

СВЕТЛОЕ ФОТО 8110

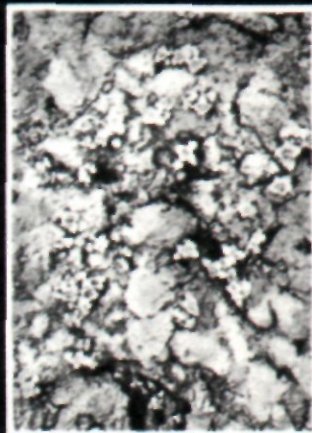
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

БОРИС ДЕМБИЦКИЙ
(ЖДАНОВ)
У ПРИЧАЛОВ ЗАВОДА
«АЗОВСТАЛЬ»

ГЕОРГИЙ ПИНХАСОВ
(МОСКВА)
МОЗАИКА



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ВИКТОР ЯКОБСОН
ЧАСОВЫХ ДЕЛ МАСТЕР

ВЛАДИМИР ПАРИОНОВ
Я РАБОЧИЙ

ВЛАДИМИР ПАРИОНОВ
ПЕРЕМЕНА











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ОКТАБРЬ 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 фотоискусства
и фотолубительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

A02623
сдано в набор 31.07.81 г.
подп. в печ. 08.09.81 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 267 200
заказ 3940
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—3
Выставочный стенд «СФ»

ФОТОАТЛАС «СФ»

6
А. Мазюк Хорошие снимки — ежедневно!
12
В. Вахи Ищем новые формы
16
П. Мяги Не числом, а умением...
17
Т. Зажицкая Творчество Пеэтера Тооминга
21
Это только начало
22
Графика плюс светопись

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
А. Вартанов Ньюанс, интонация, стиль...
30
В. Некрасов «Мини-фото»

ФОТОЛУБИТЕЛЬСТВО

26
В. Никитин Верность теме

ФОТОТЕОРИЯ

28
В. Стигнеев Природа фотокниги

РЕТРОФОТО

34
М. Стахов Тимирязев и фотография
36
А. Фомин Знаете ли вы!..

ФОТОКОНКУРСЫ

37
Д. Житенев «Фотоохота-81»

ФОТОТЕХНИКА

38
А. Тречун Фокусировочные экраны для зеркальных камер
40
П. Ивченко Реверсивные бумаги
42
Копилка опыта
43
На оптовой ярмарке

ФОТОШКОЛА

44
А. Власов Съемка пейзажа
45
А. Шеклеин, Т. Мосина Как улучшить качество цветопередачи

ИНТЕРФОТО

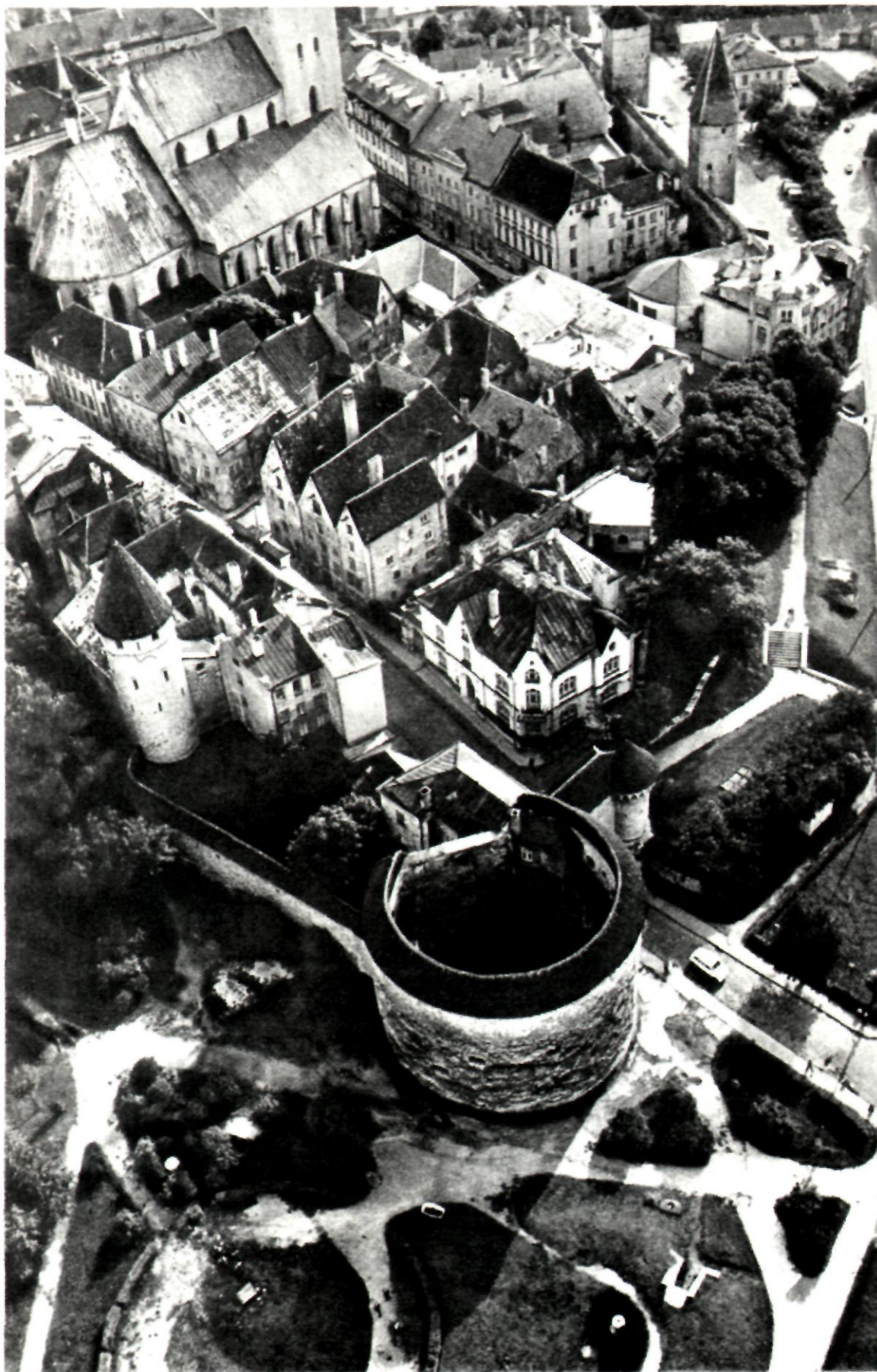
47
О. Суслова Снимает Хеди Леффлер (Румыния)

«Марш мира-81». Его участники прошли по многим городам и селам Дании, ФРГ, Голландии, Бельгии, Франции. Грандиозная манифестация завершилась митингом в Париже, где участникам марша было вручено послание Леонида Ильича Брежнева, в котором он пожелал всем, кто обеспокоен ростом военной опасности и не хочет повторения атомной трагедии Хиросимы и Нагасаки, новых сил и успехов в деле борьбы за мирную Европу, за мирное будущее всего человечества. Большое внимание активному походу уделено средствам массовой информации многих стран мира, десятки фоторепортеров сопровождали манифестацию на всех этапах ее следования.

На снимке: Участники марша. Фото А.Д.Н.—ТАСС

Анатолий Мазюк Хорошие снимки — ежедневно!

Корреспондент газеты «Молодежь Эстонии»

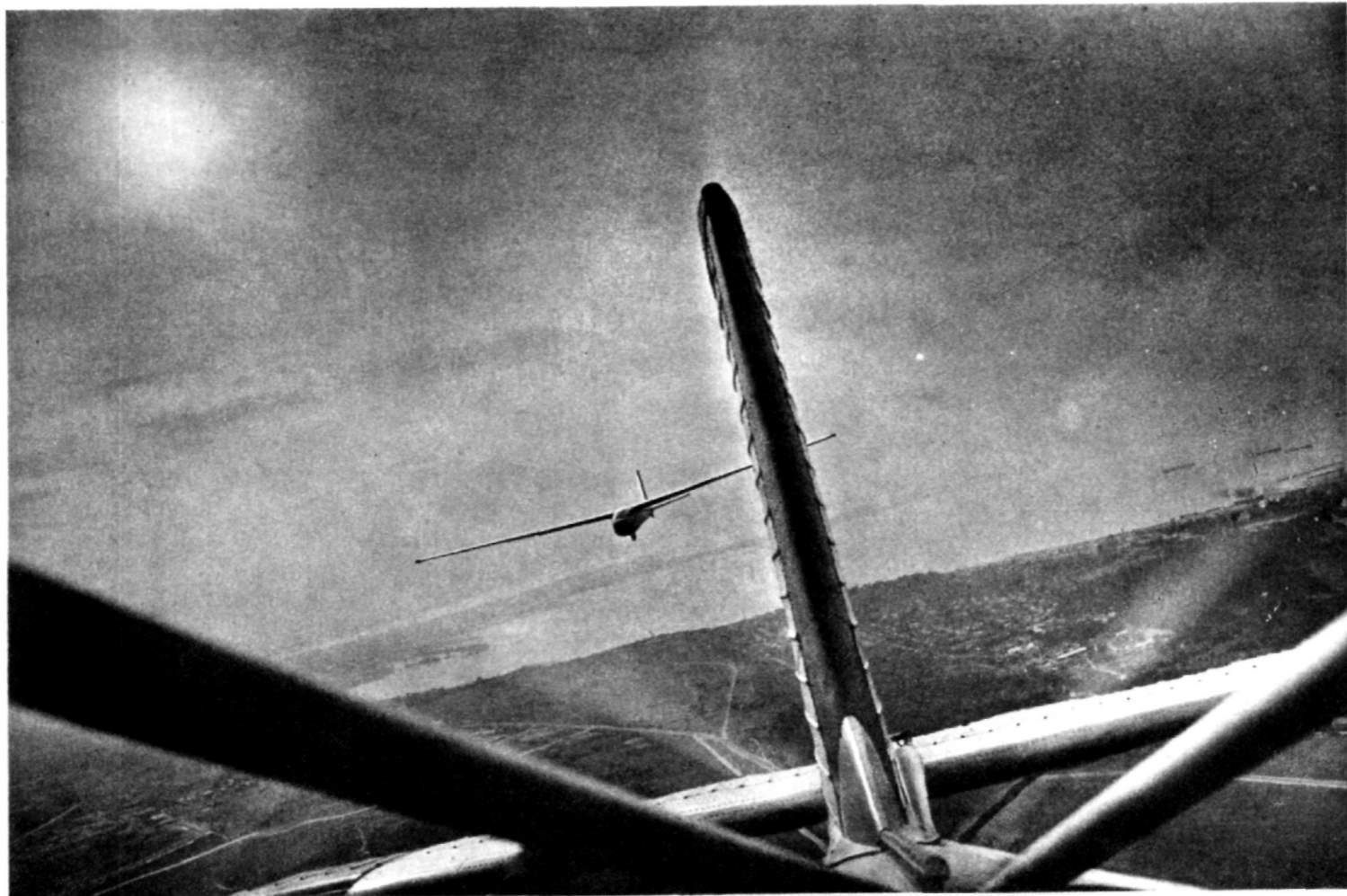


Путешествие «Советского фото» по «фотографической карте» страны продолжается. В этом номере журнала мы рассказываем о фотографах Советской Эстонии. Работы многих мастеров этой республики знакомы нашему читателю по отдельным предыдущим публикациям, но те значительные перемены в фотографической жизни Эстонии, которые в последние годы способствовали ее успешному развитию, требуют более обстоятельного разговора.

Новым импульсом к дальнейшему совершенствованию организационных и творческих форм фотографической деятельности в республике послужили решения партийных съездов. В эстонской прессе наметилось значительное улучшение качества газетных фотоиллюстраций, чему в немалой степени способствовала организация «Фотопресс-клуба», оживилась работа фотоклубов и студий, налажено профессиональное обучение фотографии в вузе. В нашей сегодняшней публикации рассматриваются различные аспекты деятельности эстонской фотообщественности.

Таллинский «Фотопресс-клуб» возник не на пустом месте — для того чтобы создать объединение, надо было иметь кого объединять. И четко знать, для чего объединять... Вопрос «кого?» решился сам собой — стоило только бросить клич, как профессионалы и любители изъявили желание стать членами нового «сообщества».

Было это четыре года назад, уже после того, как газеты Эстонии перешли на офсет. Требования к фотографии в газете сразу неизмеримо выросли. Офсет открывал широчайшие возможности, и не использовать их было бы грешно... В ту пору фоторепортер Эстонского телеграфного агентства Юрий Венделин носился с идеей создания фотообщества (подобного литовскому — кто не завидует и не завидует литовцам?!). Он искал единомышленников и нашел их — в газете «Молодежь Эстонии». Ими стали тогдашний редактор Вольдемар Томбу, заместитель ответственного секретаря



Ю. ВЕНДЕЛИН ТАЛЛИН

Д. ПРАНЦ В БЕСШУМНОМ ПОЛЕТЕ
М. ХИС ПО ЗВЕЗДНЫМ ВОЛНАМ



Иосиф Малкиэль и художник Вячеслав Семеников. Этот последний тогда только что пришел работать в газету, точнее сказать, даже не столько пришел сам, сколько его «привели» — искали, нашли и убедили, что он должен работать именно в этой газете. Кто видел «Молодежь Эстонии» до 1 апреля 1977 года и после этой даты, тот знает, что такое «небо и земля» в оформлении газеты.

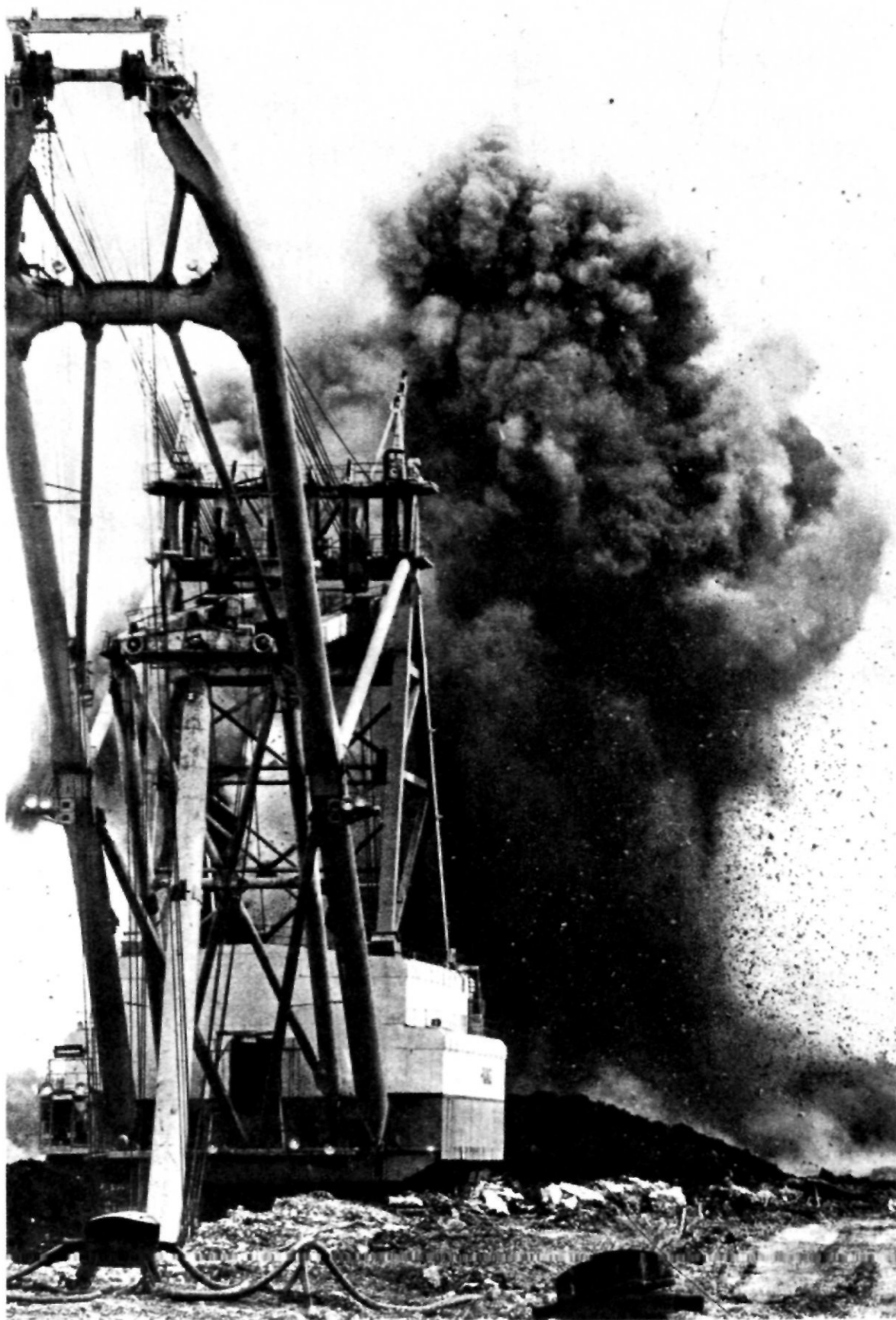
Словом, с приходом в редакцию нового художника изменилось в корне не только оформление, но и сам подход к фотографии. Теперь снимки в номер пошли не через секретариат, как это обычно и везде делается, а через художника, принявшего на себя обязанности бильдредактора. И у газеты вдруг начался «фотоголод», чего раньше никогда не бывало. Почему? Да потому, что слабые, серые, ничего не говорящие снимки безжалостно отвергались, а круг фоторепортеров, работавших на газету, был очень узок. Дмитрий Пранц — фотокорреспондент редакции — был, можно сказать, единственным поставщиком качественной фотоинформации. Но одному везде успеть невозможно. Необходимо было привлечь новые силы...

Тут-то и появился со своей идеей Юрий Венделин. Идею создания «Фотопресс-клуба» горячо поддержал ЦК ЛКСМ Эстонии, газеты «Молодежь Эстонии» и «Ноорте Хяэль» обязались регулярно публиковать материалы клуба, была создана инициативная группа — дело пошло. На первом учредительном собрании председателем был избран Юрий Венделин. Присутствовавшие на заседании члены правления московского клуба «Фотожурналист» — главный художник журнала «Журналист» Александр Соколов и корреспондент АПН Лев Устинов объявили, что их клуб готов принять новое объединение фотографов прессы своим коллективным членом и оказывать эстонским коллегам творческую помощь.

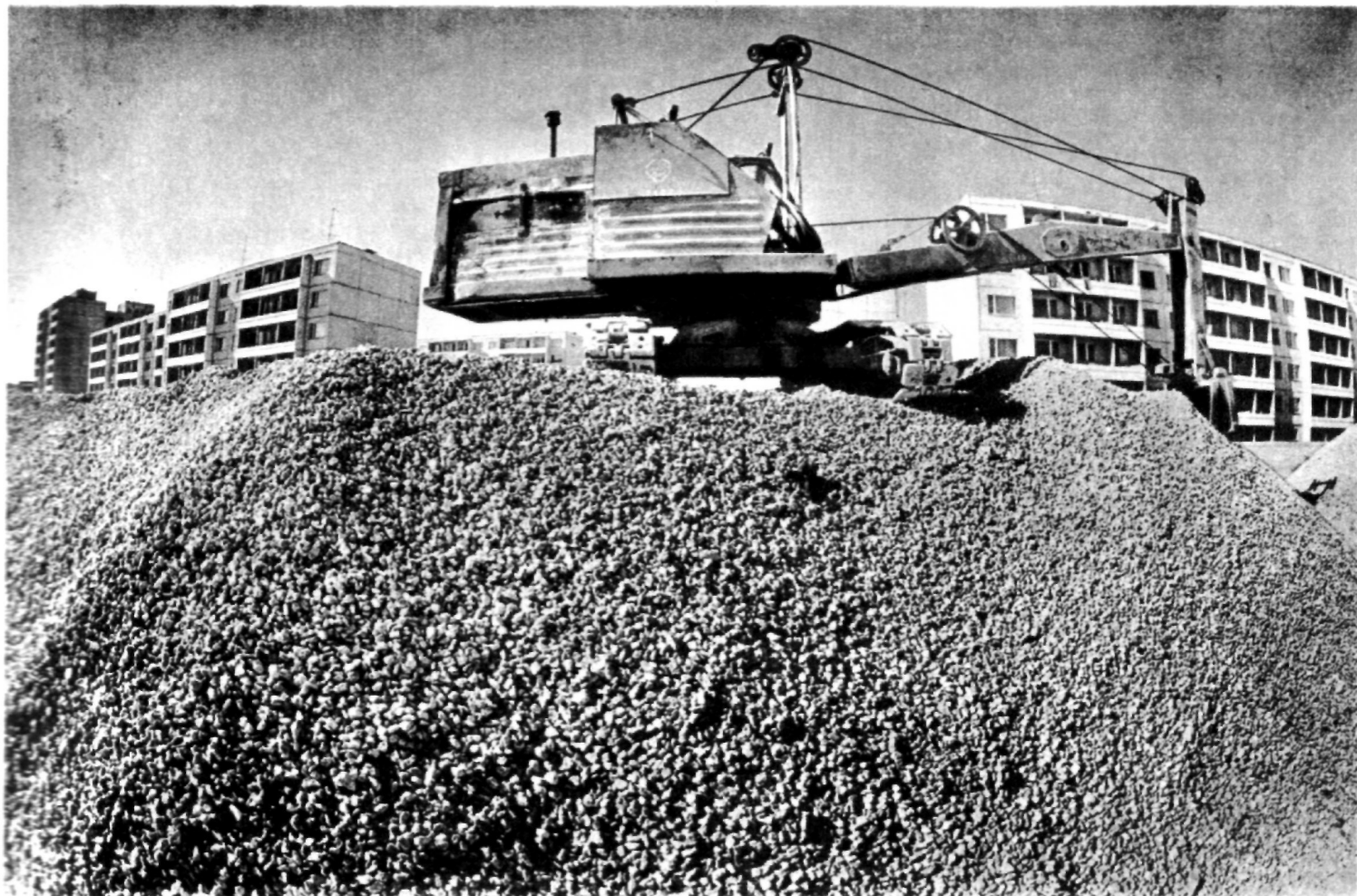
Так это начиналось. В сентябре 1977 года в «Молодежь Эстонии» и «Ноорте Хяэль» появились первые выпуски ежемесячных страниц «Фотопресс-клуба».

А как вообще обстоят дела с фотографией в газете? Газеты завалены отличными, оперативными снимками? И да — и нет. На первом же выездном

Ю. ЛАСМАН СЛАНЦЕВЫЙ РАЗРЕЗ



Ю. ВЕНДЕЛИН ПЕРЕКУР



Д. ПРАНЦ СТРОЙКА
Ю. ЛАСМАН СВЕЖИЙ КАРАВАЙ

заседании «Фотопресс-клуба» в Вийтна обозначились расхождения в ответах на вопрос — для чего объединялись? Представители любительских фото клубов считали, что главная задача нового объединения — организация клубных выставок, публикация снимков в печати. Каких снимков — вопрос не ставился. А между тем газетам не нужны фотографии «вообще» — им нужна фотоинформация, яркие, убедительные рассказы о людях, о событиях. Не все сразу поняли, что «Фотопресс-клуб» ставит своей задачей содействовать развитию, в первую очередь, фотографии в прессе и что в этом-то и заключается специфика нового объединения. А когда поняли, то не всем это пришлось по душе. И теперь, спустя четыре года, когда у «Фотопресс-клуба» есть уже и свой устав, и традиции, споры продолжают. Проблемы остаются. Молодежные газеты республики не могут похвастать обилием отличной фотопродукции. Она, конечно, есть, и сегодня ее больше, чем вчера. Но чтобы обилие... Присылают и приносят в газеты и художественную фотографию. Причем с неслыханным желанием опубликовать на страницах «Фотопресс-клуба». И она публикуется. Здесь же обсуждаются ее проблемы, так же как и проблемы фотопублицистики; рассказывается о деятельности лучших фоторепортеров республики, страны, мира, публикуются отчеты с фотовыставок. Такие рубрики, как «Профессия — фоторепортер», «Фотография, которая обошла мир», «Новое имя», «Внимание — опыт», «Объектив и перо», «Почта «Фотопресс-клуба», стали привычными в ежемесячных выпусках. Но не только спецвыпуски ждут хороших снимков. Их ждут прежде всего газеты. И не ежемесячно — ежедневно! Читатель хочет видеть на снимках не столько эффекты чудотехники или результаты мудрствования «под фонарем», но просто жизнь. Точнее — прежде всего жизнь! Среди членов «Фотопресс-клуба» много талантливых фотографов, активно работающих для газеты. И именно они задают тон. Они хозяева положения, потому что знают жизнь и любят ее снимать. В их снимках — люди сегодняшней Эстонии, достижения республики в экономике, науке и культуре, в коммунистическом строительстве.



Д. ПРАНЦ УНИКУМ

Валдур Вахи Ищем новые формы

Председатель народной фотостудии «ТФК»



К. СУУР ОТРАЖЕННАЯ УЛЫБКА



В. ВАХИ ПИАНИСТ

Много лет назад в Таллине был создан Эстонский фотоклуб, позднее переименованный в Таллинский, и уже под этим именем ставший широко известным. В 1978 году ему было присвоено почетное звание народного, и теперь мы именуемся народной фотостудией «ТФК», или сокращенно НФС «ТФК», где вторая аббревиатура не расшифровывается — она просто напоминает о давнем названии коллектива. За долгие годы мы накопили немалый опыт. Широкую популярность завоевали дни и недели фотоискусства, инициатором которых был наш клуб. Большим подспорьем для эстонских фотолюбителей послужили книги, написанные или составленные членами НФС «ТФК», — за последние годы вышло пять изданий по

технике и истории фотографии, подготавливаются к печати еще две рукописи. Следует вспомнить добрым словом и отделение фотографии Таллинского университета культуры, действовавшее в 60-е годы, преемником которого стал народный университет фотографии при Дворце культуры имени Я. Томпа. Занятия в нем мы проводим своими силами. Все это способствует численному и творческому росту фотолюбителей, вовлекает в деятельность народной студии свежие силы. Двое из членов нашего клуба — Э. Кярмас и А. Ило взяли за изучение фотографии более основательно и, окончив отделение фотографии Лейпцигской высшей школы графики и книжного искусства, успешно передают свои знания студентам.

Самыми напряженными для нас были 1979—1980 годы, когда шла подготовка к Олимпийской парусной регате. В рамках ее культурной программы проводился двухэтапный международный фотоконкурс «Таллина пурьед» — «Таллинские паруса» — первый конкурс, отвечающий регламенту ФИАП в нашей стране. Второй экспозицией, посвященной Олимпийской парусной регате, стала сводная выставка народной студии «Родной Таллин», которую посетили многочисленные гости регаты, туристы, фотолюбители. Большой резонанс имела и последняя крупная выставка «Труд», посвященная XXVI съезду КПСС. Подготовка и проведение столь значительных мероприятий еще раз подтвердили необходимость созда-

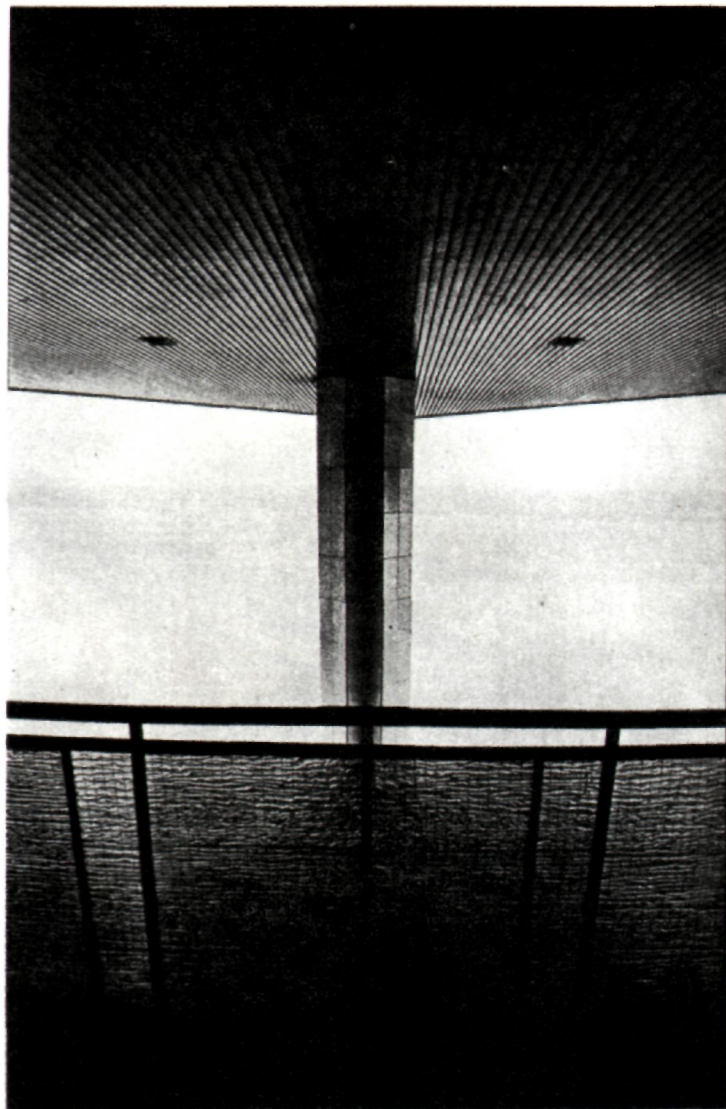
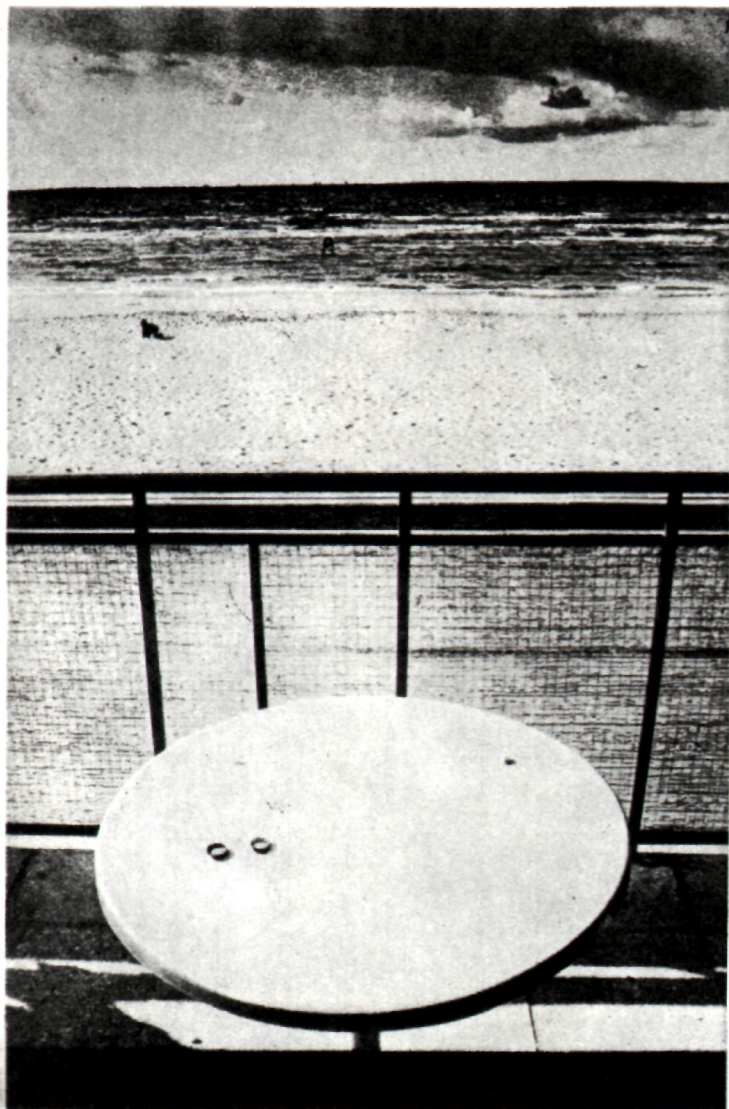
ния в республике Общества фотоискусства.

Хочется сказать о некоторых успехах, достигнутых эстонскими фотографами на конкурсах и выставках. Харальд Леппиксон стал обладателем многих главных призов и медалей конкурсов, проходивших у нас в стране и за рубежом. Успешно выступали также Арво Лаурима, Калью Суур, Куннар Алликвез, Валдур Вахи, Вамбола Салупуу, Пеэтер Ланговиц, Кристел Лукац, Яан Рыымус, Александр Каламатс, Эдмонд Кихо, Тийт Паалмяз и другие.

Все более зрелыми, творчески сильными становятся ежегодные отчетные выставки работ членов клуба. Мы представляли свои экспозиции во многих городах страны, а в последнее время также в ГДР и Польше,



А. ЛЕППИКСОН ЮБИЛЯРЫ (ИЗ СЕРИИ)
Э. КВИХО ПОДАЧА



П. ЛАНГОВИЦ ОСЕННИЙ ПЛЯЖ
П. ЛАНГОВИЦ ПРЫЖОК

В. ВАХИ ШТОРМИТ



дважды участвовали в международных слетах фотолубителей стран Балтийского моря.

Участие в самых различных конкурсах, публикация фотографий в периодической печати содействовали тому, что около 30 студийцев стали профессионалами. К сожалению, из-за большой загруженности многие из них вынуждены были из коллектива уйти, но уж такая судьба всех фотоклубов и студий...

Благодаря внедрению элементарной оргтехники значительно упростилась работа выставочной комиссии и художественного совета, удалось составить достаточно точное представление о выставочном фонде, лучше сохраняются копии, подготовка экспозиций ведется по контрольным отпечаткам.

На равных правах входят в экспозиции наших отчетных выставок и слайды. Чтобы способствовать развитию этой области фотографии, мы начали составлять аудиовизуальные программы. Они пришлись по вкусу и самим создателям, и многочисленным зрителям. К сожалению, мы не можем пока ввести это в систему, сдерживает дефицит диапозитивной пленки. Кроме того, есть много претензий к отчетственным диапроекторам — они ненадежны в работе и не приспособлены для демонстрации аудиовизуальных программ. Для удовлетворения интереса к фототехнике мы создали фототехническую секцию, сейчас она готовит большую выставку старинной аппаратуры.

Входят в традицию и наши встречи с одним из самых молодых, но весьма деятельным фотоклубом республики — Хаапсалукским фотоклубом. Во время недавней такой встречи, проходившей в Таллине, мы провели общие съемки в Олимпийском парусном центре, на соревнованиях по волейболу и плаванию. Состоялся также просмотр слайдов, обмен мнениями о нашей весенней выставке...

Новое правление НФС

«ТФК», избранное в январе 1981 года, решило преодолеть определенную стереотипность наших выставочных фотографий, повысить значимость тематики, привлечь внимание на творческую учебу молодых, на развитие авторских индивидуальностей. Составлен план работы, предусматривающий развитие общественно значимой фотографии, более разнообразные формы творческой деятельности. Намечено провести вечера, посвященные опыту фотографов старшего поколения,

планируются встречи с другими фотоклубами, обмен выставками, обсуждения работ, персональное шефство членов художественного совета над группами в 6—7 студийцев, проведение экспериментальных весенних выставок; больше внимания будет обращено на организацию персональных и групповых выставок и т. д. Все эти мероприятия призваны оживить творческую деятельность нашего коллектива. Уже двенадцатый год в республике организуются летние слеты членов фотоклубов и годовые конкурсы их работ.

Идей и планов больше чем достаточно, но не всегда реализация их целиком зависит от нас. Мешает отсутствие постоянного клубного выставочного зала и ателье, теснота помещений, плохое снабжение фотоматериалами...

Руководство Дворца культуры имени Я. Тонна, куда мы ходим на правах одного из многих самодеятельных коллективов, по мере возможности старается идти нам навстречу, но решить проблему помещений оно не в силах. А сейчас как раз самое время ее решать: в связи с превращением Старого города в город-музей в нем освобождаются различные производственные помещения. Можно представить себе, как было бы хорошо, если бы в центре Таллины появился Дом фотографии, где бы работала народная фотостудия «ТФК», где туристы и ценители фотоискусства знакомились бы с фотовыставками, где можно было бы получить необходимую консультацию, где имелись бы лаборатория, ателье, хранилище выставочного фонда. А по вечерам здесь было бы место встреч, лекций, обсуждений работ таллинских фотолубителей...

В общем-то, так и должно быть, ибо это напрямую отменяет необходимость поисков новых форм идеологической работы, широкой пропаганды достижений нашего искусства...

ФОТОАТЛАС «СФ»

Пауль Мяги

Не числом, а умением...

В 1964 году в Таллине пять фотолубителей и один профессионал учредили творческую группу «Стодом». Произошло это в тот момент, когда появились и утвердились себя крупные фотоклубы — считалось, что чем больше в них будет состоять людей, тем лучше. И вдруг почему-то возникает маленькая группа? Но удивление вскоре сменилось пониманием: в больших клубах, как правило, насчитывалось не так уж много активных членов — многие ходили на вечера и лекции, чтобы покричать, поспорить, поговорить о фотографии, поучиться ее азам. В творческом соревновании победителем обычно оставалась фотография, привычная для глаза, традиционная.

И вот шестеро фотографов решили создать группу, поставив себе целью разностороннее обогащение фотографии. В эту шестерку вошли Т. Добровольская, А. Добровольский, Р. Маран, Б. Мязметс, К. Суур, П. Тооминг.

В 1966 году появилась первая выставка «Стодома». Она была необычной, так как экспонировалась в союзе с другими видами искусства — живописью и графикой, представленными шестью таллинскими художниками. Работы, выставленные группой, вызвали большой интерес — рядом с фотографиями фиксации факта (а то время это ценилось выше всего, а такие работы нашлись и в коллекции «Стодома») зрители увидели цветные композиции Р. Марана и Б. Мязметса, цикл антивоенных фотомонтажей А. Добровольского — они сопровождали стихами, а также фотографии Т. Добровольской и П. Тооминга, сделанные с помощью специальных лабораторных приемов.

Но было бы ошибкой предположить, что внешняя эффективность и визуальная привлекательность многих фотографий «Стодома» являлись самоцелью. Главное, к чему стремился каждый из членов группы — это с максимальной точностью выразить свое мироощущение или, как еще любят говорить, — «самовыразиться», а изобразительные средства только способствовали этому. Затем «Стодом» провел такие актуальные выставки, как «О Вьетнаме» (первая в Эстонии

аудиовизуальная фотопрограмма, где фотография демонстрировалась в сопровождении музыки и стихотворного текста), «Труд» (экспонировалась в Таллине и Москве) и выставка-продажа фотографий группы, вся выручка от которой пошла в Советский фонд мира. На этих выставках с постановочной фотографией соседствовали добротные репортажные работы К. Суура. «Стодом» доказал, что он может предложить зрителю очень разную фотографию.

Но группа не ограничивалась только выставками. Вышел в свет ее альбом «Через города». А. Добровольским был снят двадцатиминутный фильм «Таллинская мозаика» — сделан он его целиком на стодовых фотографиях.

В 1972 году в группу вошел П. Пукс — режиссер-документалист киностудии «Таллин-фильм». Свое выступление он ознаменовал персональной выставкой «Города». Экспонировалась она, одновременно с выставкой П. Тооминга «История одного лета», в залах старинной башни Кик-ин-де-Кек. Так «Стодом» открыл для любителей фотоискусства фотогалерею, ставшую теперь главным местом популяризации фотографии в Эстонии. В этой галерее в дальнейшем демонстрировались персональные выставки и других участников группы, а в минувшем году — очередная выставка работ членов «Стодома», проходившая в рамках культурной программы Таллинской олимпийской регаты.

В последние годы группа сделала еще один новый поворот, направив свои усилия на создание тематических выставок. Так, Р. Маран экспонировал свои работы, сделанные им во время киноэкспедиции по Сибири; П. Тооминг создал аудиовизуальную выставку «Возвращение домой» (на тему села) — это двухчасовая звуковая программа. Остается только добавить, что члены группы «Стодом» издали несколько фотоальбомов, подготовили ряд телевизионных передач, что работы их экспонировались на многих международных выставках и публиковались в различных изданиях, что выставки «Стодома» проходили не только в городах нашей страны, но и во многих зарубежных странах.

Татьяна Зажицкая Творчество Пеэтера Тооминга



ПЕЭТЕР ТООМИНГ

Сказать о Пеэтере Тооминге, что он любит фотографию, фанатично ей предан — почти ничего не сказать.

Отношение его к фотографии — предельно серьезно, оно имеет такое множество аспектов, что можно говорить о «фотодеятельности», которой он отдает дни и годы своей жизни. Участник почти трехсот выставок, отечественных и зарубежных, обладатель звания АФИАП, многих золотых и серебряных медалей, Тооминг способен отложить камеру и начать искать по всей Эстонии старинные фотографии и сведения об их авторах. А затем, отпечатав снимки со стеклянных негативов, увеличить их до выставочных размеров и представить широкой публике.

Тооминг собирает уникальную коллекцию старинных фотографий отнюдь не для того, чтобы наслаждаться ею в одиночку. Он ощущает ее как «детство профессии», драгоценную часть ушедшей культуры. И в один прекрасный день берет в руки кинокамеру, чтобы снять на эту тему фильм. Так же, как, спустя какое-то время, садится за письменный стол и работает над объемистой книгой «История эстонской фотографии».

В жизни Пеэтер Тооминг производит впечатление педантичного человека. Впечатление это чисто внешнее. Достаточно посетить его выставки, перелистать фотокнижки, посмотреть фильмы, чтобы почувствовать, что человек он страст-

ный, даже азартный. И вместе с тем романтик, правда, особого рода, мы бы сказали иронический романтик, причем ирония и романтика сосуществуют в нем в счастливом равновесии.

...Старинная артиллерийская башня Кик-ин-де-Кёк в Таллине давно уже «прописала» фотографию под своей кровлей. Когда таллинская фотогруппа «Стодом» решила показать свои работы в башне, то для Тооминга, как он выразился, «не хватило стены» — она оказалась «окольцованной» фотороботами товарищей. Оставался центр. И вот тут-то началась импровизация. Тооминг составил композицию из кубов. Затем плоскости их стал «залеплять» фотографиями, находя ритм и ассоциативные связи. Возникло не только движение по кругу, но и некое движение в центре. А вместе с ним новое качество восприятия фотографии как таковой. Нарушение стереотипа заставляло зрителей думать.

Разумеется, Тооминг не считал себя первооткрывателем. Профессионал в высоком смысле этого слова, широко информированный, как, где и кто снимает в мире, он просто решил сделать свою «концептуальную» выставку.

Надо сказать, что реакция зрителей на фотовыставку П. Тооминга редко бывает однозначной, — в равной степени они вызывают и восхищение, и разочарование, порой недоумение, но всегда интерес. В чем тут дело? Видимо, корень прежде всего надо искать в самой природе творчества Тооминга, которому чужд стереотип. Стремление уйти от стереотипа, поиски новых пластических решений не всегда приводят к ожидаемым результатам. И тогда контекст выставки, цельность восприятия ломаются, перебиваются совсем иными впечатлениями. Порой кажется, что художник лишь стремится к откровенному эпатажу (чаще всего это ощущение возникает, когда зритель натывается на экспрессивно, дерзко снятые сюжеты); порой выставка — это некий интеллектуальный ребус, разгадать который не каждому под силу. И в этом случае она остается всего только экспериментом, замкнутым на самом себе. Но в поисках-

импровизациях иногда возникают стройные, законченные по замыслу решения, и в связи с этим, пожалуй, стоит вспомнить еще одну экспозицию. Она была непривычной, почти шокирующей в своем однообразии. Восемьдесят фотографий, повторяющих один и тот же сюжет: шоссе, остановившийся автомобиль, километровый столб, фигура женщины, облака в небе. Кое-кто раздраженно пожимал плечами. Скучнели и уходили другие. Но были такие, что «сдавались» не сразу. И вот уже внимательный глаз замечал: меняется километраж на дорожном указателе, меняется время дня, а вместе с движением меняется форма облаков, освещение женской фигуры, выражение ее лица, приближаются или становятся совсем маленькими деревья. И в какой-то момент терпение и вдумчивость вознаграждаются — вы словно физически ощущаете Движение и Время, рождающие каждый миг новое качество.

Явилась ли «концептуальная» выставка Тооминга гимнастикой воображения или это была попытка выразить в фотографии умопостигаемые категории? Наверное, и то и другое. Но как бы то ни было, зрители, привыкшие к сюжетному решению, отнеслись прохладно к эксперименту Тооминга, рассчитанному на психологический эффект.

Совсем иной была реакция на выставку «Возвращение домой», выставку принципиально важную для самого Тооминга. Ибо она, как бы ее ни называть — «аудиовизуальной», «концептуальной», — выразила с большой эмоциональной силой чисто человеческие переживания Тооминга, его отношение к важным вопросам бытия. Эта выставка нашла глубокий отклик в сердцах зрителей и стала своего рода событием в художественной жизни Таллина. Мы бы назвали ее диалогом художника с современниками. Тема диалога — отношение к деревне. В Эстонии оно носит совершенно особый характер. Почти для каждого эстонца-горожанина деревня остается началом начал. Тооминг знает и любит деревню, но любовь эта отнюдь не идиллическая, и как художник он попытался разобраться

в своем сложном комплексе чувств.

Тооминг не одинок в своей попытке. В его поколении — «сорокалетних» есть писатели, художники, поэты, размышляющие о той же проблеме «возвращения домой» — в деревенский дом, который перестает быть твоим.

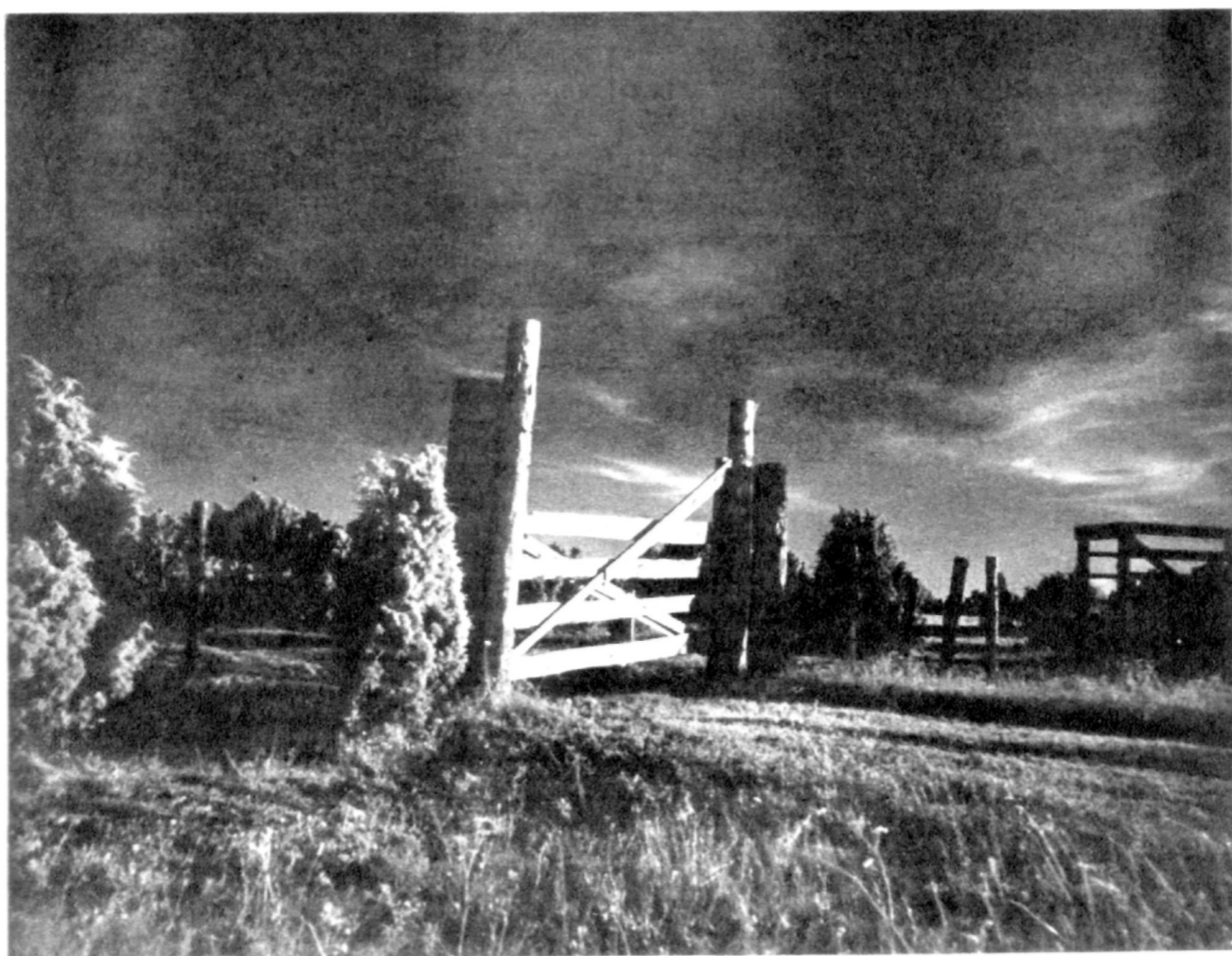
Ближе всего Тоомингу оказалось слово поэта Х. Руннеля. Он записывает на магнитную пленку его стихи в исполнении молодых артистов Л. Ульфсака и В. Хярм, делает музыкальные и звуковые наложения. Замысел выставки потребовал богатейшего фотоматериала, смысла всего снятого за предыдущие годы. Отобранные снимки образовали экспозицию, построенную внешне по закону свободных ассоциативных связей. Но соединение пластического ее образа со звуковым создало то единство и цельность восприятия, в котором растворился эксперимент и возникло искусство. Тоомингу необходимо опереживание. Ему необходимо с кем-то поделиться.

Просветительство — в традиции эстонской культуры, и в этом смысле Тооминг — типичное ее звено.

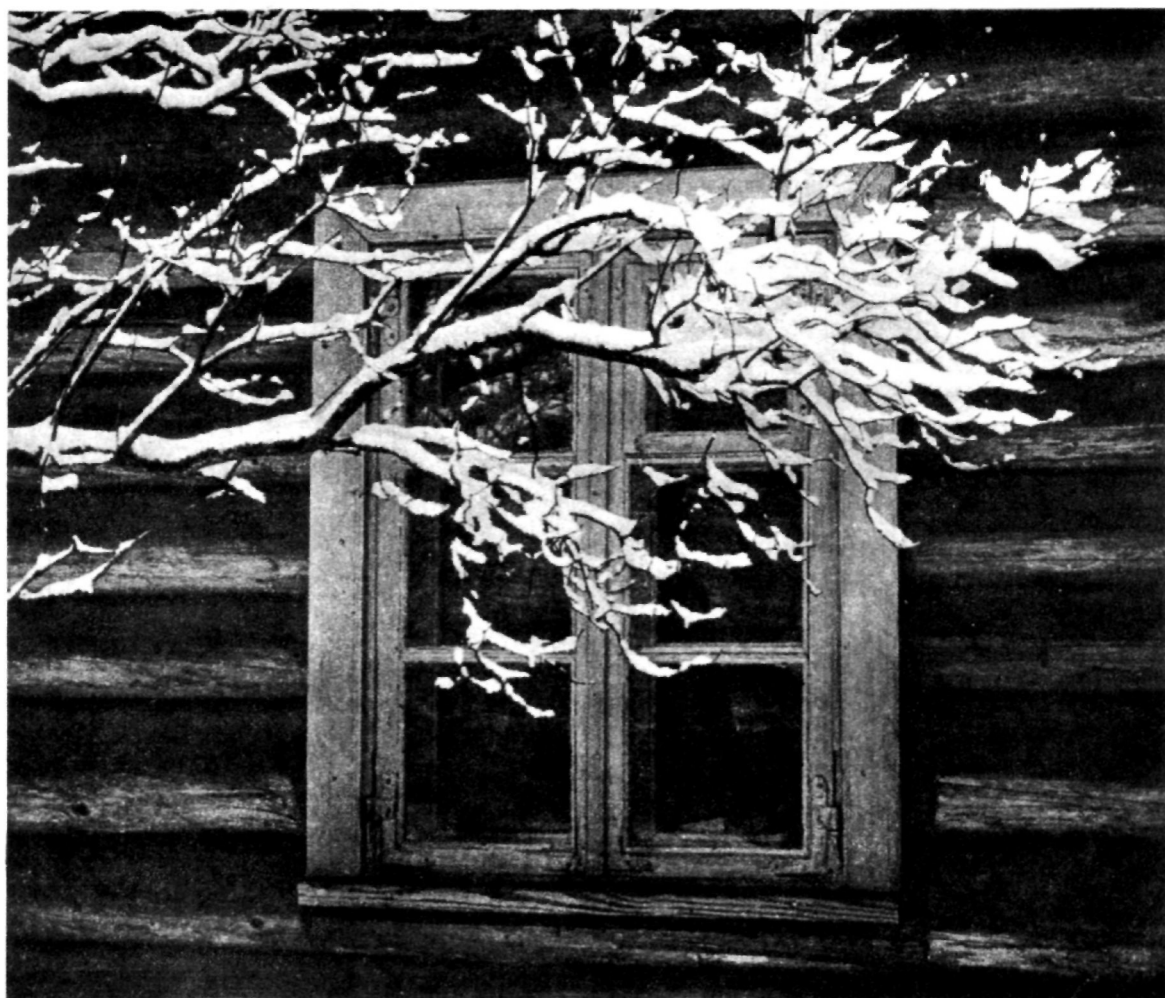
Тооминг любит своих героев и не скрывает этого. Кажется, он связан незримыми нитями с огромным числом людей. Но при этом не теряет из виду тех, кого снимает. Он словно изучает их, снова и снова возвращаясь к ним, открывая новые черты, новые качества, и нередко в его фильмах мы уже как старых знакомых встречаем героев его фотосерий. Бережное внимание к человеку — черта этого художника.

В поэтическом сборнике «Белая тишина» Тооминг выступает в соавторстве с эстонской поэтессой и актрисой В. Хярм; а в новой книге, посвященной памятникам Эстонии, «Остановись, вспомни!» — с писателем Т. Калласом. Мы не случайно сказали «в соавторстве», ибо фотороботы Тооминга в этих книгах не просто иллюстрации, а продолжение поэтической мысли или совершенно новый ее поворот.

В фильмах, снятых П. Тоомингом, с большой силой выражен, проявлен публицистический и гражданский нерв его творчества, размышления о мире, времени, человеке и о столь люби-







ПЕЭТЕР ТООМИНГ ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ (ИЗ СЕРИИ)

мой им фотографии, ее родословной.

В 1978 году Тооминг снимает фильм «Фоторондо». В нем соединились раздумья автора о сути фотографии как части мировой культуры и о восприятии фотоискусства современным человеком. Почему «Фоторондо»? Тооминг, склонный к неожиданным оригинальным решениям, построил свой фильм по законам музыкальной формы. В основе рондо, как известно, лежит принцип чередования главной темы-рефрена с новыми эпизодами, возникает как бы движение по кругу. ...Фотовыставка развернута прямо под открытым небом, на одной из деревенских улиц. Сотни фотографий смотрят на зрителей со стен деревенских построек, заборов, деревьев. А зрители — в свою очередь — смотрят на фотографии. Эту, спровоцированную им же самим ситуацию, Тооминг снимает. По одним снимкам камера Тооминга скользит, не задерживаясь, на других останавливается подольше, приближая их крупным планом, иногда настойчиво возвращаясь к ним по несколько раз. Фотореальность и реальность происходящего на деревенской улице переплетаются, нагнетая определенную динамику действия и задавая ритм. Станным образом фотографии разомкнула, распахнула пространство деревенской улицы и вывела ее в широкий мир. Напряжение нарастает и обрывается на трагической ноте — обожженное напалом лицо ребенка из вьетнамской деревни... Заключительный кадр — на пустынной дороге лежит, прижатый камнем, лист белой фотобумаги. Он словно вопрошает — каким будет следующий снимок? ...Пезтер Тооминг готовит к изданию книгу «История эстонской фотографии», участвует в выставках, занимается повседневными практическими проблемами фотоклубов Эстонии, приступает к съемкам нового фильма... Искренне поражаешься: как много успевает он сделать! Может быть, это удастся ему по той причине, что фотография однажды открыла Тоомингу-художнику ценность каждого мига человеческой жизни?

ФОТОАТЛАС «СФ»

Это только начало...

Интервью дает Пезтер ТООМИНГ

Вопрос: — Какова цель использования старых фотографий в «Фоторондо»?

Ответ: — Пропаганда фотографии, ознакомление с ней жителей тех мест, куда не часто попадают выставки, помогает научить «читать» фотографию. Мы предлагаем зрителю разнообразные художественные снимки. Тут можно увидеть работы многих фотомастеров — как наших, так и зарубежных. Всего у нас около пятисот фотографий. Розыск и сбор старых фотографий, а также призыв к их сохранению очень важны. Хотя первый фотоаппарат привезли в Эстонию уже через несколько месяцев после его изобретения, мы не знаем ни одной фотографии той поры. К сожалению, фотоистория — как один из разделов истории культуры — у нас еще мало изучена, а чем больше проходит времени, тем труднее возвращаться к истокам. Часто нам говорят, например, что был-де тут на чердаке один альбом со старыми фотографиями, да весной выбросили — никого на снимках не узнали, так чего зря барахло держать... Или — что нашли какие-то тусклые жестяные картинки и дали детям поиграть. А если бы тот человек знал, что эти «жестяные картинки» на самом деле ферротипы или даже дагерротипы, что они вообще самые старые фотографии, которых у нас по пальцам перечесть, разве не отнесся бы он к ним по-иному?..

Вопрос: — Дало ли уже «Фоторондо» в этом смысле какие-либо практические результаты?

Ответ: — Безусловно. Мы показываем его третий год и, кроме Эстонии, побывали с ним также в Латвии и в Литве, на летнем слете журналистов, на семинаре учителей, на встречах молодых ученых и т. д. Сейчас нам уже посылают старые снимки, просят посмотреть семейные альбомы. Во время поездок с «Фоторондо» по Эстонии удалось напасть на след известных в свое время фотографов, имена которых неизвестны нынешним историкам фотографии. Надеемся, что все это — только начало...

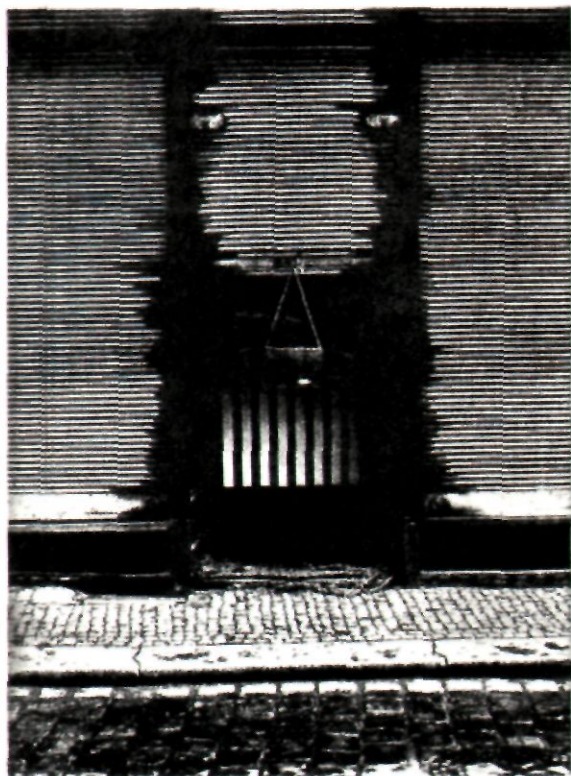
Взял интервью
П. ЮЛЕВАЙН

К. ТЯХТ СЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ.
1925 ГОД (из экспозиции
«ФОТОРОНДО»)



Графика плюс светопись

Интервью дает Энн КЯРМАС

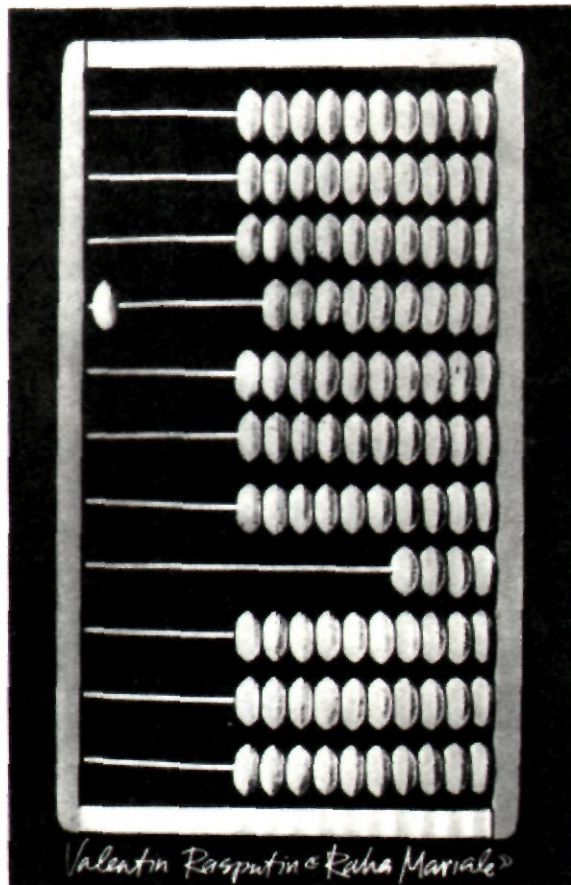


Х. ПУЗАНОВ



М. ХЕЛМ

Х. ПУЗАНОВ



Valentin Rasputin «Raha Mariale»



Х. ПУЗАНОВ

Вопрос: — Вы являетесь преподавателем фотографии Государственного художественного института Эстонской ССР, расскажите, пожалуйста, как вы им стали, как и чему учите студентов?

Ответ: — Пятнадцать лет назад в Таллине проходили дни культуры Германской Демократической Республики, которым сопутствовала интересная выставка работ немецких студентов, пробававших свои силы в области прикладной фотографии. Этим заинтересовался наш институт, который решил изыскать возможности для подготовки фотоспециалистов высокого класса. Первым, кого направили изучать фотографию в Лейпциг, оказался я, затем там учились Ю. Эмму, с которым мы вместе преподаем на кафедре графики, и К. Иыул — он ведет фотографию на факультете прикладного искусства.

Вопрос: — Из чего складывается учебная программа?

Ответ: — Студентам факультета графики и прикладного искусства два семестра читается общий курс фотографии, летом они проходят практику, осенью устраиваются отчетные выставки. В первом семестре преобладает чтение лекций по вопросам истории и теории, изучается аппаратура, оптика, фотоматериалы — их свойства и обработка; рассматриваются вопросы фотозаэкспониметрии, возможности использования света и многое другое, что необходимо знать для решения творческих задач. Лекции сопровождаются показом обширного иллюстративного материала и целой программы диапозитивов, сочетаются с практическими упражнениями и обсуждением работ. Студенты, например, выполняют серии фотографий или комбинации фотографий с оптическим монтажом — в зависимости от степени подготовленности каждого. Реализуются те навыки, которые уже усвоены при прохождении специальных дисциплин — в построении композиции, работе с материалами. В перспективе — это путь через фотографию к созданию иллюстраций.

Во втором семестре занятия носят в основном практический характер. Главное внимание уделяется работе с камерой, в первую очередь крупноформатной, которая дает возможность освоить перспективу, форму, уметь использовать свет для передачи пространства и фактуры. Затем студенты переходят к съемкам модели. Одновременно работают и узкоплеч-

ной камерой над выбранной темой. На каждом занятии проводится анализ снимков, рассматриваются все компоненты изображения и средства, использованные для его построения.

К сожалению, студенты часто попадают под влияние стандартных образцов, которые даются в учебниках по фотоделу. В области композиции, например, они порой ограничиваются такими элементарными возможностями, как золотое сечение или треугольник, и задача преподавателя — научить их искать оригинальные решения, находить для каждого конкретного случая фотографические средства выражения, развивать в себе фотографическое видение и мышление. К концу второго семестра каждый студент уже должен иметь авторский комплект работ на свободную тему, состоящий не менее чем из десяти фотографий размером 18×24 . Этот формат позволяет составить представление о том, насколько грамотно студент владеет техникой увеличения. Один из мотивов выполняется в технике изогелии, причем на копиях с помощью кисти и краски для ретуши производится корректировка с учетом особенностей мотива как графического целого. Окончательное увеличение делается уже в формате 50×60 .

Вопрос: — Находят ли фотографические работы студентов практическое применение?

Ответ: — Безусловно, ведь студенты уже имеют общехудожественную подготовку. С третьего курса они принимают участие в оформлении рекламных буклетов, брошюр, грампластинок и плакатов — с использованием фотографий, ими же самими сделанных. Начиная же с четвертого курса, идет более узкая специализация с расширенным применением фотографии. Часть учебных заданий выполняется с непременным использованием фотографических способов изображения, дополняемых печатью по шелку, фотонабором и другими приемами.

Преподавание фотографии в Государственном художественном институте оказывает заметное влияние на общий уровень многих выставок и конкурсов. Так, например, победителем конкурса плакатов, посвященных XXVI съезду КПСС, стал наш студент-график В. Кулларанд, представивший интересно выполненный фотоплакат.

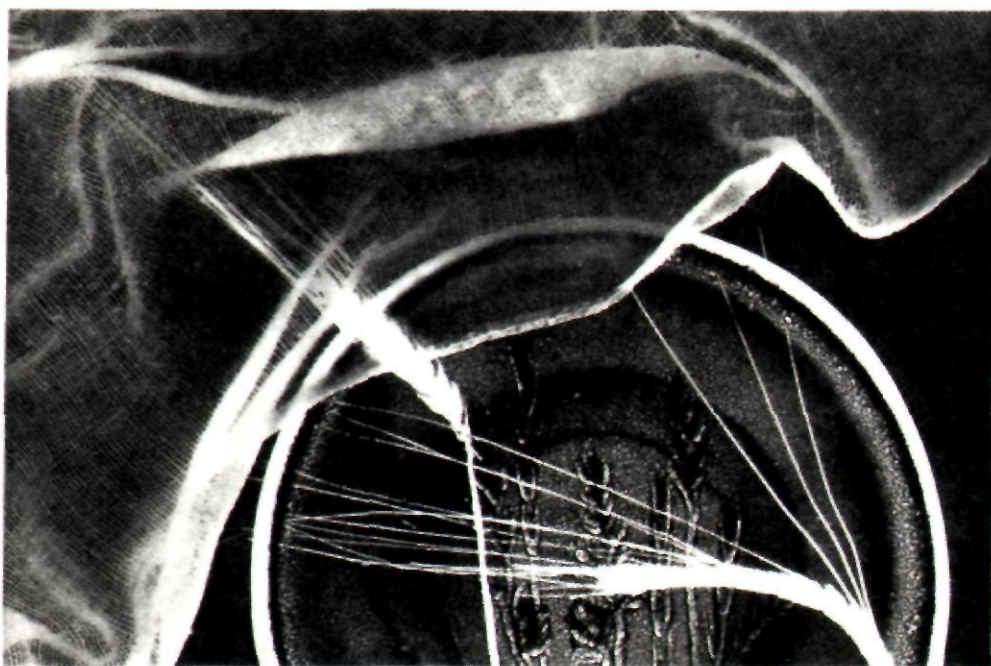
Взяла интервью
Л. УХТОМСКАЯ



Х. ПУЗАНОВ



В. КРАСНОПЕРОВ



Р. РЭТ

Анри Вартанов Нюанс, интонация, стиль...



ГЕОРГИЙ ПИНХАСОВ

В Георгии Пинхасове при первом же разговоре с ним привлекает стремление не только снимать, но и осмысливать сделанное. Много из того, что казалось прежде найденным по счастливой случайности (каждый знает, как много значит в фотографии Его Величество Случай!), оказывается затем результатом последовательных и целенаправленных усилий автора, его способности формулировать для себя творческую задачу и затем воплощать ее в произведении.

Это качество — довольно редкое в фотографической среде — в особенности удивительно найти в молодом человеке: Г. Пинхасову нет еще тридцати. Родился он в Москве, увлекся фотографированием, как и многие его сверстники, в школьную пору. Фактически впервые он связал себя с фотографией профессионально, когда пошел работать на «Мосфильм» — ассистентом оператора и фотографом картины. Сосредоточенный, углубленный в себя, он не тратил зря время в суете киносъемочных будней. Делал в паузах портреты кинематографистов, на натуре, во время летних съемочных экспедиций, терпеливо искал интересующие его пейзажные мотивы, чтобы запечатлеть их.

Я написал «запечатлеть» и задумался: можно ли применять это понятие к работам Пинхасова? Не лучше ли сказать о них как-то по-другому? Мы уже привыкли к тому, что современная фотография, наделенная ни с чем не сравнимой способностью фиксировать пред-

метное многообразие мира, с легкостью запечатлелает все, на что направлен объектив съемочной камеры. И в самом деле, когда речь идет о событийной фотографии, то от автора требуется прежде всего умение зафиксировать происходящее, запечатлеть преходящие мгновения жизни. Ну, а каково отношение фотографа к натуре в натюрморте и пейзаже — излюбленных пинхасовских жанрах? Есть ли здесь место привычной фотографической фиксации?

Заданные тут вопросы не являются праздными. Они помогают разобраться не только в особенностях творчества Пинхасова, но и в целом ряде важных проблем современного фотоискусства. Главным образом таких его традиционных жанров, как портрет, пейзаж, натюрморт.

В самом деле: обращает на себя внимание, что любая сделанная Пинхасовым фотография есть доподлинный слепок с натуры. В них нет никаких монтажей, многократных экспозиций, пластических деформаций и т. д. — всего того, что носит название аранжировки и получило в последнее время довольно широкое распространение среди сверстников Пинхасова. И в то же время ни один из снимков этого автора нельзя назвать обыкновенной фиксацией. Даже в репортажах, которых у Пинхасова не очень много, — и он с большой неохотой соглашается показать их — обращает на себя внимание, что фотограф не удовлетворяется возможностью запечатлеть происходящее на его глазах, ищет определенную, свою собственную интонацию рассказа о событиях. Понятно, что обладающие своей, не подвластной фотографу структурой и логикой, мгновения быстротекущей жизни трудно подчиняются намерению снимающего в каждом снимке сохранить авторскую интонацию. И, напротив, в тех жанрах, где фотограф способен, не спеша, выискивать мотивы, соответствующие его намерению, в наибольшей степени звучит неповторимый голос автора. Сегодня многие молодые фотографы озабочены тем, чтобы найти в творчестве эту самую неповторимость. И нередко они достигают ее внешними, издавна вид-

ными «фирменными знаками» современной фотографической моды. В таком случае замечаешь, что снимающего не столько волнует жизненный материал, к которому он обращает свой взор, сколько необходимость достигнуть творческой несхожести с коллегами. Пинхасова это неравное, торопливое желание как можно скорее привлечь внимание к своим работам не коснулось. Он снимает медленно, предвзяв каждую композицию раздумьями и поисками пластической формы. Он преклоняется перед натурой, ее простой и вечно сложной красотой. Пинхасов будто не замечает сложившейся в современной фотографической практике альтернативы, воплощенной в журналистском репортаже, с одной стороны, и в фотоскустве, с другой. В первом случае, мы знаем, фотограф подчиняет свои индивидуальные интересы многообразным событиям реальной жизни, во втором, напротив, чаще всего преобразует действительность в соответствии с авторскими намерениями. Пинхасовские снимки ставят под сомнение безусловность этого деления: они показывают, что можно быть полноправным фотохудожником, ни в чем не насилуя натуру, сотрудничая с ней, бережно воссоздавая ее облик, лишь в некоторых, почти незаметных деталях художественной формы проявляя свое «я».

В натюрмортах Пинхасова явственно прослеживается намерение автора обращаться к простейшим, почти что банальным мотивам и идти в глубь натуры, раскрывая в ней ее неброскую, незаметную с первого взгляда красоту. Что очень важно для понимания особенности его натюрмортов — это отказ от обыгрывания привлекательности самих предметов. Кофейник у него — обычный, ничем не примечательный, дыня — каких мы видели сотни. Бесхитростность мотива лишь подчеркивает мастерство фотографа в его разработке. Обратите внимание на изысканность светотонального решения: свет помогает автору в трактовке фактуры (скажем, в дыне это сок, пена на свежем разрезе, мякоть, панцирная, изборожденная множеством морщин кожа).

Однако автора нельзя упрекнуть в прозаизме, в подчеркивании способности фотографии к сухой протокольности. Неповторимая поэтическая интонация натюрмортов возникает оттого, что он постоянно применяет легкое, всякий раз непохожее по цветовому оттенку вирирование отпечатков.

Придавая своим произведениям цвет сепии, фотограф вводит в них объединяющее стилистическое начало, как бы приглашая зрителей оценить прежде всего эстетические достоинства снимков. Любопытно, что всякий раз автор находит разную меру тона и цвета при вирировании. Иногда сепия почти не видна, она угадывается, подобно легкой дымке воспоминаний, окутывающей элегический мотив. В другом случае цвет сепии активно вмешивается во все светотональное решение, увеличивая контрасты и сообщая зелени плотную, подобную меху фактуру.

Слов нет, тонированные натюрморты и пейзажи очень хороши. В них есть то своеобразие, из которого, при желании, легко можно сделать прием, постоянно — из снимка в снимок — повторяемый и столь же постоянно приносящий автору успех. К чести Пинхасова следует сказать, что он не соблазнился возможностью из одной творческой находки сделать себе имя в фотографии. Это его программный принцип: не выработать себе один какой-то стиль, но постоянно менять его, отказываясь от уже достигнутого во имя нового, двигаясь все дальше и дальше вперед.

Для Пинхасова очень важна свежесть авторских ощущений. Поэтому, по его признанию, он не может долго подряд работать над одним и тем же мотивом: сердце и глаз устают, начинаются повороты, фантазия буксует.

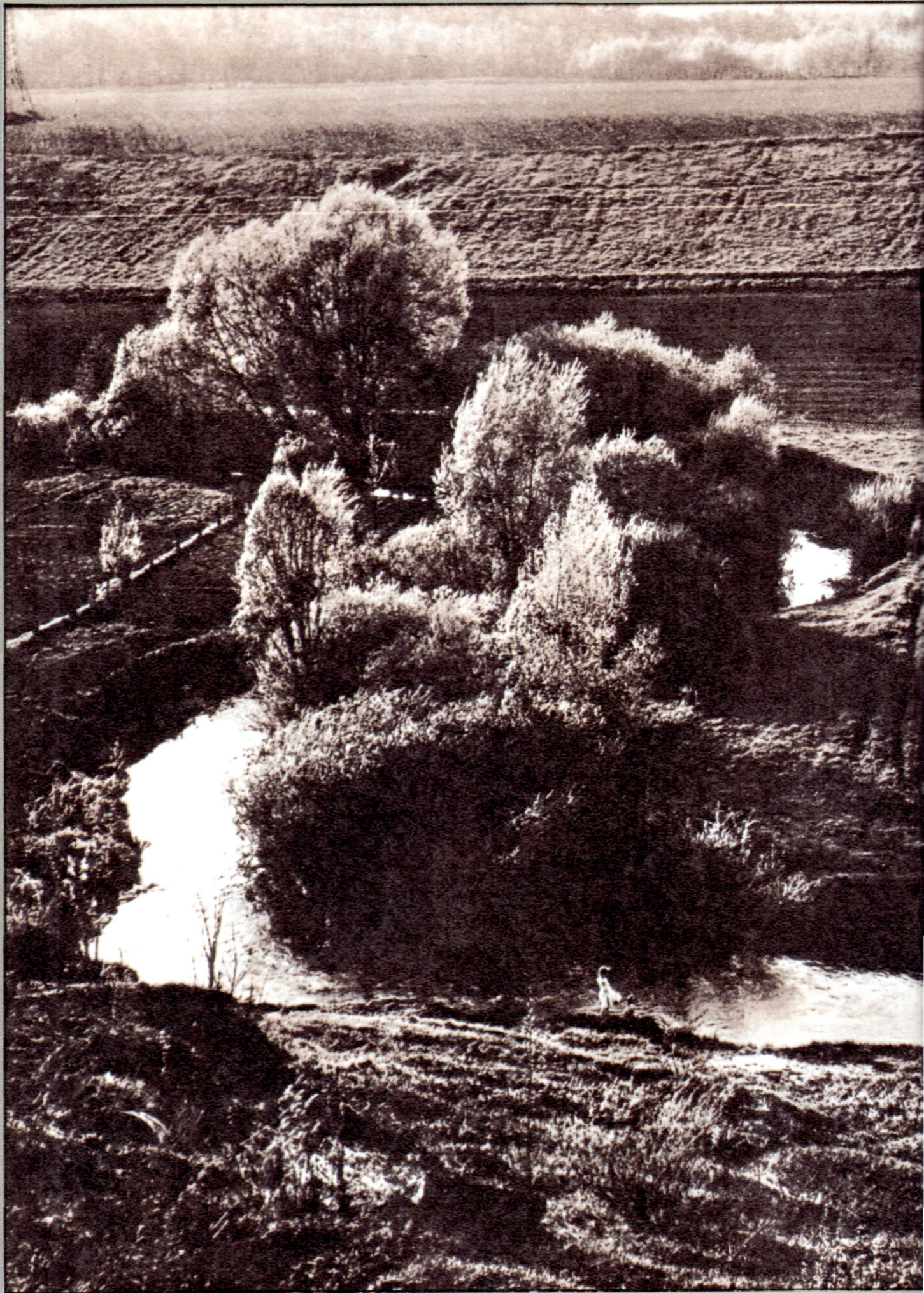
ФОТО
ГЕОРГИЯ ПИНХАСОВА

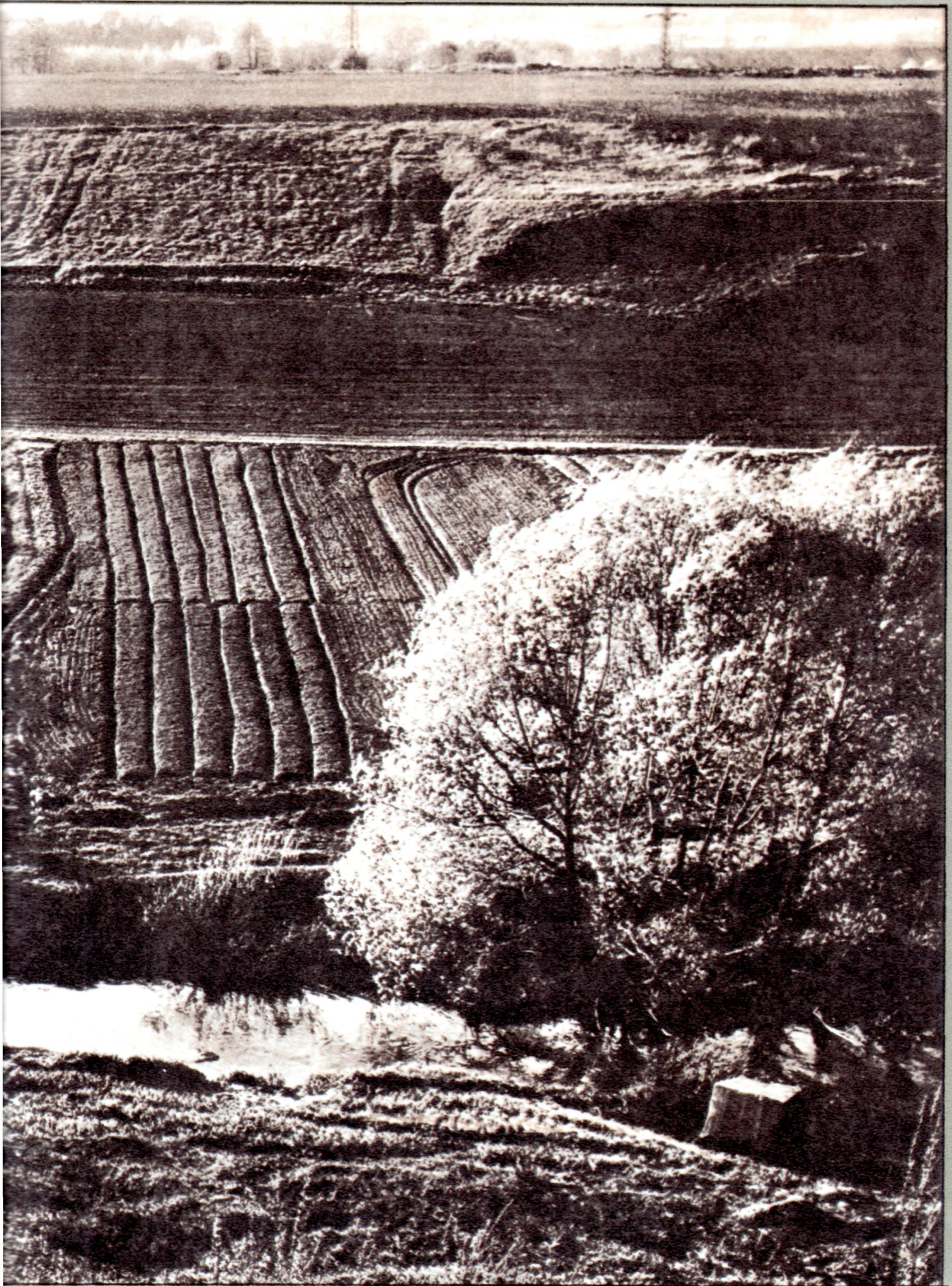
ДЫНЯ

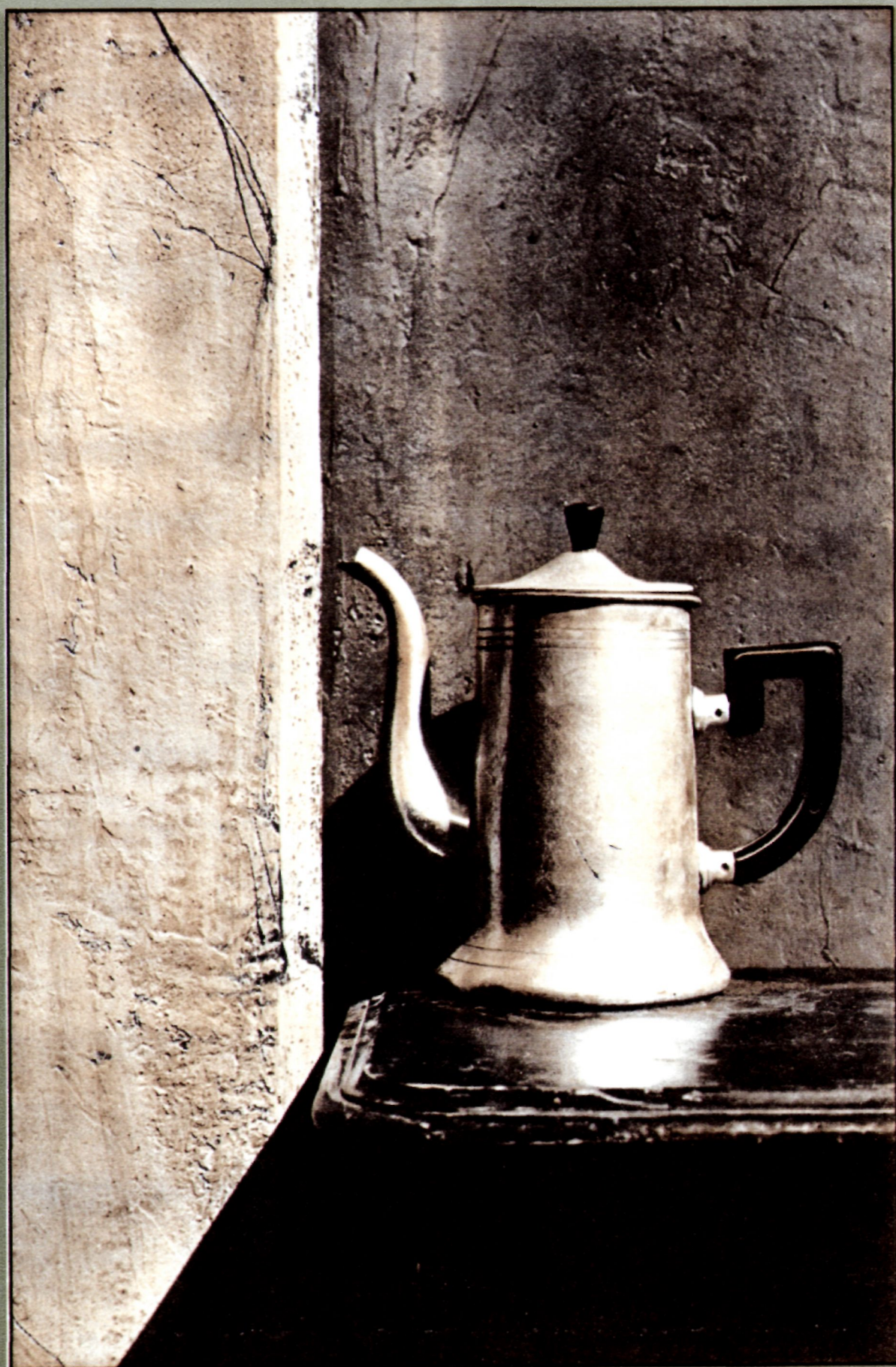
ПЕЙЗАЖ

СТАРЫЙ КОФЕЙНИК









на одном месте. Поэтому же, видимо, первые кадры съемки и отпечатки у него получаются самыми лучшими.

Хочется упомянуть о его пейзажах, которые имеют явный привкус натюрморта. Фотограф разглядывает травяной узор, раскинувшийся у его ног: каждый, даже самый маленький цветочек, каждая былинка обретают в такой композиции неожиданное значение, производя впечатление сказочного ковра, созданного вольным воображением живописца. Такой эффект возникает не только из-за того, что камера в упор нацелена на ограниченный прямоугольник газона, но и из-за плоского бестеневого освещения.

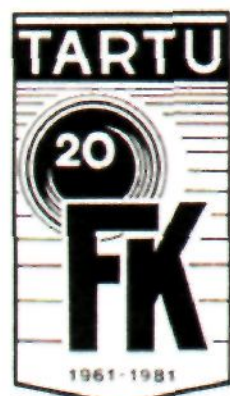
Такое же плоскостное впечатление производят и снимки рельефов местности. Он строит причудливую, неожиданную композицию. Фотограф нередко идет к сходному с творческими «из головы» коллегами итогу, используя определенным образом трактованную реальность.

Еще дальше в избранном направлении пошел Пинхасов в своих архитектурных натюрмортах — не могу найти более точного жанрового определения его последних работ. Снимая отдельные детали потолков, стен, асфальтовых покрытий, он создает сложные, но, на мой взгляд, лишённые пластической многозначности композиции. Аналитическое и синтетическое начала, столь органично слитые в большинстве его снимков, здесь, мне кажется, начинают существовать порознь друг от друга.

Впрочем, высказывая свое несогласие с характером некоторых поисков фотографа, я понимаю, как сложна в таких случаях роль критика: ведь он исходит в своих суждениях чаще всего из критериев, сложившихся на основе бытующей практики. А талантливые мастера рождаются для того, чтобы отрицать привычные критерии, утверждать новые.

ФОТОПАНОРАМА

Праздник в Тарту



XII республиканская выставка фотоклубов Эстонской ССР, слет фотолюбителей, конкурсы — все эти события были приурочены к дням чествования Тартуского фотоклуба в связи с его 20-летием.

Одним из организаторов и первым руководителем фотоклуба при городском Доме культуры в 1961 году стал Л. Матт, ныне почетный член клуба. Творческая деятельность клуба разнообразна и плодотворна. Это ежегодные отчетные выставки, участие в многочисленных конкурсах у нас в стране и за рубежом. В круговом обмене «Львовского кольца» среди фотоколлективов девяти городов тартуский завоевал первое место, а в этом году на республиканской фотовыставке он в пятый раз удостоился первого приза на конкурсе клубных работ.

За прошедшие годы определялось творческое лицо фотоклуба, возросло мастерство фотолюбителей. Его руководитель В. Лейман рассказал нам, что в ближайших планах клуба намечено проведение фотовыставки «Женщина в фотографии».

Праздник начался открытием ретроспективной выставки работ тартуских фотолюбителей в парке Тооме. В экспозиции были представлены фотографии, многие из которых хорошо известны за пределами Эстонии, и среди них работы В. Пархоменко, Р. Урбеля, В. Куцера, О. Кусса, В. Тальява, Т. Ноорица и других. Многогранность нашей деятельности, образ современника отражены в работах, представленных на XII республиканской фотовыставке.

Призерами по разделу клубных коллекций стали «Рамси» — фотоклуб г. Вильянди (II место) и народная

фотостудия «ТФК» (III место); дипломов удостоена фотогруппа «Таллин-Нымме». В индивидуальном конкурсе 15 фотолюбителей стали победителями и среди них Я. Тамм, Ф. Карк, А. Порцин; авторы цветных фотографий Я. Рымус и Д. Егоров из «ТФК» и Х. Линдк из фотоклуба Йыгева.

Недалеко от Тарту, в живописном местечке Мозина, проходил слет фотоклубов Эстонии, на который приехало около 200 фотолюбителей Таллина, Вильянди, Пярну, Риги, Ленинграда, Запорожья, Львова и других городов.

Слет открыл секретарь республиканского Совета профсоюзов Ю. Ульфсак. Программа слета включала в себя награждение победителей республиканской фотовыставки, выступление ансамбля песни «Микс Ютиа», проведение конкурсов фотолюбителей, обсуждение фотоснимков, обмен опытом. В общем все эти дни палаточный городок фотолюбителей жил напряженно, интересно, весело. На слете выступил секретарь Тартуского горкома КПЭ А. Алмани.

Три дня продолжался прекрасно организованный праздник эстонских фотолюбителей.

В. АНЦЕВ,
наш спец. корр.

В Государственном музее истории космонавтики имени К. Э. Циолковского в Калуге экспонировалась выставка «Космонавты живут на земле». Ее автор — известный фотожурналист А. Моклецов. Фотографии повествуют о космических полетах, о жизни и деятельности советских космонавтов.

Издательством «Детская литература» выпущен сборник «Тридцать шесть радостей», в котором опытные фотоохотники рассказывают об этом увлекательном виде фотосъемки.

В Минске, во Дворце культуры профсоюзов, проходила республиканская фотовыставка «Человек и труд». Экспозиция, составленная из 80 работ фотожурналистов и фотолюбителей, была организована Белорусским республиканским Советом профсоюзов и межсоюзным Домом самодетельного творчества Белсовпрофа.

60-летию Советской Грузии и образованию компартии республики была посвящена выставка фоторабот «Люди и время», открытие которой состоялось в Тби-

лиси, в Доме работников искусства. Ее организатором стал фотоклуб «Тбилиси» при городском отделении Союза журналистов Грузии.

В Калининграде подведены итоги двадцатого областного фотоконкурса школьников. В нем приняли участие 250 авторов с 500 снимками. Наиболее интересные работы представили юные фотолюбители областной Станции юных техников, Дома пионеров Балтийского и Октябрьского районов.

Союзом журналистов Аджарии была организована выставка «Время, события, люди», посвященная 60-летию установления Советской власти в Аджарии. Сто работ фотокорреспондентов и рабселькоров областных и районных газет было показано в батумском клубе Дома печати.

«Высокие параллели» — так называется фотоальбом, выпущенный издательством «Планета» и рассказывающий о Советском Севере, о его суровой природе, о современных городах.

В Ленинграде, во Дворце культуры имени С. М. Кирова, экспонировалось 70 фотографий известного рижского фотохудожника Я. Глейздса. Автор продемонстрировал свое мастерство в жанрах портрета, пейзажа, спортивной фотосъемки.

25 фотолюбителей из фотоклуба «Дружба», созданного при ленинградском Доме дружбы и мира с народами зарубежных стран, организовали здесь выставку из 100 художественных фоторабот.

В фойе Дома культуры имени Карла Маркса в Ленинграде были представлены работы хорошо известного местного фотоклуба «Зеркало». Авторы снимков П. Иванов, Е. Раскопов, В. Капустин, Г. Ткач и другие отмечены наградами на республиканских, всесоюзных и международных фотовыставках.

В Калининне, в межсоюзном Дворце профсоюзов, экспонировалась XXI областная фотовыставка, где было показано 130 работ 42 авторов города Калининна и области.

50-летию города Новокузнецка была посвящена экспозиция, составленная из 350 снимков 40 авторов. На стендах выставки — снимки из фотоархива, рассказывающие об истории города, и фотоклады, запечатлевшие жизнь Новокузнецка.

Верность теме



ПОРТРЕТ ТРАКТОРИСТА

РУКИ ХЛЕБОРОБА



ФОТО ЭДУАРДА МУСИНА

Инженера Эдуарда Мусина можно смело отнести к среднему поколению фотолюбителей из московского фотоклуба «Новатор». Он один из тех, кто пришел в уже сложившийся коллектив, известный своей высокой требовательностью, творческой атмосферой, то есть теми слагаемыми, которые позволили «Новатору» занять одно из ведущих мест среди фотоклубов. Первые работы Э. Мусина, в большинстве своем пейзажи, говорили о стремлении автора освоить палитру изобразительных средств, накопить необходимый объем профессиональных знаний. Первые же успехи на выставках, конкурсах связаны у него с тем, что можно было бы охарактеризовать таким понятием как «своя тема». Не всегда просто объяснить, откуда у него, человека сугубо городского, глубокое понимание и трепетная любовь к сельской теме, не легкому, но благородному труду людей, с именем которых связано такое емкое понятие, как хлеб. Тема эта, как показывает опыт последних лет, привлекает пристальное внимание фотолюбителей, причем разрабатывается она неторопливо, основательно, проходит не один год наблюдений, зарисовок, заметок, прежде чем появится небольшая серия, чаще три-четыре снимка. Представленные здесь снимки выполнены в разное время и входят в серии, над которыми автор работает постоянно, дополняя их новыми фотографиями. «Сенокос», «Жатва», «Лето в деревне» — вот характерные примеры. В рамках каждой серии есть портреты, как правило, острохарактерные, натюрморты, пейзаж.

Ежегодные отчетные выставки клуба «Новатор» становятся, как правило, заметным явлением в фотографической жизни Москвы. В прошлом году в работе жюри принимали участие сотрудники Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания. При обсуждении снимки Э. Мусина, посвященные сельской теме, были отмечены особо. Фотография стремится видеть жизнь во всем ее многообразии. Тема современной деревни — одна из страниц этой жизни.

В. НИКИТИН



СЕЛЯНКА

ПОРА СЕНОКОСНАЯ



Валерий Стигнеев Природа фотокниги

Прошедшее десятилетие отмечено бурным ростом как общего числа фотоизданий, так и их разнообразием*. Фотокалендарь в квартире или служебном помещении — непереносимый элемент оформления интерьера. Видовой фотоальбом — спутник в путешествии, которое массовый читатель совершает в кресле у настольной лампы. Фотоиздания знакомят нас с памятниками архитектуры, прикладного искусства, бытом и культуры далеких и близких стран. Бесчисленные деловые, рекламные, выставочные фотокаталоги, проспекты, буклеты представляют различные экспозиции, новые товары, промышленные изделия.

Каждый крупный город считает престижным иметь фотоальбом, который показывал бы его во всех аспектах — от прошлого до будущего. Распространилось пристрастие к фотоизданиям «по профессии». Книжки из серии «Избранные фотографии» познакомили массового читателя и зрителя с советскими фотомастерами.

Из всех видов фотоизданий фотокнига (как жанр мы ее определим ниже) более всего продвинулась по пути самостоятельных художественных решений. Продвинулась настолько, что в ближайшем будущем, по-видимому, станет не только типом художественной продукции, но и превратится в явление искусства, как это случилось с плакатом, когда он выделился из графики в самостоятельный жанр изобразительного творчества.

Что же послужило предпосылкой для этого? Насыщенные зрительной информацией газеты, иллюстрированные журналы и книги, теле- и киноэкраны, потоки любительской и семейной фотографии сформировали аудиторию, готовую к восприятию визуальных образов. Нынешний читатель и зритель обладает определенной культурой ассоциативного мышления, хорошо знаком с современным ему киноязыком, «грамматикой» телевидения, умеет читать и домысливать фотографию. Фотокнига для него — особый тип зрелища.

Однако теоретически она не изучена. Особенно много путаницы с вопросом о ее жанровой природе. Поэтому даже принадлежность к жанру однотипных фотоизданий определяется по-разному. Фотокнигой называют текстовое издание, щедро иллюстрированное снимками, собрание фотографий, связанных общей темой, видят в ней реализацию принципов монтажного кино. Бытует мнение, будто характер взаимодействия фотографии и слова является определяющим для структуры фотокниги. Этот признак описывается решающим для А. Красновского («СФ», 1980, № 8), когда он предлагает свою типологию фотоизданий: альбом фотографий, фотоальбом, фотопутеводитель и фотокнига, хотя типологические отличия формулирует расплывчато. В альбоме фотографий текста, «как правило, немного; в фотоальбоме он «играет более важную и заметную роль»; в фотокниге перед нами — наличие «глубокого, умного и тонкого текста».

Любопытно, что в конце концов автор приходит к выводу: «Органичное слияние текстового и иллюстративного ряда в неразрывное целое... вызывает одну несколько

неожиданную трудность психологического порядка. Дело в том, что читатели еще зачастую относятся к фотокнижке как к альбому фотографий: рассматривают иллюстрации и лишь изредка обращаются за разъяснениями к тексту».

Неверно, что органичное слияние фотографии и слова создает психологические трудности для восприятия и якобы поэтому читатель не видит разницы между фотокнижкой и фотоальбомом. Их жанровые отличия слишком ощутимы.

Каков характер построения фотографического материала на страницах фотоиздания? Совокупность снимков может быть представлена в виде определенной композиции. Возможны два случая: взаимодействие снимков в композиции сведено к нулю — каждая фотография живет изолированно, автономно и воспринимается зрителем как отдельное законченное произведение; все фотографии намеренно поставлены в отношения связи друг с другом — они подчинены одной идее, взаимодействуют между собой и всей композицией в целом и воспринимаются в целостности и динамике такого взаимодействия.

В принципе всякое построение материала в фотоиздании находится между обозначенными возможностями. Первая дает в чистом виде фотоальбом, вторая — фотокнигу. Жанровые границы между фотокнижкой и фотоальбомом нечетки. Разумеется, отсюда не следует, что их не существует.

При анализе структуры этих изданий выясняется решающее обстоятельство: весь фотографический материал фотокнижки подчинен пластическому сюжету. Визуальный ряд фотоальбома пластически бессюжетен*. В фотоальбоме общение со зрителем строится на полное восприятия отдельной фотографии в ее самоценности. Таковы ежегодники лучших снимков года, выпускаемые издательством «Планета», альманахи литовской фотографии, монографии о творчестве фотомастеров. Монтаж снимков в фотоальбоме нейтрален. В принципе он стремится к полной нейтральности**. В фотокнижке, напротив, иная задача — до предела выявить, усилить связь между кадрами, превратить готовую фотографию с определенным содержанием в средство создания нового смысла. Сюжет — вот принципиальное качество художественной структуры фотокнижки. Своим движением и развитием он превращает ее визуальный ряд в фотоповествование. Происходит усложнение структуры: фотоповествование одновременно ведется средствами фотографии и книжной формы.

Тут мы сталкиваемся с двуединой природой фотокнижки: с одной стороны, это самостоятельное произведение книжного искусства, со всеми надлежащими атрибутами, с другой — каждый ее снимок — само по себе законченное произведение. Иначе говоря, в фотокнижке как бы два авторских слоя: первый — изначальный, из произве-

дений фотографа, и второй — композиционный, чье авторство принадлежит создателю пластического сюжета и книжной конструкции. Первый авторский слой находится в сложном взаимодействии со структурой фотокнижки в целом — вторым авторским слоем.

Так в фотокнижке «Мгновения счастья» (Составитель и автор текста В. Стигнеев. Художник М. Аникст. М., 1972.) мы стремимся один из пластических мотивов — жест руки, обращенный к человеку и миру, присутствующий во многих снимках, превратить в содержательный момент повествования, соединяющий фотографии пластически и по смыслу в единый образ: человек — хозяин судьбы. Этот мотив становится важным структурным моментом, выражением связи между первым и вторым авторским слоем.

Двойственная природа фотокнижки диктует коллективный характер авторства. В ее создании участвуют сценарист, задающий драматургическую основу будущего фотоповествования, или автор-составитель, извлекающий эту основу из готового фотоматериала, фотограф и художник — конструктор всего организма книги. Подчеркнем, что в виду имеются не профессии или должностные лица, а творческие роли. Нередко фотограф выступает в роли драматурга пластического сюжета, тогда говорят об авторской фотокнижке.

Именно такая книга — «Вильнюсские будни» — выпущена в Вильнюсе в 1967 году издательством «Минтис». Весь материал сняли два мастера литовской фотографии Р. Ракаускас и А. Суткус. У них сложилась собственная пластическая концепция, хорошим соавтором фотографов выступил художник Р. Гибявичюс. В книге четкое композиционное построение, лаконичный текст, сопровождающий первые кадры. В них история города, его прошлое и настоящее. Это зачин темы. Дальше лирическая тема растет и развивается; снимки вторят друг другу, один мотив как бы рифмуется с другим. Главным героем книги — сам город. В поэзии старого и нового Вильнюса — содержательность пластического хода книги. Авторы шли от реального фотографического материала, от его выразительных возможностей, а не от литературной сюжетности, смысла которой лучше всего передает слово. В пластическом сюжете угадывается та логика, которой подчинены ритмика масштабов, монтажные отношения, членение на эпизоды.

В структуре фотокнижки легко выделить фотографическую, архитектурно-художественную и словесную системы. Их иерархия, взаимосвязь и взаимодействие обеспечивают единство книжного организма. Исходя из этого следует рассматривать место слова и его роль в фотокнижке.

Слово в фотокнижке присутствует в двух видах: в смысловой связи с фотографией и в качестве самостоятельного текста. По функции слова в пластическом сюжете можно различать три формы его бытования. 1. Информационная. Слово сообщает о фактических данных, дает необходимые исторические, географические, именительные сведения. 2. Тавтологическая. Оно дублирует, пересказывает фотографию, не истолковывая ее. 3. Монтажная. Оно находится в столкновении, сцеплении с фотографией, извлекая при этом из нее новые, порой неожиданные оттенки смысла. Для такого

* К фотоизданиям мы относим образцы самого различного рода полиграфической продукции — буклеты, альбомы, книги, в которых основным компонентом содержания выступает фотография.

* Пластическим сюжетом мы называем художественно построенное распределение снимков в фотокнижке, образующих своим содержанием динамичную композицию. Возникающая между снимками внутренняя, эмоционально-смысловая связь составляет в основном сферу сюжета.

** Нельзя упускать из виду, что любое соединение фотографий в экспозиционной, журнальной или книжной форме обязательно порождает определенный контекст за счет зрительного восприятия. Поэтому независимо от воли автора в изобразительном ряде фотоальбома возникает некоторые связи,

слова характерен активный ассоциативный монтаж с отдельным снимком, разворотом. В упоминавшейся фотокниге «Мгновения счастья» текст к фотографиям дается по-разному. Он состоит из одной-двух фраз. Стилистически и интонационно слово живет в разных планах потому, что используется во всех формах его бытования. По характеру включения в композиционную структуру книги словесный текст используется по-разному. Он может предавать книгу. Это текст-вступление. Фото-книга здесь становится чисто визуальной — слово вынесено за пределы фотографической композиционной системы. Так построены «Вильнюсские будни». Информационные подписи к снимкам отпечатаны на вкладыше. Книга говорит с читателем только языком фотографических изображений и пластического сюжета. Текст может быть средством членения всей книги на отдельные смысловые части, начиная каждую новую главу. В таком случае говорят о «сюитном» способе его расположения. Вступительный и «сюитный» тексты как бы задают направление восприятию фотоповествования. И, наконец, текст может быть более или менее равномерно распределен по всей книге. На практике чаще всего используют комбинированные способы его включения в конструктивный строй книги. Монтаж изображения и слова создает дополнительное смысловое напряжение в структуре издания, обостряет зрительное восприятие. Эстетический эффект усиливается, когда слово становится метафорой изображения, звучит одновременно с темой фотографического ряда. Этому способствуют графика шрифта, характер набора, расположение текста. Слово обыгрывается как изображение. Его связь с фотографией становится целенаправленной: слово превращается в органичный элемент фотоповествования. Тенденция к избыточности слова в фотокниге нарушает баланс выразительных средств. Пространственный текст, будучи беднее визуального, не только не выполняет свою коммуникативную функцию, но и ухудшает читательское восприятие сюжета. Сейчас фотокнига энергично утверждает себя как жанр, расширяя свою тематику. У Ю. Тынянова есть глубокое замечание о том, что «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается: перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции...»^{*} Для фотокниги смещением стала промежуточная между нею и фотоальбомом жанровая форма — видовой фотоальбом. У него смешанная структура: частично его конструкция и способы использования фотоматериала следуют принципам фотокнижки, частично — фотоальбому. Видовой фотоальбом не обладает целостностью фотокнижки. Зато относительная подвижность элементов его структуры дает возможность для перестановки и замены снимков, разворотов и эпизодов. К такому типу можно отнести издания «Вечное движение» (1972), «Московские зори» (1973), «Глазами детей» (1977), «Вершины вперед» (1978). Структура видовой фотоальбомы оказывается удобной для разнообразных по тематике изданий: общественно-политических, спортивных, историко-биографических и т. д. Сложился устойчивый стереотип в построении фоторяда. Чаще всего господствует перечислительный принцип, описательная логика, пластические связи в целом ослаблены. Отрабатанные приемы макетирования, повторяющиеся из альбома

в альбом, позволяют быстро завершать нужный набор снимков. Большей частью стандартно используется слово: аступительный текст, тексты к разделам, короткие или развернутые подписи на разворотах. В пассив видовой фотоальбомы следует занести необязательность в структуре, раздробленность пластического сюжета, шаблоны композиционных решений. Однако композиционные стереотипы помогли поставить выпуск видовой фотоальбомов на поток. Их популярность и у издателей, и у читателей не случайна. Для первых они удобны в работе, для вторых привлекательны именно однотипностью. И все-таки становление фотокнижки как произведения искусства заключается в движении к целостности художественной структуры. Связи в ней становятся более глубокими, смысловыми. Современная фотокнижка стремится к концептуальности. В визуальной форме она предлагает читателю осмысление важных жизненных проблем: человек и его место в мире, взаимоотношения с природой, человек и техника, гуманное отношение к живому и т. д. Таковы издания «Хотят ли русские войны» (1970), «Человек. Его дело» (1977), «Цветение» (1978). В последнее время все большее распространение получает фотокнижка со сложным по структуре словесным рядом. В него включают, кроме авторского слова, документальные тексты, стихи, прозу, письма. Нередко такая словесная композиция становится основным средством выражения замысла. Визуальность книги теряет свое первоначальное качество. Примеры такого рода дают издания серии «Памятные места в СССР», которая выходит в издательстве «Планета» с 1971 года: «Я более всего весну люблю» (1971), «В краю великих вдохновений» (1972), «Толстой в Москве» (1978). В них усложняется также строй изобразительного ряда: к фотографиям добавляются репродукции рисунков, гравюр, живописных полотен и, стало быть, в пластическом сюжете приходится соединять различные по фактуре и пространству изображения^{*}. В структуре такой фотокнижки нужны своего рода смысловые узлы — пересечения изобразительного и словесного рядов. Пластический сюжет уступает место словесно-пластическому. Если словесно-пластический сюжет не организован, издание превращается в механическое соединение разнородного материала. Переход от ясных и простых по конструктивному стилю изданий к сложным «многофигурным композициям» обнаружил определенные издержки. Началось увлечение формальными решениями, когда художник книги больше демонстрирует себя и издательские возможности, чем осмысленный творческий принцип. Жанр фотокнижки продемонстрировал свои возможности в синтезе стихов и фотографий. Если поиски музыкальных образов, рожденные поэтическими произведениями, давно узаконены художественной практикой, то попытки отыскать визуальный аккомпанемент стихам — явление новое. Пока таких изданий немного, но они есть. В одном случае это избранные стихи Тютчева и цветные пейзажные фотографии, в другом — подборка поэтических текстов и снимков разных авторов на тему «Времена года», в третьем — фотоповествование, в котором используется поэтическое слово («Жизнь природы там слышна» и «Юность столицы» (1978), «Строкою Пушкина воспето» (1979) и др.). В каждом издании авторам

приходится решать далеко не простую задачу: дать поэтическому образу визуальный эквивалент. По-видимому, поиск художественного решения здесь следует вести не в прямом сопоставлении поэтического текста и фотоповествования, а по пути особого подхода к пластической конструкции. Как разновидность фотокнижки часто упоминается фотороман. Три года назад на русском языке вышла итальянская фотокнижка «Жизнь Леонардо», на которую издательство «Планета» приобрело права. Она была создана на основе пятисерийного телефильма, показанного во многих странах мира, в том числе у нас. В зрительный ряд книги в обилии были включены репродукции картин, гравюр, рисунков самого Леонардо и его современников. Но основу фоторяда составляли фотографии — кадры из фильма. По сути это фотороман. На снимках — конкретные лица, сыгранные актера-ми. Правда, сыграть в кино и для фотографии — вещи разные. Одно дело, когда показывают Леонардо да Винчи в игровом фильме и мы, приученные к кинематографической условности, верим, что перед нами — великий Леонардо, прекрасно понимая, что это актер в его роли. Другое дело, когда мы видим Леонардо на фотографии. Фотография всегда означает для нас копию подлинной действительности. И, казалось бы, мало что меняет кинематографическое происхождение фотоснимков в данном случае. Но все-таки меняет! Само существование фильма, его показ на телеэкране, участие широкой аудитории в просмотре — все это, вместе взятое, составляет особую реальность экранного существования. И существование этой реальности примиряет нас с игровой природой фотографий в книге. В этом смысле «Жизнь Леонардо» не только ставит вопрос о фотоэкранизации, но и дает некоторый ответ на него. Издание активно использует возможности, тающиеся в жанре фотокнижки. А эти возможности раскрыты сегодня еще далеко не полностью. Идет энергичное расширение подластного ему материала. Жанр эволюционирует, осознает себя. Мы вправе говорить о размежевании жанровых разновидностей, появлении новых. Жанр — это опыт, сконцентрированный в наиболее устойчивых формах, тип художественного мышления. Вызвать его природу — значит определить путь развития фотокнижки.

В двадцатые годы, в пору поисков и экспериментов, ярких имен и талантливых работ в искусстве книги, художник и дизайнер Эль Лисицкий мечтал о создании книги нового типа. В 1927 году он писал в статье «Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга»: «Мы стоим перед формой книги, где на первом месте стоит изображение, а на втором — буква... Визуальная речь богаче, чем звуковая... Я думаю, что форма будущей книги будет пластически изобразительной»^{*}. Лисицкий предсказывал бурное развитие фотокнижки. Оно наступает.

* Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 256.

* Блестящие образцы работы со сложным по составу изобразительным рядом дал А. Родченко в своих фотокнижках «Первая конная» и «Красная Армия» (1938).

* «Искусство книги», вып. 3. М., 1962, с. 164.

Вадим Некрасов «Мини-фото»

Член жюри

Несколько лет назад в Могилеве родилась идея создать свою собственную, с не общим выражением лица, выставку с участием зарубежных авторов, экспонируя на ней не фотографии вообще, а фотографическую миниатюру. В соответствии с первоначальным замыслом был выбран и формат снимков, минимальный в выставочной практике. Предъявлялись и специфические требования к оформлению работ, к их «рукотворности». Организатор выставки — народная фотостудия «Радуга» — выступила в роли катализатора фотографической идеи, которая нашла сторонников в среде фотохудожников, фотолюбителей в нашей стране и за рубежом — в Венгрии, Болгарии, Чехословакии, Франции, США, Японии, Испании и других странах.

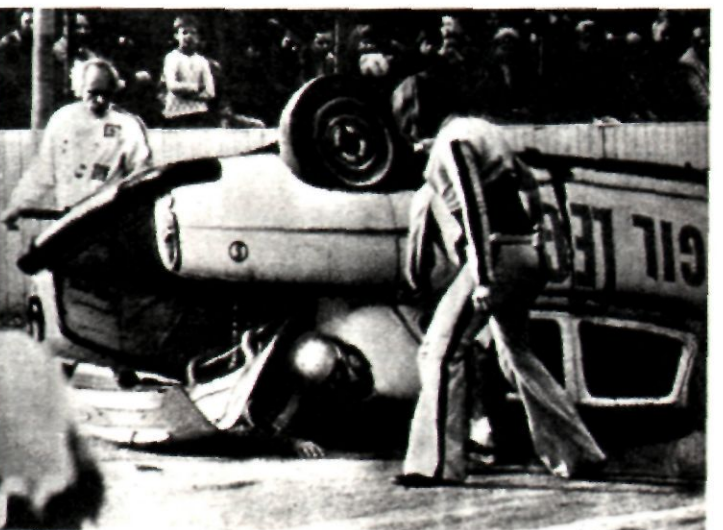
Чем привлекателен малый формат? Прежде всего — это равные условия для всех фотографов. Еще одно преимущество: на сравнительно небольшой площади можно экспонировать большое количество снимков, в том числе и серий. Вообще в последнее время заметной стала тенденция к уменьшению размера изображения и на самих снимках за счет увеличения полей чистой бумаги. И в этом отношении могилевский вариант — в русле современных веяний в фотографии. Практика проведения выставки показала, насколько трудно приживаются умозрительные идеи на фотографической почве. Но экспозиция, которая в данном случае представляет собой эксперимент, позволяет осмыслить опыт проведения предыдущих смотров, заглянуть в обозримое будущее.

Что же характерно для этой экспозиции, что отличает работы призеров от их предшественников, получивших признание на «Мини-фото-79»?

В разделе «Портрет» прошлой выставки победителем стал П. Тихов из Болгарии, приславший работу, выполненную в традициях съемки «скрытой камерой». Скульптурная лепка лица пожилой крестьянки, сочетание фактуры кожи, изборозженной глубокими морщинами, и тканей различных структур на фоне и одежде портретируемой, спокойная серебристо-серая гамма тонов.

Диаметрально противоположный подход у призера нынешней выставки эстонца Я. Элметса. Акцентированная постановочная фотография, в которой продуманы мельчайшие детали в одежде, атрибутике, окружении. Автор сознательно обыгрывает мотивы «ретро» на современных сюжетах таким образом, что у зрителя не возникает сомнения в органичности их применения. Его снимки построены на сочетании пастельных тонов охристой гаммы.

Эти примеры подтверждают тот факт, что важен не метод съемки сам по себе, а сочетание всех компонентов, начиная от выбора сюжета и кончая поиском наиболее выразительного решения в позитивном процессе. В разделе «Пейзаж» на прошлой выставке победу одержал Е. Раскопов из Ленинграда, представивший снимок «Реквием», — своеобразный протест автора против загрязнения окружающей среды. Тема эта чаще решается в виде фотографий плакатного плана, характерным примером могут служить работы В. Бутырина и В. Михайловского, хорошо знакомые читателям «СФ». Е. Раскопов, используя силу фотографии-документа, напоминает о том, что природа не просто нуждается в бережном к себе отношении, она ранима и не каждую рану удастся впоследствии залечить. Свой вариант популярной у литовских фотографов темы показал К. Мизгирис, премированный на нынешней выставке. «Дюны» — сюжет, который можно было бы назвать пробным камнем, своеобразным оселком, помогающим оттачивать мастерство, мыслить категориями образными. Сколько фотохудожников, столько и прочтений этой темы, но есть все-таки

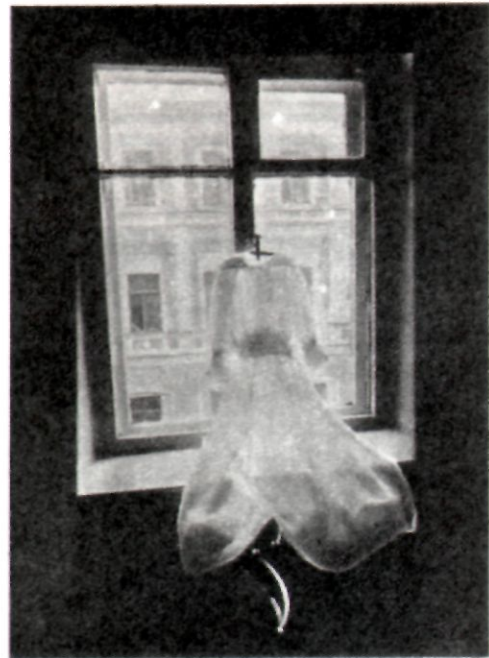


Г. ХРИСТИАН (ФРАНЦИЯ)
МОРСКАЯ СИМФОНИЯ
(ИЗ СЕРИИ)

И. ЯЩЕРИЦЫН
КИНО В ТУНДРЕ (ИЗ СЕРИИ)

Ж. РУСИНОЛЬ (ИСПАНИЯ)
Е. МОЛИНА

Я. СОБОТКА (ЧССР)
НЕОЖИДАННЫЙ ВЫХОД



Л. НОВАК (ЧССР)
РУБКА ЛЕСА

Б. КОНОВ
КРАПИВА

З. БУЛГАКОВАС
ГОРОД (ИЗ СЕРИИ)

Я. ЭЭЛМЕТС
НА ПАМЯТЬ

П. ПЛЕШАКОВ
ДЕВОЧКА С РОЗОЙ

С. БАЛАШОВА
БЕЗ НАЗВАНИЯ

П. МОРОЗОВ
ГОЛУБАЯ МЕЧТА

А. СОРУ (ИСПАНИЯ)
«ЛЕС»

В. ШУМКОВ
ПЕЙЗАЖ С КАМНЯМИ

В. КОНДРАТЬЕВ
СЕВЕРНЫЙ МОРСКОЙ ПУТЬ

И. ГЛЕДИК (ЧССР)
ФРАГМЕНТ

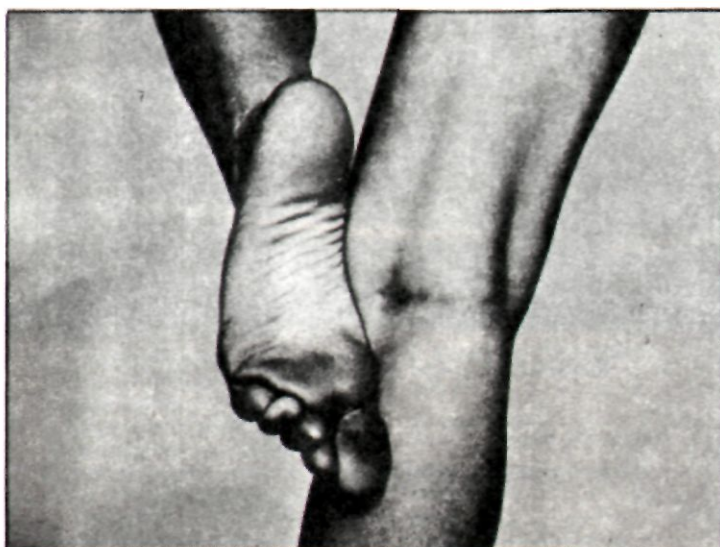
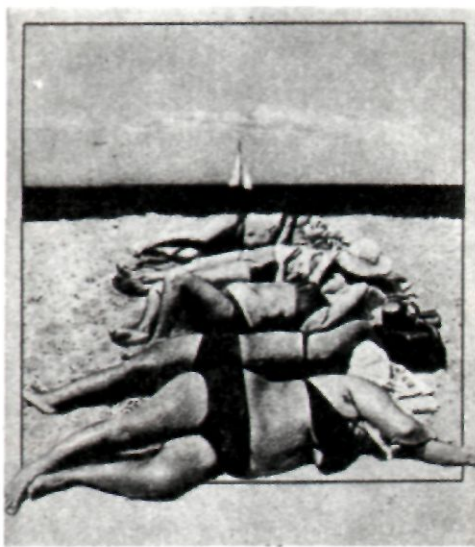
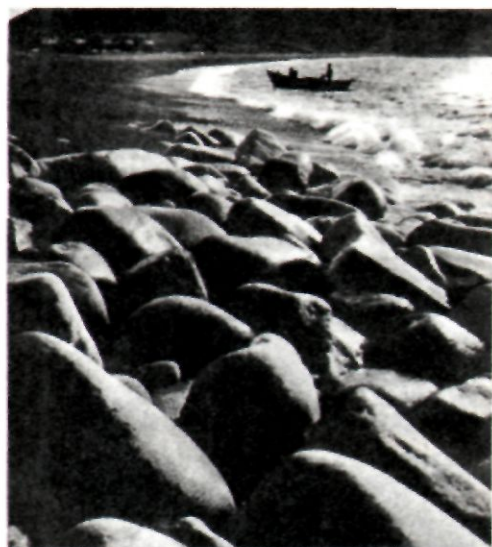
Е. КОМПАНИЙЧЕНКО
БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ

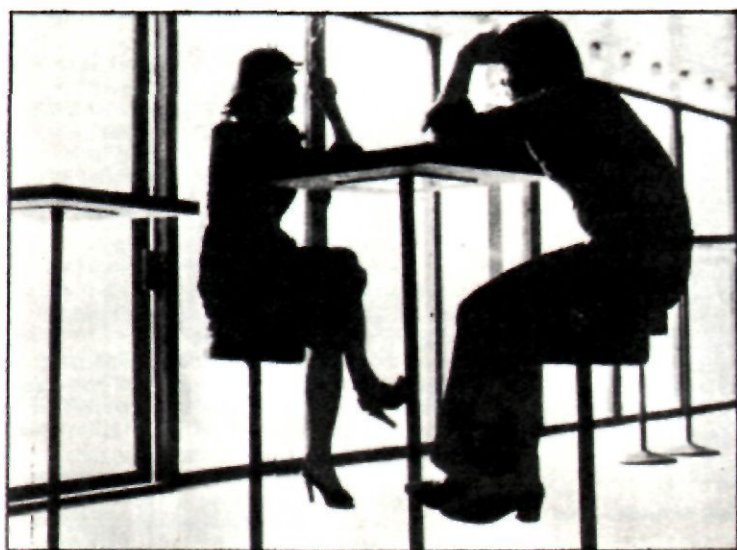
Э. САБУЛИС
ВКУСНО

И. ПРИКРЫЛ (ЧССР)
ФАНТАЗИЯ

Г. БИНДЕ
ЛУЛУ

С. КИЛАДЗЕ
СЕЛЬСКИЙ ОСТРОСЛОВ





работы, которые становятся на некоторое время своеобразным эталоном. Таковы, например, фотографии А. Завадского и И. Кальваласа, сыгравшие, пожалуй, основную роль в определении критериев. К. Мизигрис показал необычные, хрустально звенящие безоблачные дюны, красивые в своей первозданности. В разделе «Жанр» фотолюбители из Запорожья удерживают первенство на двух последних выставках. В. Филонов уступил лидерство своему товарищу по клубу Е. Компанийченко. Работы этих авторов характеризуют социальная направленность, высокое исполнительское мастерство, умение из нескольких негативов сделать фотографию-символ. Снимки жанровой тематики в недалеком прошлом были привилегией «чистого» репортажа и носили чаще всего характер зарисовок, наблюдений за быстротекущей жизнью. Аналитическое начало преобладает в жанровой фотографии Е. Компанийченко. Автор не просто констатирует факт, но и комментирует его, подчеркивает свою точку зрения на происходящее. Пожалуй, наиболее сложным было определить критерии оценки в разделе «Эксперимент». В самом деле, что в настоящее время можно считать экспериментальной фотографией? За последние годы мы были свидетелями многочисленных «бумов» на базе какого-нибудь технического приема, было время увлечения изысканно красивой постановкой и наоборот — «скрытой камерой», фотографией «решающего момента», и «секвенциями». Большинство авторов данной экспозиции направлением, позволившим найти какие-то новые элементы выразительности, избрали тонирование. Прием сам по себе не новый, но в последнее время необычайно популярный и, что, пожалуй, самое главное, в фотографической миниатюре использование его не выглядит надуманным, чужеродным. На выставке были представлены практически

все варианты этой техники: легкое окрашивание всей плоскости снимка в один тон, теплый или холодный, в зависимости от авторской версии, местное тонирование, когда выборочно окрашивается какая-то часть снимка и главным становится гармоничное сочетание двух, иногда трех тонов. Столь популярные в настоящее время серии фотографий не выделялись в самостоятельный раздел и рассматривались наряду с отдельными снимками. Интересно, что среди награжденных те и другие занимают примерно равную часть. Награды выставки получили Вильнюсское отделение Общества фотоискусства Литовской ССР — за лучшую коллекцию, рижанин Г. Бинде — за лучшую авторскую подборку, Витторио Ронкони (Италия), Йозеф Гледик (ЧССР), Гектор Христиан (Франция), Ласло Терек (Венгрия) и другие.

Отрадно, что четкая направленность «Мини-фото» позволила собрать вместе множество свежих работ. Статистика подтверждает, что более или менее удачная фотография тиражируется примерно в 50—70 экземплярах и участвует ежегодно в таком же количестве выставок и конкурсов, условия которых составлены таким образом, что практически принимаются снимки любых сроков давности. Одни и те же работы кочуют с выставки на выставку, поэтому экспозиции, демонстрируемые в разных городах, разные в тематическом отношении, в то же время оказываются похожими друг на друга. Выставки теряют момент новизны и превращаются в подборки работ авторов, уже получивших ранее известность. Некоторые, уверовав в непреходящую ценность часто единственной работы, превращаются в неистовых ее поклонников, бесконечно перепечатывая ее в различных форматах, вариантах оформления, рамках, на паспарту и т. д. Этот порыв приводит к тому, что автор фактически исключает себя из активного творческого процесса. Заманчиво, конечно, с минимальными усилиями собрать большой урожай дипломов и медалей. Но многие фотографии, триумфально прошедшие в свое время по многочисленным выставкам и салонам, сегодня не представляют какой-либо ценности. Время — строгий судья — точно расставляет акценты, просеивает случайное, постепенно заменяет эмоции категориями более стабильными. Выставки, подобные «Мини-фото», способствуют этому.

А. СИГИДИН
ПИНГ-ПОНГ

М. ЖИКУЛ
А. БАБАДЖАНЫН

В. ФЕДОРЕНКО
МЕЛОДИЯ ВЕЧЕРА

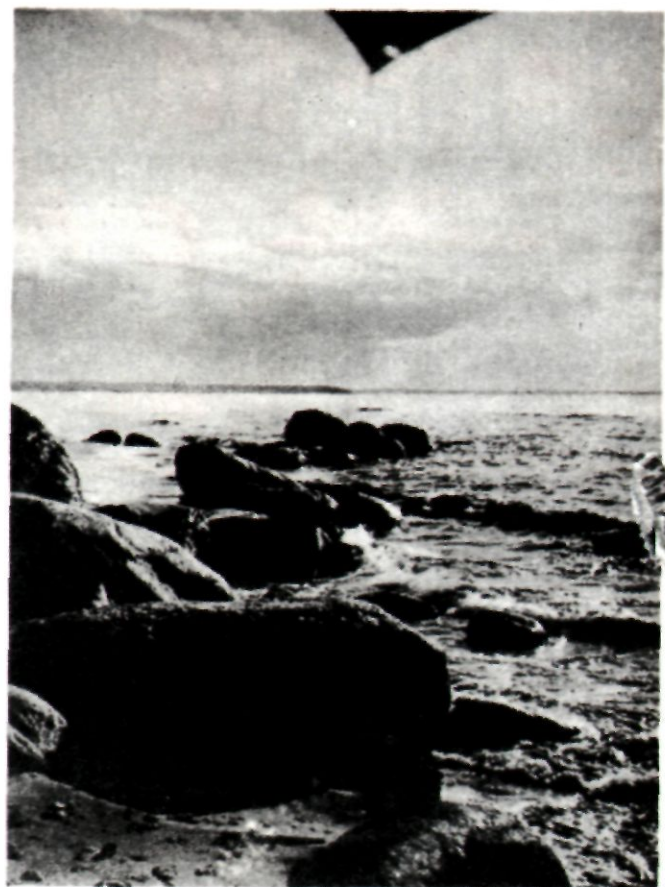
А. ТАРМУЛА
В БАРЕ

Михаил Стахов Тимирязев и фотография

Кандидат исторических наук



ПЕЙЗАЖ, КУНЦЕВО, 1894 Г.



МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ, МЕРРЕКЮЛЬ, 1895 Г.

Сто лет назад в России широко развернулось движение за применение фотографии в науке и технике. Активными членами этого, фотографического, отдела Русского технического общества были такие известные ученые, как А. Бутлеров, Д. Менделеев, Ф. Чернов, П. Яблочков, А. Попов, В. Срезневский, П. Преображенский. Они многое сделали для популяризации фотографии среди физиков, химиков, зоологов, ботаников, географов.

Редкостные познания в области теории и практики светописа проявил еще в ранних своих работах Климент Аркадьевич Тимирязев. «Это ему принадлежат статьи «Об усвоении света растением», «Зависимость фотохимических явлений от амплитуды световой волны», «Фотохимическое действие крайних лучей видимого спектра», «Физико-химические условия разложения углекислоты в растениях». Тимирязев заглянул в механизм фотохимических явлений, происходящих в зеленом растении, доказывая, что в зеленом листе и в фотографическом слое происходят аналогичные явления. Если ранее ученые разных стран делали лишь предположительные выводы о том, что фотохимическое действие связано с длиной волны светового луча или с частотой его колебания, то Тимирязев на практике доказал, что фотохимическое действие связано, главным образом, с амплитудой световой волны. В итоге многолетних опытов он пришел к выводу, что законам фотохимии подчинен процесс усвоения углекислоты и света растением. В марте 1895 года в Обществе распространения технических знаний Тимирязев прочитал лекцию «Фотография природы и фотография в природе». В этой лекции он вскрыл сущность химического процесса, совершающегося на чувствительных поверхностях, применяемых в фотографии.

От исследований фотохимического процесса, происходящего под действием света в фотографических пластинках, Тимирязев перешел к анализу фотохимического процесса, совершающегося в зеленом листе. Его началом ученый считал разложение углекислоты воздуха, приходящей в соприкосновение с листом (выделение из нее кислорода), а концом — отложение в листе крахмала. Таким образом, был вскрыт процесс превращения неорганического вещества в органическое.

Тимирязев интересовал вопрос: от каких лучей солнечного света зависит этот удивительный процесс. С помощью опытов он доказал, что хлорофилл является естественным сенситизатором. Изучая процессы, происходящие в растении, Тимирязев обнаруживает массу сходств с практикой фотографии. «...Должно сознаться, — замечал ученый, — что именно успехи фотографии пролили свет на эту вековую физиологическую загадку»*. Но насколько же природный процесс проще изобретенного человеком! Если фотографу стоит больших трудов изготовить ортохроматические пластинки, то в растении эту роль выполняет луч солнца. «...В то же мгновение, когда зеленые лучи солнца рисуют на пурпурной поверхности нашей чувствительной пластинки изящный отпечаток листа, его пурпуровые лучи вызывают в зеленой ткани этого листа величественный процесс, с которым связано существование всего человечества**», — отмечал он. Фотография была тем инструментом, который позволил ученому отточить и научно обосновать выводы, касающиеся есте-

ствознания в его всемирно известном труде «Космическая роль растений». Труд этот он прочитал в Лондонском королевском обществе в апреле 1903 года. Остроумная, образная речь русского ученого начиналась несколько необычно — со сказки о Гулливере, который, осматривая академию в Лагадо, встретил удивительного человека, сидевшего неподвижно и уставившегося на огурец, запаянный в стеклянный сосуд. В течение восьми лет бился этот человек над разрешением диковинной загадки улавливания солнечных лучей и их применения в дальнейшем.

«Я должен откровенно признаться, что перед вами именно такой чудак, — заметил Тимирязев. — Более тридцати пяти лет провел я, уставившись если не на зеленый огурец, закупоренный в стеклянную посудину, то на нечто вполне равнозначное — на зеленый лист в стеклянной трубке, — ломая себе голову над разрешением вопроса о запасении впрок солнечных лучей».

Хотя и представление о фотохимическом процессе, совершающемся в зеленом листе, сводилось в то время к тому, что действие различных лучей света должно зависеть от их относительной яркости. Тимирязев рассмотрел оптические свойства хлорофилла и доказал: все, что известно науке о функции этого вещества, может быть выведено из его оптических свойств. Ведь процесс усвоения углерода есть процесс усвоения солнечных лучей.

«Таким образом, — заключал Тимирязев, — функция хлорофилла может быть по праву названа космической функцией растения... Мы действительно присутствуем здесь при таинственном процессе «превращения света в тела», благодаря которому этот ничтожный черный комочек вещества является истинным звеном, соединяющим величественный взрыв энергии в нашем централь-

* Тимирязев К. А. Избр. соч. М., Огиз-Сельхозгиз, 1948, т. 1, стр. 241.

** Там же.



К. А. ТИМИРЯЗЕВ В ПЕТРОВСКО-РАЗУМОВСКОМ. 1893 Г.



К. А. ТИМИРЯЗЕВ НА БЕРЕГУ МОРЯ. МЕРРЕКЮЛЬ, 1895 Г.

ном светиле со всеми многообразными проявлениями жизни на обитаемой нами планете»^{*}. Великий естествоиспытатель, основоположник русской школы в физиологии растений известен и как популяризатор фотоискусства. В своих статьях и выступлениях он защищал его реалистические основы и исключительную демократичность. Замечательна работа Тимирязева «Фотография и чувство природы». В ней он провел параллель между картинами художника-мастера и мастера-фотографа, вовсе не отдавая предпочтения ни тому, ни другому. Эту работу по достоинству оценили поклонники фотоискусства. Великий русский художник И. Левитан, прочитав ее, писал ученому: «Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, абсолютно верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна»^{**}.

Климент Аркадьевич Тимирязев был также страстным фотолюбителем. Когда его сыну исполнилось двенадцать лет, он купил ему в подарок фотоаппарат. Вместе они увлеченно снимали природу. Но в фотолюбительстве ученый видел отнюдь не только развлекательную сторону. «...Если фотограф будет щелкать налево и направо своим «кодаком», снимая походя «интересные места», в результате получится лишь утомительно пестрый инвентарь живых и неодушевленных предметов... Так ли относится к своей задаче истинный художник?»^{***} — писал он.

В Доме-музее К. А. Тимирязева в Москве хранятся снимки: лес, подернутый туманом;

стволы сосен, пронизанные ярким светом; море в лучах закатного солнца. Снимки передают очарование природы. В них живет чуткая душа поэта.

Отец и сын Тимирязевы вошли в историю отечественной светописы как мастера художественного пейзажа. Недаром на фото-выставках в Москве и Нижнем Новгороде их работы были удостоены серебряных медалей. «...На выставке доминируют в буквальном значении этого слова несколько маленьких пейзажей, которые по своей художественной прелести прямо-таки жемчужинки в почетном венке достоинства выставки. Мы говорим о диапозитивах К. и А. Тимирязевых. Это прелестная, безукоризненная коллекция с большим умением выбранных мест в природе... Это уже не любительская работа, а работа больших мастеров, знающих твердо, что они делают...»^{*}, — таков отзыв критики того времени.

Тимирязев понимал, что постичь тайны фотографии можно лишь при условии совершенного знания ее техники. Как воспроизвести различные оттенки зеленого цвета в черно-белой фотографии, как избавиться от бликов отраженного белого света — эти проблемы в практической фотографии одним из первых решил Тимирязев.

Французский ученый Анго предложил для съемки облаков систему светофильтров, состоящую из сосудов с жидкостью, закрепленных перед объективом. Приготавливать такие светофильтры было довольно хлопотно. Тимирязев разработал свою систему и тут же поспешил сделать ее достоянием практиков. В журнале «Фотографическое обозрение» (1896, № 3) он опубликовал статью «Несколько слов о фотографировании растений», где сообщил: «Я

считаю наиболее практичной такую систему. Из черного картона вырезаются диафрагмы, отверстия которых заклеиваются покровными стеклышками, покрытыми слоем коллодия, подкрашенного ауранией. Таких стеклышек нетрудно приготовить целый набор, целую шкалу различных тонов. Опыт показывает, какой из этих диафрагм следует пользоваться для данного предмета при данных условиях освещения. Для ландшафтов, обыкновенно, достаточно самых слабых. Иное дело цветы... Тимирязев предлагал, например, употреблять изохромные пластинки, подбирать густо окрашенные светофильтры, чтобы соотношения тонов и цветов, скажем, лютика, василька, ромашки были совершенно нормальными, не оскорбляли глаз художника, ботаника.

Как фотограф-практик Климент Аркадьевич Тимирязев охотно делился опытом съемки против света, при солнце, закрытом тучами, в пасмурную погоду, давал советы по технике передачи деталей ландшафта на пластинках, очувствленных к различным лучам спектра. Как художник он выступал за реалистическое начало в светописы, был непримиримым противником «эстетиков», уводящих фотографию «из пределов действительности», чем оказал неоценимую услугу русской фотографии.

* Тимирязев К. А. Избр. соч. М., Огиз-Сельхозгиз, 1948, т. 1, стр. 367.

** Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. М., «Искусство», 1956.

*** Тимирязев К. А. Полн. собр. соч. М., Сельхозгиз, 1938, т. 5, стр. 233—234.

* Журнал «Фотографическое обозрение», 1896, № 4

Знаете ли вы?..

О чем писали фотографические журналы давностью — сто лет назад! Какие советы начинающим давали бывалые, опытные фотографы!

Заглянем в популярный когда-то журнал «Фотографический вестник» (издание П. М. Ольхина). Откроем наугад несколько страниц. Публиковавшиеся тогда рекомендации сегодня трудно читать без улыбки, так наивны, так примитивны рекламировавшиеся в них средства.

Например, известный нью-йоркский фотограф охотно делится с европейскими коллегами опытом по «снятию портретов дам»: «Если дама, фотографируясь, желает придать лицу выражение кротости и вежливости, то она должна перед съемкою произнести слово «бюсом» и не изменять положения рта, пока фотограф не скажет: «Благодарю вас!». Когда же ей хочется иметь выражение знатности и некоторого благородства, не выказывая кротости, следует сказать «бреш», — надлежащее действие будет непременно. Желая придать рту малость должны произнести «флип». Если рот мал и хотят, чтобы он казался побольше, то говорят «экзбидж». Желая иметь печальный вид надобно проговорить «экзреченк», а предпочитающие казаться смиренными должны быстро и очень сильно проговорить слово «скатт» («Ф.В.», 1887, № 3, с. 16). А вот в чем заключался, оказывается, «секрет создания портретов в виде бюстов»: «Снимаемую особу помещают позади столба или пьедестала, написанного на доске. Волосы, лицо и шею запудривают мукою и надевают одежду из белой фланели. Фон берут черный, бархатный. После проявления и доделки негатива острым ножом проводят контуры пределов будущей копии и соскабливают все, что находится за ними. Таким образом, в копии выйдет белый бюст на черном фоне» («Ф.В.», 1889, № 3, с. 71).

Известно, как трудно снять летящие в воздухе снежинки даже с помощью весьма совершенной современной фотоаппаратуры. В конце прошлого века такое вообще было не под силу фотографии. Однако «фотоху-

дожинки» не унывали. «Эффект падающего снега на негативе можно получить искусственным путем, — писал один из них. — На зубную щетку берут слой краски и, держа щетку над негативом, проводят по ее щетине пальцем. Лица на негативах закрывают маской или куском ваты» («Ф.В.», 1888, № 1, с. 50). Вполне серьезно давались и такие рекомендации: «Вспышкой магнетиального порошка можно пользоваться в банках, магазинах драгоценных вещей для засъемки злоумышленников. С этой целью в надлежащее помещение ставят открытую камеру с пластинкою и делают в соответствующем месте электрический контакт, приводимый в действие непрошенным гостем против его воли и вызывающий вспышку. Полученная фотограмма может облегчить отыскание преступника и свидетеля-стаговать против него». Рекламируя изобретение, автор публикации сообщал, что он построил для одного помещика камеру с электрическим затвором «для засъемки могущих быть воров в плодовом его саду. Эта камера действительно сняла вора, тянувшегося к плодам, и фотография послужила его обличению» («Ф.В.», 1887, № 3, с. 16—17).

В журнале был раздел юмора. Воспроизводим образец шутки на тему «Из жизни фотографов»: «В одном провинциальном городке, имевшем всего одну улицу, поселились два предпримчивых светописца. Первый сразу сделал надпись над входом: «Самый лучший фотограф в этом городе!» Вывеска, конечно, не понравилась сопернику. И он над своим входом начертал: «Самый лучший фотограф в мире!» Такая самоуверенность несколько не смутила третьего фотографа, решившего открыть свою мастерскую в том же городе. Он нанял себе квартиру между обоими своими соперниками и, не желая отстать от них, вывел на своей вывеске: «Лучший фотограф на этой улице!» («Ф.В.», 1887, № 3, с. 62—63).

А. ФОМИН

Около 200 работ было представлено на шестнадцатую городскую выставку «Глазами юного фотолюбителя» в пермском Дворце пионеров. В своих снимках ребята показали жизнь школы, родного города, красоту пейзажей Урала. После проведения итогов выставки победителям вручены дипломы и специальные призы.

В новосибирском межсоюзном Дворце культуры «Строитель» демонстрировал свою персональную выставку председатель мотилевского народного фото клуба «Радуга» З. Шегельман. Было показано 70 работ, выполненных автором в последние годы.

Два норвежских фотохудожника Арнт Сневе и Томас Мартинсен были гостями выставочного салона Вильнюсского отделения Общества фотонисков Литовской ССР. А. Сневе показала портреты труженников моря. Работы Т. Мартинсена посвящены старому и молодому Осло. Снимки норвежских авторов оригинальны, отличаются смелостью художественных решений.

«Венгрия — страна туризма, страна друзей» — под таким названием выставка фотографий и плакатов экспонировалась в московском кинотеатре «Новороссийск». Ее организовали Главное управление по туризму ВНР и Главное управление по иностранному туризму при Совете Министров СССР.

Искусству фотопортрета была посвящена VI областная выставка в Смоленске. Инициатором экспозиции стало производственное объединение «Смолоблфот». Помимо основной тематики, здесь были представлены пейзажи, жанровые снимки. Всего было показано 175 работ 46 авторов.

В поселке Нахабино (Московская область) в День

молодежи состоялась блиц-выставка местного фото клуба. Фотографии были развешены на сетах среди деревьев. На базе этой выставки межсоюзным Домом самодеятельного творчества проведен семинар для фотолюбителей.

«ВРЕМЯ И ЛЮДИ»

Под таким названием в Фотохронике Телеграфного агентства Советского Союза состоялось открытие выставки специального фотокорреспондента ТАСС, заслуженного работника культуры РСФСР В. Мاستюкова. За сорок лет работы в агентстве ему довелось освещать в прессе многие замечательные события нашего времени, снимать многих выдающихся людей. Фотографии В. Мастюкова повествуют о партийных съездах, об освоении целинных земель, о передовиках производства, о театральной жизни Москвы. В выставочной подборке Мастюкова много удачных портретов: маршалов Г. Жукова, И. Конева, писателя К. Симонова, режиссера И. Пыррева и других замечательных людей страны.

Выступая на открытии выставки, главный редактор Фотохроники ТАСС Л. Портер отметил, что круг творчества репортера широк и разнообразен, но основной объект его съемок — это человек.

О профессиональной надежности и оперативности В. Мастюкова говорил заведующий московской редакцией Фотохроники ТАСС В. Дубель. Тепло поздравили автора с интересной экспозицией председатели фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР А. Порожняков, фотокорреспондент Фотохроники ТАСС Н. Акимов, методист фотолектории при ЦДЖ Л. Шаровская и другие.

ВЫСТУПАЕТ АВТОР ЭКСПОЗИЦИИ «ВРЕМЯ И ЛЮДИ» В. МАСТЮКОВ



«Фотоохота-81»

ИТОГИ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА



Летом этого года в Болгарии в Пловдиве проводилась международная охотничья выставка «ЭКСПО-81». В рамках этой выставки в числе многих других мероприятий был организован международный фотоконкурс «Фотоохота-81».

В организационный комитет поступило более 1300 снимков из 23 стран (черно-белые и цветные отпечатки, слайды). Из Советского Союза было прислано более 250 работ 40 авторов. Конкурс проводился по четырем разделам, присуждалось 12 медалей: 4 золотых, 4 серебряных и 4 бронзовых. На суд международного жюри, в состав которого вошли представители пяти стран: Болгарии, Греции, Кубы, Советского Союза и Чехословакии, было представлено 563 снимка. Снимки, каждый из которых члены жюри должны были оценить по 12-балльной шкале, были, так сказать, анонимны. Жюри не знало ни автора, ни страны. Это способствовало объективности оценок.

По первому разделу «Животные в естественной среде» были присуждены три золотые медали — Славе Штохлу и Жаку Дюбену (ЧССР) и Пэри Поуэлу (США); две серебряные — Ласло Месарошу и Печи Томасу (ВНР); две бронзовые — Шандору Нашгеорги (ВНР) и Пэри Поуэлу (США). Во втором разделе «Охотник и рыболов — защитник природы» золотых медалей решено было не присуждать. Серебряную медаль получил Эрвин Зенфалови (ВНР) и бронзовую — Слава Штохл (ЧССР).



А. ИОЛИС БРОСОК

В. АХЛОМОВ ОХОТА НА КАБАНА (ИЗ СЕРИИ)

В третьем разделе «Охота и рыболовство — спорт и отдых» медалей не присуждалось вообще. Эта тема оказалась наиболее трудной для фотоохотников и уровень представленных снимков был невысоким. В четвертом разделе «Охотничья и рыболовная этика, обычаи, ритуалы, традиции» три медали завоевали наши фотографы. Золотую получил Анатолий Иолис (Москва), серебряную — Борис Наконечный (Киев) и бронзовую — Виктор Ахломов (Москва).

Наибольшее число медалей было присуждено в первом разделе. Да и подавляющее большинство снимков было представлено именно по этому разделу. Оно и понятно, животные в естественной среде — первейший объект съемок. Чистая охотничья тематика была на конкурсе представлена довольно скудно, хотя, казалось бы, именно эта тема должна была преобладать. Объяснить это можно только одним. Охоту снимают, как правило, только охотники, а когда они на охоте, до фотокамеры ли им? Решить тему охоты вообще довольно сложно, на наш взгляд. Тут надо проникнуться ее духом, ее традициями. В то же время тема эта необычайно фотогенична. Из всех серий об охоте и охотниках запомнились две. Это «Охота на кабана» Виктора Ахломова и «Охота с беркутом» Альберта Пушкарева, которая также была представлена на этом конкурсе.

Д. ЖИТЕНЕВ,
член международного жюри

А. Трачун Фокусируемые экраны для зеркальных камер

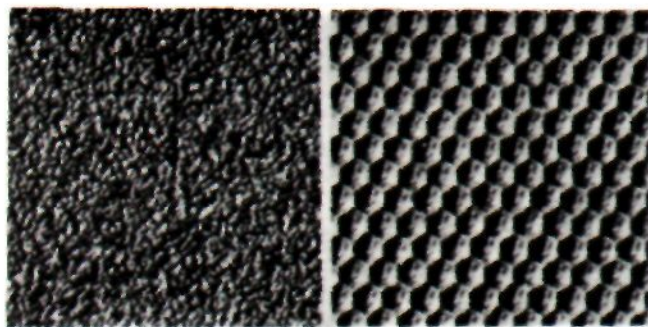


ФОТО 1

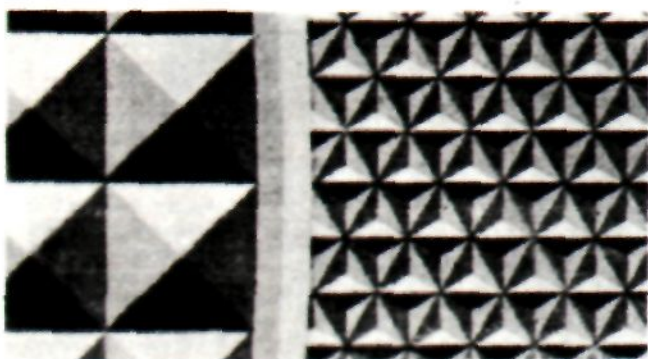


ФОТО 2

Современный зеркальный фотоаппарат, снабженный устройствами для экспониметрического контроля, автоматикой отработки экспониметрических параметров, моторным транспортированием пленки, давно уже признан универсальным фотографическим инструментом. Его технические возможности становятся все шире. С помощью фотокамер этого типа осуществляются макро- и микросъемка в научных исследованиях, архитектурная съемка, съемка со сверхтелеобъективами и т. д. Вместе с тем очевидно, что с помощью обычных средств процесс фокусировки изображения в неординарных случаях съемки слишком продолжителен, а порою и вовсе невозможен. Вот почему важное значение придается созданию более оперативных и точных средств фокусировки, а также обеспечению их взаимозаменяемости.

Наиболее полным набором средств фокусировки (разнообразными фокусирующими экранами) снабжены многие 35-мм однообъективные зеркальные камеры, несколько меньшим чис-

лом сменных экранов обладают среднеформатные камеры. Наличие дополнительных средств фокусировки определяет диапазон возможного применения камеры в различных условиях освещения, при использовании специальных объективов, преобразователей.

Основными критериями оценки качества средств фокусировки являются: точность наводки, яркость изображения, оперативность и удобство работы. Для обеспечения высоких показателей указанных характеристик предложен ряд интересных оптических схем, внедрены специальные покрытия, повышающие пропускание света. Как известно, в качестве средств фокусировки на коллективных линзах видоискателей или на отдельных плоских фокусирующих пластинках формируется специальная поверхность. Это может быть матовая поверхность или прозрачная, растровая в виде микропирамид или в виде микролинз, полевая линза, полевая линза Френеля, это могут быть фокусирующие клинья (клинья Додена).

Фокусирующий экран

имеет, как правило, общее поле изображения и дополнительные элементы фокусировки, размещаемые в центре. Все поле изображения может быть снабжено средством фокусировки (матированной или микро-растровой поверхностью), может и не содержать его, а иметь лишь один элемент для фокусировки, расположенный в центре. Стандартный фокусирующий экран 35-мм зеркальной камеры имеет три основных контрольных элемента: матированную поверхность по полю (часто с использованием линзы Френеля), центрально расположенное кольцо микро-растра, внутри которого помещен кружок с клиньями Додена (рис. 1). Такой набор позволяет производить фокусировку либо по матовой поверхности всего поля, либо по микрорастру или клиньям.

К достоинствам матированных поверхностей следует отнести возможность контроля глубины резкости изображения через видоискатель; яркость изображения на матовой поверхности зависит от ее текстуры. Грубая поверхность позволяет получить яркое изображение, но затрудняет точную фокусировку из-за крупной зернистости. Равномерность освещенности по полю создается использованием линзы Френеля, представляющей собой специальную коллективную линзу. Оптическая система клина состоит из двух полукруглых стеклянных призм, встроены в экран. В основе ее работы — принцип разделения изображения. Линия раздела может быть горизонтальной, что облегчает фокусировку объектов, имеющих вертикальные линии. Линия раздела, расположенная под углом 45°, позволяет использовать для контроля и горизонтальные линии.

Фокусирующий растр микропризмного пятна представляет собой оптическую систему, состоящую из множества микропирамид (основание — треугольник или квадрат). Если изображение объекта не сфокусировано, то оптические элементы вызывают множество преломлений и отклонений луча, создавая так называемый «мерцающий» эффект. Известны сменные экраны, целиком состоящие из микропризм, что обеспечивает

весьма яркое изображение. Однако при макросъемке или использовании объективов с относительным отверстием 1:4,5; 1:5,6 и менее возникает сильное затемнение микрорастра и клиньев, что заставляет отказаться от фокусировки по микро-растру и предпочесть зону с матированной поверхностью, хотя при этом затемненный кружок в центре создает неудобства, вынуждает к неприводительным поворотам камеры. Кроме того, микрорастр, способствующий быстрой и точной фокусировке статичных объектов, явно неудобен для съемки быстро движущихся объектов. Еще менее точным становится фокусирование при применении объективов с фокусными расстояниями более 600 мм, при работе на репродукционных установках, в астрофотографии и т. д.

Все это требует изыскания специальных средств фокусировки. Разработка их идет и в количественном, и в качественном отношении. Так, современная технология изготовления мелко модульных структур позволила заме-

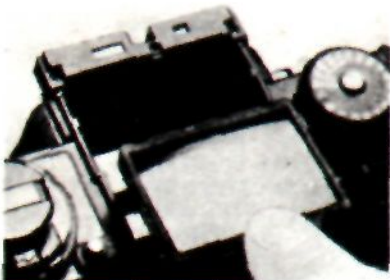


ФОТО 3

ФОТО 4



нить матирование фокуси-
ровочной поверхности на-
несением структуры из
сверхминиатюрных линзо-
чек (фото 1) или микро-
призм (фото 2), что заметно
увеличило яркость изобра-
жения в видоискателе. Ком-
форт наблюдения, в свою
очередь, повысил оператив-
ность и точность работы. Не-
маловажное значение при
конструировании камер
придается также удобству
замены фокусирующего
экрана, которым может
быть коллективная линза с
фокусирующей поверхно-
стью или плоская фокуси-
рующая пластинка. Первая
бывает у 35-мм камер со
съёмной пентапризмой, за-
меняется со стороны пента-
призмы и подпружинивается
сверху (фото 3). Вторая
обычно располагается на
откидной рамке и подпру-
жинивается снизу, а извлека-
ется ее можно через присоеди-
нительное отверстие объ-
ектива после освобождения
рамки (фото 4).
Замена фокусирующих
экранов — операция тонкая,
требующая определенного
навыка и аккуратности: не-
большой оплошности доста-
точно, чтобы «сбить» на-
стройку фокусировки*. Не
все камеры имеют конст-
рукцию видоискателя, поз-
воляющую без разборки
камеры производить смену
фокусирующих экранов,
хотя принципиально она
возможна у всех моделей.
Следует также помнить, что
плоские фокусирующие
экраны изготавливаются из
пластмассы и поверхность
их легко повредить неостро-
жным касанием пинцета.
Кроме того, различный ко-
эффициент светопропуска-
ния некоторых дополни-
тельных экранов может
исказить показания экспо-
нометра камеры, если его
светоприемники распо-
ложены в видоискателе. (Это
не относится к системам с
прямым экспонометриче-
ским замером света, отра-
женным дополнительным
зеркалом или шторкой.)
Очевидно, возможны и
другие комбинированные
средства фокусировки, так,
например, центральная по-
ворачивающаяся полоса,
представляющая собой
вариант разделенного изо-
бражения и микропризмы.
При нефокусированном
изображении полоска раз-
бивает центральное пятно.
В эндоскопической фото-
графии применяется поле-
вая линза, центральный уча-
сток которой диаметром
23 мм — выпуклый.
Приводим основные виды
фокусирующих экранов и
их назначения.

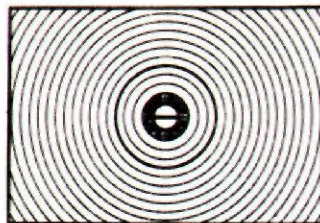


РИС. 1. Экран для обычных видов съемки. Матированное френелевое поле с 5-мм кольцом микропризм и 3-мм кружком с клиньями Додена



РИС. 2. Экран для обычных видов съемки и съемки движущихся объектов. Матированное френелевое поле с контрольным кольцом диаметром 12 мм и 3-мм кружком с клиньями Додена



РИС. 3. Экран для обычных видов съемки и съемки движущихся объектов удобен при использовании телеобъективов. Матированное френелевое поле с контрольной 12-мм окружностью и фокусирующей точкой с густой сеткой

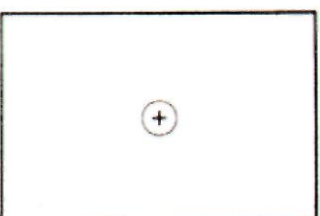


РИС. 4. Яркий экран для фотомикрографии, астрофотографии и других съемок, где необходимо сильное увеличение с использованием параллаксного «воздушного» фокусирования. Ровное тонкоматированное поле с перекрестием в центральном кружке диаметром 4 мм. Используется с видоискателем, оснащенным лупой

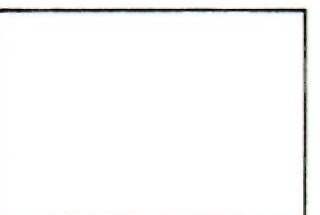


РИС. 5. Экран для съемки с телеобъективами быстро движущихся объектов, годен для крупноплановой фотографии и тех случаев, когда посторонние изображения не должны попадать в поле зрения видоискателя. Тонкоматированное поле без каких либо дополнительных элементов

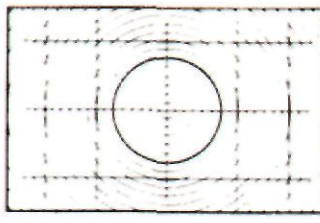


РИС. 6. Экран для архитектурной и репродукционной съемки. Матированное френелевое поле с контрольной окружностью 12 мм, координатной сеткой, мелкосетчатой точкой диаметром 3 мм



РИС. 7. Яркий экран для плохих условий освещения. Контроль глубины резкости с этим экраном невозможен. Чистое френелевое поле с 12-мм микропризмным кружком. Могут быть отклонения в показаниях экспонометра

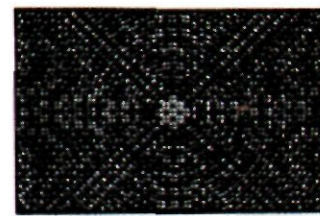


РИС. 8. Особояркий экран для плохих условий освещения и для работы со сверхтелеобъективами. Контроль глубины резкости затруднен, возможны отклонения в показаниях экспонометра. Чистое френелевое поле с микропризмным растром по всему полю

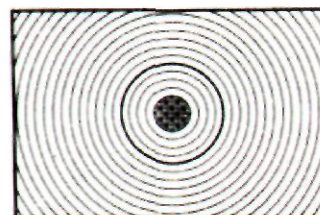
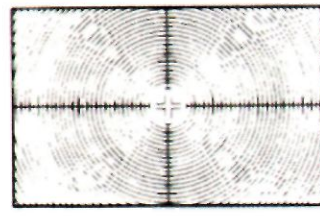


РИС. 9. Экран для обычных видов съемки. Матированное френелевое поле с контрольной 12-мм окружностью и 4-мм кружком микропризм



РИС. 10. Экран для обычных видов съемки. Идентичен экрану на рис. 2, но отличается наклонной линией клиньев

РИС. 11. Яркий экран для микрофотографии с использованием микроскопа и лупы. Чистое френелевое поле со шкалами и контрольным перекрестием. Фокусирующее средство работает по методу «воздушной» фокусировки, то есть изображение, сформированное в плоскости экрана, контролируется через лупу (без помощи других специальных средств). Штрихи, нанесенные на прозрачное стекло, определяют плоскость, в которую должно быть приведено правильное сфокусированное изображение. Вначале лупа наводится на крестообразные штрихи и фиксируется в данном положении. За-



тем посредством наводки объектива изображение фокусируется в упомянутую плоскость. Если изображение вне фокуса, то при перемещении глаз вправо или влево штрихи будут смещаться относительно предмета. Если изображение в фокусе, то предмет и штрихи неподвижны.

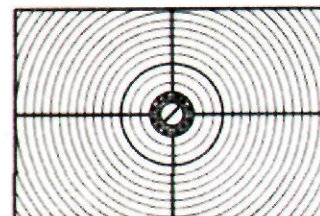


РИС. 12. Экран для координатной съемки. Идентичен экрану на рис. 6, но отличается наклонной линией клиньев

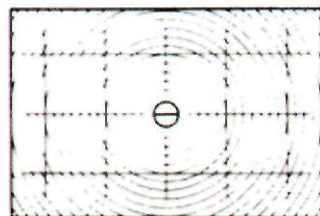


РИС. 13. Экран для архитектурной и репродукционной съемки графических работ. Идентичен экрану на рис. 6, но оснащен клиньями

* Подробно о настройке фокусировки см. «СФ», 1979, № 11.

П. Ивченко Реверсивные бумаги

Прямая печать с диапозитива. Что может быть более актуальным и перспективным при широком распространении съемки на цветной диапозитив? Прямая печать со слайда — это быстрый и точный выбор оригинала для увеличения, простота и наглядность цвето-коррекции, повышенная резкость отпечатка, насыщенность цвета, возможность прямого воспроизведения (или получения копии) цветных оригиналов на матовой основе. Изготовление со слайдов цветных контактов позволяет сопоставлять различные варианты, избегать необходимости устраивать специальные просмотры. Для полиграфии — это возможность еще до изготовления печатных форм увидеть копию будущего оттиска и при необходимости произвести ту или иную коррекцию. Однако до сих пор технологический процесс обработки реверсивных бумаг остается сложным, зависящим от различных факторов. Свидетельство тому — большое число вопросов в редакционной почте. Организацией процесса прямой печати в настоящее время, помимо центральных фотослужб, занимаются многие научные, производственные фотолaborатории. Но не за горами, видимо, то время, когда разработка новых типов отечественных реверсивных бумаг позволит и лабораториям фотоклубов страны освоить этот прогрессивный способ. Наиболее совершенным сейчас является процесс для новой реверсивной фотобумаги «Кодак Эктахром 14RC», который ориентирован в основном на индустриальный метод обработки, дающий наилучшие результаты. Знакомство с этим процессом поможет грамотно организовать работу с реверсивными бумагами как зарубежного, так и отечественного производства.

Общая характеристика фотобумаги. Бумага «Кодак Эктахром 14RC» (типа 5262) — цветная обрабатываемая на пластиковой подложке RC, имеет глянцевую (F) или полуматовую (N) поверхность и предназначена для прямой печати с диапозитивов, прямого копирования прозрачных оригиналов на копировальных стендах и прямой съемки

в крупноформатных фото-графических камерах. Эта бумага позволяет получать копии на фотобумаге без промежуточного негатива. К сожалению, ретушь на бумаге «14RC» затруднена из-за плохого сцепления пластикового слоя с красителями. Светочувствительность фотобумаги «14RC» (8 ASA) распространяется на весь видимый спектр, и, следовательно, все операции по ее обработке необходимо производить в полной темноте.

Хранение. До экспонирования бумага может храниться в своей упаковке в течение срока годности. 1 год при +18°C и 2 года — при —18°C. Хранение при более высокой температуре приводит к изменению фотохарактеристик. Чтобы избежать возможной конденсации влаги на светочувствительных поверхностях, при изъятии бумаги из холодного склада необходимо соблюдать определенные сроки перед вскрытием упаковки. Так, продолжительность нагрева будет составлять для коробки с 50 листами — 3 часа, если она хранилась при —18°C, и 1 час, если температура хранения была +10°C. После экспонирования бумагу следует немедленно проявлять. Экспонированная бумага может храниться 48 часов до обработки при температуре ниже +20°C. Если обработка откладывается на больший срок, то бумагу необходимо хранить при —18°C.

Условия экспонирования. Фотобумага «14RC» предназначена для применения с источниками света, цветовой температура которых от 2850 до 3400 К. Применение ламп с флуоресцентным («холодным») светом не рекомендуется. Современные цветные обрабатываемые пленки имеют специальный слой, не пропускающий ультрафиолетовых лучей. При обработке этот слой разрушается (хотя и не всегда полностью). Этот недостаток нелегко обнаружить, а реверсивная бумага чувствительна к таким дефектам и может воспроизвести изображение с желтой или синеватой вуалью. Вот почему следует применять фильтр «Кодак Раттан 2А», поглощающий

световое излучение, лежащее в этом участке спектра. Кроме того, применение фильтра позволяет уменьшить разницу в степени коррекции, необходимой в зависимости от марки диапозитивов и типа пленки. Это снижает опасность появления брака, в особенности при любительской обработке. Для профессиональной обработки применение фильтра 2А не является столь необходимым. Принцип цвето-корректировки для устранения преобладающих цветовых оттенков в случае применения обратимых фотоматериалов крайне прост. Например, если доминирует желтый оттенок, нужно добавить синие светофильтры (пурпурный + голубой); если красный — голубые светофильтры. Коррекция плотности достаточно проста. Если общая плотность отпечатка оказывается слишком высокой, необходимо увеличить экспозицию, и наоборот, при низкой общей плотности уменьшить ее.

Увеличение. Фотобумага, о которой идет речь, требует для воспроизведения диапозитива среднего формата следующих условий экспозиции: фильтры 50M и 40C с обработкой при 29,4°C, фильтры 40M и 30C с обработкой при 38°C, уровень освещенности от 3 до 5 лк для выдержки 2 с. Уровень освещенности замеряется в плоскости бумаги при пустой рамке после установки набора используемых светофильтров. Эти данные, относящиеся к источнику света с цветовой температурой 3200K, приводятся ориентировочно, их можно лишь принять за основу, так как реальные условия экспозиции зависят от многих факторов. Отпечатки проверяются с помощью источника света с цветовой температурой 5000K, рекомендуемая освещенность — 1000 лк. Во всех случаях сравнение оригиналов и отпечатков должно производиться с применением света одинаковой цветовой температуры.

Сушка и монтаж отпечатков. Фотобумага не должна подвергаться нагреванию более 100°C, так как возникает опасность повреждения пластиковой подложки.

Отпечатки не требуют глянцеваания, их поверхность становится блестящей после просушки на воздухе. Они могут быть легко наклеены в высушенном или влажном состоянии.

Технология обработки и оборудование. Применяются три раствора: первый проявитель, цветной проявитель, отбелка-фиксатор. Первый проявитель «Т1» предназначен для непрерывной обработки. Цветной проявитель в 5-л упаковке содержит раствор для химической инверсии; таким образом, не требуется повторной экспозиции при свете. В 50-л упаковке нет раствора для химической инверсии и нужна операция засветки. Раствор отбелки-фиксатора неизменен для обеих упаковок. Возможно как одноразовое использование химикатов, так и многократное с подкреплением, что гораздо экономичнее. Хранение приготовленных растворов перед употреблением не должно превышать для первого проявителя — 2 недели в баке с плавающей крышкой; в баке проявочной машины без крышки — 1 недели. Цветной проявитель — соответственно 4 и 2 недели; отбелка-фиксатор — 6 и 3 недели. Концентрированные химикаты должны храниться при температуре не ниже 4°C. При более низкой температуре возникает опасность кристаллизации (в особенности для проявителя). В этом случае можно попытаться растворить кристаллы путем подогрева (при температуре не выше 40°C). Необходимо избегать какого бы то ни было загрязнения растворов, что может привести к снижению качества обработки. Каждый раствор должен приготавливаться в специальных баках. Отбелка-фиксатор отличается сильным коррозионным действием, нельзя допускать его контакта с медью и латунью, он должен храниться в баках, сделанных из специальных материалов, таких как стекло, нержавеющая сталь, пластмассы (полиэтилен, поливинилхлорид и пр.). Для контроля качества обработки рекомендуется обрабатывать контрольные сенситограммы, предвари-

тельно выполненные на бумаге «Кодак Эктахром 14RC».

Фотохимические процессы проявления. Изображение диапозитива проецируется фотоувеличителем на фотобумагу, что приводит в первом проявителе к появлению скрытого изображения в эмульсии. Экспонированные зерна галогенида серебра в каждом слое превращаются в металлическое серебро, и в каждом светочувствительном слое образуется серебряное негативное изображение. На этой стадии обработки еще не происходит образования красителя, и бумага наиболее чувствительна к разному рода физическим и химическим изменениям, которые могут повлиять на цветовой баланс, общую плотность (светочувствительность), контраст, вуаль (минимальную плотность).

Первая промывка. С момента ввода бумаги в промывающий раствор действие первого проявителя заканчивается. Кроме того, эта промывка предохраняет от попадания первого проявителя в цветной проявитель. Недостаточная по времени промывка, отклонения в температуре вызывают аномалии цветового баланса, чувствительности и контраста.

Повторная экспозиция. На этой стадии экспонируются еще не проявленные зерна галогенида серебра. Недостаточное экспонирование вызывает понижение максимальной плотности, особенно синего цвета. Цветной проявитель. Галогениды серебра, экспонированные или сенсibilизированные на предыдущем этапе, проявляются в цветном проявителе. В каждом эмульсионном слое одновременно образуются серебряное позитивное изображение

и цветное позитивное изображение. Именно там, где появляется металлическое серебро, образуется краситель. Вторая промывка. Она предохраняет ванну отбели- фиксажа от загрязнения цветным проявителем, что может привести к потере раствором химической активности и появлению желтой вуали, особенно заметной на белых участках изображения.

Отбели- фиксаж. Раствор отбели- фиксажа превращает металлическое серебро, образовавшееся в слоях эмульсии, в растворимые комплексные соли серебра. Недостаточная активность раствора отбели- фиксажа (которая может быть вызвана слишком коротким временем действия раствора, слишком низкой температурой, недостаточным освежением раствора) приводит к сохранению серебра в желатине (желтая вуаль) и к плохой стабильности изображения на бумаге.

Третья промывка. Эта промывка удаляет из желатины раствор отбели- фиксажа и комплексные соли серебра, которые могут еще оставаться. Полное удаление химических необходимо для консервации красителей.

Приготовление растворов (рабочих или освежающих) — весьма важный этап в системе обработки любой обрабатываемой фотобумаги. Необходимо точно соблюдать способы приготовления растворов, описанные в инструкциях. Не следует дробить дозы для того, чтобы приготовить объемы растворов меньше, чем предусмотренные для этой дозы химикатов. Дробление доз химикатов возможно лишь для двух концентрированных растворов проявителей, а также для доз,

состоящих только из одной части.

Некоторые химикаты могут вызвать раздражение глаз и кожи, вот почему настоятельно рекомендуется приготавливать растворы в очках и резиновых перчатках. В случае попадания раствора на кожу надо промыть этот участок кислым мылом и ополоснуть в проточной воде.

Первый проявитель, состоящий только из одной части, чувствителен к окислению и его следует перемешивать не дольше, чем это необходимо для хорошей гомогенизации во время приготовления. Приготовление рабочего раствора зависит от использования в нем освежающего раствора.

Цветной проявитель, как и первый проявитель, чувствителен к окислению, его также не следует слишком долго перемешивать. Приготовление рабочего раствора производится одинаковым образом для применения с освежающим раствором или без него. Температура воды — примерно 35°C. Начальный объем воды должен составлять 1/3 ее конечного объема. Перемешивая раствор, добавить компонент А, ополоснуть флакон, и слить эту воду в бак с раствором. Таким же образом добавлять химикаты компонента В, затем компонента С до получения полной однородности. Ополоснуть флаконы и слить воду в раствор. После добавления всех компонентов, составляющих дозу, долить воду до получения требуемого объема и перемешать раствор до получения полной однородности.

Отбели- фиксаж состоит из трех частей: А, В, С. Химикаты, расфасованные в дозах по 5 или 25 л, могут быть использованы при одинаковом разбавлении как рабочие и как освежающие растворы.

Проведение процесса обработки рекомендуется в определенном типе машин с вращающимся барабаном («Колента», «Хостерт», «Мерц», «Моторетта», «Сафай» и т. п.). Предпочтение следует оказывать машинам, в которых материал меньше время оказывается на воздухе, то есть для обработки реверсивных бумаг наиболее экономичные с точки зрения рабочих объемов машины могут дать наилучший результат. Причем время каждого этапа обработки включает в себя и время стекания капель (десяток секунд), необходимое для перехода к следующему этапу без загрязнений.

Если температура в баках для хранения растворов не поддерживается на точно

заданном уровне, следует применять дополнительное устройство, подоглаживающее растворы до необходимой для обработки температуры (например, водяную баню). Объем раствора, необходимого для получения хороших фотографических результатов, зависит от типа проявочной машины и от типа используемого вращающегося барабана или бака. Может возникнуть необходимость увеличения минимальных объемов растворов, предусмотренных для этих проявочных машин, для получения достаточной равномерности обработки и удаления остатков проявителя. Минимум 1/7 часть вращающегося барабана должна быть погружена в раствор, следовательно, придется удвоить минимальные объемы. Скорость вращения барабана должна равняться 30 и 40 об/мин в зависимости от объема раствора. При скорости ниже 30 об/мин могут появиться зоны проявления, так как бумажный лист находится слишком долго на воздухе. Дефекты могут также появиться и при скорости выше 40 об/мин из-за чрезмерного перемешивания растворов. Если, несмотря на соблюдение всех условий, зоны проявления все же появляются, можно добавить к первому проявителю объем воды, равный объему первого проявителя (разбавление 100%) и увеличить время первого проявления до 5 мин вместо 3. Последовательность операции по времени следует соблюдать с точностью до ± 10 с.

Помимо машин, можно использовать любое другое оборудование, предназначенное для этой цели, если оно соответствует условиям перемешивания (приводятся ниже). Повторная экспозиция производится путем засветки с расстояния 40 см матовой 100-ваттной лампой (освещенность приблизительно 500 лк). Для повышения активности раствора отбели- фиксажа рекомендуется производить этот вид обработки последовательно в двух различных баках при 30°C по 1,5 мин в каждом. Температура воды от 28 до 35°C.

Лучше брать форматные листы фотобумаги, а не свеженарезанные из рулонов, так как искривленность их формы может привести к браку. При обработке в баках с использованием корзины с отделениями (рамка-держатель), следует вкладывать по одному листу фотобумаги на каждое отделение и накрывать корзину крышкой для того, чтобы листы фотобумаги не вы-

СТАНДАРТНЫЙ РЕЖИМ ОБРАБОТКИ

Процесс	Время, мин	Температура, °C
Предварительное смачивание в воде	4	30 $\pm$ 1
Первое проявление	3*	30 $\pm$ 0,5
Первая промывка	4**	28 до 32
Повторная экспозиция при свете (только для 50 л дозы)		
Цветное проявление	3,5	30 $\pm$ 1
Вторая промывка	2	28 до 32
Отбеливание-фиксирование	3	30 $\pm$ 1
Третья промывка	4***	28 до 32
	23,5	

* Для получения наилучших результатов следует отрегулировать время первого проявления в зависимости от типа применяемой машины, от скорости вращения барабана и от объема применяемого раствора при помощи предварительно экспонированных контрольных сенситограмм.

** Чтобы промывка была эффективной, следует периодически обновлять воду, полностью опорожняя бак каждые 20 секунд.

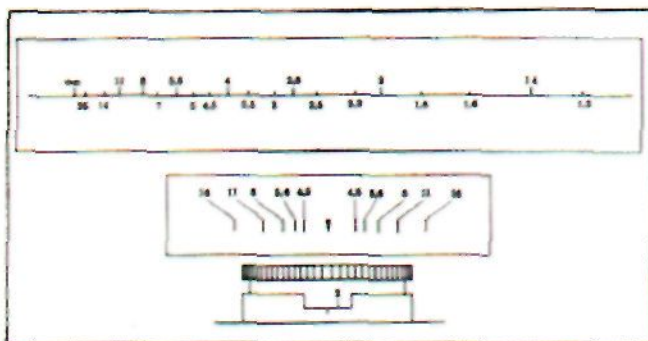
*** Если в машину включен ручной душ, следует использовать его в течение первой минуты, а затем обновлять воду периодически.

Копилка опыта

падали во время перемешивания. Перед укладкой листов фотобумаги необходимо убедиться, что корзина сухая, и в дальнейшем следовать нижеприведенному методу перемешивания. При ручном перемешивании требуется непрерывно и хаотично встряхивать рамку в течение первых 30 с, затем встряхивать в течение 5 с, через каждые 15 с для того, чтобы избежать образования следов от перегородок и отделений рамки-держателя. Можно использовать и перемешивание азотом (азот — газ инертный, нетоксичный и химически не воздействует на используемые растворы). Этот метод позволяет добиться хорошей равномерности проявки. Желательно оборудовать лабораторию эффективной системой вентиляции.

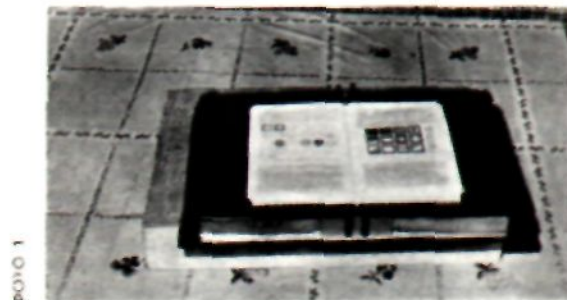
Оборудование других типов пригодно в том случае, если оно обеспечивает достаточные промежутки между листами (что гарантирует хорошую циркуляцию растворов). Это исключает возможность появления следов от корзины, а также брака, вызванного неравномерностью проявления от встряхивания. Для формата 18×24 см расстояние, разделяющее два обрабатываемых листа, должно составлять 9 мм.

Производительность обработки. Без освежения растворов в 3-л объеме можно проявить 100 листов формата 18×24 см (то есть 4,3 м²), после чего раствор уже непригоден. В процессе обработки уровень первого проявителя понижается, необходимо доливать раствор. После одной-двух недель, независимо от площади обработанной бумаги, первый проявитель следует вылить. Применение освежающих добавок дает более стабильные результаты, так как раствор истощается значительно медленнее. Итак, несмотря на ободрающие цифры скорости обработки фотоматериала — 10 мин при 38°С и 23 мин при 30°С, процесс хранения и обработки реверсивных бумаг сложен и требует точности, профессионального навыка, отличного содержания оборудования, а главное — уважительного отношения к необходимому технологическому циклу.



● Фотолюбитель А. Пылов из Ленинграда предлагает следующие развертки шкал расстояний и глубины резкости (см. рисунок), которые он изготовил для камеры «Любитель-166». Деления значения диафрагмы 4,5 совпадают с краями выреза на оправе объектива видоискателя. Расстояние от центра до

соответствующей риски на шкале глубины резкости следующее: для диафрагмы 4,5—5,5 мм; 5,6—7 мм; 8—9,5 мм; 11—13 мм; 16—19 мм. Развертка изготавливается из бумаги, наклеивается на зубчатую оправу объектива видоискателя и затем переносится на оправу любым доступным фотолюбительским методом.



● Несложное приспособление для репродуцирования книг изготовил фотолюбитель Б. Иевский из г. Москвы. Репродуцирующее устройство состоит из основания — 10-мм фанеры (фото 1), двух боковых деревянных брусьев, на которых закрепляют с помощью ролевых петель две стальные пластины толщиной 0,5—0,8 мм. Два дугообразных уголка (с плоскими пружинами для фиксации пластин) служат постоянными упорами. На основание укладывается поролон. Размеры стальных

пластин подбирают таким образом, чтобы между их торцами был зазор 3—5 мм. Репродуцируемую книгу помещают на поролон, и две страницы поднимают, распрямляют на стальных пластинах, закрепляя их с помощью небольших магнитов или стальной линейки (фото 2). Таким образом, репродуцируемые страницы всегда будут на постоянном уровне. Чтобы книга во время репродуцирования не смещалась, приспособление можно оснастить передвижной ограничительной планкой.

● Для удобства хранения и поиска коррелирующих фильтров читатель И. Чапкин из г. Балаково предлагает вывести маркировку фильтров на их верхнюю часть. Этикетки прикрепляются с помощью прозрачной склеивающей ленты. Каждая последующая этикетка смещается на ее ширину относительно другой.

● Фотолюбитель Ю. Климов из г. Кемерово сконструировал трехобъективный панорамный фотоаппарат на базе камер «Смена-8М» (см. фото).

В камере получают три отдельных кадра с частичным перекрытием сюжета на негативах.

Угловое поле зрения фотоаппарата по горизонтали 126—128°; по вертикали — около 33°.

Суммарный формат панорамного кадра, составленного из трех негативов: 94,4—104×24 мм.

Угол перекрытия кадров 8,5—6,8°. В фильмовом канале на местах изгиба фотопленки установлены ролики. Протяжка пленки на 4 кадра — покадровая.

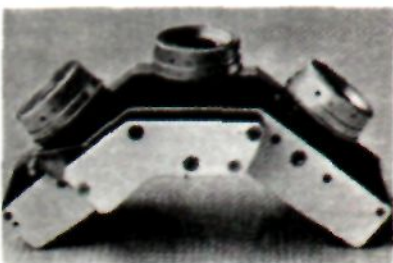
Количество панорам, получаемых на пленке в 36 кадров, — 8. На правой части корпуса сохранен штатный счетчик кадров камеры «Смена-8».

Габариты: 205×106×102 мм; масса 1 кг.

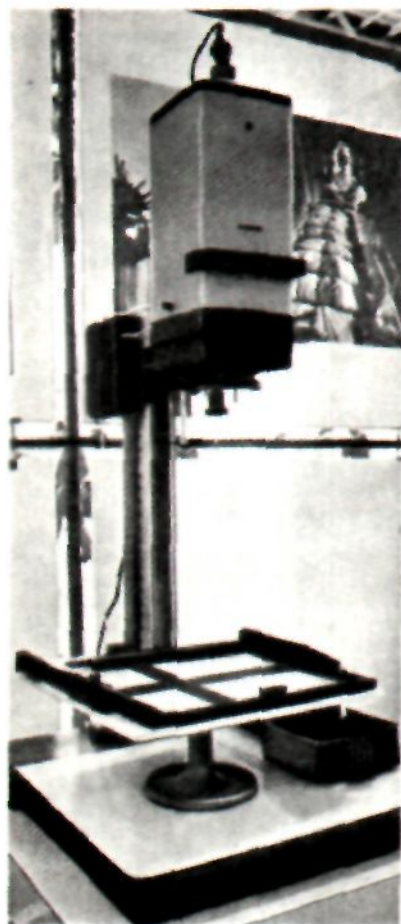
При фотосъемке значение диафрагмы левого и правого объективов уменьшается на одну ступень относительно центрального объектива при выдержке 1/250 с. В позитивном процессе при печати с полученных негативов необходима корректировка при кадрировании, так как фокусное расстояние левого объектива в 1,045 раз больше среднего и правого.

Правда, камера фотолюбителя имеет и существенные недостатки.

Это — раздельные установки выдержки, диафрагм и фокусировки объективов.



На оптовой ярмарке



ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ «АЗОВ»

Весной этого года в Москве, в Сокольниках состоялась очередная межреспубликанская оптовая ярмарка товаров народного потребления. Среди экспонатов фотокиноаппаратуры, предложенных промышленностью, было несколько новинок, в числе которых фотоувеличитель «Азов», фотоаппарат «Электра-112». Кроме того, ЛОМО имени В. И. Ленина продемонстрировало опытные образцы фотоаппаратов «Алмаз». Редакция вернется к подробному рассказу об этих новинках, а пока приводим их краткие технические данные.

ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ «АЗОВ»

Предназначен для работы с негативами размером от 24×36 до 60×90 мм. Пределы максимального увеличения при проецировании изображения на стол прибора: для негативов размером 24×36 мм — 15 крат; для негативов — 60×90 мм — 6 крат. При увеличении вне

стола: для кадра размером 24×36 мм — 30 крат и для кадра 60×90 мм — 15 крат. Минимальное увеличение для негативов указанных размеров — 1 крат. Перемещение проекционной головки фотоувеличителя вдоль штанги может осуществляться как при помощи электродвигателя с редуктором, так и вручную. Наводка на резкость осуществляется в двух режимах: автоматическом и ручном (по шелевому устройству, смонтированному в негативодержателе). Увеличение при автоматической наводке на резкость на стол увеличителя: для негативов 24×36 мм — от 2,5 до 15 крат и для негативов 60×90 мм — от 2 до 6 крат. В комплект входят два объектива: «Вега-5У» 4/105 мм — для кадров 60×90 мм и «Вега-11У» 2,8/50 мм — для кадров 24×36 мм. Разрешающая способность проекционной системы с этими объективами при максимальном относительном отверстии: в режиме автоматической наводки на резкость — не менее 50 лин/мм в центре изображения, а по краю изображения — не менее 25 лин/мм. В режиме ручной наводки на резкость в центре — 60 лин/мм, по краю — 30 лин/мм. Предусмотрено использование двух типов источника света: лампы БКМЛ 220—100 с молочной колбой и галогенной лампы КГМ 12—100. Средняя освещенность экрана при 2,5-кратном увеличении негативов 24×36 мм («Вега-5У») с лампой БКМЛ составляет не менее 110 лк с равномерностью освещенности не менее 0,6. Для негативов 60×90 мм («Вега-11У») средняя освещенность экрана при 5-кратном увеличении — не менее 85 лк с равномерностью освещенности не менее 0,65. Лоток для корректирующих светофильтров имеет размеры 130×130 мм. Увеличитель снабжен реле времени с диапазоном от 1 до 63 с. Проекционная головка фотоувеличителя может быть повернута на 180° вокруг вертикальной оси и закреплена. Одной из особенностей фотоувеличителя является наличие специального негативодержателя для трансформирования изображения при печати. Пределы наклона негатива

в двух направлениях относительно плоскости негативодержателя до 10°. Кадрирующая рамка, входящая в комплект прибора, рассчитана на максимальный формат 24×30 см и может быть установлена на шаровой опоре для трансформирования снимков и исправления перспективы изображения. Габариты в нижнем и верхнем положениях проекционной системы соответственно 715×670×1000 мм и 715×670×1425 мм.

КАМЕРА «ЭЛЕКТРА-112»

Малоформатная фотокамера с электронным апертурным затвором, автоматической обработкой выдержек в диапазоне от 1/500 до 8 с при установленных предварительно значениях диафрагмы и светочувствительности фотопленки. В поле совместного видоискателя-дальномера введена световая индикация о контроле источника питания, режиме работы экспонометрического устройства. Размер кадра 24×36 мм. Объектив «Индустар-73» с фокусным расстоянием 40 мм. Относительное отверстие от 1:2,8 до 1:16. Затвор центральный с электронным управлением. Шкала расстояний от 0,8 м до ∞. Диапазон светочувствительности применяемых пленок от 16 до 50 ед. ГОСТа. Источники питания: 4РЦ53 или РХ28. Габариты камеры 120×74×62 мм.

КАМЕРА «АЛМАЗ» (в опытных образцах — «ЛОМО»)

«Алмаз-103» — зеркальный малоформатный фотоаппарат со сменной пентапризмой, байонетным (тип «К») креплением объективов, возможностью установки различных визиров и фокусировочных элементов. Размер кадра 24×36 мм. Объектив «Волна» 1,8/50 МС. Затвор фокальный, движение металлических шторок в вертикальной плоскости. Диапазон выдержек от 1 до 1/1000 с и «В». Синхронизация лампы-вспышки на выдержке 1/60 с. Тип синхронизации: «Х» и «FР». Имеется механизм автоспуска. Предусмотрена съемная задняя крышка и применение моторной приставки. Габариты 155×93×100 мм.



«ЭЛЕКТРА-112»



«ЛОМО-103»



«ЛОМО-102»

«Алмаз-102» — полуавтоматическая зеркальная малоформатная камера. Она отличается от предыдущей модели наличием экспонометрического устройства с замером освещенности по системе TTL и более светосильным объективом «Волна-4» 1,4/50 МС. Диапазон светочувствительности применяемой фотопленки от 16 до 2000 ед. ГОСТа. Экспокоррекция ±2 ступени. Источник питания РХ28 (6В). В поле визира камеры предусмотрена цифровая информация об установленных выдержке, диафрагме и правильности экспозиции. Возможна многократная экспозиция на 1 кадр.

В. А.

Съемка пейзажа

Начинающему фотолюбителю съемка пейзажа может показаться занятием несложным. Действительно, природа всех широт радует глаз разнообразием форм и красок. Остается только навести объектив фотоаппарата, правильно определить экспозицию, нажать на спуск затвора и... Такой снимок неизбежно разочарует зрителей, да и самого автора. Почему? Прежде всего зададимся вопросом, а для чего вообще снимают пейзажи?

М. М. Пришвин, который был прекрасным фотографом-пейзажистом, любил и понимал природу, писал в повести «Женьшень»: «В дикую природу тянет потому, что там среди нечеловеческого и нерукотворного находишь и себя самого, как единственного и неповторимого». В фотопейзаже порой могут быть переданы чувства и переживания человека, не всегда доступные иным жанрам фотографии. Фотопейзаж помогает нам глубже понять человека в его стремлении к познанию мира и самой жизни. Иначе говоря, фотопейзаж дополняет наше видение и обогащает представления об окружающей нас природе.

Заметим, что фотопейзаж — это не обязательно воспроизведение только «дикой» природы. Человек активно преобразует природу. Масштабы преобразований в нашей стране огромны, и потому в советской пейзажной фотографии велика роль индустриального и городского пейзажей, выражающих в зрительных образах идеи могущества человека-созидателя и в то же время проводящих мысль о бережном и чутком отношении к природе.

Первый вопрос, который встает перед каждым, кто решил попробовать свои силы в этом жанре, вполне закономерен: а что нужно снимать? Все в природе достойно быть запечатленным на фотографии: и малая травинка, и океанский простор. Любой объект должен стать предметом вашего пристального внимания. Лишь тогда созреет законченная идея снимка, только в этом случае последний откроет другим людям то, что открыли вы для самого себя. Однако бывает и так, что, снимая нечто удивительное и в то же время хорошо знакомое вам в природе, вы все же получаете унылый «протокольный» кадр. Чего же ему недостает? Недостает образности. Фотография, как и любое искусство, говорит на языке образов. Одинокое высокое дерево может создать в нашем воображении образ грусти и забытости, искрящаяся на солнце вода — вызвать ощущение безотчетной радости. Образ — это сложный сплав ассоциаций, навеянных изображением. Иногда созданию образа в пейзаже способствуют, казалось бы, мало значащие в кадре детали: падающий с дерева лист, влажная от дождя ветка или случайно бликующий луч солнца.

Пейзажная фотография предполагает полное и точное использование естественного освещения. Полезно сделать несколько подготовительных снимков с одной и той же точки в разное время дня, чтобы выявить характер освещения. Продуманно выбранные точка съемки и ракурс помогут вам добиться яркого изобразительного акцента в кадре, то есть сконцентрировать внимание на том главном, ради чего вы снимали пейзаж.

Хороший пейзажный снимок обязательно «насыщен воздухом». Как же лучше пере-



Д. БОГДАН СИЛЬНЫЙ ВЕТЕР



Ю. КОЛЕСНИКОВ ОСЕННЕЕ ПОЛЕ

дать на снимке воздушную дымку? Для этой цели наиболее выгоден боковой свет, который, отражаясь от мельчайших частиц, растворенных в воздухе, будет направлен в сторону объектива фотоаппарата. Экспозицию в этом случае лучше определять ближе к светам.

Немаловажную роль в композиции пейзажного кадра играет небо. Сине-фиолетовый участок спектра — самый «яркий» для пленки, и поэтому для того, чтобы небо не вышло передержанным, белесым, необходимо пользоваться светофильтрами. Светофильтры позволяют хорошо разделить тональность неба и облаков, делают тон неба глубоким, насыщенным. Но следует помнить, что плотные желтые, оранжевые и красные светофильтры уничтожают воздушную дымку. В том случае, если солнце закрыто густым грозным облаком, можно снимать небо и без светофильтров. Тогда получится снимок в темной тональности, так как расчет экспозиции по небу делает объекты, находящиеся на земле, темными, без проработки деталей в тенях.

Пейзажный снимок можно сделать и против света (на контражуре). Надо только следить, чтобы прямые солнечные лучи не попадали в объектив, а были заслонены естественной преградой, например кроной дерева. При контровом свете, определяя экспозицию по светам, можно, к примеру, получить эффект ночного снимка.

Среди работ, присылаемых учащимися кинофотофакультета Заочного народного университета искусств (ЗНУИ), довольно много пейзажей. Некоторые авторы снимков живут в сельской местности и не просто хорошо знают родную природу, но и понимают, чувствуют ее.

Свою работу Ю. Колесников назвал «Осеннее поле». Фабула снимка проста. К подобной теме десятки раз обращались многие фотомастера и фотолюбители. Удалось ли здесь автору «переплавить» простые и хорошо знакомые всем понятия в образ? Думаается, что да. Перед нами уставшая (именно уставшая) от работы земля — образ нелегкого, но благодарного человеческого труда. Земля как бы впитывает прозрачный и теплый свет осеннего вечера. Птицы летят над полем, повторяя выразительный рисунок облаков, плывущих по осеннему небу. Композиция кадра помогает ощутить необъятность приоткрытых полей.

Фотопейзаж Д. Богдана называется «Сильный ветер». Фотограф наблюдал довольно редкую картину: ливень на дальнем плане и солнце — на переднем. Это момент перехода природы из одного состояния в другое. Автору удалось передать многообразные приметы этого состояния, когда резкий ветер приводит все в движение. За бегущими клочьями облаков мелькает солнечный луч. Автор смело ввел в пейзаж человека. В снимке есть недосказанность, делающая его еще более привлекательным. Правда, изображение скдрировано так, что человек «выходит» из кадра. Лучшее было бы дать больше простора его взгляду и движению.

Возможно, что показанные здесь работы вызовут у вас какие-то иные ассоциации. Ведь в любом искусстве, в том числе и в фотографии, не может быть прямых аналогий. Нет и не может быть никаких таблиц, в которых было бы точно зафиксировано, что и как надо снять, чтобы вызвать ощущение грусти или радости, уныния или восторга. Важно, что хороший пейзаж всегда будит нашу мысль и вызывает сложную гамму чувств и переживаний.

А. ВЛАСОВ,
преподаватель
кинофотофакультета ЗНУИ

Как улучшить качество цветопередачи

ОБРАЩАЕМЫЕ ПЛЕНКИ

Полученный диапозитив, как правило, неповторим, а брак на нем часто неустраним. Поэтому необходимо иметь полную уверенность в хорошем качестве пленки, химикалий и растворов, точно определять экспозицию при съемке, по возможности быстро проявлять экспонированный материал. Если предстоит ответственные съемки, не забывайте рекомендации фирмы «Орво»: отснять пробную пленку собственным аппаратом с собственным экспонометром с разными экспозициями, обработать в тех же условиях, что и всю партию пленки, и по пробе уточнить необходимые условия съемки.

Недостатки слайдов можно условно разделить на три группы: неудовлетворительная плотность, цветовые искажения, механические дефекты. Обычно причины брака связаны между собой и устанавливать их приходится методом исключения.

Часто наблюдаемый дефект — механические повреждения эмульсионного слоя: сползание, пузырение, сморщивание, растрескивание, мелкая или крупная зернистая структура — ретикуляция, мраморовидная или напоминающая рассыпанную по слою манную крупу. Причины — слишком высокая температура растворов или промывной воды, чрезмерно сильная струя воды при промывке, резкие перепады температуры между промывной водой и растворами (вода не должна быть холодной!), механические повреждения набухшего эмульсионного слоя. Во время обработки его нельзя трогать руками, пленку следует предохранять от трения и слипания витков между собой.

Не забывайте, что недостаточные фиксирование или окончательная промывка губительно сказываются на сохранности изображений. Оно может выцвести, покрыться пятнами, потерять первоначальную яркость красок. Окантованные слайды храните в коробках, в темном месте, предохраняйте от сырости, вредных газов.

Одна из малоизвестных причин ретикуляции при обработке — выделение в эмульсии нерастворимой соли гидрооксида алюминия. Это происходит при использовании готовых обрабатывающих наборов (в том числе и импортных), в которых для удобства хранения в останавливающем растворе вместо уксусной кислоты и уксуснокислого натрия применяются алюмокалиевые квасцы. В щелочной среде из них может образоваться нерастворимое соединение, что часто наблюдается при неудовлетворительной промывке после проявления. Она, несмотря на свою непродолжительность, должна быть интенсивной и проводиться в большом количестве проточной воды. Для полного исключения причины такого дефекта лучше использовать стандартный останавливающий раствор.

Ретикуляция возникает также при дополнительном дублировании сильно набухшего слоя, при слишком интенсивной сушке, засветке с очень близкого расстояния, когда пленка может местами перегреться и даже расплавиться, если операция проводится не под слоем воды. В редких случаях ретикуляция может быть связана с производственными дефектами, возникающими по вине изготовителя.

Неудовлетворительная плотность слайда сопровождается, как правило, неудовлет-

ворительным контрастом и более или менее сильными цветовыми искажениями, вызываемыми нарушением правильного соотношения плотностей красителей в трех эмульсионных слоях. Причин такого нарушения может быть множество. Главные из них — ошибки в экспозиции и в проведении первого (черно-белого) проявления. Неправильно экспонированное изображение (так же как и неправильно проявленное) выглядит на слайде не так, как на негативе. Недодержка приводит к слишком плотному, иногда почти непрозрачному в тенях диапозитиву обычно с синеватым или фиолетовым оттенком. Передержка, наоборот, вызывает чрезмерно прозрачное изображение с ненасыщенными цветами (вплоть до полной их потери) и общим желтым тоном. Аналогично сказываются и ошибки в первом проявлении. Его продолжительность, температура, состав раствора, качество химикалий, технология обработки являются решающими для получения стандартных характеристик окончательного цветного изображения — светочувствительности, цветового баланса и насыщенности цветов. Лишь случайно без предварительной пробы отклонения в проявлении могут компенсировать ошибки в экспозиции, а значительные изменения температуры нарушают динамику проявления трех слоев и не всегда полностью компенсируются изменением времени. Для отечественных пленок время проявления указывается на упаковке пленки, и его следует выдерживать. Перепроявление (увеличение времени или температуры) увеличивает чувствительность пленки и, как и при передержке, слайд получается слишком прозрачным. Недопроявление аналогично недодержке.

Нужно выработать определенный ритм вращения (покачивания) катушки с пленкой в процессе проявления (примерно по 15 с каждую минуту), а сразу после опускания в проявитель катушку следует несколько раз резко поднять и опустить для удаления пузырьков воздуха. Использование чрезмерно истощенного, частично окислившегося или долго хранившегося проявителя также приведет к недопроявлению.

При обработке одна за другой нескольких пленок время проявления последующих приходится увеличивать примерно на полминуты для каждой новой пленки. Важна стандартная активность проявителя, обеспечиваемая точными концентрациями реактивов. Снижение концентрации проявляющих веществ или их частичное окисление приводит к резкому недопроявлению. Бромистый калий снижает уровень вуали, увеличивает максимальные почернения. Его передозировка приводит к недопроявлению, а недостаток — к снижению контрастности и образованию цветной вуали. Йодистый калий, несмотря на его незначительное количество, влияет на правильную цветопередачу. Без него изображение становится сине-фиолетовым, а при его избытке проявитель делается менее активным.

Причиной резких цветовых искажений может быть использование пленки, рассчитанной на другое освещение, или применение при съемке цветных фильтров (кроме нейтрально-серых и ультрафиолетовых). Сине-фиолетовый цвет появляется при дневных съемках на пленках для искусственного освещения, желто-оранжевый — при съемках с лампами накаливания на

пленках для дневного света. Если вы снимали с цветным фильтром, все изображение будет окрашено в цвет этого фильтра. Засветку следует осуществлять (смотав пленку с катушки) под слоем воды с обеих сторон достаточно мощной лампой (300—500 Вт) с расстояния 1,5—2 м не менее 5 минут.

Так как на мокрые катушки с двусторонней спиралью пленку намотать вновь трудно, лучше пользоваться бачками, катушка которых имеет спираль только с одной стороны.

Оптимальная продолжительность цветного проявления определяет насыщенность цветов и их контраст. В некоторых случаях (при съемке малоконтрастных сюжетов или обработке старых пленок) ее можно сознательно увеличить на 15—20 процентов.

Одна из наиболее распространенных ошибок — недостаточная чистота работы. Даже отдельные капли цветного проявителя, попавшие в отбеливающую ванну, вызывают общую пурпурную вуаль. Вуаль других цветов, всевозможные пятна, полосы и подтеки — результат слипания витков пленки, неудовлетворительной промывки между операциями, заноса раствора из одной ванны в другую. Сокращение времени отбеливания или фиксирования, истощение этих ванн также приводит к появлению пятен, которые легко узнать по виду, соответствующему с видом всей пленки до проведения операции. В этих случаях пленку можно спасти, если повторить обработку, начиная с той операции, при которой они появились.

В некоторой степени о правильности обработки и экспонирования можно судить по характеру междуканальных промежутков, зоны около перфорации и засвеченных при зарядке концов пленки, которые должны быть совсем прозрачными, бесцветными, без вуали. Полная прозрачность всей пленки — итог ее общей засветки (или отсутствия цветного проявления). Полностью черная пленка свидетельствует о том, что ее забыли проявить.

На правильно обработанной пленке плотность незасвеченных участков (например, междуканальных промежутков) высока, их цвет темно-серый, почти черный, иногда с небольшим общим цветовым тоном — синим, коричневым, зеленым. Отклонения в плотности изображения говорят о неправильной экспозиции. Еще один прием проверки правильности проявления (особенно характерный для импортных пленок) — анализ качества надписей, наносимых вдоль перфорации: номеров кадров, типа пленки. Эти надписи должны быть яркими, нормальной плотности, оранжевого или темно-желтого цвета. Чрезмерная прозрачность их, а также недостаточная плотность фона — свидетельство перепроявления, слишком плотные надписи, с трудом проглядываемые на просвет, и грязный цвет — показатель недопроявления или плохого цветного проявления. Этот прием, конечно, не абсолютен, но он позволяет отличить ошибки в экспозиции от ошибок проявления.

Итак, отличный по качеству слайд должен иметь яркие, близкие к натуральным цвета изображения с четко различимыми подробностями как в светах, так и в тенях, не иметь какого-либо паразитного оттенка или общей вуали. Незасвеченные участки

пленки должны быть близки к черному цвету, а засвеченные — быть прозрачными и бесцветными.

НЕГАТИВНЫЕ ПЛЕНКИ

Недопроявление и недодержка негатива вызывают недостаточные, а перепроявление и передержка — чрезмерные плотности цветного изображения. Отклонения от оптимальной плотности приводят обычно и к цветовым искажениям, однако их (если они не слишком велики) удается исправить при печати. Маскированные пленки имеют общий желтый или оранжевый фон (маску), который не является браком. Общей вуали (любого цвета) на немаскированных пленках быть не должно. Все основные рекомендации для обрабатываемого процесса остаются в силе и для негативного. Негативные пленки (особенно ДС-4) из-за малой задубленности слоев подвержены ретикуляции, которая проявляется обычно в виде мелкой сетчатой структуры, особенно заметной на прозрачных неэкспонированных участках. Иногда с ней удается справиться, применив перед проявлением и сразу после него ванну из сернокислого магния (20 г на 1 л воды). Время обработки 3—5 мин. Такая ванна дает эффект и при обработке обрабатываемых пленок. Длительность проявления приходится увеличивать при этом на 1—2 мин.

Если при съемке по ошибке использовали цветной фильтр, все изображение будет окрашено в дополнительный цвет и получить с него нормальный цветной позитив невозможно. Общая пурпурная вуаль может появиться при засветке зеленым светом лабораторного фонаря, при недостаточной промывке после проявления, при слишком теплом отбеливателе или чрезмерной щелочности проявителя. Сине-зеленая вуаль вызывается красным светом лабораторного фонаря (все пленки обрабатываются только в полной темноте). Красная вуаль — результат обработки в щелочном фиксаже. Голубоватые пятна или полосы появляются в истощенном фиксаже или при недостаточно интенсивном вращении катушки. Молочная окраска и пятна — опять-таки результат неудовлетворительного фиксирования, коричневые пятна — брак отбеливания. Цветные пятна на подложке свидетельствуют о небесцвеченном противосерном слое, если витки пленки слиплись или касались стенок бачка. Эти пятна можно удалить, осторожно протерев подложку ваткой, смоченной в 5%-ном растворе углекислого натрия, а если это не поможет, то в 1%-ном растворе уксусной кислоты. После удаления пятен нужна промывка пленки в течение 5 мин. Пузыри на эмульсии (дефект более частый, чем у обрабатываемых пленок) вызваны иногда слишком мягкой промывочной водой или водой с большим количеством растворенных газов. В первом случае дубящая ванна из сернокислого магния иногда предотвращает их появление. Ослабить или усилить цветной негатив невозможно. При этом значительные отклонения от нормальной плотности, связанные с неправильной экспозицией и неудовлетворительным проявлением, не удается исправить и при изменении выдержки при печати. Такие негативы имеют значительный разбаланс цветов, который не удается устранить и путем подбора корректирующих светофильтров.

ЦВЕТНЫЕ ОТПЕЧАТКИ

Основные дефекты цветных отпечатков — неудовлетворительные цветопередача, контраст или плотность и общая цветная вуаль. Последняя, даже при незначительных плотностях, гораздо более заметна, чем на черно-белых снимках и производит

очень неприятное впечатление. Слишком темное изображение вызывается передержкой при печати или неправильно приготовленным проявителем (мало бромистого калия, слишком высокая щелочность). Чрезмерно светлый отпечаток получается при недодержке при печати, недопроявлении, обработке слишком холодным или истощенным проявителем. Позитив с повышенным контрастом — результат несопадения градаций негатива и бумаги (использование контрастной бумаги при высоком контрасте негатива), перепроявления, использования слишком теплого проявителя. Низкий контраст изображения бывает при мало контрастном негативе, печати на старой бумаге (возникает цветная вуаль), значительном недопроявлении, холодном или истощенном проявителе. Дефекты на отпечатке неисправимы, но перечисленные причины позволяют найти ошибку и исключить ее. Настоятельный совет — использовать рецептуру, рекомендованную изготовителем бумаги именно для данного типа, а также весь цикл (печать проб, их обработку и обработку основного материала) проводить в один день. Большая чувствительность бумаги к самым незначительным изменениям условий печати и обработки (температура, состав воды, напряжение в сети, истощение растворов) может свести на нет всю подготовительную работу, если основная печать откладывается даже на полсутки.

Неудовлетворительная цветопередача может быть связана с недостаточной точной цветокорректировкой при печати. Ее также нельзя исправить, не перепечатав снимок. Повторим, что плохой негатив обычно не позволяет получить нормального по цветопередаче отпечатка. Главная причина почти одноцветного синего изображения — печать с маскированной пленки на бумаге для немаскированных негативов — устраняется введением в поток печатающего света сразу больших плотностей пурпурного и голубого фильтров (порядка 100%-ного голубого и 70%-ного пурпурного).

Остановимся подробнее на причинах вуали. Она вызывается и неправильной обработкой, и неудовлетворительным качеством или хранением бумаги. Цвет вуали может быть разным.

Одна из частых причин общей вуали — непригодность лабораторного фонаря и фильтра. Случайно использованный красный фильтр для черно-белой печати вызывает интенсивный ярко-синий цвет на всем листе цветной бумаги. Даже заводские фильтры № 166, единственно пригодные для обработки цветных бумаг, со временем выцветают, трескаются и их следует почаще менять на новые. Если через неплотности в фонаре проникает белый свет, в силу высокой чувствительности цветной бумаги он также станет источником общей или частичной вуали, иногда серой, иногда черной, а чаще сине-зеленой. Такая же вуаль по краям — признак плохой упаковки и плохих условий хранения бумаги после вскрытия пачки. Слабая общая сине-зеленая вуаль бывает на старом фотоматериале, а также при излишне длительных промывках, недостаточном количестве гидроксидов в проявителе, загрязнении ванн или при неполном погружении отпечатков в стоп-ванну и, наконец, при большом количестве хлора в промывочной воде.

Красно-коричневый, пурпурный или розовый цвет вуали связан с содержанием в промывочной воде хлора или железа, а плохой промывкой после проявления и с загрязнением проявителя или стоп-ванны отбеливающе-фиксирующим раствором. Желтые, желто-оранжевые пятна в светах, синевы в тенях изображения являются результатом недостаточной щелочности про-

явителя (отпечаток при этом имеет и повышенную плотность), короткого времени проявления, неполного опускания бумаги в кювету с проявителем, частого вытаскивания отпечатка из раствора для рассматривания, недостаточной промывки после проявления.

Синие и сине-зеленые пятна возникают при неудовлетворительной обработке в стоп-ванне (истощенный раствор, слипание отпечатков, воздушные пузыри или неполное погружение). Причины красно-коричневых точек по всей поверхности снимка — в ржавой промывочной воде, в выпадении осадка в отбеливающе-фиксирующем растворе (который нужно отфильтровать), в испорченных пластинках электроглянцевателя или в окислившемся металлургическом пинцете, которым перекалывают отпечатки.

Блестящие пятна стального цвета в тенях снимка образуются от истощенного отбеливающе-фиксирующего раствора, недостаточной обработки в этой ванне (низкая температура, короткое время) или от низкого содержания в ней (либо отсутствия) тиомочевины. Наконец, случается, что вполне хороший по цветопередаче отпечаток уже во время окончательной промывки или сушки начинает краснеть. Это происходит от излишне долгого отбеливания и фиксирования, а также при чрезмерно концентрированном отбеливающе-фиксирующем растворе (испаряется часть воды при его долгом стоянии в открытой кювете).

В некоторых случаях самое скрупулезное выполнение всех правил не спасает от вуалирования. Это свидетельствует о том, что бумага старая (даже если гарантийный срок ее не истек) или хранилась в неблагоприятных условиях.

Для значительного снижения вуали на старых отпечатках бумагах «Фотоцвет» производители рекомендуют следующий режим обработки.

Операция	Продолжительность, мин	Температура, °C
Цветное проявление	4	20±0,5
Промывка	0,4	9—18
Стоп-ванна	4	18±1
Промывка	4	9—18
Отбеливание-фиксирование	6	18±1
Промывка	20	9—18

Проявитель стандартного состава, но к нему прибавляется (последним по порядку растворения) 0,02 г бензотриазола на 1 л раствора. Стоп-ванна имеет следующий состав (на 1 л воды):

Уксусная кислота ледяная 10 мл
Уксуснокислый натрий крист. 30 г

Отбеливающе-фиксирующая ванна (а г на 1 л воды):

Поташ 20
Трилон Б 45
Железо сернокислое окисное крист. 26
Натрий уксуснокислый крист. 20
Сульфит натрия безв. 2
Тиосульфат натрия 170

Добавление в цветной проявитель 20—30 мг/л бензотриазола помогает уменьшить вуаль и во всех других режимах обработки, в том числе и для импортных бумаг. Его введение понижает (в 2—3 раза) чувствительность бумаги, что приходится компенсировать выдержкой при печати.

А. ШЕКЛЕИН,
Т. МОСИНА

Снимает Хеди Леффлер (Румыния)



Десятки лет фотографии Хеди Леффлер не сходят со стендов многочисленных национальных и международных салонов фотоискусства и каждый раз приносят автору заслуженные награды.

«Я не веду сколько-нибудь точного учета полученных наград или выставок, в которых мне довелось участвовать. Может быть, их сотни, может быть, тысячи», — говорит Хеди Леффлер в ответ на традиционный вопрос.

Первую серебряную медаль она получила на II Международном салоне в г. Люцерне. С тех пор только персональных выставок Леффлер было устроено более ста. В прошлом году ее работа «Девятнадцатилетняя» завоевала медаль на международной выставке в Бразилии.

Хеди Леффлер — профессиональный фотограф, одна из создателей Ассоциации мастеров фотографического искусства в Румынии, обладательница самого высокого звания, которое присуж-

дает ФИАП фотохудожникам мирового класса.

Снимать она начала рано, когда ей было лет четырнадцать-пятнадцать; училась в Тимишоаре, а затем продолжала профессиональное образование в одной из известных в то время венских фотостудий. Первые снимки Леффлер — портреты. Позже, когда работала в газете, полюбила репортаж. «Но и в репортаже я ищу главное для себя — человека во всех его проявлениях», — замечает Леффлер. — Видимо, это я унаследовала от портрета. После 23 августа 1944 года Хеди Леффлер возглавила первый Государственный отдел художественной фотографии для подготовки выставок за рубежом, работала на полиграфическом комбинате «Скынтейя» в секторе художественной фотографии. Вместе с большим коллективом фотографов она готовила иллюстрации для многих журналов, таких, например, как «Фемейя», «Флакера», «Народная Румыния».



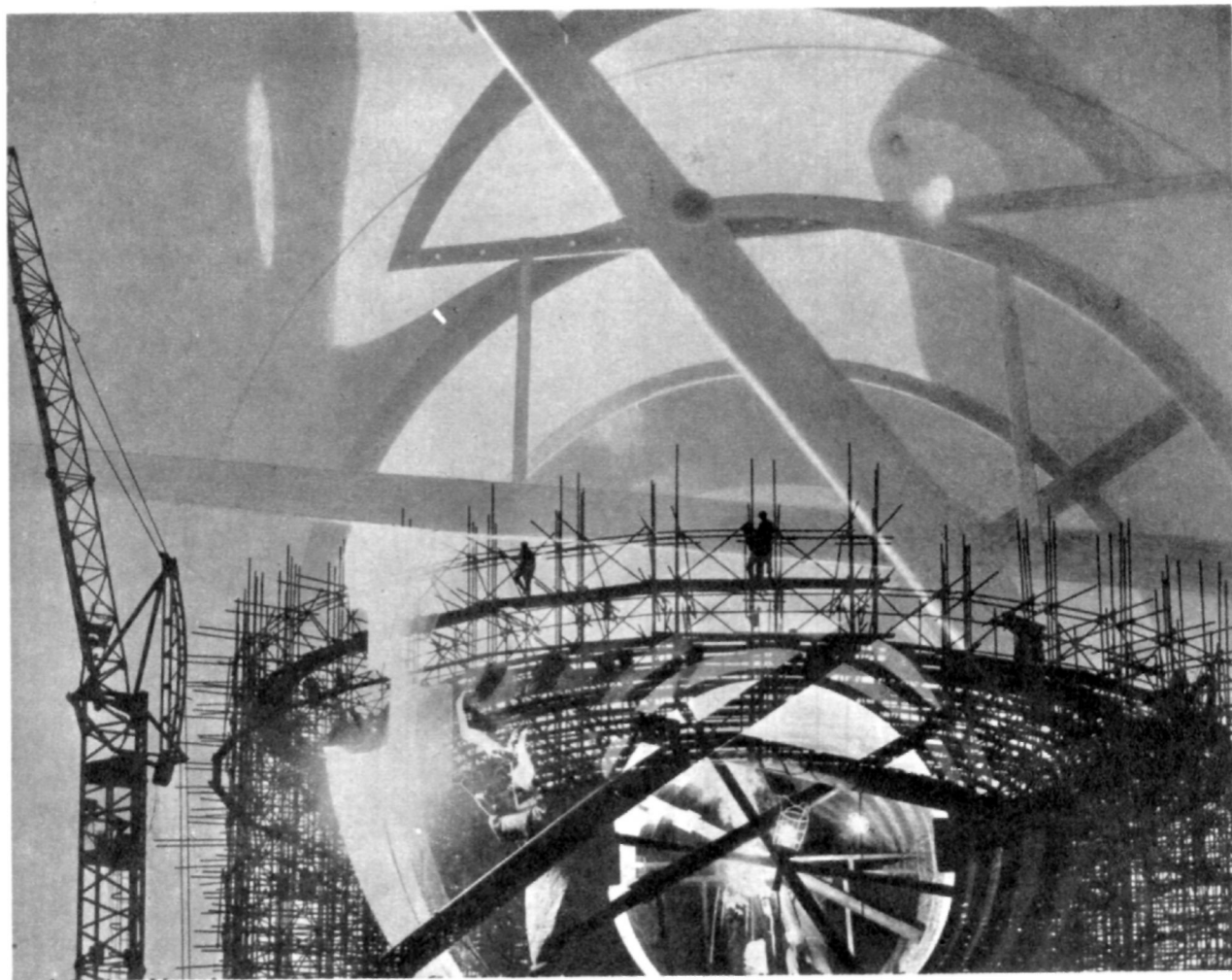
Последние пятнадцать лет румынская фотохудожница работает над фотоальбомами, книгами. Уже вышли двенадцать ее больших книг. Название первого альбома «Свет и цвета побережья» говорит само за себя. Последний альбом, о Париже, вышел в этом году. Сейчас Хеди Леффлер готовит для печати фотокнигу о родном Бухаресте, в нее войдет 525 фотографий. «Это будет рассказ о жизни города и его людях. Мне кажется, что работа над фотокнигой дает большие возможности для раскрытия заинтересовавшей меня темы», — говорит Хеди Леффлер. В альбомах и фотокнигах Леффлер использует и цветную, и черно-белую фотографию, однако считает, что черно-белая более экспрессивна, психологична. Хочет упомянуть также и об участии Хеди Леффлер в выпуске целой серии коллективных фотоальбомов, изданных Ассоциацией мастеров фотоискусства в Румынии и за рубежом. Это, например, известный меж-

дународный фотоальбом «Фотографический ежегодник», выпускаемый издательством «Фотокиноферлаг» в ГДР.

Женщин-фотографов значительно меньше, чем мужчин, но Хеди Леффлер считает, что фотография — это прекрасное занятие для женщины. С точки зрения эмоциональной, женщины особенно остро воспринимают и передают увиденное. «Конечно, фотоаппаратура тяжелая и работать бывает трудно», — замечает Леффлер. — Как профессионал я работала полвину жизни камерой «Роллейфлекс», сейчас работаю «Мамией-330» со всеми объективами и «Практикой». Разговор с Хеди Леффлер проходил в ее бухарестской квартире весной этого года. Времени было мало: она спешила на съемку. Фотографии, которые печатаются здесь, были присланы в редакцию Хеди Леффлер вскоре после нашей беседы.

О. СУСЛОВА
Бухарест — Москва

ФОТО ХЕДИ ЛЕФФЛЕР



ФАНТАЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ
СЕСТРЫ





ГОЛЛАНДСКИЕ МИНИАТЮРЫ

24

