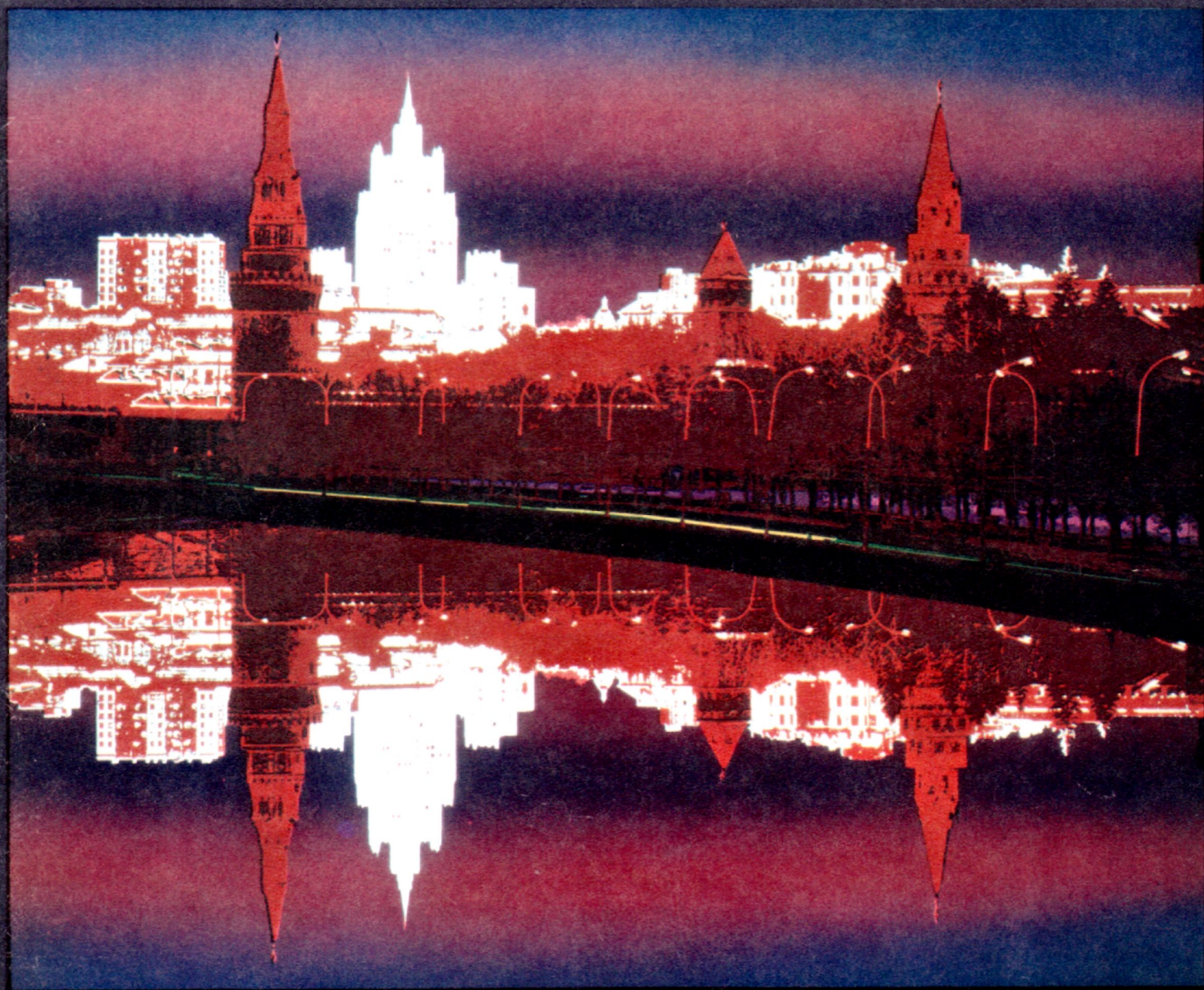


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 811

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

СЕРГЕЙ КОСТРОМИН
(МОСКВА)
МОСКВА ПРАЗДНИЧНАЯ

СВЕТЛАНА САФОНОВА
(МОСКВА)
ОСЕННЕЕ СОЛНЦЕ



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



На нашем стенде — фотографии, сделанные в первые годы Советской власти. Сейчас, когда мы отмечаем 64-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, эти снимки приобретают для нас особую значимость. Произведения молодой советской фотожурналистики, они несут в себе не только большой информационный заряд, отражая революционные события, рассказывая о людях, стоявших у истоков нашего государства, но и обладают несомненной художественной ценностью. Выдержав испытание временем, они и поныне занимают достойное место в арсенале нашей фотопублицистики.



ЯКОВ ШТЕЙНБЕРГ
УЧАСТНИКИ БОЕВ ПРОТИВ
ЮДЕНИЧА. 1919 г.

ПЕТР ОЦУП
ПАРАД ВОЙСК ВСЕВОБУЧА. 1919 г.

МИТИНГ БОЙЦОВ
1-й КОННОЙ АРМИИ. 1920 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

ВИКТОР БУЛЛА
КОМАНДНЫЙ СОСТАВ
1-го АВТОБРОНЕОТРЯДА. 1920 г.



ВАЛЕНТИН ЛЕБЕДЕВ
КОСМИЧЕСКИЕ ТРАССЫ



МСТИСЛАВ БОТАШЕВ
ЛЫЖНЫЙ КРОСС



ВЛАДИМИР ФИЛОНОВ
ПОРТРЕТ У КОНВЕЙЕРА











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

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

A02647
сдано в набор 31.07.81 г.
подп. в печ. 06.10.81 г.
формат 60×90^{1/2}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 267 200
заказ 3960
цена 50 коп.

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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1981

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4, 10—12 Выставочный стенд «СФ» 6 Г. Антонов Черты социального оптимизма 13 М. Леонтьев Руки золотые... 46 С. Кондрашов Достоверная Америка
ФОТОПРАКТИКУМ	16 А. Александров Очерк или полипортрет события 25 А. Невский Близкая сердцу тема 28 А. Сизухин Рассказ об учителе 29 В. Белковский Репортер районной...
ФОТОТВОРЧЕСТВО	20 П. Кайгородцев Диалог со зрителем 24 Реклама и изополихромия 33 А. Демидова Трудолюбие
ФОТОТЕОРИЯ	23 Г. Белицкий И факт, и образ
ФОТОКЛУБ-81	31 «Понск» (Калуга)
ФОТОПАНОРАМА	37 Н. Дубровская Выставка в Адамово
ФОТОТЕХНИКА	38 Ю. Петров, Н. Шукин Позитивный процесс в цветной фотографии 40 Б. Щадронов Некоторые особенности макросъемки 41 Копилка опыта 42 В. Володин Искусственные источники света 43 Б. Поликарпов Работа с моноцветами 44 Если нужен ремонт Редакция получила ответ
ФОТОШКОЛА	45 Е. Артемов Съемка портрета

Георгий Антонов Черты социального оптимизма

Заглавной фотографией выставки фотокорреспондента АПН Владимира Первенцева, проходившей в Доме дружбы с народами зарубежных стран, был портрет молодого рабочего, сварщика с «Атоммаша». Портрет этот вообрал в себя черты многих тысяч современных молодых людей, трудом которых крепнет и богатеет наша страна. Почему автор решил открыть свою выставку именно этим портретом? — Это не совсем портрет, — ответил Первенцев, — я его рассматриваю, скорее, как плакат, собственно под этим углом зрения он и был задуман. Обычно при съемке очерка — так было и на «Атоммаше» — я не связываю себя заранее определенной схемой, жизнь все равно в нее не уложится. Но в какой-то момент этот парень оказался передо мной вот таким, каким он

здесь изображен. В моих глазах он сразу вырос в собирательный образ — столько угадывалось в нем силы, уверенности в своей необходимости на этой земле, спокойствия за свое будущее, свойственного всему нашему народу. Я бы назвал его олицетворением социального оптимизма... Определение, найденное самим автором, на мой взгляд, есть ключ и ко всему его творчеству. Даже в небольшой по объему экспозиции, представленной на выставке, — в ней меньше сотни работ — просматривается основная тема, вернее, лейтмотив всей его профессиональной деятельности фотокорреспондента — поиск характерных черт социального оптимизма. С того самого момента, когда начинаешь осмотр выставки, уже не оставляет чувство, что попал в общество добрых и веселых

людей, и не потому только, что в экспозиции много лиц, кстати, совершенно не обязательно улыбающихся, а потому, что все эти лица, как бы соединившись воедино, вырастают в образ целого поколения советских людей. Заметим, кстати: творчество Владимира Первенцева не ограничивается одной фотосъемкой — он владеет и пером, часто сопровождает текстом свои фотоочерки и репортажи. Этот наш разговор — не отчет о выставке Владимира Первенцева, просто выставка открылась в тот момент, когда редакция готовила материал о его творчестве. Экспозиция помогла увидеть, почувствовать то, что было по крупницам рассыпано во многих его работах. В какой-то степени Владимир Первенцев похож на многих наших фотомастеров, работающих в жанре

фотопублицистики, но похожесть эта отнюдь не в сходстве почерка или авторского видения — тут он вполне оригинален — просто главным объектом его наблюдения являются люди новой формации, выросшие и сложившиеся в эпоху социализма, когда понятия «жить» и «работать» стали чрезвычайно близкими. Советский ученый, государственный деятель, художник, инженер, рабочий — для них жить и работать значит просто жить творчески, с полной отдачей. Разве может отрешиться от размышлений о своем деле человек, посвятивший ему всего себя без остатка? Причастность к самому главному — высокому и ответственному труду — объединяет, как правило, и всех героев снимков Владимира Первенцева. Под стать им и социальный фон, на котором показывает их автор — фон

ФОТО ВЛАДИМИРА ПЕРВЕНЦЕВА

КУБАНСКАЯ НИВА



тоже «действующее лицо» — будь то фрагмент самой современной промышленной установки, светлый просторный цех или играющие солнечными зайчиками воды кубанских плавней, преобразовывать, осваивать которые идут разведчики — геодезисты. Жанр фотоочерка позволяет автору дополнять портреты людей пейзажем — производственным или картиной живой природы, который органично слит с характером очеркового материала. Мало обладать только профессиональным зрением, чтобы увидеть индустриальный гигант, такой, скажем, как завод «Азовсталь», сияющим в ночи рукотворным чудом или воплотить в сельском пейзаже мысль о безграничности нашей хлебной нивы, подчеркнув тем самым масштабность труда ее пахаря, размах коллективного сельскохозяйственного производства. Все это изображено простыми фотографическими средствами, кажущимися порой даже чересчур скучными — мастер не ищет внешних эффектов, не увлекается формальными возможностями, которые предоставляет новейшая тех-

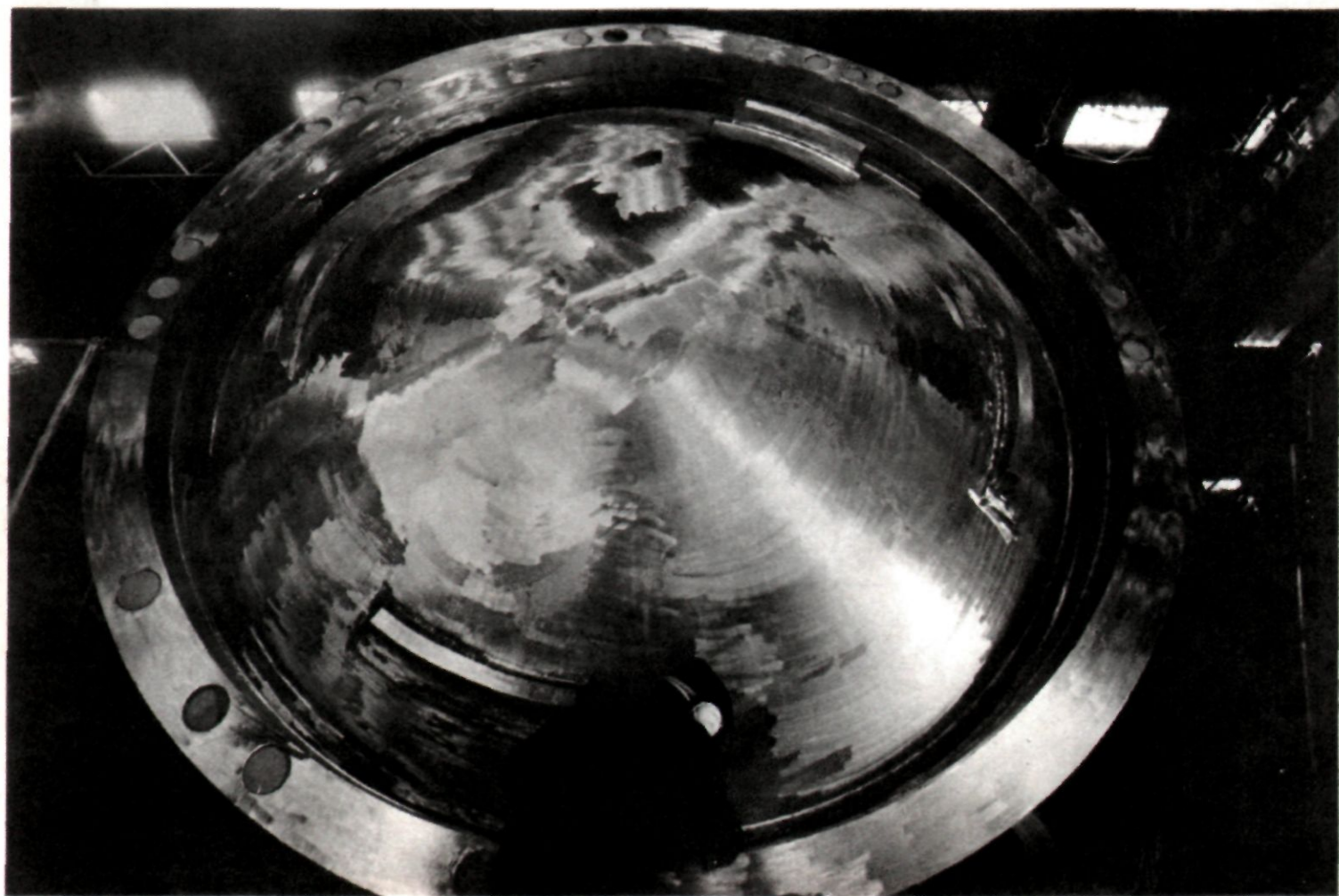
ника. Он, конечно, пользуется и острорисующей оптикой и ищет необычную точку съемки, но средства эти используются им для наиболее точной передачи естественного состояния людей в естественной для них обстановке. Ему важно не упустить момента предельной выразительности человеческого чувства, движения, настроения, состояния. Поэтому столь правдиво все, что мы видим и на его выставке, и в публикуемых им на страницах изданий фотоочерках и репортажах. Беседуя с Первенцевым о снимке, с которого начался этот разговор, мы поинтересовались, потребовал ли он определенной режиссуры.

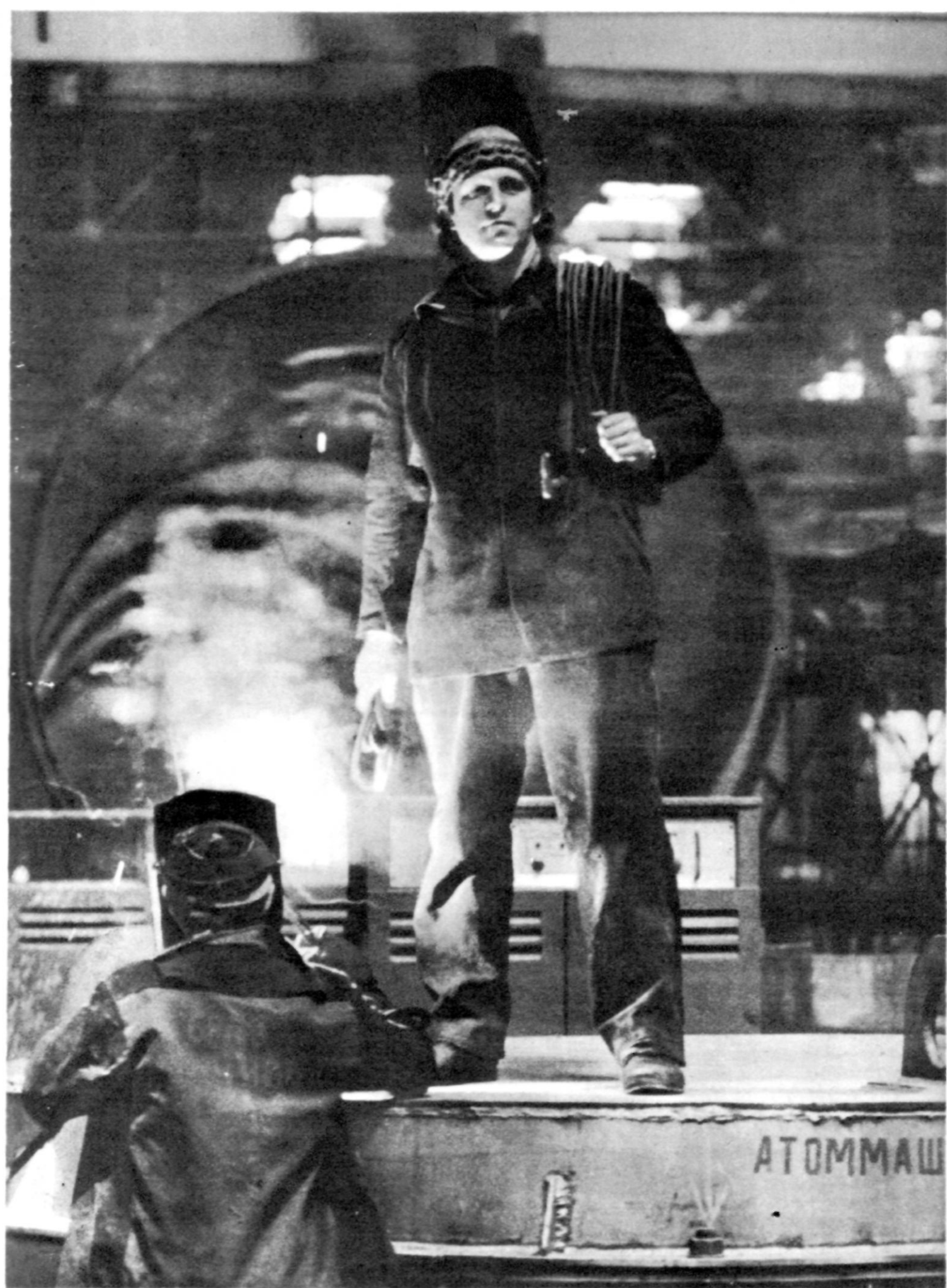
— Когда я увидел этого молодого рабочего, то понял, что над кадром следует поработать, если я хочу прийти к обобщению, решить сюжет в форме плаката. Фотография вообще явление многообразное и многоплановое и ограничивать себя так называемым «чистым репортажем» — значит сознательно обеднять свою работу. Скажем, создавая портрет — индивидуальный или групповой, — можно схватить его

«на ходу», а можно и расставить людей так, как это тебе представляется необходимым. В каком-то случае допустимо создать и мизансцену, например, при съемке новых моделей одежды — не в этом порок «постановки», последняя плоха тогда, когда фотограф хочет выдать выдуманное им за саму жизнь — здесь фальшь, как правило, режет глаз, зритель не верит автору. Если, допустим, не можешь снять бригаду во время трудового процесса так, чтобы передавалась вся красота человеческого труда, то лучше просто сделать ее групповой портрет — сами люди, их лица расскажут зрителю больше, чем застывшие «работающие» фигуры на пусть и выразительном производственном фоне. Фотограф должен быть наблюдателем и терпелив — решил рассказать о людях — поживи с ними, походи за ними, побудь рядом на работе, на отдыхе, на собрании — нужная тебе ситуация обязательно появится. Жизнь столь многообразна, а люди настолько деятельны, эмоциональны, одухотворены, что наша задача — не проморгать нуж-

ного «прекрасного мгновения»... В этих словах, на мой взгляд, отражается и социальный оптимизм самого фотожурналиста. Социален ли его взгляд на события, явления, сам уклад нашей жизни? Безусловно. Оптимистичен ли? Несомненно, поскольку автор самим строением снимков демонстрирует нам незыблемую веру в основы нашей жизни, в действительность, утверждающую и гарантирующую возможность исполнения самых смелых замыслов. Все это присутствует в работах Владимира Первенцева, переданное без нарочитости, показное пафоса. Неординарность его творческого почерка — в подмеченной неординарности того, что происходит в поле зрения его камеры, в умении наполнить особым смыслом самые простые вещи, когда понимаешь — это правда, которая в приукрашивании не нуждается. Снимки сдержанно и спокойно сообщают о тех новых социальных связях, о том общественном и нравственном прогрессе, которые стали приметами нового общественного строя.

ТЕХНИКА XX ВЕКА



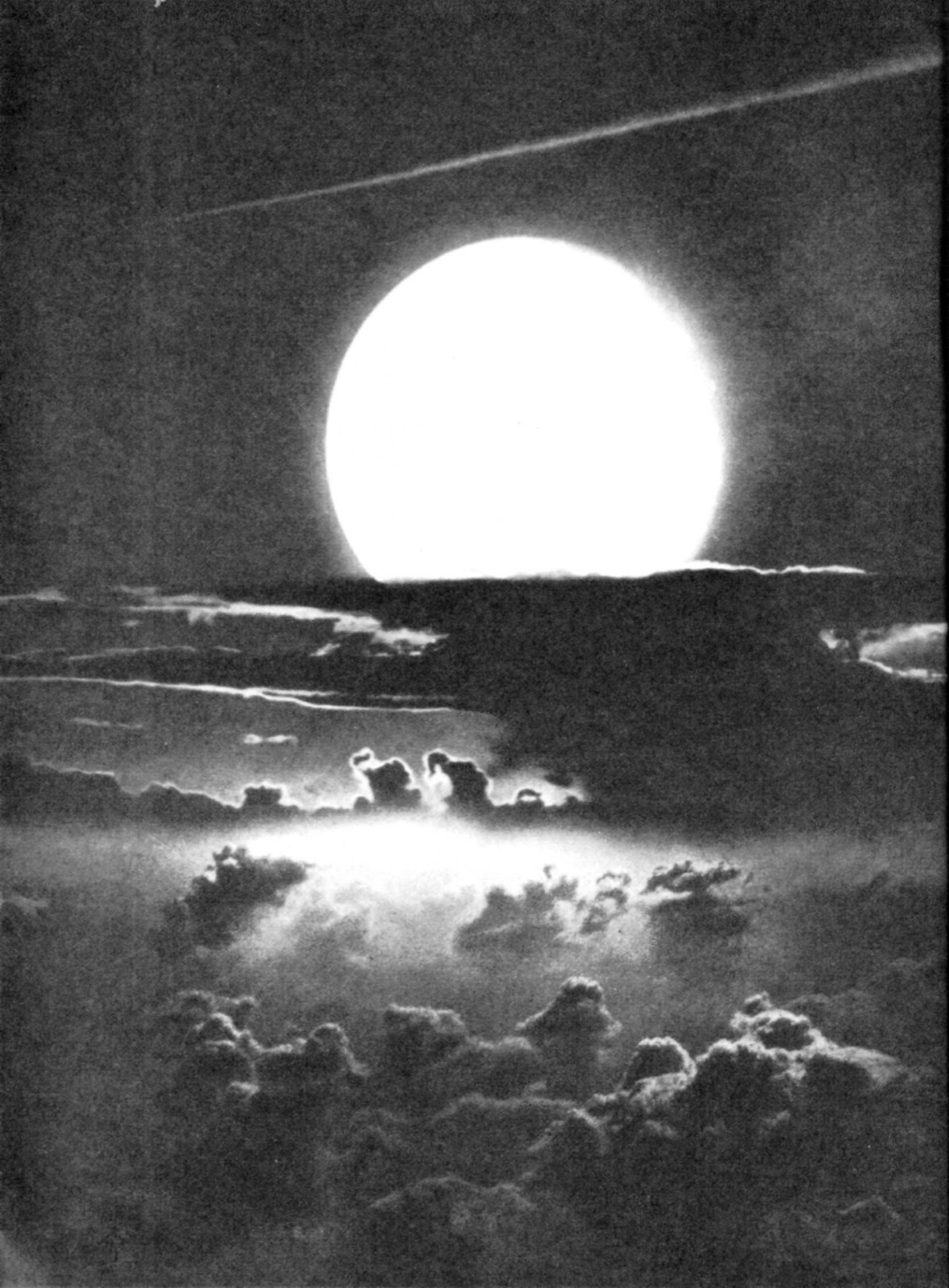




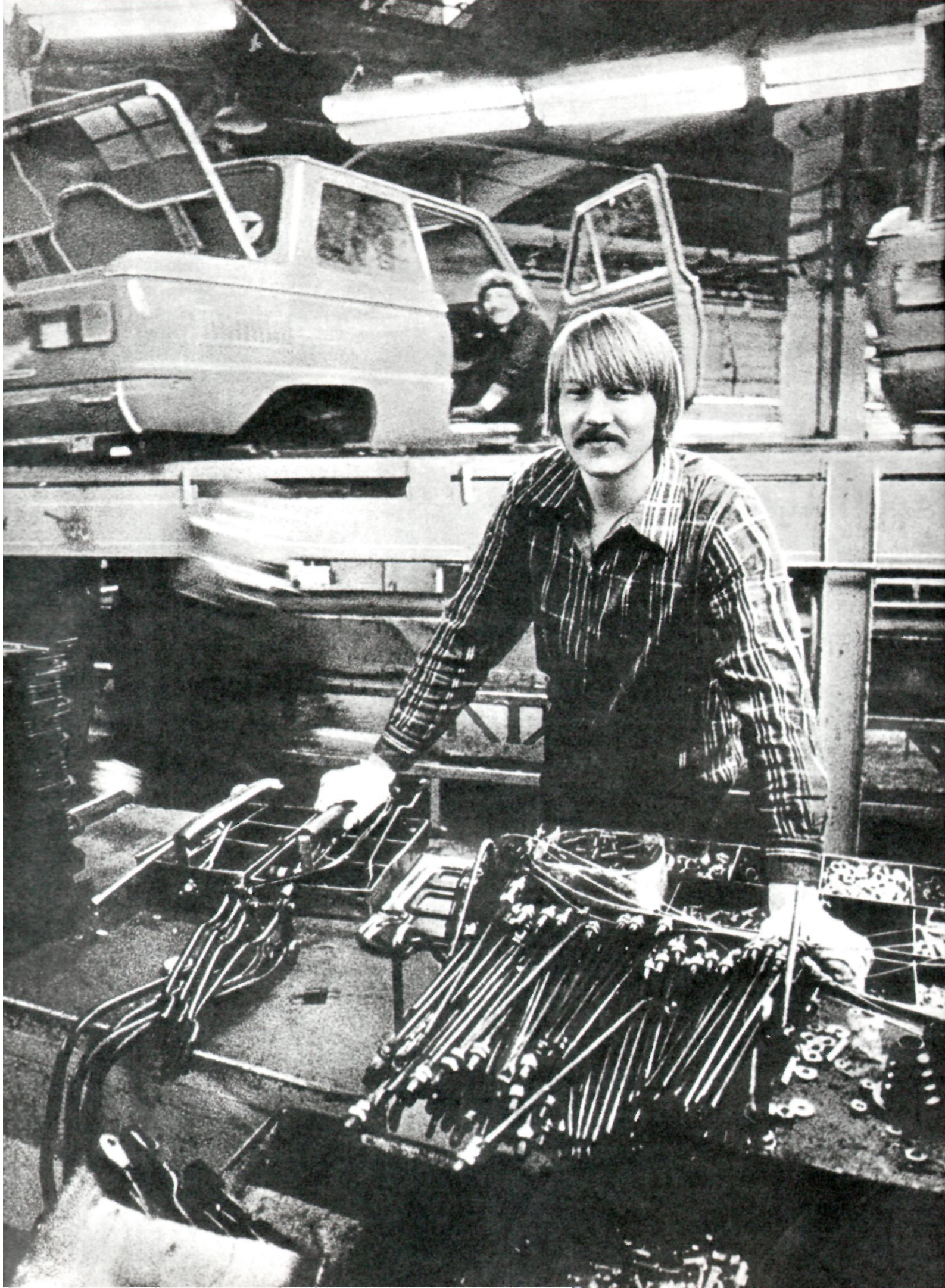
СВАРЩИКИ
ОГНИ «АЗОВСТАЛИ»
ОСВОЕНИЕ ПЛАВНЕЙ



ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»







Михаил Леонтьев Руки золотые...



В. ДЕДЯРЕВ ИЗ СЕРИИ «МОЯ БРИГАДА»

Два года назад днепропетровский фотоклуб провел конкурс-выставку всесоюзного масштаба «Человек и металл». Он привлек внимание настолько широкое, что показалось, будто наши лучшие фотолюбительские силы целиком переключились на съемку производственных сюжетов. Конечно, это преувеличение, но содержащее, как нередко бывает, долю истины. Здесь сыграли свою роль следующие обстоятельства: «фотопремьеры» всегда воспринимаются заинтересованно, доброжелательно; название выставки позволяет трактовать данную тему достаточно широко. Все это так. Но главное все же в другом — в расширенном пространстве приобрете-

нии фотолюбителей к сюжетам, которые принято именовать производственными. Знаменательно, что приобретение это в активной своей фазе состоялось в тот период, когда разгорелись споры и дискуссии вокруг романов, фильмов, пьес производственной тематики. Цепная реакция... И пусть она пока еще не принесла фотографии выдающихся результатов, работ, увенчанных лаврами общественного признания и долговременного резонанса. Уже сам по себе факт участия фотографии в решении проблем, которые в современном искусстве — вопрос вопросов, говорит о многом. Кстати сказать, художественная фотография опосред-

ованно принимала участие во многих искусствоведческих полемических дискуссиях. Исподволь, незаметно она включалась в споры о физиках и лириках, о нравственных началах, о традициях и новаторстве. Вспомним не один год длившуюся полемику о деревенской прозе. Не в это ли самое время произошли сдвиги в традиционном понимании сельской темы в фотографии? Вторая по счету выставка «Человек и металл» позволяет сделать новые выводы. Авторы более строго отнеслись к отбору снимков с учетом престижности этого смотра фотографий, и среднестатистический уровень качества работ оказался выше аналогичного двухлетней давности.

В конкурсах подобного плана, в тематике которых заложено сопоставление «Человек и...», нередко происходит смещение акцентов, и в итоге получаются две стопки снимков, которые союз «и» не соединяет, а разделяет. Авторы лучших работ конкурса «Человек и металл» счастливо избежали этой опасности. Оба содержащихся в названии понятия представлены в тесном, дружном единстве, и нет перекоса, который был в свое время на выставке «Человек и земля» в Литве (прекрасные фотографии на тему «Земля» и слабее на тему «Человек и земля»). Фотолюбители поняли девиз конкурса широко. Отсюда — обилие снимков, на которых металл не только



О. МАШОВСКИЙ ИЗ СЕРИИ «ЗАВОД»

цеховой и доменный, но и застывший в форме чугунных парковых решеток, корпусов автомашин, ювелирных украшений и пр. Это металл, который, выйдя из под рук человека — творца, живет своей собственной жизнью. Устроители конкурса ввели разделы «Металл и наука», «Металл и природа», «Металл на службе мира» и другие.

...В начале 30-х годов Константин Паустовский выехал в Петрозаводск, чтобы поработать над книгой об одном из промышленных предприятий (для серии «История фабрик и заводов», задуманной А. М. Горьким). Был собран большой фактографический материал, но книга не получилась... Вот что писал Паустовский впоследствии:

«...Я понял, что писать о машинах нужно так же, как мы пишем о людях, — чувствуя их, любя их, радуясь и страдая за них. Не знаю как кто, но я всегда испытываю физическую боль за машину, хотя бы за «Победу», когда она, напрягаясь, берет из последних сил крутой подъем. Я устаю от этого, пожалуй, не меньше, чем машина... Я убежден, что к машинам, если хочешь написать о них, надо относиться как к живым существам».

Откровения мастера слова вполне уместны в нашем разговоре. Машина, металл, природа, люди — все окружающее нас требует от художника, взявшего в руки перо, кисть, фотокамеру, сопереживания, прежде всего. Иначе и раскаленный металл предстанет перед зрителем холодным и безжизненным.

Итак, конкурс стал традицией. В заключение нельзя не сказать о том, что его организация была бы делом довольно сложным, если бы не помощь Днепропетровского обкома профсоюза рабочих металлургической промышленности, партийных, государственных, общественных организаций, если бы не энтузиазм городского фотоклуба «Днепр».

Будем ждать новых встреч в Днепропетровске.

* * *

По итогам конкурса «Человек и металл» первую премию получил В. Дегтярев (Ленинград), вторые — В. Воробьев (Новокузнецк), В. Бурляев (Севастополь), третьи — А. Фельдман (Днепропетровск), О. Машковский (Стерлитамак) и В. Воробьев.

По разделу «Свободная тема» премии присуждены С. Просяку, Н. Рудакову, М. Жилинскому, Е. Компанийченко, В. Воронову и С. Кузюткину.



В. ДЕГТЯРЕВ ИЗ СЕРИИ «МОЯ БРИГАДА»

Александр Александров Очерк или полипортрет события?

Однажды на страницах «СФ» мне довелось продемонстрировать, как из снимков, составляющих очерк Анатолия Гаранина о режиссере Галине Волчек, можно создать произведение совершенно иного жанра — полипортрет; тем самым я экспериментально подтвердил собственные суждения о многосложности фотографического образа («СФ», 1979, № 5).

У журналистики свои цели и средства, у художественной фотографии — свои. И ни одна из них не хуже и не лучше другой. Но стремление найти образные решения в потоке повседневной журнальной продукции вполне естественно. Современная фотография в состоянии дать нам больше того, что мы извлекаем из нее, следуя своим традиционным и утилитарным представлениям о ее возможностях. Время от времени творческий инстинкт в каком-то конкретном случае подсказывает нам: вот в этом лежащем перед глазами фотографическом материале скрыты незамеченные, неиспользованные потенции. Казалось бы, вполне завершенный комплекс — подборка, очерк, хроника — может быть в корне переформирован, переакцентирован, перенацелен. Возникает произведение совсем иного жанра, даже иного содержания и смысла.

На этот раз передо мной снимки одного из молодых репортеров ТАСС Валерия Христофорова. Он снимал предоперационный период, операцию и период выздоровления. Операция была трудная, связанная с немалым риском. Мальчик из американской семьи в результате несчастного случая серьезно повредил себе позвоночник, что вызвало полный паралич. В США врачи не сумели помочь ему. Родители обратились к советскому хирургу Георгию Степановичу Юмашеву. Мальчик и приехавшая с ним мать провели в клинике два месяца и после операции, когда стали очевидны признаки кардинального выздоровления, отбыли из Москвы.

В. Христофоров снимал это событие долго, подробно. Он был в клинике не столько репортером, сколько участником события, которое, кстати, могло обернуться, как и всякая серьез-

ная хирургическая операция, драматически. В силу такого изначального авторского настроя съемка получилась обстоятельная, спокойная, без сенсационной заостренности, без особых сюжетных и изобразительных ухищрений.

Работа В. Христофорова не вызвала у меня каких-либо принципиальных замечаний. На редакционном столе лежало много снимков — десятка полтора, и только это, видимо, усугубляло впечатление некоторого однообразия повествования, не более. По профессиональной привычке для начала стал убирать лишнее, потом попробовал эскизно составить более компактную, динамичную композицию. Выстроился привычный для глаза хроникально-событийный ряд. Но материал подсказывал, что тут возможно какое-то иное, принципиально новое решение. Попробовал сократить еще, оставив только основные сюжетные узлы. Однако перехода в другой жанр, в новое качество не произошло. Если сократить еще — очерк лишится событийности, останется повествовательное движение, связи станут условными, умозрительными...

А вдруг произойдет непредвиденное: вместо обычных связей — временных, логических, динамических возникнут какие-то иные? И вот оставлено всего четыре изображения. Тут-то и стало ощутимо что-то новое, принципиально несхожее с тем, к чему привыкли, что казалось нормой. Как и положено новому качеству, оно возникло сразу, мгновенно. Но не в сознании, а в эмоциональном восприятии. Четыре снимка воздействовали как нечто единое, законченное и по форме, и по содержанию. Но куда его отнести, к какому жанру? Как логически объяснить и оправдать? И тогда припомнился полипортрет Волчек из снимков Гаранина. Но в нынешнем случае портрет кого? Опять надо собраться с силами и перескочить через барьер традиционных представлений. Разве на портрете обязательно должен быть изображен человек или группа людей? Но много ведь никогда не существовало. Да мало ли чего не существовало до появления фотографии и кино...

Передо мной — портрет, фотографический полипортрет события, явления. Тут не имеют значения композиционная последовательность, логическая связь, подробности обстановки и т. п. Четыре изображения все вместе составляют единое. Это не образ человека с традиционного портрета, а нечто, творимое человеком. Образ, воплощающий и событийную, и человеческую конкретность. И в то же время обобщающий наши представления о человеческом свершении.

В моем окончательном отборе есть одно кажущееся противоречие. Стремясь создать из традиционного журналистского очерка предельно компактный образный комплекс, я, естественно, отобрал снимки, обладающие максимальной образностью. Но у читателя может возникнуть недоумение: почему же в таком случае я отказался от изображения операции — снимок этот вроде бы из всех самый «фотографичный», в нем так динамично выражена напряженность решающего действия. Но согласитесь, такое решение скорее фотографически эффективно, чем подлинно образно. Второе — почему завершающим, финальным поставлен снимок матери и хирурга? Обычный документальный кадр, не более? Тоже верно. Но верно и другое. Одна из особенностей многосложного фотографического образа заключается в том, что в него могут быть включены документальные, информационные снимки, если для них найдено место, и они в нужный момент служат раскрывающей идейно-содержательной сущности произведения. Их документальность не кажется чужеродной — ведь фотографическое изображение даже самой высокой художественности в основе своей документально. К тому же в наши дни в искусстве совершенно очевидна тенденция к слиянию художественного и документального.

Слияния эти требуют, разумеется, от авторов не только определенной смелости, но и тонкого ощущения эстетической цельности произведения. Рассматривая снимки Христофорова, невозможно не вспомнить очерк Макса Альперта о профессоре Амосове.

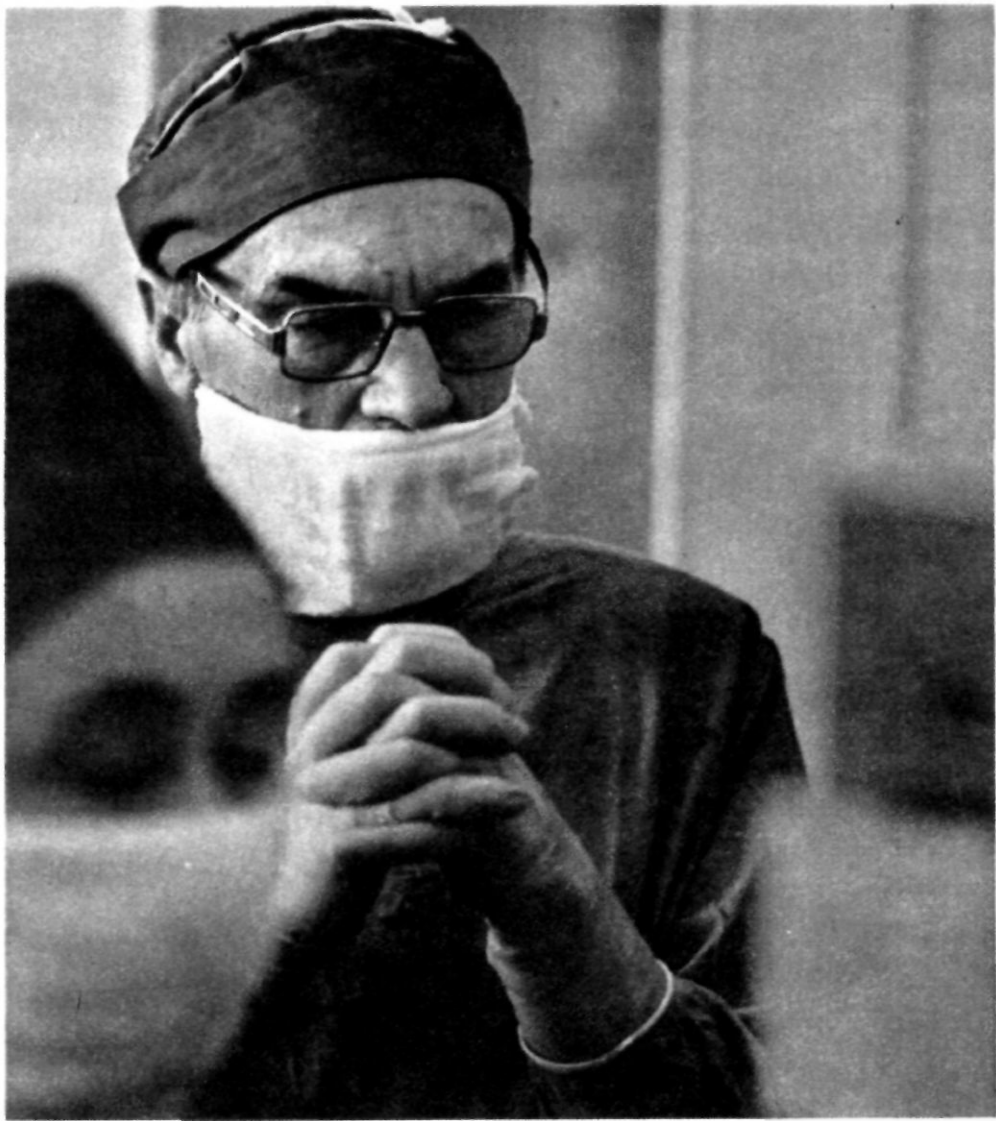
Очерк Альперта «сжимался» долго, от одной публикации к другой (не знаю, по воле редакторов или самого автора). В памяти людей, в истории останется последняя композиция — всего шесть снимков. Множество, представленное Христофоровым в редакцию, «сжато» на страницах «СФ» до четырех фотографий.

Конечные результаты внешне весьма схожи. Если же вникнуть в сущность, то шесть снимков М. Альперта я бы не назвал полипортретом. Это произведение абсолютно цельное, но оно не воспринимается одним взглядом — его надо прочесть как строки короткого, полного драматизма стихотворения.

Конкретное решение, к которому можно прийти, анализируя потенциальные возможности работы В. Христофорова, — композиция именно из этих четырех снимков и наречение их полипортретом — отнюдь не единственное и обязательное. Мне было важно показать принципиальную возможность из комплекса снимков, отражающих то или иное событие, из репортажного очерка сформировать произведение совсем иного жанра. Фоторепортаж и бильдредаторам нужно глубже осознать и смелее использовать эту чрезвычайно плодотворную художественную потенцию. Фотографическое изображение в основе своей есть образ, взятый непосредственно из действительности. Он, независимо от практических намерений автора, от привычного эстетического и жанрового обозначения, может вступать в органическое взаимодействие с другими изображениями, образуя новые законченные формы и по-иному осмысливая отраженную в них действительность. Разумеется, традиционный газетно-журнальный очерк, репортажная хроника, подборка снимков отнюдь не устарели. Они необходимы и полезны, и нет никакого резона подвигать это соотношение. Скомпоновав нечто принципиально отличное от того, что представил автор, я стремился лишь высветить творческие возможности, еще остающиеся в тени. Если результат показался читателю достойным внимания, значит, цель достигнута.







Диалог со зрителем



Седнез. Поселок с таким названием расположен на границе Украины, Белоруссии и РСФСР. Так же называл и свою персональную выставку фотограф из Днепрпетровска Семен Просьяк. Выставка сравнительно небольшая — пятьдесят снимков, и все они сделаны либо в самом поселке, либо в радиусе нескольких километров от него. Несколько снимков из этой серии мы и предлагаем вниманию читателей журнала. Вспоминая школьные годы, В. Песков писал: «Однажды в десятом классе учитель сказал: — Вот что, друзья, опишите мне поле. Я хотел, чтобы вы учились не только по книжкам. Я хочу знать, как вы любите землю...». Фотография обладает тем же замечательным свойством, ее можно читать, и тогда возникает ощущение внутреннего монолога, взволнованной речи автора, повествующего о чем-то сокровенном, близком и далеком, о том, что пришло из детства и осталось навсегда. Не знаю, встретился ли С. Просьяк с таким же зрителем, школьные годы его прошли во время

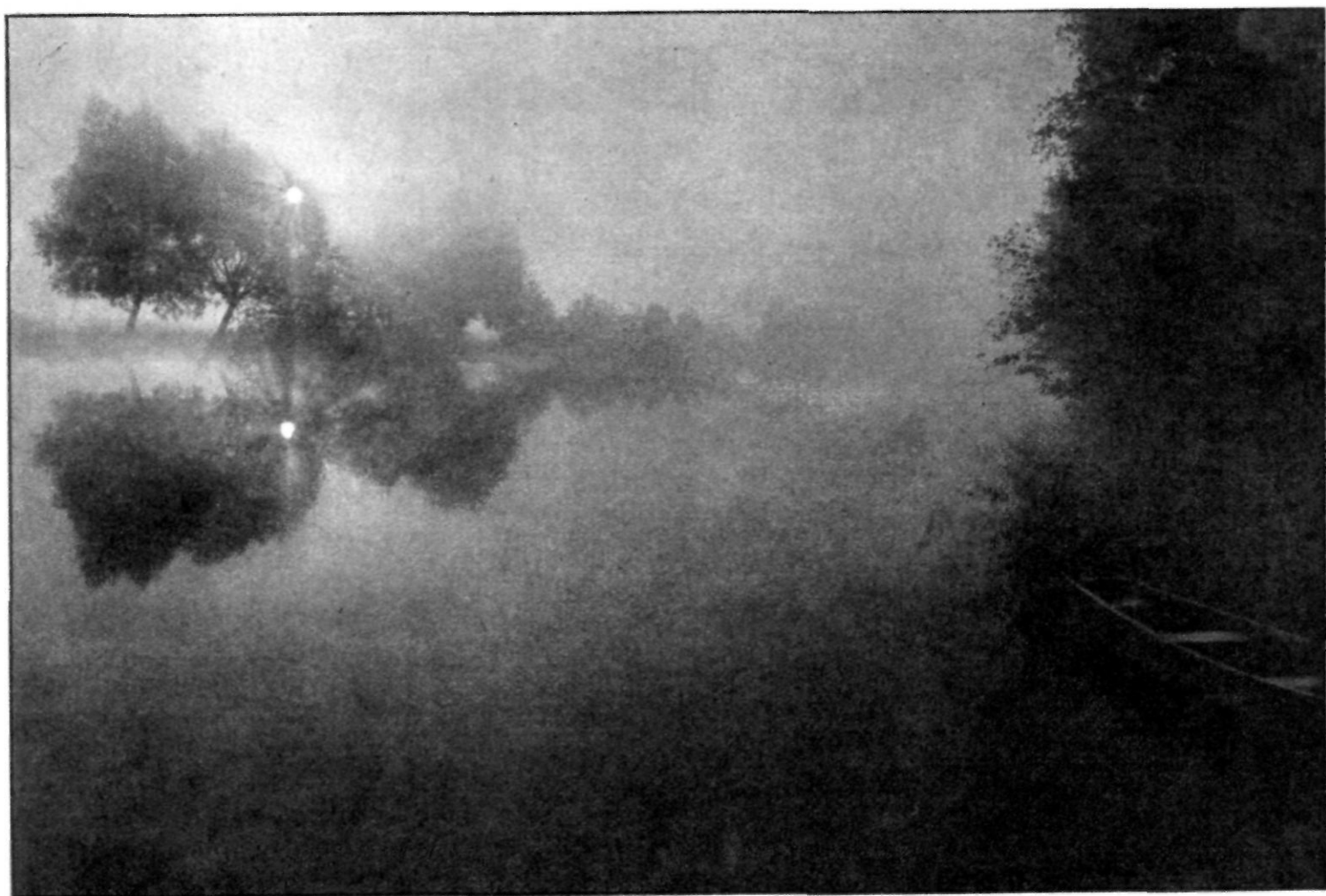
Великой Отечественной войны и многое из того, о чем современные школьники знают из книг и кинофильмов, — часть его жизни. Личное отношение к тому, что составляет тему его фотографий, чувствуется сразу. Сюжеты снимков незатейливы: овражек, луга, берега на склоне невысокого холма, пойма реки, сама речка. Нет здесь ни эффектных световых акцентов, ни искусственно созданных с помощью оптики бликов и разводов. На снимках почти ничего не происходит, действия как такового нет, но есть то, что можно назвать состоянием. Ранним утром в деревне все замирает на какое-то время — граница сна и пробуждения. Скоро скрипнет дверь, со стуком опустится ведро в колодец, зашлепают чьи-то босые ноги. Утро постепенно переходит в день, наполненный уже привычным шумом... Большие серии снимков, посвященные одной теме, стали частым явлением в фотографической жизни. Рассматривая такие серии, обычно сразу обращаешь внимание на то, как это сделано, что привлекло автора

именно к этой теме, сумел ли он донести свои мысли до зрителя. Иногда на первый план выступает сюжет, динамика его развития, чувствуется, что событие целиком захватило автора и диктует и форму снимков, и порядок их чередования. Профессиональный, крепко сбитый фотоочерк сейчас уже не привилегия избранных, а норма, повседневная работа газетного фоторепортера, не говоря уже о фотокорреспондентах журналов или агентств. Мастерское владение оптикой, эффектные композиции, чередование горизонтальных и вертикальных кадров — все это есть. Смотришь на такие работы и невольно ловишь себя на мысли: вот «двадцатник», вот «телевик», а вот уже и «фишай» — знаменитый «рыбий глаз», не раз выручавший в трудных ситуациях. Слов нет, техника — могучий инструмент, но инструмент, не более...

Тема «Седнез» решена иначе, и, честное слово, как-то не хочется рассматривать ее с точки зрения техники съемки, использования оптики, кадрирования

и т. д. Техника здесь достаточно высока, чтобы мы про нее забыли, главным становится то, о чем хотел сказать автор. Согласен, что, столкнувшись с подобной авторской подборкой, например, художник журнала посетует на трудности размещения материала, возможности полиграфии. Оговорим сразу, автор и не ставил своей целью публикацию. Просьяк готовил фотографии специально для выставки и контакт со зрителем у него возникает скорее в форме диалога, неторопливой беседы: фотографии рассказывают, а предполагаемый ответ — реакция зрителей. Для мастеров русской фотографии характерно умение привлечь внимание к таким вот внешне незамысловатым сюжетам. Семен Просьяк в данном случае показал себя прямым продолжателем традиций С. Лобовикова, Ю. Еремина, С. Иванова-Аллилуева, но, что не менее важно, не потерял острого чувства современности.

П. КАЙГОРОДЦЕВ





Геннадий Белицкий И факт, и образ

Вопрос о критериях оценки, о путях развития фотоязыка упирается, главным образом, в маленькую, но упрямую черточку, существующую внутри фотоискусства. Она соединила когда-то слово «фото» со словом «художник». Соединила и будто бы исчезла. Но не бесследно. Фотография, фотомонтаж, фотоплакат — ее творения. Фотохудожники успешно применяют их в рекламе, дизайне, прикладной и плакатной графике. Применяют фото, оставаясь по-прежнему художниками и подчиняясь законам изобразительного творчества. А упрямая черточка исчезла, чтобы объявиться... на прежнем, первоначальном месте. Но теперь уже внутри многообразного явления — фотоискусства. Сегодня она не черточка, а большая принципиальная черта, разграничивающая фотоискусство на документально-образное и условно-образное творчество.

Иногда это называют «искусством факта» и «искусством вымысла». Несомненно, искусство факта наиболее полно отражает специфику фотографического творчества. Ведь оно объединяет в произведениях документ и образ, сообщение о конкретном факте и его художественно-образное обобщение. Пользуясь литературоведческой терминологией, можно сказать, что искусство факта — это документальный рассказ о реально происшедшем событии, «очеловеченный» авторским отношением к рассказанному. Но фотография всякий рассказ ведет в изобразительной форме. Она рассказывает показывая. И заставляет пристальнее взгляды в жизнь, познавать ее, сопереживать и размышлять вместе с автором.

Что же это за процесс «очеловечивания»? В данном случае — творческий процесс создания художественного образа, называемый типизацией. Отбирая и обобщая единичные факты, явления и события в реальной действительности, мы документируем типический образ, типическую ситуацию.

Щелчку фотографического затвора при этом предшествует многое: определение

смысловых связей и акцентов, выбор оптики, точки съемки, единственного, решающего мгновения и композиционное построение. Искусство факта и есть, в сущности, искусство создавать документальные образы своего времени.

Время... Фотографам завтрашнего дня наши творческие находки могут показаться наивными, мастерство — несовершенным. Они будут снимать лучше. Но в одном они окажутся бесспорными — запечатлеть наше время. Вдумайтесь: прошли считанные десятилетия, а фотография уже сегодня активно исследует свои архивы, из которых «проявляются» и новые произведения, и новые имена. И это — убедительное свидетельство того, что «центральным ядром», непреходящей ценностью фотографии являются те произведения, которые сохраняют действительность с точностью документа и рассказывают о ней со всей силой искусства.

Время — неумолимый критерий истины. И фотоискусство удивительно чувствительно к его влиянию. Малейшая ложь, формальное трюкачество предаются забвению. Но художественная правда и документ приобретают стойкую, все более увеличивающуюся силу воздействия. Фотография и здесь не обошлась без специфической особенности. Документальное, хроникальное изображение с течением времени способно приобрести (и это уже очевидно) черты художественности, образности, не говоря уже об исторической ценности.

Испытание временем неизбежно. Поэтому следует подчеркнуть, что кроме таланта фотографу требуется обладать и мужеством. Сиюминутный успех льстит, но он — лишь временная оценка, критерий которой изменчивы и несовершенны... Искусство факта, накапливая прошлое, собирая настоящее, создает тем самым образную память будущего.

Но не менее удивительными произведениями представлено сегодняшнее фотоискусство вымысла. Оно тоже ждет своего осмысления, потому что является еще более уникальным и противоречивым явлением, нежели искусство факта. Противоречия и специфиче-

ские особенности искусства вымысла четко прослеживаются в фототворчестве. С одной стороны, оно сохраняет частицу документальности, фотографичности как в содержании, так и во внешней форме. С другой — широко применяет «пластические» операции: монтаж, деформацию, тоннальные и линейные обобщения, трансформацию и многое другое. Но выделяют его в отдельный вид фотоискусства два обстоятельства. Во-первых, все эти произведения созданы с помощью фотографических средств и остаются поэтому фотографией. Это обстоятельство роднит их с искусством факта. Во-вторых, они созданы творческим воображением и являются воплощением авторского замысла. И это разграничивает их с искусством факта.

Искусство факта и искусство вымысла — наиболее характерные и полярно-противоположные структуры сегодняшнего фотоискусства. Но они не исчерпывают его. Обширная область творческой фотографии представлена произведениями, содержащими в себе признаки факта и вымысла одновременно. Она не имеет четких границ, но отличается одной общей особенностью — применением режиссуры.

Особенность — немаловажная: она свидетельствует об использовании принципиально иной структуры создания образа. Властвуют в ней не законы реальной жизни, а прежде всего законы драматургии и композиции.

Первоначально задуманная «мизансцена» в дальнейшем путем моментальной фотосъемки, использующей средства и приемы искусства факта, фиксируется на фотопленке. Возникает фотографическое произведение, образно отражающее действительность в условно-документальной форме. Обычно это называют «постановочной» фотографией: ведь автор применил режиссуру, постановку. Постановочная фотография парадоксальна. Условность (мизансцена или метафора) воссоздается в реальных, конкретных формах. Внешне она обладает всеми признаками реальности. Но внутренние, смысловые связи и акценты подчинены в ней авторскому замыслу.

Она реальна по форме и условна по содержанию. И эта реальная условность воссоздана не в стране фантазии, а в реальной действительности. Визуально они взаимосвязаны, взаимодействуют друг с другом и обходятся к тому же внешне-подобным сходством. Документируя реальную действительность и реальную условность одновременно, постановочная фотография становится условно-документальным произведением. И в этом — ее специфическая особенность.

Неотличимость внешней формы постановочной фотографии от искусства факта обязывает фотохудожника не маскировать условность под факт, а наоборот, творчески обуславливать ее. Существует такое утверждение: «Тонкий лиризм ценны и доверительности повествования не совместимы с позирующими людьми, смотрящими прямо в объектив»*. Категоричное утверждение! Но именно категоричность его и вызывает сомнения.

Да, взгляд человека, направленный в объектив, действительно часто разрушает правдивость. Но так же часто утверждает художественную правду. Это уникальный феномен, основанный на законах нашего зрения и свойственный в полной мере (среди изобразительных искусств) лишь фотографии. Его психологическая природа воздействия тонко подмечена Н. В. Гоголем в повести «Портрет». Абсурдную, казалось бы, мысль о живом человеке, существующем в форме портрета, Гоголь превратил в убедительную художественную правду и осветил этой правдой все его фантастические приключения. Использование этого феномена в фотоискусстве всегда связано с попыткой психологического проникновения во внутренний мир человека и обусловлено честным авторским предупреждением об условности факта. Этот единственный в своем роде творческий прием рождает эффект «прямого психологического общения» с изображенной действительностью. Человеческий взгляд направлен, оказывается, не столько в объектив, сколько в глаза будущему

Продолжаем разговор о критериях оценки. См. «СФ», 1980, № 10, 1981, № 7.

* Л. П. Динко. Беседы о фототворчестве. Искусство, 1977, стр. 225.

Реклама и изополихромия

Недавно проходила выставка работ, созданных художниками и фотокорреспондентами Всесоюзного объединения «Внешторгиздат». В ней приняли участие 44 автора, в том числе 10 фотографов, работающих в Главной редакции иллюстративных материалов. Основная задача репортеров этой редакции — создание рекламных фотографий, выполнение многочисленных заказов всевозможных организаций и учреждений, отделений Объединения.

На вкладке этого номера «СФ» представляет диапозитивы, сделанные фотокорреспондентом С. Костроминым по заказу «Интуриста». Все они выполнены одним сложным техническим способом изополихромии, нашедшим в последнее время широкое применение в рекламных фотоплакатах. Трансформация обычного черно-белого изображения в многоцветное оказывается весьма выигрышной. В данном случае С. Костроминым с помощью изополихромии вносит в пейзажные сюжеты (Москва и ее окрестности) мотив новизны, столь необходимой для привлечения зрительского внимания к рекламе. Долгое время шли споры о том, каковы функции рекламных фотохудожников, в какой степени может (и может ли вообще) проявиться их собственная творческая индивидуальность, что такое рекламная фотография — марка товара, прежде всего, или эта марка плюс марка автора. Автору опубликованных здесь работ, судя по всему, дорога и своя творческая марка. Вот один из путей разрешения спора.

ФОТО
СЕРГЕЯ КОСТРОМИНА

зрителю! И рассказать этот взгляд может иногда больше, чем самое подробное повествование о человеке... Это и есть эффект «прямого психологического общения». И он может возникнуть не только в результате студийного портретирования. Он возникает и при репортажной съемке. Но возникает только тогда, когда автору удается уловить «момент общения». Случайно или преднамеренно.

Постановочная фотография, включая жанры портрета и натюрморта, представляет в целом сложный и противоречивый вид фотоискусства, которое документирует действительность в своей образной форме, но характеры, типы, образы времени может выражать не хуже, чем произведения искусства факта.

По аналогии с терминами, введенными в фототеорию А. Вартановым, этот вид можно определить как «искусство условного факта». И тогда внутреннюю структуру фотографического творчества можно еще больше конкретизировать, придать ей некоторую наглядность.

1. Искусство факта. Синоним: документально-образное творчество. Творческий способ: перенесение реальности на фотоизобразительную плоскость. Творческие средства: репортажная фотосъемка, лабораторная обработка.

2. Искусство условного факта. Синоним: условно-документальное творчество. Творческий способ: воссоздание реальной условности и последующее перенесение ее на изобразительную плоскость. Творческие средства: режиссура, фотосъемка, лабораторная обработка.

3. Искусство вымысла. Синоним: условно-образное творчество. Творческий способ: создание образной условности, которой предшествует перенесение реальности на фотоизобразительную плоскость и трансформация ее в условно-образное фотоизображение. Творческие средства: фотосъемка, фотомонтаж, лабораторное творчество.

Приведенная схема требует, конечно, более детальной разработки. Но уже в таком, эскизном, варианте она наглядно демонстрирует, как взаимодействуют в фотоискусстве два его главных слагаемых — объективное (факт) и субъективное (образ). Их взаимодействие предопределяет не только степень документальности произведений, но и структуру, особенности художественного образа. Произведения фотоискусства, отражая специфические свойства его видов, порождают

и существенные различия в зрительском восприятии. Так, в искусстве факта мы воспринимаем изображение почти как действительность. Воспринимаем без видимых усилий. При этом, в той или иной мере, возникает «эффект присутствия», иллюзия нашего соучастия.

В искусстве вымысла изображение воспринимается как условная реальность. Но ее нужно еще увидеть как действительность глазами автора. Это нелегко и требует воображения и подготовки, но вознаграждается чувством «сопричастности» к творчеству.

Иными словами, искусство вымысла оказывается для зрителя как бы «под стеклом», становится окном в иной мир, а в искусство факта, в репортажную фотографию он «заходит» как в широко распахнутую дверь. И это приводит иногда к любопытному перераспределению критериев. Репортажную фотографию мы оцениваем порой не столько с позиций творчества, сколько примеряем к ней свои жизненные мерки. А в фотографии, например, мы пытаемся отыскать аналогии с живописью или графикой и воспользоваться их «мерками». При этом мы, конечно, понимаем, что и то, и другое — фотография и всякие аналогии — с жизнью или с живописью — весьма условны. Однако зритель связан с фотографией узами доверия. И больше всего он доверяет, разумеется, хроникальному изображению. Но в восприятии произведений фотоискусства это доверие проявляется весьма своеобразно: чем больше следов «авторства» присутствует во внешней форме произведения, тем меньшим оказывается доверие к жизненной правдивости (достоверности) его содержания.

В фотоискусстве жизненная правда (факт) и правда художественная (образ) неразрывны, они спаяны в единое целое и воздействуют одновременно. Становится очевидным, что ослабление «эффекта присутствия», уменьшение силы воздействия факта должно быть компенсировано убедительностью художественной правды, силой воздействия художественного образа.

В репортажной фотографии авторское присутствие незаметно, порой вовсе неощутимо. И зритель воспринимает ее как саму жизнь, не особенно задумываясь, кем и как она «человечна». В искусстве вымысла, наоборот, авторство заявляет о себе в полный голос. И зритель воспринимает это как должное. Но так уж устроен человек: он раз-

мышляет, если вопросы задает ему жизнь — реальная или художественно-убедительная, и сам задает вопросы, если автор слишком настойчиво, однако же неуверенно предлагает поразмышлять о жизни. Но тогда вопросы касаются техники, технологии и технического мастерства...

Говоря о специфике восприятия, нельзя не обратить внимания еще на одну особенность. Неискушенные в фотографии зрители, не подозревающие о существовании в ней различных видов или влияний, с одинаковой настойчивостью преследуют авторов «наивными» вопросами. Кто, что, где, когда? — спутствуют фотографическим произведениям постоянно. Но они говорят не о наивности зрителей, а отражают через их восприятие специфику фотографии. Они постоянно напоминают нам о том, что фотоизображение является сообщением, рассказом о конкретных и действительных существовавших фактах, событиях, людях. И это не зависит от принадлежности произведения к какому-либо виду. Это зависит от принадлежности его к фотоискусству в целом.

В заключение несколько слов о самих критериях как таковых. Критерии искусства давно и хорошо известны как теоретикам, так и практикам. И критериев этих — бездна. Вопрос заключается в том, что нужно вырабатывать определения этих критериев. Превратить их в определенные понятия фотоискусства. Что такое красота, гармония, эстетическая ценность фотографического произведения? Что такое художественная правда в фотографии? В чем выражается ее открытие, новизна? Как соотносится в фотографии документ и образ? Что такое, наконец, общественная значимость фотоснимка? Где их «золотое сечение»? Вопросы, вопросы, вопросы... Но все они сплетаются со спецификой фотографии, с особенностями фотоязыка и даже с определением самого понятия фотоискусства.

Критерии оценки — не преискурант на конкретные произведения. Они должны стимулировать и направлять развитие фотоискусства.

Но для этого критерии должны стать системой. Единой системой взаимодействующих законов, категорий и понятий фотографического творчества, базирующихся на принципах марксистско-ленинской эстетики.

Они должны стать эстетической фотоискусства социалистического реализма...









Александр Невский Близкая сердцу тема



ФОТО ВИКТОРА ЧЕРНОВА

Фотокорреспондент АПН Виктор Чернов считает четыре года работы в Средней Азии одним из самых плодотворных периодов в своей творческой биографии. По натуре Виктор Чернов журналист обстоятельный, несуетливый, он не уважает «скоропелого репортерства»: приехал, снял, поехал дальше. Кстати, мы порой преувеличиваем ту жесткость условий, в которых работает фоторепортер, и этим как бы оправдываем поверхностный подход к решению темы.

У фотожурналиста высокой квалификации всегда есть любимый жанр, близкая сердцу тема, которой он может упоенно заниматься в любое время — Чернов называет это работой от души и для души. Для него такой темой стала съемка аксакалов.

— Я просто влюбился в стариков Средней Азии, — признается Виктор. — Готов был ходить за ними часами, наблюдать, ловить характерное состояние. Главное в них, на мой взгляд, сила духа, всепонимающая доброта, мудрость. Они и на склоне лет не теряют своего лица, держатся естественно, непосредственно.

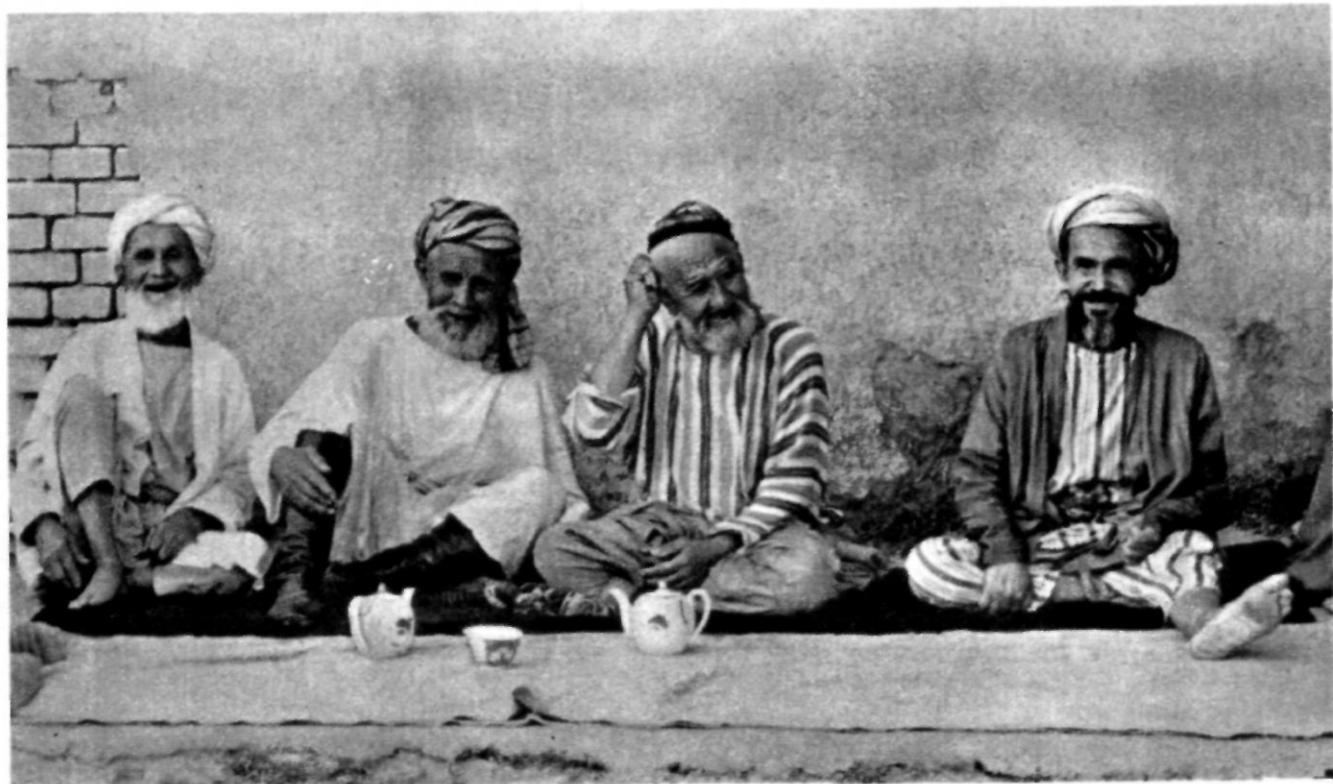
— Как дети?

— В каком-то смысле — да. Ведь дети и старики, а восточные старики, пожалуй, особенно, прекрасны открытостью своего внутреннего мира, состояния души, настроения... Видимо, поэтому считается, что стариков и детей снимать легко и просто. Однако это совсем не так. За раскованностью и мудростью старости, как и за наивностью и удивлением ребенка, кроется широкая гамма чувств... От рационального взгляда эти чувства, видимо, скрыты и открываются лишь человеку удивленному и, если хотите, влюбленному. Без влюбленности, без почувствованного, выстраданного отношения к жизни, к людям, к земле любое дело останется холодным ремесленничеством. Фотография — не исключение. Можно показать живописный фон, колорит, которыми столь богата Средняя Азия, найти неожиданные ракурсы, блеснуть техникой, но это не заменит проникновения в душу человека. Конечно, в цикле «Восточные старики» местный колорит присутствует, но для Чернова это не самоцель, а только способ раскрытия

образа человека, его мироощущения. Древние и новые традиции и обряды — это корни и древо характера — человеческого, национального. Автор не стремится искусственно проводить границу между старым и новым, у него не увидишь привычных для глаза штампов вроде «Старик на ишаке в новом микрорайоне» или «Юрта на фоне гиганта индустрии»: может быть, лет тридцать назад они и представляли интерес... Если Чернов и снимает старика, приехавшего из далекого кишлака в город, то пытается показать его отношение к современной жизни, в которой он не сторонний наблюдатель, а непосредственный участник. Иногда приходится слышать от журналистов, что писать о стариках, дескать, и легко и просто. Сложно потому, что у них все в прошлом. Чернов придерживается обратного мнения — его старики полнокровно живут, работают, мыслят. Совет, который дает такой человек молодому, опыт, передаваемый из рук в руки как эстафета, — это тоже действие, причем действие активное. И здесь особенно важно показать творческое

состояние человека. Чернову это удается.

— Причем тоже не без помощи моих стариков, — улыбаясь, сообщает он. — Аксакалы научили меня острее, мудрее, что ли, присматриваться к различным граням бытия, видеть его разнообразие и сложность. Я полностью отказался от какой бы то ни было «организации» жизни, понял, что ее нужно уметь видеть, а не придумывать. Помню, снимал я семью ветерана колхозного движения Бегиджона-ака — сначала он поглядывал на меня не очень-то одобрительно, корил, что трачу пленку на пустяки, но вот я отправился с его сыном возить с полей хлопок, а потом и с ним самим в город за подарками к свадьбе младшей дочери, и он признал меня за своего, — работа моя пошла совсем по-другому. И когда я уезжал от них, он мне сказал на прощанье: «Твоя работа — та же дорога, которая еще вся впереди. Иди по ней, набирайся мудрости, только никогда не воображай, что всю ее постиг — это будет значить, что ты ее растерял. Главное в дороге — не стоять на месте...».





Александр Сизухин Рассказ об учителе



АЛЕКСАНДР СИЗУХИН СЛОВО О ШАТАЛОВЕ (ИЗ ОЧЕРКА)

О «педагогическом чуде» Шаталова я прочитал все, что о нем писали. По приезде в Донецк решил сразу же пойти к Виктору Федоровичу домой. Всегда лучше познакомиться с человеком заранее, до съемки, а тут еще примешивалась и доля любопытства. Звоню. Открывает дверь коренастый, среднего роста, пожилой человек. Шаталов? Совершенно не таким представлял его себе.

Разговор у нас начался со спора. Сам я по образованию учитель, несколько лет проработал в школе. Конечно, сразу же высказал свои сомнения по поводу результатов шаталовской системы преподавания.

И вот тут-то началось! Пожалуй, прежде я не встречал людей, обладающих такой силой убеждения. Мысль он формулирует четко и как бы по двум каналам передает ее вам — образность речи адресована чувствам, сердцу, четкая логика — разуму. Через час я уже был его безоговорочным сторонником.

Ученики Шаталова преодолевают программу очередного класса за полгода, а оставшееся время используется на развитие творческих способностей, углубление и расширение знаний. Они отлично подготовленные ребята, умеющие логически мыслить, учиться с увлечением.

В гостиницу приехал поздно, спать не мог — скорее хотелось в школу — посмотреть уроки. Нетерпелось начать съемку. Еще раз прочистил старенькую «Практику», объективы. Уложил кофр — сверху «двадцатник» и «сто тридцать пятый». Подумал, что именно они будут самыми нужными. И не ошибся. До школы, где работает Шаталов, я ехал на автобусе не менее получаса. Самая окраина Донецка — рабочий шахтерский район, окруженный степью, посреди которой, как пирамиды, высятся черные терриконы. Я ехал и думал о том, что на сей раз мне повезло — впереди три съемочных дня. Не полдня, не один и не два, а целых три! Для газетного фоторепортера три дня на съемку одной темы — почти фантастика. Ведь именно из-за нехватки времени, как мне кажется, и кочуют из номера в номер в отдельных изданиях улыбающиеся передовики, строители, изображающие «виру помалу». Вина репортера? Да нет, скорее, его беда.

У меня время было. Отпал сам по себе вопрос, как снимать — репортажно или «организовывать...». Впрочем, организовать тут и

невозможно — обязательно появится фальшивая нота. В первый съемочный день я ходил по классам, присматривался к лицам ребят. Выбирая будущие точки съемок, влезал на подоконники, щелкал затвором. И учителя, и ученики вели себя как обычно. Я привыкал к ним, они — ко мне. Поразительная увлеченность «пятиклашек» процессом учения работала на меня. Через несколько минут съемки ребята уже не обращали на меня никакого внимания, а я еле успевал менять объективы. Вот тут пришлось крепко пожалеть, что не было второй камеры. Для такой оперативной съемки хорошо иметь их две. Хотелось схватить самую суть урока — увлеченность учеников и вместе с тем показать обыкновенность этих детей. Еще накануне приметил очень интересного, подвижного мальчугана, который успевал делать все — что-то очень быстро записывал в тетрадку, вертелся во все стороны, шептался с соседкой, хихикал. Он не обманул моих «надежд» — вышел неплохой кадр...

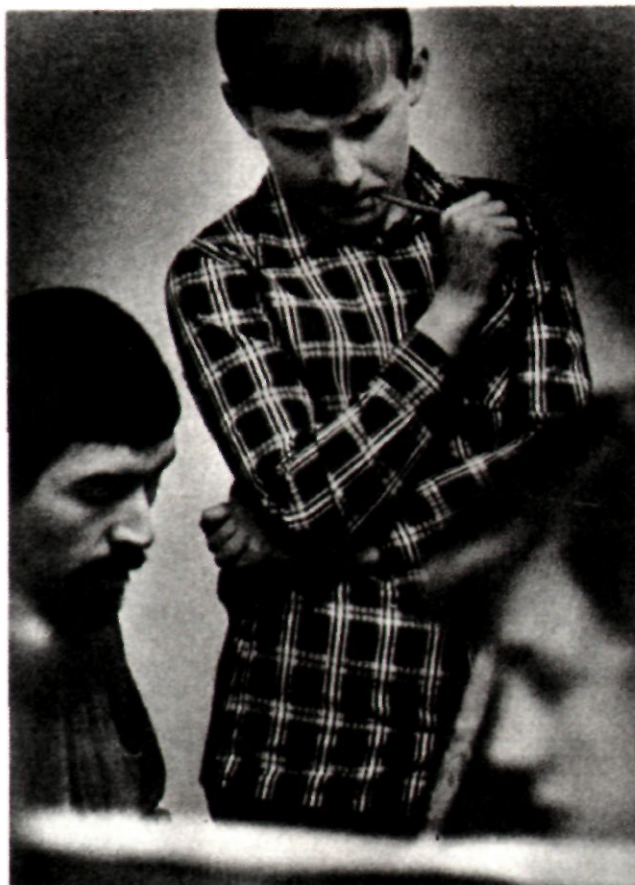
Потом этот снимок состыковался с другим — «Размышление у доски». Съемка самого Шаталова доставила истинное удовольствие. Увлеченный своим делом человек, он, кажется, заряжает сотворчеством всех окружающих. Оказавшись в «магнитном поле» его личности, начинаешь ощущать подъем и в себе. Между прочим, его нисколько не стесняла моя работа. И потому фотографическая тактика здесь — отсутствие любого приема, чистый, честный кадр.

В тот день я отснял, наверное, пленок пятнадцать, но почувствовал, что начинаю «пробуксовывать». Фотоочерк как-то не складывался. Не хватало чего-то «своего», что мне хотелось бы сказать.

Недостающий сюжет я нашел на третий день, когда Шаталов проводил свой урок на террикоме. Там был сделан и последний кадр серии: стайка детей среди ландшафта, ведомая учителем к вершине, к Солнцу...

ФОТОПРАКТИКУМ

Владимир Белковский Репортер районной...



УРОК РИСОВАНИЯ



ФОТО АЛЕКСАНДРА СИМАНОВА

СЕЛЬСКИЙ КУЗНЕЦ

Несколько лет назад на собраниях Челябинского фотоклуба стал появляться студент Александр Симаков — будущий специалист по электрификации сельского хозяйства. Фотография захватила, раздвинула «угол его зрения». Он начал сотрудничать в институтской многотиражке, посещать выставки, читать книги по изобразительному искусству. Работы Александра Симакова вошли в экспозицию выставки «Новые имена Челябинского фотоклуба», стали публиковаться в местных газетах.

И надо же так случиться, что в его родных местах, в Сасновском районе, недалеко от Челябинска, появилась вакансия — место фотокорреспондента в редакции районной газеты «Заветы Ильича»... Выбор был сделан незамедлительно, и вот с тех пор А. Симаков — сотрудник этой газеты. Служба нелегкая — ежедневные съемки в любых погодных условиях — и в жару, и в дождь, и в стужу...

Приведу строки из служебной характеристики Симакова после трех лет работы: «...постоянно ищет новые формы показа людей

современной деревни, стремится в своих снимках передать характер героев полей и ферм...».

Герои полей и ферм... Перебираю снимки, опубликованные и неопубликованные в газете.

Здесь и производственные сюжеты, отображающие все виды полевых работ, и пейзажи, и картинки сельского быта, но больше всего, пожалуй, человеческих лиц.

Снимок «Механизатор Иван Луканин» — молодой сельский парень у своего агрегата, улыбается: снимай, мол. Жанр портрета, даже производственного, такое допускает, и говорить в данном случае о постановочной фотографии в плохом смысле здесь не приходится. Совсем другая интонация, другое звучание, иной подход, когда Симаков фотографирует бывшего сельского кузнеца или хлебороба. Это люди, которые намного старше его, и, может быть, запомнилось Александру когда-то услышанное: съемка должна вестись в темпе события. Для людей немолодых характерно уважение к своему рабочему месту, к своему труду и, безуслов-

но, к труду других, в том числе и фотографа. Снимают их не каждый день, а для газеты — может быть, впервые. Относятся они к такому событию серьезно, основательно, держатся с должным достоинством. Отсюда и некая статичность, монументальность поз. Соединение обыденного (все как в жизни — костюм, обстановка) и эпического (вот эта торжественность) — несомненное достоинство фотопортретов молодого репортера, которые, кстати, с успехом экспонировались на областной выставке, посвященной XXVI съезду КПСС.

И вот здесь приходит мысль о том, как легко и в то же время, наверное, трудно работать сельскому репортеру. Ведь в округе тебя многие знают в лицо, знают с детства. Герои твоих снимков совсем рядом, перед тобой их жизнь, наполненная буднями, повседневными заботами о земле, об урожае, о доме... Как важно здесь за повседневным увидеть необычное, героическое, отсеять через сито будней «золотинки» времени, суметь запечатлеть их. Ведь для газеты нужно фото не просто Ивана Ивано-

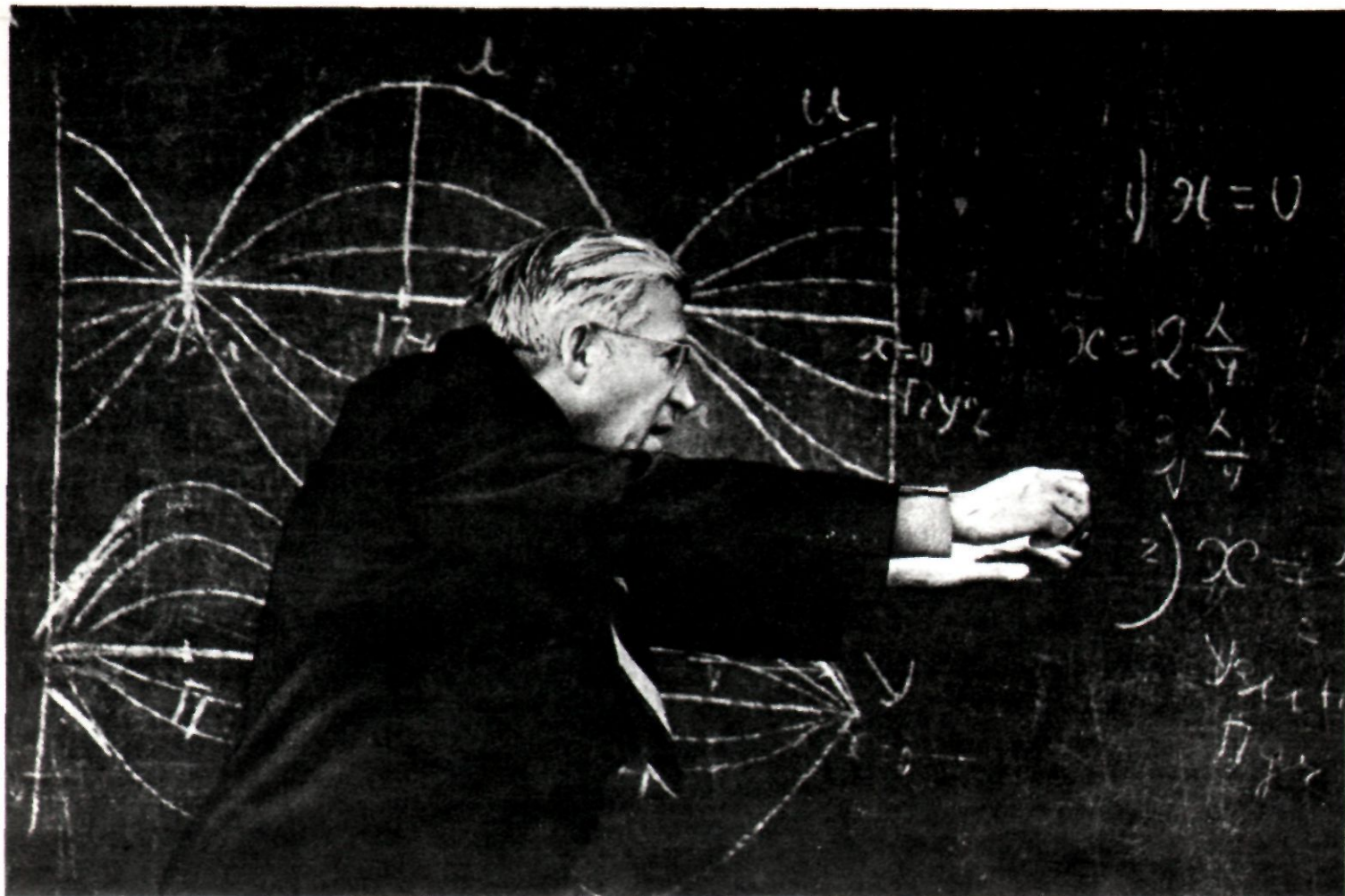
вича, а передовика производства, героя труда...

Думается, едва ли не самое сложное для репортера — изображение близких, хорошо знакомых людей, виденных в различных жизненных ситуациях. Здесь надо подняться над обыденным, будничным, высветить самое главное в человеке. И сделать это так, чтобы тот, кто изображен на снимке, сам удивился — неужели я в самом деле такой, каким меня увидел фотограф?

Александр Симаков живет среди природы, видит восходы и заходы солнца, туманы над рекой... И здесь новая трудность для него — не привыкнуть к этой красоте, ценить ее, уметь по-своему показать на снимках.

«Сюжеты самые прекрасные находятся перед вами, ибо это те сюжеты, которые вы знаете лучше всего» — писал Огюст Роден. Александр Симаков, прокладывающий свою тропу в мир фотожурналистики, знает жизнь села, его лицо. Он живет среди людей, прочно стоящих на земле, отдающих свои силы важнейшему на земле хлеборобскому делу.

ЛЕКТОР



«Поиск»

КАЛУГА



В справке о клубе, присланной в редакцию с коллекцией работ, говорится в основном о трудностях, проблемах, невнимании к любительскому коллективу со стороны городских организаций. Слов нет, все это наверняка мешает работе клуба, существующего уже более десяти лет. И, видимо, малым утешением для 15 членов «Поиска» может служить сентенция: трудности закаляют, сплочивают. Перед нами, тем не менее, коллектив действительно сплоченный.

К этому выводу привел нас отбор работ для публикации. Лучшее, что создано клубом, отмечено движением в сторону фотографии психологически-жанровой, динамичной. А вот работы слабые — наоборот, какое-то броуновское движение в разные стороны. Это снимки разнообразные, но в них не хватает лишь «чуть-чуть» (правда, того самого «чуть-чуть», которое решает все).

Но вернемся к кадрам, которые отмечают движение клуба вперед. «Будущие олимпийцы» — громко, конечно, названо, но согласитесь: целеустремленные лица ребят, их серьезный настрой на побитие рекорда — все это делает название в чем-то оправданным.



«Внимание, снимаю!» Сюжет, которому столько же лет, сколько самой свечотопи. Но автор решил его нетрафаретно. Все четверо — характеры, каждый со своим отличительным признаком. Групповой портрет и в то же время индивидуальный. Как говорил Михаил Светлов, «одиночество, вошедшее в коллектив»... В «Дне Победы» (опять-таки, один из самых популярных в любительской съемке сюжетов), вопреки всем общепринятым канонам, перенаселенность кадра, его непричесанность и пестрота — оправданны. Все завязано в один тугой узел. Победная маршевая музыка трубачей освещает снимок белыми лучами и как бы соединяет два поколения в одно целое.

Эти три фотографии, по нашему мнению, обозначили цель, к которой стоит стремиться. И что особенно приятно, на обороте всех трех снимков — разные фамилии. Вот это и называется — клуб, когда фамилии разные, а цель одна.

ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА

А. ПРОКОФЬЕВ СЛАЛОМ
Н. НИЗОВ БУДУЩИЕ ОЛИМПИЙЦЫ
Е. КУПЦОВ ДОРОГА

Е. КУПЦОВ ДЕНЬ ПОБЕДЫ



И. СИДЕЛЬНИКОВ ВНИМАНИЕ, СНИМАЮТ



Алла Демидова Трудолюбие

Работы Валерия Плотникова узнаешь сразу.

Перелистываешь журнал, смотришь газету, и если встретишь фотографии Плотникова — они сразу впечатываются в память и оставляют там след. Иногда на какое-то время, иногда надолго, может быть, на всю жизнь...

Несколько лет назад, проходя мимо газетного стенда, я сразу узнала подборку фотографий Валерия. И до сих пор у меня в памяти портрет дирижера Темирканова — как негатив, который проявляется от воспоминаний. Чем эта фотография выделялась и запомнилась из всей подборки? Композицией? Индивидуальностью изображения? Особой печатью? Отношением самого Плотникова или, может, моим личным отношением к творчеству Темирканова?

Видимо, в той фотографии для меня слились воедино и мир Плотникова, и мир Темирканова.

Это ощущение, я думаю, и есть ответ на вопрос: что такое хорошая или плохая фотография? Точно так же, как хороший или плохой актер... Хорошие — плохие стихи... Хорошая — плохая картина...

Хороший актер для меня, например, — это не просто ряд удачно слепленных характеров, а целый слой, поколение, время — в каждом созданном образе.

Хорошие стихи — когда не просто «слова, слова, слова», но — прежде всего — за ними скрытая тайна, дословесная жизнь.

Хорошая картина — если как ощущение пульса, как предчувствие возникает за красками энергия того, кто ее создавал. То есть, иначе говоря, душа произведения, талант. Энергия, которая через руки мастера передается его творению.

Произведение искусства тем и отличается, что складывается из мастерства и личности мастера. Мастерство повторить можно, но личность — никогда. Ибо другая личность — значит, совсем другое произведение искусства. Я думаю, что даже самое талантливое копирование никогда не может нам дать первоначального восприятия произведения, потому что душу его скопировать нельзя. Но это картины, где душа художника, его руки, его манера, сочетание красок

и даже размер холста — все неразрывно, едино. И неповторимо. А что же фотография? Почему одинакового, скажем, формата листы, и не с цветным даже, а черно-белым изображением, и пусть с одинаковым сюжетом мы воспринимаем столь по-разному? От одних исходит только бесстрастная информация документа, от других — чувство, настроение. При всей схожести — несходство. Это тоже от личности, от душевной энергии. Есть она — и есть мастер, ни на кого не похожий, нет ее — будет только документ. Фотографии Плотникова можно узнать, если даже под ними не стоит его фамилия. По каким признакам? Во всяком случае, не декоративизм тому причиной, в котором нередко упрекают Валерия. Мол, излишне увлекается формой, вычурностью, чересчур печется о деталях, порой нарочито статуарен или очень красочен и т. д. А где, дескать, духовный мир манекенщицы? Или актрисы? И отчего это актриса порой выглядит у него как манекенщица, а манекенщица — как восходящая звезда... Слыша подобного рода отзывы, я невольно думаю: а при чем тут Плотников? Да, действительно, Валерий подробен и скрупулезен в деталях. На фотографиях у него продуман мельчайший штрих. Может быть, эта профессиональная черта вытекает, кстати, из качеств его характера. Я помню, как однажды после работы в его студии я стала заводить машину, а провожавшего меня Валерия попросила смести снег с кузова. Он взял веник и долго, тщательнейшим образом стал соскребать снег даже с бампера. Я опаздываю на спектакль, неравнодушно, а он мне отвечает, что не может иначе, что он любит мыть и чистить стекла машин, такое, мол, это приятное и успокаивающее занятие. Я представила, как он столь же тщательно, с удовольствием проявляет пленки, печатает фотографии, не доверяя это дело лаборантам. Подумала: та же рукотворность старых мастеров, вдыхающих жизнь в свои произведения. И еще я заметила, что истинного профессионала всегда отличает идея. Вспоминаю, как однажды осенью он приехал ко мне

в Репино, нагруженный многими кофрами. Мы работали на берегу Финского залива. Вернее, работал Валерий, стоя по колено в холодной воде. Я скакала на большом камне, чтобы согреться. Валерий, казалось, не чувствовал холода, усталости. Он кружил вокруг камня и снимал, меняя и меняя кассеты. Ради одной фотографии. Мне было интересно. Мне нравилось, как этот человек работает. Вообще люблю, когда люди работают с удовольствием. Потом уже я спросила у него, зачем надо было обязательно снимать посреди воды, можно ведь и на берегу, на фоне какого-нибудь куста, дерева. И он сказал, что ему долго виделся именно этот кадр — посреди воды, и чтобы воды было много, и чтобы вода простиралась далеко, сливаясь с горизонтом, и что он на залив специально приехал... Плотников знает, чего он хочет. Это редкое качество. Он, конечно, импровизирует во время работы, но основное решение принято до того, как камера оказывается в руках. Не знаю, права ли я, во всяком случае, мне так казалось, когда Валерий снимал меня. То же ощущение, когда вижу многие другие его работы. Трудолюбие. Что это такое? Мы забываем значение этих слов: люблю труд... Люблю свою работу. Как-то во время спектакля «Вишневый сад» ко мне за кулисы зашел фотограф, фамилию которого по понятным причинам называть не стану, и попросил меня попозировать. Он сказал, что хочет сделать портрет моей Раневской так же, как Плотников снял мою Гертруду из «Гамлета». Я спросила, где нужно сниматься, он ответил: «...где угодно, можно здесь, в гримерной». Я встала. Он защелкал. Через несколько минут он ушел. После показал мне эти фотографии, одна была даже напечатана где-то. На них не было ни меня, ни моей Раневской, ни духа, стилия спектакля, ни атмосферы гримерной. Это были случайные (нерепортажные!) фотографии, которые боюсь, так и останутся от ушедшего в Лету спектакля. Как мне было рассказать этому фотографу, раз уж он упомянул Плотникова, что Валерий, прежде чем позвать меня на сцену (он

хотел обязательно снять Гертруду на фоне занавеса из «Гамлета»), сам ставил свет, долго готовился, продумал за меня мизансцену. И получилась работа, которую я очень люблю и за которую благодарна Валерия, потому что спектакль тоже ушел из репертуара. Но на фотографии остался слабый характер Гертруды с безмятежным лицом и стиснутыми внутренней болью, безысходностью руками...

Актеры любят сниматься у Плотникова. Не потому, что он делает актрис чуть красивее, чем они в жизни, а мужчин умнее. Мы знаем, что работа Плотникова всегда будет неожиданна. Но таких мастеров, к сожалению, мало, и актеры не застрахованы от случайных фотографий бюро кинопропаганды, которые продаются во всех киосках, или плохих снятых так называемых рабочих моментов — на репетициях, съемках... Я всегда думала, что за плохую актерскую работу должен отвечать тот, кто ее делает. Ан нет! Иногда хороший театральный актер уходит, а от него остаются только плохие фотографии. Но это уже другая тема...

Валерия Плотникова знают и любят в театрах и на студиях не только актеры. Как он умудряется появляться одновременно во всех городах, театрах, студиях — я не знаю. Но знаю, что ни одна интересная премьера, ни одно по-настоящему замечательное событие в театре не обходится без Валерия Плотникова. Конечно, мои наброски не откроют тайны успеха работ Валерия Плотникова — мне просто хотелось поделиться кое-какими своими размышлениями о хороших — плохих фотографиях, о хороших — плохих фотографах...

ФОТО
ВАЛЕРИЯ ПЛОТНИКОВА

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

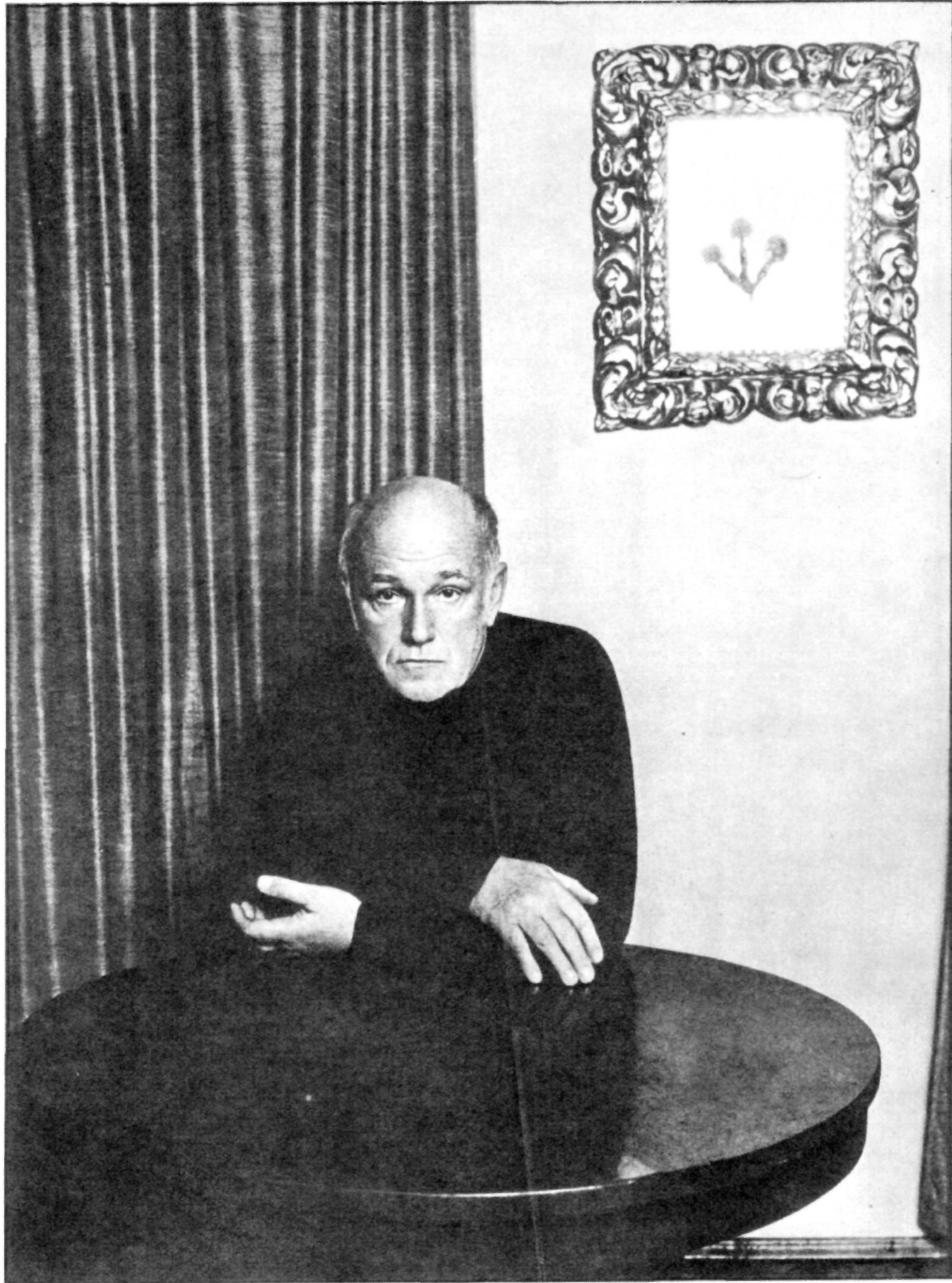
ЕЛЕНА СОЛОВЕЙ

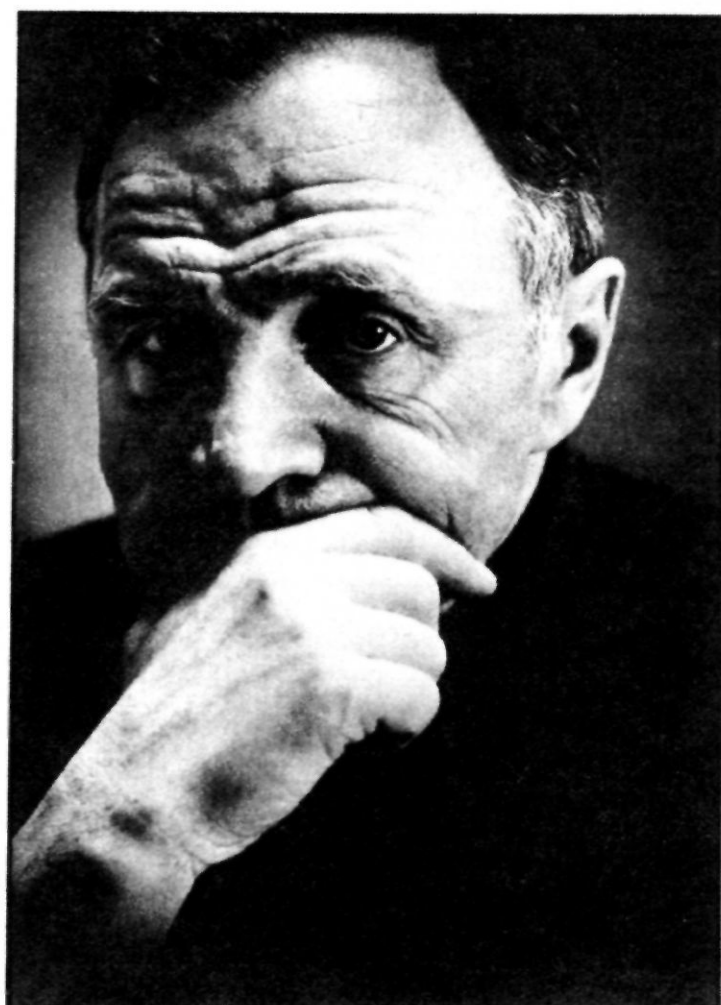
ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

АЛЛА ДЕМИДОВА

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

ИРИНА КУПЧЕНКО







В Николаевском Доме офицеров демонстрировались фотографии из фондов Центрального музея Вооруженных Сил СССР. Около 300 снимков П. Трошкина, С. Лоскутова, А. Егорова и других было объединено в экспозицию под названием «Запечатленные мгновения Великой Отечественной войны».

На XVI международном фотосалоне в Сан-Паулу (Бразилия) два латвийских фотолюбителя из Лиепай были отмечены высокими наградами. А. Клявинскас награжден золотой медалью за работу «Внучка», бронзовой — удостоен П. Яунземс за снимок «Мадонна».

Свердловский историко-революционный музей подготовил передвижную экспозицию «Фотоаппараты и фотографии на Урале в конце XIX — начале XX века». Особое внимание зрителей привлекают уральские пейзажи, выполненные в конце прошлого столетия известным фотолетописцем В. Метенковым.

В Рязанской областной библиотеке имени А. М. Горького проходила персональная выставка молодого фотокорреспондента, члена городской народной фотостудии «Мещера» Андрея Абакумова.

В помещении народной фотостудии «Рига» была организована выставка курсовых и дипломных работ слушателей факультета фотоискусства Народного университета культуры Кировского района Риги. Здесь учащиеся встречались с известными фотохудожниками республики, производили разбор снимков, слушали лекции по различным проблемам фототворчества. Факультет фотоискусства при районном университете существует с 1979 года. Его окончил около 250 человек.

Череповецкая детская фотостудия «Прометей» провела во Дворце культуры металлургов отчетную выставку, составленную из 100 фотографий.

Молодой фотожурналист С. Киврин из журнала «Советский Союз» получил первую премию на международном конкурсе спортивной фотографии Адидас-АИПС-Кэнон за снимок «Чемпион Олимпиады Мирус Ифтер».

В бийском краеведческом музее одновременно экс-

понировались две выставки. Одна состояла из фотографий трех днепропетровских фотолюбителей — Б. Боринского, М. Матуса и А. Фельдмана. Вторая — из снимков межреспубликанского конкурса «Человек и металл», проходившего в Днепропетровске два года назад.

Фотоклуб «Хазар», существующий при Бакинском машиностроительном заводе имени В. И. Ленина, организовал в выставочном салоне Художественного фонда Азербайджана фотоз экспозицию «Наша современность». Состояла она из 80 черно-белых работ. Проведение ее стало значительным событием в культурной жизни города.

Чебоксарские фотолюбители смогли познакомиться с творчеством чехословацкого фотохудожника Йозефа Судека. В кинотеатре «Октябрь» была выставлена коллекция работ известного мастера.

Издательством «Беларусь» выпущен на пяти языках фотоальбом «Минск». Облик города-труженика, его будни и праздники запечатлены на фотографиях Г. Лихторовича. Текст С. Траховского.

К 75-летию московского фотомастера В. Робинова была приурочена его персональная выставка. Много лет он трудился во Всесоюзном художественном научно-реставрационном центре имени И. Грабаря, фиксируя этапы восстановления уникальных фресок, произведений искусства из собраний лучших музеев страны. И сейчас, работая в объединении «Союзреставрация», Робинов продолжает фотографировать памятники нашей культуры.

В Уфимском авиационном институте проходил показ симпозиум прецизионных оптических приборов народного предприятия «Карл Цейс Йена» — одного из крупнейших производителей оптического приборостроения ГДР. Были организованы цикл лекций и демонстрация кинофильмов о научно-техническом уровне исполнения оптической аппаратуры.

Правление Ростовской областной организации Союза журналистов СССР и редакция газеты «Молот» организовали персональную выставку фотокорреспондента редакции Б. Каралкина. Это отчет о 25-летней работе в печати. Один из самых интересных разделов — фотосерия, посвященная М. А. Шолохову.

Выставка в Адамове

В клубе завода АДАСТ в Адамове (ЧССР) состоялась выставка работ членов заводского фотокружка. Для некоторых любителей это была не первая экспозиция — они участвовали и в международных выставках. Другие представили свои работы на суд товарищей впервые. Лиричность, доброе внимание к людям, к природе, восхищение своим родным краем — вот что характерно для всех снимков.

Адамов — небольшой городок или, как его называют в путеводителях, крупный промышленный поселок, он раскинулся среди холмов южной части Моравского карста. Многоэтажные комфортабельные дома взбираются по холмам все выше и выше. Вслед за ними поднимаются улицы, соединенные не переулками, а лестницами, и лишь для машин где-то горная улица делает зигзаг, переходя на другой уровень. Рано утром, когда внизу еще стелется туман, над поселком раздается постепенно нарастающий звук сирены. Это зовет первую смену одно из старейших в стране машиностроительных предприятий — завод АДАСТ. Продукция адамовских машиностроителей известна далеко за пределами Чехословакии. В Советском Союзе широко используются изготовленные предприятием АДАСТ бензоколонки, офсетные печатные машины «Ромайор», «Доминант».

Фотовыставка в заводском клубе показывает, как живут те, кто трудится на Адамовском машиностроительном заводе. Фотоаппарат в руках Ивана Мозера, Карела Колпа, Франтишека Эцлера, Марии Ваковой и других заводчан запечатлел не только комфортабельное жилье, удобные гаражи, современные автомашины, просторные стадионы. Мы видим, как отдыхают рабочие завода: одни исследуют многочисленные карстовые пещеры в окрестностях Адамова, другие с азартом играют в футбол. Кто-то предпочитает автотуризм и уже готовит машину к дальней дороге, а кому-то больше по душе пешие походы, неторопливый осмотр достопримечательностей страны. Такой достопримечательностью стал небольшой



МАРИЯ ВАКОВА
В ГОРОДЕ ПОЛИЧКА



КАРЕЛ КОПП
АДАМОВ

город Поличка, где Леонид Ильич Брежнев встретил весть об окончании Великой Отечественной войны. На снимке Марии Ваковой — одна из площадей этого городка. Работы заводских фотолюбителей заставляют улыбнуться, задуматься или даже взгрустнуть, но все они помогают лучше узнать и понять окружающий нас мир — мир природы и человека.

Н. ДУБРОВСКАЯ

Трудности позитивного процесса (особенно в цветной фотографии) порой отпугивают даже опытных репортеров. Фотолюбители и многие профессионалы полагаются, как и полвека назад, на свой опыт, а по существу действуют наугад, методом «проб и ошибок». Плохо отпечатанный снимок — это и потеря времени, и художественный брак, наглядный показатель низкого эстетического уровня. Только системный подход дает возможность практически полностью обеспечить наилучший из всех возможных результатов. Качество, стабильность, производительность — вот три достигаемые им цели. Этот подход доступен всем. Он не требует ни уникального оборудования, ни дефицитных приспособлений.

Начиная с этого номера, редакция публикует серию статей доктора физико-математических наук Ю. Петрова и младшего научного сотрудника Н. Щукина по одному из возможных вариантов системного метода черно-белой и цветной печати. Разобравшись в основных принципах предлагаемого метода, вы сможете оптимизировать фотопечать. Конечно, учеба потребует некоторых дополнительных затрат времени и сил, но они, несомненно, окупятся в дальнейшем. Публикация рассчитана на лиц, знакомых с основами светотехники и фотографическими характеристиками материалов *.

МЕТОДИКА ФОТОПЕЧАТИ

Чтобы полностью использовать свойства и возможности фотоматериалов, необходимо уметь контролировать фотопроцесс на всех его стадиях. Предлагаемая методика, зарекомендовавшая себя на практике, позволяющая получить оптимальные результаты при минимальном числе проб.

Поскольку цветофотографический процесс является как бы наложением трех черно-белых процессов, проходящих в трех цвето-

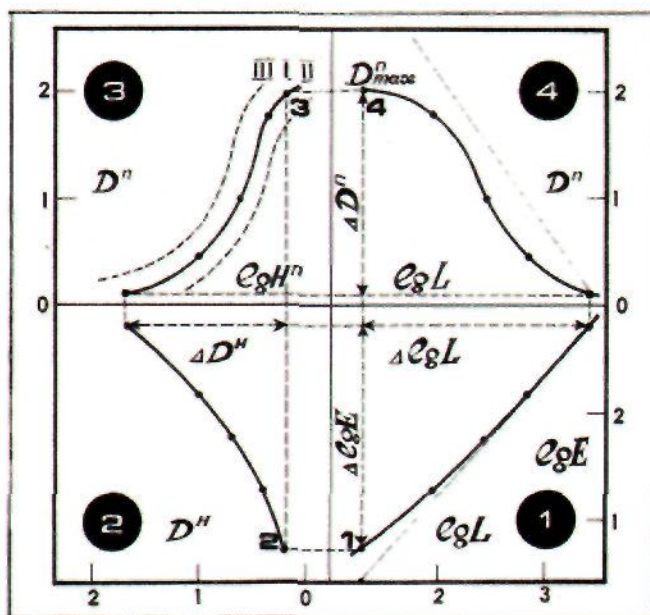


РИС. 1. ПОЛУЧЕНИЕ КРИВОЙ ТОНОВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В НЕГАТИВНО-ПОЗИТИВНОМ ФОТОПРОЦЕССЕ: I — НОРМАЛЬНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ, II — ПЕРЕДЕРЖКА, III — НЕДОДЕРЖКА ПРИ ФОТОПЕЧАТИ

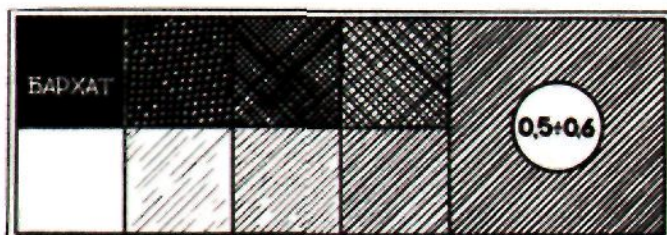


РИС. 2. ТЕСТ-ОБЪЕКТ

РИС. 3. ИЛЛЮСТРАЦИЯ ПРОЦЕССА ПЕЧАТИ СЕРОГО КЛИНА НА ФОТОБУМАГЕ ПРИ РАЗНЫХ ВЫДЕРЖКАХ

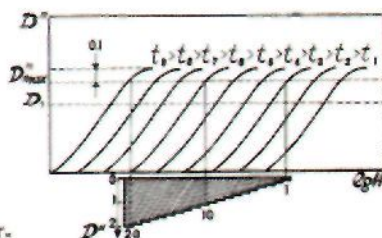
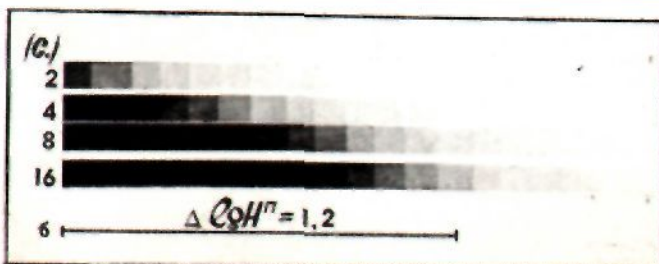
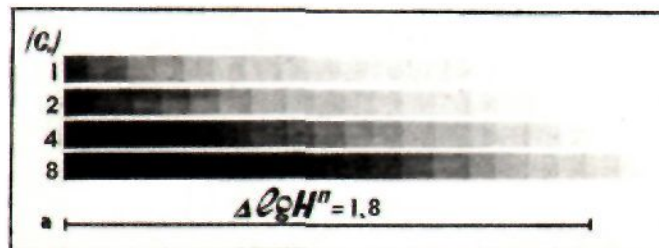


РИС. 4. РЕАЛЬНЫЕ «ПАСПОРТА» ФОТОБУМАГ: а — МЯГКОЙ, б — КОНТРАСТНОЙ



чувствительных слоях одновременно, сначала рассмотрим черно-белый негативно-позитивный процесс, графически изображенный на рис. 1. 1-й квадрант иллюстрирует зависимость освещенности (E) пленки внутри камеры от яркости (L) снимаемого сюжета. В качестве такого сюжета воспользуемся тест-объектом (рис. 2), составленным из набора различно освещенных отрезков матовой фотобумаги и кусочка черного бархата, передающего самые глубокие тени.

Пусть интервал яркости тест-объекта равен $\Delta L/L$. Из-за рассеяния света в фотокамере и нелинейности характеристической кривой негативного и позитивного материалов зависимость распределения освещенности пленки будет описываться не штриховой, а сплошной кривой, на которой точками отмечены освещенности, соответствующие яркостям различных полей тест-объекта.

Во 2-м квадранте показана характеристическая кривая (ХК) негативной пленки. Оптическая плотность фотоматериалов (D) определяется (для негативов) отношением падающего (Φ_0) и прошедшего через него (Φ_+) световых потоков:

$$D_n = \lg \frac{\Phi_0}{\Phi_+}$$

и отношением падающего (Φ_0) и отраженного (Φ_p) световых потоков (для позитивов):

$$D_p = \lg \frac{\Phi_0}{\Phi_p}$$

Пусть при заданной выдержке интервал освещенностей $\Delta L/L$ создает на проявленной пленке интервал плотностей почернения ΔD_n , причем наиболее темный участок объекта (точка 1 на кривой в квадранте 1) передается наиболее светлым участком (точкой 2) негативной пленки. Для того, чтобы весь интервал яркостей объекта уложился на рабочем участке ХК пленки, необходимо при съемке пользоваться экспонометром, делая замеры средней яркости сюжета (для получения плотности $D = 0,5 \div 0,6$).

В 3-м квадранте дана ХК фотобумаги. Полезный интервал экспозиций $\Delta L_n/L_n$ соответствует полному использованию всех градаций серого цвета от вуали до максимального почернения D_n^{max} . Если экспозиция

* См. «СФ»: 1976, № 1, 10; 1978, № 5, 6; 1980, № 1, 2; 1981, № 5. Литература: Таммский Э. Д., Горбатов В. А. Цветная фотография. — М.: Легкая индустрия, 1979. Зарнов В. А. Фотографическая сенситометрия. — М.: Искусство, 1980. Лихтциндер М. А. Позитивный процесс в цветной фотографии. Изд. 2-е. — М.: Искусство, 1964.

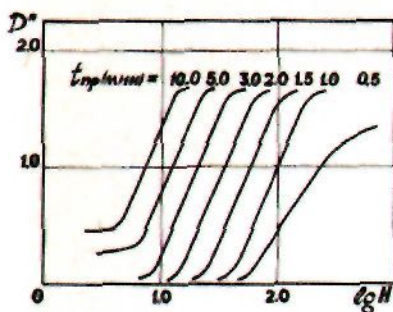


РИС. 5. ИЗМЕНЕНИЕ ВИДА ХК В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ВРЕМЕНИ ПРОЯВЛЕНИЯ ФОТОБУМАГИ

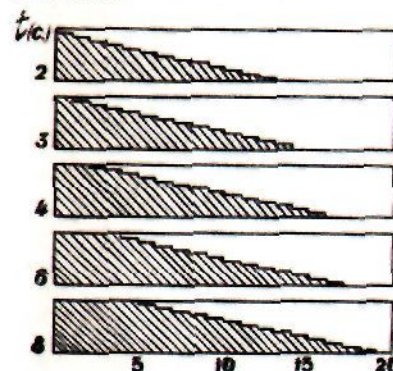


РИС. 6. СХЕМАТИЧЕСКИЙ «ПАСПОРТ» ФОТОБУМАГИ

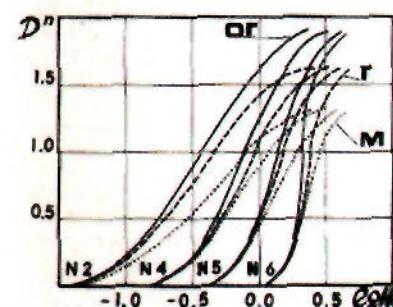


РИС. 7. ХК ФОТОБУМАГ РАЗНОГО КОНТРАСТА И ТИПА (ОСОБОГЛЯНЦЕВАЯ, ГЛЯНЦЕВАЯ, МАТОВАЯ)

выбрана правильно, то наиболее светлый участок негатива (точка 2) после проявления фотобумаги будет передан максимальным почернением (точка 3), а самый темный участок негатива окажется на уровне вуали.

Если же экспозиция при фотопечати выбрана неверно, то ХК фотобумаги окажется сдвинутой относительно интервала плотностей почернения негатива в ту или иную сторону по горизонтальной оси, как показано штриховыми линиями в квадранте 3. В результате этого часть изображения тест-объекта попадет либо на вуаль, либо на область максимального почернения фотобумаги, и некоторые градации яркости объекта будут потеряны. 4-й квадрант характеризует качество отпечатка. При идеальном тоновоспроизведении отношение светлот двух деталей сюжета на отпечатке должно быть пропорционально отноше-

нию яркостей этих двух деталей в натуре. Это показано штриховой линией. Чем ближе реальная кривая к идеальной линии тоновоспроизведения, тем выше техническое качество снимка.

Ясно, что для получения отпечатка высокого качества необходимо, чтобы интервал плотностей почернения негатива ΔD^H был точно равен полезному интервалу экспозиций $\Delta \lg H^H$ фотобумаги. Следовательно, для практического согласования негатива с фотобумагой нужно уметь определять, во-первых, величины ΔD^H и $\Delta \lg H^H$, а, во-вторых, правильную экспозицию при фотопечати. Плотности негатива можно измерять с помощью обычного фотоувеличителя и простейшего фотометра, использующего фоторезистор и микроамперметр, например типа «Фотон-1». Приступая к измерениям, прежде всего надо создать равномерное освещение экрана увеличителя регулировкой лампы. Затем поместить детектор в центр экрана и добиться с помощью диафрагмы объектива и матовых стекол или карандашной калики в лотке увеличителя отклонения стрелки прибора на полную шкалу (ток $i_{\max}$). Эту операцию в дальнейшем будем называть установкой опорного светового потока. Вставить негатив в фильмо-вый канал увеличителя надо таким образом, чтобы проекция нужного участка попала на детектор, который при этом покажет ток i .

Ток фоторезистора i пропорционален световому потоку Φ^2 . Поэтому плотность почернения данного участка негатива определяется

$$\text{формулой: } D^H = \frac{1}{\alpha} \lg \left(\frac{i_{\max}}{i} \right)$$

Чтобы найти интервал почернения негатива, не обязательно каждый раз устанавливать опорный световой поток, а достаточно измерить токи i_1 , i_2 , проецируя на детектор самый светлый и наиболее темный участки кадра, пользуясь формулой:

$$\Delta D^H = \left(\frac{1}{\alpha} \right) \cdot \lg \left(\frac{i_1}{i_2} \right)$$

(определение величины α и калировка шкалы фотометра в единицах плотности будут описаны отдельно). Значительно облегчает работу заранее изготовленный график зависимости D от i . Практически величину полезного интервала экспозиций $\Delta \lg H^H$ бумаги легко измерить с помощью ступенчатого оптического клина, который моделирует плотности негативов всех

сюжетов. Наиболее удобен клин с шагом плотности 0,1 лог. ед. и максимальной плотностью 2,0 лог. ед. (схематично показан внизу на рис. 3). Испытания фотобумаги проводят следующим образом. Оптический клин вставляют в фильмовый канал увеличителя, определяют опорный световой поток под его вуалью и экспонируют фотобумагу с несколькими выдержками (например, 2, 4, 8, 16 с), каждый раз перемещая ее на ширину про-рези в защитном экране. Проявленные пробные отпечатки оптического клина на мягкой и контрастной фотобумаге показаны на рис. 4. Ряд отпечатков, выполненных с разной выдержкой, условно назовем «паспортом» данной фотобумаги. Надо обращать внимание на соблюдение правильного времени проявления фотобумаги. Бумаги типа «Бромпортрет» должны проявляться 1–1,5 мин, а бумаги типа «Унибром», «Новобром», «Фотобром» — 2 мин, поскольку за это время их ХК достигает устойчивой формы, которая затем сохраняется еще 2–3 мин, как показано на рис. 5. Изготовленный «паспорт» фотобумаги содержит необходимые характеристики: плотность вуали, максимальную плотность, цветовой тон изображения и полезный интервал экспозиции.

Рассмотрим формирование изображения в процессе фотопечати ступенчатого клина при разных выдержках и неизменном опорном световом потоке. Свет от лампы увеличителя, проходя через разные поля клина, сообщает фотобумаге за время выдержки различные экспозиции. Увеличение выдержки приводит к последовательному смещению ХК из положения t_1 в положение t_2 , t_3 , t_4 и так далее (рис. 3).

Для экспозиций t_2 — t_4 каждые 10 ступеней клина полностью воспроизводят все возможные плотности фотобумаги от вуали до $D^H_{\max}$, создавая на отпечатке также 10 полей. Таким образом, подсчитывая на отпечатке число различимых полей, мы тем самым находим число ступенек клина, определяющих полезный интервал экспозиций $\Delta \lg H^H$ фотобумаги. Например, на рис. 4, б при выдержке 4 с первое поле слева уже достигло уровня $D^H_{\max}$. Считая его нулевым, отсчитываем вправо 12 различных полей (12-е поле является вуалью) и получаем $\Delta \lg H^H = 1,2$ лог. ед. Схематически изменение картины изображения ступенчатого клина с увеличением вы-

держки при фотопечати показано на рис. 6, где высота каждой полоски принята равной $D^H_{\max}$, а штрихованная «лестница» дает плотности почернения отдельных полей-ступенек (вверху обозначена нумерация полей исходного клина в порядке возрастания плотности почернения). Фотобумаги подразделяются по состоянию своей поверхности на матовые ($D^H_{\max} = 1,1$), полуматовые ($D^H_{\max} = 1,2$), глянцевые ($D^H_{\max} = 1,5$) и особоглянцевые ($D^H_{\max} = 1,75$ – $1,8$) и по полезному интервалу экспозиций $\Delta \lg H^H$ на мягкие, полуматые, нормальные, контрастные и особоконтрастные, имеющие $\Delta \lg H^H$ от 1,8 до 0,4 лог. ед. (рис. 7).

Конечно, у фотографа должны быть «паспорта» всех имеющихся в его распоряжении фотобумаг. Фотопечать начинают с измерения интервала плотностей ΔD^H негатива, принимая за наиболее светлые и темные участки сюжетно важные детали кадра. Полученное значение ΔD^H сравнивают с величинами $\Delta \lg H^H$ фотобумаг и выбирают ту, для которой ближе всего выполняется равенство: $\Delta D^H = \Delta \lg H^H$.

Подобрав подходящую фотобумагу, нужно по ее «паспорту» определить требуемую для фотопечати выдержку с таким расчетом, чтобы наиболее светлый сюжетно важный участок негатива отпечатался с максимальной плотностью почернения. Тогда весь интервал плотностей негатива автоматически уложится по всем градициям серого цвета отпечатка от вуали до $D^H_{\max}$. Обращаясь к «паспорту» фотобумаги, надо отобрать тот отпечаток, на котором при минимальной выдержке впервые появляется поле с максимальной плотностью. Эта выдержка и должна задаваться на реле времени при фотопечати. Для установки правильного светового потока детектор фотометра помещают на место самого светлого участка негатива, ориентируя его перпендикулярно световому лучу, и с помощью диафрагмы объектива и матовых рассеивателей в лотке увеличителя добиваются такого же светового потока, какой проходил через определенное выше поле клина при изготовлении «паспорта» фотобумаги (график $D = i$). Например, предназначенный для печати негатив имеет $\Delta D^H = 1,2$. Наилучший отпечаток можно получить на фотобумаге с полезным интервалом экспозиций $\Delta \lg H^H = 1,2$ лог. ед. (рис. 4, б). Впервые максимальная

Некоторые особенности макросъемки

плотность почернения появляется на первом поле при выдержке 4 с. Эту выдержку задают на реле времени. Так как в данном случае максимальным почернением передана вуаль оптического клина, то под наиболее светлым полем негатива нужно просто задать опорный световой поток. Необходимая подготовка сделана — можно экспонировать фотобумагу. При больших увеличениях интенсивность освещения экрана часто недостаточна для отклонения стрелки прибора фотометра на полную шкалу. В этом случае по «паспорту» фотобумаги можно перейти к более длительным выдержкам. Допустим, мы можем установить под светлым участком негатива ток фоторезистора (плотность), соответствующий появлению максимальной плотности почернения на 4-м поле отпечатка ступенчатого клина. Как показывает рис. 4, б, в этом случае требуемая выдержка при печати равна 8 с. Не следует применять выдержки короче 2 с, так как при этом лампа не успевает нагреться до номинальной температуры, что особенно важно в цветной фотографии. При наличии графика плотностей ступенчатого клина и «паспорта» фотобумаги процесс фотопечати займет немного времени. Основы на практике изложенную методику, можно брать за цветную фотопечать.

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

Какие меры предосторожности необходимо соблюдать при приготовлении отбеливателя для пленок «Фомакром», рецепт которого приведен Ю. Шиловым в «СФ», 1981, № 4? А. Шестаков, Тамбов

При приготовлении отбеливателя следует пользоваться разбавленной уксусной кислотой в эквивалентном указанному в рецепте количестве (концентрация не более 30%). Например, вместо 2,5 мл ледяной уксусной кислоты следует использовать 7,6 мл 30%-ной кислоты, приливая ее ко всему раствору отбеливателя. Или же, для предотвращения выделения вредных газов, отбеливатель обязательно нужно готовить в виде двух растворов, сливая их затем вместе и доводя общий объем до 1 л. Первый раствор включает красную кровяную соль и бромистый калий, второй — фосфат натрия двузамещенный и ледяную уксусную кислоту.

Съемка небольших предметов в натуральную величину или с увеличением имеет ряд существенных особенностей.

В обычных фотографических объективах все виды искажений изображения исправлены для случая, когда объект находится в бесконечности и лучи от него попадают в объектив параллельным пучком.

В этом случае получаемое изображение имеет наибольшую резкость.

Совершенно другие условия построения изображения при макросъемке, когда объект находится вблизи и его лучи попадают в объектив не параллельным пучком, а конусом, основанием которого является поверхность линзы объектива.

В таких условиях возрастают aberrации, изображение становится менее резким.

Поэтому для макросъемки изготавливаются специальные объективы, рассчитанные на получение изображения в определенных крупных масштабах.

Отечественная промышленность выпускает для этих целей объектив «Корректор» 6,3/150 мм, рассчитанный для съемки в масштабах от 1:2 до 20:1. Фирма «Карл Цейс Йена» изготавливает объективы типа «Планар» для макросъемки в масштабах от 1:2 до 20:1. Почти все зарубежные 35-мм зеркальные камеры имеют в наборе сменную оптику, объективы для макро- и микросъемки, используемые с раздвижным фокусировочным мехом.

Для успешного выполнения макросъемки нужно проводить хотя бы ориентировочные расчеты. Прежде всего нужно определить масштаб изображения, величину дополнительного выдвижения объектива, необходимую глубину резкости, экспозицию, для чего необходимо установить коэффициент увеличения выдержки.

Масштаб изображения определяется из отношения размера изображения на пленке к действительным размерам объекта. Следует учитывать, что с увеличением масштаба изображения уменьшается глубина резкости и увеличивается экспозиция. В том случае, когда в снимке не обязательна максимальная достижимая рез-

кость, съемку в крупном масштабе можно выполнять и обычным объективом. Приведем примеры определения параметров макросъемки 35-мм зеркальной камерой («Практика», «Зенит»), которая вполне подходит для таких целей.

Допустим, надо снять цветок ромашки, диаметр которого 20 мм, и при этом перекрыть глубину резкости 3 мм. На кадр размером 24×36 мм цветок можно снять в натуральную величину, то есть в масштабе 1:1. Почтовую марку размером 10×20 мм на тот же кадр можно снять с двойным увеличением, то есть в масштабе 2:1.

Вначале найдем величину дополнительного выдвижения объектива для съемки в указанных масштабах по формуле $\Delta l = f \cdot M$, где Δl — дополнительное выдвижение объектива, f — фокусное расстояние объектива, M — масштаб изображения.

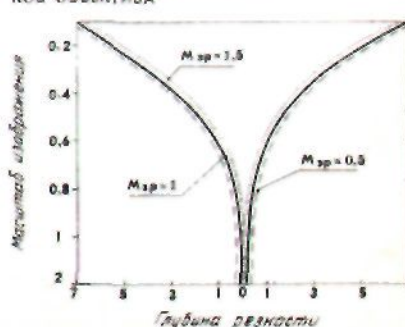
Для съемки цветка дополнительного выдвижения объектива будет составлять 50 мм. Для съемки марки — 100 мм. Следовательно, в первом случае между объективом и аппаратом нужно поставить удлинительные кольца 50 мм, во втором — 100 мм. Чтобы в дальнейшем не прибегать к сложным расчетам глубины диафрагмирования, для выбора необходимой глубины резкости приводится таблица, в которой эти величины даны в зависимости от масштаба и значения диафрагмы. По таблице находим, что при масштабе $M=1:1$ глубина резкости 3 мм (для съемки цветка) достигается при диафрагме 16, а марку следует снимать в масштабе 2:1 при диафрагме 5,6 или 8. Глубина резкости при этих диафрагмах будет достаточна для этого случая и составит 0,42 и 0,6 мм.

Коэффициент увеличения выдержки (K) в зависимости от масштаба изображения, рассчитанный по формуле $K=(1+M)^2$, приведен в таблице. Находим, что для масштаба 1:1 коэффициент увеличения экспозиции будет равен 4. Это значит, что после определения экспозиции автономным экспонометром для съемки при диафрагме 16 выдержку нужно увеличить в четыре раза. Заметим, что экспозиция, замеренная с помощью экспонометра

камеры по системе «TTL», автоматически учитывающего уменьшение освещенности из-за выдвижения объектива, не потребует введения такой поправки. Для съемки марки после определения правильной экспозиции при диафрагме 8 выдержку нужно увеличить в девять раз. Правильную экспозицию следует определять экспонометром для соответствующей диафрагмы. После этого, в зависимости от масштаба изображения, увеличивать путем умножения на коэффициент.

На коэффициент увеличения экспозиции при макросъемке значительное влияние оказывает также масштаб зрачков съемочного объектива. Масштаб зрачков ($M_{зр}$) — это отношение величины входного зрачка объектива к его выходному зрачку. Масштаб измеряется при полностью открытой диафрагме — снятый с аппарата объектив направляют на светлый экран и линейкой измеряют величину видимого диаметра светового пятна со стороны передней линзы, затем объектив переориентируют и измеряют величину выходного зрачка. Величину входного зрачка делают на величину выходного, в результате деления получают масштаб зрачков. Для симметричных объективов входные и выходные зрачки равны, и масштаб их зрачков равен 1, у короткофокусных объективов несимметричной конструкции $M_{зр}=1,5$. У телеобъективов его величина примерно равна 0,5. Причем, если при съемке на двойном фокусном расстоянии в масштабе 1:1 объективом с масштабом зрачков 1 коэффициент увеличения экспозиции составляет 4, то при съемке телеобъективом с $M_{зр}=0,5$ он равен 9, тогда как при съемке короткофокусным объективом при $M_{зр}=1,5$ он имеет величину всего 2,8. Следовательно, при макросъемке короткофокусным объективом выдержка более чем в 3 раза короче, чем при использовании для этой цели длин-

ЗАВИСИМОСТЬ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ ОТ МАСШТАБА ИЗООБРАЖЕНИЯ И МАСШТАБА ЗРАЧКОВ ОБЪЕКТИВА



нофокусного объектива. Что касается глубины резкости, то оказывается, что при макросъемке длиннофокусными объективами она больше, чем при использовании для этой же цели короткофокусных объективов. Зависимость глубины резкости от величины масштаба изображения и масштаба зрачков показана на рисунке. Из графика видно, что при масштабе изображения 0,5 наступает резкое снижение глубины резкости и уже при $M=0,8$ она составляет 1 мм. При дальнейшем увеличении масштаба изображения глубина резкости составляет доли миллиметра. Глубина резкости при использовании для макросъемки телеобъектива, например, 4/135 с масштабом зрачков 0,5 выше, чем при применении для этой цели короткофокусных объективов несимметричной конструкции, таких как, например, «Флектогон» с масштабом зрачков, равным 1,5. Симметричные конструкции объективов с $M_{ap}=1$ занимают промежуточное положение. Известно несколько способов использования объективов для получения крупномасштабных изображений. Один из них — применение обычного объектива в обычном положении относительно пленки. В этом случае для дополнительного выдвижения объектива применяются промежуточные удлинительные кольца, которые устанавливаются между объективом и аппаратом. Набор колец, изготавливаемых промышленностью, позволяет получить изображение до масштаба 1:1 включительно. Для макросъемки в масштабе более 1:1, то есть с

увеличением, рекомендуется объектив переворачивать, то есть направлять его тыльной стороной к объекту. Замечено, что большинство объективов обычного типа в условиях увеличения изображения в перевернутом положении дают лучшее качество изображения, чем в обычном положении. В этом случае можно использовать и промежуточные кольца, к которым объектив крепится через резьбовое переходное кольцо к присоединительной резьбе светофильтров. Распространен способ получения крупномасштабного изображения с применением насадочных линз. Специальные положительные линзы для макросъемки, рассчитанные для данного объектива, позволяют получить изображение достаточно высокого качества без применения промежуточных колец. Масштаб изображения в этом случае определяется фокусным расстоянием насадочной линзы. Применение линзы имеет то преимущество, что при этом не возникает виньетирования изображения. Можно применять и обычные линзы, но при этом наблюдается неравномерное распределение резкости, которая вполне удовлетворительна в центре кадра, но заметно снижается к его краям. Заслуживает внимания способ соединения в одну оптическую систему двух объективов. Такая система называется «тандем». Первый основной базовый объектив устанавливается в аппарате в обычном положении и сфокусирован на бесконечность. Второй — повернут тыльной стороной к объекту. Лучи от объекта попадают в базовый объектив уже параллельным пучком.

Базовый объектив строит изображение объекта в плоскости пленки. Масштаб изображения такой оптической системы постоянен и величина его определяется отношением фокусного расстояния (f_2) второго объектива к фокусному расстоянию базового (f_1):

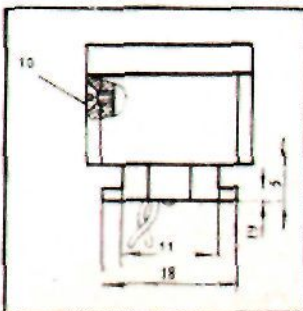
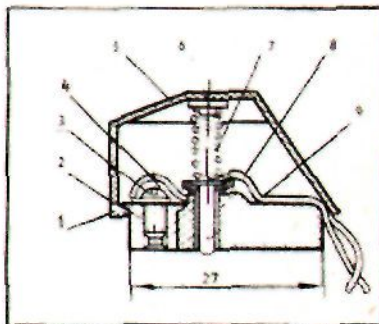
$$M = \frac{f_2}{f_1}$$

При использовании системы «тандем» могут быть три варианта: фокусные расстояния обоих объективов равны, в этом случае система работает в масштабе 1:1, то есть размеры изображения на пленке равны объекту; фокусное расстояние второго объектива меньше фокусного расстояния базового объектива, в этом случае система работает с увеличением изображения объекта и масштаб ее более 1, в зависимости от соотношения фокусов; фокусное расстояние второго объектива больше фокуса базового объектива, в этом случае система «тандем» работает с уменьшением изображения объекта на пленке и масштаб будет менее 1. Комбинируя объективы в «тандеме» с разными фокусными расстояниями, можно получить по желанию нужный масштаб изображения для макросъемки. Во всех случаях использования системы «тандем» передняя линза второго объектива должна быть равна или больше передней линзы базового объектива, в противном случае появится виньетирование изображения по краям кадра. Система «тандем» имеет небольшой полезный угол действия в силу ее длины, состоящей из двух объективов и их оправ. Поэтому, чтобы избежать виньетирования, следует применять длиннофокусные объективы, а второй объектив иногда вывинчивать из оправы и использовать только его оптический блок. Светосила системы «тандем» определяется светосилой основного базового объектива.

Б. ЩАДРОНОВ,
кинооператор

ФОТОТЕХНИКА Копилка опыта

● В настоящее время снимаю камерой «Любитель-166» и фотовспышкой «Луч-70» с самодельным синхроконтрактом, — пишет нам А. Сушко из Минска. Выносной синхроконтракт представляет собой дополнительный разъем для замыкания контакта фотовспышки в момент открытия затвора фотоаппарата. Устройство его представлено на рисунке. Корпусом 1 служит концевой выключатель МП2101У4, который укорочен до 20 мм, в нем выпилен паз для соприкосновения неподвижного контакта 2 с салазками (обоймой) и пазы для установки в салазку фотоаппарата. В качестве неподвижного контакта 2 используют один из неподвижных контактов МП2101У4. Подвижный контакт 9 взят из того же выключателя, только для установки в корпус 1 высверлено отверстие $\varnothing 2$ мм. 3 — контактный винт, 4 и 8 — выводы. Крышка корпуса 5 изготовлена из полистирола и крепится двумя винтами 10 (М2) к корпусу. Пружина 7 может быть любой, обеспечивающей отжатое положение подвижного контакта 9. Грибок 6 изготовлен по размеру пружины и крепится к корпусу (крышке) дихлорэтаном. Подсоединяется выносной синхроконтракт к основному осветителю параллельно штеккеру (миниатюрному штепсельному разъему).



ЗАВИСИМОСТЬ ГЛУБИНЫ РЕЗКОСТИ ОТ МАСШТАБА
ИЗОБРАЖЕНИЯ И ВЕЛИЧИНЫ ДИАФРАГМИРОВАНИЯ
ОБЪЕКТИВА (в мм)

Масштаб изображения	Диафрагма						
	2,8	4	5,6	8	11	16	22
1	0,56	0,8	1,1	1,6	2,2	3,2	4,4
2	0,21	0,3	0,42	0,6	0,83	1,2	1,65
4	0,09	0,13	0,18	0,25	0,34	0,5	0,69

ЗАВИСИМОСТЬ КОЭФФИЦИЕНТА УВЕЛИЧЕНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ОТ МАСШТАБА
ИЗОБРАЖЕНИЯ И МАСШТАБА ЗРАЧКОВ ОБЪЕКТИВА

Масштаб изображения	Масштаб зрачков										
	0,5	0,6	0,7	0,8	0,9	1	1,1	1,2	1,3	1,4	1,5
1	9,0	7,1	5,8	5	4,5	4	3,6	3,4	3,1	2,9	2,8
2	25	18,7	14,8	12,2	10,4	9	8	7,1	6,4	5,9	5,4
4	81	58,7	45,3	36	29,6	25	21,5	18,8	16,7	15	13,6
1	9,0	7,1	5,9	5,1	4,5	4	3,6	3,4	3,1	2,9	2,8
2	16	13,5	11,8	10,6	9,7	8	8,5	8	7,7	7,4	7,1
4	36	32,2	29,6	27,6	26,2	25	24,2	23,4	22,8	22,3	21,8

Нормальное положение объектива
Перевернутое положение объектива

Искусственные источники света

В своей практической работе фотограф довольно часто сталкивается с проблемой выбора и замены ламп накаливания, применяемых не только в осветительных приборах, но и в фотоувеличителях, контактно-копировальных приборах, репродукционных установках, диапроекторах и т. д. Номенклатура фотоламп, выпускаемых электротехнической промышленностью для фототехники, несколько ограничена. Поэтому подбор приходится осуществлять из большого ассортимента ламп, предназначенных для различных целей и

разнообразных по маркировке. Приводимые в статье технические характеристики ламп и принятая структура условных обозначений помогут ориентироваться в их выборе. Лампы накаливания, относящиеся к искусственным тепловым источникам света, имеют тело накала в виде нити из вольфрама. Цветовая температура колеблется от 2500 К в пустотных лампах до 3500 К в газонаполненных лампах. Заполнение стеклянной колбы инертным газом позволяет поднять темпера-

туру нити накала, уменьшить объем колбы и увеличить световую отдачу. В светотехнике принято характеризовать экономичность источников света не энергетическим понятием КПД, а расходом электрической мощности на каждый люмен светового потока этого источника — световой отдачей (лм/Вт). Так, световая отдача ламп накаливания колеблется в пределах 10—14 лм/Вт, галогенных — 30—36 лм/Вт. Лампы накаливания классифицируются по их применению: лампы общего назначения используются для

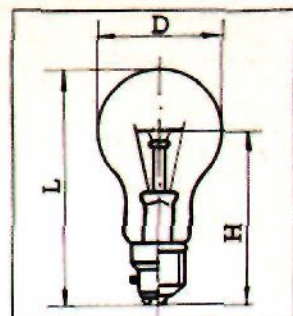


Рис. 1

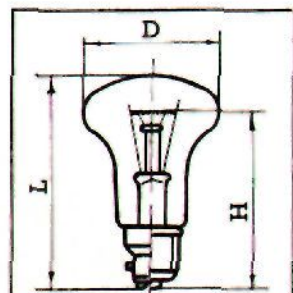


Рис. 2

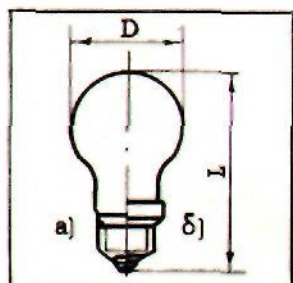


Рис. 3

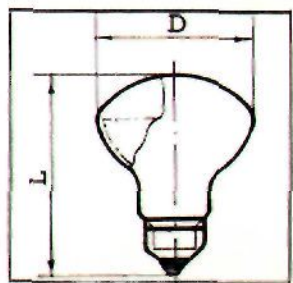


Рис. 4

ЛАМПЫ НАКАЛИВАНИЯ ОБЩЕГО НАЗНАЧЕНИЯ

Параметры	Типы ламп											
	В 220-25-1	В 127-40-1	В 127-135-40-1	БК 127-40-1	В 220-40-1	БК 220-40-1	БК 127-60-1	В 127-60-1	В 220-60-1	БК 220-60-1	БК 220-75	БК 127-100-1
Напряжение, В	220	127	127	127	220	220	127	127	220	220	127	220
Мощность, Вт	25	40	40	40	40	40	60	60	60	60	75	100
Световой поток, лм	220	490	370	520	400	460	875	820	715	790	1022	1630
Д не более, мм	61	61	48	61	61	48	51	61	51	51	61	81
Л не более, мм	107	114	90	114	90	96	114	96	96	105	105	175
Н, мм	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Тип цоколя	E27/25				E27/27				E27/27		E27/25	
Рисунок	1		2		1		2		1		2	

ЛАМПЫ НАКАЛИВАНИЯ ДЛЯ ФОТОГРАФИИ

Параметры	Типы ламп									
	Ф 127-300	Ф 220-300	Ф 127-500	Ф 220-500	ФД 220-300	Ф3 127-60	Ф3 220-60	ФС 220-25	ФС 127-25	Ф 220-500-1
Напряжение, В	127	220	127	220	220	127	220	127	220	220
Мощность, Вт	300	300	500	500	300	60	60	25	25	500
Световой поток, лм	8000	13650	13650	13870*	7080	580	490	10	10	16000
Средняя продолжительность горения, ч	9	6	25	12	6	750	750	600	600	2,5
Д, мм	66	66	81	81	81	71	71	61	61	81
Л, мм	150	150	175	175	110	105	105	107	107	175
Тип цоколя	E27/27					Специальный				E27/27
Рисунок	3а					4				3а

* Параметры ламп со знаком качества

различного вида освещения бытовых и промышленных помещений; специальные лампы накаливания характеризуются особым конструктивным исполнением, стабильностью световых и электрических параметров и некоторыми другими особенностями в связи с условиями их эксплуатации.

ЛАМПЫ ОБЩЕГО НАЗНАЧЕНИЯ

По конструкции тела накала эти лампы подразделяются на моно- и биспиральные. Их буквенное обозначение расшифровывается следующим образом: В — вакуумная; Г — газонаполненная; Б — биспиральная; БК — биспиральная криптоновая; МТ — матированная колба; МЛ — колба молочного цвета; О — колба с покрытием, имитирующим опаловое стекло; ОП — колба с покрытием, имитирующим опаловое стекло. За буквенным обозначением в маркировке следует

числовая индикация, в которой первое число обозначает номинальное напряжение в вольтах (для некоторых ламп возможно обозначение двойного напряжения); второе — номинальную мощность в ваттах и третье — отличие от базовой модели.

Примеры обозначения:

БКМТ 220-60-1: лампа биспиральная, криптоновая с матированной колбой, рассчитана на номинальное напряжение 220 В, мощность 60 Вт, модель 1-я;

Г 220-235-150-1: лампа газонаполненная, с прозрачной колбой, номинальное напряжение 220—235 В, номинальная мощность 150 Вт, модель 1-я.

Лампы до 150 Вт включительно изготавливаются в прозрачной колбе и в исполнении МТ или МЛ, лампы же мощностью от 200 до 1500 Вт — только в прозрачных колбах. Световой поток ламп в колбах МТ составляет 97%, а в колбах МЛ — 80% от данных, приводимых в таблице.

Средняя продолжительность горения ламп не менее 1000 ч, со знаком качества — 1100 ч, а для ламп, рассчитанных на двойное напряжение, — не менее 2500 ч.

ФОТОЛАМПЫ

Эти лампы находят широкое применение при освещении фотолаборатории, в фотоувеличителях, устанавливаются в различных конструкциях светильников и рефлекторов при фотосъемке для получения концентрированного светового потока. Маркировка расшифровывается так же, как для осветительных ламп общего назначения.

Буквенные обозначения: Ф — для фотографии; Д — диффузно-отражающая; З — зеркальная; С — специальная.

Обычно фотолампы работают с перекалом и поэтому имеют непродолжительный срок службы. Цветовая температура 3300—3500 К. Фотолампы выполняются в колбах с МТ покрытием (кроме ламп ФД, у которых на внутреннюю сторону колбы наносится диффузный белый отражательный слой для создания равномерной освещенности). Купол колб таких ламп прозрачный. Лампы ФЗ изготавливаются в матированных колбах с зеркальным покрытием. Напомним, что цветовая температура, световой поток, световая отдача, срок службы всех видов ламп накаливания зависят от фактического напряжения и его колебаний в сети.

(Окончание следует)

В. ВОЛОДИН

ФОТОТЕХНИКА

Работа с монованными

Все больше внимания привлекает метод быстрой черно-белой обработки пленок и фотобумаг в одном растворе, содержащем проявляющие и фиксирующие вещества. Этот раствор называют фиксирующим проявителем.

Можно с уверенностью сказать, что метод дает ряд преимуществ перед обычным, раздельным проявлением и фиксированием.

Удобно уже то, что три отдельные ванны с проявителем, водой и фиксажем заменяются монованной.

Фотоматериалы в монованне трудно переправить или завуалировать, так как по истечении строго определенного — для данной монованны — времени ее активной работы по созданию изображения в фотослое почти скачкообразно наступает состояние стабильного равновесия, то есть полного окончания визуальных изменений.

Качество негативов и отпечатков после обработки в монованне вполне сопоставимо с результатами, получаемыми раздельным способом проявления. По некоторым оценкам отпечатки после монованны не несколько мягче, чем полученные в обычном трехванном процессе. Сохраняемость негативов и отпечатков после монованны даже при длительном хранении хорошая.

Скорость полной обработки фотоматериалов в монованне весьма стабильна и мало зависит от температуры раствора, чего нельзя сказать о раздельном проявлении и фиксировании. После обработки фотоматериалов в монованне можно сократить время их промывки в проточной воде.

Известно, что в позитивном процессе при обычном трехванном способе невозможно получить на фотобумаге одного контраста удовлетворительные отпечатки с контрастными, нормальными и вялыми негативов — необходим подбор разных фотобумаг: мягкой, нормальной и контрастной. В позитивных монованнах фотопечать, пусть даже с тех же негативов и на тех же бумагах, дает иные результаты. Так отпечатки, выполненные на нормальных фотобумагах, даже с разных негативов в среднем получаются одного контраста. А отпечатки, по-

лученные на мягких и контрастных фотобумагах, оказываются одинаковыми. Таким образом, печать разных по контрасту негативов при обработке в монованнах целесообразно вести только на нормальных фотобумагах. Иначе говоря, при фотопечати с контрастных негативов монованна смягчает фотоизображение на отпечатках, с нормальных негативов получаются отпечатки нормального тоновоспроизведения, а с вялых — отпечатки с несколько усиленным контрастом. То есть позитивная монованна играет роль выравнивающей среды при печати на одной фотобумаге с разных негативов.

Каких результатов можно ожидать для разных по контрасту негативов при печати их на нормальных фотобумагах, обработанных в монованне? С нормальных негативов, как сказано, монованна дает отпечатки нормального тоновоспроизведения. При печати же с контрастных негативов фотоизображение будет ослаблено, а с мягких — несколько усилено до нормального тоновоспроизведения объекта съемки.

При изучении свойств монованны был исследован ряд зарубежных и отечественных рецептов для пленок и фотобумаг. Наиболее простым и стабильным в работе, но вместе с тем не содержащим антиуалирующих компонентов оказался рецепт фенидон-гидрохиноновой монованны Хайста, Кинга и Бассежа, разработанной в 1971 году для обработки мелкозернистой позитивной пленки «Кодак». Приводимый рецепт несколько изменен для наших негативных пленок «Фото-32» и «Фото-65».

Сульфит натрия безводный	50 г
Гидрохинон	12 г
Фенидон	4 г
Едкий натр (сухой)	4 г
Гипосульфит кристаллический	110 г
Вода кипящая (40—50°C)	1 л

Способ составления: сухой едкий натр (мокрый от проникшей в банку влаги при плохом хранении — негоден, он может все испортить!) разводится в 100 мл остуженной кипяченой воды. Далее в 400 мл воды температурой около +80°C полностью растворяется фенидон. Затем в оставшихся 500 мл раствора растворяется сульфит натрия, потом гидрохинон, туда же вливается раствор фенидона, затем едкого натра и наконец в общем объеме смеси растворяется гипосульфит. Все химикаты растворяются без остатка при тщательном перемешивании. Раствор составляется накануне работы. Минимальное время полной обработки, то есть проявле-

ния и одновременного фиксирования одной пленки, — 5 мин. Для промывки ее в проточной воде достаточно одной минуты. Раствор мутнеет через час непрерывной работы, хотя это и не влияет на качество негативов. При отстаивании раствора осадок садится на дно и его можно слить. Если после обработки каждой пленки доливать в бак по 50 мл свежего раствора, то в 1 л можно обработать до 15 пленок. Контраст первой пленки будет несколько повышен, а остальные близки по контрасту к негативному проявителю Д-76.

Для фотобумаг «Новобром», «Фотобром» и «Унибром» можно предложить новый рецепт позитивной монованны, с измененными весовыми соотношениями тех же химикатов в растворе и тем же способом его составления.

Сульфит натрия безводный	50 г
Гидрохинон	12 г
Фенидон	2 г
Едкий натр (сухой)	7 г
Гипосульфит кристаллический	70 г
Вода кипящая (40—50°C)	1 л

Проработка деталей фотоизображения заканчивается через 30 с. Минимальное время полной обработки 1 отпечатка — 1,5 мин. Водную промывку отпечатков допустимо ограничить 4—5 мин. Можно также не вынимать, например, отпечаток из раствора, а накладывать для обработки поверх него следующий в ту же ванну, где они могут долго лежать в растворе и не претерпевать существенных изменений. В 1 л раствора можно обработать полностью до 120 отпечатков размером 13×18 см. Через час непрерывной работы в растворе появляется темная взвесь. Надо приостановить работу, и вскоре взвесь оседет на дно и ее можно слить, после чего прозрачный раствор работает устойчиво до полного использования. Как свежий, так и бывший в употреблении раствор хорошо сохраняется в плотно закупоренной бутылке. Каждый любознательный фотолобитель может с успехом воспользоваться приведенными здесь простыми рецептами монованны и проверить их работу на практике.

Рекомендуемая литература:

Блюмберг И. Б., Редко А. В. Кинетика химико-фотографической обработки кинофотоматериалов. — Л.: ЛКИ, 1978.
Кириллов Н. И. Основы процессов и обработки материалов. — М.: Искусство, 1977.
Миз К., Джеймс Т. Теория фотографического процесса. — Л.: Химия, 1973.
Набит К. Б. Фотография, ее материалы и процессы. — М.: Искусство, 1958.

Б. ПОЛИКАРПОВ

Если нужен ремонт

Наши читатели часто пишут о возникающих при ремонте фотоаппаратуры трудностях. Где можно отремонтировать камеры выпуска 50—60-х годов, зарубежную фототехнику, аппаратуру, снятую с производства? Публикуем беседу нашего корреспондента В. Федая с заместителем директора завода «Мосрремэлектробытприбор», осуществляющего ремонт кинофототехники в Москве, М. Хануховым.

— Какие функции возложены на завод «Мосрремэлектробытприбор»?

— Восемь столичных мастерских и приемных пунктов осуществляют ремонт, включая гарантийный, всей отечественной кинофототехники, кроме продукции ЛОМО и гарантийного ремонта фотоаппаратуры Красногорского завода. За последнее время сеть наших мастерских увеличилась почти вдвое. Открыта новая мастерская в Олимпийской деревне, оснащенная по последнему слову техники. Во время Олимпиады-80 здесь было отремонтировано свыше 1000 единиц аппаратуры иностранных фирм и не было ни одного случая отказа в ремонте.

Открылась мастерская на ул. Марксистской, 5, приемный пункт на улице «Правды», 1, расширена головная мастерская № 22 на ул. Космонавтов, 8. В наших мастерских сейчас работают 62 мастера. Более 40 из них имеют высшую квалификацию.

— Как готовятся мастерские к обслуживанию новейшей аппаратуры, оснащенной современной электроникой?

— Надо сказать, что такие камеры как, например, зарубежные «Практика В-200», «Никон F-3», «Канон А-1» и готовящиеся к выпуску отечественные «Киев-18», «Алмаз-102» — очень сложные приборы. Поэтому ремонтировать их надо двум специалистам: механику и электронщику. Уже сейчас на электронных приборах, обладающих большой точностью и цифровой индикацией, мы проверяем скорости затвора, правильность показаний экспонометрических устройств, точность синхронизации... Так что выпуск новой аппаратуры не застанет нас врасплох.

— Каким металлообработывающим оборудованием оснащены мастерские для изготовления отдельных деталей?

— К сожалению, здесь особенно похвастать нечем. У нас нет токарных и фрезерных станков высокой точности. Как только появляются высокоточные станки, наши мастера смогут ремонтировать почти все, что нужно фотолюбителям.

— Кроме кинофотоаппаратуры какую еще фототехнику можно у вас отремонтировать?

— Пока в наших мастерских принимают только польские фотоувеличители моделей «Крокус». В ближайшее время будет организован ремонт всех отечественных фотоувеличителей. Мы ремонтируем экспонометры «Ленинград» — модели 6 и 7; «Свердловск» — модели 2, 4 и 5, а также экспонометры для печати, диапроекторы, фотовспышки.

— Что вы можете сказать о качестве отечественной фотоаппаратуры?

— Начну, пожалуй, с того, что каждый месяц мы в среднем выполняем около 3000 заказов по гарантийному ремонту и выдаем до 100 справок на обмен фотоаппаратуры в период гарантийного срока. Обидно, что не все наши заводы-изготовители уделяют еще должное внимание качеству выпускаемой продукции. К сожалению, наметилась тенденция к ухудшению качества аппаратуры киевского завода «Арсенал».

Широко известный у нас и за рубежом фотоаппарат «Киев-4» в своих последних моделях: 4А, 4М, 4АМ снизил надежность. За последние годы ухудшилось качество продукции производственного объединения БелОМО. Количество гарантийных ремонтов таких камер, как «Вилия», «Вилия-авто», «Силуэт-электро» сократилось в 2—3 раза. Камеры производственного объединения «ФЭД» неплохие, но некоторые узлы требуют еще доработки. Так, например, в камере «ФЭД-5» слабым местом является счетчик кадров, в «ФЭД-микроне» порой неотрегулирована автоматика. Несколько слов следует сказать об объективах «Гелиос-44», 44-2 и 44М, при сборке которых подчас впрыскивается столько масла, что оно попадает на линзы. Есть случаи деформации лепестков диафрагмы.

— Какие характерные неисправности встречаются в период гарантийного ремонта?

— В первую очередь отказы затвора, когда у аппаратов со шторным затвором

наблюдается «проскок»; некачественные автоспуски, а для среднеформатных камер типа «Салют» — перекос посадочных осей в кассете, что приводит к срывам лентопротяжки, а в самих камерах отказывают выдержки 1/2, 1/60 с. Камеры «Киев-4» последних модификаций часто попадают на прилавок с неотрегулированными скоростями затвора, неработающим автоспуском, неотъюстированным дальнометром. Жалобы фотолюбителей на лентопротяжный механизм камер «Зенит-Е» порою необоснованы: во многом виноваты некачественные кассеты.

— Как производится ремонт аппаратуры, выпущенной 10—15 лет назад?

— Ремонт устаревшей аппаратуры мы не всегда можем произвести из-за отсутствия запасных частей. Например, несколько лет назад выпускался «Зенит-16», который вскоре был снят с производства. Наша заявка на запасные части для его ремонта не удовлетворена заводом.

— Где можно отремонтировать камеры иностранных марок?

— В наших московских мастерских на ул. Космонавтов, «Правды» на Суворовском бульваре.

— Как складываются взаимоотношения гарантийных мастерских с заводами-изготовителями?

— Одна из наших задач — наладить такие отношения, чтобы существовала обратная связь, которая могла бы возлагать на качество выпускаемой кинофотоаппаратуры. Впервые между заводом-изготовителем и ремонтными организациями был заключен договор на замену камер в пределах гарантийного срока. Такой договор у нас с вилейским заводом «Зенит». Теперь у нас есть возможность заменить камеру, если она отказывает и подлежит возврату в магазин в течение гарантийного срока. Хотелось бы, чтобы эту инициативу поддержали остальные заводы. Кроме того, нам необходимо получать от заводов своевременную информацию об изменениях в выпуске продукции, полные каталоги запасных частей и инструкции по ремонту аппаратуры.

— Что делается для улучшения обслуживания фотолюбителей?

— Уже сейчас мы имеем возможность принимать большее количество заявок на ремонт. Для улучшения качества ремонта создан технический совет, мы постоянно заботимся о повышении уровня квалификации наших специалистов.

Редакция получила ответ

● Читатель А. Максимов из Ленинграда написал нам о недостаточной четкой организации сбора отходов серебра у фотокинюлюбителей. Директор Московского завода вторичных драгоценных металлов В. Д. Васильев, которому редакция направила письмо, признает, что вопрос сбора и сдачи в государственный фонд серебра в виде отходов важен и актуален. В настоящее время определенная часть серебра возвращается в госфонд через предприятия республиканских министерств бытового обслуживания населения — фотостудии, фотоателье, фотолаборатории, куда фотокинюлюбители обращаются за услугами по проявлению кинофотопленок и печатанию снимков. Так, в 1979 году только Московское городское фотокинюобъединение собрало и сдало в госфонд 371 кг серебра от заказов, принятых у населения.

Кроме того, образующиеся у фотолюбителей отходы от использования фотоматериалов могут быть сданы на переработку Московскому заводу вторичных драгоценных металлов. При этом отходы (шлам или зола) должны быть предварительно подвергнуты первичной обработке на местах с целью приведения их в состояние, удобное для транспортировки и опробования на содержание в них драгоценных металлов. Способы первичной обработки отходов разработаны заводом и высланы фотолюбителям по их запросам. Периферийные цехи завода, расположенные в других городах, обслуживают предприятия, организации и учреждения страны. В настоящее время в целях обеспечения максимального сбора серебра, потери которого в образующихся у фотолюбителей отходах все еще остаются значительными, разработан ряд мероприятий, которые переданы на рассмотрение вышестоящих организаций.

Съемка портрета

Основа фотопортрета — воссоздание с возможно большей глубиной и полнотой индивидуального характера человека. Если этого нет — нет и портрета, есть лишь крупный план портретируемого. Поэтому первоочередная задача — узнать снимаемого человека, понять и увидеть в нем личность и самое главное — суметь отразить это на снимке. К цели ведут два основных пути.

Первый — наблюдение за портретируемым и съемка в такой ситуации, когда его характер раскрывается наиболее полно. В результате мы получим репортажный портрет со всеми его особенностями — динамикой, средой, атмосферой события. Известно, как меняется человек, увидев направленный на него фотоаппарат. Поэтому при создании репортажного портрета наиболее приемлемыми способами съемки являются методы «скрытой камеры» и «привычной камеры».

И все же репортажный портрет, при всех его неоспоримых достоинствах, имеет один недостаток — внешность портретируемого раскрывается не всегда столь глубоко, как хотелось бы. Второй путь — постановочный портрет. В этом случае образ портретируемого стремятся раскрыть с помощью его положения, света, ракурса.

Постановочный портрет предполагает определенную режиссуру, создание обстановки непринужденного общения. Позиция портретируемого должна быть выразительна и правдива, а уж потом красива. Не забывайте про руки. Руки часто называют «вторым лицом», подчеркивая тем самым их важность для раскрытия характера человека. Напомним, что слишком близкие точки съемки нарушают пропорции частей лица и головы в целом. Этими точками следует пользоваться обдуманно. Чересчур удаленные точки также приводят к изменению перспективы — лицо кажется более плоским и широким.

Определив точку съемки и границы кадра, находят место для основного осветительного устройства — прибора рисующего света. Он должен передавать объемные формы модели и вместе с тем выявлять толь-

ко то, что необходимо для раскрытия характера портретируемого. Готовых рецептов здесь дать невозможно, только многочисленные съемки, тщательный анализ результатов разовьют вкус, позволят накопить необходимый опыт.

Затем устанавливают прибор заполняющего света. Не создавая собственного светового рисунка, он должен подсветить тени и уменьшить контраст освещения до необходимого в соответствии с замыслом. Лучшее место для этого прибора — рядом с камерой, не выше уровня объектива, со стороны прибора рисующего света. Если установить прибор с противоположной стороны, он будет создавать собственный рисунок, разрушающий рисунок, создаваемый прибором рисующего света. Возникнет «световая грязь». При установке прибора заполняющего света прямо у аппарата тени по всей своей плоскости высвечиваются одинаково, их объемность уменьшается. Сдвигая прибор заполняющего света в сторону прибора рисующего света, придают теням дополнительный объем.

Разумеется, бывает так, что индивидуальные особенности модели заставляют отказать от этих рекомендаций.

Прибор контрольного света также целесообразно ставить со стороны прибора рисующего света. В этом случае он расширит тональную шкалу объекта съемки. Установленный с теневой стороны, он разрушает единство светового рисунка, создавая чересчур условный эффект.

Если необходимо отделить объект от фона с теневой стороны, подчеркнуть контуры модели, лучше использовать отражательный подсвет — кусок белой бумаги или ткани, расположив его за границами кадра таким образом, чтобы отраженный свет создал рефлексы в нужных местах.

Для удобства обработки фона модель не следует располагать ближе чем за 1,5—2 метра от него.

Отдельным прибором рисующего света создают световой рисунок на фоне, при этом часто используют затенители с вырезами различной формы, шторы и тубусы. Требуемый же интервал яркостей на фоне создают прибором заполняющего света. Чтобы сохранить единство светового рисунка на объекте и фоне, следует светлую часть модели прорецировать на светлую часть фона, темную — на темную. Модель выделяют на фоне тонально, контрастным светом, рефлексами. Для тонального выделения

необходима разница яркостей между объектом и участком фона, на который он проецируется, в 1,4 раза или на 1/2 деления диафрагмы по экспонометру. То же самое — и для светового, и для теневого ряда. При разнице свыше 2 ступеней (в 4 раза) теряются детали на фоне. Разумеется, экспозицию определяют по объекту съемки.

Точно так же контраст освещения 1:4 является практически предельным для передачи деталей в светах и тенях объекта.

В любительской практике световой поток прибора можно регулировать лишь с помощью применяемых ламп и изменением расстояния от прибора до модели. При удалении прибора следует поднимать выше, а при приближении опускать ниже для сохранения угла падения светового пучка на модель и, соответственно, светового рисунка на модели.

Все приборы должны работать как бы кустом. Такое расположение обеспечивает единство светового эффекта и удобство перемещений в комнате.

Не следует устранять недостатки установки одного прибора дополнительным. Это ничего не даст. Нужно найти точное место для каждого прибора и использовать их минимум.

При установке приборов лучше использовать в режиме недонала (кроме кварцево-галогенных ламп), чтобы не утомлять портретируемого. Если это невозможно, свет устанавливать нужно как можно быстрее, а непосредственно перед съемкой сделать небольшой перерыв.

При необходимости устранить на портрете дефекты кожи применяют простейшие смягчающие насадки — сетки и диффузоры. Хороший эффект дает применение светофильтров: плотные оранжевые светофильтры (при искусственном освещении) высветляют родинки и веснушки, голубые — сосуды и родимые пятна.

Не увлекайтесь эффектами светотенями и позами, оригинальными ракурсами. Самый простой снимок способен рассказать нам о человеке гораздо больше, чем все «красивости». И не забывайте: приукрашенный портрет, может быть, и нравился снимаемому, но к раскрытию образа обычно не имеет отношения.

Е. АРТЕМОВ,
преподаватель
кинофотофакультета ЗНУИ

Е. С. БЯЛЫЙ

Совсем недавно мы отмечали 70-летний юбилей Евсеев Самойловича Бялого. Прошло несколько месяцев, и его не стало. Эта весть скорбью отозвалась в сердцах всех, кто знал этого человека. Тех, кто прощался с ним по дорогам Великой Отечественной, кто делил с ним нелегкий труд фотографа, кого он за многие годы «портретировал» как фотохудожник службы быта. Тех, наконец, кто хоть раз побывал в созданном им на общественных началах московском музее фотографии, а может быть, принес в дар ему будущие экспонаты. Скоро мы прочтем об этом удивительно скромном, бескорыстном труженике, активном пропагандисте светотехники на стендах готовящегося к открытию музея фотографии. Пусть будет он лучшей памятью о замечательном человеке и гражданине.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Г. З. САНЬКО

Ушла из жизни Галина Захаровна Санько, талантливый фотожурналист, человек большой души. Ее работы хорошо знакомы читателям «Юности» и многих других изданий.

Славный трудовой путь прошла Галина Санько — от лаборанта до фотомастера, автора широкоизвестных работ, в которых она прославляла трудовой и ратный подвиг советского народа, лауреата крупных союзных и международных выставок.

Влюбленная в свое дело, которому она посвятила жизнь, Галина Санько объездила всю страну от Балтики до Тихого океана, а с первых же месяцев Великой Отечественной войны стала фотокорреспондентом «Фронтальной иллюстрации» — журнала политуправления Наркомата обороны. Галину Санько — бесстрашную, неутомимую — видели на главных направлениях великой битвы. Она была дважды тяжело ранена, контужена, но неизменно возвращалась в строй. С войны Галина Захаровна вернулась награжденная орденом Красной Звезды, медалью «За боевые заслуги». За плодотворную работу в области фотографического искусства Галина Захаровна была награждена Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР. Несмотря на преклонный возраст, заслуженный работник культуры РСФСР Галина Захаровна Санько не выпускала из рук фотоаппарат, продолжала со свойственной ей энергией и мастерством выполнять редакционные задания, ездила по стране и за рубеж. Все, что знала Галину Санько, будут всегда хранить память о ней.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Станислав Кондрашов Достоверная Америка



ВИКТОР АХЛОМОВ АМЕРИКА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ (ИЗ СЕРИИ)

Фотоснимки несут в себе силу документа, а документы говорят сами за себя, не так ли? Тогда нужно ли пояснять фотоснимки? Логичнее и естественнее, когда дело обстоит «наоборот», когда слово, текст сопровождаются и иллюстрируются зримыми фотообразами. Почему же тогда я, пишущий журналист, берусь за ненужное занятие — пояснять словом новые, сами за себя говорящие работы Виктора Ахломова, побывавшего недавно в Соединенных Штатах? Потому, что меня попросили об этом из редакции журнала «Советское фото», и я не посмел отказаться из опасения обидеть моего талантливого коллегу и доброго знакомого? Нет, не только поэтому. Больше десяти лет мне довелось проработать в Нью-Йорке и Вашингтоне корреспондентом «Известий», но признаюсь и сейчас — практически ни разу

не брал в руки фотокамеру. Мои суждения о фотоискусстве — чисто любительские. Но равнодушными я их не назову. Кого оставит равнодушным момент жизни, умело выхваченный из ее гущи, из ее потока фотомастером — и остановленный навсегда? А когда в копилке твоей памяти под спудом лежат почти такие же моменты, когда-то увиденные и зафиксированные тобой на таких же американских улицах, то ахломовские фотокадры разглядываешь с меньшим интересом и любопытством, чем снимки из семейного фотоальбома. Забытые и полужабытые образы чужой жизни мгновенно всплывают на поверхность сознания. Все будит воспоминания. Все рождает ассоциации. Каждый снимок — это реальная, конкретная сценка и в то же время сюжет для рассказа, для репортажа об Америке, каждый ты можешь привести в движе-

ние, обратить в прошлое и даже продолжить в будущее. Ахломов как бы втягивает тебя в свои кадры, как бы возвращает в тот далекий, знакомый и оставшийся чужим мир и дает тебе права судьи, знающего материю американской жизни, размышлявшего над ней, многократно пытавшегося запечатлеть ее в корреспонденциях, очерках, книгах. И воспользовавшись этим правом судьи, ты выносишь свой доброжелательный приговор: да, это Америка, которую и ты видел. Достоверная Америка. Конечно, не вся, а представленная преимущественно сценками из городского, уличного быта. Не вся, но очень типичная — в тех рамках, которые избрал предметом своего внимания фотожурналист. И эта несомненная типичность еще раз свидетельствует о зоркости и мастерстве Виктора Ахломова, о его даре, быстро ориентиру-

ясь на местности (ведь поездка была короткой), придавать, казалось бы, случайно увиденному глазом и пойманному в объектив черты художественного образа, обобщения. Публикуемые снимки обнаруживают два взгляда, два приема Ахломова. Один взгляд — панорамный, стремящийся вобрать и обнять все. Нью-Йорк ищет его особенно сильно: ах, какой город нагородили люди! Он поддается этому искушению, предприняв еще одну попытку «закольцевать» всю серединную часть Манхэттена, всю эту какофонию теснящих друг друга, рвущихся в небо старых и новых домов. Другой взгляд — с земли, пристальный и избирательный, фотографирующий не городской неодушевленный, стеклянно-стальной и бетонный космос, а первозлементы, атомы уличной жизни, ее томительное, скрытно-тревожное течение.

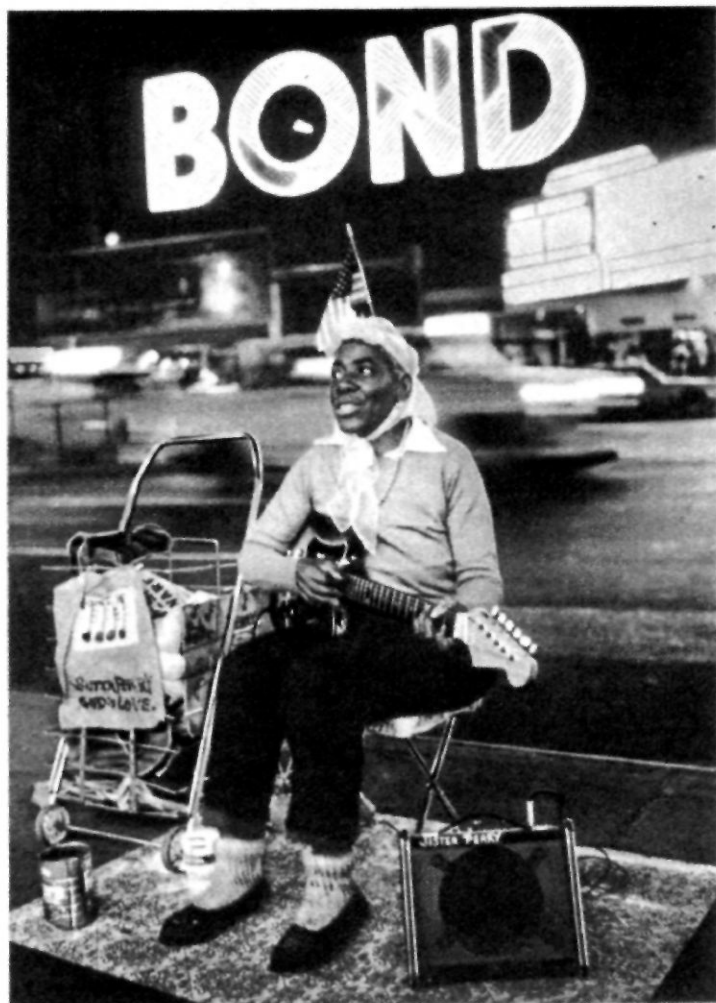


Особое чувство вызывает у меня снимок вечерней 42-й улицы — с перспективой темнеющего на западе неба, толпой идущих людей на тротуаре, с горящими афишами низкопробных кино-театров. В воздухе разлита «мучительная красота» Нью-Йорка, о которой когда-то писал Эренбург, — темные контуры домов, бег автомашин — и потерянность, грусть. И жестокость. «Убей и еще раз убей!» — призывает кино-афиша на переднем плане, изблячая одну из главных ипостасей нью-йоркской жизни. Вспоминаю встречу и беседу с большим американским писателем Джоном Стейнбеком. Это было весной 1965 года. Тогда он, кстати, иллюстрируя словом фотоальбом, работал над эссе об американцах, применяя, как он выразился, «зоологический метод» в характеристике своих соотечественников. Я записал его слова: «Ну,

к примеру, я, американец, приезжаю в Италию... На мне костюм, сшитый итальянским портным из английской шерсти, французская рубашка и галстук, и даже, допустим, мой дед приехал в Америку из Италии. Однако все без-ошибочно угадывают во мне американца. Американского негра, приехавшего в Африку, никто не спутает с негром африканским. Из него выпирает американец. Та же история происходит с американцем японского происхождения, попавшим в Японию»... Верное наблюдение, но еще больше американец выглядит американцем у себя дома, в естественной среде своего обитания. И вот таких безошибочно американских американцев показывает нам Ахломов в серии мастерских фото-портретов, которую я, иронически воспользовавшись традиционно американским делением людей на пре-

успевших и неудачников, так бы и назвал: «Неудачники». Это слепой негр с овчаркой и кружкой для подаяний; уличный гитарист со своим переносным хозяйством двойного, как видите, назначения; бродяга, устроившийся в картонном ящике, упершись спиной в стенку телефонной будки, а ногой — в чугунный уличный столб. Это курчавый негренок, склонившийся с бархоткой над модным сапожком на стройной женской ноге, — какая дума зреет за его выпуклым лбом на заре жизни? Бродяга лежит, рукой переворачивая голову, на скамье в городском сквере — пропавший, конченный, но и в нем еще не перебродила, не выдохлась закуска американского индивидуализма, и это сквозит в его позе человека, привычно принимающего удары судьбы. Типично американский бродяга. Другое дело — централь-

ный снимок в триптихе «Кресты». Беленький крестик на могиле убитого Роберта Кеннеди, прильнувший к оставшейся за кадром монументальной могиле его брата, тоже убитого президента Джона Кеннеди на Арлингтонском кладбище в Вашингтоне. Кресты на плакатах нью-йоркцев ирландского происхождения, протестующих против английского террора в Ольстере. Но самый тяжкий крест — крест человека одинокого и никому не нужного на чужбине. Старая женщина в центре — не американка, это сразу угадываешь по выражению ее лица, еще не прочитав малограмотную надпись: «Пожалуйста, помогите. Я иммигрантка. Без гражданства. Не имею пенсии»... Виктор Ахломов хорошо передает и лики, и сам дух американской жизни.





39

