

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 821

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

РОБЕРТ РУБЦОВ
(МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)
ДЕРЕВЕНСКАЯ СВАДЬБА

АНАТОЛИЙ ЛЫКОВ
(КИШИНЕВ)
МОТОКРОСС



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ
МОНТАЖНИКИ



ЛЕВ ИВАНОВ
НАРОДНЫЙ
ХУДОЖНИК СССР,
ГЕРОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
ТРУДА
ДМИТРИЙ НАЛБАНДЯН



**ВЛАДИМИР РЕПИК,
ГЕННАДИЙ ЯКОВЛЕВ**
ВДОХНОВЕНИЕ

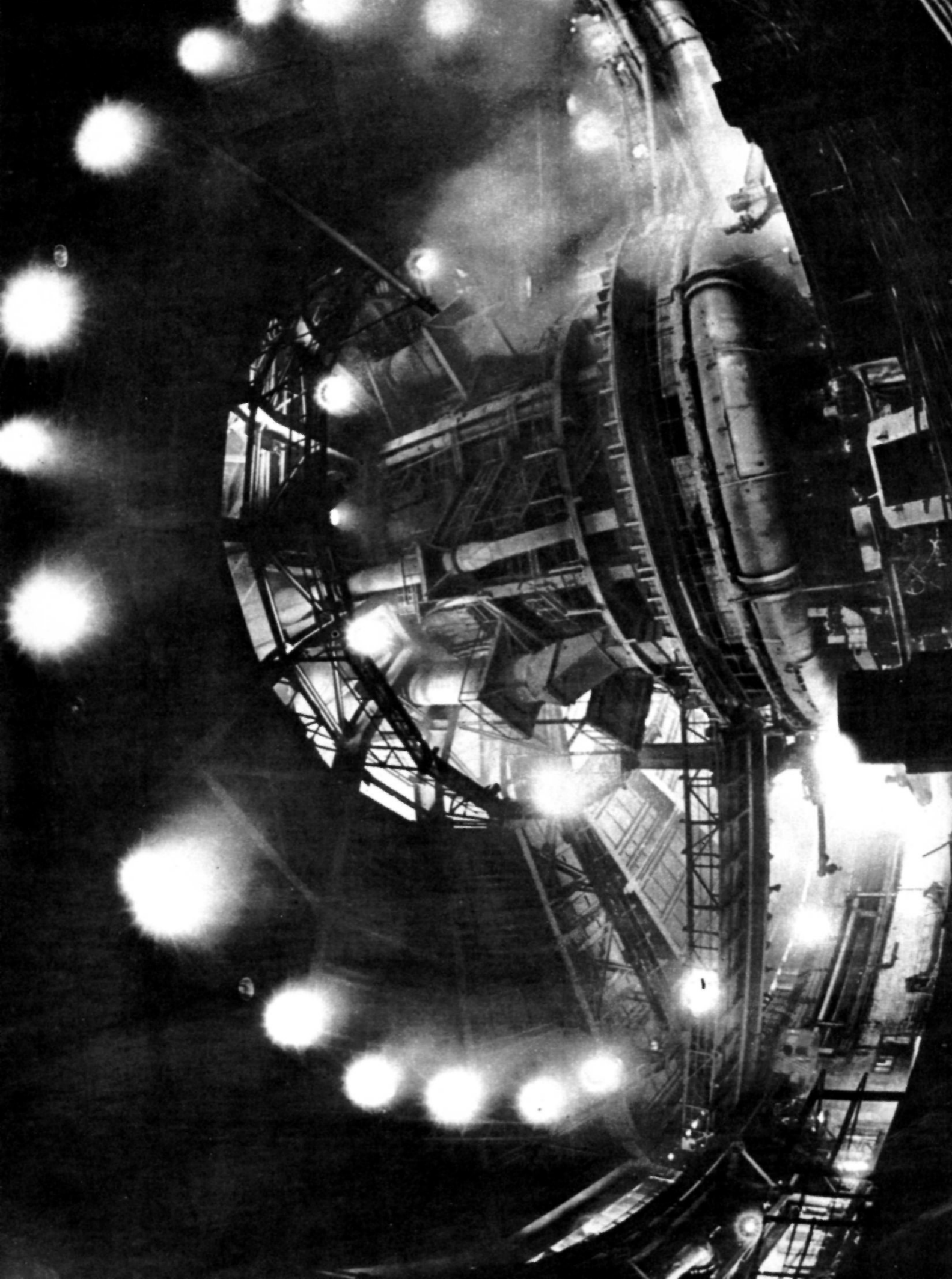
**ВАЛЕРИЙ ПЕТУХОВ,
ВЛАДИМИР СВАРЦЕВИЧ**
ИДЕТ ПЛАВКА.
КАРАГАНДИНСКИЙ
МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИЙ
КОМБИНАТ













СВЕТЛОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ЯНВАРЬ 1982

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

A02685
сдано в набор 03.11.81 г.
подп. в печ. 09.12.81 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 4043
цена 70 коп.

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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1982

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4 Выставочный стенд «СФ» 6 В. Ахломов Дорогами Нечерноземья 14 В. Кичин Палитра мастера
ФОТОВЫСТАВКИ	10 «Интерпрессфото-81»
ФОТОПРОБЛЕМЫ	13 Р. Крупнов Дети и фотокружок
ФОТОПАНОРАМА	31 Г. Чудаков Имени Гурама Тиканадзе
ФОТОПРАКТИКУМ	20 Ю. Кривоносов Продолжение разговора
ФОТОРЕПОРТАЖ	22 Л. Шерстенников Снимает очевидец
ФОТОПУБЛИКАЦИИ	24 А. Ефимова «Будущего приоткрытый глаз...»
ФОТОТЕОРИЯ	26 В. Михалкович «Внутренняя форма» снимка
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	28 Н. Парлашкевич Показывает «клуб клубов» 32 М. Леонтьев Спорт-кадр
РЕТРОФОТО	38 Н. Дианин Первый научный фотожурнал
ФОТОТЕХНИКА	39 Ю. Петров, Н. Шукин Цветная печать 41 Б. Кудрявцев Увеличитель «УПА-613» 42 П. Изченко Как работают мультипризмы 43 Диапроекторы «Пентакон»
ФОТОШКОЛА	44 Д. Стародуб Особенности измерения экспозиции
ИНТЕРФОТО	45 Т. Зажицкая Австрийское трио

Виктор Ахломов Дорогами Нечерноземья

Наш агитрейс назывался «Русское поле». В путешествии по нечерноземным областям Российской Федерации приняли участие журналисты редакций «Известий» и «Недели». В ответ на решения XXVI съезда КПСС, постановления партии и правительства о дальнейшем развитии этого региона журналисты вместе с партийными и советскими работниками, учеными, тружениками села решили обсудить на страницах газеты большой комплекс мер по увеличению производства сельскохозяйственной продукции, доставки ее без потерь сначала к элеваторам, овощехранилищам, а затем и потребителю. Это были главные темы наших газетных выступлений. В блокноты и на фотопленку попадало все, что нам казалось важным и интересным не только с позиций решения неотложных задач сегодняшнего дня, но и с расчетом на будущие наши выступления.

Правда, слово «агитрейс» кажется сегодня несколько старомодным. Но вспомним, что так назывались первые коллективные экспедиции журналистов «Известий» более полувека назад. Они летали тогда на неспешных самолетах, плавали на доатомных ледоколах, снимали старенькими «лейками» и новенькими «Фотокорами», участвовали в спасении челюскинцев и экспедиции Нobile. И тогда же на карте нашей Родины появились острова «Известий» ЦИК, открытые в Карском море. Не только страсть к путешествиям руководила представителями молодой советской печати. Они, как и все граждане нашей страны, старались положить свой кирпичик в фундамент того нового прекрасного общества, которое строил весь народ. И вот сегодняшний агитрейс. На этот раз — по Нечерноземью. Яркий весенний день. Мы стоим на Пушкинской площади у нового здания «Известий». Заряжены фотоаппараты, упакованы пишущие машинки, запас бумаги. Через несколько минут новенький автобус Павловского завода (путешествовать в этот раз мы будем на автобусе) отправится в путь. Мне и моим товарищам пришлось по душе такая

форма газетной работы. Вот где истинный простор для творчества! Вдали от редакционной суеты, от срочных и сверхсрочных дел, от телефонных звонков вдруг начинаешь отчетливо понимать, что фотографическое творчество, как и любое другое, требует времени для раздумий. Раздумий без помех, без лишних забот, так отвлекающих порой от выполнения творческих планов.

Снимать нам приходилось жизнь нынешнего села во всех аспектах, но упор все-таки делался на производственную тематику. Здесь нас и поджидали трудности.

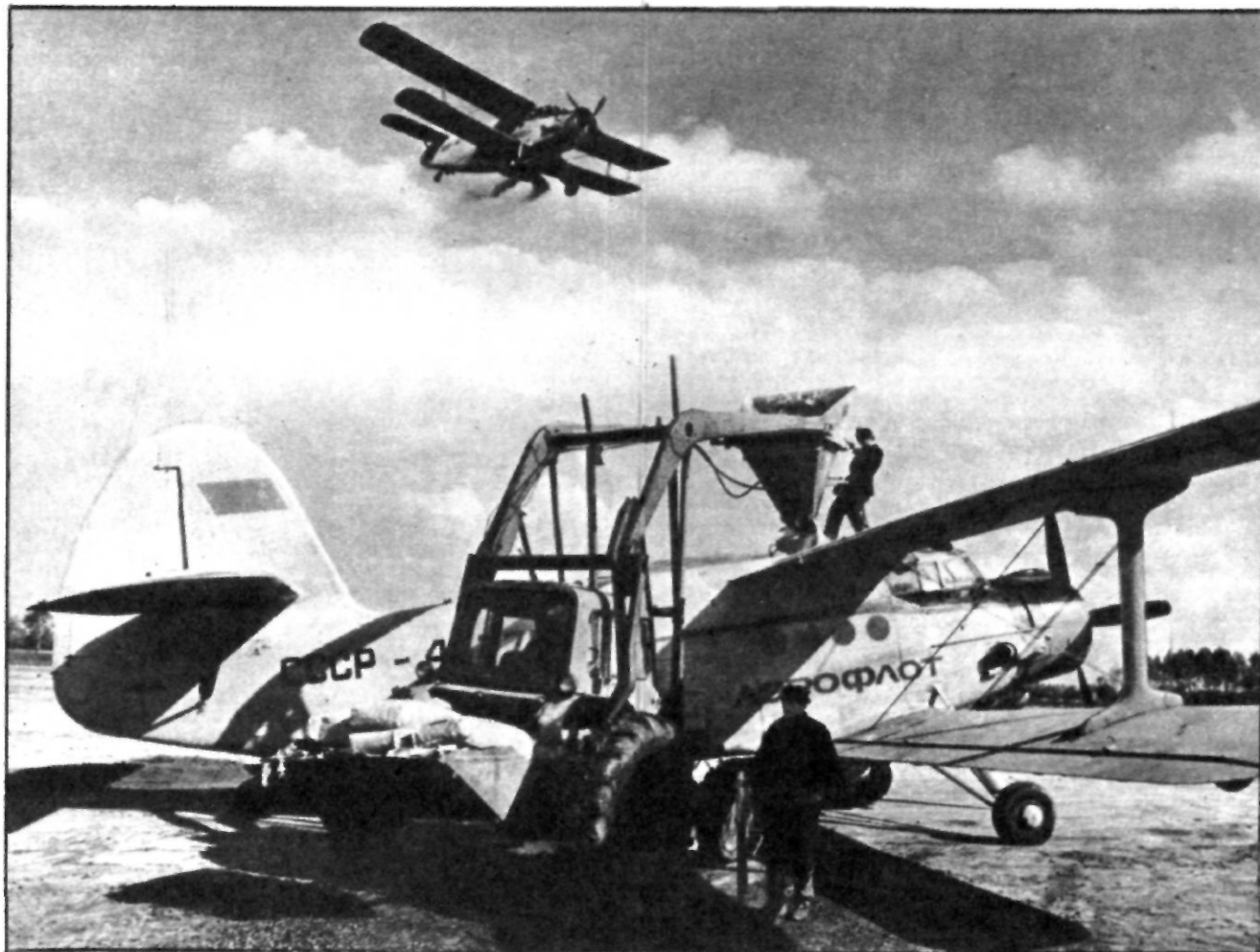
Я не сторонник узкой специализации фоторепортеров — одни снимают культуру, другие — промышленность, третьи — сельское хозяйство. Если идти по этому пути, то редакции не хватит никаких штатных единиц. Успех той или иной съемки одного и того же автора зависит, как мне кажется, в первую очередь от общей профессиональной подготовки и эрудиции.

В нашей бригаде фотокорреспондентов (Григорий Дубинский, Юрий Инякин, Александр Стельмах и Александр Натрускин) все — горожане. Поэтому в ходе путешествия нами было сделано немало открытий для себя. Мы познакомились с новой, непривычной для городского глаза сельскохозяйственной техникой.

Леонид Михайлович Богданов, председатель вологодского колхоза имени Ленина, в самый разгар страды нашел время и устроил для нас популярную лекцию о сельском хозяйстве. Его разъяснения помогли нам лучше понять жизнь современной деревни, подсказали несколько тем для фоторепортажей. Так, из встречи с Богдановым я понял, что одна из главных проблем Нечерноземья — это строительство и благоустройство дорог. И тут же родился незапланированный фотоочерк — «Дорогами Нечерноземья». За время экспедиции «Русское поле» на страницах «Известий», «Недели» появились десятки щедро иллюстрированных публикаций. Причем иллюстрировались они, как правило, самостоятельными тематическими фоторепортажами.

«Известия» показали в Москве более десятка фотовитрин, что явилось своеобразным творческим отчетом о нашей работе. После этой поездки все мы еще раз утвердились в одном — легких тем не бывает. Чтобы получить хороший снимок, требуется приложить немало усилий. Вот один только пример — съемка такой «самоигральной» природы, как береза российских деревень. Съемка, которая сама по себе очень приятна, кажется легкой и как бы заранее обещает хороший фотоснимок. Но получается, как правило, не хороший фотоснимок, а «добротный» штамп. Вот вам и красивая природа на пленэре! Вспомните, сколько раз мы снимали отдельные деревья и целые березовые рощи! А в память из этой темы врезался только один снимок — «Край родной», сделанный А. Скурихиным. Конечно, результаты нашего путешествия не определяются лишь количеством напечатанных снимков и выставленных фотовитрин. Возможно, кто-то сделал в этой поездке выставочные фотографии, кто-то нашел для себя важные темы. А бесчисленные беседы, выступления, новые знакомства журналистов с тружениками сел и городов Нечерноземья — разве это не отрядный результат агитрейса «Русское поле»? Отправляясь в столь ответственную поездку, каждый фоторепортер вооружился двумя-тремя малоформатными камерами с широким набором объективов. Надо сказать, что в последние годы, по моим наблюдениям, широкоформатная камера стала редкой вещью в руках репортеров. Исключение — те, кто снимает на цветную пленку, поскольку полиграфисты по-прежнему требуют от фотографов слайды большого формата. Качеством негативов все мы остались довольны. Работали преимущественно на пленке А-2 Ш, пользуясь традиционным проявителем Д-76. Так как тематические полосы «Известий» и «Недели» выходили не каждый день, а по строгому, заранее определенному графику, то особой спешки не требовалось. Каждый репортер, выполнив свое задание, возвра-

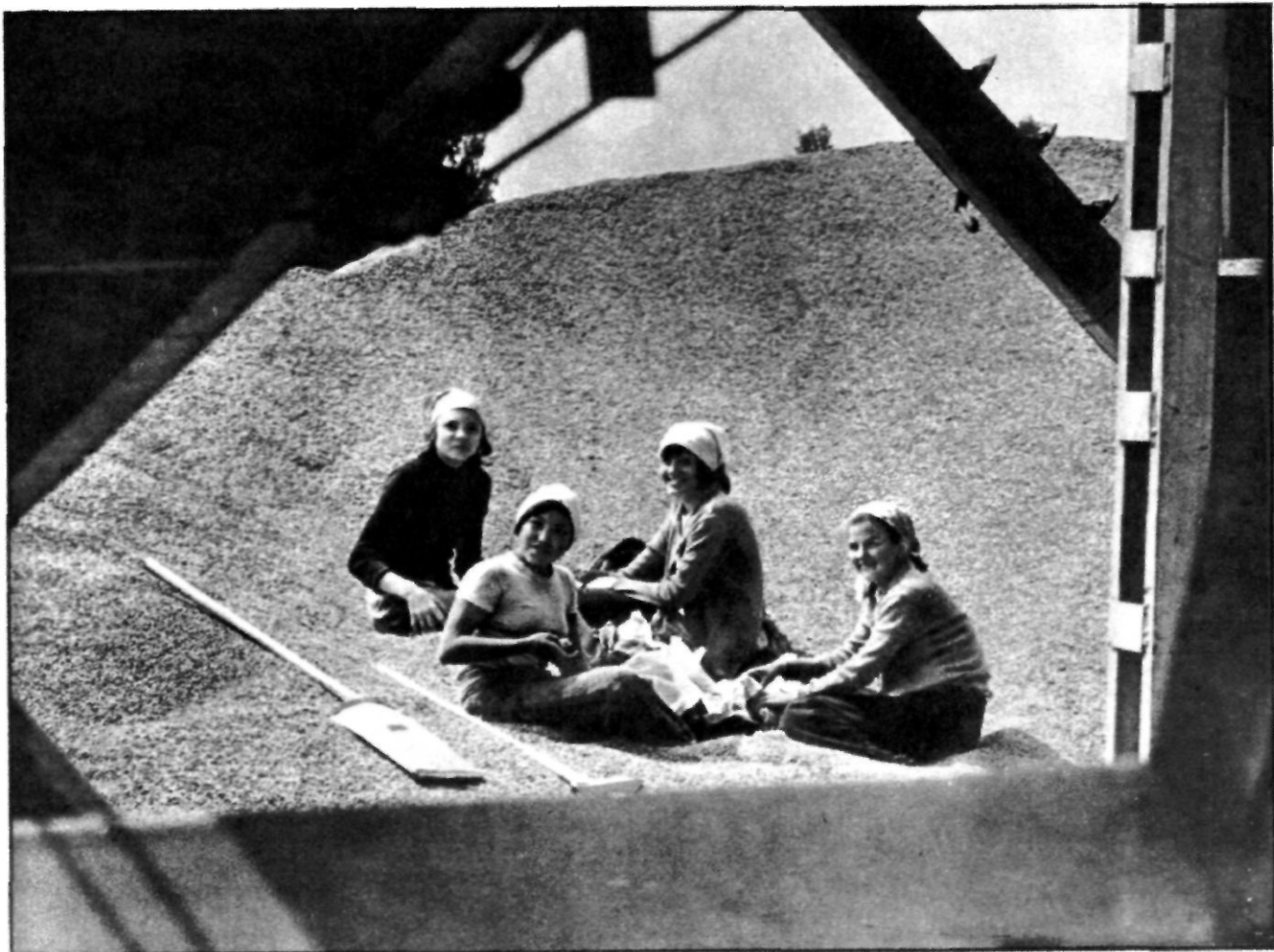
щался в фотолабораторию московской редакции и здесь обрабатывал весь отснятый материал. Потом те, кто оказывался в данный момент в Москве, вместе с автором съемки отбирали фотографии и готовили репортажи к печати. Просмотрев сотни снимков, можно сделать вывод, что чаще всего мы использовали объективы с фокусным расстоянием 35, 105 и 135 мм. Те, кто имел «Горизонты», обязательно привозили два-три кадра, сделанных этой панорамной камерой. Как правило, это были пейзажи или снимки полевых работ. Единственное неудобство, которое доставляло нам нынешнее жаркое и засушливое лето, — тучи пыли на проселочных дорогах. Приходилось прятать фотокамеры в полиэтиленовые мешки. Частично это спасало. Но после каждого съемочного дня мы были вынуждены чистить аппаратуру. В каждом селе или даже небольшой деревушке встречались люди, отдающие свой досуг занятиям фотографией. Они засыпали нас множеством вопросов, а мы, в свою очередь, советовались с ними, как и в какое время дня лучше снимать тот или иной производственный сюжет. Во время этого путешествия таких творческих встреч оказалось немало, нередко они переходили в горячие дискуссии, и участвовать в них было большим удовольствием. Результатом таких незапланированных знакомств стали новые публикации — на газетных страницах появилось несколько интересных конкурсных снимков, сделанных фотолюбителями Нечерноземья.



А. СТЕЛЬМАХ «УРОЖАЙНАЯ» АВИАЦИЯ
В. АХЛОМОВ ЮНОСТЬ ВОЛОГОДИНЫ



А. НАТРУСКИН ОБЕД
А. НАТРУСКИН КОЛОСЬЯ





Ю. ИВЯКИН ПАХАРИ
В. АХЛОМОВ АВГУСТ

«Интерпрессфото-81»

Десятая, юбилейная выставка «Интерпрессфото-81» прошла в столице социалистической Монголии Улан-Баторе. Фотосекция МОЖ совместно с национальным организационным комитетом провела серьезную подготовительную работу, отобрав из большого числа фотографий, присланных на конкурс из 31 страны мира, 2632 работы 650 авторов. В состав международного жюри, утвержденного президиумом МОЖ, входили: В. Борхондой — председатель жюри (МНР), Х. Фротчер (ГДР), Г. Себеледи (ВНР), Ж. Танабе (Япония), А. Гаранин (СССР), В. Ментзел (Голландия), М. Войтек (ЧССР), Д. Димитров (НРБ), Л. Фогиел (ПНР), Д. Лувсан (МНР), Ж. Зундуй (МНР). Жюри присудило многочисленные медали и призы 39 авторам из 14 стран мира.

Главного приза МОЖ удостоен снимок монгольского фотожурналиста М. Цэрэнжамца «Прекрасны просторы Монголии». Золотые медали в отдельных категориях получили: М. Леон и М. Баффриопедро (Испания), И. Бенке (ВНР), Б. Андонов (НРБ), А. Кичигин (СССР), Х. Буш (ГДР), Л. Балодис (СССР). Советские авторы завоевали на конкурсе также 3 серебряные медали — В. Матвиевский, А. Чумичев и И. Курашов и 5 бронзовых — Г. Вядро, И. Уткин, Б. Криштул, С. Эдишерашвили и Л. Якутин.

Выставка «Интерпрессфото-81» продемонстрировала во всем жанровом диапазоне возросший за последние годы уровень мировой прогрессивной фотожурналистики.

Двадцать лет существования «Интерпрессфото» свидетельствуют: работы прогрессивных фотожурналистов, представлявшиеся в экспозициях выставок, служили и служат активным средством пропаганды идеалов гуманизма, великих свершений народов, избравших путь социалистического развития. И пропаганда эта с каждым годом становится все более убедительной, потому что острая публицистичность фотографий подчеркивается глубоким проникновением в духовный мир строителей нового общества.



М. ЦЭРЭНЖАМЦ [МНР] ПРЕКРАСНЫ ПРОСТОРЫ МОНГОЛИИ
Приз МОЖ

Р. ШТЕРБА [ЧССР] ВСТРЕЧА
Бронзовая медаль





Ц. НИЯНА (МНР) ВОЗВРАЩЕНИЕ СЫНА
Бронзовая медаль



Л. ЯКУТИН (СССР) У РОДНЫХ БЕРЕГОВ (ИЗ СЕРИИ)
Бронзовая медаль

А. КИЧИГИН (СССР) СЕЛЬСКАЯ СВАДЬБА
Золотая медаль



Л. БАЛОДИС (СССР) НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР С. ТУРЧАК
Золотая медаль



ДИН НГОМ ТХОНГО (СРВ) ВИД МОРСКОГО БЕРЕГА
КАМПУЧИИ ПОСЛЕ УХОДА ПОЛПОТОВЦЕВ
Бронзовая медаль

Х. БУШ (ГДР) ДРУЖБА
Золотая медаль

Р. МИТТЕЛЬШТАДТ (ГДР) ФИНИШ
Серебряная медаль





АГЕНТСТВО «ВАФА» (ОРГАНИЗАЦИЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ ПАЛЕСТИНЫ)
БЕЙРУТ ПОСЛЕ НАЛЕТА ИЗРАИЛЬСКИХ АГРЕССОРОВ
Серебряная медаль



К. РОЗЕ (ФРГ) СТАЛЕЛИТЕЙЩИКИ — ПРОТИВ ЗАКРЫТИЯ ПРЕДПРИЯТИЯ
Бронзовая медаль



К. ДОИЛ (ИРЛАНДИЯ) БРИТАНСКАЯ АРМИЯ В ОЛЬСТЕРЕ
Бронзовая медаль



И. БЕНКЕ (ВНР) ОСВОБОЖДЕНИЕ ПОЛИТЗАКЛЮЧЕННЫХ В КАБУЛЕ (ИЗ СЕРИИ)
Золотая медаль

К. КУРИТА (ЯПОНИЯ) ДЕМОНСТРАЦИЯ ЯПОНЦЕВ ПРОТИВ ПРИЫТИЯ
АМЕРИКАНСКОГО КРЕЙСЕРА «МИДУЭЙ»
Серебряная медаль



Дети и фотокружок

Передо мной — одна из программ, рекомендованная для занятий фотографией со школьниками.

Тема 1. Введение в фотографию. Лекция с показом фотоснимков.

Тема 2. Устройство малоформатных фотокамер. Рассказ с демонстрацией фотокамер или их изображений на снимках и рисунках.

Тема 3. Изучение фотографических объективов. Рассказ с демонстрацией различных объективов и схем их конструкции...

Но ведь далеко не каждый ученик, успевающий по химии и физике, задержится в фотокружке в ожидании темы № 8 — первая фотосъемка!

Нет нужды доказывать, что программа занятий с детьми должна в корне отличаться от программы, рассчитанной на взрослых людей.

Для большинства детей характерно стремление как можно быстрее видеть результат своего труда, отсрочка на долгое время этой возможности резко снижает заинтересованность ребят. Важный момент в обучении детей: младшие школьники быстро утомляются, изучая теоретическую часть, в то время как практическая работа надолго сохраняет их активность.

Занятия с детьми меньше всего должны напоминать уроки в школе. Лучше, если они будут походить на увлекательную игру, будоражить детскую фантазию, развивать дух соревнования, стремление сделать все своими руками, постигнуть своим умом.

Ребенок охотнее выполняет то, что у него хорошо получается, в чем он преуспевает. Причем первые неудачи способны охладить его пыл. Можно ли сделать так, чтобы у каждого в первый день приходило в кружок что-то непременно полученное? Чтобы плоды труда сразу же обрели в глазах товарищей ценность? Можно! Для этого требуется совсем немного: начать программу обучения сразу же с лабораторного процесса.

Первое занятие.

— Ребята, сейчас я каждому из вас дам черный пакет, в котором лежит небольшой отрезок белой бумаги. Но не простой бумаги, а почти волшебной. Она расскажет о том, кто из вас набрался терпения и не заглянул в пакет, а кто не удержался и все-таки посмотрел. Проверим?

Дети выходят в коридор и через несколько минут возвращаются. Руководитель включает лабораторное освещение и по очереди опускает содержимое пакетов в ванночку с проявителем. По засветке обрезков фотобумаги руководитель и определяет, кто заглядывал в пакет, а кто пересилил свое любопытство.

Теперь настало время объяснить кружковцам сущность проведенного эксперимента, отметить основное качество всех фотоматериалов — их чувствительность к свету. Еще одна практическая работа. На неэкспонированный лист надо положить ладонь и засветить бумагу лучом от увеличителя. Каждый самостоятельно производит проявление, промывку и фиксирование отпечатка, на котором оказалось запечатленным изображение его ладони. После окончательной промывки снимки высушиваются на электроглянцевателе.

Подведем итоги первого занятия. Какую сумму знаний удалось передать кружковцам? Каждый из них убедился в существ-

вовании фотоэффекта, наличии скрытого, невидимого человеческим глазом фотоизображения, которое может появиться лишь после того, как лист фотобумаги будет обработан специальным раствором — проявителем.

Согласитесь, не так уж мало. Эти знания были приобретены не посредством лекции, а — что особенно близко детям — в игровой форме. Важным моментом явилось и то, что каждый ребенок сделал все своими руками.

Второе занятие.

Посвятим его процессу получения позитивного изображения посредством контактной фотопечати. Для этого пригодятся снимки, изготовленные на первом занятии.

Каждый кружковец берет снимок своей ладони и накладывает его сверху на лист неэкспонированной бумаги так, чтобы эмульсионные стороны обоих листов были обращены друг к другу. Оба листа помещаются под фотоувеличитель, прижимаются сверху плоским стеклом и засвечиваются лучом фотоувеличителя в течение 10—15 секунд при полностью открытой диафрагме проекционного объектива. Экспонированный лист фотобумаги обрабатывается в проявителе и фиксируется. Полученное позитивное изображение отличается от негатива (первого снимка) тем, что рука на отпечатке получилась темной, а фон — белым.

Для того чтобы продемонстрировать роль фиксажа в процессе лабораторной обработки фотоснимков, следует провести небольшой эксперимент. После экспонирования под увеличителем два отпечатка одновременно опускаются в проявитель, а затем одновременно проходят промежуточную промывку перед фиксированием. Однако в фиксаж опускается лишь один отпечаток, а второй остается лежать в ванночке с водой. Фиксирование длится 10 минут, после чего первый отпечаток промывается и вместе со вторым вновь помещается в ванночку с проявителем. Далее в лаборатории на 1—2 секунды включается обыкновенный неактиничный свет. Второй отпечаток, не прошедший фиксирования, видоизменяется: белое поле вокруг ладони становится черным, как и сама ладонь. Лишь тонкий белый кант теперь отделяет изображение ладони от окружающего ее черного фона (процесс соларизации). Отфиксированный снимок остается в проявителе без существенных изменений.

Руководитель фотокружка объясняет процесс фиксирования.

Третье занятие.

Сегодня в фотокружке урок рисования. Только вместо красок дети будут пользоваться растворами медицинского йода и проявителя для фотобумаги. Обмакивая акварельные кисти в баночку с проявителем, они на листе фотобумаги при обыкновенном дневном или электрическом свете делают рисунки: вслед за мокрым следом на листе фотобумаги появляется темнеющая на глазах линия. Если в полученной композиции что-либо не устраивает автора, то рисунок можно исправить, обмакнув кисть в раствор йода и удалив им часть изображения, которое быстро исчезает. Правда, на вытравленном месте остаются окрашенные в желтый цвет пятна и линии. Но их легко обесцветить, опустив лист фотобумаги в раствор гипосульфита (нейтрального фиксажа).

После промывки в воде и глянцеования отпечатков дети производят контактную фотопечать, тиражируя во множестве экзemplяров сделанные рисунки.

Цель третьего занятия — дать ребятам возможность убедиться в наличии свето-

чувствительного слоя на листе фотобумаги, которым она покрыта лишь с одной стороны (эмульсионный слой). Опыт получения рисунка со стороны подложки не дает аналогичного результата.

Четвертое занятие.

Сегодня дети займутся съемкой натюрморта. Мы не оговорились, упомянув о фотосъемке, хотя до встречи с фотоаппаратом еще далеко. Потребуется все тот же фотоувеличитель и листы фотобумаги. Отберем для съемки несколько предметов, отличающихся друг от друга степенью прозрачности, например две электролампочки, из которых одна прозрачная, а другая — матовая, несколько пузырьков из-под лекарств, окрашенных в оранжевый, зеленоватый и голубой цвета и один-два непрозрачных предмета.

При свете лабораторного фонаря положим на лист неэкспонированной фотобумаги под увеличитель эти предметы и осветим их лучом. После проявления отпечатка мы увидим изображение лежащих на нем предметов. Непрозрачные оставят на снимке белый след. Получится фотограмма.

Изготовив бумажный негатив с фотограммой, мы имеем возможность произвести контактную фотопечать. Используя опыт, приобретенный на предшествующем занятии, дети могут видоизменить полученную фотокомпозицию, протравливая йодом отдельные элементы фотоизображения на негативе или же позитиве фотограммы, усиливая их с помощью черной акварельной краски. Съемка фотограмм открывает перед подростком широкие возможности для самостоятельной работы. Важным моментом при этом является развитие у детей творческого подхода к решению композиции снимка, к отбору предметов для работы. Конечно, нельзя игнорировать содержательную сторону в занятиях фотографией, иначе учебный процесс превратится в серию фокусов на фотографическом материале.

Пятое и шестое занятия.

Они могут быть посвящены составлению растворов, а последующие — основам проекционной фотопечати. Только после освоения лабораторных процессов, приобретения детьми устойчивых навыков самостоятельной работы можно переходить к ознакомлению кружковцев с фотокамерой и приемами фотосъемки. Хотелось бы дать еще несколько советов руководителю кружка.

Нельзя допускать, чтобы практическую работу выполняли лишь те, у кого она лучше получается. Это непременно приведет к расслоению коллектива. Никогда не уничтожайте плоды детского творчества. Это создает у детей впечатление никчемности затраченных ими усилий. Целесообразней отдавать все, что сделано их руками, самим авторам. Пусть они покажут родителям и друзьям свои творения.

Для развития в коллективе духа соревнования можно оборудовать стенд, на котором после каждой практической работы будут вывешиваться лучшие снимки кружковцев с указанием фамилий авторов. Эти снимки составят выставочный фонд для организации итоговой экспозиции творчества членов коллектива.

И еще один совет. Не скупитесь на похвалу за умело выполненную работу и не ругайте детей за допущенные ошибки. Будьте терпеливы и снисходительны.

Р. КРУПНОВ,
заведующий отделом фотолюбительства
ВНМЦ имени Н. К. Крупской

Валерий Кичин Палитра мастера



ВАЛЕНТИН МАСТЮКОВ

Уже в самом начале нашего разговора Мастюков высказал мысль, меня озадачившую.

— Фоторепортер не должен специализироваться.

Это сказал, повторяю, Валентин Мастюков — тот самый, кто отдал несколько плодотворных лет спортивному репортажу, потом на доброе десятилетие погрузился в мир кинематографа, потом создал богатейшую серию фотографий деятелей искусства — писателей, актеров, режиссеров, поэтов, художников... Мастюков, большая часть творческой жизни которого, казалось бы, проходила как раз под знаком специализации.

И тем не менее он настаивал:

— Репортер не должен замыкаться в кругу какой-то темы или материала. Он быстро истощит свою фантазию, начнет повто-

ряться. Но отчетная выставка работ фоторепортера ТАСС Валентина Мастюкова свидетельствует как раз о том, что только время, только терпеливое углубление в материал могли сообщить его портретным фотографиям психологичность, не сыгранную, не придуманную, не созданную искусственно — истинную, соответствующую нашим представлениям о людях, запечатленных на снимках. Психологичность, которая удивительным образом вбирает в себя не только черты героев снимков, их характеры, их сиюминутное настроение, но каждый раз оказывается напрямую связанной с их деятельностью, с главным делом их жизни.

В течение десятилетия снимал Мастюков, например, Константина Симонова. За работой, в часы отдыха, на съемках публицистического кинофильма «Шел солдат», во время встреч с ветеранами войны, дома, на даче... Из сотен негативов, где запечатлено множество случайно (хотя и осознанно) пойманных мгновений, выбираются один-два кадра, и в них можно вглядываться бесконечно. От них тянутся невидимые нити в мир творчества большого писателя, мир постоянно бьющейся напряженной мысли.

Вот Аркадий Райкин беспокойно ходит среди кресел зрительного зала. Зал пуст, и пока он пуст, свершается главная работа актера — непрерывный поиск. Отсюда эта самоуглубленность, эта отрешенность от всего вокруг, эта погруженность во что-то, видимое пока только самому Райкину. Искусство Райкина — это ведь не только легкость перевоплощений. Хлеб сатирика несовместим с холодным про-

фессионализмом и равнодушным сердцем. Личная, гражданская заинтересованность артиста, его страсть и боль — вот то, на чем замешан этот талант. Все это есть в снимке, так зримо передающем самую суть процесса творчества.

Нет, такое, конечно, не могло родиться из поверхностных наблюдений, из случайных встреч. Многие годы постоянного творческого общения с людьми искусства дали Мастюкову умение видеть главное в их характерах, передавать без пафоса и деклараций, но ясно и выразительно ощущение общественной значимости своего героя.

Специализация?

Но ведь в те же годы Мастюков снимал и другое. Первый полет первого нашего пассажирского реактивного лайнера Ту-104 — по существу, начало новой эры в гражданской авиации. Первоцелинников — первые палатки в степи, первые колышки будущих городов, первые тяжелые зерна полновесного урожая. Героев времени, космонавтов.

Снимал праздники песни в советской Прибалтике. Болгарских друзей. Пестрые улицы далеких столиц.

Его коллега, строгий критик и друг Валерий Генде-Роте утверждает, что Мастюков, по его наблюдениям, может снимать практически все, и специализация в этом смысле ему действительно не нужна.

На выставке Мастюкова, которая стала итогом его многолетней работы, можно найти все жанры — от портрета до производственного очерка, от честного репортажа до откровенно поставленного лирического этюда. Но документализм решительно преобладает, и ценность этих кадров с течением времени все более возрастает — люди уходят, остаются память и снимки. Мы с волнением смотрим теперь фотографии, некогда рядовые, «бытовые»: Гагарин с детьми, маршал Жуков с Романом Карменом, Поль Робсон в Артеке, Николай Гриценко, Жерар Филипп на поле московского стадиона... В иерархии фотографических ценностей таким кадрам всегда будет принадлежать первенство: формальное мастерство тактично уходит в них на второй план, бережно сохраняя для нас фактуру момента, непосредственность человеческих проявлений.

Мастюков вообще противник вмешательства фотографа в ход событий. Его метод — наблюдение. Поэтому и снимки сразу вызывают доверие — есть в них хорошая безыскусность, аромат подлинности.

Но избранный творческий принцип никогда не был для мастера шорами. Разумеется, есть случаи, когда приходится стать режиссером, чтобы усилить выразительность будущего кадра. Нужна гибкость в оценке ситуации, точность в решениях. Вот известный снимок молодого нов. Он сделан почти репортажно. «Почти» — это потому, что пришлось попросить молодых вернуться назад, повторить свой выход. Но такое вмешательство ничуть не нарушает атмосферу, настроение момента — его можно себе позволить. Мастюков очень хорошо чувствует эти этические границы, никогда их не пересекает. Профессиональная зоркость помогла оценить и возможную роль, которую сыграют на снимке прозаические

выхлопные газы разогреваемых на морозе машин — в композиции кадра они создают ощущение легкости, света.

Но снимков подобного рода в коллекциях Мастюкова все-таки немного. И совсем редки случаи настоящей постановки, когда кадр рождается сначала в воображении, а потом воссоздается «в натуре». Так, краснота, на мой взгляд, губит снимок «Молдаванка». Такие работы только оттеняют силу и подлинность тех фотографий Мастюкова, где он идет непосредственно за жизнью.

Символика, плакаты, «композиции» — не жанр Мастюкова, хотя он высокопрофессионален, мастеровит в этих кадрах, почти никогда не грешит против вкуса — просто они неизбежно уступают пальму первенства документу.

Если попытаться одним словом определить суть творческого принципа, которым руководствуется Мастюков в работе, это слово будет — уважение. Высокое, искреннее уважение к материалу, к «объекту», к будущему зрителю и его интеллекту. Отсюда — скрупулезность, тщательность в работе. Полное неприятие торопливой поверхностности. И раз навсегда принятое решение никогда не выпячивать, не делать самодовлеющим фотографическое мастерство, не прибегать к искусственным, надуманным формальным ухищрениям.

В этом смысле фотографии Мастюкова по хорошему традиционны. Изобразительные средства в них целиком подчинены сути — содержанию. Техническое исполнение неизменно безупречно. Здесь тоже сказывается уважение к профессии, не допускающей небрежности и приблизительности.

Выставка — всегда этап, всегда итог. Итог более чем тридцатилетней работы Валентина Мастюкова в фотожурналистике очень значителен: десятки кадров вошли в классику советского фоторепортажа. Их встречаешь, как добрых старых знакомых, — так неотъемлемо прочно вошли они в коллективный фотографический портрет нашего времени. «Девушка с ВАЗа», «Материнское счастье», фотоцикл «У Вечного огня»... Снимки К. Симонова, И. Пырьева, М. Плисецкой, Е. Образцовой, Р. Кармена, Е. Леонова, В. Тихонова, Витторио де Сика...

В творчестве Мастюкова тематическая широта счастливо и гармонично соединилась с серьезным и целеустремленным углублением в каждую из тем. Все преимущества, которые дает специализация, — с хорошим профессиональным любопытством, с чисто человеческим нессыкающим интересом к жизни, ее вечной новизне, бесконечному множеству ее проявлений.

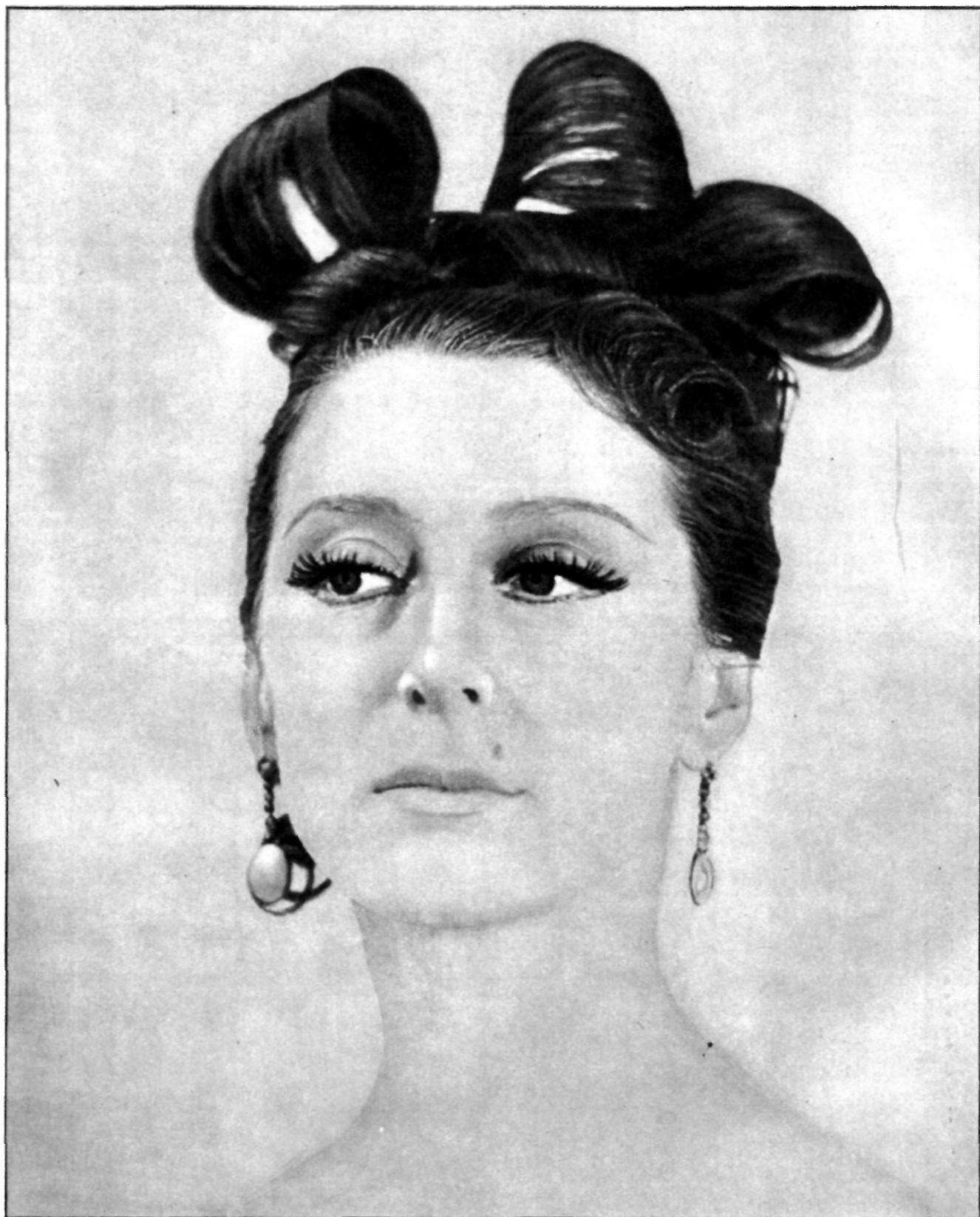
Так нужно ли фоторепортеру специализироваться? Разговор с Мастюковым не внес ясности в эту проблему. Наверное, каждый решает ее для себя самостоятельно — сообразуясь с характером, темпераментом, обстоятельствами, этапом собственного творческого развития. Специализация помогла Мастюкову стать мастером. Но не отгородила от него весь остальной мир, не погасила в нем страсть к новым открытиям.

Интересна ли тебе жизнь — вот вопрос. Только этот интерес и согревает, делает неповторимым каждый кадр.

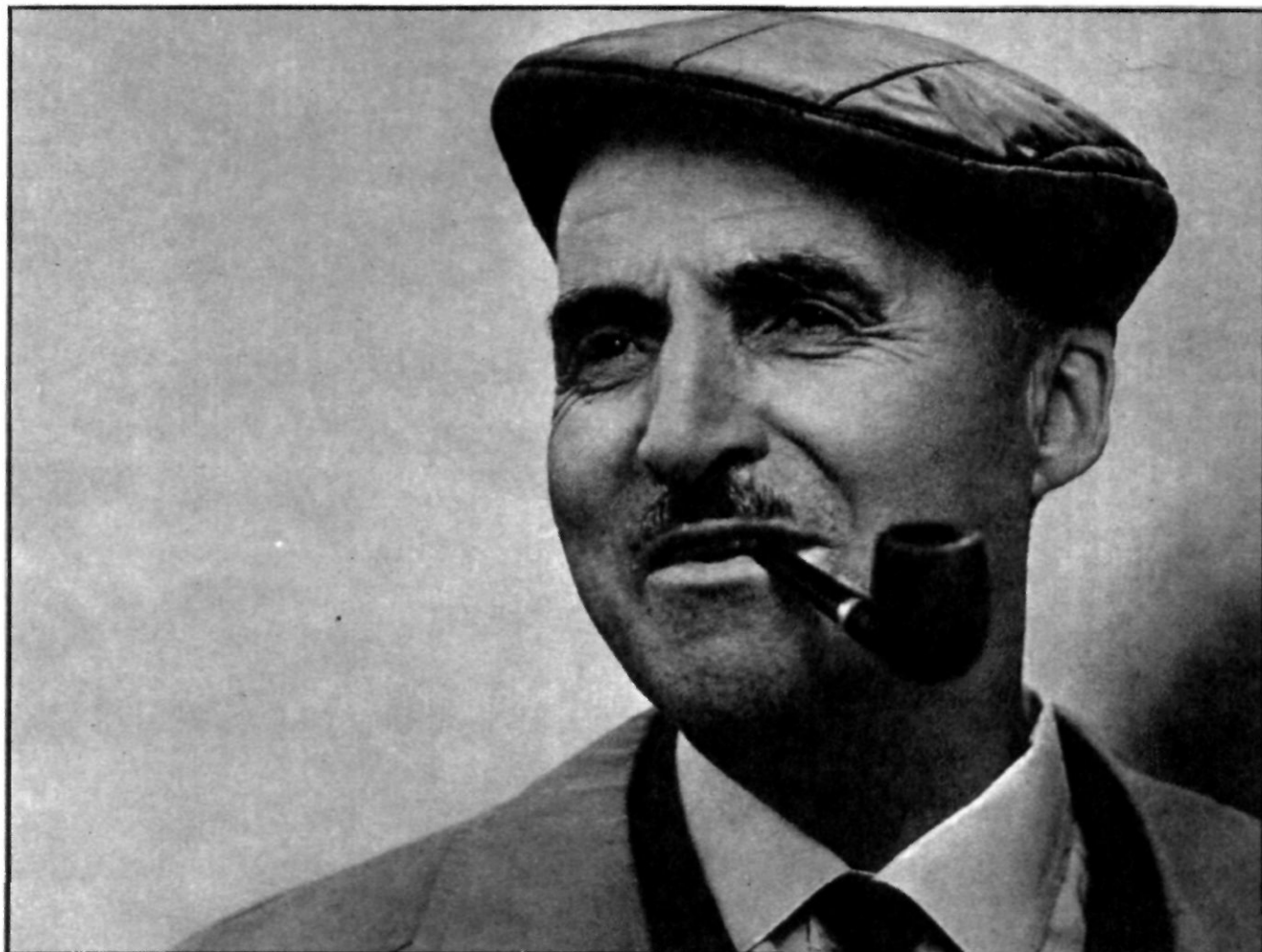


ДЕВУШКА С ВАСИ
ЮРИЯ ГАГАРИНА СРЕДИ ДЕТЕЙ





МАЙЯ ПЛИСЦКАЯ



КОНСТАНТИН СИМОНОВ



ИТАЛЬЯНСКАЯ КИНОАКТРИСА КЛАУДИА КАРДИНАЛЕ

МАРШАЛ Г. ЖУКОВ И КИНОРЕЖИССЕР Р. КАРМЕН



АРКАДИЙ РАЙКИН



МОЛОДЕЖНЫЙ ФОРУМ

Одиннадцатый по счету «Молодежный фотофорум ФИАП» прошел в столице Финляндии Хельсинки. Он был организован ФИАП совместно с Финской ассоциацией фотоклубов и Хельсинкским городским музеем искусств. Участники конкурса выступали в трех возрастных группах: до 15, до 19 и до 25 лет. 440 авторов из 21 страны направили в адрес оргкомитета 1308 фотографий. Жюри, состоявшее из фотомастеров Финляндии, Швеции и ГДР, присудило специальную Большую медаль международной комиссии ФИАП по молодежной фотографии Томасу Кляберу (ГДР). Из советских авторов диплома Финской ассоциации фотоклубов был удостоен молодой фотограф из Мурманска Вячеслав Басов.

СЕМИНАР В ТИРАСПОЛЕ

Межклубные конкурсные обмены фотоколлекциями стали нормой фотолюбительской жизни. Молодой фотоклуб «Поиск» из города Тирасполь организовал такой обмен между восемью коллективами и дал ему название «Многоликие секунды». О пользе подобной формы творческого общения говорить не приходится. Укрепляются контакты, происходит обмен информацией (и текстовой, и словесной, и визуальной — «живыми» фотографиями). Но зачастую межклубный обмен заканчивается как бы многоточием, без окончательного подведения итогов. Тираспольцы такую точку поставили: провели семинар, на котором в присутствии многочисленных гостей — участников обмена коллекциями — повели серьезный деловой разговор по его итогам, перспективам и — это тоже стало традицией любительских семинаров — по всем злободневным проблемам нашего фотоискусства. Обсуждались чисто теоретические и сугубо практические вопросы. Темы докладов: «Язык фотоискусства», «Проблемы клубного движения», «Репортаж сегодня», «Фотоснимок. Природа контакта», «Изобразительные средства фотографии», «Современный портрет» и другие. Выступили сотрудники ВНИИ искусствознания —

В. Боров, В. Стигнеев, Засочного народного университета искусств — А. Лапин, фотокорреспонденты АПН — В. Семин, В. Загуменнов, председатели фотоклубов: Таллинского — В. Вахи, «Монино-2» — Л. Ассанов, запорожского — В. Филонов. Настоящая дискуссия разгорелась по проблемам клубного движения (журнал еще вернется к ней в дальнейшем). Были организованы съемки на предприятиях города, непосредственно в Тирасполе, и на материале их — блицконкурс, победителем которого стали фотолюбители из казанского фотоклуба «Тасма». Деловым получился разговор у стендов на выставке Владимира Семина. Это своеобразный фотограф, со своим особым, только ему присущим видением. Чтобы понять и оценить его, нужна определенная подготовленность и известная фотографическая эрудиция. И приятно было отметить, что фотолюбители не только приняли стиль и манеру работы автора, но и смогли аргументировать свои оценки. А как известно, там, где есть аргументы, там есть и почва для дискуссии. Она-то и получилась. Семинар был очень хорошо организован. Большое внимание его участникам оказали партийные и городские организации Тирасполя.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
наш спец. корр.

НАГРАДЫ МАСТЕРАМ

Гран-при на втором международном салоне во французском городе Сен-Тьери удостоена коллекция народной фотостудии «Рига» Центрального клуба полиграфистов. Высшей наградой отмечен также рижанин Роберт Куккойс. Золотой медалью Международной федерации фотоискусства (ФИАП) награждена работа рижского фотохудожника Зигурдса Билзониса «Элегия». Она воспроизведена на обложке каталога и афише выставки. Специальными памятными «плакетами» выставки отмечены фотографии Илмара Апкалнса и Яниса Глейздса. Серебряную медаль ФИАП получил Петерис Яунземс из Лиепая, бронзовую — Александр Супрун из Харькова.

А. АКИС

Сезон для фотографов



«Ракета» отошла от пристани Каунаса и стала набирать скорость. Пассажирами ее были фотолюбители — из Владивостока и Мурманска, Харькова и Казани, Москвы и Одессы, Риги и Кишинева. Работа традиционного семинара, организованного Обществом фотоискусства Литовской ССР, началась. Четыре часа пути, и вот конечный пункт путешествия — приморский поселок Нида. Туристский сезон только что закончился, опустел пляж, на улицах, кроме местных жителей, можно было встретить лишь фотографов и художников. Популярность семинара растет, и этому способствует не только на редкость «фотогеничное» место его проведения, где дюны, море, рыбацкие поселки — сами по себе благодатный материал для съемки, но и четкая организация, насыщенная программа выставок, встреч, обсуждений. Работа творческого семинара была построена следующим образом. В первой половине дня проходила теоретическая часть: лекции, беседы о технике фотографии, ее связи с другими видами изобразительного и прикладного искусства, выставки зарубежных мастеров фотоискусства. За эти дни были

показаны работы призера международной выставки «Таллинские паруса» испанского фотохудожника Хосе Мария Рибас Проус, творческой группы «Австрия-трио», чехословацкого фотографа М. Стибора. Перед слушателями семинара выступили критик С. Валюлис, дизайнер В. Динейка, художник А. Швэгжда, старший научный сотрудник института философии А. Андришкявичюс, фотохудожник П. Карпавичюс, кинооператор Ю. Казлаускас. Вторая половина дня была отведена фотосъемке, когда можно было работать либо самостоятельно, либо под руководством известных литовских фотографов. Вечером — обсуждение выставок фотографий, авторы которых — участники семинара. Атмосфера доброжелательной критики, мнения коллег и возможность сопоставить свои снимки с работами других фотолюбителей, безусловно, способствовали получению необходимого заряда творческой энергии. Семинар закончился. Участвовало в нем более 120 любителей из различных городов нашей страны, представителей ведущих фотоклубов.

В. НЕКРАСОВ,
наш спец. корр.



Продолжение разговора

И. ДАВИДЕНКО ДОБРЫЕ РУКИ
А. ПЬЯНОВ ТУННель

Разговор этот начался на БАМе, в Тынде, остался неоконченным, и, как мне кажется, требует продолжения, ибо в нем были затронуты вопросы, выходящие за рамки тамошних проблем. Речь шла о качестве, или, точнее говоря, состоянии фотографии в газетах, издающихся в Тынде. Их три — «Авангард», «Мосты магистрали» и «БАМ». Первая газета — городская, ведомственная принадлежность двух других ясна из их названий. Работают в них фото-корреспондентами соответственно Лариса Козловская, Владимир Воронин и Анатолий Пьянов. Кроме того, на страницах этих газет периодически выступают фотолюбители.

Однако известная пестрота авторского состава не дает ожидаемого разнообразия публикуемых снимков. Анализируя по поручению Московской журналистской организации, шефствующей над коллегами, работающими на БАМе, изобразительную сторону здешних газет, я столкнулся с обычным в нашей практике положением — обилием стандартной продукции, изрядно надовеших штампов.

Правда, можно сказать, что фотоинформация у бамовцев «не хуже, чем у людей». Но, к сожалению, и не лучше, а это тем более обидно, что сюжетов для интересной, выразительной фотографии здесь, пожалуй, больше чем где бы то ни было. Ведь БАМ — это передний край пятилетки, крупнейшая стройка, где даже будничная работа сродни подвигу, где трудятся прекрасные люди, в большинстве своем мо-

лодые. Стало быть, и возможности для создания фотопроизведений высокого уровня — неограниченные.

Почему же они не реализуются, или реализуются в такой малой степени? Почему попытки выйти за рамки привычного столь робки?

А ведь такие попытки есть — например в «Авангарде» и «БАМе» время от времени появляются неплохие репортажи, свидетельствующие о том, что и Лариса Козловская и Анатолий Пьянов могут успешно выступать в этом жанре, делать живые, динамичные кадры, передающие накал событий. Конечно, события, имеющие внешне активно выраженную динамику, происходят не каждый день, и, видимо, чтобы закрыть брешь, под рубрикой «Фоторепортаж» даются подборки из нескольких снимков, увы, ничего общего с этим боевым жанром не имеющих. Примечательно, что материал в подобных случаях, как правило, печатается анонимно: репортеры сами понимают, что похвалиться им тут нечем.

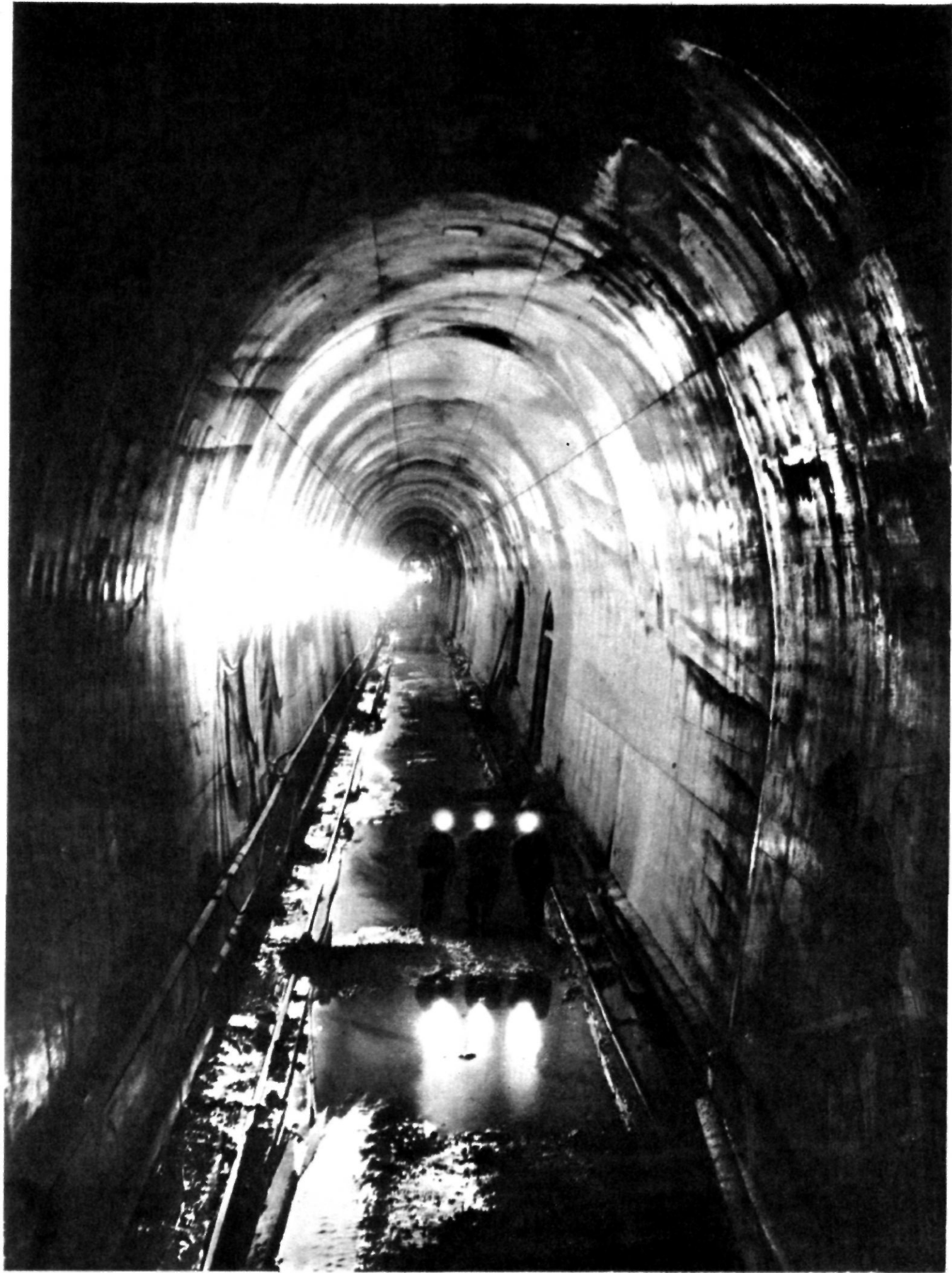
В. Воронин неплохо снимает мосты, сооружения, а вот когда начинает работать с людьми, теряется и пытается расставлять их в «лучших традициях» постановочной фотографии. К тому же подача снимков в «Мостах магистрали» требует коренного пересмотра — фотографии здесь зачастую уменьшаются до размеров почтовой марки, и тогда сюжеты, снятые общим или даже средним планом, вообще невозможно разглядеть.

Слабее всего во всех трех газетах обстоит дело с показом людей — эти фотографии «на одно лицо» и напоминают штампованные портреты, сделанные в плохом бытовом ателье.

Обо всем этом у нас шел разговор на семинаре сотрудников местной прессы, во время встречи в редакции газеты «БАМ», где собрались и фоторепортеры-профессионалы, и фотолюбители.

Собравшиеся единодушно согласились, что даже эта первая встреча вселяет добрые надежды на оживление фотографической жизни, если и не по всей магистрали, то уж в самой Тынде — безусловно. Согласились также, что в первую очередь необходимо объединиться организационно. Возможной формой объединения был признан «Фотопресс-клуб», который может быть создан на базе одной из местных газет. Такое решение представляется приемлемым, потому что опыт уже имеющихся в стране подобных объединений, как, скажем, Киевский и Эстонский фотопресс-клубы или фотоклуб при газете «Челябинский рабочий», говорит о том, что они помогают наладить практическую работу, создать творческую обстановку. Думается все же, что возглавить это начинание должна газета «БАМ» как наиболее сильная в фотографическом отношении.

Ю. КРИВОНОСОВ,
наш спец. корр.



Снимает очевидец

«Не знаю, всем ли требованиям удовлетворяют снимки, но как фотодокумент они, мне кажется, интерес представляют» — такими словами сопровождал присланные в редакцию фотографии сахалинский любитель Анатолий Коноваленко, он же внештатный фотокорреспондент областной комсомольской газеты «Молодая гвардия», он же геолог по роду своей основной деятельности. Он же очевидец снятого им стихийного бедствия.

Газетные сообщения дополняли картину. «Обычно тайфуны формируются в южных широтах, свирепствуя и растрачивая там свою неистовую энергию. «Филлис» же обрушил всю свою мощь на Сахалин. Ураганный ветер вздымал крыши домов, валил вековые деревья, сбивал с ног людей... За трое суток на острове выпало более трети годовых осадков. Вот отчего реки и ручейки, которых здесь множество, вышли из берегов и слились в мощные, кипящие водоворотами потоки, сметающие все на своем пути...». Телевидение посвятило несколько сюжетов тому, что случилось на Дальнем Востоке в начале августа минувшего года. Однако в газетах и журналах мне, увы, не встретились или, может, просто не запомнились снимки. Почему — в который уже раз — фотографическая рать оказалась в стороне от происшедшего? Может быть, сработал некий тормоз у тех, кто решает, пускать или не пускать снимок на полосу? Старый разговор, но возникает он вновь и вновь.

Стихийное бедствие, грозное явление природы, ставшее причиной драматических событий... Мы, фотолетописцы, встречаем весть такого рода с определенным настроением: страхлась беда — зачем же еще снимками травмировать читателя? И вот в первых же репортажах о землетрясении или наводнении мы даем фотографии не того, что подверглось разрушению, а того, что, по счастью, не пострадало. И рядом — бодрые лица, группы бодрых людей... При этом читателю трудно, конечно, представить себе всю меру подвига, совершенного людьми, их мужества, энергии, которые по-





надобились, чтобы выстоять в борьбе со стихией. И он невольно начинает думать: полноте, да была ли там вообще такая уж беда? Мы помним тревожные дни Ташкента середины шестидесятых годов. Полную и объективную информацию я получил тогда из материала В. Пескова «Драма и подвиг Ташкента». Люди стояли у газетных щитов и прочитывали, не отрываясь, всю полосную корреспонденцию. Хотя это было далеко не первое сообщение из Ташкента. Но оно было объективным и, поелику возможно, полным. Главенствовало слово репортера, хотя были и снимки. А вот материала, где все рассказали бы сами снимки, мне так и не попалось.

В 1975 году произошло привлекавшее всеобщее внимание извержение вулкана Толбачик. Нельзя сказать, что оно прошло незамеченным в фотопрессе. Но наибольшей удачей оказалась работа вовсе не репортера по своим склонностям и тематике съемки, а фотографа-пейзажиста В. Гиппенрейтера. Он создал удивительный альбом об этом редком явлении природы — «Рождение вулкана».

В. Гиппенрейтера ни в чем нельзя упрекнуть: он на высоком уровне выполнил поставленную перед собой задачу — показать фантастическое явление природы. А вот себя каждый из нас, фоторепортеров, может упрекнуть в том, что наряду с этой книгой не появилась и другая, рассказывающая о мужестве людей, день за днем живших, как на пороховой бочке.

Сильные чувства, присущие человеку, проявляются, как правило, в обстановке экстремальной. И до тех пор, пока наша фотография будет игнорировать их, ей самой не будет хватать сильных чувств.

Мне сначала хотелось поговорить о снимках А. Коноваленко, порассуждать, что в них так, что не так. Указать на те или иные просчеты — без них дело никогда не обходится. Но потом подумал: пусть не очень широко, без особых подробностей, автор показал нам стихийное бедствие, которому был свидетелем, показал людей. А это уже не так мало. И даже не столько для него, автора, сколько для нас. Подобная правда факта — а она здесь неоспоримо присутствует — подчас не менее ценна, чем иные рассуждения по его поводу...

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

«Будущего приоткрытый глаз...»



Хорошо известно, какое большое развитие в двадцатые годы получил в нашей стране фотомонтаж. Он стал «волевым, действенным искусством, очень точно отражающим эпоху». В монтаже видимый мир, документально зафиксированный фотоаппаратом, расчленяется опытной рукой художника на составные части и затем строится заново в соответствии с четким творческим замыслом. От неожиданного столкновения независимых, контрастных фрагментов возникает новый, синтетический образ. Выразительность монтажной формы высоко оценил Владимир Маяковский. Он первым в нашей стране поддержал творчество художников-фотомонтажистов Александра Родченко, Эль Лисицкого, Густава Клуциса, Семена Сенькина и привлек их к оформлению собственных книг и руководимого им журнала. Вспомним отдельные издания его поэм «Владимир Ильич Ленин», «Про это», обложки журнала «Новый лев». Названные здесь художники-новаторы, талантливые экспериментаторы, сторонники технического прогресса в изобразительном творчестве смело вводили в практику новые приемы и решения, обогащали и развивали изобразительный язык. Они создавали яркое фотооформление не только для художественных, но и для общественно-политических изданий, активно применяли метод конструктивных композиций в политическом плакате. Не зря, очевидно, специалисты считают, что «фотомонтаж появился на «левом» фронте искусства, когда было изжито беспредметничество и для боевого агитационного искусства потребовалась реалистическая изобразительность». Сегодня мы знакомим вас с творчеством еще одного художника-фотомонтажиста, кто также был впервое замечен и поддержан Маяковским. С рассказом о фотомонтажах Юрия Рожкова выступает литературовед Алла Петровна Ефимова. Полностью работа малоизвестного художника публикуется впервые.

Перед вами — редкий образец графического искусства, хранящийся в Государственном литературном музее в Москве среди экспонатов выставки В. Маяковского «20 лет работы». Он состоит из 16 картонных листов размером 36×24 см. Каждый лист выполнен методом коллажа — использованы фотографии, применена подклейка печатных элементов, подрисовка, цветная заливка фона. Это попытка зрительного прочтения поэмы «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник Владимира Маяковского». Стихотворный текст смонтирован непосредственно в изображении шрифтами разного начертания и составляет с ним единое композиционное целое. Рассказывают, что начинающий художник преподнес свой подарок В. Маяковскому лично в 1930 году, в день открытия выставки. Есть предположение, что он был студентом ВХУТЕМАСа. К сожалению, ничего больше о художнике неизвестно. В каталоге выставки поэт обозначил: «Временный памятник (Монтажи Рожкова. Оригинал. Ждет печати)». Вторично оригинал экспонировался на возобновленной выставке «20 лет работы Маяковского», которую в 1973 году под руководством К. Симонова организовал Государственный литературный музей. Почему Маяковский поместил на своей выставке работу молодого художника Юрия Рожкова? Да потому, что она во многом соответствовала его стилевой системе. Новаторство Маяковского, публицистическая и полемическая направленность его стиха способствовали созданию новых форм не только в литературе, но и в живописи, графике, в книжном искусстве. Юрий Рожков дал не просто иллюстрации к поэме, а создал оригинальное произведение.

ФОТОМОНТАЖИ
ЮРИЯ РОЖКОВА
«РАБОЧИМ КУРСКА,
ДОБЫВШИМ ПЕРВУЮ РУДУ,
ВРЕМЕННЫЙ ПАМЯТНИК
ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО».
МОСКВА, 1924 Г.
РЕПРОДУКЦИИ ВЫПОЛНЕНЫ
Н. РАХМАНОВЫМ



ВРЕМЯ ПАМЯТНИК
ВЛАДИМИРА БОТНИК
АЯКОВСКОГО. ФОТО

ОС
1944
ВА

ЮРОЖКОВА.



МНЕ
ФАБРИКА СЛОВ

В УПРАВЛЕНИЕ

ДАНА

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ
ОБЛАКО В ШТАНД
ФЛЕЙТА ПОЗВОНОЧНИК
ВОЙНА И МИР
НАШ МАРШ
ЧЕЛОВЕК
ЛЕВЫЙ МАРШ
МИСТЕРИЯ БУФЕ

ЛЮБЛИ

ПРО Э

Я НЕ ГЕОЛОГ
НО Я УТВЕРЖДАЮ
ЧТО ДО НАС
БЫЛО
ПОД КУРСКОМ
ГОЛО

ОБЫКНОВЕННЕЙШЕЕ
ПОЧВА И ПОДПОЧВА

ШАР ЗЕМНОЙ

А В НЕМ
ВОДА
И ВСЯЧЕСКИЙ ПУСТЯК
ТОЛЬКО ЛАВЫ
ИЗРЕДКА

ВРЕМЕНА СПУСТА
НА ВОССТАНИЕ НАШЕ

СВЕРЛИЛИ НОЧЬ ЕГО

НА ЖЕЛАНЬЕ
НА ПРИЗЫВ
ПЫЛИЛИСЬ
НИЗЫ
ОТ ВРЕМЕН
ЛАВИНЫ
РЫЖЕ РАЗЖИЖЕЛИ

ЗАТУХАВШИХ ГАЗОВ ПЕРЕТАР.

ОТ ВРЕМЕН
КОГДА ВОДА
ВХОДИЛА ЕЯ
В ПЕРВЫЕ

БАЗАЛЬТОВЫЕ БЕРЕГА —
ОТ ВРЕМЕН
КОГДА
ПРАБАБКИ НОСОРОСЫ
ЯЩЕРЫ ПРАПРАДЕДЫ
И КРОКОДИЛЫ

НИ НА ЧТО ВОООБРАЖАЕМОЕ НЕ ПОХОЖ
ЛДАМИ-БРОНЕНОСЦАМИ НАТИ

ОТ ВРЕМЕН
КОТОРЫЕ
САОИЛИ ПЛЮРТИИ
УГЛЕМ

КАМЕННЫМ
ЗАСТЫВ
О КОТОРЫХ

ЗАЛЕГЛИ

НЕ ДАЛ
И ПЕРВЫЙ ТАБОРНИК

ЕЗНЫЕ ПЛАСТЫ



ЕСТЬ.

ВЫ

ОРАВШИЕ:

В ЛУСК ЗАДУСКАЛИ

РАССЕРИЛИ

РОССИЮ

ПОДСОЛНУХ

PARIS

ПОСМОТРИТЕ

В РАБОТЕ МУСКУЛЫ

ПОЛУГОЛЫХ

ГОЛОДНЫХ

СОННЫХ

ПРОСЛАВЛЯЯ

РОМАНТИК

С ВЕТРОМ

ВОЕВАЛ

ПРОСТО

И С ДУХАМИ

ИНЫМ

НЕМНИКОМ

ХВАЛИТЬ

КОМУ ОХОТА

БОРЮТСЯ

НЕ С ВЕТРИКАМИ

С НОСТАЛГИЕЙ

ПРОЛЕТАРСКИЕ

ДОЧКИ

ПОСЛУШАЙТЕ

В ЧЕРТЕЖАХ

РАЗМЕРЯВШИИ ТОЧКИ

ОН — СЕГОДНЯШНИЙ

ТАК МЕЧТАЕТ

ОН ТАКЖЕ ЛЮБИТ

РЫЦАРЬ

СКВОЗЬ

КОММУНИЗМ

МЛСС

ЗА НЕИ

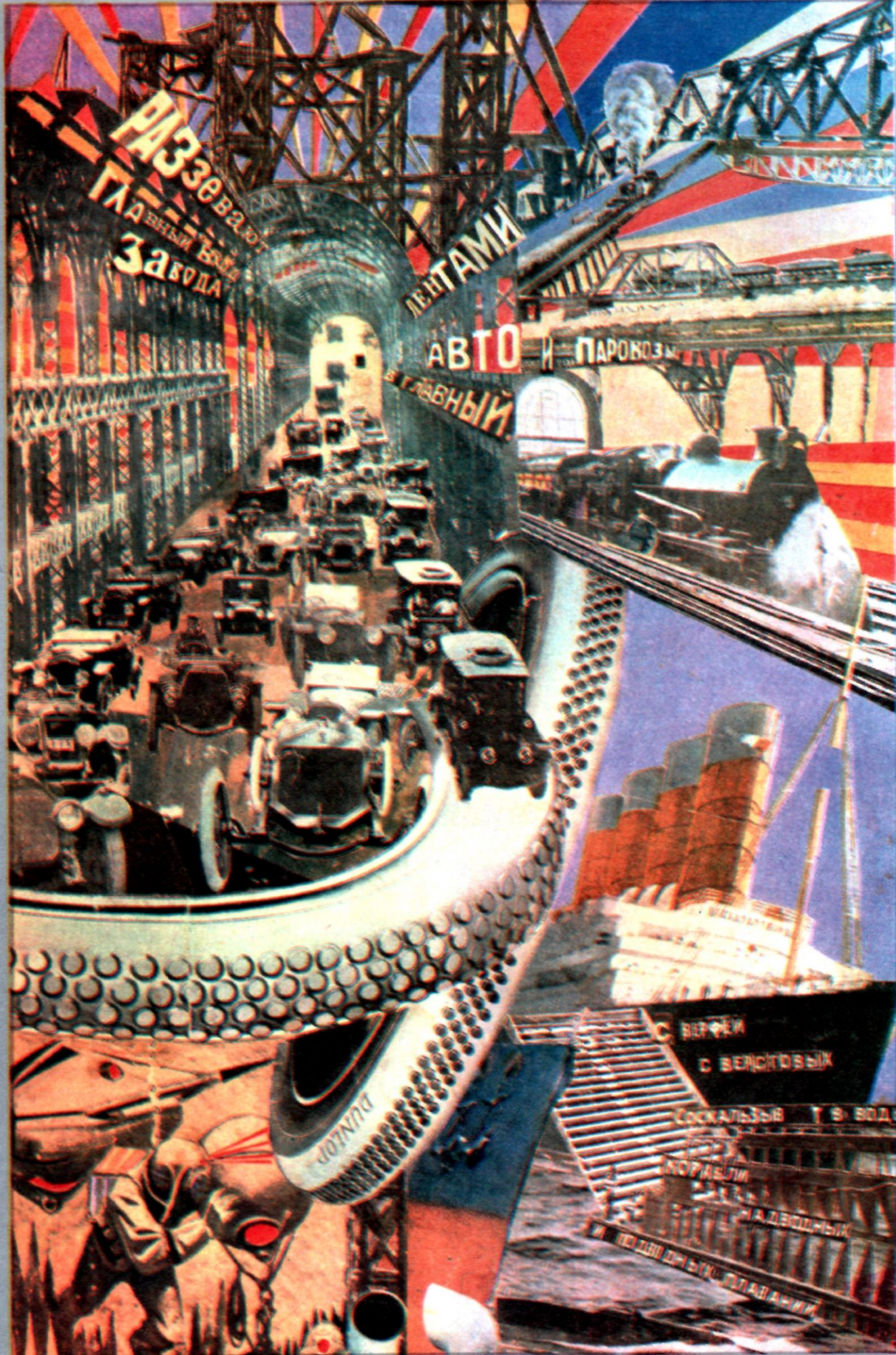
РУДА

ЗАЛЕГЛА ТОМЯСЯ

КРАСАВЦЕМ

В КУДРЯВОМ

РЫМНОМ КЛУБЕ



ведение, в котором изображение и текст слиты в единый сплав. Это, наверное, и обратило на себя внимание поэта. Маяковский постоянно призывал мастеров искусства к поиску новых выразительных средств. «Новизна. Новизна материала и приема обязательны!» — утверждал он. Достоинством монтажей Ю. Рожкова явилось то, что фотография в них воспринималась как документ, факт, реальная действительность. Это отвечало стилю Маяковского и было новым словом в оформительском деле. Поэма «Рабочим Курска...» торжественно прославляет труд рабочих, это — ода труду. Композиционно она построена четко и просто: вступление, затем три части — «Было», «Есть», «Будет».

Образную структуру, поэтический метод Маяковский определил как «создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой».

Авторский голос возвышенно ведет речь о необыкновенных свершениях. Становится живым действующим организмом вся планета — целые географические районы, машины, дома, города:

И когда
казалось —
правь надеждам
тризну,
из-под Курска
прямо в нас
настоящую
земной любовью
брызнул
будущего
приоткрытый глаз...

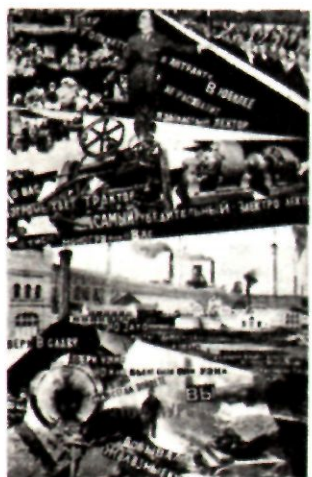
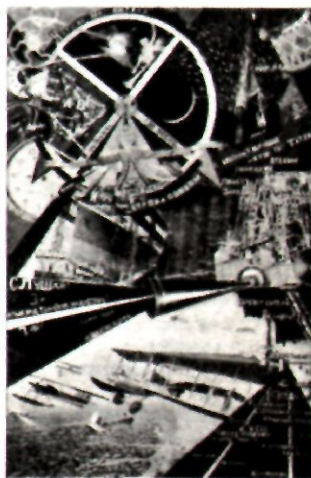
В такой фантастический образ облекает Маяковский Курскую магнитную аномалию, используя прием сопряжения несовместимых понятий. Образ поэта также вырастает до грандиозных размеров. Герой может обнять, прослушать, простукать шар земной, почувствовать, как «двинулись земли низы», как «железо бежало в извилинах русл, железо текло в океанские жилы». Эта спайка несовместимых понятий и неожиданных ходов поэзии Маяковского находит соответствие в конструктивном методе монтажа, представляющего соединение конкретных, хотя разновременных и разномасштабных фотоизображений. Монтаж фотографий является собой как бы сгусток зрительных образов времени —строек, кранов, вышек, доков, локомотивов, пароходов, аэропланов.

Художник широко использовал фотопортреты рабочих, ученых, писателей, артистов. Каждый фотографический фрагмент дается в конкретном сопоставлении с другим фрагментом. Изобразительная насыщенность характерна для всего зрительного ряда. Композиционная сложность и концентрация изображений создает впечатление напряженности ритма. Возможно, Юрий Рожков был одним из первых слушателей поэмы в авторском исполнении, одним из тех, к кому обращался поэт с эстрады. Кажется, что именно слуховое впечатление от поэмы определило метод художника, с помощью которого он перевел ее на изобразительный язык. Отсюда ощущение некоторой «нагроможденности» деталей, разрушения стиховой строки, что иногда затрудняет чтение текста поэмы. Такое происходит, когда по первому впечатлению от стихов на слух не все четко усваивается (что-то недослушивается, ускользает от внимания, потом вдруг проясняется), когда не успевают еще отстояться одни образы, а на них уже наслаиваются другие, третьи...

Но этот, может быть, первый и единственный в своем роде опыт изображения структуры стиха как бы по первому впечатлению делает монтажи Рожкова особенно ценными. Он словно включает нас в то время, когда была написана поэма, когда она звучала в исполнении самого Маяковского.

Наибольшей удачей представляется нам лист под № 12 (четвертая полоса вкладки). Он выделяется особой законченностью, композиционной строгостью, стройностью рисунка. Художник добился органической спаянности отдельных элементов изображения. Цветовые заливки фона создают впечатление пространства и движения. В монтаж введен минимум текста. Стихи ясно и четко прочитываются. Изображение отличается силой утверждения новой красоты — красоты промышленного мира, строительства, созидания. Фотомонтажи Юрия Рожкова, отмеченные вниманием великого поэта, стоят в ряду самобытных произведений графики.

А. ЕФИМОВА,
старший научный сотрудник
Государственного
литературного музея



Валентин Михалкович «Внутренняя форма» снимка

АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН
ИЗ ФОТОАЛЬБОМА «ЧЕЛОВЕК И МАШИНА»АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО
«СКАЧКИ», 1934 г.

Понятие «внутренняя форма» широко распространено в филологии. Согласно немецкому лингвисту В. Гумбольдту, «внутреннюю форму» языка образует принцип, посредством которого человек стремится «превратить звук в выражение мысли». В современном научном понимании «внутренняя форма» есть система смысловых моментов, через которую воспринимается авторская трактовка действительности. На этой основе «внутренняя форма» отделяется от формы внешней — от видимости, от того, что непосредственно воспринимается органами чувств.

Понятая так, «внутренняя форма» применима и к изобразительным искусствам, в том числе к фотографии. Каждый предмет на изображении мы рассматриваем в его объективных, «деловых» характеристиках — устанавливаем, что он имеет такую-то высоту и ширину, такой-то объем, такие-то очертания, фактуру, цвет. Однако, разглядывая изображение, идя от внешней формы, мы вдруг замечаем, что вот эта скала кажется гордой, воинственно неприступной, а вот это дерево производит впечатление одиночества и печали. Определенным настроением, или, как говорил видный советский теоретик искусства М. Бахтин, «эмоционально-волевым тоном» обладает порой все изображение целиком. Элементы картины или снимка, создающие настроение, вроде бы лежат «на поверхности», включены в наружность изображенных предметов. Однако благодаря им мы движемся в глубь вещей, к их потаенной жизни...

И если, разглядывая фотографию, мы идем от видимого к сущему, отчетливо его чувствуем, значит, отдельные подробности кадра, сливаясь в нашем восприятии между собой, направляют нас к глубинному смыслу. Такие подробности и образуют «внутреннюю форму» снимка.

Долгое время считалось, что наиболее эффективно они выявляются, если зафиксировать «решающий момент» события. Понятием этим широко пользуется известный французский фотомастер Анри Картье-Брессон. «Искусство съемки», — утверждает он, — это одновременно распознавание в доли секунды значения происходящего события, а также тщательная организация формы, в которой это событие может быть подано с наибольшей выразительностью...». Под формой Картье-Брессон подразумевает «строгую организацию взаимодействия поверхностей, линий, света и тени».

Так способен говорить человек, полюбивший динамичный, стремительный темп событий, которые через микроскопические доли времени меняют свой облик. Фотограф, по Картье-Брессону, должен слиться с этой напряженной ритмикой («...каждую съемку нужно производить в том же темпе, в каком развивается событие...»), обязан находиться в состоянии готовности — не столько «технической», когда аппарат заряжен, приспособлен к съемке и остается только в соответствующий миг нажать на спуск затвора, — сколько в готовности духовной, психологической — уметь держать глаз начеку, оценивать, моментально осознать, что вот-вот сложится выразительное «взаимодействие поверхностей, линий, света и тени». По свидетельству историка фотографии Б. Ньюхола, Картье-Брессон, сидя с ним в ресторане, вдруг вскочил из-за стола, поднял камеру к глазам, быстро нажал на спуск затвора и снова сел, чтобы спокойно продолжить обед. Рядом возникла экспрессивная композиция, и глаз фотографа ее отметил, зарегистрировал.

Итак, «решающий момент» важен не для самого события как такового, а для наблюдателя, фотографа. Непосредственный участник, будучи кровно заинтересованным в исходе события, видит происходящее иначе, нежели наблюдатель, который в действии прямо не вовлечен. Участник не в состоянии охватить происходящее целиком; бессознательно он выбирает те фрагменты, которые способствуют или противостоят его интересу. Позиция наблюдателя более удобна. Она позволяет осознать суть происходящего, выявить «внутреннюю форму».

Как отмечает М. Бахтин, наблюдатель вносит в событие нечто обобщающее, эстетически его завершающее. «Завершение» происходящего как раз существенно для Картье-Брессона. Он подчеркивает: «...фотография должна интуитивно уловить в самом потоке времени и геометрическую точность объекта, и соответствующую экспрессию». Строгая геометрия и экспрессивность — с точки зрения пластической изобразительной — и составляют обобщенную суть видимого. В «решающем моменте» она осознается с наивысшей интенсивностью.

Анри Картье-Брессона считают исключительно объективным фотографом, поскольку он не желает вмешиваться, подправлять увиденное. Никелированные части своей «лейки» он обматывает черной

изоляционной лентой, чтобы блеск не отвлекал модель. Снимки не кадрирует, не передвигает во время печати рамку и так и так: «решающий момент» уже схвачен в процессе фиксации; обобщающий смысл события он не создает затем дополнительными ухищрениями, а выявляет его непосредственно в объекте.

Тем не менее Картье-Брессон столь же субъективен, как и объективен. Представление о геометрической строгости, об экспрессии живет не в самом событии, но в мозгу, в воображении фотографа. Свой художнический опыт он «накладывает», как масштабную линейку, на стремительно движущееся событие. Когда обе «системы» — реальность и субъективный опыт — смыкаются, тогда нажимается спуск затвора камеры для фиксации этого слияния.

Но в совершающейся встрече обоих носителей смысла (реальность и фотограф), на наш взгляд, имеются два аспекта. Во-первых, событие лишается неопределенности, «неустроенности», прекращает свое «бесхозное» существование. Теперь оно опирается на авторитет фотографа — на те знания, которые до сих пор находились «внутри» человека. Своим опытом фотограф обеспечивает, гарантирует значимость, знаковую объекта — как бы поднимает его над множеством сходных и несходных явлений, превращает в предмет осмысления, прочтения.

Во-вторых, далеко не всех фотомастеров отличает тяга к встречам с процессами необратимыми, протекающими стремительно. У иных же, напротив, стремительность сознательно подчеркивается. Возьмем, к примеру, хорошо известный снимок «Скачки» замечательного советского мастера А. Родченко. Сюжетом кадра здесь стали не лошади и жокеи, а именно напряженное, драматически заостренное неподвижностью снимка усилие животных, порыв поглощенных азартом скачки людей. Герои кадра — не объекты, но — процесс, в который они вовлечены.

Однако и это не единственный стиль работы фотографа. Для контраста к рассказу Б. Ньюхола можно вспомнить известную в среде чешских фотографов историю о Йозефе Судеке. Пара влюбленных отправилась на прогулку. Проходя неподалеку от пражской достопримечательности — Карлова моста, молодые люди увидели фотографа, установившего на штативе аппарат и терпеливо чего-то ожидавшего. Вместе с Судеком они полюбо-



АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН
ЗА ВОКЗАЛОМ СЕН-ЛАЗАР В ПАРИЖЕ. 1932 г.

ЙОЗЕФ СУДЕК
САДИК, НА КОТОРЫЙ Я СМОТРЮ. 1955 г.

ЙОЗЕФ СУДЕК
БУТОН РОЗЫ. 1954 г.



вались открывшимся видом и отправились дальше. После прогулки молодой человек провожал девушку, и опять они застали Судека там же. Расставание влюбленных затянулось. Возвращавшийся уже в сумерках юноша, тем не менее, увидел Судека на прежнем месте. Конечно, экспозиция не продолжалась от послеобеденных часов до глубокой ночи; Судек включал камеру несколько раз, на одну и ту же пластинку проецировал вид Карлова моста днем, затем — вечером, с зажженными вдоль перил фонарями, и наконец ночью, когда столь выразительны колеблющиеся на воде рефлексы освещения. Время на снимке аккумуляровалось, собиралось, как в копилке.

То, что Йозеф Судек предпочитал фотоматериалы, требующие длительной экспозиции, не родило методику аккумуляции времени. Напротив, методика — осознанная, заранее спланированная, продиктовала выбор фотоматериала. Об этом говорят и другие его фотографии, например «Бутон розы». Здесь две плоскости — край стола и стена; свет мягкий, рассеянный — при таком освещении плоскости не отличаются друг от друга по фактуре. На столе стоит стакан с водой, в нем — побег розы с несколькими листьями и еще не распустившимся бутончиком. Иных объектов на снимке нет. Возможно, такой кадр не потребовал длительной экспозиции; возможно, был снят мгновенно, в долю секунды. Но стакан мог здесь стоять сколько угодно долго. Какой момент следует признать «решающим»?

Если освещение было естественным, солнечные лучи шли слева, через невидимое нам окно, тогда «решающий момент» можно избрать в связи с передвижением солнца, когда оно займет наивыгоднейшую для фотографирования позицию. «Решающий момент» мог определиться и в зависимости от трансформации бутона. Бутон начнет все больше распускаться, пока полностью не раскроется. На определенной стадии этого процесса и может быть выбран момент съемки.

По характеру своему оба процесса — и движение солнца, и раскрытие бутона — гораздо более медлительны и плавны, нежели тот, который зафиксировал в «Скачках» Родченко. Но в «медленных», тщательно высмотренных фотографиях Судека тоже происходит встреча двух «носителей смысла» — фотографа и реальности. Однако в случае Картье-Брессона происходит встреча с несколько иной реальностью,

чем в случае Судека. Здесь уместно говорить о манерах — о «линии Картье-Брессона» и о «линии Судека». В одном варианте мы имеем мир процессов стремительных, мгновенно преобразующих облик вещей и явлений. Слияние знаний и опыта фотографа с этим миром тоже совершается стремительно, длится кратчайший миг, а потому нужно успеть в этот миг нажать на спуск затвора. В другом варианте перед нами — мир обстоятельный, не движимый изнутри лихорадочностью перемен; он нетороплив и, в общем, достаточно скрытен — фотографу показывает себя нехотя, после настойчивого и длительного взглядывания.

Один из снимков Судека назван так: «Садик, на который я смотрю». Здесь на втором плане — чуть искривленный ствол дерева, верхушка его срезана кромок кадром. С трех сторон деревце окружено буйно разросшимися травами; все — и деревце, и травы — взяты нерезко; оттого перед нами — не отдельные стебли, ветви и листья, но сросшаяся плотная масса живой материи. Если в снимках с подчеркнутой динамикой моделирован только взгляд — мгновенный, острый, замкнутый в кратчайшем временном отрезке, то данная фотография настаивает и названием, и трактовкой натуры, что здесь моделируется само действие взглядывания, когда полюбопытствовавший объект долго стоит перед глазами.

Различие, о котором идет речь, предопределено не только и не столько индивидуальными темпераментами двух мастеров. В основе лежит нечто более глубокое — два разных подхода к выявлению «внутренней формы» вещей и связанная с этим иная организация бега времени. Итак, фотографии, которых можно отнести к «линии Картье-Брессона», словно убеждены, что «внутренняя форма» почти неуловима, если предметы находятся в спокойном, неподвижном состоянии. Чтобы она отчетливо ощущалась, наружности вещей следует «расшевелить», «расшатать». Только тогда — при одной, заранее непредвиденной фазе движения, — «внутренняя форма» откроется со всей очевидностью. «Расшатывание» наружности происходит различными способами — не только посредством процессов, протекающих во времени. Одним из способов является, например, остроракурсная съемка. Предмет, увиденный под необычным углом, и сам кажется непривычным, неожиданным, а отсюда тем более наглядным, осязаемым

становятся в нем элементы «внутренней формы».

Другим способом «расшатывания» является свет. Ю. Богомолов в статье «Как работает время в фотографии» («СФ», 1979, № 1) пришел к интересному выводу о наличии в иных кадрах временной многослойности. Суть явления состоит вот в чем. Скажем, на снимке запечатлены объекты подвижные и неподвижные, например прохожие и какое-либо здание. Прохожие в следующий момент займут иное положение, здание же останется на своем месте. Отсюда обоим категориям объектов приписывается иное временное бытие. Одни живут в сфере процессов моментальных, другие — в сфере процессов монументальных.

Однако обратим внимание на следующее обстоятельство. Чешский фотограф Йозеф Эм, отличавшийся скрупулезностью и тщательностью в работе, снимал памятники архитектуры. Для этого он вел специальный реестр, где отмечал — в какое время года и суток тот или иной объект наилучшим образом освещен. Оказывается, для фотографа, благодаря свету, поверхность монументальных объектов тоже может быть полем действия моментальных процессов.

Среди способов «расшатывания» наружности фиксация мгновенных процессов — прием не самый распространенный, но один из наиболее действенных. Его эффективность осознана была еще в прошлом веке, когда посредством моментальных снимков Э. Мейбридж — на примере лошади, а Э. Марей — на примере человека доказали, что в определенные моменты бегущий не касается земли. Съемка динамических процессов выявляла то, что недоступно человеческому глазу. Эстетически она начала использоваться в нашем столетии, особенно активно — со второй половины двадцатых годов.

Что при такой съемке происходит со временем? В отдельном кадре фиксируется кратчайшая, почти неуловимая глазом фаза движения. Следующая фаза, когда элементы изображения сдвинутся по отношению друг к другу, попадет на другой снимок. Если сделать достаточное количество кадров, можно охватить все движение целиком. Для нас сейчас несущественно, что таким образом нельзя воспроизвести движение в его реальном совершении — так, как мы воспринимаем его в кино.

Окончание см. на стр. 45

Николай Парлашкевич Показывает «клуб клубов»

Третья традиционная фотовыставка «Подмосковье. Время и люди» была посвящена XXVI съезду КПСС. Она не только познакомила зрителей с новыми работами подмосковных фотолюбителей, но и должным образом представила деятельность ее организатора — Московского областного фотоклуба при межсоюзном Доме самодеятельного творчества Мособлсвапрофа. Этот «клуб клубов» — сложный и своеобразный творческий организм. Сегодня он объединяет более двух тысяч фотолюбителей из 70 взрослых и 50 детских фотостудий, фотоклубов и фотокружков области. Созданный в 1973 году, он стал организационно-творческим центром фотолюбительского движения в Подмосковье. Областной фотоклуб организует выставки в городах и поселках, в цехах заводов и в сельских Домах культуры, проводит семинары для руководителей и активистов любительских коллективов, встречи с ведущими мастерами советской фотографии. Члены клуба регулярно участвуют во всесоюзных и международных конкурсах и выставках.

Уже в год создания клуба Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами предложил ему провести выставку работ фотолюбителей Московской области в Югославии. Полгода шла подготовка к выставке, в процессе которой был создан совет из числа активных руководителей фотокolleктивов. Летом 1974 года группа из тридцати фото- и кинолюбителей Подмосковья отправилась с выставкой в СФРЮ. Прекрасно оформленная экспозиция демонстрировалась в Белграде вместо намеченного двухнедельного срока в течение двух месяцев. Успех превзошел все ожидания. Знакомство с югославской фотографией, деятельностью фотоклубов дали многое в заимствовании полезного опыта по оформлению экспозиций.

В 1976 году фотолюбители Московской области побывали в ГДР, где встречались с коллегами, демонстрировали коллекции фотографий и диапозитивов. Четыре автора приняли



А. МАТВЕЕВ КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

участие в международной выставке «Интерпрессфот-78», одиннадцать — в международной экспозиции, организованной в том же году Союзом обществ дружбы, где одну из первых премий получил фотолюбитель из Фрязино Г. Калашник.

Тринадцать авторов участвовали во Всесоюзной выставке «Фотоискусство-78», организованной Московским объединенным комитетом художников-графиков. Среди дипломантов выставки — воспитанник юношеской фотостудии «Красногорск» Н. Гусев. К XXVI съезду КПСС в городах Московской области было подготовлено десять фотовыставок, проведен областной фотоконкурс. На Всесоюзной выставке, посвященной партийному съезду, получил премию калининградский автор А. Пуртов; коллекция работ любителей из области удостоена премии.

Пристальное внимание уделяется эстетическому воспитанию подрастающего поколения; многие взрослые коллективы области имеют студии-спутники, в которых школьники постигают азы фотоискусства. По инициативе фотостудии «Красногорск» впервые были проведены всесоюзные конкурс и выставка детской художественной фотографии.

В своей повседневной работе руководство клуба во главе с Т. Ф. Гараниной делает упор на развитие социально значимого направления в творчестве фотолюбителей. Причем понимается это достаточно широко — в активе клуба и злободневные репортажные кадры, снятые в поле, на заводе, в научной лаборатории, и философские серии фотографий, которые через сопоставление характерных примет быта вчерашнего и сегодняшнего дня раскрывают динамику социальных преобразований, и жанровые, бытовые зарисовки. От выставки к выставке прослеживается растущий интерес фотографов к истории своего села, города, поселка, а в конечном счете — к истории своего народа. Работы, вошедшие в экспозицию «Подмосковье. Время и люди», говорят о разнообразии стиливой и жанровой палитры подмосковных фотохудожни-

С. СЕВСТЬЯНОВ ПЕРЕД ГРОЗОЙ



М. ЮРКОВ МОЛОДЫЕ СТРОИТЕЛИ
И. ХОМУТОВСКИЙ КАЧЕЛИ



С. ВОРОБЬЕВ КУЛИКОВО ПОЛЕ



О. КУЗНЕЦОВ НА УЧЕНИЯХ

ков. В традиционном популярном у любителей жанре пейзажа представлен целый ряд снимков, говорящих об индивидуальности авторского видения природы, о поисках гармонического единства формы и содержания.

Казалось бы, и «Красная площадь» Александра Матвеева, и «Аллея» Михаила Янюшина построены в одном и том же композиционном ключе: использовании четкого вертикального ритма. В первом случае, в сочетании с графичностью тональных построений и «эффектом широкоугольника», этот прием помогает автору отобразить масштабность и величие главной площади страны, а во втором — в соединении с мягкостью тональной перспективы позволяет передать прозрачную нежность осеннего утра.

Лучшие пейзажи выставки по-настоящему психологичны. Исполнена внутреннего напряжения, драматизма работа С. Севостьянова «Перед грозой», многозначно в своей символике «Куликово поле» Сергея Воробьева.

Первые успехи стали приходиться к членам клуба и в таких сложных для любителей жанрах, как событийный и производственный репортаж. Здесь можно отметить удачные работы цикла «Олимпиада-80», серию Михаила Золотарского «И снова на земле...», посвященную советско-болгарскому космическому экипажу. Запоминающиеся снимки появились в ежегодно пополняющемся цикле «День Победы», по-журналистски крепко выстроена рассказывающая о труде пожарников серия Олега Кузнецова.

И все же главные удачи, на мой взгляд, приходят к фотолюбителям там, где нет особой необходимости в профессиональной светосильной оптике, где не нужны специальные пропуски и разрешения на съемку, где все решает зоркий глаз, чуткое сердце и быстрота реакции фотографа. Конечно же, я говорю о жанровой съемке, где любитель — король.

Еще не известно, войдут ли в новый фильм кадры, которые в поте лица добывает запечатленный Рудольфом Пунтом кинооператор, а в активе фотолюбителя — уже отменный жанровый снимок. И от объектива Игоря Хомутовского не ускользнула ситуация-перевертыш: серьезная, нахохлившаяся стоит совсем еще девчонка, а рядом на качелях — задумавшаяся старушка...



М. ЯНЮШИН АЛЛЕЯ

А как лирична, как искренна и тепла сценка, подмеченная в утреннем поезде Евгением Поминовым! В последнее время, с ростом мастерства любителей, в работе над портретом их все меньше занимают поиски броских формальных решений, все заметнее проявляется стремление к емкой и лаконичной простоте формы, к пристальному, углубленному вниманию к личности своих героев.

Эта общая тенденция явно прослеживается и в творчестве подмосковных фотхудожников. Причем нередко портретные фотографии выходят за границы своих узкожанровых задач. Остановлюсь лишь на двух работах выставки: портрете Героя Социалистического Труда доярки А. Г. Пастух, снятом Александром Кретовым, и снимке Сергея Жабина «Гимнастка». Обе явно репортажные по методу съемки. Первый портрет — фотография, на которой обаятельный, мыслящий, интеллигентный наш современник.

Вторая работа внешне, казалось бы, статична. Сергей Жабин запечатлел последнее мгновение перед выходом гимнастки на помост. Она предельно сосредоточена, вся — словно до отказа сжатая пружина. Еще секунда — девушка откроет глаза, плавно отведет руку и шагнет навстречу спортивной борьбе. Право же, этот портрет — яркое свидетельство огромного эмоционального и физического напряжения, выпадающего на долю тех, кто вступает в борьбу за первенство на больших и малых соревнованиях.

Радует, что, судя по экспозиции, областной клуб растет и количественно, и качественно. К традиционно сильным базовым коллективам Красногорска, Дубны, Фрязина добавились интересные авторы из Ступина и Подольска, Пущина и Балашихи, Одинцова и Щелкова и других подмосковных городов.

Завершая разговор об этой выставке, хочется еще раз подчеркнуть заслуги Московского областного фотоклуба, который, несмотря на сложности, связанные с географической разобщенностью своих коллективов, нехваткой штатных руководителей любительского движения, работает весьма активно. Досуг сотен людей благодаря этому заполнен творчеством. А тысячи зрителей во всех уголках области получили возможность на выставках приобщиться к искусству фотографии.

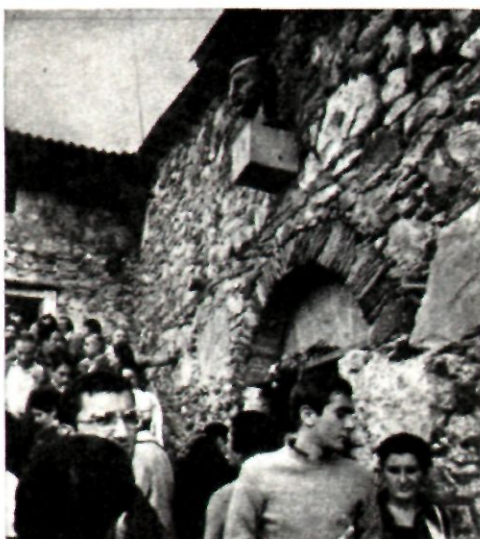
Имени Гурама Тиканадзе



Прошло уже много лет с того трагического дня, когда в горах Сванетии погиб известный грузинский альпинист и фотограф Гурам Тиканадзе. Но память о нем живет и будет жить в сердцах его многочисленных друзей в Сванетии, Тбилиси, Москве, повсюду, где побывал за свою короткую жизнь этот талантливый, красивый и добрый человек.

Близкие друзья Гурама, его самоотверженная мать Татьяна Тарасовна Тиканадзе сделали очень много, чтобы богатое творческое наследие фотографа приобретало с каждым годом все более широкое общественное звучание. В выставочных залах Тбилиси и других городов не раз экспонировались выставки его работ, изданы фотокнижки и фотоальбомы. Верны памяти Гурама и жители Сванетии, которую он любил всегда и всегда был рад общению с ее людьми.

Именно здесь, в Сванетии, в селе Латали Местийского района, и родилась мысль создать молодежный центр имени Гурама Тиканадзе. 500 семей села Латали, подростки и увлеченные сединами старики, женщины и молодые люди безвозмездно, на общественных началах возвели здание, в котором отныне — залы спортивной школы, молодежный клуб, музей Гурама Тиканадзе. Народную стройку возглавил первый секретарь Местийского РК ЛКСМ, мастер спорта, известный советский горнолыжник Б. Кахиани. Молодые энтузиасты нашли поддержку у руководителей РК Компартии Грузии Б. Саралидзе, И. Картония. И вот наступил день открытия молодежного центра. Жители села Латали, близлежащих сел Местийского района, гости из Кутаиси, Тбилиси, Москвы, писатели, художники, журналисты, фотографы, спортсмены приняли участие в этом поистине народном празднике. Перед собравшимися выступили секретарь Местийского райкома комсомола Г. Гурчани, председатель Союза



архитекторов Грузии Н. Мгалоблишвили, поэты Е. Маргиани, И. Орджоникидзе, И. Саглиани, заместитель председателя Спорткомитета Грузии Н. Эбралидзе, литературный критик Г. Асатиани и другие. Со словами благодарности выступила Т. Т. Тиканадзе.

В исполнении самодеятельного хора прозвучали народные песни. Продемонстрировали свое мастерство танцоры. Участники открытия молодежного центра познакомились с обширной экспозицией музея, в которую вошли лучшие фотографические произведения Гурама Тиканадзе. Здесь и горные пейзажи, и жанровые сценки, и портреты. Привлекают внимание цветные фотографии, которые еще при жизни Гурама получили признание и были представлены на стендах выставок всесоюзного масштаба, зарубежных салонов. Эти работы вошли в историю советской фотографии 50—60-х годов как пример мастерского использования цвета в решении творческих задач фотоискусства. Представлены личные вещи — альпинистское снаряжение, фотокамеры, а также снимки, на которых Гурам запечатлен своими коллегами — фотографами. День открытия молодежного центра по инициативе его организаторов отныне станет ежегодным традиционным праздником.

Г. ЧУДАКОВ

ФОТОРЕПОРТАЖ Е. ФЕДОРОВСКОГО

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ
МОЛОДЕЖНОГО ЦЕНТРА
ИМЕНИ ГУРАМА ТИКАНАДЗЕ

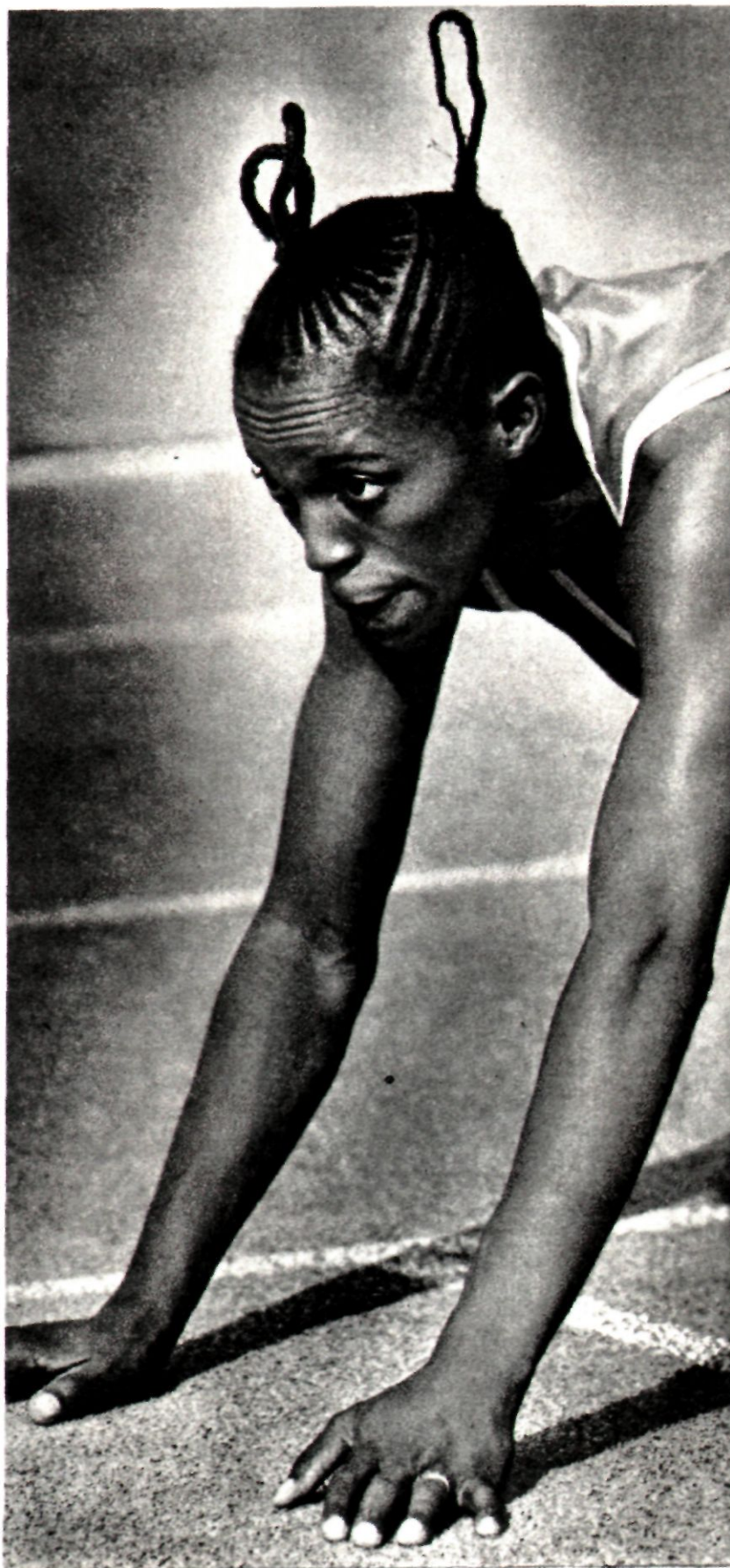
ЭКСПОЗИЦИЯ ФОТОГРАФИЙ Г. ТИКАНАДЗЕ
У ВХОДА В МУЗЕЙ



Михаил Леонтьев Спорт-кадр

С нашей спортивной фотографией происходит то, что и должно происходить со всеми видами фотографии, когда они творчески развиваются, а не топчутся на пятачке раз и навсегда найденного, решенного, устоявшегося. Нормальное диалектическое явление. Долгое время был один бог — «решающее мгновение». Верность ему, фиксация мышечной активности, а не расслабленности мышц принесли нашей спорт-фотографии немало лавров, выдвинули целую плеяду замечательных мастеров. Но вот на авансцену вышло мгновение нерешающее. Реалистичнее его интересовали уже не рекорды, а то, что было до и после них, не игровые ситуации, а перерывы, тайм-ауты, спортивные раздевалки, зрители на трибунах, арбитры. «Нерешающее» стало синонимом психологизма. А авторы его — некоей элитой среди спортивных репортеров.

Истина как всегда посредине. Сегодняшняя спортивная фотография — это симбиоз «решающего» и «нерешающего». Все вернулось на круги своя, но обогащенное опытом работы, дискуссий, споров. Автор опубликованных здесь снимков москвич Юрий Владимиров вряд ли априори ставил себе целью добиться психологического звучания фотографий. Кажалось, его интересовал динамизм как таковой, упоение спортивным боем, его кульминация. Наверное, он не думал и о том, как, к примеру, отзовется в зрительском восприятии снимок, запечатлевший копьебросателя. Его можно было бы датировать тридцатыми годами. Спорт во все времена ассоциируется с крепкими бицепсами и железными нервами. Но в то время этот кадр означал бы нечто большее — молодость страны, охваченной пафосом рождения нового, неотъемлемой частью которого стал подлинный физкультурный бум. Владимиров будто специально поставил себе задачей создать фотоэмблему этого бума. И все же снимок — не дань «ретро». Ясно читается принадлежность его к фотографии современной (хотя бы потому, что 50 лет назад получить подобный кадр не позволяла техни-



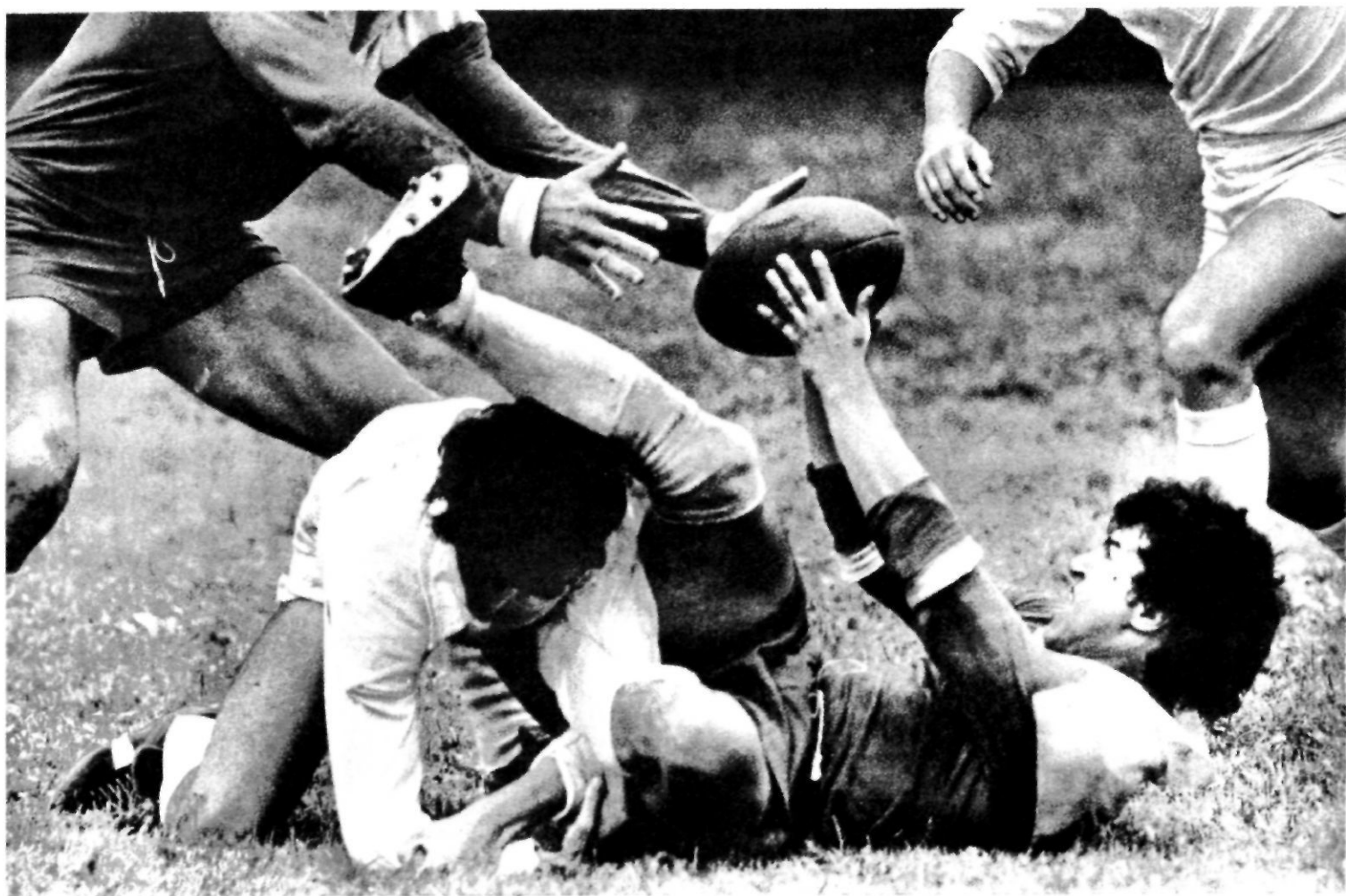
ка, использованная автором). Многие свои работы Владимир «доводит» в фотолаборатории, применяя маскирование, частичную засветку, другие технические приемы. Делает это с чувством меры и вкуса, с пониманием того, что далеко не каждый сюжет поддается, так сказать, химической доработке. Споры может вызвать кадр с теннисисткой, где крест-накрест схлестнулись изображение спортсменки и ракетки, неестественно удлинненной с помощью хитростей позитивного процесса. Фигура девушки как бы застыла. Впечатление такое, что ракетка совершает карусельное движение вокруг теннисистки, словно выходит из-под ее контроля. Можно спорить, но признаемся, что фотография останавливает, даже шокирует в первый момент. И это само по себе интересно, даже если мы сойдемся во мнении, что в итоге получился лишь лабораторный эксперимент.

Владимиров, что приятно отметить, любит проявление юмора в спорте. И юмор у него не «лобовой», не одноразового мгновенного действия, но тонкий, добродушный, фиксирующий наше внимание не на случайно схваченных нелепых позах спортсменов, а на том смешном, что совсем рядом с серьезным. Снимок негритянской легкоатлетки наглядно свидетельствует об этом. У Владимирова не все равноценно. Есть снимки — клише с тех, что сделаны еще раньше другими. Здесь фотограф добротен профессионален, не более. Тем не менее, удачи и неудачи его объясняются одним: он сторонник фиксации в спорте «точек кипения», а не закипания. Точек горения, а не затухания. И в этом видится отнюдь не консерватизм автора, а его желание работать стабильно.

ФОТО
ЮРИЯ ВЛАДИМИРОВА



ФОТО ЮРИЯ ВЛАДИМИРОВА





Не в зверях дело...

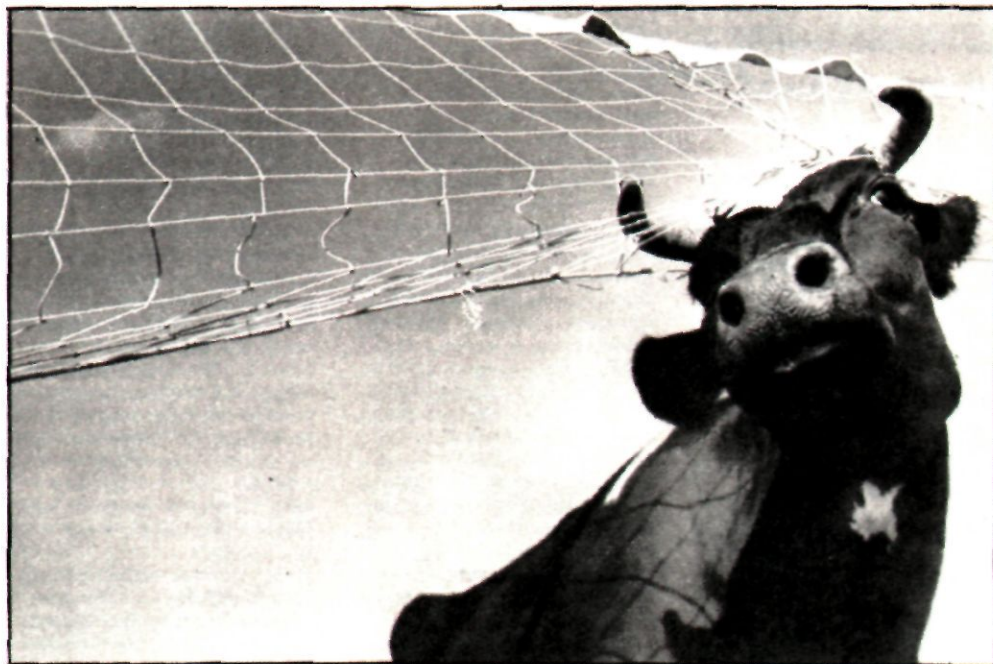
Тот факт, что на страницы нашего новогоднего номера прорвалось определенное количество представителей животного мира, иначе именуемого фауной, отнюдь не свидетельствует о том, что лавры Брэма не дают нам покоя. Дело тут вовсе не в зверях, а в самом юморе, точнее, в фотоюморе. Что же до снимков из редакционного портфеля, вызвавших у нас улыбку, в большинстве своем это всевозможные сюжеты со зверьем. Впрочем, всевозможные — пожалуй, чересчур громко сказано: просто их оказалось достаточно, чтобы собрать «зооюморину». С фотоюмором вообще, прямо скажем, худо. Нет, кое-что, конечно, есть, как говорит Аркадий Райкин. Но... не то! И даже не столько «не то», сколько «не столько»...

Все мы не прочь погордиться своим чувством юмора, даже если и нет к тому особых оснований. Благо выказать это самое чувство легче любого иного: все смеются — и ты смейся, чего проще. А вот его отсутствие стараются обычно скрыть, во всяком случае нам еще не приходилось встречать человека, который бравировал бы этой особенностью своей натуры.

Но справедливости ради надо сказать: свой «юморный уровень» люди пестуют и лелеют. К примеру, едва ли не каждый читатель «Литературки» прежде всего — хотя бы мимоходом — заглядывает на шестнадцатую полосу, а уж потом углубляется в серьезный текст.

Вот и здесь, посмотрев фотографии и обратившись к тексту, читатель, наверное, ожидает вычитать из него нечто веселое. Увы, состояние дела, о котором мы повели разговор, не очень веселит. Зависит же оно, как нам кажется, от обстоятельства времени и места, то есть от того, как часто на страницах изданий отводится «площадь» и какая именно под смешные снимки. Без особого труда удалось установить, что некоторые газеты, например, снисходят до этой темы приблизительно раз в месяц, выкраивают местечко на последней полосе в самом низу. И, заметьте, как правило, первенствует опять-таки фауна.





Можно подумать, что люди, ответственные за фотографию в этих изданиях, кроме басен, ничего из юмора не читают и, кроме зверей, в смешном виде ничего и никого не видели...

Между тем юмор в искусстве, в том числе и фотографическом, требует аудитории: где же иначе «самовыразиться» перед широкой публикой фотографу-юмористу? Может быть, и тут спрос рождает предложение? Тогда давайте этот спрос создадим, учредив ежегодную выставку юмористической фотографии. А также сатирической.

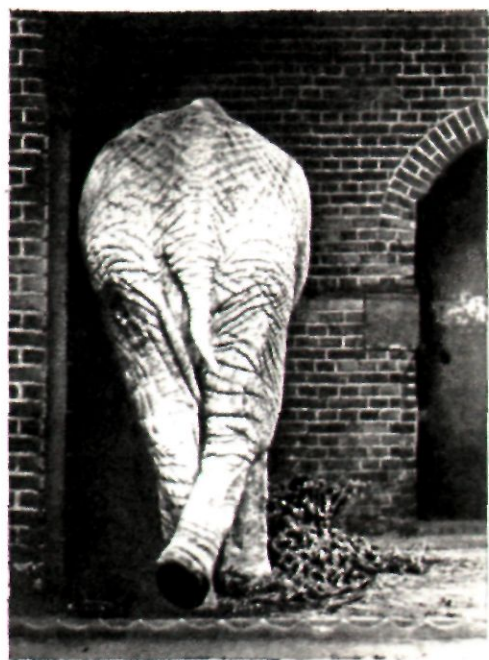
И даже просто веселой, объединив все эти направления нашей «несерьезной» фотодеятельности. А что, в самом деле, почему бы не создать конкуренцию габровцам? Провести, допустим, конкурс на самый богатый фотоюмористами населенный пункт и открыть там постоянную «комнату фотосмеха», окрестив ее, ну, скажем, «Клубом веселых объективов».

Конечно, не исключено, что дела с фотоюмором обстоят не так уж и плохо, и у наших мастеров и любителей скопилось немалое количество высококачественного смехочувствительного материала, о котором в редакции «СФ» пока ничего не известно. Ведь последний раз мы публиковали юморину года три назад... Но лучше редко чем вовсе не печатать. Пусть нынешняя публикация окажет свое заразительное действие. Тогда и о выставке можно будет подумать — с чего-то ведь начинать надо.

«Ну, а об этой-то фотоюморине вы так ничего и не скажете?» — может спросить удивленный читатель.

Нет, не скажем. Это же все равно, что анекдот объяснять или шутку. Юмор — штука такая: или он есть, или его нет...

М. ЮРКО



Т. ШАХВЕРДИЕВ
«ИМЕЙТЕ СОВЕСТИ!»

Д. САКАЕВ
ЗАНУДА

И. ЦИЛИН
«ДАВАЙ ПОСУДАЧИМ...»

В. ЧУВЫЗГАЛОВ
МАРТОВСКИЙ МОТИВ

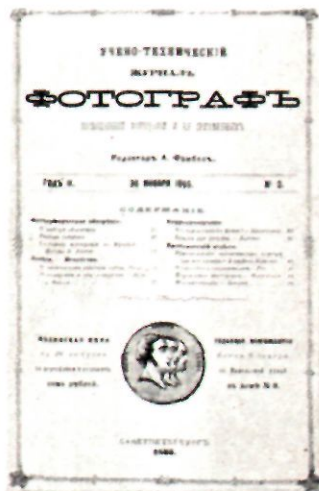
В. ЛЕОНТЬЕВ
«ПОНАВЕШАЛИ ВСЯКОГО!»

К. СУРР
АУДИЕНЦИЯ ОКОНЧЕНА

Г. БОДРОВ
НА ОХРАНЕ ОБЪЕКТА

Т. БАЖЕНОВ
«ПРОПУСТИ СКАКУНА!»

Первый научный фотожурнал



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ЖУРНАЛА
«ФОТОГРАФ» А. ФРИБЕСА

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТАТЬЕ
ОБ УСТРОЙСТВЕ
ФОТОПАВИЛЬОНА



В 1864 году в Санкт-Петербурге начал издаваться первый русский «учено-технический» журнал «Фотограф», который заслуживает, чтобы рассказать о нем подробно.

«Каждый специальный журнал должен быть полным отражением современного состояния той отрасли науки или искусства, которые он разрабатывает. И потому я считаю главной своей обязанностью давать читателям свежий и полный обзор теоретических и практических новостей по всем отраслям фотографии», — писал его редактор А. Фрибес.

Общая программа журнала, опубликованная в первом номере, состояла из 12 пунктов. Приводим ее с сокращениями: Обзор иностранных фотографических журналов, новости, статьи от редакции.

Официальные распоряжения, касающиеся фотографии и фотографов.

Статьи научного содержания по фотохимии, оптике, механике и прочее.

Переводные статьи из иностранных журналов и книг. Сообщения о фотографической жизни в России и за рубежом.

Популярные статьи, практические сведения о фотографических процессах и материалах.

Критический разбор фотографического творчества. Биографии известных деятелей фотографии.

Информация о торговле фотографическими товарами. Объявления аптекарей, фотографических лабораторий и т. п.

Объем журнала был 2 печатных листа, формат — 23×16 см, периодичность —

2 номера в месяц. По датам цензуры видно, что журнал выходил нерегулярно. В 1865 году, например, вышло всего 12 номеров. В январе 1867 года журнал прекратил свое существование. По-видимому, у Фрибеса было много трудностей различного характера. Сообщая читателям о выходе за границы пятого издания книги по фотографии доктора Ван-Монковена, он писал: «Если бы у нас публика поддерживала издания фотографические, хотя не таким блестящим образом (куда нам до подобного успеха!), а по крайней мере дала бы возможность вернуть издержки с самым скромным за труд вознаграждением, то мы имели бы отличные руководства оригинальные и переводы лучших авторов». Далее редактор указывал еще на одно «важное для

издателей в России обстоятельство», а именно: «...печатная бумага стоит, вследствие протекционных пошлин, неизмеримо дорого, а читателей необычайно ограниченный кружок».

Легко можно представить, сколь ограничен был «кружок читателей» в отсталой, полуграмотной России того времени. Фотографы-профессионалы, работавшие в «фотографических заведениях», были в массе своей необразованными кустарями. Конечно, лишь немногие из них могли быть подписчиками журнала. Число же фотолюбителей среди имущих классов (а фотографией могли заниматься только представители имущих классов — это было далеко не дешевое занятие) не могло быть большим хотя бы из-за сложности познания фотографии в России лишь начинала. И все же в журнале много места уделялось вопросам техники фотографии, господствовавшему тогда в негативном процессе мокрому коллодионному способу, позитивному процессу на солях серебра, железа, урана. Печатались статьи о новых объективах и камерах, давались подробные описания устройства и оборудования профессиональных фотопавильонов и лабораторий. В нескольких номерах публиковалась обширная статья по фотографической химии.

Освещались открытия и новые тенденции в развитии техники фотографии (например, статьи о фотосъемке в натуральных цветах на фиолетовом хлористом серебре, о фотографировании Парижа с воздушного шара, о первых в России опытах по фотографированию Солнца в Таллинской обсерватории). С 1865 года в журнале велся постоянный «Военный отдел», в котором рассказывалось о работах Санкт-Петербургского фотографического заведения Главного штаба и фотографических заведений военных ведомств. Печатались статьи о фотографии в судопроизводстве.

Журнал уделял большое место вопросам искусства и общественным событиям, связанным с фотографией. Например, в № 5 за 1864 год была помещена переводная статья А. Бланкар-Эвара «Об участии искусства в фотографии», в № 13 и 14 — большая статья Ф. Павленкова «Искусство в фотографии». Последний ставил вопрос — можно ли считать фотографию одним из видов изобразительного

искусства, — и решал его положительно. Появлялись статьи, касавшиеся вопросов позировки, композиции, использования световых эффектов при съемке. В 1865 году печатались обзор состояния фотографии во Франции и большой подробный отчет известного русского фотографа С. Левицкого о международной фотографической выставке в Берлине. Давались сообщения о Французском фотографическом обществе и приводился список русских членов этого общества. В списке можно увидеть известные в истории русской фотографии имена: Андрей Деньер, Сергей Левицкий, Карл Бергамаско.

Даже беглый обзор содержания «Фотографа» показывает, что это был серьезный журнал, оправдывавший название «учено-технического» издания. Несколько слов о его редакторе. Фотограф-любитель Александр Викентьевич Фрибес активно участвовал в общественной жизни: с 1864 по 1867 год издавал журнал «Фотограф»; в 1865 году был одним из членов-учредителей Русского технического общества и постоянным членом первого отдела этого общества. Первый отдел РТО занимался вопросами химического производства и металлургии. Фрибес в течение ряда лет представлял в этом отделе интересы молодой отрасли знания — фотографии.

В 1878 году в РТО был создан пятый отдел, занимавшийся специально вопросами фотографии и ее применения. Членами этого отдела стали: А. Деньер, В. Срезневский, С. Левицкий, А. Фрибес (непременные члены); П. Деньер, А. Карелин, Д. Менделеев, А. Шлаковский, В. Якоби (действительные члены). С июня 1880 года пятый, фотографический, отдел РТО начал издавать свой печатный орган — журнал под тем же названием — «Фотограф». А. Фрибеса пригласили редактировать и это издание, но, в связи с болезнью, он вынужден был отказаться. Несмотря на недолгое существование и узкий круг читателей, первый «учено-технический» журнал «Фотограф», безусловно, сыграл положительную роль в развитии русской фотографии и в формировании фотографической мысли в России. Журнал этот и сегодня представляет несомненный интерес для историков фотографии, историков науки и техники.

Н. ДИАНИН

Ю. Петров, Н. Щукин Цветная печать

Цветовое фотографическое изображение основано на фото-процессах, одновременно проходящих в трех селективно чувствительных слоях фотоматериала. При этом в красочном слое образуется голубой краситель, в зеленом — пурпурный, а в синем — желтый. Краситель возникает во время проявления, как и серебряные частицы, удаляемые при дальнейшей обработке. Рассмотрим получение цветного изображения на отпечатке (рис. 1). Падающий белый свет, состоящий из трех зон излучения: синей (С), зеленой (З) и красной (К), при полном отражении дает белый цвет (Б), а при полном поглощении — черный (Ч). Желтый субтрактивный краситель (Ж) поглощает синюю зону и отражает зеленую и красную зоны излучения, в сумме создавая желтый цвет. Пурпурный краситель (П) поглощает зеленую зону и отражает синюю и красную зоны излучения, что дает пурпурный цвет, а голубой краситель (Г) поглощает красную зону и отражает синюю и зеленую зоны излучения, создавая голубой цвет. На рис. 1 пунктиром показано полное поглощение каждым красителем соответствующих зон излучения. Цвета Ж, П, Г и соответственно С, З, К называются дополнительными, потому что в сумме при равных интенсивностях они дают ахроматический «серый» цвет. Если количества красителей уменьшить, то в отраженном свете появятся дополнительные цвета. Таким образом, меняя количества красителей, получают практически любую окраску отпечатка. Для изменения спектрального состава света при цветной фотопечати обычно применяют субтрактивные светофильтры, спектр поглощения которых существенно не отличается от спектра поглощения красителей для фотобумаги. Ослабление интенсивности зоны излучения можно вызвать с помощью как цветного светофильтра, так и ахроматического поглотителя. Количество красителя в светофильтре оце-

нивается в единицах эквивалентно-серой плотности ($D_{\text{эк}}$), равной плотности ахроматического поглотителя. Три разноцветных красителя с одинаковыми $D_{\text{эк}}$, действуя одновременно, ослабляют световой поток так же, как ахроматический поглотитель той же плотности. Обычно светофильтры маркируют в процентах, представляющих собой умноженные на 100 соответствующие $D_{\text{эк}}$. Основой излагаемой ниже методики фотопечати является возможность количественного анализа цвета позитивного изображения ахроматического предмета (например, серой шкалы) путем моделирования изображения на трехслойной цветной фотобумаге при помощи субтрактивных светофильтров, уложенных стопкой на белую бумагу рядом с отпечатком. Подбирая плотности желтого, пурпурного и голубого светофильтров, добиваются визуального равенства светлоты и цвета стопки светофильтров и рассматриваемого отпечатка серой шкалы. При этом плотности красителей в соответствующих слоях фотобумаги почти равны удвоенным плотностям субтрактивных светофильтров, так как свет проходит через стопку светофильтров дважды: туда и — после отражения от бумаги — обратно. Для воспроизведения цвета серой шкалы на отпечатке необходимо равенство эквивалентно-серых плотностей красителей цветной фотобумаги на каждом ее поле. В противном случае требуется цветокоррекция при фотопечати. Для примера сделаем пробный отпечаток серого клина на фотобумаге. В каждом ее цветочувствительном слое возникает изображение, описываемое характеристической кривой (ХК). Пусть, ради наглядности (рис. 2), ХК пурпурного и голубого слоев совпадают (кривая 1), а для совмещения с ними ХК желтого слоя (кривая 2) нужно сдвинуть на отрезок $AC = \Delta \lg H^{\text{жк}}$. Набор субтрактивных светофильтров, моделирующих цвет среднего поля отпечатка серой шкалы (точки С и В), содержит «серую» составляющую D_1 , которую необходимо исключить, удалив три разноцветных свето-

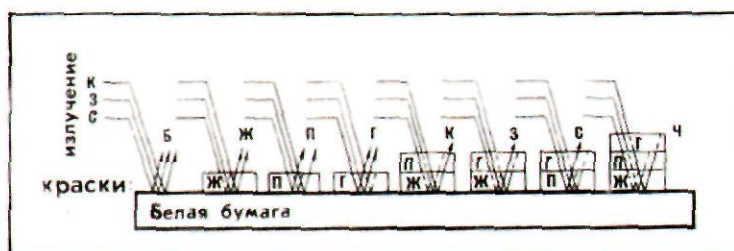
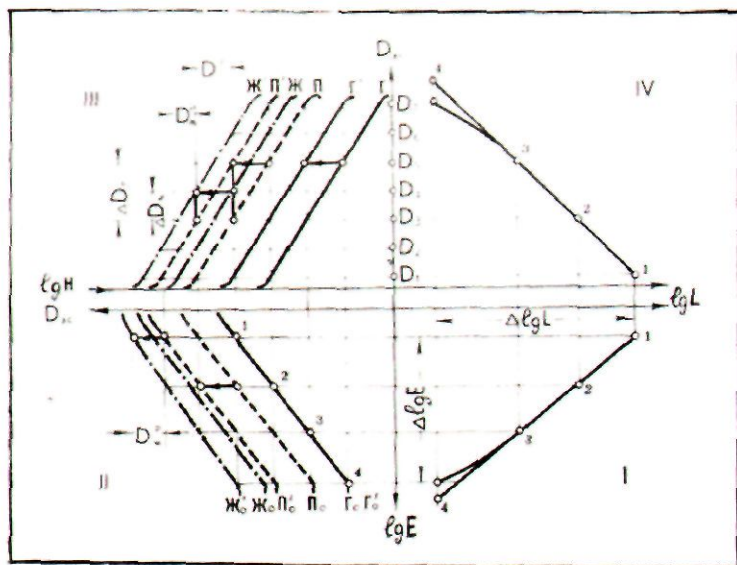


РИС. 1. ПОГЛОЩЕНИЕ СВЕТА СУБТРАКТИВНЫМИ КРАСИТЕЛЯМИ СВЕТОФИЛЬТРОВ НА БЕЛОЙ ПОДЛОЖКЕ (ШТРИХОВАЯ ЛИНИЯ — ИЗЛУЧЕНИЕ ПОГЛОЩАЕТСЯ, СПЛОШНАЯ ЛИНИЯ — ИЗЛУЧЕНИЕ ПРОХОДИТ). ЦВЕТА: Б — БЕЛЫЙ, Ж — ЖЕЛТЫЙ, П — ПУРПУРНЫЙ, Г — ГОЛУБОЙ, К — КРАСНЫЙ, З — ЗЕЛЕНый, С — СИНИЙ, Ч — ЧЕРНЫЙ

РИС. 2. СХЕМА ПРОВЕДЕНИЯ ЦВЕТКОРРЕКЦИИ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ КОЭФФИЦИЕНТА КОНТРАСТНОСТИ ФОТОБУМАГИ С ПОМОЩЬЮ СУБТРАКТИВНЫХ СВЕТОФИЛЬТРОВ

РИС. 3. ГРАФИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЦВЕТОВОГО ПРОЦЕССА



Предположим, избыточный желтый краситель отпечатка имеет плотность $\Delta D_{\text{жк}}$ и моделируется желтым светофильтром плотностью $D^{\text{жк}}$. Тогда $\Delta D_{\text{жк}} \approx 2D^{\text{жк}}$. Если непосредственно использовать этот светофильтр как поглотитель, корректирующий световой поток при фотопечати, то в том случае, когда средний коэффициент контрастности γ цветной фотобумаги равен 2 ($\gamma = BC/AC$), на повторном отпечатке серой шкалы ХК желтого слоя (кривая 2) совпадает с кривой 1 и, таким образом, плотности трех красителей при равных экспозициях будут

одинаковы. В самом деле, $\Delta \lg H^{\text{жк}} = \Delta D_{\text{жк}}/2 = D^{\text{жк}}$, поэтому требуемое уменьшение экспозиции $\Delta \lg H^{\text{жк}}$ как раз осуществляется введением в световой поток желтого светофильтра плотностью $D^{\text{жк}}$. Если же $\gamma > 2$, то величина $D^{\text{жк}}$ будет больше $\Delta \lg H^{\text{жк}}$ и ХК желтого слоя попадет, например, в положение 3. В результате такой «перекомпенсации» на повторном отпечатке окажется недостаток желтого красителя и он приобретет синий цвет с избыточной плотностью $\Delta D_{\text{с}}$. Теперь можно определить неизвестное значение γ , необходимое

для дальнейшей цветокоррекции. Из подобия треугольников ABC и CNM следует: $\Delta D_c = \Delta D_{ж} (\gamma/2 - 1)$. Отсюда $\gamma = 2(1 + \Delta D_c / \Delta D_{ж})$. Значение $\Delta D_{ж}$ уже известно из анализа цвета первого пробного отпечатка, а значение ΔD_c получим, моделируя светофильтры цветом повторного отпечатка. При этом значении ΔD_c равно удвоенной плотности того желтого светофильтра, который нужно добавить к набору светофильтров, чтобы последний приобрел серый цвет. Если $\gamma < 2$, то $D_{ж} < \Delta D_{ж}$ и повторный отпечаток шкалы сохранит желтую окраску («недокомпенсация»). ХК желтого слоя займет (рис. 2) положение между кривыми 1 и 2). В таком случае плотность избыточного красителя $\Delta D_{ж}$ на повторном отпечатке будет связана с исходной плотностью $\Delta D_{ж}$ избыточного красителя соотношением: $\Delta D'_{ж} = \Delta D_{ж} (1 - \gamma/2)$. Следовательно, $\gamma = 2(1 - \Delta D'_{ж} / \Delta D_{ж})$. Чтобы найти плотности рабочих корректирующих светофильтров, нужно взять найденную комбинацию светофильтров за вычетом серой компоненты при анализе первичного отпечатка серой шкалы и умножить плотности избыточных красителей на величину $2/\gamma$. Определенный таким образом набор корректирующих светофильтров, гарантирующий правильную цветопередачу, применяют в последующей фотопечати. Поскольку средний коэффициент контрастности γ наиболее распространенных (нормальных) сортов цветных фотобумаг близок к значению 2, практически достаточно одного шага цветокоррекции. В том случае, когда ХК трех слоев цветной фотобумаги не совпадают друг с другом, моделирующий набор светофильтров вызовет на отпечатке серой шкалы два избыточных красителя, для каждого из которых схема цветокоррекции аналогична описанной выше. Можно вообще не вычислять значение γ , а воспроизводить отпечатки серой шкалы один за другим, каждый раз используя при фотопечати набор светофильтров, найденный при анализе цвета предыдущего отпечатка за вычетом серой компоненты. В таком случае число проб возрастет на одну по сравнению с предыдущим вариантом. Теперь — негативно-позитивный цветофотографический процесс в простейшем случае, когда снимается ахроматический объект, например серая шкала, имеющая интервал яркости ΔI_{gl} (квадрант I на рис. 3).

Вследствие светорассеяния в камере фотоаппарата интервал освещенности пленки ΔI_{gl} будет меньше ΔI_{gl} . Применим маскированную пленку. ХК ее слоев располагаются примерно так, как показано во II квадранте (рис. 3) кривыми Ж₀, П₀, Г₀ (график повернут на 90° против часовой стрелки). Воздействие красителей фотопленки на фотобумагу в процессе фотопечати выражено эквивалентным воздействием соответствующих светофильтров. Количество красителей пленки характеризуется плотностью $D_{ж}$, отложенной по горизонтальной оси. Световой поток, прошедший через цветную пленку, сообщается каждому слою цветной фотобумаги за одно и то же время выдержки в общем случае разные экспозиции, вследствие чего ХК слоев займут определенные начальные положения относительно друг друга (кривые Ж, П, Г в квадранте III (рис. 3). При этом желтый слой пленки создаст только желтое, пурпурный — только пурпурное, а голубой — только голубое изображение на фотобумаге (пренебрегаем взаимным влиянием слоев). Изменение общей экспозиции при фотопечати смещает три ХК фотобумаги вдоль оси I_{gl} , сохраняя неизменным их взаимное расположение. Чтобы определить правильную общую экспозицию, нужно изображение серой шкалы отпечатать с пленки на отрезке цветной фотобумаги двумя-тремя полосками с разными выдержками при заданном световом потоке и из полученных отпечатков отобрать тот, на котором различается больше полей шкалы и самое темное поле образуется при наименьшей выдержке. Позитив окажется окрашенным преимущественно преобладающим в нашем примере пурпурным красителем. Из-за недостатка желтого и голубого красителей разные поля отпечатка серой шкалы будут различно окрашенными. На рис. 3 для удобства выделены только четыре поля шкалы. Принцип построения изображения здесь следующий: каждая точка кривой квадранта I сносится по горизонтальной оси влево до пересечения последовательно с кривыми Ж₀, П₀, Г₀ пленки, а затем из точек их пересечения восстанавливаются перпендикуляры до пересечения с соответствующими кривыми Ж, П, Г фотобумаги. Первое поле содержит пурпурный краситель с эквивалентно-се-

рой плотностью D_1 , желтого и голубого красителя это поле не имеет. Второе поле окрашено желтым красителем плотностью D_2 , и голубым — плотностью D_3 . Цвет третьего поля обусловлен желтым красителем плотностью D_4 , пурпурным — плотностью D_5 и голубым — плотностью D_3 . Наконец, четвертое поле содержит желтый краситель плотностью D_6 , пурпурный — плотностью D_7 и голубой — плотностью D_3 . Основной принцип цветокоррекции фотоматериалов сводится к тому, чтобы при правильно выбранной экспозиции фотопечати линейные участки ХК цвето-чувствительных слоев негативной пленки (Ж'₀, П'₀, Г'₀, квадрант II на рис. 3) и цветной фотобумаги (Ж', П', Г', квадрант III) располагались в положениях «зеркального» отражения относительно горизонтальной оси. Приведенный выше прием выбора правильной экспозиции приводит в зеркальное соответствие ХК фотобумаги и пленки для того красителя, который преобладает на отпечатке серой шкалы. Приступая же к цветокоррекции, целесообразно, прежде всего, добиться зеркального соответствия ХК наиболее недостающего красителя фотобумаги (в нашем случае голубого) и идентичного слоя пленки. С этой целью увеличим общую экспозицию на величину $D_{ж}^{\Phi}$, смещающую кривую Г в положение Г', кривую П — в положение П' и кривую Ж — в положение Ж'. По отношению к голубому красителю средние поля отпечатка серой шкалы имеют избыточный желтый краситель плотностью $\Delta D_{ж}$ и пурпурный краситель плотностью $\Delta D_{п}$. Теперь, чтобы добиться правильного взаимного расположения ХК желтых и пурпурных слоев пленки и фотобумаги, необходимо поглотить избыточное излучение желтым и пурпурным светофильтрами плотностью $D_{ж}^{\Phi}$ и $D_{п}^{\Phi}$ соответственно. Введение таких светофильтров в световой поток увеличит действующие плотности желтого и пурпурного слоев цветной фотопленки, благодаря чему ХК этих слоев сместятся параллельно самим себе вдоль оси $D_{ж}$: кривая П₀ займет положение П'₀, а кривая Ж₀ — положение Ж'₀. В результате проведенных операций все три пары ХК цветной пленки и фотобумаги окажутся в зеркальном соответствии, необходимым для оптимального воспроизведения на отпе-

чатке цвета и градиций серой шкалы. Светофильтры, требуемые для цветокоррекции, определяются моделированием избыточных красителей отпечатка серой шкалы с помощью субтрактивных светофильтров, как описано выше. После введения их в световой поток общую экспозицию при фотопечати увеличивают на величину наибольшей из плотностей ($D_{п}^{\Phi}$) субтрактивных светофильтров, моделирующих избыточные красители отпечатка серой шкалы (с учетом отражения света от стекол светофильтров). Это удобно сделать с помощью фотометра. В IV квадранте (рис. 3) показана результирующая кривая тоновоспроизведения серой шкалы в случае полной реализации возможностей цветных фотоматериалов. Иначе говоря, максимально достижимый на данной пленке интервал плотностей ахроматических тонов равен полезному интервалу экспозиций цветной фотобумаги. Как и в черно-белом тоновоспроизведении, за критерий качества фотоснимка следует принять степень близости реальной кривой тоновоспроизведения к опорной прямой, правильно передающей градацию серой шкалы. Кривая тоновоспроизведения (рис. 3), почти совпадающая с опорной прямой, есть следствие отличия линейных участков ХК позитивных и негативных фотоматериалов от реальных. У последних они имеют некоторый изгиб. Таким образом, процесс цветной фотопечати сводится к двум операциям: I — выбору экспозиции по «паспорту» цветной фотобумаги; II — определению набора корректирующих светофильтров моделированием избыточных красителей пробного отпечатка серой шкалы при помощи субтрактивных светофильтров. Наша следующая статья будет посвящена описанию практической реализации этой методики.

ЛИТЕРАТУРА

- Горбатов В. А., Тамицкий Э. Д. Цветная фотография. — М.: Легкая индустрия, 1972.
Зернов В. А. Цветоведение. — М.: Книга, 1972.
Миз К., Джеймс Т. Теория фотографического процесса. — Л.: Химия, 1973.
Тамицкий Э. Д., Горбатов В. А. Цветная фотография. — М.: Легкая индустрия, 1979.

Увеличитель «УПА-613»

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ

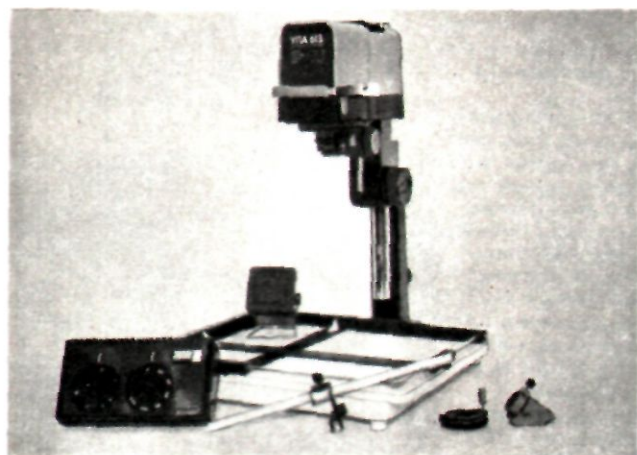


ФОТО 1

Семейство УПА (автоматических портативных увеличителей) пополнилось новой моделью — «УПА-613» (фото 1).

Фотоувеличитель предназначен для получения черно-белых и цветных отпечатков с негативов размером 24×36 и 18×24 мм, снятых на 35-мм пленке, и с негативов размером 13×17 мм, снятых на 16-мм пленке. Технические данные его следующие.

Пределы увеличения: с автоматической фокусировкой — от 2,5 до 8 крат; с ручной — от 1 до 20 крат. Фотоувеличитель индивидуально отъюстирован с собственным объективом «Индустар-50У». Фокусное расстояние — 53,4 мм. Пределы диафрагмирования — от 1:3,5 до 1:11.

Разрешающая способность в плоскости экрана, отнесенная к плоскости негатива:

в центре поля — не менее 30 лин/мм;

по краю — не менее 15 лин/мм.

Средняя освещенность экрана — 100 лк при увеличении 5 крат, максимальном относительном отверстии объектива, применении электролампы БКМТ мощностью 60 Вт и номинальном расчетном напряжении. При этом равномерность освещенности экрана не менее 0,6.

Размер корректирующих светофильтров — 60×60 мм. Габариты увеличителя: в рабочем положении — $480 \times 380 \times 850$ мм, в сложенном футляре-чемодане — $430 \times 370 \times 160$ мм. Масса — 14 кг. Цена — 80 руб.

Оптическая схема осветителя построена на двухлинзовом конденсоре. Впервые в отечественных фотоувеличителях использовано зеркало, расположенное под углом 45° к оптической оси прибора (между линзами конденсора), отражающее свет, идущий от электролампы. Такая схема обеспечивает компактную конструкцию осветителя и всего фотоувеличителя в целом. Источник света удален от зоны настройки, что исключает нагрев фотопленки, а следовательно, и возможность ее коробления.

Негатив прижимается нижней плоскостью конденсора, который легко устанавливается с помощью переднего П-образного рычага, поднимающего или опускающего его корпус. При этом фиксируется верхнее положение конденсора. Механизм автоматической фокусировки, изменяя размер отпечатка, одновременно дает возможность наводить на резкость. Сохранена и ручная фокусировка во всем диапазоне увеличения, которая необходима также и в пределах кратности от 1 до 2,5 и от 8 до 20 крат. Новшеством является тест-фильтр для осуществления ручной фокусировки. В основе принципа его работы — оптическая схема, которая визуально показывает на экране, как при достижении фокусировки отдельные красные и зеленые треугольники совмещаются в один белый. Приставка для наклона объектива относительно оптической оси прибора

расширяет творческие возможности фотографа при трансформации отпечатков. Для ее работы объектив необходимо вывернуть и вернуть в узел поворота объектива, а затем вместе с ним установить на прежнее место (фото 3). Узел поворота объектива рассчитан на получение величины трансформации (отношение большей стороны трансформированного изображения к меньшей) до 1,2 при увеличении не более 5 крат.

С помощью зеркальной насадки (фото 2) изображение можно проецировать на вертикальную плоскость, причем, по желанию, как в продольном, так и в поперечном расположении. Реле времени «Изохрон» рассчитано на работу от электросети напряжением $220 \pm 10\%$ В или $127 \pm 10\%$ В. Максимальная мощность электролампы увеличителя — 60 Вт, мощность лампы фотофонаря, подключающегося через реле, — не более 40 Вт. Реле имеет два диапазона выдержек — от 0,5 до 10 с и от 0,5 до 120 с. Погрешность градуировки шкал в крайних точках $\pm 10\%$, причем промежуточные цифры на шкалах нанесены ориентировочно и служат для лучшего запоминания положения ручек установки выдержки. Надежность реле регламентируется средним временем наработки на отказ — 1500 часов.

В комплект фотоувеличителя входят также портативный фотофонарь из цветных пластиковых материалов, обеспечивающий неактивное освещение зоны работы; матированное стекло, устанавливаемое в лоток для светофильтров; футляр-чемодан (фото 5); кадрирующая рамка и струбицы для установки ее экрана под углом; вкладыши негативной рамки. Для удобства работы рукоятки управления максимально вынесены на корпусе вперед. Кремальера установки кратности имеет откидную ручку, обеспечивающую при необходимости ускоренное перемещение увеличителя по стойке. Встроенные в корпус светофильтр и тест-фильтр также легко управляются. Настройка освещенности экрана проходит в зоне, мало подверженной нагреву, — с нижней стороны осветителя (фото 4). Переход от автоматической фокусировки к ручной и обратно осуществляется и фиксируется с помощью рукоятки, расположенной слева на корпусе.

Б. КУДРЯВЦЕВ



ФОТО 2

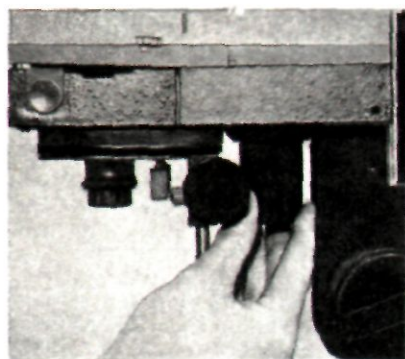


ФОТО 3

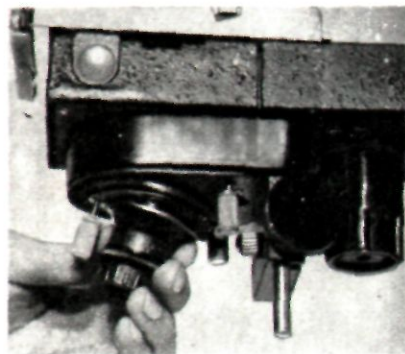


ФОТО 4

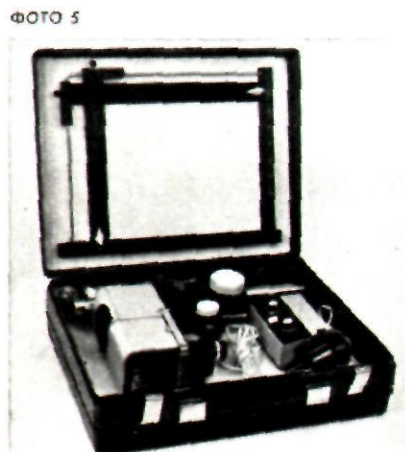


ФОТО 5

Как работают мультипризмы

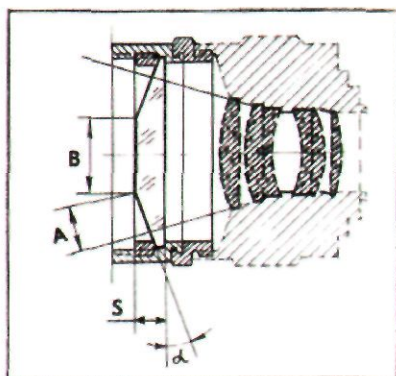


РИС. 1. РАСПОЛОЖЕНИЕ МУЛЬТИПРИЗМЫ НА ОБЪЕКТИВЕ

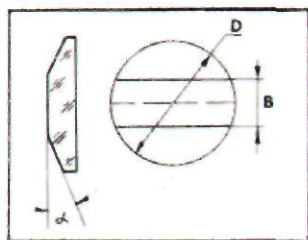


РИС. 2. МУЛЬТИПРИЗМА, ДАЮЩАЯ ДВА ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛЬНО ОСНОВНОМУ ПО ОБЕИМ ЕГО СТОРОНАМ. $B=0,3D$



ФОТО 1. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ (УМНОЖЕНИЕ) ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИЗМОЙ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА РИС. 2. ГРАНИ РАЗВЕРНУТЫ ВЕРТИКАЛЬНО

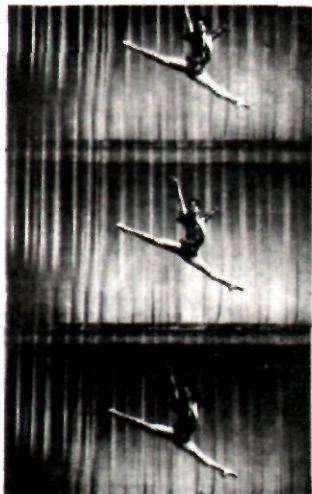


ФОТО 2. ИЗОБРАЖЕНИЕ, ПОСТРОЕННОЕ ТОЙ ЖЕ ПРИЗМОЙ ПРИ ГОРИЗОНТАЛЬНОМ ПОВОРОТЕ ГРАНЕЙ

Мультипризма представляет собой стеклянный диск с рядом скошенных граней, от числа которых зависит умножение части исходного изображения на плоскости кадра. Мультипризму можно рассматривать как инструмент творчества в работе фотографа. Варианты ее применения настолько разнообразны, что многие фирмы ввели в свои комплекты аппаратуры небольшие наборы мультипризм для создания особых эффектов.

Выпуск мультипризм и фильтров планируется сейчас на Красногорском заводе. Они предназначены для комплекта 35-мм аппаратуры «Фотохудожник». В некоторых случаях фотографы могут отойти от известных схем промышленного производства мультипризм и изготавливать их и фильтры самостоятельно. При этом необходимо, конечно, применение точного оптического шлифовального оборудования.

Рассмотрим простейшую мультипризму, дающую 2 дополнительных изображения параллельно основному, по обеим его сторонам. Соотношение яркостей основного и дополнительного изображений, формируемого скошенными гранями, зависит от соотношения площадей участвующих в работе граней (параллельной B и скошенной A). Естественно, оказывает влияние на него и величина диафрагмирования, и удаленность мультипризмы от поверхности первой линзы объектива. Поэтому для того, чтобы точнее предугадать эффект, производимый мультипризмой, необходимо рассматривать картину в видоискателе на рабочей диафрагме, то есть при нажатом репетире контроля глубины резкости. Приходится считаться с некоторой потерей резкости в дополнительном изображении по отношению к основному. Снижение ее будет еще более ощутимым при плохой полировке скошенных граней и больших радиусах на переходах граней. Экспозиция, определяемая с помощью «ТТЛ» экспонометра с интегральным замером, мало изменится от введения мультипризмы. Однако за счет разделения светового потока снижение контраста между тенями

и светами будет ощутимым при печати, и это нужно учитывать особенно при съемке на обрабатываемые материалы.

Снижение контраста изображения может стать критическим при малом исходном контрасте между главным объектом и фоном, сложном рисунке главного объекта, пестром фоне. Кроме того, геометрия самой мультипризмы — число и величина скошенных граней, участвующих в работе, окажет влияние на состояние контраста. Построение общей композиции зависит, таким образом, от величины угла скошенной поверхности (α), фокусного расстояния примененного объектива и соотношения диаметров призм и первой линзы объектива.

Точность геометрии повторения изображения зависит от соблюдения геометрии обработки: параллельность и центровка плоскостей должны быть максимальными. Большие углы склона ($1,5\alpha$) будут приемлемы для широкоугольных объективов, а малые ($0,5\alpha$) — для умеренных телеобъективов. Заметим, что важно соблюсти не столько саму величину угла, сколько строгое геометрическое расположение скошенных граней и их плоскости. Обычно угол α лежит в пределах $4-8^\circ$.

Чаще всего мультипризмы предназначены для работы со штатными объективами зеркальных камер, но их можно применять, в отдельных случаях, и с объективами с фокусными расстояниями от 24 до 200 мм для 35-мм камер, от 65 до 200 мм для среднеформатных камер. Вряд ли всегда оправданным будет применение мультипризм с супертелеобъективами и сверхширокоугольниками.

Толщина мультипризмы (S) определяется геометрическим построением как производная от величины угла и числа скошенных граней. Простейшими оправками для мультипризм могут быть обычные оправы светофильтров. Мультипризма в оправе должна плавно и легко вращаться подобно поляриoidным фильтрам. Для варьирования изображения можно оправить мультипризму в плоскую пластинку, а на оправу

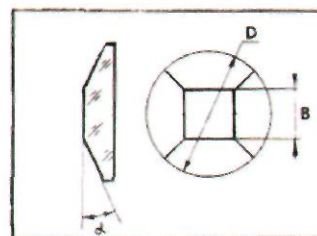


РИС. 3. МУЛЬТИПРИЗМА С ЧЕТЫРЬМА ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ГРАНЯМИ ВОКРУГ ОСНОВНОЙ. $B=0,3D$

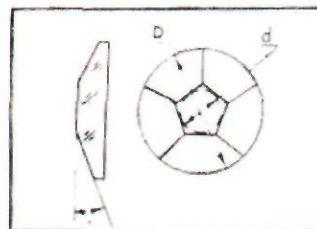


РИС. 4. МУЛЬТИПРИЗМА С ПЯТЬЮ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ГРАНЯМИ ВОКРУГ ОСНОВНОЙ. $\alpha=0,25D$

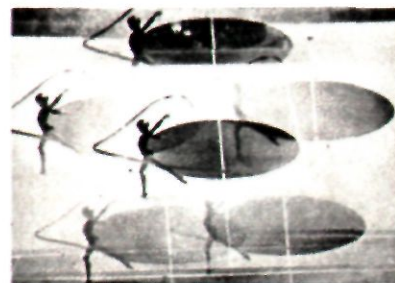


ФОТО 3. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ (УМНОЖЕНИЕ) ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИЗМОЙ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА РИС. 4



ФОТО 4. РАБОТА ТОЙ ЖЕ ПРИЗМЫ НА БОЛЕЕ ОДНОТОННОМ ФОНЕ

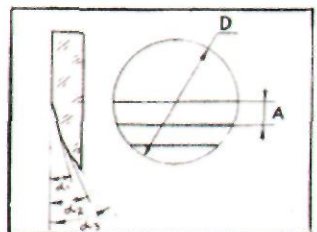


РИС. 5. МУЛЬТИПРИЗМА, УМНОЖАЮЩАЯ ОСНОВНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕСКОЛЬКО РАЗ В СТОРОНУ ПЕРИФЕРИИ КАДРА.
 $A = \frac{D}{2(n+1)}$, где n — число дополнительных граней

Диапроекторы «Пентакон»

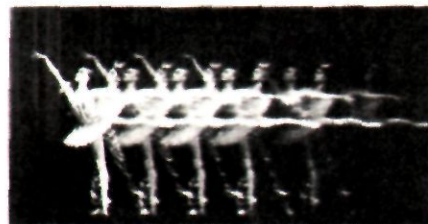


ФОТО 5. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ (УМНОЖЕНИЕ) ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИЗМОЙ, ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА РИС. 5. ГРАНИ РАЗВЕРНУТЫ ВЕРТИКАЛЬНО



ФОТО 6. РАБОТА ТОЙ ЖЕ ПРИЗМЫ ПРИ НЕБОЛЬШОМ ПОВОРОТЕ ГРАНЕЙ

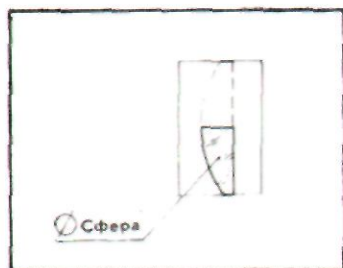


РИС. 6. ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ РЕЗКОСТИ НА ПЕРЕДНЕМ И ЗАДНЕМ ПЛАНЕ ИНОГДА ПРИМЕНЯЮТ ПОЛОВИНКУ ЛИНЗЫ ДЛЯ МАКРОСЪЕМКИ, ЗАКЛЮЧЕННУЮ В ОБЫЧНУЮ ОПРАВУ ОТ СВЕТОФИЛЬТРОВ

объектива установить плоскую рамку-держатель, дающую возможность смещения мультипризмы относительно оптической оси объектива. При этом диаметр мультипризмы должен с запасом покрывать диаметр входной линзы объектива.

Разумеется, вариации здесь безграничны, но многое зависит от технологических возможностей при изготовлении мультипризм и качества их шлифовки. Интересных эффектов можно достичь, комбинируя грани самих мультипризм, вводя различной формы части цилиндрических призм, кольцевых проточек, добавляя к мультипризмам обычные и оттененные светофильтры, маски, смягчающие насадки.

П. ИВЧЕНКО

Комбинат «Пентакон Дрезден» освоил производство новых диапроекторов серии АV (фото 1, 2, 3). Это модели «АV-10», «АV-100-авто», «АV-200-автофок», предназначенные для демонстрации слайдов 24×36 как в стандартных рамках 50×50 мм, так и в виде рулона пленки.

Светотехническую базу диапроекторов составляют галогенные лампы, асферические конденсоры, светосильные объективы. Термозащита — двухконтурная воздушно-вентиляторная система с автоматическим реле выключения лампы при перегреве. Открытый магазин для рамок позволяет производить замену слайдов во время работы. На это время — одну секунду — предусмотрена «темновая» пауза.

Управление диапроектором осуществляется через выносной коммутатор, входящий в комплект всех моделей, или беспроводный ультразвуковой датчик для модели «АV-200» (фото 6). Возможно соединение диапроекторов с другими приборами. Для моделей «АV-100» и «АV-200» это может быть магнитофон (фото 4). Синхронизировать магнитофонную запись с режимом демонстрации диапозитивов можно с помощью дополнительного прибора «Синхрон» (фото 5), а саму озвученную демонстрацию — с прибором «Аспектрон-3» (фото 4).

В серии новых диапроекторов модель «АV-10» — наиболее проста. «АV-100-авто», «АV-200-автофок» построены по принципу наращивания технических возможностей и комфортности управления. Последняя модель имеет, помимо всего, автоматическую систему подфокусировки изображения, световую «указку» (фото 7).

Основной объектив для диапроекторов — «Пентакон АV 2,8/80», а дополнительные — «Пентакон АV 2,8/100» и «Пентакон АV 3,5/140». Автоматическая рамка (фото 8) может быть также использована для демонстрации кадров с неразрезанного рулона пленки длиной до двух метров. Прибор «Темпорас-3» позволяет регулировать продолжительность демонстрации слайда от 4 до 45 с. Питание диапроекторов — от сети напряжением 220 В, 50 Гц.

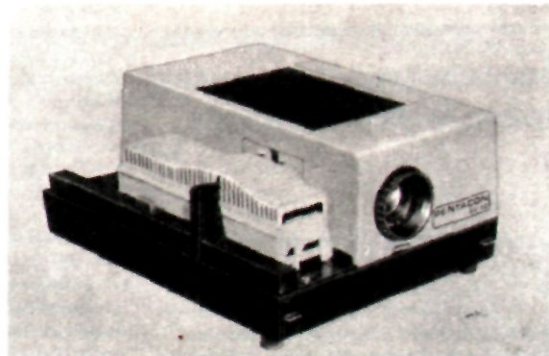


ФОТО 1

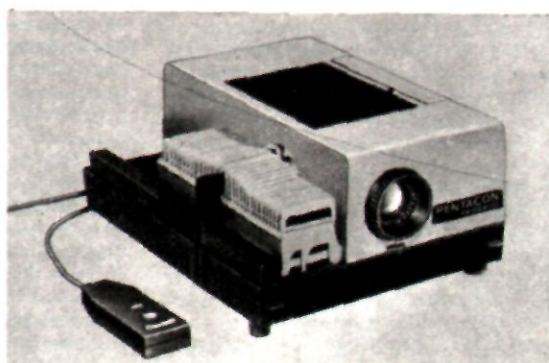


ФОТО 2

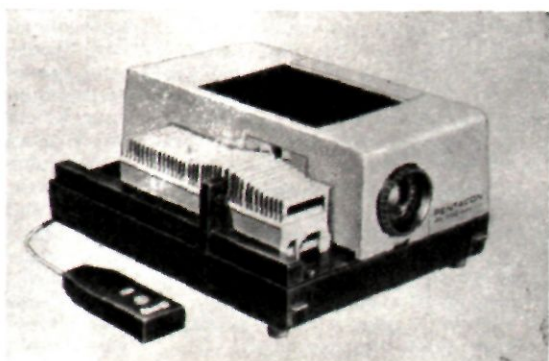


ФОТО 3

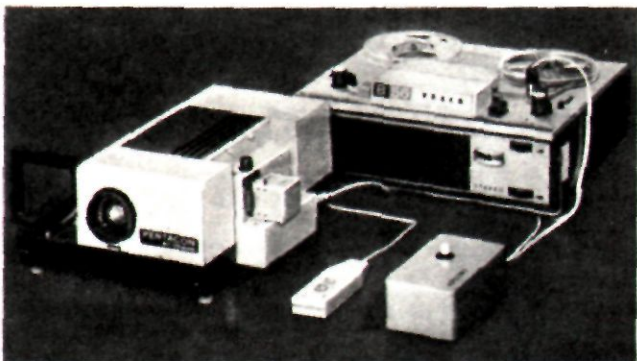
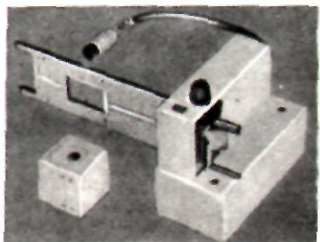
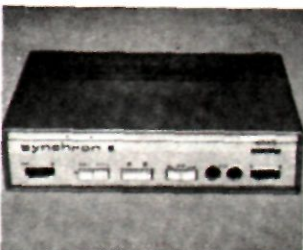


ФОТО 4
ФОТО 5
ФОТО 6
ФОТО 7
ФОТО 8



Особенности измерения экспозиции

В Киеве в издательстве «Техника» вышла книга Д. О. Стародуба «Азбука фотографии». Автор, известный фотомастер, включил в нее, кроме общих сведений по основам фотографии, много полезных практических советов по технике съемки, обработке фотоматериалов, специальным приемам печати и т. д. Учитывая, что книга издана небольшим тиражом, редакция попросила Д. О. Стародуба подготовить на ее материале цикл статей в помощь фотолюбителям. Публикуем первую из них.

Наиболее точно определить экспозицию можно с помощью фотоэлектрического экспонометра, который позволяет измерять как падающий на объект свет (освещенность), так и свет, отраженный объектом (яркость). В соответствии с этим различают два метода измерения экспозиции: по падающему и по отраженному свету. При правильном измерении оба дают абсолютно одинаковые результаты. Однако в некоторых случаях условия съемки позволяют применить только один из них, поэтому нужно уметь пользоваться обоими. При измерении освещенности объекта съемки экспонометр направляют молочным стеклом, вставленным в окно светоприемника, непосредственно от объекта съемки на источник освещения, перпендикулярно идущим от него лучам. Если фотографирование производится под открытым небом, то экспонометр направляют непосредственно на солнце или, если солнце закрыто облаками, на небо. При этом будет измерена освещенность наиболее освещенных участков поверхности объекта. Для измерения освещенности теневых участков экспонометр надо установить молочным стеклом перпендикулярно лучам, освещающим тени объекта, но так, чтобы на стекло случайно не попали лучи света, падающие на ярко освещенные участки. Это значит, что в солнечную погоду экспонометр нужно разместить в тени — своей собственной или окружающих предметов, направляя его в ту сторону, откуда будет производиться съемка. Если воспользоваться результатами первого измерения, то экспозиция окажется выбранной по светам, и на теневых участках объекта возможно исчезновение деталей, то есть недодержка. Если же за основу принять результаты второго измерения, то экспозиция будет нормальной для теневых участков объекта съемки, а освещенные места окажутся передержанными и на них также могут пропасть детали. Для предотвращения передержки светов или недодержки теней величину экспозиции следует усреднить, то есть выбрать среднее из полученных значений выдержки или диафрагмы. Если объект съемки очень темный, например сосновый бор, то не следует бояться передержки ярко освещенных деталей, поскольку отражательная способность объекта мала. В этом случае можно ориентироваться на экспозицию по теням либо, в зависимости от «темности» объекта, увеличить экспозицию по сравнению с усредненными показаниями экспонометра в два раза. И, наоборот, при очень большой отражательной способности объекта съемки, например заснеженного зимнего пейзажа, необходимо ориентироваться по освещенным участкам объекта или уменьшить экс-

позицию по сравнению с усредненными показаниями экспонометра в два раза. Иногда произвести замер падающего на объект света невозможно. Чаще всего это бывает тогда, когда к объекту фотографирования нельзя приблизиться. При съемке под открытым небом, когда и объект, и фотограф одинаково освещены солнечным светом и светом неба, нет необходимости измерять освещенность от места расположения объекта — достаточно это сделать там, где находится фотоаппарат. Однако при съемке длиннофокусными объективами, например во время фотоохоты, особенно в лесу, погрешности подобных измерений могут быть весьма велики. Методика измерения экспозиции, основанная на измерении яркости объекта съемки, широко применяется в экспонометрических устройствах, встроенных в фотоаппараты «Зенит-4», «Киев-10», «Вилия-авто» и другие. Часто ею пользуются начинающие фотолюбители, не обладающие достаточным практическим опытом работы с экспонометром. Для измерения экспозиции в этом случае окно светоприемника экспонометра направляют на объект фотографирования. Казалось бы, все очень просто, тем не менее это часто приводит к серьезным ошибкам, причина которых — в самом способе измерения. Все экспонометры, измеряющие отраженный объектом свет, можно разделить на три группы в зависимости от величины угла зрения светочувствительных элементов. У первой он приблизительно равен углу зрения нормального объектива фотоаппарата и составляет 42—48° («Ленинград-4», экспонометры фотоаппарата «Зенит-Е» и подобных ему), у второй группы этот угол значительно меньше — 8—15° («Ленинград-6», «Свердловск-2»). Третью группу составляют экспонометры, встроенные в зеркальные фотоаппараты с замером экспозиции через объектив (система TTL). У последних угол зрения светочувствительных элементов меньше или равен углу зрения объектива («Зенит-TTL», «Зенит-19», «Практика LTL-3» и т. п.). Рассмотрим возможные ошибки в измерении экспозиции по каждой из этих групп. У экспонометров первой группы в процессе измерения на светочувствительный элемент попадают лучи, исходящие одновременно от многих предметов. Например, во время пейзажной съемки на него воздействуют лучи, отраженные от травы и почвы на переднем плане, от деревьев, находящихся на втором плане, от неба и облаков и т. д. Степень воздействия каждой группы лучей пропорциональна их силе и пространственному углу, занимаемому данным предметом в поле зрения светочувствительного элемента экспонометра. Это так называемый интегральный метод измерения, при котором экспонометр может показать одинаковую экспозицию и для светлого домика на фоне темных холмов, и для равномерно-серого пространства морского пейзажа. Объясняется это тем, что произведение силы света от стен домика на площадь, занимаемую этим домиком в поле зрения экспонометра, равно произведению силы света от серой поверхности моря на занимаемую им площадь, хотя их освещенности, а следовательно, и необходимые для фотографирования этих сюжетов экспозиции совершенно различны. Естественно, измеряя с помощью такого экспонометра яркость объекта съемки, можно получить правильное значение экспозиции только тогда, когда весь пространственный угол зрения светочувствительного элемента занимает равномерно-серый предмет. В этом случае изменение его яркости приведет к пропорциональному изменению показаний экспонометра. Это свойство прибора заставляет нас под-

носить его к сюжетно важной детали или к объекту съемки таким образом, чтобы расстояние между ними было равно линейным размерам предмета или меньше их. При этом на светочувствительный элемент экспонометра попадут в основном только лучи, идущие от объекта съемки. Большее удаление приведет к искажению показаний, они будут тем значительнее, чем больше отличаются яркости окружающих предметов от яркости объекта съемки. Казалось бы, достаточно сузить угол зрения экспонометра — и свет от окружающих предметов не будет искажать показаний прибора. Именно так сконструированы экспонометры второй группы, но и они не свободны от недостатков. Например, предостой съемка пейзажа. Лес, река, облака на небосводе — все объекты в равной степени важны. На какой же из них следует направить светоприемник экспонометра? Хорошо, если в кадре присутствует человек. Тогда достаточно измерить яркость его лица как сюжетно важной детали изображения. А если главную деталь выделить невозможно? В этих ситуациях необходимо измерить экспозицию для самого светлого и для самого темного предметов, после чего выбрать какое-то среднее значение в зависимости от желаемой степени проработки на снимке того или иного предмета. Кроме того, узкий угол зрения светочувствительных элементов у экспонометров второй группы требует очень точной наводки экспонометра на объект съемки — малейшие отклонения могут повлечь за собой ошибки в определении экспозиции. Почти все перечисленные недостатки устранены в системе TTL, в которой на светочувствительный элемент экспонометра попадает лишь свет, прошедший через объектив фотоаппарата. Система эта хороша еще и тем, что экспонометром автоматически учитываются значительное выдвижение объектива при макросъемке, а значит, уменьшение его относительного отверстия, а также надеваемые на объектив светофильтры и иные насадки. Тем не менее и при фотографировании аппаратами с системой TTL в показаниях экспонометра подчас приходится вносить поправки. Так, при съемке человека в полный рост на фоне неба или ярко освещенной белой стены экспонометр среагирует на большой световой поток, идущий от фона, и в результате изображение человека на негативе окажется недодержанным. И, наоборот, если фон темный, то светлый объект получится передержанным. Поэтому в зависимости от сюжета и соотношения наблюдаемых в видоискателе фотоаппарата размеров объекта съемки и фона показания экспонометра необходимо корректировать. Проще всего это можно сделать с помощью лимба светочувствительности пленки. Если объект (независимо от того, на каком фоне он расположен) занимает все поле зрения видоискателя, поправку делать не нужно, поскольку экспонометр замеряет яркость только объекта. Если же объект расположен, например, на фоне светлого неба и занимает четверть площади видоискателя — на лимбе следует установить светочувствительность в два раза меньшую, чем у пленки, заряженной в фотоаппарат. Конкретная величина поправки зависит от многих факторов, определяемых условиями съемки, но соотношение в кадре объекта съемки и фона остается наиболее важным из них. Итак, в подавляющем большинстве случаев наиболее удобной с практической точки зрения является система TTL. Тем не менее метод измерения падающего на объект света наиболее универсален и точен и поэтому чаще используется в профессиональной фотографии.

Д. СТАРОДУБ

«Внутренняя форма» снимка

Окончание. Начало см. на стр. 26

В этом ряду для нас важен ход времени. Оно как бы «перетекает» с одного снимка на другой, скользя вдоль плоскости изображения. Иначе говоря, при фиксации моментальных фаз время движется фронтально по отношению к зрителю.

В проанализированных снимках Йозефа Судека время движется перпендикулярно плоскости изображения, по замкнутой цепи — от наблюдателя к объекту и от объекта к наблюдателю. У многих художников есть высказывания о том, как длительное созерцание приводило их к открытию в объекте все новых и новых граней, значимых моментов. Здесь время вглядывания (исходящее от наблюдателя) накапливало в объекте экспрессию. Подобное же происходило и в судековской фотографии Карлова моста, когда камера включалась несколько раз — по мере накопления выразительных элементов.

Когда снимок сделан, напечатан, совершается обратный процесс. В одном из интервью Йозеф Судек говорил, что он определяет удачность кадра следующим образом: вешает снимок на стену, и если через полгода фотография все равно кажется интересной, тогда можно считать, что кадр хорош. Пока снимок висит на стене, он словно возвращает зрителю то, что было накоплено, вложено автором в изображение за время вглядывания. Процесс возвращения смысла можно уподобить тому, как предмет, нагревшийся на солнце за день, потом излучает содержащееся в нем тепло.

Думается, после всего сказанного точнее можно понять принципиальное различие подходов разных мастеров к проблеме «внутренней формы».

Мы назвали лишь два пути к ней (в практике их может быть гораздо больше). В рассмотренных нами случаях выявления «внутренней формы» внешние обстоятельства одинаково действенны, но в каждой из «линий» это совершенно иные обстоятельства. У Картье-Брессона (и фотографов, работающих в сходной манере) источником обстоятельств оказываются мгновенные, стремительно протекающие процессы. Только благодаря им становятся наглядными значимые элементы фиксируемого предмета или события. В «линии Судека» таким внешним, по отношению к объекту, обстоятельством оказывается сам фотограф. «Встретившись» с ним, предмет перестает существовать сам по себе, начинает взаимодействовать с человеком, с его пытливым глазом. При подобном взаимодействии предмет и вести себя начинает иначе, нежели в «нормальном» своем существовании — как бы «поворачивается» к человеку наиболее значимыми своими деталями и подробностями. Чем дольше длится такое взаимодействие, тем богаче становится «внутренняя форма» изображения.

* * *

Хотим подчеркнуть — Анри Картье-Брессон и Йозеф Судек взяты в качестве родоначальников «линий» условно. Дело ведь не в том, чтобы кого-то, названного по имени, «назначить ответственным» за ту или иную линию. Важно другое — чтобы линии были осознаны как принципиально разные возможности трактовки природы и чтобы каждый фотограф это отчетливо себе представлял.

Татьяна Зажицкая Австрийское трио

В Таллине, в башне Кик-ин-де-Кёк, впервые прошла выставка снимков зарубежной фотогруппы: Антон Брукмюллер, Вилли Хенгль и Эрвин Кнайдингер. Они выступают вместе уже двенадцать лет и именуют себя «Австрия-трио».

Возглавляет австрийское трио Вилли Хенгль. Ему 54 года, имя его неизменно упоминают, говоря о ведущих фотографах мира. Хенгль — менеджер фотогалереи в городе Линце. Статистика его творчества впечатляет: участник двух с половиной тысяч выставок, в их числе 400 персональных; обладатель 1000 дипломов, наград и медалей; организатор и участник одной из самых престижных выставок — «10 лучших фотографов мира». В. Хенгль — автор многих статей и книг о фотографии, обладатель еще одного почетного титула — профессора. Вот уже 10 лет как в Австрии проводятся фотоконкурсы на «Приз Хенгля» и «Фотодни Хенгля».

Творческая биография Антона Брукмюллера, самого старшего по возрасту в трио, ему 73 года, — не столь эффектна, но тоже значительна. Он один из ведущих фотографов Австрии, имеет многочисленные международные награды, почетное звание члена известного в фотомире «Клуба камеры». Кроме вернисажей в составе трио, выступал в ряде стран с персональными выставками.

Эрвину Кнайдингеру — 41 год. Он член молодежной секции «Клуба камеры», обладатель призов международных фотоконкурсов.

Первое и основное, что объединяет австрийское трио, — поиски в области художественной фотографии. Используя и совершенствуя различные технические приемы, они ищут — каждый по-своему — новые средства выразительности. Художественная фотография предоставляет мастеру наибольшую свободу — он волен моделировать натуру или картину мира так, как ему подсказывает интуиция, выражая тем самым свое отношение к изображаемому. Каждый из этих фотографов отобрал для показа советским зрителям 25 своих фотографий. Все трое весьма искусны в фотоделе, настойчиво экспериментируют с формой, цветом, светом в самом широком диапазоне. Но, отправляясь на встречу со зрителем нашей страны, они не стремились поразить его воображение экспериментом, а только хотели рассказать посредством фотографии о том главном, что волнует их в этом мире, как относятся они к вещам и событиям. И посыл их оказался верным — то, что выхватила камера каждого мастера из сложного, пестрого, неоднозначного потока действительности, оказалось нам близким и понятным. При всей различности, непохожести творческих манер членов австрийского трио всем вместе им свойственна общая гуманистическая тенденция — пристальное внимание к человеку-труженику, проблемам его нелегкого бытия.

Все трое владеют «высшим пилотажем» фотографии — безупречной пластичностью изображения. Наиболее лаконичен из них Хенгль, он умеет в немногом раскрыть многое. Ничто не утяжеляет композицию снимка, он читается мгновенно, благодаря жесткому и точному отбору деталей. Образы Хенгля предельно выразительны, эпически законченны в своем обобщении. К примеру, сн

мок «Окно». В прямоугольнике ветхой деревянной рамы иссеченное морщинами лицо старухи и два прелестных детских лица — начало жизни и ее закат.

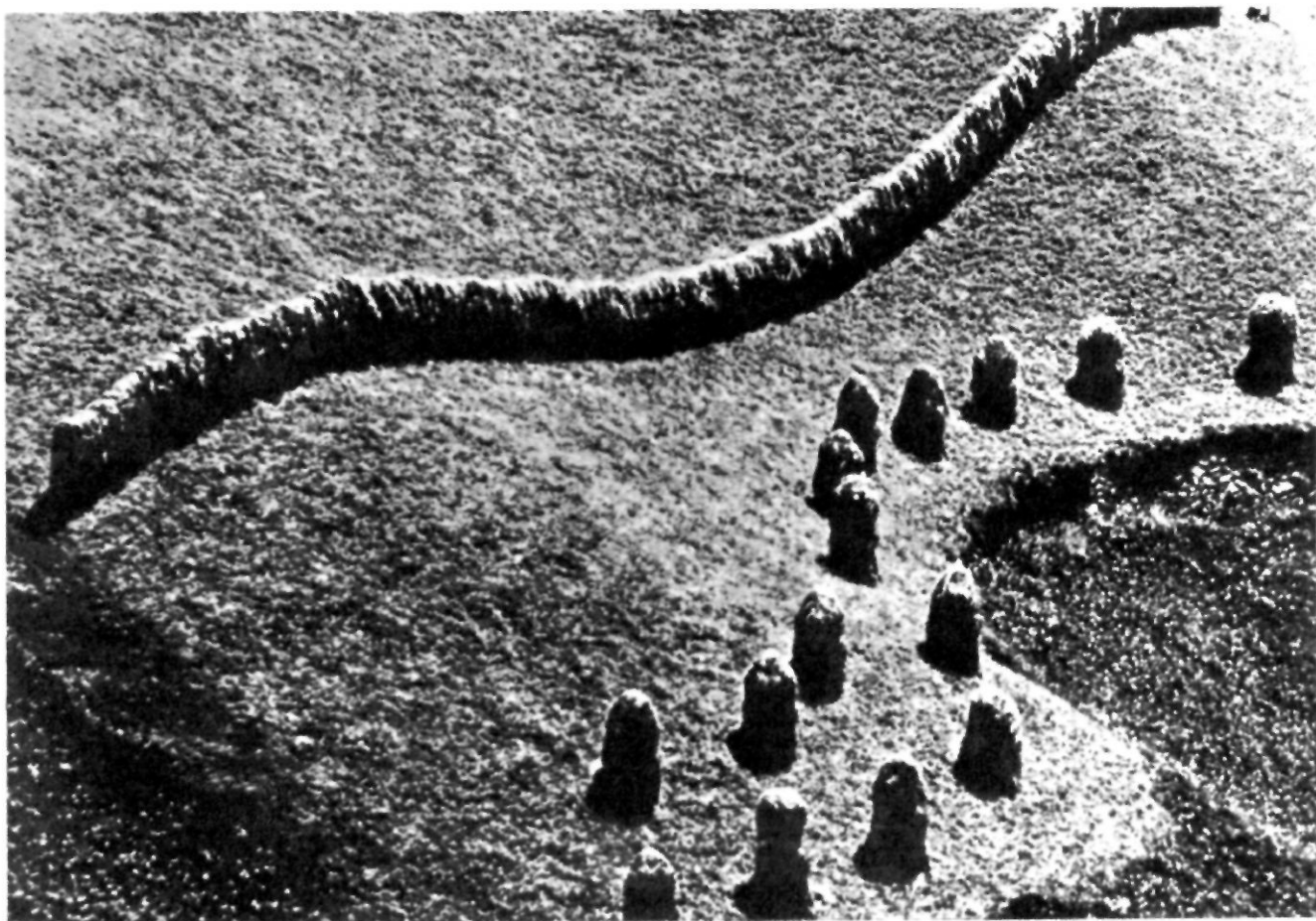
Еще один снимок, типичный для Хенгля, — пространство кадра занимает упругий, изящный абрис красавицы-яхты, на ее фоне сидит старый мастер, положив на колени усталые руки, — воистину творец и его создание. Если многим снимкам Хенгля свойствен принцип контраста, внутреннее напряжение и динамика, то Брукмюллер более спокоен и повествователен, более традиционен. Его фотография — взгляд на мир человека, который многое увидел и познал в своей жизни. И пришел к выводу, что самым прекрасным в мире остается то, что в нем неизменно, — ритуал сельских работ, дарующих человеку хлеб; работник с мастерком в руках, строящий дом; камин, дающий людям тепло.

Брукмюллер любит снимать своих ровесников, людей пожилых. Он словно говорит нам: старость — это особый мир, со своими радостями и драмами, вглядитесь в него, задумайтесь об этой поре человеческой жизни. В его снимках на эту тему нет мелодраматизма или остроты ситуаций: радость смягчена улыбкой; драма — печалью; одиночество — осознанием его неизбежности.

Эрвин Кнайдингер в силу возраста, на мой взгляд, наиболее публицистичен, жаждет до жизни, до событий. В его серии немало блестяще выполненных фотографий, несущих элементы репортажа. Чувствуется, что он много размышляет над социальными процессами современной жизни, его отношение к ней активно и тревожно.

За серией из двух снимков — «Торговец мясом» и «Торговка рыбой» читается целый пласт исторических и социальных отношений двух континентов — сытое благополучие маленького нейтрального государства Западной Европы и потрясенная социальными проблемами африканская страна. Еще серия из двух снимков — «Телохранитель» и «Гробовщик». Шеренга одинаковых фигур, затянута в помпезные мундиры, со вскинутыми на плечо автоматами, а внизу — в покоем ритме, так же помпезно разукрашенные крышки гробов, ожидающих своих «клиентов». А вместе — образ жуткого политического маскарада одного из тоталитарных режимов. Отношение Кнайдингера к событиям и явлениям резко и недвусмысленно, но ему присущи и юмор, и восхищение внутренним благородством человеческого лица, и умение передать это в портрете. Здесь же, среди его снимков, обошедшая многие издания мира знаменитая фотография «Вьетнамские дети».

Надо сказать, что выставки не появляются сами собой, обычно они — результат деятельности работников музея или какой-то иной организации, а также инициативы ведущих эстонских фотографов П. Тооминга, К. Суура, А. Лаурима и других, которые возложили на себя добровольную общественную миссию по организации, оформлению и представлению публике работ наиболее интересных фотографов нашей страны, а теперь и мира. С австрийским трио таллинцы познакомились благодаря усилиям Арво Лаурима.



ГЕОМЕТРИЯ ПОЛЯ
ЖЕНЩИНА С КОРЗИНОЙ
ЦЫГАНКА



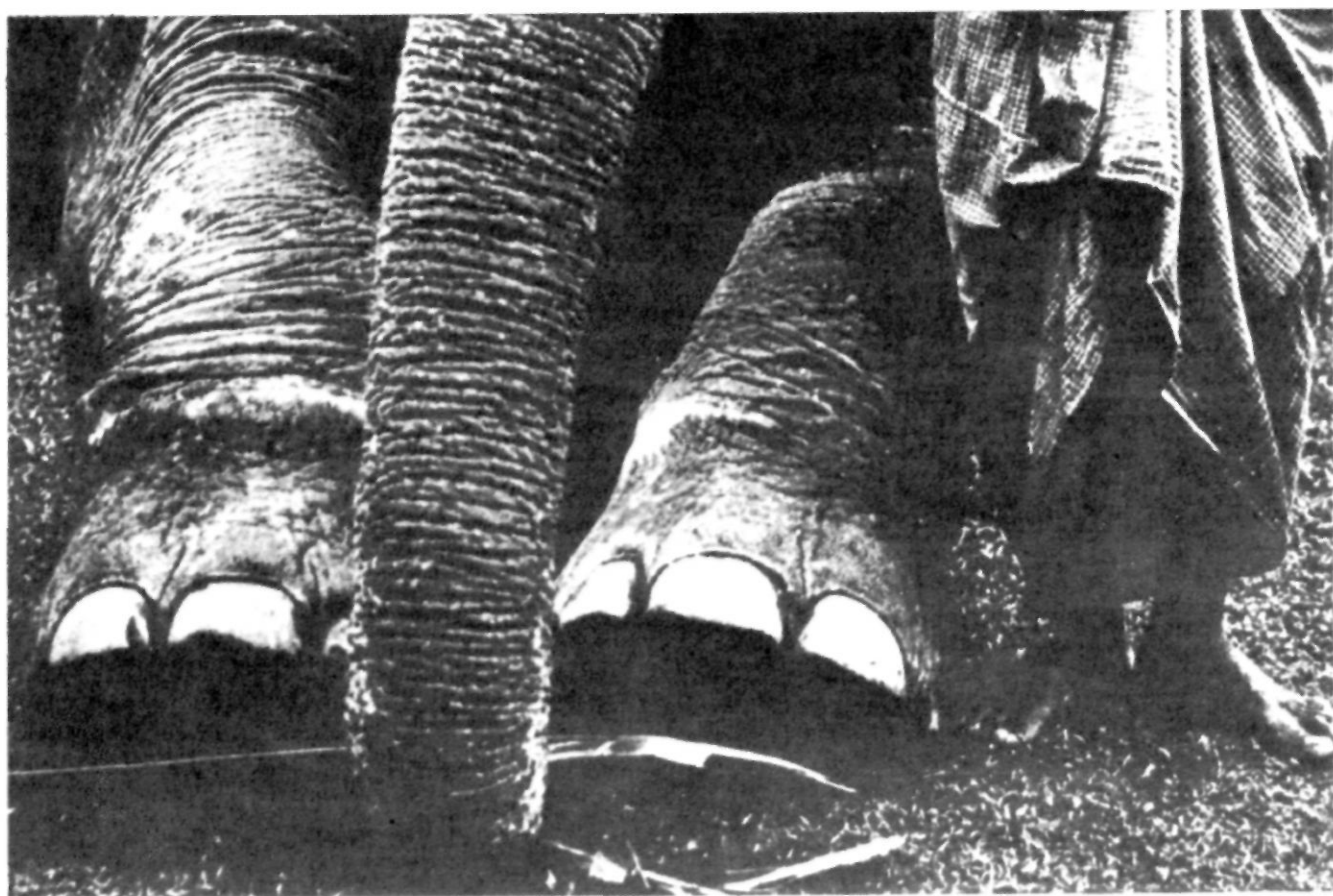


ФОТО Э. КНАЙДИНГЕРА

МАТЬ И ДИТЯ
ДЕВОЧКА
КОНТРАСТ

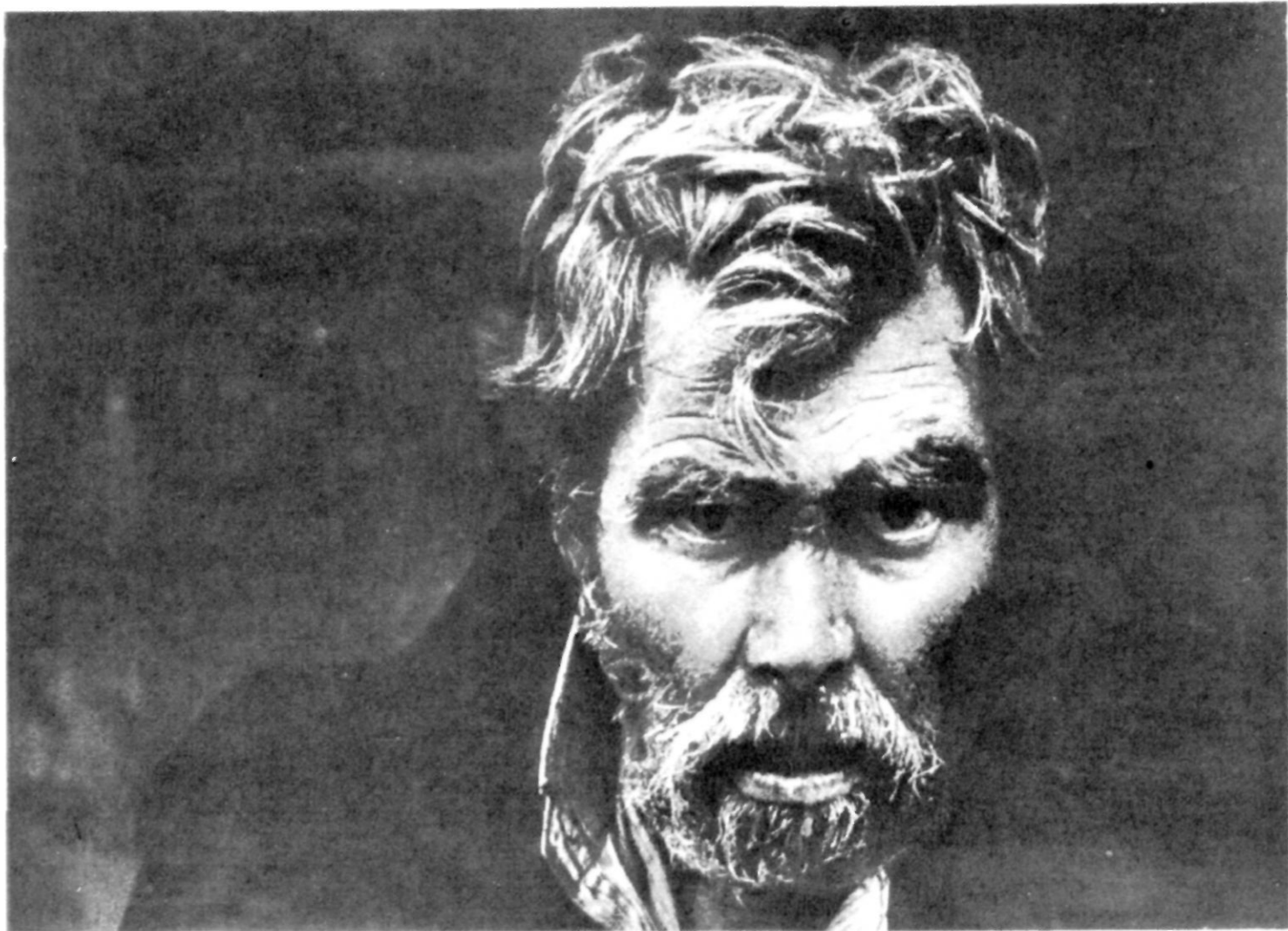
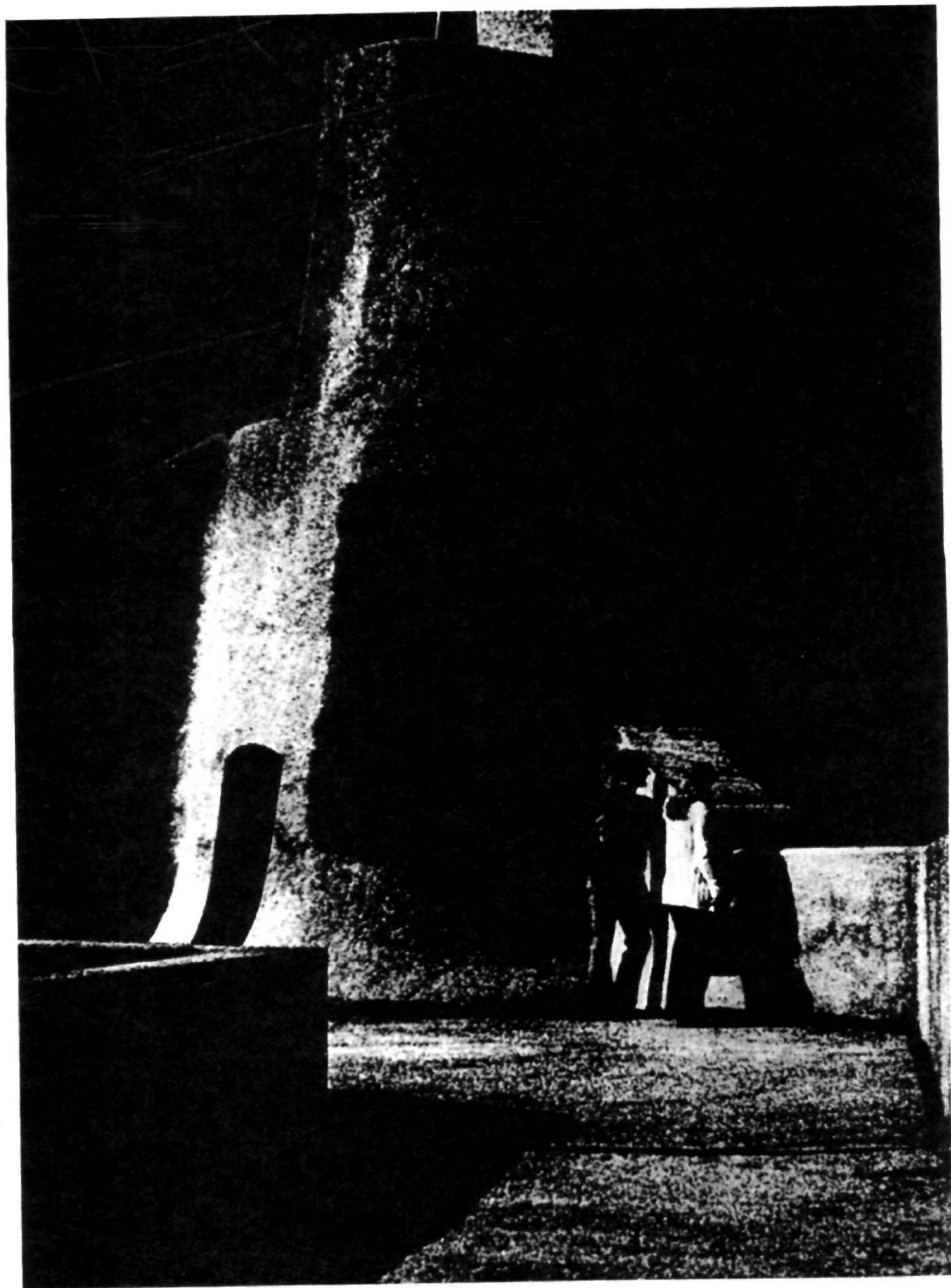


ФОТО В. ХЕНГЛЯ

БРОДЯГА
ПРИВАЛ
В ОТПУСКЕ



3973

