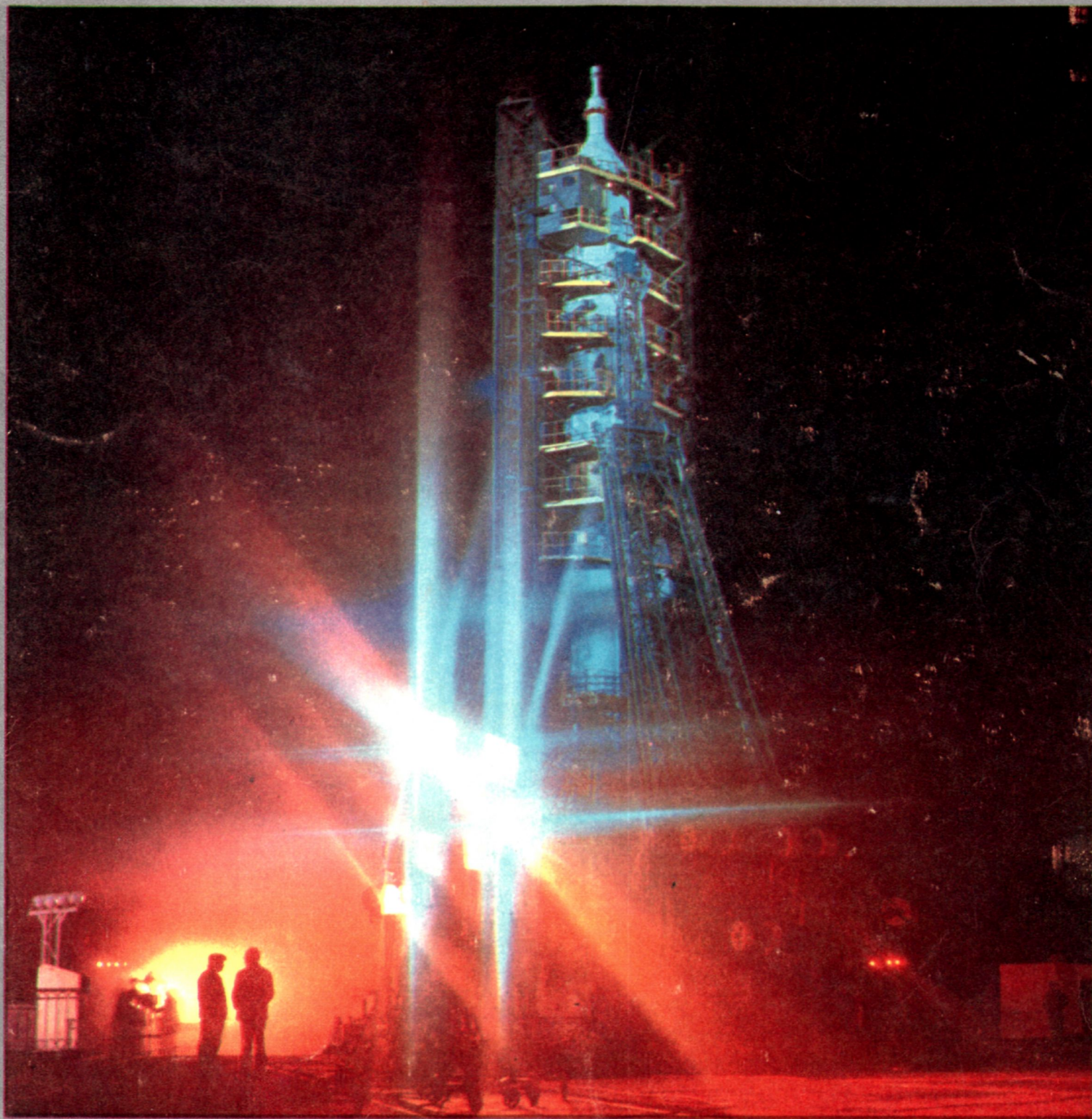


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 824

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Создание Союза ССР — живое воплощение идей Владимира Ильича Ленина, ленинских принципов национальной политики.

В зрелом социалистическом обществе успешно развивается единый народнохозяйственный комплекс — материальная основа братской дружбы народов СССР.

Из постановления ЦК КПСС «О 60-и годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик»



НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ
(МОСКВА)
НОЧНОЙ СТАРТ

АЛЕКСАНДР ЧЕРНЫХ
(МОСКВА)
В ПОЛЕТЕ

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ», ФОТОЛЕНИНИАНА



В. И. ЛЕНИН В СВОЕМ КАБИНЕТЕ В КРЕМЛЕ.
28 НОЯБРЯ 1921 г.
ФОТО А. ЛЕВИЦКОГО



В. И. ЛЕНИН.
25 АПРЕЛЯ 1921 г.
ФОТО Л. ЛЕОНИДОВА

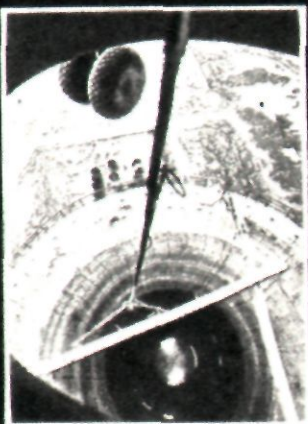


В. И. ЛЕНИН И
Н. К. КРУПСКАЯ
НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ.
1 МАЯ 1919 г.
(АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)



В. И. ЛЕНИН НА ЗАКЛАДКЕ
ПАМЯТНИКА
«ОСВОБОЖДЕННЫЙ ТРУД».
1 МАЯ 1920 г.
(КИНОКАДР)

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ», НАВСТРЕЧУ 60-летию СССР



ЕЛЕНА ГЛАЗАЧЕВА
МОНТАЖ ВЕДУТ
ВЕРТОЛЕТЧИКИ



ЮРИЙ ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ
ДЛЯ НЕФТЯНОЙ
МАГИСТРАЛИ



ВЛАДИСЛАВ ТИТОВ
САХАЛИНСКАЯ БУРОВАЯ



ЕВГЕНИЙ СТЕЦКО
ДОРОГИ НУРЕКА











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АПРЕЛЬ 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

A06922
сдано в набор 03.02.82 г.
подп. в печ. 10.03.82 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 50
цена 70 коп.

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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1982

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

1—4
Выставочный стенд «СФ». Фотолениниана
20—23
Выставочный стенд «СФ». Навстречу 60-летию СССР
6
М. Эйдинов Слайд-фильм в музее
7
В. Станцо Наука плюс фотография
12
Д. Ухтомский Последние кадры
14
Г. Чудаков Уроки Аркадия Шайхета

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
А. Вартанов Воплощение замысла
29
М. Леонтьев «Что» и «как» в фотографии
34
В. Лысенко Реальность и символ

ФОТОТЕОРИЯ

26
М. Каган Функционирование фотографии в современной культуре

ФОТОПРОБЛЕМЫ

28
В. Тимофеев Одна из форм визуального мышления

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

32
В. Стигнеев «Новатору» — двадцать лет

ФОТОБИБЛИОТЕКА

38
Д. Дажин Зримый образ поэта
40
И. Давыдкин, Р. Красовский, В. Воробьев, В. Мельник
Фотокиноэнциклопедия, издание первое

ФОТОТЕХНИКА

41
Г. Берегулов Практическая сенситометрия
42
А. Антипенко Свет, оптика и камера (начало см. на вкладке)
44
«Горизонт» 6×15 (начало см. на вкладке)

ФОТОШКОЛА

46
Д. Стародуб Съемка при естественном освещении

ФОТОКОНКУРСЫ

47
Зарубежные авторы — лауреаты конкурса
«За социалистическое фотоискусство»

Слайд-фильм в музее

В одном из залов Центрального музея В. И. Ленина установлен полиэкранный для демонстрации слайд-фильма «Дни, которые потрясли мир». В создании фильма принимали участие сотрудники «Информэлектрон» и работники музея. Автор сценария А. Ванечкин, режиссер М. Эйдинов, фотограф В. Гордеев, фонограф П. Лопатин. В слайд-фильме использованы снимки из фондов музея, Фотохроники ТАСС, АПН. О работе над фильмом рассказывает режиссер Михаил Эйдинов.

ментальность событий, добиться глубины обобщений. И непереносимое условие — слайд-фильм должен был органично вписаться в экспозицию зала, стать как бы своеобразным его экспонатом, способным раздвинуть границы зала. Все это — и тема, и условия демонстрации — определили жанровую структуру слайд-фильма, который создавался как художественно-публицистическая композиция. В основу зрительного ряда были положены исторические фотографии, относящиеся к периоду подготов-

возможностей фотографии и монтажного метода кинематографа. Документальные фотографии 1917 года, в основном репортажи, по прошествии времени приобрели новое качество. Они получили образное звучание и стали символами эпохи. Фотодокументы, включенные в ткань художественного произведения, стали его равноправным компонентом. В то же время эпизоды из игровых фильмов воспринимаются сегодня как документ, как подлинная фиксация реальных событий.

вомайская манифестация на Красной площади. Панорама Москвы, строительство БАМа, покорение космоса... Это как бы два полюса, между которыми — драматургически напряженное историческое повествование. В слайд-фильме мы широко использовали произведения Ленинианы в живописи, включив репродукции картин таких известных мастеров, как В. Цыплаков, В. Серов, К. Юон, Н. Никитин, А. Платонов. Соединение в фильме цветного и черно-белого материалов требовало, естественно, четкого



Создателям полиэкранного слайд-фильма для демонстрации в Центральном музее В. И. Ленина предстояло рассказать зрителю о главном событии века — Великой Октябрьской социалистической революции — языком полиэкранного повествования. Значительность темы, высокая эмоциональная насыщенность материала требовали бережного отношения, четкости и ясности авторской позиции, точной расстановки акцентов. Полиэкранный зрелище, непродолжительное по времени, необходимо было насытить образно-визуальной информацией и при этом показать масштабность и монументальность

ки и осуществления Октябрьской революции. Они, как известно, немногочисленны, и поэтому было решено использовать также классические кадры игрового кино из фильмов С. Эйзенштейна «Октябрь» и М. Ромма «Ленин в Октябре». Из киноматериала выбрали стоп-кадры, которые по композиции и внутренней пластике почти не отличались от образных фотокадров, объединили их в монтажной последовательности, создав внутри полиэкранной смены «иллюзию движения». Правомочность такого приема обусловлена самой природой слайд-фильма, родившегося в синтезе изобразительных

Но одно из условий активного воздействия полиэкранного зрелища — цвет. Цвет — это экспрессия. Монтаж слайд-фильма возможен не только с учетом композиции кадров, ракурсов или фаз движения, но и цвета. Поэтому в слайд-фильме мы считали обязательным использовать и цветной материал. Мы применили прием «кольцевой композиции». В начале фильма на экране возникает документальная черно-белая фотография, запечатлевшая демонстрацию семей солдат в канун Октября с требованием прибавки пайка — скорбные, напряженные лица... В финале — в цвете — праздничная пер-

определения места того и другого, чередования статичности и экспрессии. Сочетание цветного и черно-белого изображения родило еще один прием — метод маскированной печати, когда цвет привносится в черно-белый материал. Так, например, в документальных снимках демонстраций мы выделили красным цветом знамена. Владимир Ильич Ленин — главное действующее лицо слайд-фильма «Дни, которые потрясли мир». Это — слайд-фильм о Ленине и революции, которая была главным делом жизни великого вождя мирового пролетариата.

М. ЭЙДИНОВ

Владимир Станцо Наука плюс фотография

Езжу в Дубну давно и охотно. Люблю этот город. Обеими руками готов подписаться под давними строками Андрея Вознесенского: «Люблю я Дубну. Там мои друзья. Березы там растут сквозь тротуары». Не в березах, конечно, дело и даже не в облике — в духе и ритме этого научного городка. Все двадцать лет, что пишу о Дубне, о сделанных в ней открытиях и экспериментах, все статьи и корреспонденции неизменно иллюстрирую фотографиями Юрия Туманова, теперь уже Юрия Александровича, поскольку недавно ему пятьдесят стукнуло.

Он приехал в Дубну, в Объединенный институт ядерных исследований, в конце 1961 года — незадолго до этого институт отметил свое пятилетие. Гидротехник по образованию, журналист по призванию, Юрий Туманов начал работу в городской (она и институтская) газете. И сразу стал работать на параллелях — и литсотрудником, и фоторепортером. Знал ли он тогда, что станет фотоисториографом Дубны? Определенно не знал, как немногим раньше вряд ли мог предположить, что его, уроженца Ленинграда, начавшего на Камчатке свой журналистский путь, судьба «внедрит» в научный городок, выросший на севере Подмосковья, и он будет снимать немыслимо сложные машины физиков, жизнь физиков — и будни, и торжества... А еще — замысловатые «следы невиданных зверей»: элементарных частиц, новых элементов и изотопов. И тем более не мог он предположить, что своим мастерством фоторепортера будет не только пропагандировать науку, а и напрямую ей помогать. Разговариваю о Туманове с директором Лаборатории ядерных реакций, лауреатом Ленинской и Государственной премий академиком Г. Н. Флеровым:

— Юрий Александрович в нашей Лаборатории, как, впрочем, и во всех других Лабораториях института — свой человек. И иногда — полноправный участник исследования, но это особая тема. Работает он, по-моему, очень эффективно, добивается своего, какие бы препятствия на его пути

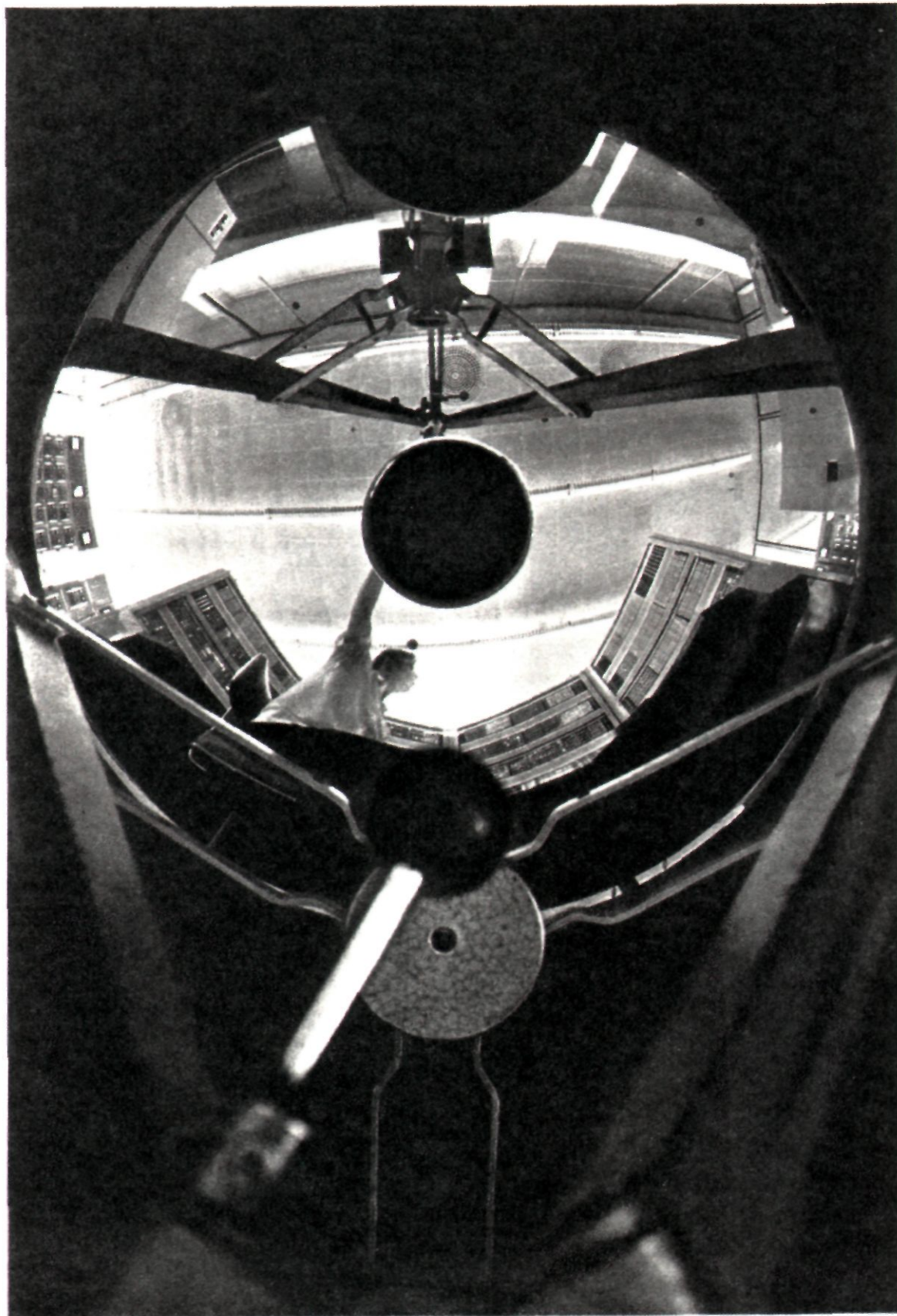
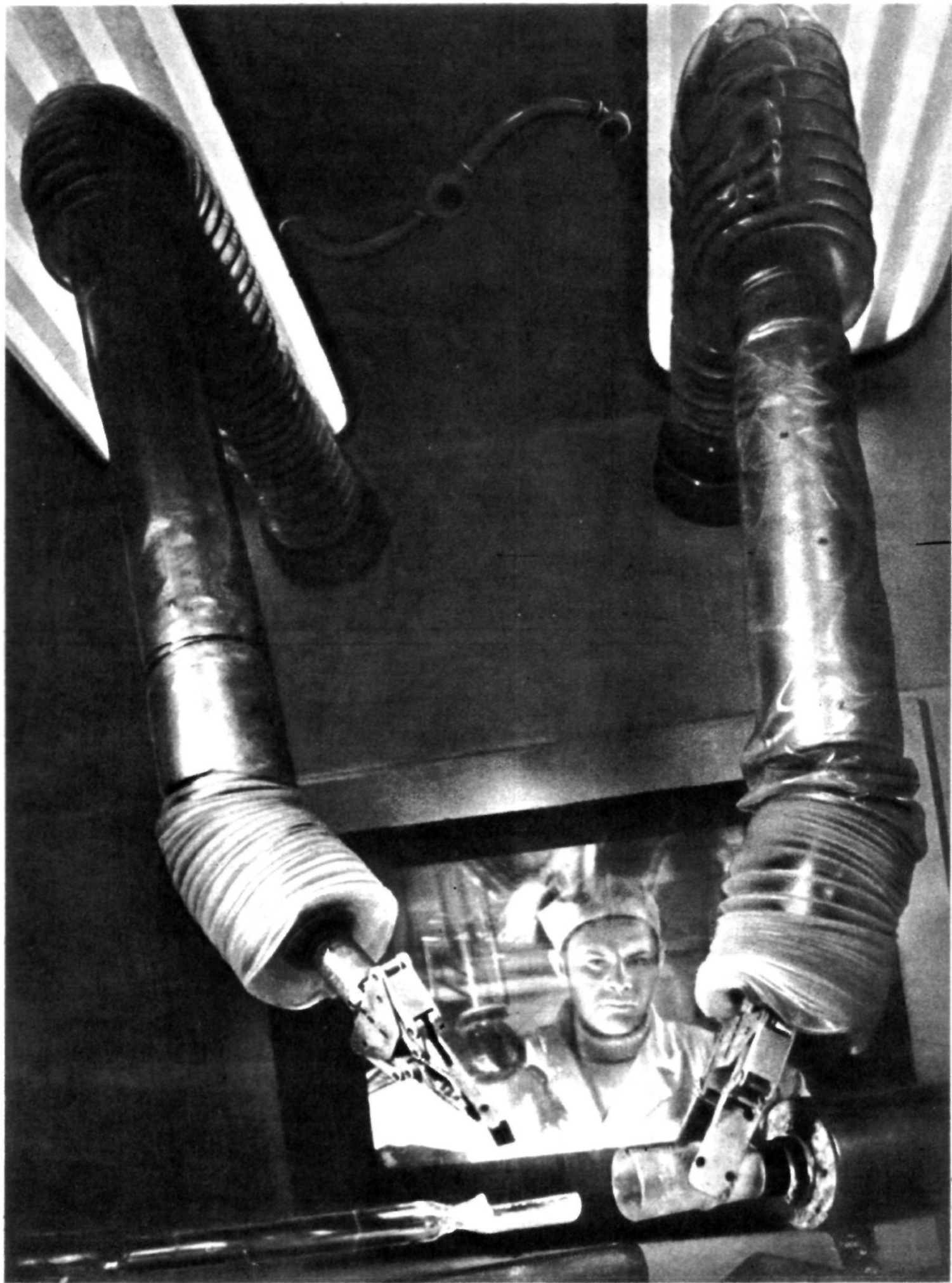
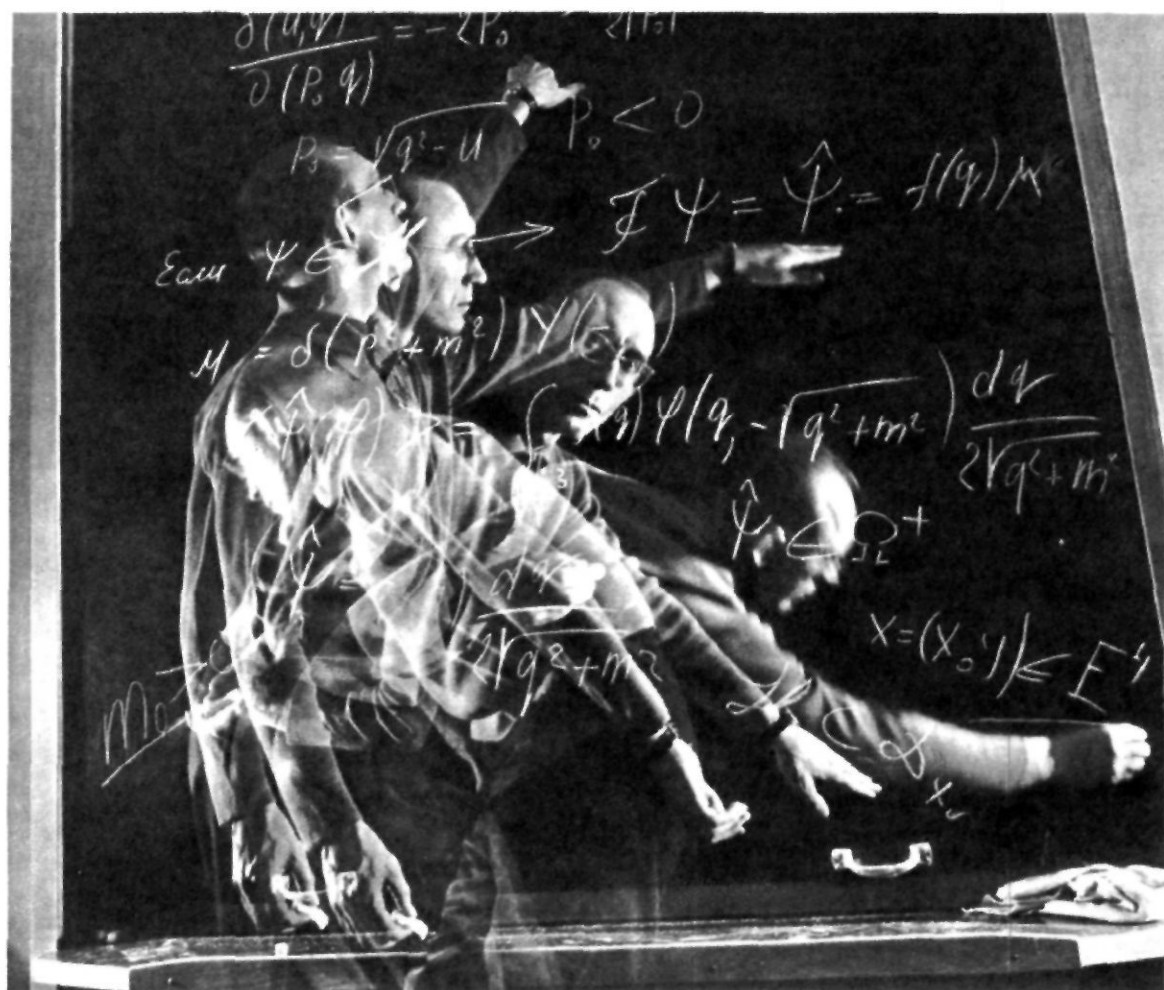
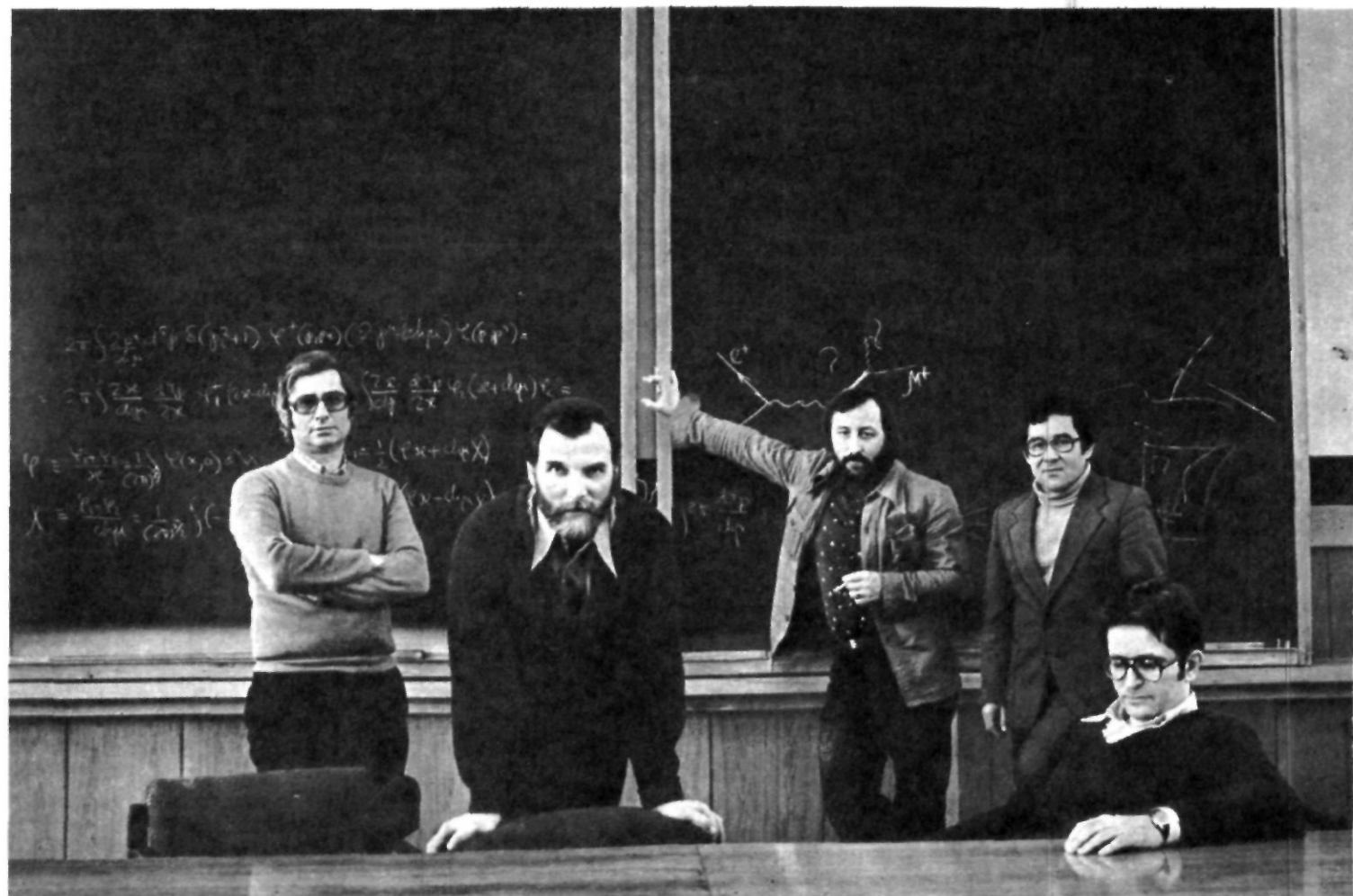
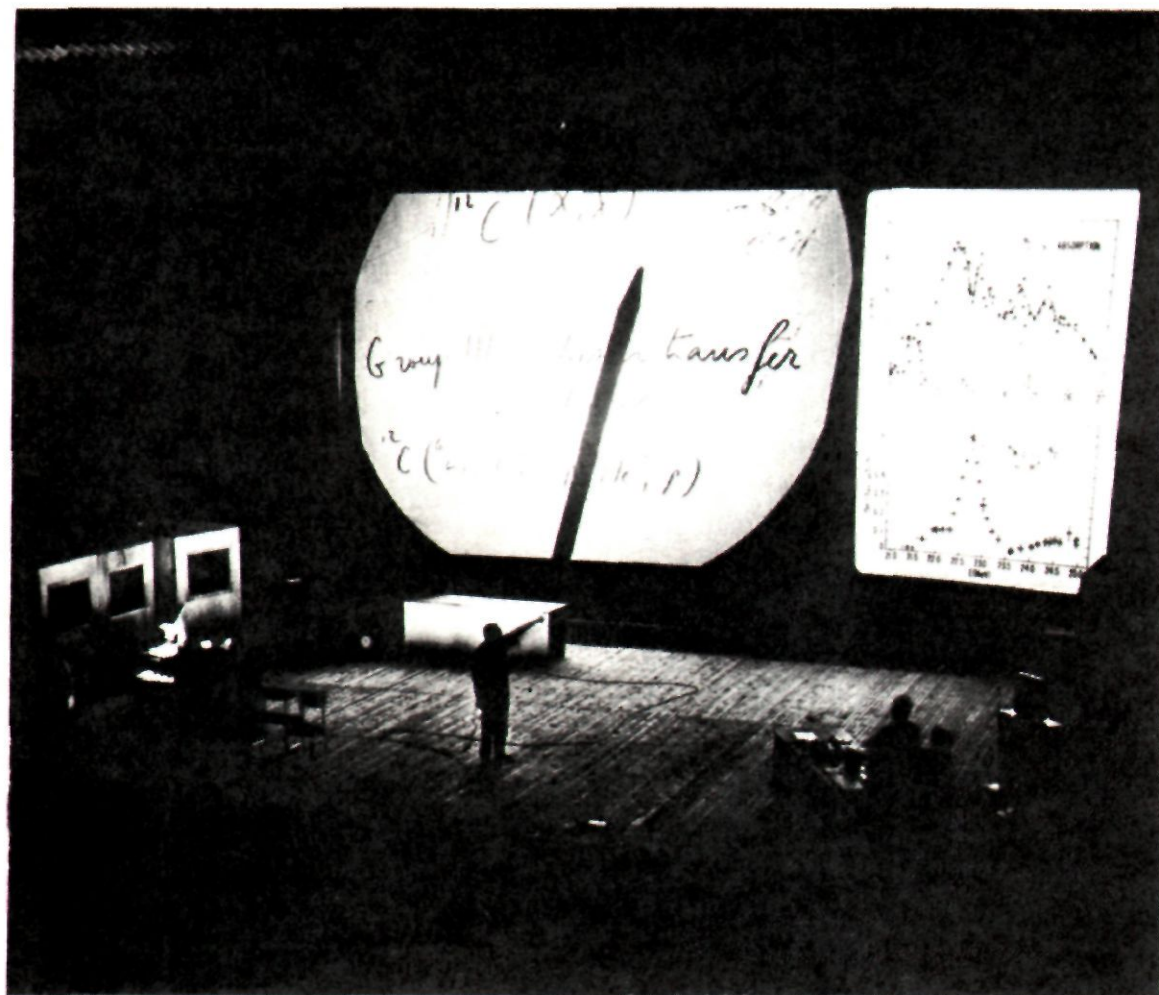
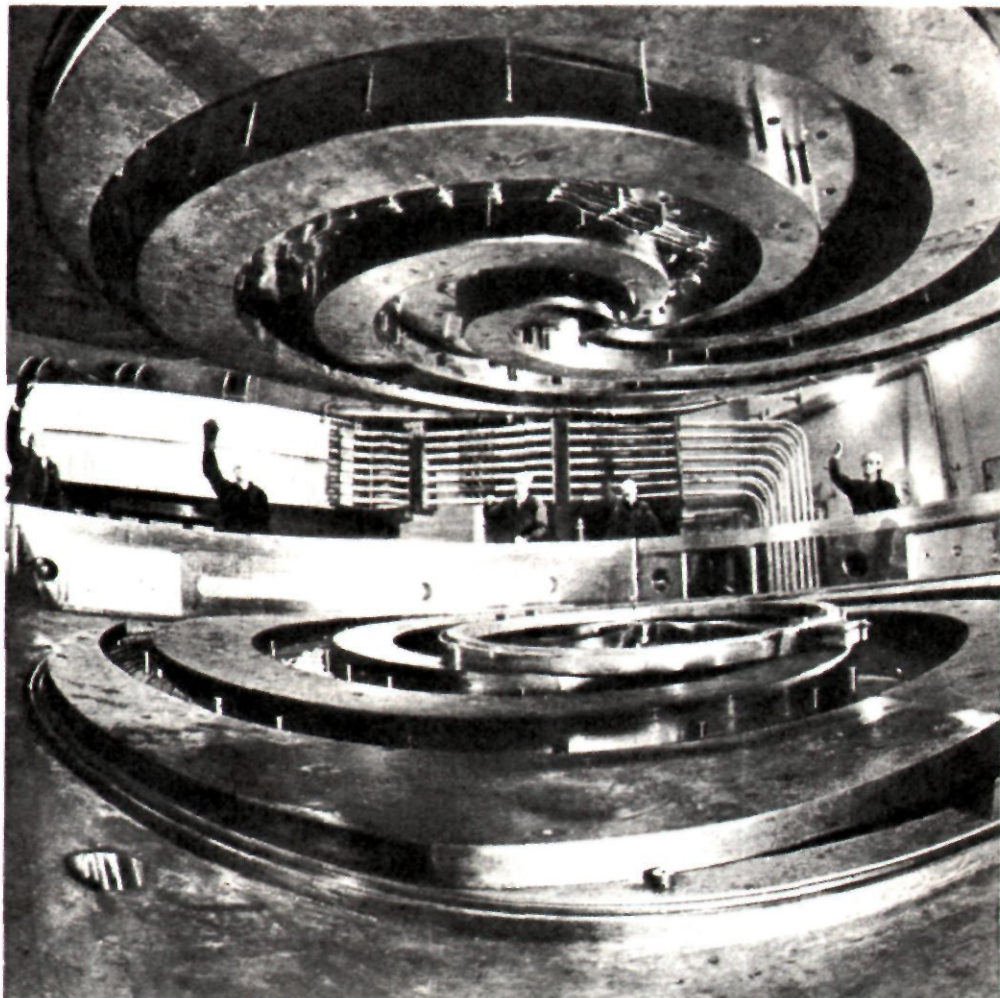


ФОТО ЮРИЯ ТУМАНОВА







ни появлялись, изобретает, убеждает, заражает своей энергией...

Кабинет Георгия Николаевича Флерова чем-то напоминает музей. В «красном углу» — портрет Курчатова кисти К. А. Петряка, физика, давнего товарища хозяина кабинета — еще в юности, до войны вместе сделали они одно из существеннейших в мировой физике открытий. Есть в кабинете и еще картины, много диаграмм (не всегда ультрасерьезных), иллюстрировавших в свое время выступления академика и его учеников на съездах и симпозиумах. Нашлось здесь место и тумановским снимкам.

У доктора физико-математических наук, заместителя директора той же лаборатории Ю. Ц. Оганесяна кабинет куда строже — стены аскетически голы, лишь между окнами — метровая ширины фотография, созданная Ю. Тумановым: то ли огненный дирижабль, то ли сигара на черном фоне. Лишь посвященным известно, что так выглядит в поперечном сечении пучок тяжелых ионов, ускоренных на дубненском циклотроне. Юрий Цолакович Оганесян, сверстник и давний товарищ Юрия Туманова, рассказывает:

— Что нетривиально, характерно только для Туманова? Главное, на мой взгляд, то, что он зачастую оказывается необходимым участником эксперимента. Его снимки, и вот этот, в частности (кивок в сторону «дирижабля»), помогли в отладке изохронного пучка в циклотроне. Когда мы запускали новую машину, едва ли не самой трудной задачей было точно определить, как движется пучок ионов внутри камеры. В процессе отладки циклотрона пучок надо было непременно увидеть и сфотографировать. Легко сказать — а как?

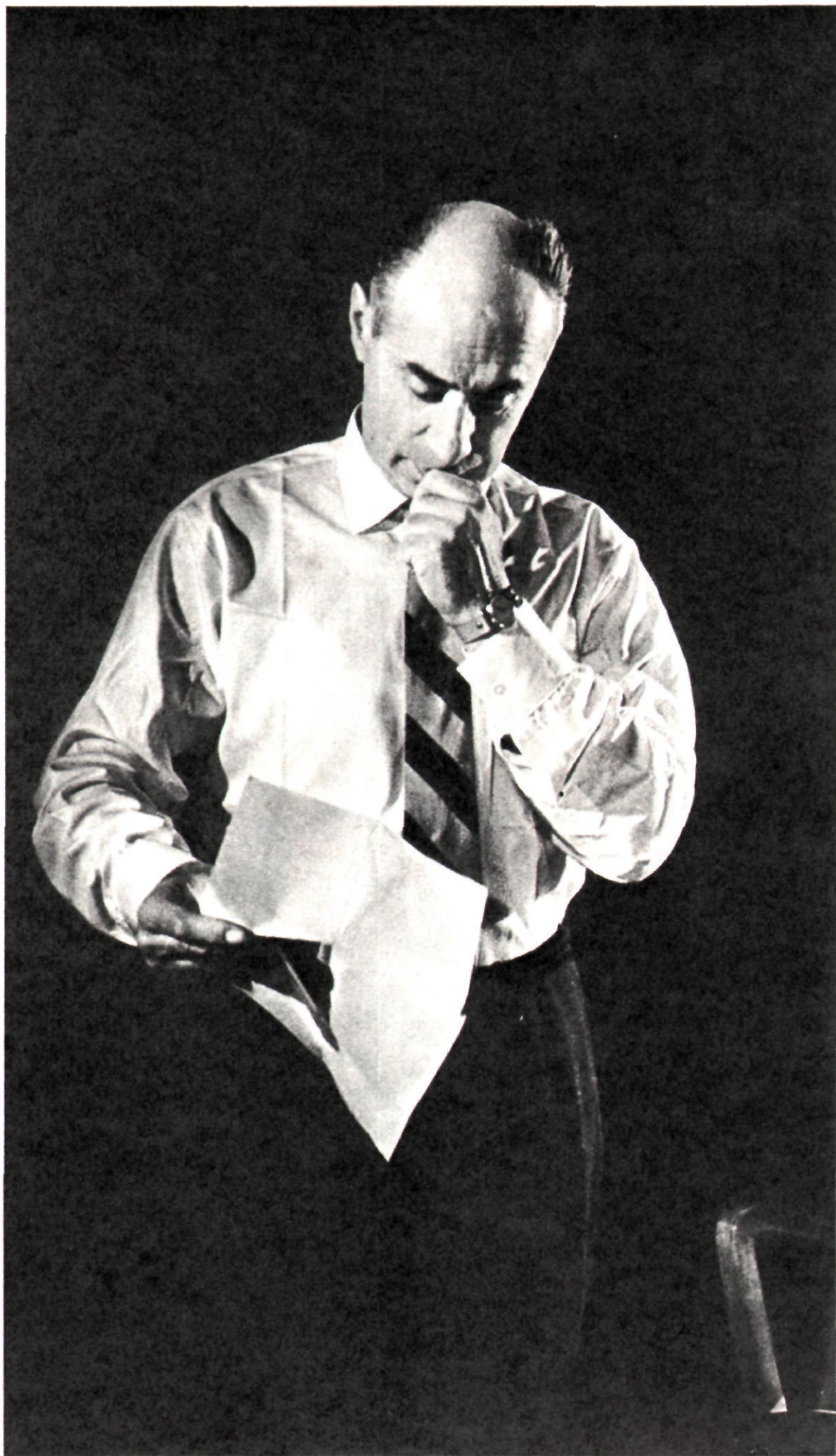
Подсчитали, что тончайшую вольфрамовую проволоку наш пучок разогреет так же, как электричество в сети раскаляет волосок электролампочки. В циклотроне ионный пучок, ускоряясь, виток за витком, постепенно набрал энергию. Для того, собственно, эта сложная машина и предназначена. И вот в какой-то момент энергии ионов стало достаточно, и на фотографии зафиксировались и путь, и колебания пучка. Все это стало зримым, мы получили чрезвычайно богатую пищу для размышлений, и в результате программа исследований частично изменилась. Снять все это на пленку было чрезвычайно сложно.

Туманов подошел к иллюминатору с фотоаппаратом. И его тут же вместе с камерой притянуло к магниту... Со вторым аппаратом он приближался к смотровому окошку, уже энергично упираясь ногами в пол: главным для него было увидеть картину и запечатлеть ее, пусть даже не очень крупным планом... Затвор щелкнул и — не закрылся: магнитное поле вывело из строя и вторую камеру. Другой бы, наверное, отступился — Туманов же... побежал за третьим аппаратом.

Старенькой камерой — «Сменой», благо у нее корпус пластмассовый, с прилаженным к ней 135-миллиметровым объективом, пользуясь крышкой как колпачком — на манер старинных фотографов (затвор-то и здесь стальной — не срабатывает!), — сделал так Юрий этот кадр.

Тумановские фотографии помогли нам определить, есть ли ионизированная пыль в вакуумной камере нового циклотрона. Когда у нас возникла дискуссия о том, может ли оказаться пыль в вакуумной камере, я вспомнил про его снимки. Юрий их принес. В отраженном свете (при большом увеличении) на них были видны пылинки — такие «кометки» со светящимися хвостами. Весьма озорчивая красота! Но дискуссия прекратилась: фотография избавила нас от многих бессмысленных экспериментов. И сейчас вот ищем способ устранить ионизированную пыль — может быть, ядерные фильтры помогут...

Но не только такими эпизодами богата работа Юрия Туманова. Он снимает много и многое. Он знает Дубну, институт досконально. Его снимки печатают всевозможные журналы — научные, научно-популярные, общественно-политические. И, пожалуй, главное свойство фотографий Туманова заключается в том, что при всей научной ценности они сохраняют и чисто изобразительные достоинства — это интересные и по мысли, и по форме фотографии. Вот почему едва ли найдется хоть одна книга о Дубне без снимков Туманова. Они обошли весь мир, стали своеобразной визитной карточкой международного физического центра социалистических стран — Объединенного института ядерных исследований. И потому справедливы слова Главного ученого секретаря института, доктора физико-математических наук А. Н. Сисакяна: «Можно сказать, что мир видит Дубну глазами Туманова»...



Последние кадры

Кадры, о которых пойдет речь, должны были стать началом большого материала, фоторассказа о жизни и работе первой группы советских космонавтов. Но вышло все иначе... Впрочем, по порядку.

Задание я получил, можно сказать, в последний момент: съемка была поручена другому репортеру, однако он по каким-то причинам не смог, и у меня почти не оставалось времени на обдумывание сюжетов, поиск композиционного решения. Знал я только общую задачу — этот фотоочерк должен начинаться с кадров, сделанных воскресным днем дома у Юрия Алексеевича Гагарина, и продолжиться съемкой заседания за «круглым столом» спустя три дня в редакции «Огонька».

С этим мы и приехали — я и мой литературный напарник Алексей Голиков — в звездный городок 24 марта 1968 года в 9.45 утра — за пятнадцать минут до назначенного Гагариным часа. Мы были чрезвычайно горды своей пунктуальностью, но дежурный на проходной нас оговорил: «Юрий Алексеевич около часа назад куда-то выехал на машине...»

— Что будем делать? — спросил Голиков. Вопрос был чисто риторическим: оставалось только ждать.

Но ждать, к нашему удивлению, не пришлось — в 10.00 к проходной подкатила «Волга», за рулем ее сидел Гагарин, а рядом с ним — жена Валентина в несколько странном одеянии — на халат было накинуто пальто.

— А, вы уже здесь! — весело сказал Юрий. Все репортеры, с которыми он был знаком, звали его просто Юрой, мы тоже встречались с ним не впервые. Голиков вел в журнале тему освоения космоса, а я до этого снимал первого космонавта дважды — на съезде партии и на кинофестивале. Гагарин относился к «нашему брату» дружески, всегда был расположен к шутке.

— Но учтите, ребята, времени в обрез, у нас сегодня гости. Видите, даже Валу из больницы на день выкрал, так что вам придется уложиться в полчаса. Мы бурно запротестовали

и «выбили» у него час, а потом и полтора. Гагарин был человеком добрым и, кроме того, с большим уважением относился к работе других.

Приехали к нему домой, там уже шла подготовка к встрече гостей — хозяйничали Валина сестра и обе дочки. Поскольку предварительного плана съемки не имелось, я решил снимать все подряд, чтобы потом можно было выбирать. Сначала появился, было, соблазн «сыграть» на антураже — использовать в качестве фона и как самостоятельные сюжеты детали обстановки — на эту мысль меня натолкнула большая гостиная, представлявшая собой своеобразный музей, каждый экспонат которого так и просился в кадр. То были подарки, присланные первому космонавту, можно сказать, со всего мира, среди них — много экзотического и неожиданно. Но я вовремя спохватился и решил сосредоточиться только на людях. Вкрутил в «лейку» «тридцатипятник» и принялся ловить ситуации. Гагарин позвал дочек, они сразу же расположились в привычных позах перед объективом. Чтобы их не обидеть, я пару раз «щелкнул», а потом сказал, что так больше сниматься не будем. Юрий согласился. Я попросил его надеть галстук, чтобы портрет был и домашним, и чуть-чуть праздничным, нарядным, словом, — воскресным. Пока Голиков задавал вопросы, я сделал около десятка кадров — единственный сюжет с использованием «полтинника». Элементом «организации» был лишь выбор места, где они должны были беседовать. Гости приехали раньше, чем их ждали, и началась обычная оживленная неразбериха, при которой, кстати сказать, и рождаются живые кадры. Я снял трех братьев Гагариных, сделал один снимок на кухне, где Юрий помогал хозяйкам. Больше, правда, не успел — Юрий сказал, что здесь снимать не стоит, так как он занимается «не мужским делом». Потом пришел Алексей Леонов, принес чехол для ружья, который они с большим интересом стали разглядывать. Это уже было самым что ни на есть «мужским делом»: разговор об охоте и рыбалке. А закончился раз-





говор приглашением от-правиться вместе во время отпуска на Десну, где нам была обещана беспрепят-ственная и неограниченная во времени съемка.

Все это, однако, не осво-бождало меня от необходи-мости делать максимально возможное, и я энергично снимал, набирая сюжеты. Удачные кадры рождались неожиданно. Так, напри-мер, Юрий попросил пока-зать, как работать «Прак-тикой», — ему недавно по-дарили эту камеру, и он ею еще не снимал. Я все объяснил, установил нуж-ную диафрагму и выдержи-ку, и Юрий, усадив всех родных, стал их фотогра-фировать, а я, в свою оче-редь, — его за этим заня-тием...

Но вот и заключительный кадр — Юрий идет по ко-ридору, а Валентина смот-рит ему вслед. Я нажал на спуск и убрал аппаратуру.

...Позже, через несколько дней, когда жизнь Юрия Алексеевича Гагарина не-ожиданно оборвалась, этот кадр наполнился совсем иным смыслом: Гагарин уходил, и жена смотрела ему вслед. Вот так же смот-рела она, когда он отпра-влялся на тренировки и в свой первый космический полет... Теперь я увидел на этом снимке не только ее нежность и теплоту, я ощутил ту постоянную ще-мящую тревогу, привык-нуть к которой жены, на-верное, никогда не смо-гут...

Всего в тот день я отснял шесть пленок. Это была од-на из самых сложных съе-мок за всю мою фотогра-фическую жизнь, сложных, несмотря на ее кажущуюся простоту. Чего, вроде бы, легче: бежать куда не на-до, выискивать ничего не приходится — все происхо-дит перед твоими глазами, в одном месте. Знай себе, меняй кассеты и объективы. Но условия такой съемки весьма непросты: недоста-точное освещение, почти все время приходится сни-мать против света — в кадр то и дело попадают окна, «забывая» детали в тенях, создавая «провалы»; корот-кие выдержки невозмож-ны — люди довольно-таки энергично перемещаются, а останавливать их или хотя бы попросить двигаться медленнее нельзя, пропа-дет живость и непосред-ственность обстановки. Коро-че, это был самый настоя-

щий событийный репортаж, динамичный и непростой по технике: работа шла на пределе возможностей ка-меры, оптики и пленки. При обработке мне пришлось вдвое увеличить время проявки, чтобы «вытянуть» детали в тенях.

Но главная работа началась потом, при отбо-ре: его нужно было сделать очень точно, следовало ис-ключить все случайное, не допустить ни малейшей безтактности — готовился к публикации репортаж об одном из последних дней Юрия Гагарина.

Портрет, сделанный в тот день, был дан на обложку журнала, четыре странички в номере отвели самому репортажу. Снимок, где Юрий уходит, в него не включили, кому-то он по-казался «мистическим», че-ресчур драматичным, как будто что-то могло быть более драматичным, чем то, что произошло три дня спустя после съемки.

Конечно, все эти фотогра-фии — и опубликованные в том апрельском номере журнала, и оставшиеся у меня в архиве — приоб-рели со временем звуча-ние совершенно иное, и диктуется оно иным нашим восприятием. Тогда меня назвали лучшим репорте-ром года, а съемка была отмечена премией Союза журналистов СССР. Для меня это была самая поче-тная и самая горькая премия, понятно почему. Честно говоря, я не был доволен публикацией в журнале: некоторые сним-ки на его страницах были явно лишними, а одного решительно не хватало. Ре-портеру не всегда удается отстоять свое видение те-мы, добиться публикации именно тех снимков, кото-рые он считает обязатель-ными. Но зато за мной ос-талось право продолжать отбор и после того, как «задание редакции выпол-нено». Мне захотелось в последующих публикациях показать читателю тот па-мятный воскресный день именно таким, каким он запомнился в главном, в самом значительном. И по-сле долгих размышлений я оставил те четыре фото-графии, которые вы здесь видите.

Д. УХТОМСКИЙ

Григорий Чудаков Уроки Аркадия Шайхета



АРКАДИЙ ШАЙХЕТ

«Мы живем в замечательное время. Но кто из советских людей, помнящих великие грозные дни Октября и последующие годы, не скажет, что и то время было интересным». Эти слова сказаны Аркадием Шайхетом в последние годы его репортерской жизни — в конце пятидесятых. «Интересное время», о котором вспоминал Шайхет, было молодостью Страны Советов, репортерской молодостью известного фотомастера.

...Турксиб, Магнитка, Балахна, Шатура, Волховстрой, Днепрогэс. Это не просто центры нашей тогдашней экономики, это символы трудового героизма первых пятилеток.

...Фрунзе, Калинин, Стаханов, Чкалов, Шмидт, Гризодубова, Папанин, Ангелина. Это не просто известные всем имена, это огромные по своим масштабам человеческие личности, рожденные революцией, символизирующие не только ее экономические, социальные, научные достижения, но и высочайший нравственный кодекс.

Подмосковье, Сталинград, Украина, Восточная Пруссия, Польша, Чехословакия, Берлин... Это не просто географические понятия. В годы Великой Отечественной они знаменовали собой этапы кровопролитной борьбы с фашизмом и окончательной над ним победы.

И всему этому был свидетелем, обо всем этом сумел рассказать Аркадий Шайхет, фотожурналист, творчество которого мож-

но было бы охарактеризовать как сочетание таланта и одержимости, высокого профессионального мастерства и социального чутья, рационального аналитического подхода к явлениям жизни и мажорного поэтического ее восприятия.

Вот как сам Шайхет формулировал профессиональное кредо фотожурналиста в далеком 1930 году, когда в московском Доме печати велась подготовка к выставке работ фотокорреспондентов «Огонька» и ему вместе с С. Фридляндом предложили написать программное введение к каталогу выставки:

«Изложение того или иного факта должно быть максимально простым, легко доходящим до сознания любого зрителя, и в то же время максимально впечатляющим. С другой стороны, во многих случаях нужно изменять методы показа, заменяя уже знакомые и потому надоевшие формы (точка зрения, освещение) новыми...

Умение найти грань между простотой и новизной фотоизложения, умение, отвергая очень частые и сугубо вредные подражания живописи, применять чисто фотографические методы — все это наряду с усилением социальной, пролетарской, классовой значимости фотографии входит в задачи подлинного советского фоторепортажа».

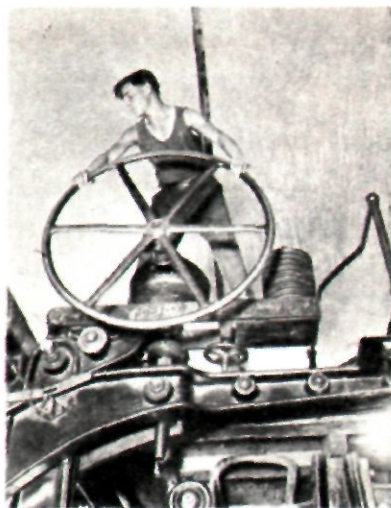
Мы зачастую склонны несколько идеализировать ретроспективную фотографию, которая только и единственно благодаря своей отдаленности от дней сегодняшних уже вызывает естественный интерес, дает большой объем информации, порой отодвигая в «нерезкий фон» творческую индивидуальность автора, его профессиональное мастерство. Но когда речь идет о таких фотографах, как Родченко или Игнатович, Альперт или Петрусов, Дебазов или Штеренберг и других классиках советской фотографии, не следует бояться преувеличений. Их работы прошли самую строгую проверку самого строгого судьи — проверку временем. Но даже в самом почетном, в самом кратком списке лучших невозможно обойтись без имени Шайхета.

Об Аркадии Шайхете написано немало статей, издана монография, его хрестоматийные работы обошли множество выставок, опубликованы в бесчисленном количестве иллюстрированных изданий. И все же повод для разговора есть, и, думается, весьма важный. Вероятно, ни один из выдающихся советских фотографов не оставил нам в наследие столь обширную коллекцию фотографий, обладающих глубоким содержанием и несомненными изобразительными достоинствами. Рассматривая многие из них, можно легко убедиться в том, что они не вошли в шайхетовскую хрестоматию лишь по одной причине: их очень много — отличных снимков. Ни о какой второсортности или необязательности их обнародования и речи быть не может. Конечно, как и у каждого мастера, были у Шайхета творческие неудачи. Но, видимо, он сам, что бывает не так уж часто у фотографов, находил в себе силы и мужество самым жестким образом оценивать сделанное и отсеивать слабое, вялое, посредственное. Является ли это только свойством характера Шайхета или результатом глубокого понимания им самой основы, специфики фотографического творчества? Думаем, что последнее обстоятельство в данном случае превалирует. Такой мастер, как Шайхет, не мог не исповедовать очевидную для фотографов его класса истину, не всегда очевидную для молодых репортеров: творческий процесс в фотожурналистике и фотоискусстве завершается отнюдь не в стадии печатания и окончательного кадрирования снимка, а в тот чрезвычайно ответственный момент, когда фотограф, может быть, из энного количества безупречных отпечатков выберет единственный и решится предоставить снимку общественную трибуну. В процессе этого отбора, составляющего, повторим это еще раз, неперемный и важнейший компонент фотографического творчества, личностные качества автора, его профессиональная подготовка и вкус проявляются не в меньшей степени, чем в процессе съемки или печатания сним-

ков. Этот, для одних очевидный, а для других, возможно, и оспариваемый тезис становится, на наш взгляд бесспорным, когда речь идет о репортажной, не всегда предсказуемой с точки зрения конечного результата методологии съемки. Шайхет мастерски применял методологию репортажа не только при съемке событий, когда присутствие фотографа может оставаться незамеченным или несущественным для его участников, но и тогда, когда фотограф работал буквально на глазах, в непосредственной близости от тех, кто находился в поле зрения его объектива. Создать в этих условиях живой, правдивый, документально неопровержимый слепок жизненной ситуации, насыщенный глубоким содержанием, и при этом добиться композиционной завершенности снимка — задача чрезвычайно трудная. Редко кто умел, да и умеет сегодня решать эту задачу с такой ошеломляющей убедительностью, как Шайхет.

«Хрестоматийный» Шайхет убеждает нас в своем явном пристрастии к верхним точкам съемки. Это не были головокружительные «сверхракурские» точки, о которых их вдохновенный пропагандист Александр Родченко говорил: «...самые интересные точки современной фотографии — это сверху вниз и снизу вверх и все другие, кроме точек «от пула»... Художника Родченко волновала эта сверхзадача — создание иных эстетических канонов фотоискусства, отличающихся от канонов живописи и графики. Шайхет же, репортер до мозга костей, был озабочен иным — созданием информационно емкого и в то же время композиционно свежего, а значит, и впечатляющего, запоминающегося кадра, смысловое прочтение которого должно быть однозначно — обязательное условие журналистского снимка — и суть которого читатель и зритель должны усвоить с первого взгляда. Этим требованиям в полной мере и отвечают такие шайхетовские снимки, как «Открытие Шатурской ГРЭС»,

Окончание см. на стр. 23



КОМСОМОЛЕЦ У ШТУРВАЛА. 1931 г.

ЛАМПОЧКА ИЛЬИЧА. 1926 г.

КУПАНИЕ БЕСПРИЗОРНИКА. 1925 г.



В ПРИЕМНОЙ М. И. КАЛИНИНА. 1927 г.

НА ПРОМЫСЕЛ В МОСКВУ. 1929 г.

ХЛЕБ — ГОСУДАРСТВУ. КРАСНЫЙ ОБОЗ. 1930 г.

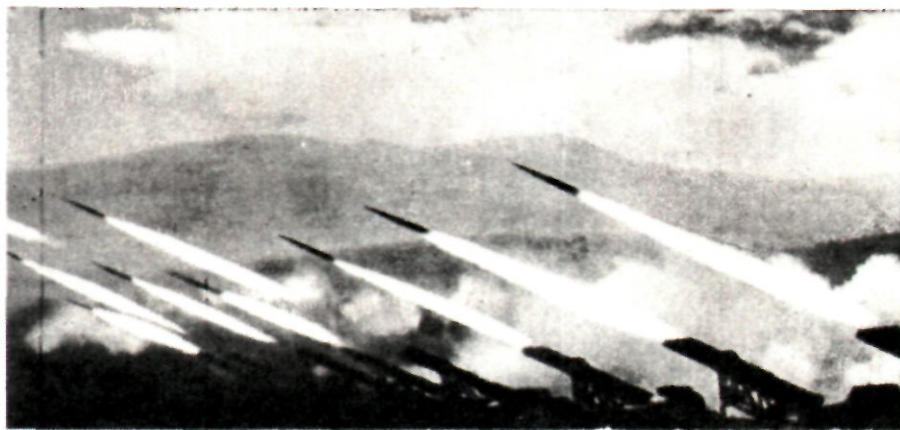


ФОТО АРКАДИЯ ШАЯХЕТА



«КАТЮШИ» БЬЮТ ПО ВРАГУ. 1944 г.

7 НОЯБРЯ 1941 г. КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ
СПАСИБО, РОДНЫЕ! 1943 г.

ПАРТИЗАНКА. 1943 г.





ПЕРВЫЕ АВТОМОБИЛИ НА ЭКСПОРТ. 30-е годы
ОБУЧЕНИЕ. 1929 г.

ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ. 1929 г.

УСТАНОВКА ЭЛЕКТРОСТОЛБОВ В ДЕРЕВНЕ. 1927 г.



ТИХООКЕАНСКИЙ ФЛОТ. 30-е годы
МОСКВА. КИЕВСКИЙ ВОКЗАЛ. 1936 г.





НА СМЫЧКУ ТУРКСИБА, 1930 г.
ПЕРВЫЕ ДЕТСАДЫ, 1928 г.

ГОСТИ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ, 1925 г.

ФИЗКУЛЬТУРНЫЙ ПАРАД. 1930 г.



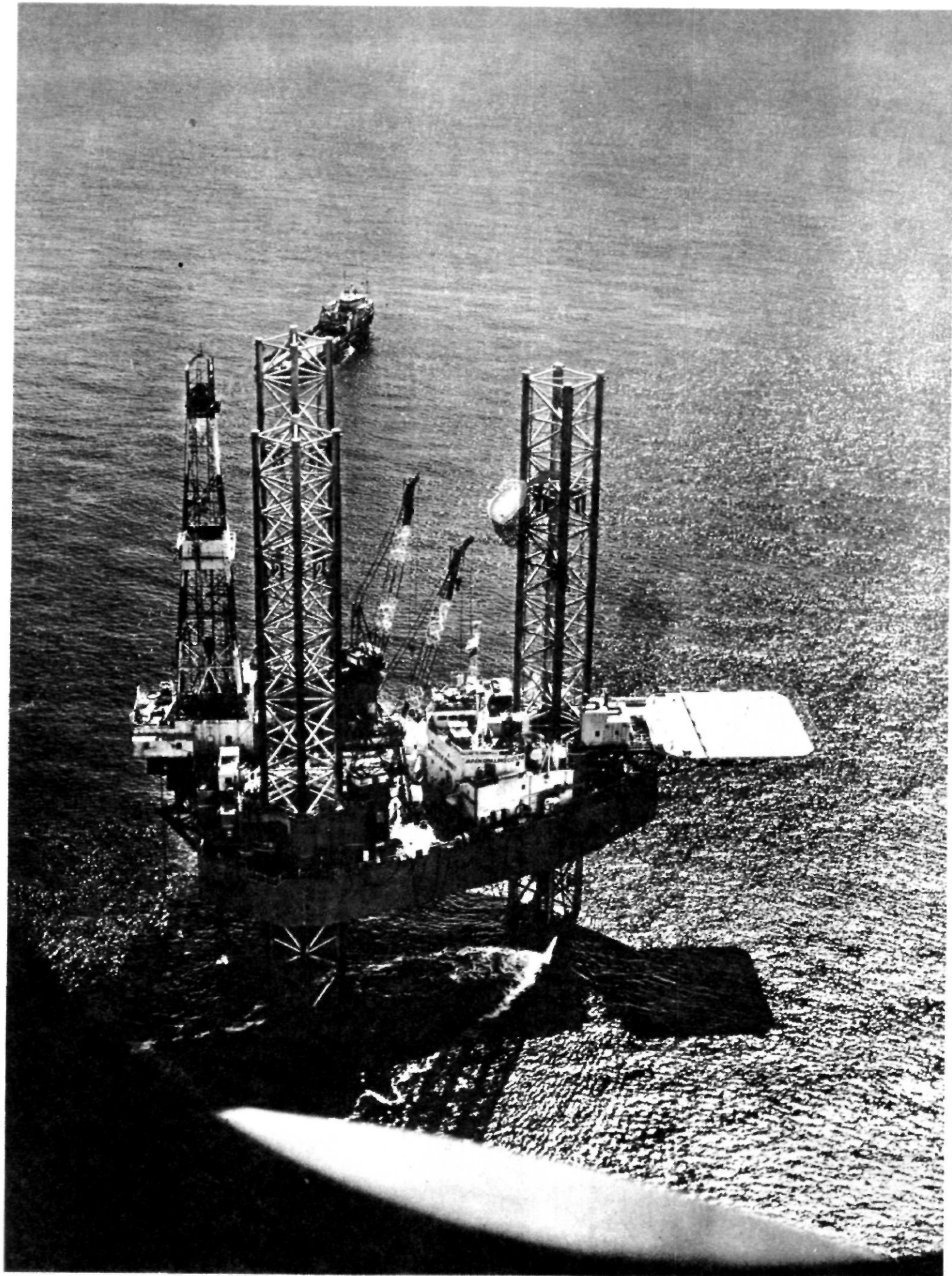
М. В. ФРУНЗЕ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ, 1925 г.
БОЙЦЫ КРАСНОЙ АРМИИ, 1925 г.



ЕЛЕНА ГЛАЗАЧЕВА МОНТАЖ ВЕДУТ ВЕРТОЛЕТЧИКИ
ЮРИЙ ТРАНКВИЛЛИКИЙ ДЛЯ НЕФТЯНОЙ МАГИСТРАЛИ
ВЛАДИСЛАВ ТИТОВ САХАЛИНСКАЯ БУРОВАЯ
ЕВГЕНИЙ СТЕЦКО ДОРОГИ НУРЕКА









Анри Вартанов Воплощение замысла

Современная фотография все активнее проникает в мир искусств. Одна из областей, где успехи «технической музыки» бесспорны, — плакатный жанр. Фотоплакат уже полвека назад благодаря Александру Родченко и Эль Лисицкому вышел на высокие художественные рубежи. Затем наступила пора, когда изобразительное искусство и фотография стремились строго разделить сферы своего участия в плакатном деле: художники-графики как держатели «контрольного пакета акций» допускали фотографов лишь к выполнению подсобных задач. И по сей день фотоплакат — это чаще всего произведение художника-графика, использующего в своем творчестве чужие снимки, предназначенные подчас первоначально совсем для других целей. Есть, правда, возникший в последние годы «обратный» вариант: плакат в основном создает фотограф, но приглашает шрифтовика сделать простейшие надписи-обозначения. Думается, что оба варианта существенно ограничивают возможности фотографического плаката как жанра. Обо всем этом хотелось сказать, приступая к разговору о творчестве фотоплакатиста Михаила Медведева. Медведев не фотограф в привычном смысле этого слова и тем более не график. Хотя он и фотографирует, и рисует, и, кроме того, делает скульптуры-модели вещей, занимается дизайном, конструирует шрифты и т. п. Своеобразие творческого облика Медведева заключено в соединении его таких разных способностей. Удивительное дело: Медведев работает в строгом жанре рекламного плаката, а каждая его работа отличается таким неожиданным полетом фантазии, свободой в воплощении замысла, будто художник подчиняется лишь прихоти своего воображения.

Известно, что в работе плакатиста важную роль играет найденный «ход», оригинальное воплощение темы, ее, если можно так выразиться, драматургия. Это еще раз подтверждает творчество Медведева. К примеру, плакат, посвященный «Лицензинторгу», решает художником как изображение четырехмачтового старинного корабля, у которого вместо парусов развешены акты лицензий, купленных у нас нашими внешнеторговыми партнерами. В подобном решении есть своя убедительная метафорика: для корабля-прогресса лицензий, действительно, являются парусами-двигателями. Если бы художник нарисовал такой плакат «из головы», то и он, думается, был бы вполне хорош благодаря положенному в основу «ходу». Однако Медведев шел к достижению своей цели более сложным путем: он построил макет парусника, установил на нем мачты, прикрепил к ним настоящие акты-лицензии — и все это сфотографировал. Эффект соединения игрушки-макета с подлинными актами лицензий получился необычным, неожиданным.

Неверно было бы думать, что Медведев первым ощутил силу фотографии в жанре рекламного плаката. В последние десятилетия, в особенности с появлением и развитием слайдовой цветной фотографии, снимки заметно потеснили рисунки в рекламе. Однако в основном принцип их применения построен на непосредственном показе рекламируемых предметов: казалось бы, что может быть убедительнее показанного во всем цветовом и фактурном

богатстве предлагаемого покупателю товара? Надо сказать, что Медведев подчас пользуется этим — самым распространенным, но и самым простым творческим приемом: такова серия его плакатов, рекламирующих охотничьи и малокалиберные ружья. Впрочем, и в этих плакатах автор не ограничивается фотофиксацией реального мира: подлинное оружие оказалось в руках человечков, сделанных художником в стиле пиктограмм, знакомых всем по олимпийской символике.

Еще дальше от простейшей демонстрации предлагаемого покупателю предмета Медведев отходит в плакате, тема которого — микроскопы. Собственно, сам микроскоп здесь присутствует, однако становится участником забавной сцены: громадный кузнечик, сверкающий зеленью своего красного наряда, склонившись над тубусом микроскопа, разглядывает находящуюся на предметном стеклышке деушку. В этом плакате можно найти много из того, что характеризует индивидуальность Медведева-плакатиста: парадоксальное, исполненное тонкого юмора мышление, умелое использование макетов-кукол. Стало привычным считать неизменными свойствами плакатного искусства лаконизм применяемых художественных средств, обобщенность образа, легкую и быструю читаемость зрителем. Лучшие работы Медведева будто специально созданы для того, чтобы опровергать эти основы эстетики плаката. Его произведения сознательно многословны, требуют длительного разглядывания частностей, тема в них раскрывается через множество деталей, каждая из которых обладает фотографической конкретностью.

Характерен в этом отношении плакат, рекламирующий продукцию «Разноэкспорт»: пузатый медный самовар со всех сторон увешан диковинными, неожиданными предметами — из тех, что продает объединение. Тут и мясорубка, и спички, и набитый разношерстными холоди́льниками, и катушка ниток, и футбольный мяч, и многое другое. Плакат этот, конечно, рассчитан на чувство юмора у зрителя — в нем немало сознательно внесенных нелепиц, требующих разглядывания, а то и разгадки. Вместе с тем, в плакате есть и занятные переосмысления привычных понятий. Скажем, на самоваре сверху стоит труба, но не обычная, а музыкальный инструмент. Геликон. Из него идет дым — не тот, что возникает от разжигаемого в самоваре угля, а табачный: ведь «Разноэкспорт» торгует и сигаретами. По тому же принципу показа большого числа предметов построен и другой плакат, рассказывающий об «Экспоцентре» в Сокольниках. Только в отличие от предыдущего произведения, где композиция, продиктованная формой самовара, строится по скульптурному, объемному принципу, здесь торжествует плоскость, подчиненная напечатанному внизу табелю-календарю. Все сфотографированные предметы Медведев помещает в построенную в форме кассет-ячеек витрину, где каждой вещи находится свое место.

Торжеством фотографического принципа стали плакаты, посвященные рекламе учебных пособий для школьников, — «Оптика» и «Биология». Здесь весь образный строй, начиная от общего замысла и кончая его воплощением, рассчитан на язык фотографии. Характерно, что в одном из этих пла-

катов, совсем как в произведениях фото-репортажа, «действие» происходит на природе: муляжи фруктов, скелеты и чучела птиц, заспиртованные и засушенные ящерицы и бабочки сняты на траве. Автор сознательно обыгрывает контраст между живой природой и созданными руками человека учебными пособиями: доминанта этих взаимоотношений подчеркнута в плакате занимающей в нем большое место картонной коробкой с пестрым рисунком бабочек, рыбок, растений. Медведев решает даже на рискованный эксперимент: чучела птиц, насекомых, земноводных (а иногда и их фотографические изображения) он помещает (или впечатывает) на зеленой траве. Пестрый хоровод существ, кажащихся актерами в Театре природы, составляет мажорную в своей красочности картину.

В этих работах фотоплакатист избирает «ход», основанный на множественности зафиксированных камерой деталей. Подчас даже может показаться, что Медведев предпочитает суховато-перечислительный стиль. На самом же деле главная черта фотохудожника — создание волшебного мира образов-метафор. Даже в тех случаях, когда в фотографической конкретности перед нами — рекламируемый предмет, он интересен не сам по себе, а в связи с теми чувствами, которые пробуждает. Поэтому, наверное, у Медведева немало плакатов, не столько, строго говоря, рекламирующих конкретные вещи, сколько создающих их метафорический образ. Так, например, реклама парафина обрела облик пяти-свечника, напоминающего кисть руки. В этой работе Медведев обнаруживает еще одну грань своего дарования — лирическую.

Особенность его лиризма в том, что он фотографичен. Свои неожиданные творческие фантазии художник выражает языком фотографии, которую мы привыкли считать копией самой реальности. Так возникает наше особое восприятие этих плакатов: невозможное в действительности обретает фотографическую подлинность, метафора материализуется и живет в таких знакомых, правдоподобных фотографических формах...

Хотелось бы эти заметки о творчестве фотоплакатиста закончить, как принято, выводами, полезными для всех представителей этого жанра. Но сделать их трудно: искусство Медведева своеобразно, как своеобычны воплощенные в нем самом способности — кропотливого «рукодельного» скульптора, художника, фотографа, обладающего собственным творческим миром, смело раздвигающим привычные представления о возможном и невозможном в современном фотоискусстве.

Если уж говорить об уроках, которые дает искусство Медведева, то они, скорее, имеют отношение к нам, теоретикам и критикам. Мы, к сожалению, мало и плохо знаем творчество тех, чьи интересы лежат на перекрестке изобразительного искусства и фотографии. Не корректируем наши представления о светописии в зависимости от их практики и художественных достижений.

Быть может, эти заметки помогут если не уменьшить наш долг перед фотохудожниками-энтузиастами, то хотя бы привлечь внимание к анализу их творчества.



*Our paraffin
will make you
a magician*



SOJUZNEFTEEXPORT

«Горизонт» 6x15

Можно ли самому создать камеру, подобную «Горизонту», но рассчитанную на применение 6-см пленки? Оказывается, можно, причем на основе того же «Горизонта». Такую оригинальную разработку выполнил В. Каплин из пос. Кулава Московской области. Размер получаемого в его камере кадра — 56x147 мм.

Окончание см. на стр. 44



СЛАЙД В НАТУРАЛЬНУЮ ВЕЛИЧИНУ, СНЯТЫЙ «ГОРИЗОНТОМ» 6x15

Александр Антипенко Свет, оптика и камера

Кинооператор

Фотография и кино, являясь смежными областями техники и творчества, традиционно обогащают друг друга. Однако до сих пор фотографы редко применяют используемые в кино дополнительные средства, способные активно влиять на передачу света в кадре, регулировать его компоненты. В статье кинооператора А. Антипенко говорится о применении различных светофильтров в практике киносъемки. Все эти приемы вполне применимы и в фотосъемке*.

Известному итальянскому кинорежиссеру Федерико Феллини принадлежат слова: «Для меня кино — это прежде всего образ. Основное выразительное средство при этом — свет. Я повторяю множество раз: для меня свет приходит раньше сюжета, раньше актеров, выбранных на роли. Свет — это, собственно, все: это мысль, чувство, стиль... Образы проявляются с помощью света». При помощи света посредством оптики и камеры кинооператор воссоздает художественный образ реальности, оставляя на пленке скрытое изображение, превращенное после канонических кинофотопроцессов в позитив кинокадров, оптически увеличенное на экране воссоздание реальности.

Окончание см. на стр. 42—43



* Новый комплект фотоаппаратуры под названием «Фотохудожник» Красногорского механического завода будет иметь богатый набор подобных фильтров, необходимых для решения творческих задач.



Коралловые сны

Экспедиция Московского государственного университета была посвящена изучению коралловых рифов Красного моря и Индийского океана. К этому рейсу мы готовились долгих четыре года — в Москве, на Белом и Японском морях. Оборудование для подводной съемки включало широкоплеченочную камеру со сменной оптикой и импульсную лампу-вспышку, автоматически дозирующую освещенность. Специально рассчитанная линза для короткофокусного объектива позволяла получать высокую резкость по всему полю кадра. Для правильной цветопередачи на вспышку крепились красные светофильтры, плотность которых зависела от расстояния до объекта. Кораллы — существа крохотные и одновременно гигантские.

Много легенд и суеверий связано с черными кораллами. Они не любят света, живут на сильном течении и обычно встречались нам на глубинах не менее 60 метров. Известно много случаев кессонной болезни у пловцов, опускавшихся в поисках этих кораллов на большую глубину. Мне долго не удавалось сделать желанный кадр, поскольку бок фотоаппарата рассчитан на глубину до 50 метров, но однажды все-таки повезло. В голубом сумраке пещеры на небольшой глубине в струях течения покачивались светло-каштановые кусты — живые черные кораллы. Снимать под водой нужно было не только рыб и отдельные кораллы. Приходилось фотографировать большие ландшафты, вести даже макросъемку. При этом знания биолога об образе жизни и местообитании морских животных на рифе играли не менее важную роль, чем опыт работы под водой. День кончается, катер причаливает к борту корабля, и мы с чувством облегчения сдираем с себя гидрокостюмы. Четыре погружения, шесть часов работы под водой и полтора часа декомпрессии — такой режим выдержать нелегко. Засыпая, мы видим четкие коралловые сны.

В. КАШО,
кандидат
биологических наук

Уроки Аркадия Шайхета

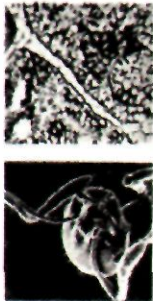
Окончание. Начало см. на стр. 14

«Первый трактор Сталинградского завода на Комсомольской площади в Москве», «Военные учения», «Киевский вокзал», «Парад физкультурников» и другие. Освоение наивыгодных верхних точек требовало от репортера не только острого композиционного чутья, но и во многих случаях находчивости, храбрости, серьезного риска. Коллеги Шайхета не раз вспоминали случай, когда в разгар съемки заграничных гостей, прибывших в Ленинград, соседний состав, с крыши которого репортер вел съемку, внезапно тронулся, и Шайхету пришлось добежать по крышам до хвостового вагона, спуститься в тамбур и на ходу прыгнуть с поезда. В другой раз огромная толпа людей, пришедших встречать эшелон солдат и офицеров — участников боев за Берлин, стала свидетелем того, как репортер, оказавшийся на самой высокой точке — стеклянном куполе здания Белорусского вокзала, оступился, полетел вниз, чудом уцепившись за что-то, повис над входом в вокзал... В репортерской практике бывает всякое. Но для нас, пытающихся сегодня извлечь уроки из творческих достижений Аркадия Шайхета, видимо, немаловажно соотнести их с личностью фотографа, с чертами его характера, манерой взаимоотношений с окружающими его людьми, с героями снимков. Действительно ли репортеры 20 — 30-х годов, фронтовые фотокорреспонденты должны обязательно представлять нам в образе пробивных, лихих, этаких суперменов с фотокамерами или было в них нечто иное, значительно более важное и сильное, чем спортивный интерес и гипертрофированное профессиональное честолюбие? Шайхет стал военным фотожурналистом в первые дни войны и демобилизовался лишь через десять лет. За эти годы он так и не приобрел офицерской выправки, и военная форма всегда сидела на нем кое-как. Уже в послевоенные годы его даже задержал патруль, и пришлось несколько часов отдать строевой подготовке в комендатуре. Кстати, это был первый и единственный

случай, когда Шайхету пришлось по-настоящему пошегать в строю. Но вот как этот, сугубо штатский человек вел себя на фронте. Когда 5-я Гвардейская армия оказалась в Восточной Пруссии в тяжелом положении и Шайхету предложили уйти из самого пекла на танке, он категорически отказался, хотя плохие погодные условия не давали возможности работать. Он дождался погоды и дождался победы. Много лет спустя выяснилось — к ордену Красного Знамени как участник кенигсбергской операции репортер был представлен не редакционным начальством, а командованием фронта за то, что вместе с шофером редакционной машины вынес под огнем с поля боя и спас от неминуемой гибели около пятидесяти раненых бойцов. Таковы факты биографии. К немногословной деловитости и ставшей в предвоенные годы нарицательной «шайхетовской» одержимости в тяжелую годину войны прибавилось не показное, не бьющее на эффект, а подлинное солдатское мужество... Было ли творчество Аркадия Шайхета 20 — 30-х годов новаторским, новым словом в фотографии, как, скажем, творчество Александра Родченко или Бориса Игнатовича? Возможно, такая постановка вопроса покажется надуманной — новаторство, и это очевидно, отнюдь не только в поисках формы; Шайхет, как известно, был противником иных, чисто формальных устремлений группы «Октябрь». Но сегодня, по прошествии многих лет, можно со всей определенностью утверждать — для всех творческих групп тех лет главным была твердость и неколебимость единой мировоззренческой платформы, объединившей фотографов прессы молодой Страны Советов. На этой платформе нашлось почетное место и открытиям Родченко, и многокадровым повествованиям репортеров журнала «СССР на стройке», и уникальной событийной фотoinформации Темина, и, конечно, чудесному сплаву публицистического репортажа и фотоискусства, созданному Шайхетом. Все они вместе, благодаря яркой творческой индивиду-

альности каждого из них, были создателями новой, революционной, социальной советской фотографии. В таком более широком контексте Аркадия Шайхета смело можно называть новатором, которого никто не сумел превзойти в умении понять, оценить и представить в убедительной фотографической интерпретации не какое-либо событие — пусть даже самое значительное, не какого-либо героя времени — пусть даже самого знаменитого, но социальные явления в самой их сути. Напомним, например, о воплощении в одном кадре сути таких ярких социальных явлений первых лет революции, как электрификация деревни («Лампочка Ильича»), доверие крестьянства к Советской власти («В приемной М. И. Калинина»), борьба с беспризорностью («Купание беспризорника»), забота о матерях и детях («Первые детсады»), борьба с частнособственническими интересами («Фининспектор у нэпманши»), обостренный интерес к техническому творчеству («Обучение»), раскрепощение бывших колониальных окраин («На смычку Турксиба»)...

Нет смысла продолжать перечисление. К счастью, таких кадров достаточно много и в том, что принято считать «шайхетовской классикой», и в том, что, надо надеяться, перейдет из разряда редких или впервые публикуемых снимков в разряд широко известных. Чем шире и полнее предстанет творчество Аркадия Шайхета перед сегодняшними и будущими читателями и зрителями, тем больше мы узнаем об уроках одного из талантливейших фотописцев истории нашей страны.

Формы применения	Художественная			
	Документальная	Документально-художественная	Постановочная	Фотоонтаж
Научно-техническая				
Протоольно-юридическая				
Производственно-коммуникативная				
Альбомно-выставочная				
Информационно-публицистическая				
Бытовая				
				Фотография

Функционирование фотографии в современной культуре

Публикуя разработанную профессором М. Каганом схему функционирования фотографии, редакция приглашает читателей высказать свое мнение по поводу предложенной классификации.

То, что фотография прочно вошла в современную культуру, отвечает разнообразным социальным потребностям, что многообразны формы ее существования и использования, — общеизвестно. Однако написанное на эту тему и зарубежными, и советскими исследователями, да и автором этих строк, не выходило за пределы общих рассуждений.

Между тем следует пойти дальше, попытаться выявить и осмыслить те закономерности, которые определяют реальное богатство форм бытия и функционирования фотографии в современной культуре. Предлагаемая схема, по нашему мнению, может сделать эти закономерности более наглядными. Разумеется, как всякая схема, она несколько упрощает, огрубляет реальность. Переходы от графы к графе в каждом горизонтальном ряду следует воспринимать как постепенные, скользящие, как спектральное движение от одной формы к другой, образующее постоянное изменение соотношения документальности и художественности. Таким образом, исходное разнообразие форм фотографии определяется ее способностью, с одной стороны, служить целям документально точной фиксации того, что существует и происходит в мире, а с другой, — целям художественно-образного освоения бытия. Если в первом случае задача решается одними и теми же средствами фотоизображения, то во втором она может решаться по крайней мере четырьмя разными способами:

- 1) фиксацией максимально выразительного момента запечатлеваемого процесса при репортажной съемке и усилением этой выразительности при печати снимков;
- 2) режиссерской организацией в постановочной фотографии;
- 3) сочетанием элементов разных снимков, соединение которых придает фотоизображению метафорическую

структуру, — в фотомонтаже; 4) преодолением привязанности изображения к формам видимости и с помощью тех или иных манипуляций преобразованием зримого облика запечатленных предметов — в фотографике.

Существует и иная плоскость дифференциации конкретных форм фотоизображения, указывающая на те сферы общественной жизни, в которых фотография используется. Первая из них — бытовая сфера, частная жизнь личности. Фотография входит в нее как любительская деятельность, имеющая на полюсе документальности чисто мемориальные функции, — она становится опреледеленной памятью человека, хранящей важные для него факты его биографии, жизненного опыта, а на полюсе художественности — функции, свойственные всякому искусству, в частности изобразительному, являясь тем самым отраслью художественной самодельности, произведения которой предназначены для созерцания самим автором, членами семьи, друзьями. Понятно, что любительская фотография может сочетать документальные и художественные качества, но эти последние ограничены в ней теми жанровыми возможностями, которые присущи средствам фотоизображения репортажной и постановочной фотографии (мемориальные цели не допускают в любительскую бытовую фотографию ни фотомонтаж, ни фотографику). В тех случаях, когда любительское фототворчество выходит за пределы частной жизни личности, оно должно рассматриваться в сфере журналистской или альбомно-выставочной фотографии. Вторая сфера — общественная, преимущественно информационно-публицистическая. Здесь фотография выходит за границы частной жизни в область массовых коммуникаций и становится видом журналистики. Спектр форм информационно-публицистической фотографии оказывается более широким, чем бытовой: здесь воспроизводятся и чисто документальные, и документально-художественные, и чисто художественные снимки; может быть использован и фотомонтаж.

Третья сфера бытия фотографии — альбомно-выставочная. Фотографию этого типа можно было бы называть термином теории изобразительных искусств — станковая, ибо снимок представляется как самостоятельное произведение, предназначенное для созерцания на выставочном стенде, на стенде интерьера, на страницах альбома, фотокнижки. Здесь используется весь спектр возможных форм фотографии — от событийного репортажа до произведений фотографии, претендующих на достижение чисто эстетического эффекта.

Противоположностью станковой является фотография, используемая в самых различных областях практической жизни — в торговле (рекламная фотография), на производстве (технические фотоинструкции), в учебной литературе (фотоиллюстрации к специальным изданиям) и так далее. Такова четвертая сфера ее бытия — прикладная, или производственно-коммуникативная. Пятая сфера — протокольно-юридическая, — напротив, ограничивается документальными снимками, так как правовой деятельности фотография способна служить лишь в качестве документа — на паспорте или анкете, в личном деле служащего или в материалах уголовного расследования. Здесь бессмысленными были бы художественные формы.

То же самое следует сказать и о шестой сфере — научно-технической. В науке фотоизображение служит источником строго достоверной информации. Ни о каких «добавлениях» художественности здесь не может быть и речи. Стремление к максимальной объективности научной информации приводит в ряде случаев даже к замене фотографа автоматически действующей камерой. Такова предлагаемая нами схема. Она показывает, что фотография отражает все главные области жизни и деятельности людей. Фотография сделала изображение таким же универсальным «инструментом культуры», каким книгопечатание сделало в свое время словесные описания жизненной реальности.

М. КАГАН

Удостоены почетных наград

Участники 45-го международного салона фотоискусства, проходившего в Буэнос-Айресе, советские фотомастера Л. Тугалев, Л. Гельдерман, В. Корецкий, П. Кунин, А. Назаров награждены призами Аргентинского фотоклуба. Л. Тугалев (Рига) удостоен первой премии, золотой медали ФИАП и золотой медали Аргентинского фотоклуба за портретную работу «Юрис Стренга», а также третьей премии и бронзовой медали клуба за работу «Петерис Мартинсонс».

К юбилею газеты

Известный советский фотожурналист, заслуженный работник культуры БССР Михаил Петрович Ананьин начинал свой творческий путь в газете «Уральский рабочий» (Белоарский р-н) в 1931 году. Недавно в помещении Свердловского отделения Союза журналистов СССР экспонировалась выставка, которую М. Ананьин посвятил 75-летию юбилею газеты. Зрителям были представлены снимки, отразившие полувековую деятельность фоторепортера. Большой раздел посвящен мемориальным памятникам Белоруссии — Хатыни и Брестской крепости. Выставка передана в дар землякам фотожурналиста — уральцам.

ИТОГИ КОНКУРСА

Подведены итоги Всесоюзного фотоконкурса «Свемя» — 50 лет, организованного Шосткинским ордена Октябрьской Революции производственным объединением «Свемя» имени 50-летия СССР совместно с журналом «Советское фото». Первые премии получили В. Богдановский (Челябинск), В. Ларионов (Петрозаводск); вторые — В. Смирнов (Ленинград), Г. Обрезков (Магнитогорск); третьи — С. Пожарский (Киев), В. Якулов (Ворошиловград), Ю. Харченко (Шостка). Четверо участников — К. Касиванов (Павлодар), Е. Толкачев (Тольятти), Б. Чугунов (Северодонецк), А. Петрашов (Воронежская обл.) — отмечены поощрительными премиями. В дни празднования 50-летнего юбилея предприятия в помещении заводского Дворца культуры была организована фото-выставка, в экспозицию которой вошло 200 работ.

Одна из форм визуального мышления

Это не совсем обычное издание. Пока оно существует в одном экземпляре. Но принципы, заложенные в его конструкции, и само решение интересны, и разговор о нем представляется вполне своевременным. Фотокинига Олега Смирнова «Я и моя машина» выполнена как дипломный проект на кафедре художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института. В выходных сведениях значится: концепция, дизайн, текст, камера — О. Смирнов. Таким образом, перед нами в чистом виде авторская фотокнига. Несколько слов о ее содержании. Кто реже, кто чаще, но все мы пользуемся автобусом. Попадая в автобус разного типа — от скромной «Кубани» до междугородного «Икаруса», невольно обращаешь внимание на всевозможные картинку, вымпелы и сувениры, что украшают салон и кабину водителя. Этот самодеятельный дизайн — своеобразная реакция на обезличенность конвейерной продукции. Руководители автотранспортных предприятий ведут борьбу с такого рода — кто во что горазд — эстетизацией рабочего места. Но успеха эта борьба не имеет. Водители упорно продолжают оклеивать машины внутри картинками, создавать индивидуальную зрительную среду. По мнению Смирнова, это явление отражает естественный процесс во взаимоотношениях человека и рабочей среды (речь идет о материальной предметной среде). Вот почему он стал фотографировать машины и водителей автобусного маршрута № 282 города Москвы, на котором пять лет ездил в институт. Когда снимал, разговаривал с шоферами. Между характером картинок, способами оформления рулей, ящиков и приборных щитков в кабинах выявлялась определенная взаимосвязь. Весь материал был представлен в виде фотокниги — серии снимков. Серийность, как известно, за последние двадцать лет получила широкое распространение в графическом дизайне и фотографии. За рубежом серия

фотографий имеет устойчивое обозначение — секвенция. На многих международных конкурсах этот вид фотографического творчества представлен в качестве специального раздела. В серии снимков зритель обычно видит либо просторное изменение композиции, либо взаимосвязь кадров — элементов секвенции — и целого. В свою очередь целое отражается в своих составляющих. В возникающей игре смыслов, со- и противопоставления рождается содержание серии. Природа серийности глубоко проанализирована в недавней работе Елены Черневич *. В частности, она пишет: «Создавая серии, художник проявляет способность к своего рода «системности» мышления: выстраивать ряды изображений, искать инварианты, которые станут основаниями серийного единства, управлять контекстами — все это есть не что иное, как выраженные умения анализировать, сопоставлять, систематизировать — иметь дело с визуальными множествами». Мысль эта имеет прямое отношение к книге, о которой идет речь. У нее четкое композиционное членение, она лаконична по изобразительному решению и словесному тексту и, если так можно выразиться, системна по своей структуре. В первой части на книжном развороте дан коллективный портрет всех тридцати двух водителей маршрута № 282. Каждый снят в полный рост примерно на одинаковом фоне (на территории автобусного парка). Все смотрят прямо в объектив, вот только руки каждый держит по-своему. На следующем развороте вместо кадров — пустые прямоугольники, а в них фамилии, имена и отчества водителей. Далее, на другом развороте, — секвенция из «визитных карточек» автобусов: в каждой снимке — фрагмент передней части кузова с маркой и номером машины. Мы видим, что у каждой машины свое «лицо». Затем идут тридцать две

короткие главики, посвященные каждому водителю. Главка состоит из двух разворотов: на первом — крупно портрет водителя и текст беседы-интервью, отражающий его причастность к оформлению автобуса, позицию и отношение к этому явлению; на втором — фрагменты оформления. Тут всякий раз повторяются три запланированные точки — руль, приборный щиток и крышка ящика, а четвертая меняется. Четвертый кадр, по замыслу автора, должен был выражать какую-то существенную черточку в характере шофера, не случайно этому снимку на развороте отдается целая полоса. Например, один обвел черной краской задние мигалки — их видно, у другого — еловая ветка за аптечкой. В 1-й главке водитель Сутягин Владимир Михайлович, 36 лет, стаж 15 лет, женат, москвич, говорит: «Люблю красивые машины, вообще люблю машины. Картинки повесил для уюта, ну для эстетики. Новая машина приходит совсем голая. У некоторых так и остается. Я так не могу. Мне нужно, чтобы в кабине было радостно и чтобы люди ехали, смотрели и тоже радовались. Хорошо, когда в кабине эстетика. А кто за кабиной следит — у того вся машина чистая». Короткий, но емкий текст каждого интервью важен не только как мотивировка подхода к «картинкам», он выявляет отношение к работе, пассажирам, невольно прочитывается как психологическая характеристика человека. Если говорить о фотографическом материале книги, то он, скорее, протокольный, хотя в портретах, и это заметно, автор добивался большего. Однако вовсе не художественности ищешь, когда смотришь книгу: тут чем протокольнее, тем интереснее. Важна любая документально зафиксированная мелочь: как под рулем засунута пачка папирос, почему у одного картинка из модного журнала, а у другого тиражная поздравительная открытка (от стандарта ушел и к стандарту пришел)... Во второй части книги, на разворотах, сведены в сек-

венции те самые четыре точки оформления. Серии выглядят как своеобразные визуальные таблицы. Наглядно представлено оформление рулей: полувина обмотана пластиковой оплеткой провода, некоторые — изоляционной лентой, есть рули с картинками на кнопке клаксона и т. д. Примечательно, что Олег Смирнов сознательно применил то генетическое свойство серийного произведения, которое можно назвать контекстом смысла. Контекст улавливается при восприятии серии в целом, затем начинает диктовать прочтение каждого отдельного снимка. В первой секвенции, коллективном портрете водителей, обозначено нечто общее, слитое воедино, что проходит через всю серию. Без этого разворота снимок водителя смотрелся бы обычно. Но контекст выявил ту часть содержания, что более всего интересовала автора (мы начинаем сравнивать жесты, позы, выражения лиц), в каждое изображение он ввел свою интонацию. Остальное приглушено, оно становится второстепенным. Внимание сосредоточено на том, что связывает снимки. Восприятие следующих разворотов из сферы наглядного перемещается в мир человеческих отношений. Фотографическое рассмотрение оборачивается своеобразным размышлением. Подобные фотоследования могут оказаться полезными для социологов, психологов, дизайнеров, конструкторов автобусов, они предлагают материал для конкретных выводов и технических решений. Олег Смирнов продемонстрировал с помощью фотосерии, фотокниги метод анализа проблемы, который может быть использован при исследовании рабочих мест определенных профессий или, скажем, рациональной организации интервью предприятий службы быта. Принцип серийности, который вообще близок природе фотокниги, оказывается весьма плодотворным. Эта форма визуального мышления обещает интересные результаты.

В. ТИМОФЕЕВ

* Черневич Е. О принципе серийности. — Декоративное искусство, 1981, № 3.

«Что» и «как» в фотографии



3. БУЛГАКОВС ОЗЕРО ЗИМОЙ

Фотография родилась таким гадким утенком. Судьба «утенка» удивительным образом напоминает первые шаги самой светописы: «это не искусство». О фотографии, уже гораздо позже: «это не фотография».

Но вот сегодня мы говорим: фотографии в нашей стране исполнилось десять лет. С оговоркой: фотографии «зарегистрированной». 1971 год пустил в плавание первую межклубную выставку «Фотографика». Эту экспозицию негласно приняли за точку отсчета. Конечно, фотографии лет больше, но в искусстве, и это, наверное, справедливо, дата рождения определяется датой боевого крещения, а оно, повторяем, совершилось десять лет назад в Минске.

За это время прошло пять выставок.

Вот несколько цифр.

1971 год: прислано 753 работы 215 авторов из 44 городов и 30 клубов.

1981 год: прислана 1231 работа 276 авторов из 91 города и 86 клубов. За десять лет рост почти в два раза.

Статистика ставит противников фотографии в за-

труднительное положение. Слишком очевидно: ее популярность растет. Уже не утенок. Птица! На «чистых прудах» светописы она плавают рядом с другими лебедями. И приходится с этим считаться. Могут возразить: количество — критерий сомнительный. Согласимся, количественный рост — это еще не гарантия прогресса, иногда это просто бум. Но в нашем случае бума не было. Было спокойное, деловитое саморазвитие, самоутверждение. И хотя десять лет — срок небольшой, все-таки некоторые тенденции обозначились.

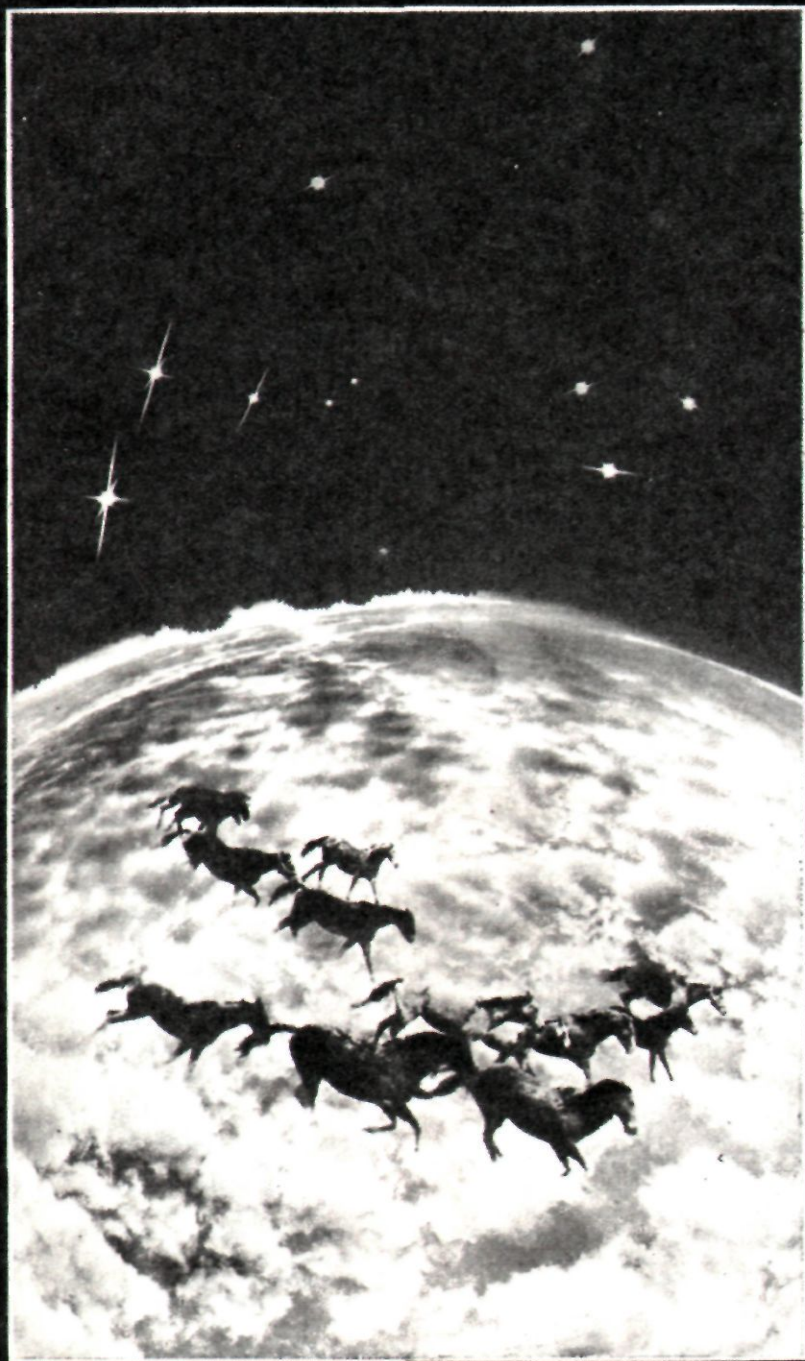
Вначале поклонники фотографии были изыскателями. Они открывали первые пласты, и восторгам не было предела. Вот бежит лошадка по белому снегу, вот ствол оголенного дерева на безоблачном фоне. Графика! Графику эту нещадно «плагиатировали» у природы, переносили на фотобумагу, словно через кальку. Лабораторная работа была минимальной. Немного кровавой соли — и можно посылать в Минск. Сегодня «естественную» графику фотографией

мало кто считает. Умами завладели изогелия, релиография и прочие премудрости. К слову, соларизация — уже поставившая кинозвезда в фотомире. Видимо, ее час прошел. Разве только какое-то новое ретро воскресит ее бывшее обаяние. Иное дело изогелия. Ее популярность устойчива. Фотолюбители, открывая для себя загадочные свойства фотохимии, наивно уверовали в их самоигральность. Его величество «прием» долгое время был монархом в фотографии. Он правил бал. «Изогелизировавшись» все, что попадало под руку. В одежды изогелии рядили и драму, и комедию, и фарс. Не эта ли неразборчивость умножила ряды противников фотографии как самостоятельного вида светописы? Ровно десять лет назад один из уважаемых теоретиков фотографии писал: «Нет, конечно, жизненности фотографии отрицать не следует. Хорошая изогелия может с успехом заменить эстамп; удачная псевдосоларизация отлично послужит рекламе, украсит суперобложку книги, афишу». В то время я пол-

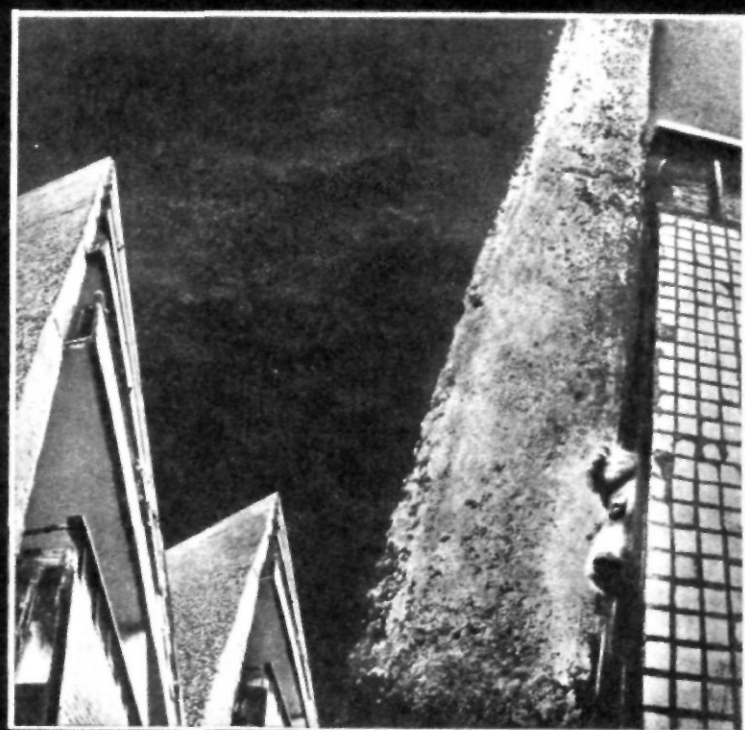
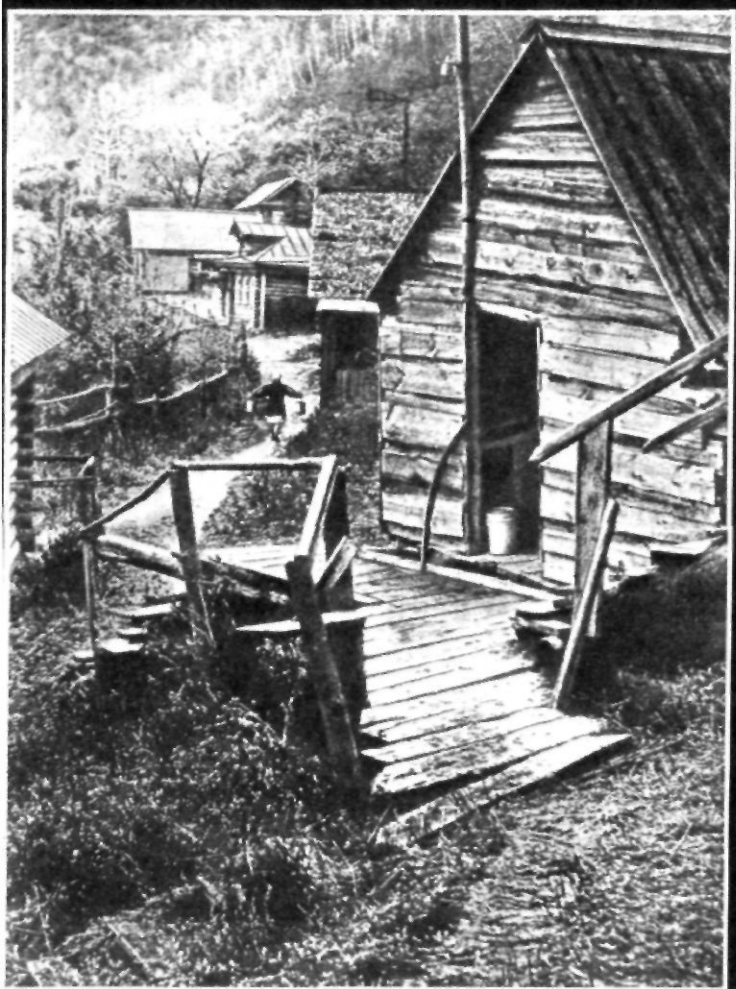
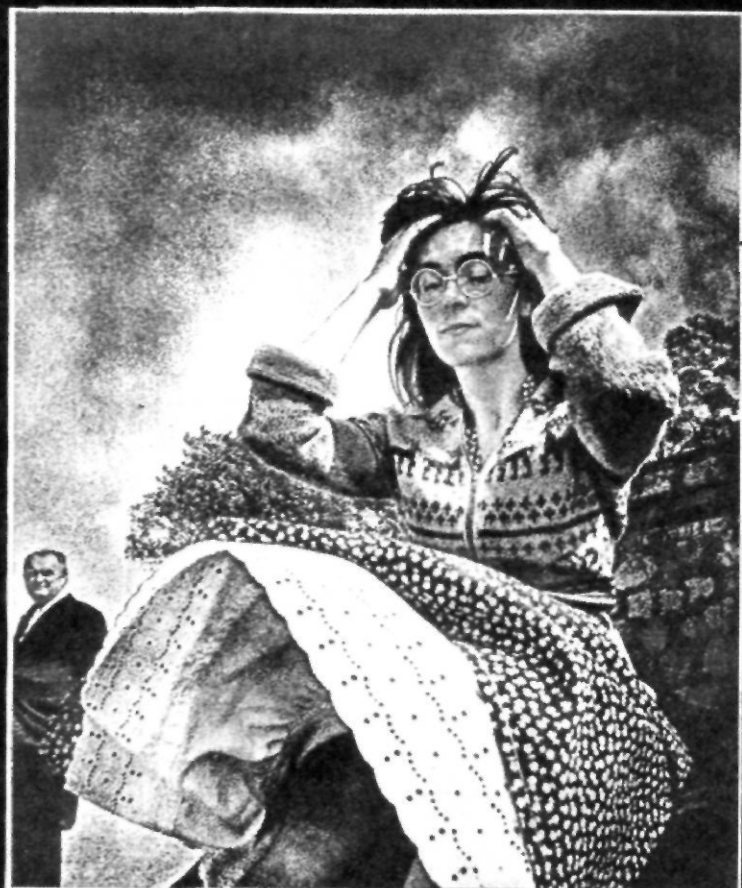
ностью солидаризировался с таким заключением. Сегодня, увы, без корректив не обойтись. Фотография завоевала право на «толкование мира». Заметно, что она стала как бы философичнее. Иногда, к сожалению, псевдофилософичнее, псевдоинтеллектуальнее, что ли. Складывается впечатление, что «словечко в простоте», по мнению некоторых, уводит фотографию от ее специфики.

Как бы то ни было, сегодня мы на оптимистическом перепутье. Да, есть несомненный прогресс. Выяснено главное: «что» и «как» в фотографии так же взаимосвязано, как и в фотографии вообще. Это уже шаг вперед. Фотография теперь, в 80-е годы, — равноправный член фотографической семьи. Спасибо за посредничество Минску. В вышедшем недавно справочнике фотолюбителя в разделе «Основные даты советской фотографии» (основные!) есть и эта: 1971 г. Первая межклубная выставка «Фотографика» в Минске.

М. ЛЕОНТЬЕВ



В. ГОНЧАРЕНКО ТАБУН
П. ТИШКОВСКИЙ ЛИДЕР
А. И М. ЧЕРНЯУСКАСЫ ГРАФИКА
А. НАЗАРОВ ВЕСЕЛЫЙ ДЕД



В. ВИТОВ МЕТАЛЛУРГ
С. ЯВОРСКИЙ «ТЕЛЕПАТИЯ»
Р. ПЕНОВ РОДНИКОВАЯ ВОДА
З. БУЛГАКОВАС ГОРОД

«Новатору» — двадцать лет

Разные бывают клубы. Для одного главное — объединить авторов, способных представить достойные работы на выставку. Для другого важнее сплотить тех, кто искренне увлечен фотографией. И пусть не у всех снимки совершенны, свою задачу такой клуб видит в том, чтобы открыть любителям путь в мир художественной светопластики.

Двадцать лет работает в Москве фотоклуб «Новатор». В деятельности этого любительского объединения как в зеркале отразилась жизнь нашего фотолюбительства со всеми его проблемами.

Трудностей и впрямь было немало. Но в одном клубу решительно повезло: с самого начала его руководителями стали подвижники своего дела, мастера прикладной фотографии Александр Владимирович Хлебников и Георгий Николаевич Сошальский. Их подход к организации клуба отличался принципиальностью и примечательная черта, во многом определившая будущее лицо «Новатора» и сразу выделившая его среди других коллективов. Основатели «Новатора» видели в клубе прежде всего содружество людей, которые стремились к творческому общению, к эстетическому совершенствованию, культурному росту.

Популярность клуба стремительно росла, и скоро его численность достигла трехсот человек. Тут были люди самых разных возрастов и профессий. Всех их распределили по секциям, которые возглавили известные мастера. С. Иванов-Аллылуев вел сначала секцию пейзажа, потом портрета, Б. Игнатович — репортажа и жанра, А. Хлебников руководил занятиями по прикладной фотографии. Гораздо раньше, чем в других клубах, в «Новаторе» была образована секция слайдов, устраивавшая общественные просмотры диапозитивов в Сокольническом парке столицы.

В секциях проходила практическая работа по освоению технических приемов. Был и общий клубный день с широкой и разнообразной программой. «Обработку фотографических материалов» читал

профессор Е. Иофис, курс лекций по эстетике фотографии — профессор А. Зис, кандидаты наук И. Соколов и М. Громов знакомили с теорией фототворчества. Был заключен договор с Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, и его сотрудники выступали в клубе с докладами по истории изобразительного искусства.

«Новатор» стал в Москве подлинным фотографическим университетом. Старшее поколение хорошо помнит заседания, посвященные творчеству выдающихся мастеров фотографии А. Родченко, Ю. Еремина, Н. Андреева, П. Клепикова, В. Улитина. Регулярными стали встречи с ведущими фотожурналистами и фотохудожниками.

Работа в клубе, что называется, кипела. Иногда в месяц проводилось до двух десятков мероприятий. Как итог творческой работы — отчетная выставка. Это стало правилом, к этому привыкли. Особенно памятна экспозиция 1964 года, показанная в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького. Потом были выставки в Сокольническом и Измайловском парках столицы, в Домах культуры и творческих учреждениях. Сложилась интересная традиция, когда все не принятые на очередную выставку работы обсуждали на клубном заседании. Жюри отчитывалось перед клубом — объясняло, по каким причинам эти снимки были отклонены. С 1966 года к каждой клубной выставке стали издаваться каталоги. За два десятилетия «Новатор» вырастил талантливых фотографов — авторов прекрасных снимков. Перечислить эти работы нет возможности, проще познакомиться с ними, взяв в руки недавно изданную «Планетой» книгу избранных фотографий «Новатора», хотя далеко не все из золотого фонда клуба смогло попасть в альбом. Снимки клубных активистов регулярно появляются на страницах газет и журналов, его воспитанники работают в столичных редакциях, в научных учреждениях, издательствах, музеях. Но не обилие дипломов и

С. ИГНАТОВ ПОКЛОННИКИ МУЗ (ИЗ СЕРИИ)



В. ВИНОВАТОВ ЛУЧНИЦА



Г. МЕТТЕР СОЛОВЕЦКИЕ РЫБАКИ



В. ЕГОРОВ «ВСЕ ДЕЛО В ПЕТУХЕ...» (ИЗ СЕРИИ)





М. ДАШЕВСКИЙ КУЗНЕЦКИЙ МОСТ



Р. СЕНИН МОСКОВСКИЕ МОРЖИ (ИЗ СЕРИИ)



медалей и не число фотомастеров, воспитанных в клубе, определяют лицо «Новатора». Это тоже важная, но лишь одна сторона его жизни. Все-таки самое главное, что во все времена — в дни успехов и в дни неудач — «Новатору» всегда был свойствен дух коллективизма, здесь никогда не отделяли скромных дарований от талантов. Все равны перед уставом, и снимки «метрова» судят так же строго, как и новичков. «Новатор» сумел избежать «элитарной болезни», его двери всегда открыты для желающих. И если некоторые любительские клубы превращаются порой в творческие группы профессиональных фотографов с состоящими при них — для «декора» — фотолюбителями, то «Новатору» это никогда не угрожало. Коллекции «Новатора» за разные годы — это не только бытописание нашей жизни, но и свидетельство духовного роста авторов. У «Новатора» есть свои «родовые» черты. Клуб был всегда традиционно силен в натюрморте. Здесь, конечно, надо еще раз вспомнить А. Хлебникова, пришедшего своим питомцам вкус к «жизни вещей» и возродившего богатую выразительными возможностями технику фотографии. Не случайно первую и пока единственную межклубную выставку «Натюрморт» провел именно «Новатор». Всегда уверенно выступает клуб и в спортивной съемке. В этом виде творчества с ним мало кто может соперничать, и закономерно, что в преддверии Олимпийских игр «Новатор» провел представительную Всесоюзную выставку спортивной любительской фотографии. Нельзя не вспомнить, что по сей день живейшее участие во всех делах клуба принимает Г. Сошальский, а ведь он взял в руки фотокамеру более шести десятилетий назад. Его семинары, которые так и называют «семинары Сошальского», — пожалуй, наиболее памятные события в клубной жизни последних лет. Большой похвалы заслуживает деятельность нынешнего председателя клуба Анатолия Болдина. Идет смена поколений, рождаются новые формы работы. Отдадим должное этому клубу: его стиль и принципы выдержали испытание временем.

В. СТИГНЕЕВ

ФОТОПАНОРАМА

В Львовской картинной галерее экспонировалась фотовыставка «В объективе — Львов и львовяне», посвященная 725-летию города. Работы репортеров и любителей были тепло встречены посетителями выставки. В течение месяца здесь побывало более шести тысяч человек.

Фотоклуб «Объектив», работающий при Волгоградской областной организации Союза журналистов СССР, на протяжении ряда лет выпускает фотовитрину. Тематику снимков становятся актуальными события в жизни города, его трудовых коллективов, культуры и спорт. Спецавтоцентр ВАЗ, ставший крупнейшим на Нижней Волге предприятием автосервиса, — тема одного из последних выпусков фотовитрины.

Выставочный зал открылся в городе Альметьевске, в помещении нового Дворца культуры и техники нефтяников. «Фотопозма о нефтяном крае» — так была названа первая в этом зале выставка. Центральная тема — вдохновенный труд нефтяников Татарии, чьими руками добыто 2 миллиарда тонн горючего. Художники с фотокамерами побывали не только на промыслах и буровых, но и на свадьбах, были гостями сабантуя. Организаторы выставки — республиканский Госмузей и Союз журналистов Татарии.

Почетное звание «Народный самодеятельный коллектив» присвоено белорусскому фотоклубу «Полесье». Клуб известен как один из организаторов выставок и праздников фотографии «Человек и природа», «Мир современника», «Счастливое детство».

В Доме ученых новосибирского Академгородка была показана выставка художественной фотографии творческой группы «Факел». В экспозицию вошли работы новосибирских фотолюбителей: В. Золоедова, А. Копалова, Е. Кривцова, А. Семеника, А. Лашкова, Л. Маркина. Авторы представили 80 работ в различных жанрах.

«Фотография Литвы»

Шестой по счету альманах «Фотография Литвы» объединил 156 работ, сделанных за период 1977—1980 годов. Конечно же, за четыре года создано гораздо больше произведений, достойных быть представленными в книге, выход которой ожидался с по-нятым нетерпением. Но тем не менее книга дает более или менее полное представление о литовской фотографии последних лет. Общий тематический на-строй фотографий можно охарактеризовать кратко: внимание к человеку. Это основное свое кредо литовская светопись свято исповедует. Проходят го-ды, варьируются точки съемки, ракурсы, изобра-зительные приемы. Но неизменно главным остается пристальный интерес к че-ловеческому бытию. Это обязательно: неприукра-шенная правда, уважитель-ное отношение к людским заботам и радостям, отсут-ствие игривости, кокетст-ва, всего того, что зачас-тую зло именуют «сиро-пом».

Принцип построения сбор-ника — персоналии. Есте-ственно, нужно сказать об ав-торах.

Как всегда глубоко психо-логичен А. Суткус. Он, по-добно нейрохирургу, оты-скивает в человеческих судьбах тончайшие нера-вные окончания.

Последние годы А. Суткус активно снимал в самых разнообразных жанрах. Много сил было отдано работе над фотокнигами, где нашли свое место в основном пейзажные кад-ры. Результатом этих съемок стала прекрасно изданная книга «Литва с высоты птичьего полета». И все же мы привыкли к А. Суткусу — психологу, аналитику. И он, к нашей общей радости, таковым и предстал в альманахе. Слово спустился с верто-летных высот на землю, где многие годы создава-лись лучшие его фотогра-фии цикла «Люди Литвы», сделанные с высоты чело-веческого роста. «Лицом к лицу лица не увидеть» — у А. Суткуса как раз на-оборот...

Увидели мы нового А. Кун-чюса. В представленных им шести работах живет, ды-шит, чувствует природа. До сих пор все знали в ос-новном Кунчюса-жан-риста. Что означает новый

поворот в его творческих исканиях? Ответ даст сам автор следующими своими работами.

Долго не публиковались но-вые работы В. Луцкуса, од-ного из самых талантливых литовских фотографов. Че-рез сложные перипетии творческих исканий Луцкус вернулся к себе — прежне-му, художнику с обострен-но-гуманистической темой. Но годы не прошли дар-ом — прибавились способ-ность к анализу, филосо-фичность.

«Старики» в литовской фо-тографии — сама мудрость. Они нисколько не выглядят архаичными в соседстве с молодыми фотографами, которые отнюдь не соби-раются слепо, без оглядки следовать по пути пред-шественников. «Одни, — как пишет в предисловии А. Гайжутис, — эксплуати-руют свое юношеское ми-роощущение, почти не за-трачивая творческих уси-лий. Другие трактуют фото-графию как средство для конструирования совер-шенно нового мира отно-шений, не существующих в эмпирической реаль-ности. Третьи считают, что возможности самовыраже-ния фотографа неизмери-мо расширятся монта-жом, коллажем... Многие еще ищут свой путь в фо-тоискусстве. Так или иначе, работы молодых не выде-ляются претенциозностью, хотя восприятие их порой и сужено ограниченным опытом молодости». Пожалуй, все сказано.

«Натиск» молодых в этом альбоме выглядит как «бе-нефис дебютов». И здесь нельзя не сказать о заслу-гах руководства Общества фотоискусства Литовской ССР, взявшего несколько лет назад курс на активную работу с молодежью. Одно из очевидных до-стоинств альбома — про-думанная композиция. Она позволила представить ра-боты в их мозаичном мно-гообразии. Всего в альбо-ме представлено около 70 авторов. Это очень мно-го для подобного издания, но это закономерно для нынешней литовской фото-графии.

М. АЛЕКСЕЕВ

Реальность и символ

Совет народной фотосту-дии в Лиепае, возглавляе-мый известным латвийским фотохудожником Хубер-том Станкевичем, прислал в редакцию, с просьбой представить на страницах «СФ», снимки члена-сту-дии Петериса Яунземса. Яунземс занимается фото-графией более двадцати лет. Интересно, что в свое время — три года — он со-стоял членом Вильнюсского фотоклуба, которым руко-водили тогда А. Завадскис и Б. Орентайте. Школа ли-товской фотографии ока-залась для Яунземса цен-ной во многих отношениях. П. Яунземсом завоевано на различных выставках и конкурсах более 60 наград, в том числе три медали ФИАП, золотые медали Королевского салона в Лондоне, салона «Камера-клуб» в Гонконге, медали Федераций фотоискусства Франции, Бельгии и другие. В настоящее время Яун-земс — заместитель редак-тора городской газеты. Много внимания уделяет вопросам пропаганды фо-тоискусства, выступая с лекциями, со статьями в республиканской прессе. Работы Яунземса сразу об-наруживают следование их автора традициям лат-вийского фотоискусства. Есть прямые переклички с работами В. Михайловско-го, Г. Бинде, Я. Крейцберга. В то же время Яунземс са-мостоятелен, индивидуален. Его тяга к метафоре, ал-легориям, с одной сторо-ны, и с другой — к сюже-там нарочито простым, обыденным, некоторых мо-жет озадачить. Но зная лат-вийскую светопись, этому не удивляешься. Подобные соседства противополож-ных художнических устрем-лений характерны для Э. Спурсиса, Л. Тугалева, И. Апкалнса, для некото-рых мастеров соседних Прибалтийских республик (В. Бутырина, П. Тооминга и других).

Думается, одно из объяс-нений тому может быть следующее: мировосприя-тие данных художников ес-тественным образом «гар-монизирует», примиряет конкретное и символиче-ское, реальное и сказочное. Непривычному взгляду по-кажется претенциозным, излишне драматизирован-ным, например, коллаж бе-логривой лошади и угрю-мого неба. Модная тема защиты окружающей сре-

ды? Нет. Прямой отклик на конкретные процессы бы-тия редко-редко выступает в качестве доминанты твор-чества латвийских фотогра-фов. Их влечет общечело-веческое. На этом пути — и находки, и в иных слу-чаях поверхностность, фи-лософия невыстраданная, созданная своего рода ал-химическим путем.

Фотография, если можно так выразиться, — одно из самых конкретных ис-кусств. Если иметь в виду сюжетную сторону ее про-изведений. Снято — значит было. Латвийские мастера в своем стремлении за-печатлеть не столько кон-кретное, сколько всеоб-щее, исповедуют несколь-ко иной принцип: снято — значит есть, значит будет. Сегодня, не так, как лет десять тому назад, мы с пониманием относимся и к такого рода поискам в художественной фотогра-фии. И надо сказать, лат-вийские фотографы с за-видной последователь-ностью и настойчивостью отстаивают свои принципы понимания светописы. Мож-но их не принимать, спо-рить с ними, но следует признать их жизнеспособ-ность и долговременность. Разговор это особый, тре-бующий детального иску-ствоведческого анализа. Кстати сказать, здесь есть известный пробел. У ис-кусствоведов еще, что на-зывается, руки не дошли до конкретного анализа специфических особен-ностей латвийской светописы. Фотография соседних При-балтийских республик на-ходится в более выгодном положении, постоянно удо-стаиваясь пристального внимания со стороны тео-ретиков фотографического искусства и смежных с ним областей изобразительно-го творчества.

А пока мы можем конста-тировать упорство поисков лиепайского фотографа, его настойчивое стремление найти истину с помощью самых разных фотогра-фических способов, приемов и средств.

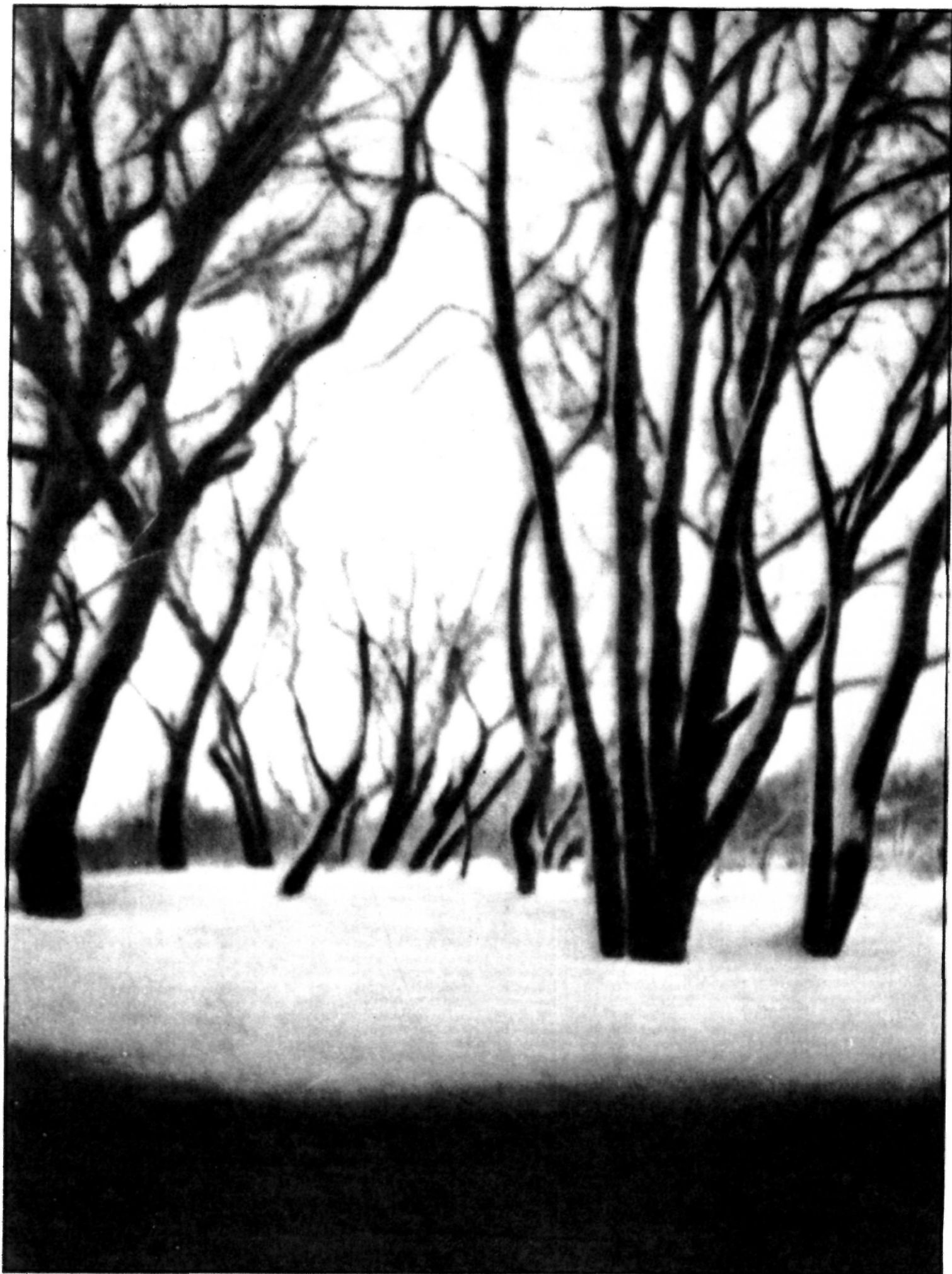
В. ЛЫСЕНКО

ФОТО
ПЕТЕРИСА ЯУНЗЕМСА

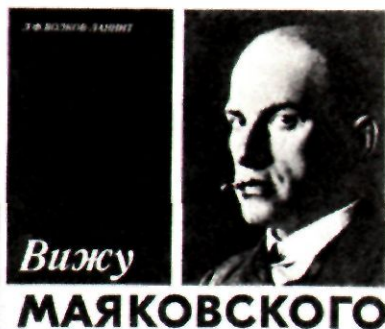
МАЛЬЧИК С ЦВЕТАМИ







Дмитрий Дажин Зримый образ поэта



В издательстве «Искусство» вышла интересная фото-книга, которая называется «Визу Маяковского». Написал ее хорошо известный читателям «СФ» историк советского фотоискусства Леонид Филиппович Волков-Ланнит*. Чем же привлекает это произведение? Рассказывая о Маяковском, автор не ставит перед собой литературоведческих задач, хотя жизнь и творчество поэта занимают в этом труде немалое место. Главное в нем — образ поэта, запечатленный в фотографиях. Поэт предстает перед нами зримо, «как живой с живыми говоря». В этом своеобразие книги, ее новизна, ее особая ценность. По существу, это — фотобиография Маяковского. В книге собраны и прокомментированы как широко известные, так и редкие снимки, некоторые из них опубликованы впервые. Дополняя друг друга, расширяя наши представления об облике поэта, они все вместе воссоздают самобытную, яркую фигуру певца революции, трибуна, борца за новое социалистическое искусство. Маяковского снимали разные фотографы. Были среди них известные мастера — Абрам Штеренберг, Александр Родченко, были газетные репортеры — Виктор Булла, Николай Петров, Лев Леонидов, фотолюбители — Алексей Темерин и другие. Были, к слову сказать, и казенные фотографы царской охранки, политических ведомств капиталистических стран. Каждая сохранившаяся фотография — своего рода документ, дающий представление о том, каким был поэт в разные периоды

своей жизни. Все они дороги нам как память, как слепок времени. Автор книги любовно и бережно относится к каждому фотоизображению, установил — кто, когда, по какому поводу и при каких обстоятельствах снимал поэта.

Так, в новелле «Портреты без ретуши» Волков-Ланнит дает характеристику стилю выдающегося фотомастера А. Родченко, дружившего с поэтом, работавшего вместе с ним и создавшего серию его замечательных портретов. Родченко прежде всего шел от правды жизни. Ему чужды были нарочитость, надуманность, все то, что как бы лишало объектив объективности. Портреты Маяковского, сделанные Родченко, просты и строги по форме. Мы видим поэта таким, каким он был в действительности — простым и вместе с тем вдохновенным, творчески одержимым. А ведь Родченко, как замечает автор, мог поддаться искушению излишне возвысить, героизировать Маяковского, избразить в «хрестоматийном глянце». Но мастер-реалист остался верен себе.

Помещенные на страницах книги фотографии как бы обрели голос. Благодаря автору книги мы живо представляем себе обстановку, в которой рождался тот или иной кадр, облик человека, производившего съемку, состояние поэта в тот момент, когда его фотографировали. Кадры, таким образом, предстают в теснейшем сплетении с делами и заботами поэта, с его творчеством. Отбирая снимки для книги, Волков-Ланнит проделал большую исследовательскую работу. Именно в результате кропотливого поиска стала известна история создания снимка Бориса Игнатовича «В. Маяковский на Красной площади 1 Мая 1928 года». Поэт, увлеченно наблюдавший за ходом праздничного торжества, даже не заметил, что его фотографировали. И в этой неожиданности, естественности — ценность снимка. Судьба выразительного сюжета, рассказывает Волков-Ланнит, сложилась так: Игнатович о нем забыл и обнаружил негатив в своей фототеке случайно, спустя много лет после съемки.

Фотография обрела жизнь лишь в конце пятидесятих годов, появившись в тринадцатитомном собрании сочинений Маяковского. Интересен рассказ об артисте-фотолюбителе Алексее Темерине. На репетициях пьес «Клоп» и «Баня» Темерин часто снимал Маяковского. Портрет его работы (лицо поэта крупным планом) в 1958 году на выставке «Фотоискусство за 40 лет» был удостоен диплома первой степени и получил всеобщую известность. Немало труда было затрачено и на то, чтобы установить, какой из портретов поэта был последним, определить дату съемки. Розыски в архивах, беседы с фотокорреспондентами, с людьми, близко знавшими Маяковского, помогли установить, что это была работа фотокорреспондента «Известий» Николая Петрова. На его снимке поэт запечатлен в момент выступления на конференции пролетарских писателей в Москве 8 февраля 1930 года.

Каждый снимок, включенный в книгу, имеет свою судьбу, может о многом рассказать читателю, историку, литературоведу. Вот портрет Маяковского с его размашистой надписью: «Тов. Ершовой Вл. Маяковский». Автору удалось установить, что Ершова, которой поэт подарил свою фотографию, жила и работала в деревне, писала стихи. Маяковский, как вспоминают современники, был к ней очень внимателен, много с ней работал, редактировал ее стихи. Он первым поддержал творческий поиск крестьянки, влюбленной в поэзию. Видимо, помощь и советы Маяковского сыграли свою роль. Ершова выпустила книжку стихов с предисловием А. М. Горького, написала еще несколько книг, стала членом Союза писателей.

А как сам Маяковский относился к фотоискусству? И на этот вопрос есть ответ в книге. Поэт, художник, плакатист — Маяковский высоко ценил документальную природу фото- и кинопублицистики, их огромные возможности как широко доступных средств агитации и пропаганды. С большим уважением он относился к труду фотокорреспондентов-хронике-

ров. Ему импонировала достоверность факта. Он был ярким противником надуманных, искусственно выстроенных сюжетов, камерной замкнутости, отстраненности от живого бытия жизни. Поэт считал, что фотография обязана быть публицистичной, должна откликаться на главные события времени, идти в ногу с эпохой. Твердо веря в широкий общественный диапазон фотоискусства, Маяковский настойчиво призывал коллег «присоединиться» перо к объективу: «Писателям советую купить фотографические аппараты и научиться ими снимать».

В стихах и в устных выступлениях поэт ополчался против пошлого облагораживания снимков, против всякой фальши и сусальности, мещанской красоты. Он едко высмеивал потакание дурному вкусу в бытовых фотостудиях:

Вот
по поясу
усатый кто-то.
Красив —
не пройдешь
мимо!
На левых грудях —
ордена
Доброфлота.
На правых —
Доброхима.
На стуле,
будто на коне
кирасир,
не то бухгалтер,
не то
кассир.

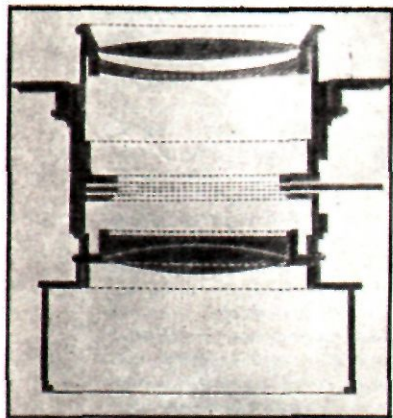
Вместе с тем, подчеркивается в книге, Маяковский радовался фотоработам, авторы которых подмечали ростки нового в повседневных фактах. Он всячески агитировал за расширение социальных сюжетов, за высокий идейный уровень фотоискусства. Книга Л. Ф. Волкова-Ланнита, думается, не только займет достойное место в литературе о В. В. Маяковском как произведение, проследившее жизнь и деятельность поэта сквозь призму фотоискусства, но и сыграет положительную роль в повышении интереса к фотографии. Факт создания такой книги, все ее содержание свидетельствуют, сколь богаты и объемны творческие возможности светописы в показе жизни замечательных людей нашего времени, в правдивом отображении лица эпохи.

* Волков-Ланнит Л. Ф. Визу Маяковского. — М.: Искусство, 1981.

Основоположник фотооптики



Я. М. ПЕЦВАЛЬ



ПОРТРЕТНЫЙ ОБЪЕКТИВ ПЕЦВАЛЯ

Исполнилось 175 лет со дня рождения Йозефа Макса Пецваля — крупного венгерского математика и физика, основоположника фотографической оптики. Пецваль рассчитал и построил оптические приборы с большим полем зрения и — одновременно — с большим относительным отверстием. Вывел закон, так называемое условие Пецваля, выполнение которого дает исправление аберрации кривизны поля зрения объектива.

Светосильный объектив Пецваля сыграл решающую роль в развитии практической фотографии и всеобщем признании значения фотографического процесса.

Появление первого в мире объектива в результате большой теоретической работы математика положило начало применению вычислительной оптики при конструировании объективов.

Чтобы лучше понять вклад Пецваля в фототехнику, следует обратиться к истории. До того как ученый приступил к исследованиям, объективы представляли собой элементарные двояковыпуклые или плосковыпуклые линзы. Они одинаково применялись в очках, телескопах, камерах-обскурах. К числу наиболее известных ландшафтных линз в начале прошлого века относилась, например, линза-мениск с фокусным расстоянием 150 мм, углом поля зрения 53°, относительным отверстием 14.

Более совершенным стал ахроматический объектив французского оптика Ш. Шевалье, представлявший собой склейку двух линз, изготовленных из стекол разных сортов. Затем появился объектив, изготовленный специально для камеры Л. Дагерра (фокусное расстояние 380 мм, относительное отверстие 14). Как видим, объективы характеризовались очень малым относительным отверстием и значительными аберрациями. Между тем фотография нуждалась в светосильных объективах, которые могли бы обеспечить исправленное резкое изображение даже при полном отверстии диафрагмы. Эту проблему первым решил Йозеф Пецваль. Еще будучи студентом, он занялся изучением зри-

тельных труб. Потом организовал мастерскую по обработке линз, ставил опыты по светотехнике, баллистике. По совету профессора А. фон Эттингаузена, который в момент открытия дагерротипии находился в Париже и встречался с Шевалье, Пецваль занялся исследованием фотообъектива.

Испытав объективы Шевалье, проанализировав их недостатки, он приступил к расчету оригинального объектива. В качестве исходных материалов молодой ученый взял характеристики стекла, приведенные в таблицах, составленных Ф. Фохтлендером в 1811 году. Опираясь на методы высшей математики, Пецваль рассчитал кривизну линз и воздушные промежутки.

Объектив представлял собой комбинацию из пары двойных ахроматических линз. Передний компонент — плосковыпуклая склейка, состоящая из двояковыпуклой (марка стекла — крон с показателем преломления $n=1,5181$) и плоскоогнутой (флинт, $n=1,5783$) линз. Задний компонент — выпуклоогнутая (крон, $n=1,5783$) и двояковыпуклая (флинт, $n=1,5152$) линзы, разделенные воздушными промежутками. Фокусное расстояние 150 мм, относительное отверстие 3,7, то есть во много раз больше, чем у объективов Шевалье (в летнее время экспозиция для объектива Шевалье составляла почти 20 мин, для объектива Пецваля — только 0,75 — 1,5 мин). Малый угол поля зрения позволил уменьшить влияние аберраций. Незначительной стала кома. Что же касается астигматизма, то качество стекла той поры еще не давало возможности его исправить. Поэтому по краю поля изображения отличалась мягкость.

Но это был первый в мире совершенный портретный объектив. Небольшой угол зрения позволял хорошо передавать перспективу. Объектив работал как длиннофокусный.

Первые портреты этим объективом сделаны в мае 1840 года. Их автор — библиотекарь Венского политехнического института Антон Мартин. Любопытно, что фотокамера Пецваля — Мартина представляла со-

бой картонную коробку. Кассета была деревянной. Однако уже в 1841 году известная в мире венская фирма «Фохтлендер» наладила на его основе производство металлических камер со светосильным объективом. Фотоаппарат приобрел широкую популярность. Объектив Пецваля революционизировал портретную съемку, открыл невиданные ранее изобразительные возможности. В пятидесятые годы ученый продолжил работу над усовершенствованием оптической системы и довел относительное отверстие объектива до 3,4.

Его следующим объективом стал «Диолит» (известен также под названием «Ортоскоп»), изготовленный оптиком К. Дилером, сотрудничавшим с Пецвалем. Передний компонент этой системы — склейка известного портретного объектива. Задний компонент имел иную форму. Расстояние между компонентами было сокращено. «Диолит» стал лучшим объективом для фотографирования пейзажа. Одновременно ученый проводил оригинальные исследования по оптике микроскопа и зрительных труб. Он написал трактат о сохранении продолжительных колебаний, а также работы по интегрированию линейного дифференциального уравнения с постоянными коэффициентами, рассчитал симметричный объектив с относительным отверстием 6,3.

Значение открытий Пецваля трудно переоценить. И сегодня ими пользуются известные фирмы «Кэнон», «Кодак», «Цейс» и другие. Оптические системы венгерского ученого применяются в дешевых 8-мм кинокамерах, 8-, 16- и 35-мм кинопроекторах, фотоувеличителях, мало- и среднеформатных фотоаппаратах, в астрофотографии и радиографии, где съемка ведется в условиях низкой освещенности.

Более 140 лет прошло с момента создания первого объектива Йозефа Пецваля, но мы по-прежнему не перестаем удивляться совершенству его математических расчетов. Венгерский ученый по праву считается «отцом вычислительной оптики».

А. ТРАЧУН,
кандидат технических наук

Фотокиноэнциклопедия, издание первое

Фотолюбители и профессиональные фотографы, кинолюбители и операторы, научные работники и инженеры — словом, все, кому так или иначе приходится сталкиваться с фотографией и кино, с нетерпением ждали выхода в свет первого советского энциклопедического издания «Фотокинотехника»^{*}.

Перед его создателями стояла задача весьма сложная. В области техники, вбирающей в себя сведения из столь разнородных отраслей, как приборостроение, оптика, химия и другие, один только отбор понятий, объединяемых общим заглавием «Фотокинотехника», уже есть дело чрезвычайно трудное. В книге помещено около 1300 статей. Большая часть из них посвящена техническим средствам фотокинотехники: отечественной съемочной и проекционной аппаратуре, фотоматериалам и реактивам для их химико-фотографической обработки, оборудованию для изготовления фотоснимков и фильмов и средствам для их демонстрации, принадлежностям, технологическим машинам, устройствам и приспособлениям. Энциклопедия знакомит с историей и развитием фотографии, с приемами фото- и киносъемки, с техникой и методами профессионального кино. Отдельные статьи посвящены изобразительным средствам, жанрам фотоискусства, русским и советским мастерам светописа, чьи имена известны у нас в стране и за рубежом.

Много внимания уделено цветной фотографии — истории ее развития, методам печати, вопросам химико-фотографической обработки. В общем, читатель найдет в книге статьи о самых различных разделах фотографии и кино, большое число практических сведений, справочных данных. Но, к сожалению, издание не лишено недостатков. Прежде всего вызывает возражение то обстоятельство, что книга главным образом предназначена для фото- и кинолюбителей. Между тем энциклопедия отличается от любого справочного издания имен-

но универсальностью, отсутствием рекомендаций каким-либо категориям читателей — она предназначена для всех. Адресовать издание такого рода только любителям — значит в известной мере обеднить его. Материал в энциклопедии построен по алфавитному принципу. Но положения фототехники заимствованы из многих областей знания. Предпочтительнее был бы систематизированный принцип построения, кроме того, алфавитная расстановка фирменных названий аппаратуры и ее элементов, таких, к примеру, как «Сокол», «Вилия», «Русь», «Кама» и т. п., не только не помогает, а запутывает читателя при отыскании нужной модели, скажем, фотоаппарата, если неизвестно его название. Целесообразнее, пожалуй, было бы дать перечисление моделей приборов различных типов в нескольких дополнительных обзорных статьях непосредственно после статьи «Фотографический аппарат», а описание различных моделей устаревших камер привести в исторической справке. Весьма скромно даны в книге сведения по истории фотографии, нет статей об ученых, в том числе советских, чьим трудом создана современная отечественная фотокинотехника. Названы лишь немногие изготовители отечественных приборов. Читатели могут познакомиться с историей возникновения и развития, а также характеристиками иностранных фирм, но почему-то не отечественных. В ряде статей использованы довольно-таки вольные теоретические построения. Так, например, «Научная фотография» превратилась, по воле авторов, в основном в прикладную, а объяснения понятий «Научное кино», «Научно-исследовательское кино», «Научно-популярное кино» малоинформативны и слишком общи. В энциклопедии встречается большое число неточностей, несоответствий действующим стандартам, неверных положений, просто небрежностей. Вот только некоторые из допущенных просчетов.

В заметке «Альфа 35-50» (с. 22) неверно указано на наличие в осветительной системе диапроектора трехлинзового конденсора.

Объектив «Т-26» 6,8/135 мм, отнесенный авторами к длиннофокусному (с. 83), был на самом деле нормальным штатным объективом фотокамеры «Момент». Объектив «Т-22» неправильно приводится (с. 421, 422) в качестве широкоугольного. Вместо схемы «Юпитера-11» представлена схема объектива «Юпитер-3» (с. 442)... Понятия «оптический клин» (с. 221) и «фотометрический клин» (с. 378) даются как синонимы, хотя им посвящаются отдельные статьи с верными определениями и неверными пояснениями. Эти два понятия различны, а поданы как равнозначные. В статье о фотопленке «Орвохром» допущен ряд ошибок. Так, например, для съемки на пленке «ЮК» при дневном освещении необходим конверсионный, а не просто оранжевый светофильтр (у них разные цвета и разные кривые пропускания). Неверен перевод единиц (а не градусов) ДИН в единицы ГОСТа: 21 ДИН=90 ед. ГОСТа, а не 65, 18 ДИН=45 ед. ГОСТа, а не 32 и т. д. Отдельные понятия, приведенные в энциклопедии, не согласуются с ГОСТ 7601—78 «Физическая оптика. Термины, буквенные обозначения и определения основных величин». К ним относятся «Количество освещения», «Белый свет», «Оптическое излучение», «Световой поток» и ряд других терминов и определений световых величин. Есть определения, отличающиеся от принятых в нормативной документации и фототехнической литературе. Некоторые из приведенных терминов являются случайными, неустоявшимися, применяемыми только в обиходе. Это, к примеру, «эффектные светофильтры», «косветитель». В отдельных статьях, посвященных каким-либо определенным понятиям, приведено множество сведений, имеющих весьма отдаленное отношение к этим понятиям. Делается это подчас «научнообразно» и не всегда достигает основной цели. Наиболее характерными в этом отношении являются такие статьи, как «Фотографическая съемка», «Фотографический аппарат», «Фотографический затвор». Рекомендации и рассужде-

ния (с. 361) относительно обработки фотопленки, употребляемое понятие «нормальные» пленки вводятся читателя в заблуждение. В самом деле, что значит «можно рекомендовать»? Это давно уже сделано — для любителей рекомендованы пленки «Фото» (см. ГОСТ 5554—70). Что такое «фотопленка со средними значениями контрастности» $\gamma=0,8$? Надо — с коэффициентом контрастности. Представления о средних значениях γ не существует, тем более что для любителей рекомендуется не $\gamma=0,8$, а $g=0,62$ (см. ГОСТ 10691.2—73). Почему предлагается использовать только пленки «Фото-32», «Фото-65»? А как быть с «Фото-130» и «Фото-250»?

Не вошел в книгу целый ряд важных фотографических понятий, таких, как, например, «Кроющая способность», «Фотометрический эквивалент», «Информационная емкость», «Светосильный объектив», «Рабочий отрезок (расстояние) объектива», «Светопропускание объектива», «Погрешность экспозиции», «Проявленность фотослоя», «Семейство характеристических кривых», «Реальная светочувствительность», «Светоизмерение локальное», «Светоизмерение интегральное» и др. Естественно, что все эти ошибки и оплошности производят неблагоприятное впечатление, снижают качество книги. Надеемся, что они будут учтены при переиздании.

В процессе подготовки следующего издания необходимо, на наш взгляд, прежде всего согласовать и уточнить словарь энциклопедии с ведущими отраслевыми организациями и «Госстандартом». Наука непрерывно развивается, и назрела необходимость в упорядочении терминологии различных понятий, их правильном определении, научном объяснении и, наконец, в систематизации и составлении, по возможности, наиболее полного их перечня.

И. ДАВЫДКИН,
Р. КРАСОВСКИЙ,
кандидаты
технических наук,
В. ВОРОБЬЕВ,
В. МЕЛЬНИК,
инженеры

* Фотокинотехника. Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981.

Г. Тергулов Практическая сенситометрия

Число светочувствительности фотоматериала, указанное на упаковке, получено в стандартных условиях производственных испытаний и округлено в заданный стандарт мер. Поэтому опытный фотограф, получив новую партию фотоматериала, часто делает пробную съемку и корректирует режим обработки в «своих» растворах таким образом, чтобы получить нужное по качеству изображение. Тем самым он практически уточняет светочувствительность применительно к своему оборудованию и выбранному режиму химико-фотографической обработки. Это отнюдь не означает, что указанное на упаковке число светочувствительности не соответствует действительности. Корректировка его на практике может быть проведена с целью компенсации погрешностей в работе фотооборудования, учета изменений состава проявителя, режима обработки, а также условий экспонирования. Это далеко не полный перечень причин, оказывающих влияние на величину светочувствительности фотоматериала, оцениваемую на практике. К техническим погрешностям работы фотооборудования относятся ошибки экспонометра, неточность отработки выдержки затвором камеры, несоответствие шкалы диафрагм объектива действительным значениям и несогласованность светопропускания объектива камеры с тем средним значением, которое заложено в расчет калибровочной постоянной экспонометра. Какова же в этой связи доступная любителям методика определения светочувствительности фотоматериала и факторы, оказывающие влияние на его свойства?

Светочувствительность фотоматериала — одно из важных свойств, но ее нельзя рассматривать в отрыве от степени проявленности изображения, в частности, от коэффициента контрастности, называемого еще «гаммой» (от символа греческой буквы γ), которой обозначают тангенс угла наклона прямолинейного участка характеристической кривой. Величина светочувствительности и другие свойства фотоматериала непостоян-

ны во времени и зависят от многих факторов: от типа, то есть размеров эмульсионных микрокристаллов и их соотношений, поверхностной концентрации, спектральной чувствительности и др.; срока и условий хранения фотоматериала после изготовления; условий экспонирования — спектрального состава света, уровня освещенности и температуры фотоматериала в период экспонирования, относительной влажности; типа и состава проявителя; режима обработки экспонированного фотоматериала — температуры, интенсивности перемешивания и объема раствора, продолжительности проявления.

Первыми двумя факторами фотограф управлять практически не может, все остальные поддаются управлению. И если нормализовать условия экспонирования и режим обработки, то свойства фотоматериала в паре с выбранным проявителем могут быть выявлены путем изменения продолжительности проявления экспозиционных проб. При этом нужно иметь в виду, что проявители различаются между собой по скорости проявления — прироста почернения за единицу времени. Зависимость плотности фотографического изображения от экспозиции и скорости проявления графически описывается характеристической кривой, которая показывает совместную работу системы «экспонированный фотоматериал + проявитель» для выбранной продолжительности проявления (рис. 1). По этой кривой могут быть определены светочувствительность S , степень проявленности γ и плотность вуали D_0 .

Основная цель в процессе химико-фотографической обработки фотоматериала — такое негативное изображение, с которого можно получить качественный отпечаток. Критерий качества негативного изображения — степень проявленности, оцениваемая средним градиентом начального участка характеристической кривой. Этот важный качественный параметр для черно-белых негативных материалов общего назначения является общепризнанным и стандартизован во всех странах.

Средний градиент представляет собой тангенс угла наклона прямой, соединяющей критериальную точку ($D_{кр}=0,1$) над плотностью вуали со второй точкой на характеристической кривой, получившей в 20 крат большую экспозицию в сравнении с критериальной и имеющей прирост оптической плотности ($\Delta D=0,8$) относительно плотности в критериальной точке (рис. 1). Отношение указанного интервала плотностей к интервалу экспозиций в логарифмическом выражении и есть средний градиент:

$$g = \frac{\Delta D}{\Delta \lg H} = \frac{0,8}{1,3} \approx 0,62.$$

Практика показывает, что среднему градиенту $g = 0,62$ в начальном участке характеристической кривой соответствует прямолинейный участок с коэффициентом контрастности около 0,7. В зависимости от типа фотоматериала, проявителя и режима обработки величина коэффициента контрастности может несколько меняться при неизменной величине среднего градиента.

С увеличением продолжительности проявления изменяется форма и положение кривой для каждого времени проявления. Совокупность этих кривых, построенных на одном сенситометрическом бланке, называют семейством характеристических кривых (рис. 2).

Графики изменения фотографических характеристик (коэффициента контрастности, светочувствительности и вуали) в зависимости от продолжительности проявления, которые строят после обработки графиков семейства характеристических кривых, называют кинетическими кривыми (рис. 3). Они дают более наглядное представление о свойствах системы «фотоматериал + проявитель», нежели семейство характеристических кривых, особенно в случаях сравнения нескольких проявителей (рис. 4).

Естественно, что в обычной, а тем более в любительской лаборатории отсутствуют стандартизованные технические средства получения и измерения сенситометрических характеристик. Тем не менее, оперируя имеющимися в распоряжении каждого фото-

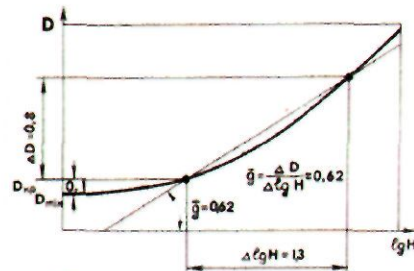


РИС. 1

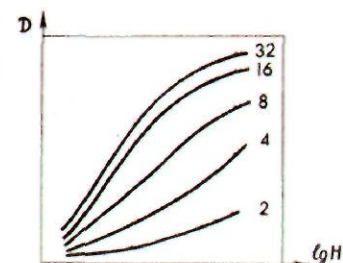


РИС. 2

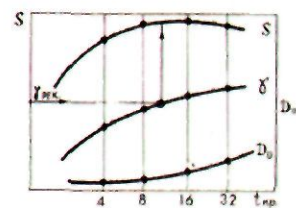


РИС. 3

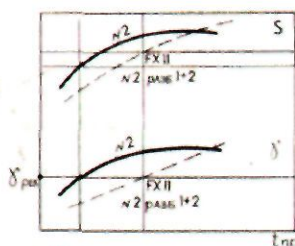


РИС. 4

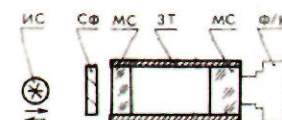


РИС. 5

графа фотокамерой и экспонометром, можно косвенно определить светочувствительности и степень проявленности фотоматериала, строя не характеристическую кривую, а кривую кинетики проявления, то есть изменения γ в зависимости от продолжительности проявления, что и является самым существенным (рис. 3 и 4). Вполне допустимо подменить кривую кинетики роста среднего градиента кривой кинетики изменения коэффициента контрастности. Беря за основу рекомендованное значение $\gamma_{рек} = 0,7$, по графику определяют необходимую продолжительность проявления, исходя из допущения, что $\gamma_{рек}$ соответствует $g = 0,62$. Для этой степени проявленности, как и для всякой другой, может быть определена и соответствующая ей величина светочувствительности.

Для проведения испытаний необходимо иметь, помимо фотокамеры со штативом, фотоэкспонометр с малым углом восприятия со стрелочным арретируемым индикатором (например, «Ленинград-6»); стабилизированный источник света (например, диапроектор, питаемый через стабилизатор напряжения) и просветной экран из молочного стекла, освещенный этим источником света*.

С помощью этого оборудования экспонируют фотоматериал для получения экспозиционных проб и после их химико-фотографической обработки измеряют относительное пропускание почернений равномерно засвеченных кадров.

Что касается установки для проведения испытаний, то она собирается по схеме, изображенной на рис. 5, где ИС — источник света; СФ — конверсионный светофильтр, тип 80А (шифр «Кодак») или стекло СС-9 толщиной около 3 мм (при определении светочувствительности фотоматериала для света ламп накаливания светофильтр не нужен); МС — диффузно рассеивающее молочное стекло, выполняющее роль равномерно светящегося экрана; ЗТ — зеркальная труба; ФК — фотокамера. Контроль яркости осуществляют с помощью экспонометра, установив его на место камеры и приставив входное окно вплот-

ную к молочному стеклу. Ориентировочно яркость должна находиться в пределах 400 — 800 кд/м², что эквивалентно экспозиционному числу $eV = 12$ для 100 ASA/21 ДИН/90 ед. ГОСТа.

В качестве справочных данных могут быть использованы следующие контрольные точки на шкалах распространенных у нас экспонометров: «Ленинград Ю-11» — 3—4 канал, шторка закрыта; «Ленинград-4» — 7—8 канал, 1 предел измерений; «Ленинград-6» — 14—15 канал; «Свердловск-4» — 1/60 ÷ 1/125 с при диафрагме 5,6, для 65 ед. ГОСТа; «Луна-сикс» — 16—17 канал.

Итак, объектом съемки является молочное стекло. Для получения равномерно засвеченного кадра объектив фотокамеры прислоняют к нему вплотную. Фокусировочное кольцо объектива должно быть установлено на бесконечность.

Экспонирование фотоматериала нужно вести при неизменной выдержке на всех этапах испытаний. Наиболее предпочтительна какая-либо одна из рядов 1/30—1/60—1/125 с.

Для измерения почернений кадров можно использовать ту же установку, что на рис. 5, где на место камеры устанавливается экспонометр.

Желательно, чтобы устройство обеспечивало возможность плавной регулировки яркости экрана. Для этой цели можно, к примеру, установить голубой и нейтрально-серый светофильтры. Удобнее работать при горизонтальном расположении просветного экрана. Диаметр входного окна экспонометра — не более 20 мм.

Для измерения почернений фотолюбителю необходимо знать абсолютные значения оптических плотностей почернений или строить характеристические кривые. Нужны лишь данные по относительному изменению пропускания того или иного контрольного кадра в экспозиционных ступенях, а для этого используются обычные фотоэкспонометры. Одна ступень отсчета эквивалентна изменению какой-либо величины в 2 раза, например экспозиции, светочувствительности, выдержки, освещенности изображения, яркости пропускания.

Если конструкция экспонометра не имеет измерительной шкалы с разбивкой по каналам, то отсчет ведется по шкалам выдержек и диафрагм, а за отсчетный можно принять какой-

либо один индекс, например в «Свердловск-4» — треугольный индекс 5,6. Перед началом измерений нужно отрегулировать установку по яркости экрана. Делается это с помощью экспонометра и прозрачной части неэкспонированной пленки таким образом, чтобы показание стрелки экспонометра приходилось на предпоследний штрих отсчетной шкалы. Это и будет началом отсчета. Неэкспонированный участок пленки выполняет роль базы, относительно которой находят почернение экспонированного кадра по разности пропускания в ступенях.

При проведении измерений наружное освещение следует уменьшить до минимума. Контрольный кадр на просветной экран кладут эмульсионной стороной вверх, к центральной части кадра прижимают вплотную входное окно экспонометра. Изменение пропускания на 1 ступень эквивалентно изменению оптической плотности на 0,3. Например, если пропускание уменьшилось на 2²/₃ ступени, то оптическая плотность увеличилась на $0,3 \times 2^{2/3} = 0,8$ относительно контрольного кадра.

(Окончание следует)

ФОТОТЕХНИКА

Объектив для увеличителей

Поступил в продажу новый объектив «Индустар-96У» для фотоувеличителей любого типа, выпущенный Феодосийским оптико-механическим заводом. Он предназначен для печати с негативов размером 24×36 мм на фотоувеличителях с присоединительной резьбой М39×1. Технические данные объектива: Фокусное расстояние — $53,4 \pm 0,5$ мм. Угол поля зрения — 45°. Пределы диафрагмирования — от 1:3,5 до 1:11. Рабочее расстояние — $28,8 \pm 1$ мм. Присоединительная резьба М39×1 мм. Разрешающая способность при открытой диафрагме и 5× увеличении: в центре поля — 60 лин/мм; по краю поля — 24 лин/мм. Коэффициент светопропускания — не менее 0,8. Коэффициент светорассеяния — не более 0,025. Габаритные размеры: длина (с крышкой) — 43 мм; наибольший диаметр — 46,5 мм. Вес — 0,065 кг. Цена — 10 руб.

ФОТОТЕХНИКА

Свет, оптика и камера

Окончание. Начало см. на вкладки

Все, о чем я буду писать, — это закадровая творческая лаборатория кинооператора, необходимая для создания художественного света, композиции и других элементов, составляющих кинокадр. Элементов, без которых не могли бы работать на съемочной площадке ни режиссер, ни актеры. Расскажу об операторской работе над несколькими эпизодами из художественного широкоэкранного фильма «Серебряные озера», снятого на киностудии имени М. Горького (сценарий Е. Григорьева, режиссер Б. Бунеев, художник О. Буднова).

Любой кинофильм — это и творчество, и производство, поэтому для успеха в сложных съемках необходимо спланировать распределение съемочной нагрузки достаточно равномерно на весь экспедиционный период. У нас он проходил 4 месяца — с мая по август. Местом натурных съемок был выбран город Гороховец Владимирской области, что на реке Клязьме.

Первый сложный эпизод фильма — назовем его «Танцплощадка» — снимался поздно вечером. Реального освещения для киносъемок не хватало, поэтому мы смонтировали над танцплощадкой на натянутых тросах студийные осветительные приборы с лампами 500—1000 Вт и дополнительные гирлянды ламп мощностью 100 Вт на 50 лампочек. Дополнительное освещение позволяло снимать на всей площади танцплощадки при диафрагме 3,5—4. Использовалась пленка ЛН-7 Шосткинского производственного объединения, чувствительность которой при обработке до $\gamma = 0,65$ равнялась 45 ед. ГОСТа. Для эффективного и заполняющего света использовались мощные киноприборы КПД-50 и КПЛ-50. Все дополнительные приборы и гирлянды питались от передвижной электростанции в 100 кВт.

Для создания на танцплощадке праздничного освещения решили применить спектральные светофильтры, разработанные и изготовленные кинооператором Н. Жаровым.

Перед объективом съемочной камеры (в компендии) поставили смягчающий светофильтр «Туманник» № 2 и дифракционный светофильтр «Крест для дальних

* Может потребоваться также и конверсионный светофильтр для преобразования спектрального состава света лампы накаливания в «средний» солнечный свет, если определяют число светочувствительности для дневного света, а в опыте используют лампы накаливания.

огней». Их сочетание создало на пленке задуманный эффект: туманный фильтр снизил контраст, а дифракционный «нарисовал» цветные звездочки на светящихся лампах-источниках: гирляндах, фонарях, ярких бликах...

Эстрада была высвечена несколькими рассеивающими приборами «Свет-500», спрятанными за специально изготовленные козырьки. Кроме подсветки, по периметру эстрады были подвешены, а слева и справа от нее смонтированы гирлянды цветных электролампочек. На танцующих было направлено по два театральных осветительных прибора с цветными фильтрами, создающих цветные блики, а порою и засветку в объективе съемочной камеры, что приближало изображение к документальному. Все это позволяло создать световое и цветовое единство в оформлении танцплощадки. Весь эпизод снимался ручной камерой «Конвас» с широкоугольным объективом 35 мм. Для первого кадра — общего плана танцплощадки — необходимо было дождаться при закате солнца определенного светового режима и правильно проэкспонировать пленку. Правильно экспонированным кинонегативом считается такой, у которого оптические плотности сюжетно важных участков (лиц актеров и других деталей изображения в кадре) должны находиться в интервале оптических плотностей 0,8—1,0, а плотности светотеней не выходить за пределы наклонных участков характеристических кривых негативной пленки. Одно из основных требований к изображению — поддержание постоянной плотности этих элементов в кадре. При съемке в так называемое режимное время, когда небо еще достаточно светлое, контуры окружающих предметов рельефны, а тени уже чрезвычайно глубоки, основной копировальной плотностью в кадре становится яркость неба или светящиеся источники: лампочки, фонари, фары машин и тому подобное. Общий план эпизода «Танцплощадка» начали снимать в «режиме». Когда экспонометр при замере яркости неба показал диафрагму 5,6, был снят первый дубль, при диафрагме 4 — второй. Использовалась пленка ЛН-7 — для ламп накаливания, поэтому вечернее небо получилось в позитиве синим, а эстрада, подсвеченная желтыми фильтрами, — «желтой раковиной». В дальнейшем композиция строилась так, чтобы в кадр

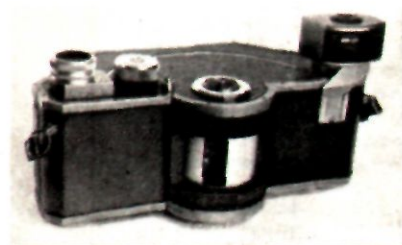
не попадало ночное небо, которого пленка уже не воспринимала. Съемка длилась несколько ночей. Весь отснятый материал удалось экспонировать на нижнем участке характеристических кривых. Работать в таком рискованном режиме сложно, так как малейшее отклонение от допустимых норм обработки в сторону недопроявки приводит к браку — светящиеся источники образуют достаточную плотность, а плотность изображения лиц актеров может оказаться крайне малой и получится вялое изображение. Эпизод «День рождения» тоже начинался в «режимное» время и, по мере развития действия, продолжался в ночные часы. В кадре было несколько светящихся источников освещения — веранда с включенным светом, лампочка над столом, фары мотоциклов, гирлянды цветных лампочек. Чтобы создать постоянную освещенность лиц актеров, над столом, выше светящейся лампочки, были смонтированы два модельных прибора по 5000 Вт. Это давало возможность производить съемку на пленке ЛН-7 при диафрагме 4,5, но при этом контраст верхнего света был очень большим. Для его смягчения со стороны съемочной камеры постоянно находился осветительный прибор с простым рассеивателем из стеклоткани. Такое применение прибора заполняющего света не нарушало естественного освещения, производимого одной электрической лампочкой. Сама лампа часто падала в кадр, создавая, благодаря спектральным фильтрам, радужные блики. В этом же эпизоде при съемке танцев цветные эффекты отражения от покрашенных электролампочек создавались специальными барабанами с разноцветными светофильтрами, которые во время съемки вращались перед дуговыми приборами (КПД-50). Когда на площадку въезжали мотоциклисты с камуфлированными цветными фарами, кадр оживал естественными бликами. Съемочная техника была простой — та же ручная камера «Конвас» с 35-мм объективом. Подчеркнем, что плотность цветных светофильтров очень велика (каждый от полутора до трех крат), и они поглощают много света. При съемке в движении, да еще с рук, при необходимости точно переводить фокус из-за малой глубины резкости при диафрагме 3,5 ассистент оператора должен постоянно определять расстояние от камеры до снимаемого объекта

и устанавливать метраж по шкале объектива. Естественно, что и этот эпизод, как и первый, был экспонирован на нижнем участке характеристических кривых. Самым сложным для съемки оказался эпизод под названием «Ночной мостик». Дело в том, что весь он требовал съемки в «режимное» время. Эпизод длиннометражный, и отснять его в один «режим» невозможно. Мы снимали его пять дней по 20—30 мин после захода солнца, но подготовка к «режимной» съемке обычно начиналась со второй половины дня. Каждый съемочный день не был похож на предыдущий: небо то было разным по цвету и расположению закатных облаков, то полностью закрытым облаками. Все эти различные состояния погоды не должны были быть видны на экране в законченном варианте. В фильме мотоциклетные гонки по мосту длятся короткое время, а снимали их несколько дней. Свои трудности были и у мотоциклистов, выполняющих трюки (падение на большой скорости с мостика в реку — не простое дело: машина могла повторно «сниматься» только после разборки мотора). В съемке таких эпизодов оператор должен быть не только мобильным, но и изобретательным в выборе приемов. Ведь в окончательно смонтированной картине порою приходится жертвовать интересным цветовым изображением какой-нибудь одной съемки во имя общего дела. В данном случае пришлось при печати контрольной копии фильма запечатать изображение в одной цветовой гамме, а для этого надо было иметь негатив нормальной плотности. Для создания естественных эффектов освещения и копировальных плотностей в негативе при съемке эпизода «Ночной мостик» были использованы светящиеся фонари на столбах, фонари на мосту, фотолампы-перекалки 500 Вт в окнах фоновых домов (на окна наклеили чертежную кальку для создания равномерности освещенности). Осветительные приборы ставились так, чтобы в кадре не ощущался чужой, посторонний источник света. На этой съемочной площадке работало три прибора КПД-50 и несколько маломощных приборов. Съемку производили на пленку ДС-5м Казанского объединения «Тасма». К сожалению, она оказалась некачественной — обнаружился неравномерность полива эмульсии, а в разных коробках на пленке

одного и того же полива отсутствие (1) одного или двух цветных слоев, не говоря уже об отслоении эмульсии от подложки. Чувствительность пленки упала за один месяц с 32 до 16 ед. ГОСТа. Из-за этих «сюрпризов» пленки пришлось несколько раз переснимать многие эпизоды, а некоторые кадры, к сожалению, не удалось повторить по погодным условиям. Потери при этом выражаются не только материальными затратами: страдает самое главное — качество фильма в целом. Для финального эпизода, чтобы осветить большую площадь ночного вокзала, потребовались две передвижные установки по 100 кВт. Здесь мы работали на пленке ЛН-7 ШПО «Свема», которая оказалась качественной по цветомеханическим свойствам, средней чувствительности 45 ед. ГОСТа. На ней снимали самые сложные эпизоды — всего по 2 дубля. На объектив съемочной камеры крепились туманный светофильтр № 2 и дифракционный круглый светофильтр. При переводе фокуса фильтры вращались вокруг оптической оси объектива и создавали особый эффект. Совмещаясь с лампочкой, фонарем, ярким бликом, они образовывали вокруг светящегося источника цветные дифракционные кольца. Степень этого эффекта зависит от величины совмещения активной зоны светофильтра с источником света. Полный эффект — красные и зеленые круги вокруг светящегося источника. Средний эффект — часть дифракционных колец. Малый эффект — продольный или поперечный блик-отражение в дифракционном светофильтре. Необычный ореол вокруг настольной лампы создавали два сложенных вместе фильтра «Крест для ближних огней» и «Дифракционный круглый светофильтр». Все эти приемы были использованы в фильме «Серебряные озера», отдельные кинокадры которого помещены на журнальной вкладке. Еще в работе над режиссерским сценарием каждому эпизоду отводится свое цветовое решение. (Кстати, некоторые из них в нашем фильме снимались в черно-белом изображении на пленке КН-3.) Но, безусловно, погодные условия, природа корректируют заранее спланированное, и каждая съемка — это творческий процесс, о некоторых особенностях которого хотелось здесь рассказать.

«Горизонт» 6×15

Окончание. Начало см. на вкладки



КАМЕРА «ГОРИЗОНТ» 6 × 15



ВИД АППАРАТА СО СНЯТОЙ КРЫШКОЙ

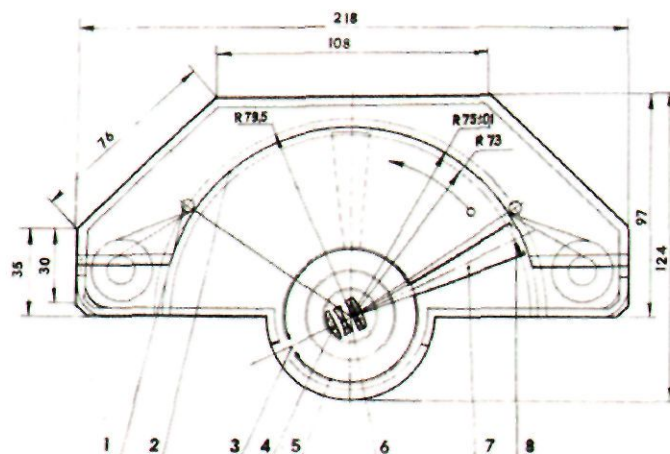
Угол зрения по горизонтали — 120°, по вертикали — 40°. В новой конструкции применен объектив от камеры «Искра» — «Индустар-58» (фокусное расстояние — 75 мм; относительное отверстие — 1 : 3,5). Объектив постоянно сфокусирован на расстояние — 10 ÷ 13 м.

В основу геометрии камеры (см. рис.) положена компоновка «Горизонта». Объектив 4 монтируется в цилиндрическом вращающемся блоке 5, который имеет входное окно 3 и светоограничительный раструб 7. Выходная щель раструба регулируется заслонкой 8 в пределах от 2 до 10 мм. Плоскость пленки формируется направляющими 2 по цилиндрической образующей с радиусом 75 мм. По краям кадрового окна установлены прижимные ролики 1. Корпус камеры сконструирован заново. Его высота — 76 мм. Механизм управления диафрагмой заимствован от «Горизонта», но в связи с увеличением габаритов объектива изменено межцентровое расстояние червячной пары. Механизм взвода затвора и привода сканирования блоком остался прежним,

а доработка регулятора скорости позволила достичь почти идеальной равномерности поворота объектива. Принцип построения изображения в новой камере такой же, как в «Горизонте». Изображение, формируемое объективом и кассированное входным окном и выходной щелью затвора, при равномерном вращении блока вокруг оси 5 строится на пленке, причем цилиндрическая поверхность, на которой размещена пленка, и блок объектива соосны. Радиус 75 мм обеспечивает достаточно точное и стабильное положение рольфильма в таком, казалось бы, большом кадровом окне. Диапазон выдержек — от 1/30 до 1/500 с. Общие габариты камеры — 218 × 124 × 119 мм.

Взвод затвора и перемотка пленки не заблокированы, счетчик кадров имеет собственную конструкцию. Видоискатель остался без изменений, однако его корпус приподнят над корпусом камеры на 10—15 мм. Снятый В. Каплиным самодельной камерой и помещенный на нашей вкладке слайд — свидетельство успешной работы созданного фотолюбителем аппарата.

ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ КИНЕМАТИЧЕСКАЯ СХЕМА КАМЕРЫ



Копилка опыта

● Фотолюбитель, особенно начинающий, иногда тратит немало времени при зарядке односпирального бачка для обработки 35-мм фотопленки. И происходит это потому, что заправочный конец пленки, плохо прижатый втулками, выскакивает из них, и тогда витки слипаются или необходима повторная зарядка. Читатель О. Нестерович из Львова предлагает простую доработку втулки нижней спирали, позволяющую избавиться от этого недостатка. Во втулке надо прорезать щель (рис. 1), а по ее концам просверлить отверстия диаметром 0,5—0,8 мм. Длина щели — 24—25 мм — соответствует ширине стандартного заправочного конца фотопленки. Прорезать щель можно куском ножовочного полотна с выточенным по чертежу профилем (рис. 2). Толщину полотна в месте режущего зуба следует довести до 0,4—0,5 мм.

При зарядке пленки заправочный конец вставляют в щель и прокладывают пленку по втулке до выступа. Придерживая ее на выступе, соединяют как обычно обе части катушки.

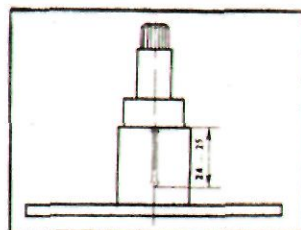
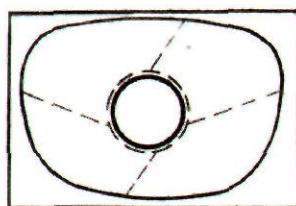


РИС. 1



РИС. 2

● Метод изготовления в домашних условиях корректирующей линзы из очкового стекла предлагает наш читатель, москвич П. Козаржевский. Строго по оптическому центру стекла намечают окружность необходимого диаметра, а затем вырезают



ее стеклорезом, как показано на рисунке пунктирными линиями. Торцы полученной линзы обрабатывают на абразивном бруске, смачивая его во время работы водой. Изготовленную таким образом линзу вставляют в окуляр видоискателя.

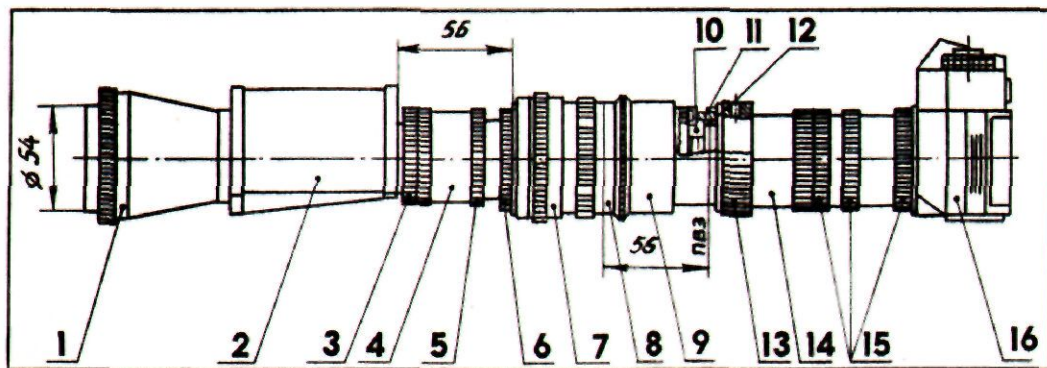
● Чтобы добиться фиксации положений диафрагмы в объективе «Индустар-50У», фотолюбитель П. Хаймович из Харькова предлагает установить на объективе металлическую упругую пластинку длиной 30 и шириной 4 мм. Один



конец ее загибается, в нем сверлится отверстие, где и закрепляется стальной шарик Ø 2 мм. На лимбе установки значения диафрагмы сверлятся лунки (см. фото). Накатку лимба между лунками снимают круглым надфилем. Полученный вдоль образующей лимба желобок будет способствовать плавности перемещения и четкости фиксации положений диафрагмы.

● Многие товары бытовой химии находят применение в фотографической практике. Наш читатель А. Раков отмечает, что аэрозольный фиксатор волос «Орфей» отлично фиксирует карандашную ретушь на фотоотпечатках. Причем слой его настолько тонок, что почти не изменяет фактуру поверхности фотобумаги.

Составной телеобъектив



ОБЩИЙ ВИД СОСТАВНОГО ТЕЛЕОБЪЕКТИВА:
1 — КОЛЬЦО ДЛЯ НАСАДОК (M52×0,75 — M61×0,75); 2 — МОНОКУЛЯР (МП2-7×50); 3 — ПЕРЕХОДНОЕ КОЛЬЦО (M27×0,75 — M42×1); 4 — КОЛЬЦО (УТЗТ, № 3); 5 — ГАЙКА (M42×1); 6 — КОЛЬЦО РЕГУЛИРОВОЧНОЕ (M42×1 — M42×1); 7 — ОБЪЕКТИВ «ГЕЛИОС-44М»; 8 — ПЕРЕХОДНОЕ КОЛЬЦО (M52×0,75 — M40,5×0,75); 9 — КОЛЬЦО ДИАФРАГМЫ (M46,5×0,75); 10 — УЗЕЛ ДИАФРАГМЫ ОБЪЕКТИВА «ИНДУСТАР-23У»; 11 — КОРПУС ОБЪЕКТИВА «И-23У»; 12 — КОЛЬЦО; 13 — ХОМУТ; 14 — ПЕРЕХОДНОЕ КОЛЬЦО (M39×1 — M42×1); 15 — УДЛИНИТЕЛЬНЫЕ КОЛЬЦА (КОМПЛЕКТ УТЗТ, № 1—3); 16 — КАМЕРА ТИПА «ЗЕНИТ».
В СКОБКАХ УКАЗАНЫ ПЕРЕХОДНЫЕ ПОСАДОЧНЫЕ РЕЗЬБЫ; ПВЗ — ПЛОСКОСТЬ ВЫХОДНОГО ЗРАЧКА.

Фотолюбитель А. Никонов из Казани изготовил телеобъектив (см. рисунок), дающий прямое изображение в видоискателе зеркальной камеры. При этом он использовал монокуляр МП2-7×50, объектив «Гелиос-44М» и ирисовую диафрагму от объектива «Индустар-23У».

Параметры объектива:

Фокусное расстояние — 550 мм.

Относительное отверстие: геометрическое 1:11.

Пределы диафрагмирования — от 1:1,1 до 1:22.

Пределы наводки на резкость — от 5,2 м до ∞.

Резьба под светофильтры M52×0,75 мм.

Принцип действия следующий. Прямое изображение предмета, созданное штатным объективом (он перевернут) и оборачивающей системой монокуляра, проецируется с увеличением на пленку. Наводка на резкость осуществляется вращением фокусирующего кольца штатного объектива, при этом монокуляр выдвигается, а оптический блок объектива не меняет своего положения относительно камеры. Диафрагма штатного объектива должна быть полностью открыта. В представленной конструкции деталь 1 наворачивается вместо декоративного кольца на монокуляр и служит для присоединения фильтров, бленды или крышки от штатного объектива. Соединение монокуляра с удлинительным кольцом осуществляется деталью 3, устанавливаемой вместо вывинченного окуляра. Для юстировки системы на бесконечность служат де-

тали 4, 5, 6, в совокупности представляющие удлинительное кольцо переменной длины (от 40 до 60 мм). Деталь 8 соединяет штатный объектив 7 с корпусом 11 объектива «Индустар-23У», из которого изъят линзы, и закрепляет узел диафрагмы 10. Деталь 9 служит для управления диафрагмой. Можно было бы оставить кольцо диафрагмы на первоначальном месте, но в этом случае оно будет находиться далеко от фокусирующего кольца и затруднит работу с объективом. Деталь 12 компенсирует толщину изъятых линз. Ирисовая диафрагма смещена почти на 6 мм в сторону штатного объектива относительно плоскости выходного зрачка (в данном случае его роль играет изображение не оправы объектива монокуляра, а ближайшего к нему отверстия оборачивающей системы, которое, хотя и незначительно, но виньетировать изображение оправы объектива). Такое смещение уменьшает неравномерность освещенности по краю поля (при диафрагме 1:22 она практически исчезает) и приближает диафрагму к истинному положению выходного зрачка. Диафрагму нужно отрегулировать путем поворота ее узла в корпусе так, чтобы максимально открытое положение совпадало по диаметру с выходным зрачком, что исключит паразитные блики и уменьшит холостой ход диафрагмы. Фиксированных положений в пределах от 1:11 до

1:22 диафрагма не имеет, да это и не требуется, особенно если используется фотоаппарат с системой TTL. Можно ограничиться установкой постоянной диафрагмы в плоскости выходного зрачка, не применяя деталей объектива «Индустар-23У». Фокусное расстояние можно регулировать в пределах от 400 до 700 мм, однако если оно меньше 500 мм, равномерность освещенности по полю кадра становится неудовлетворительной, вследствие виньетирования поля зрения зрачком объектива (при F=550 мм падение освещенности в углах кадра не более чем на 50%). Увеличение фокусного расстояния свыше 550 мм нежелательно из-за падения светосилы. Регулировка фокусного расстояния производится за счет изменения длины регулируемого удлинительного кольца между монокуляром и фотообъективом и соответственно расстояния между объективом и фотоаппаратом. Для получения фокусного расстояния 400 мм нужно снять комплект удлинительных колец 15. При этом относительное отверстие системы на одну ступень больше, чем при основной регулировке, и равно 1:8, но заметно виньетирование углов кадра. Фокусному расстоянию 700 мм соответствует регулировка, при которой между деталями 15 и 16 установлен еще один комплект удлинительных колец. Телеобъектив можно легко разобрать и при необходимости быстро собрать.

Отвечаем читателям

При печати на старой бумаге снимки получаются завуалированными. Как избавиться от вуали?
А. УЛЬЯНОВ, Ошская обл.

Рекомендуем рецепт проявителя для вуалирующих фотобумаг:

Метол	10 г
Сульфит натрия кристаллический	90 г
Гидрохинон	7 г
Калий углекислый	40 г
Сульфат натрия (гlaubерова соль)	30 г
Калий бромистый	12 г
Вода	до 1 л

Содержание бромистого калия снижают до 2 г на 1 л, если дополнительно вводят бензотриазол, в зависимости от степени вуалирования — 0,03—0,05 г на 1 л.
Обработку вести до 2 мин при температуре 18°C.
В 1 л проявителя можно обработать 25 отпечатков размером 13×18 см.

Н. И. КИРИЛЛОВ

Советская фотографическая наука и техника понесли тяжелую утрату. После продолжительной болезни на 74-м году жизни скончался выдающийся ученый, профессор, доктор технических наук Николай Иванович Кириллов. Более 50 лет своей жизни отдал Николай Иванович науке и технике фотографии. Он является создателем теории непрерывных процессов химико-фотографической обработки светочувствительных материалов, методов химического и фотографического контроля обрабатываемых растворов. Н. И. Кириллов разработал электролитические способы осаждения серебра и регенерации фиксирующих растворов, рецептуру и технологию процессов химико-фотографической обработки черно-белых и цветных кинофотоматериалов; с его именем связана разработка фотографических материалов с проявляющими веществами в слое. Н. И. Кириллов возглавлял коллектив, разработавший быстрый процесс бортовой химико-фотографической обработки фотоматериалов при фотографировании обратной стороны Луны; им были созданы и разработаны уникальные голографические фотоматериалы и процессы их химико-фотографической обработки, снижавшие мировую известность. Н. И. Кириллов щедро отдавал свои знания и опыт людям. По его научным трудам и книгам учатся специалисты фотографии и кино не только в нашей стране, но и за рубежом. За большой вклад в развитие фотографической науки и техники, кинематографии Н. И. Кириллов был награжден двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета» и другими наградами. Светлая память о Николае Ивановиче Кириллове, выдающемся ученом и замечательном человеке, навсегда сохранится в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Съемка при естественном освещении



ФОТО 1



ФОТО 2

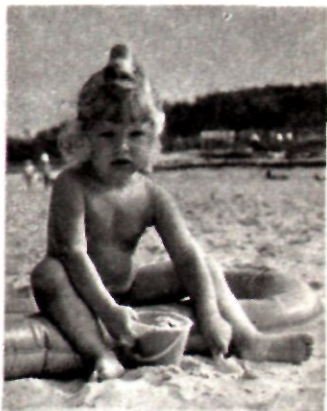


ФОТО 3

«Фотошкола» уже знакомила читателей с основными закономерностями съемки при естественном освещении («СФ», 1981, № 8). Остановимся подробнее на особенностях фотографирования человека при таком освещении.

Мы фотографируем людей на улицах городов и сел, в парках и скверах, у воды и высоко в горах, на стадионах и у архитектурных памятников, где подчас условия съемки не позволяют выбрать наилучшее освещение или дожидаться подходящей погоды. Поэтому каждый раз, ориентируясь на возможности освещения, необходимо найти соответствующую точку съемки и положение фотографируемого человека в окружающем его пейзаже.

При съемке на улицах и площадях городов всегда следует учитывать экранирующее действие зданий и иных архитектурных сооружений, ограничивающих подсветку теневых участков объекта съемки светом неба. Если необходимо сфотографировать человека или группу на фоне городского пейзажа (у памятника или здания), то желательно, чтобы солнечные лучи освещали лица передне-боковым светом. Нельзя размещать людей в тени зданий так, чтобы их фигуры проецировались на ярко освещенную солнцем сторону здания, улицы или площади. Освещенность фона не должна быть выше освещенности лица и фигуры человека, иначе окружающий пейзаж не проработается на снимке или человек будет выглядеть на этом фоне темным силуэтом.

При лобовом, передне-боковом и даже при боковом освещении людей можно фотографировать на фоне освещенных зданий и улиц, однако чтобы избежать значительных контрастов, не следует использовать в качестве фона особенно темные здания и архитектурные ансамбли. На узких улочках при освещении солнечными лучами одной из сторон контраст светотени очень велик, поскольку подсветка неба почти полностью отсутствует. Поэтому лучше снимать на теневой стороне улицы, особенно в местах, расположенных напротив освещенных солнцем светлых зданий. Отраженный от

стен зданий солнечный свет можно также использовать в качестве подсветки.

В этом случае основной светотеневой рисунок на лице фотографируемого будет образован прямыми солнечными лучами, а тени освещены отраженным от стен солнечным светом. Существенно влияет на освещение находящегося на улице человека и листва деревьев. В летнее время кроны посаженных вдоль улиц и бульваров деревьев не только экранируют свет неба, но и разбивают солнечный свет на бесчисленное количество отдельных бликов. Так, в тени густых деревьев освещение носит характер рассеянного, ненаправленного, а в тени деревьев с редкой листвой пятна солнечного света из-за высокого контраста весьма затрудняют съемку. Этими же особенностями отличается освещение в парках, садах и лесах. Там, где деревья стоят вплотную друг к другу и их кроны соприкасаются, подсветка светом неба отсутствует, листва деревьев рассеивает свет в очень малой степени, и контраст между освещенными и теневыми участками на лице и фигуре человека при его освещении светом солнца оказывается чрезвычайно высоким. Воспроизвести столь значительный интервал яркостей объекта съемки фотографическая эмульсия часто не в состоянии. Поэтому для съемки в солнечную погоду следует выбирать либо обширные поляны (не менее 30—50 м в диаметре), где нет деревьев с развесистой кроной, либо редколесье и лесные опушки. Условия фотографирования в парках и лесных массивах значительно улучшаются, если солнце закрыто легкими полупрозрачными облаками или если пасмурно (фото 1). И хотя освещенность под кронами деревьев сильно падает, одновременно снижается контрастность освещения, что весьма благоприятно отражается на снимках. Примером использования мягкого солнечного освещения (солнце прикрыто легкими светлыми облаками) может служить фото 2. Снято в парке, где не было высоких деревьев с густой листвой, а теневые участки фигуры и лица подсвечивались светом неба. Мягкий контровой солнечный свет

создал легкий световой контур, хорошо отделивший фигуру и лицо от фона. Расчет экспозиции при съемке производился на основе измерений освещенности теневых участков, что вполне оправдано при малоконтрастном освещении. При фотографировании на открытых пространствах, в поле, у берега моря, реки и т. д., контраст солнечного освещения значительнее, чем в лесу, хотя летом в полуденные часы, особенно в южных районах нашей страны, он может достигать значительных величин. Снизить контрасты полуденного освещения, особенно в случае съемки по направлению солнечных лучей, позволяет использование подсветки, возникающей в результате отражения солнечного света от светлой поверхности песчаного пляжа или воды. При боковом солнечном освещении подсветка становится менее заметной, что хорошо видно на фото 3. В заключение расскажем о чрезвычайно мягком светотональном освещении, возникающем в короткие промежутки времени перед восходом и сразу после захода солнца. Оно очень напоминает освещение при пасмурной погоде, но отличается незначительной направленностью света, поскольку небо в месте восхода (или захода) солнечного диска светлее, чем другие участки небосвода. Фотографировать в этих условиях следует весьма оперативно. В связи с высокой освещенностью приходится использовать выдержки 1/60 или 1/30 с и полностью открывать диафрагму объектива. Следует учесть, что наше зрение не в состоянии уловить и правильно оценить степень быстро изменяющейся освещенности объекта съемки, поэтому каждый раз непосредственно перед съемкой необходимо с помощью экспонометра производить замер освещенности и вносить соответствующие коррективы в установленные значения выдержки или диафрагмы. Это же правило относится к съемке в утренние и вечерние часы, когда как величина освещенности, так и соотношение света неба и света солнца быстро и значительно изменяются.

Д. СТАРОДУБ

Зарубежные авторы — лауреаты конкурса «За социалистическое фотоискусство»



В предыдущем номере «СФ» были представлены советские призеры XII международного конкурса «За социалистическое фотоискусство». На этих страницах мы знакомим читателей с отдельными работами зарубежных авторов — лауреатов конкурса. Публикуем также список обладателей первых трех премий.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

И. Бенкё (Венгрия)
Л. Караджов (Болгария)
Ф. Макович (Венгрия)

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ

В. Хиоб (ГДР)
И. Бенкё (Венгрия)
К. Фроблем (ГДР)
П. Ремнас (ЧССР)
Б. Марек (ЧССР)
Д. Гальбатс (Венгрия)
И. Хорак (ЧССР)
И. Лузак (ЧССР)
Г. Претор (ГДР)

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ

Б. Барнабаш (Венгрия)
И. Гуене (Венгрия)
В. Фребель (ГДР)
К. Гайпел (ГДР)
К. Капрал (ЧССР)
И. Кириллов-Арабов (Болгария)
И. Ковач (Венгрия)
Х. Турлей (Венгрия)
Р. Штурба (ЧССР)
И. Балатони (Венгрия)
Т. Хэртрих (ГДР)
И. Кабан (Румыния)
Л. Морвач (Румыния)
Г. Лазарон (Румыния)
Р. Эрлих (Румыния)
И. Физан (ГДР)
В. Дан Динеску (Румыния)
Х. Леффлер (Румыния)
Л. Кевеш (Румыния)
Р. Вейслог (ГДР)



Л. КАРАДЖОВ (БОЛГАРИЯ) ДРУЗЬЯ



А. ПАНДЕЛЕ (РУМЫНИЯ) ТАНЕЦ

В. МАРЕК (ЧССР) ТЕННИС



М. ФРОММ (ГДР) ИГРА В КЕГЛИ



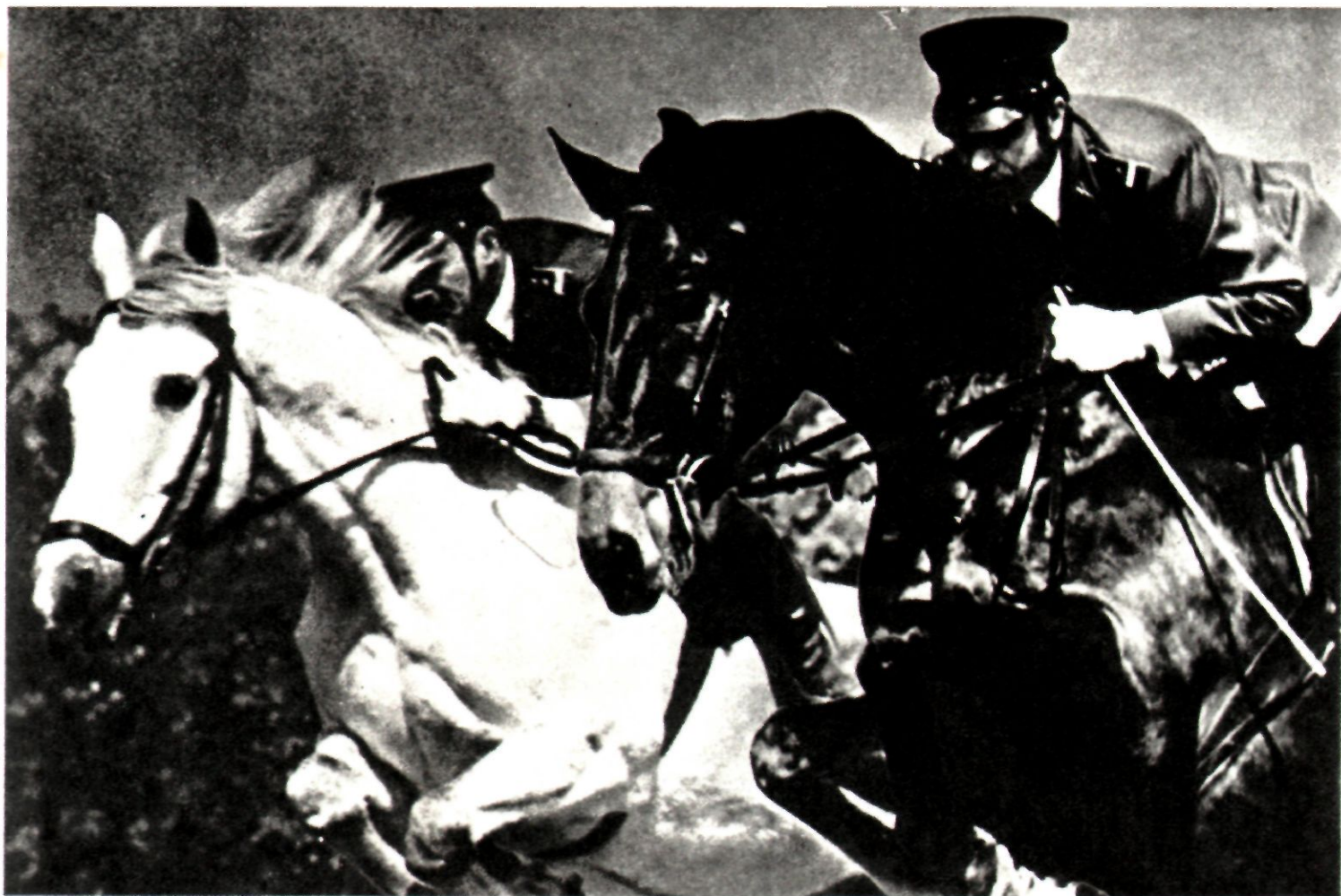


И. БАЛАТОНИ (ВЕНГРИЯ) ПОЖАРНИКИ

Г. ТАКАЧ (ВЕНГРИЯ) СКАЧКИ



И. ХОРАК (ЧССР) ДЕРЕВЕНСКИЕ ДЕТИ





3-73