

СВЕТЛОЕ ФОТО 828

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР КОЧЕТОВ
(МОСКВА)
ГЕРОЙ СТРАДЫ

АНАТОЛИЙ КОВАЛЬ
(ОРЕЛ)
ВОЗДУШНЫЕ АКРОБАТЫ



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



АЛЕКСАНДР КОЧЕТОВ
НОЧНАЯ ЖАТВА



ЭДУАРД ЖИГАЙЛОВ
НЕФТЯНИКИ ЗАПОЛЯРЬЯ



ПАВЕЛ КРИВЦОВ
ПЕРЕД ВЫСТУПЛЕНИЕМ











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АВГУСТ 1982

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:

ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

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

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

A01113
сдано в набор 29.04.82 г.
подп. в печ. 06.07.82 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 360
цена 70 коп.

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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1982

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.
НАВСТРЕЧУ
60-летию СССР

1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
Н. Парлашкевич Лицо газеты
16
Ю. Кривоносов Люди и нефть

ФОТОТЕОРИЯ

14
Г. Чудаков Фотография в прессе: содержание, форма,
жанровая структура

ФОТОТВОРЧЕСТВО

18
О. Куприн В будничном — удивительное
24
Многогранность таланта
28
В. Михалкович «Портрет современника»

РЕТРОФОТО

25
С. Гаранина Ученый, изобретатель, фотохудожник
44
А. Фомин К 100-летию хронофотографии

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

30
Р. Крупнов Программа учебных занятий в детском
фотокружке
36
П. Тооминг Субъективный документализм

ФОТОКЛУБ-82

32
«Белогорье»
34
Единство

ФОТОТЕХНИКА

38
М. Бутусов Нетрадиционная оптика
40
Д. Жданов, Г. Орловская, Е. Славянский
Увеличитель для цветной печати
41
Н. Жаров Спектральные светофильтры

ФОТОШКОЛА

43
Д. Стародуб Особенности портретной съемки

ИНТЕРФОТО

45
Реконструкция древности
Фотографы, подтянитесь!
Наследие Юджина Смита
46
Э. Белтов Певец и защитник Лукании

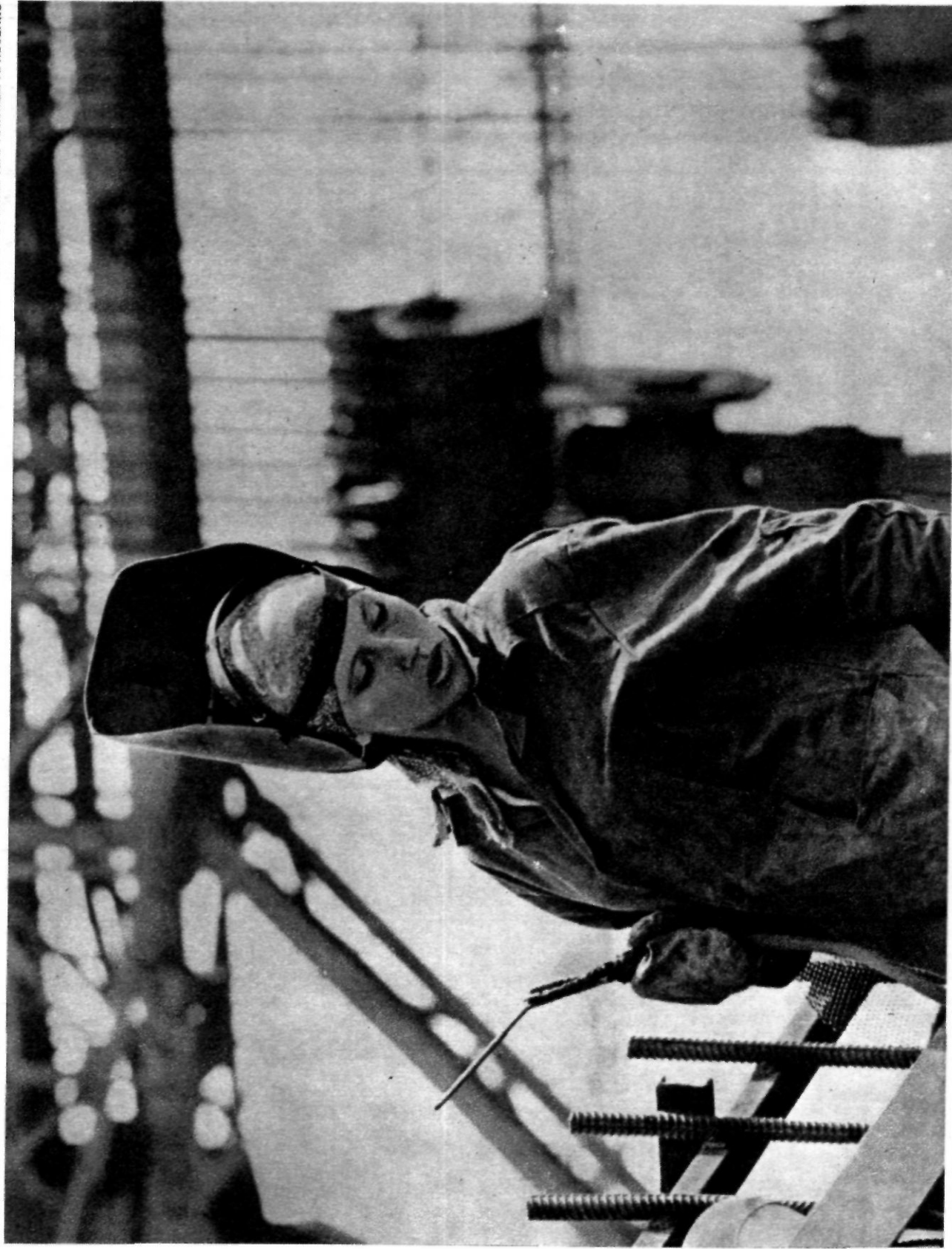
Николай Парлашкевич Лицо газеты

О проблемах газетной фотографии сегодня много говорят сами фотожурналисты в редакционных кулуарах, им посвящаются заседания редколлегий газет и творческих секций Союза журналистов. Законную тревогу вызывает уже просто нетерпимое отсутствие у некоторых газет индивидуального фотографического лица. Стандартно решенные банальные сюжеты еще колют по страницам многих изданий. Все понимают: работать необходимо по-новому, а добиться положительных результатов можно только за счет общих целенаправленных усилий всех, кто роду своей деятельности ответствен за судьбы фотожурналистики.

Многое в этом направлении уже делается. Повышенный интерес и внимание к фотографии в газете, творческое, благожелательное отношение к труду и поискам фотожурналистов являются важными слагаемыми этой работы. Особенно активизировалась она в канун 60-летия образования нашего многонационального советского государства. Недавно в рубрике «Фотоатлас СФ» журнал рассказал о деятельности фотожурналистов и других работников печати Украины и Белоруссии по повышению качества фотографии в газете.

Не менее интересным представляется опыт газеты «Советская Россия», в короткий срок осуществившей радикальную творческую перестройку своей фотослужбы, отличающейся сегодня ярко выраженным своеобразием фотографического лица. Этот

А. АКУЛЬШИН СТРОИТЕЛЬ КУРСКОЙ АЭС НАТАЛЬЯ АРКОВЕНКО



качественный скачок по достоинству был оценен на последнем совместном заседании секции работников секретариатов редакций газет и фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР. Путь, которым он был достигнут, заслуживает, на наш взгляд, более подробного разговора.

Люди, близко знакомые с практикой газетного дела, хорошо знают, как часто желание обновить газету сводится к сравнительно простому, испытанному способу: создается принципиально новый макет посылос, они насыщаются броскими оформительскими элементами, меняется характер подачи иллюстраций. В «Советской России» дело обстояло иначе. Вот что рассказал о начальном периоде перестройки первый заместитель главного редактора газеты В. В. Чикин.

В. Чикин: «Какой-то отдельной «фотографической революции» не было. Просто время выдвинуло перед газетой в целом новые задачи. Широкая сеть читательских конференций подтвердила необходимость максимально приблизить содержание газеты к тому кругу проблем, забот и интересов, которым живет наш современник. Была разработана программа пересмотра жанров и средств в сфере публицистики и, главное, в области газетной проблематики.

Фотожурналистика должна была стать равноправной, органической частью этой программы. От отдела иллюстраций потребовалось осмысление общей задачи, новые темы, новые фотографические рубрики. Четко определенная программа перестройки повлекла за собой модернизацию верстки. Убрав тактические элементы, как линейки и плашки, мы возложили на фотоснимки роль организующего и распределительного начала



П. КРИВЦОВ НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ



А. МЕДВЕДНИКОВ ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР ЗАДОРИН



П. КРИВЦОВ ПРАЗДНИК ЛЕСНИКА

оформления всей газеты. Для осуществления этих планов отделу иллюстраций прежде всего нужен был руководитель — опытный газетчик, хороший организатор. К счастью, такой человек нашёлся в коллективе редакции...».

Руководство отделом принял Владимир Шин, в то время — заместитель ответственного секретаря «Советской России». Журналист по образованию, как снимающий и пишущий корреспондент он прошёл хорошую школу периферийных областных газет, обладал ценным в данной ситуации опытом заведования необычным объединённым отделом иллюстрации и репортажа в газете «Вечерняя Алма-Ата».

Он понимал, главная цель отдела — завоевать доверие читателя. Для этого стандартно-радостные портреты передовиков должны заменить на страницах газеты живые, дышащие герои, в лица которых хотелось бы всматриваться, о судьбах которых — размышлять. И поэтому акцент в работе фотожурналиста надо делать не на поиск головокружителей ракурсов, красивых бликов, необычных оптических эффектов, а на изучение характеров, раскрытие внутреннего содержания человеческой личности.

Для проведения такой программы в жизнь уже не достаточно было иметь в отделе «грамотных семейщиков», необходимо было создать творческий коллектив фотографов-единомышленников. Это хорошо понимало руководство газеты, и В. Шину были даны широкие полномочия.

В. Шин: «Начинать было интересно, но и трудно. Перестройка перестройкой, а газета выходит каждый день, поэтому всем было ясно, что костяк отдела должны составить лю-

ди опытные, способные «с места в карьер» создавать газетные репортажи на высоком профессиональном уровне.

Мы искали творчески относящихся к фотографии журналистов, со своей темой, своим почерком.

В «Советскую Россию» были приглашены воспитанник «Белгородской смены» Павел Кривоц, репортер «Пионерской правды» Александр Акулишин и прошедший школу «Комсомольской правды» и «Литературной газеты» Александр Кочетов. Позже к ним присоединился молодой ищущий фотожурналист Эдуард Жигайлов.

Но серьезная, вдумчивая работа требует времени на размышления и поиски. Обеспечить такую возможность для штатных репортеров могла только разветвленная дееспособная сеть внештатного авторского актива. На ее создание было положено много сил и времени. Поставив своей целью не перетягивать внештатников других газет, а искать собственных авторов, чье творчество созвучно устремлениям «Советской России», я внимательно анализировал снимки, пришедшие в редакцию «самолетом» по почте, просматривал газеты разных российских городов, знакомился с молодыми способными фотографами на местах. Каждый автор, работы которого брались на заметку, получал приглашение к сотрудничеству, конкретное журналистское задание, а после получения материала — ответ, содержащий подробный разбор сделанного.

Сегодня регулярно можно видеть на наших страницах фотографии и репортажи новгородца В. Ищенко и калининградца В. Мачина, Б. Чугунова из Куйбышева и М. Дзябенко из Ростова-на-Дону, свердловчанина Ю. Подкидышева и В. Сачека из Южно-Саха-



А. КОЧЕТОВ ИЗ ОЧЕРКА «СЕЛЬСКАЯ НОВЬ»



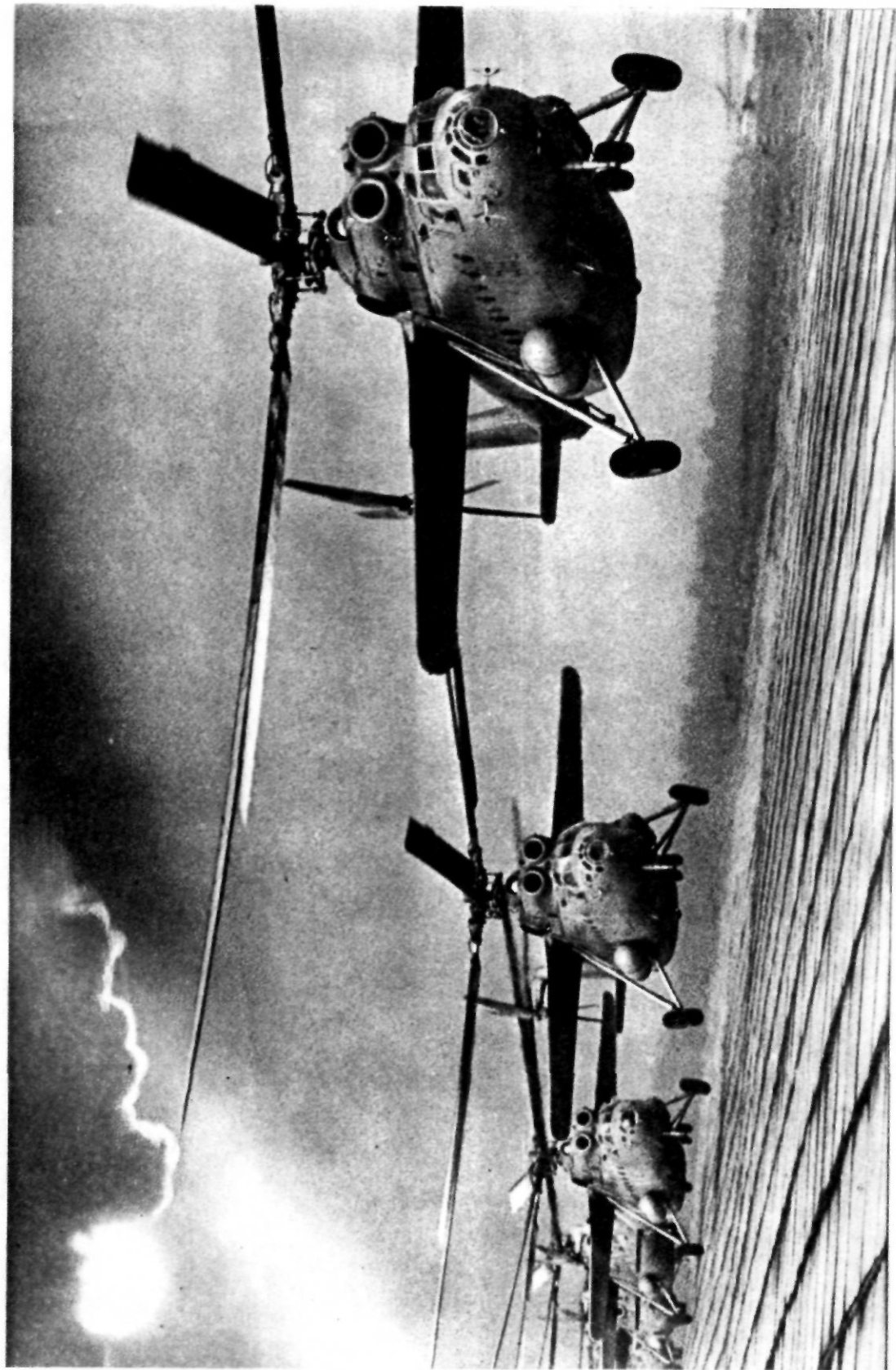
линка, В. Ковалева из Смоленска и красnodарца Ю. Петшаковского. Это настоящие патриоты газеты, живущие ее интересами, готовые выполнить любое оперативное задание...».

Наш разговор с Владимиром Шином в его рабочем кабинете неоднократно прерывался междугородными звонками: авторы сообщали о выполненных заданиях, предлагали новые темы, рассказывали о важнейших событиях в их регионе. Внимательное, заботливое отношение к внештатникам, то, что они верно сориентированы в фотографической политике газеты, дает свои результаты. Внештатные авторы стали не только поставщиками информации, но и наравне с «основным составом» активно и грамотно работают над социальными значимыми, пропагандистски важными темами. Достаточно вспомнить

здесь фотоочерк Е. Глухова «У депутата завтра свадьба», рассказавший о молодой ткачихе, депутате местного совета, и репортаж Б. Чугунова «Сегодня у нас партийное собрание» — о жизни заводской партийной организации.

Открываются перед авторским активом и другие перспективы. Начав с внештатной работы, Э. Жигайлов вскоре вошел в состав редакции, А. Медведников стал собором по Ленинграду и северо-западу России, В. Ролов — собором по Челябинской и Курганской областям.

Решение организационных проблем было только первой ступенью в осуществлении намеченной программы. Профессионалы знают, что умение грамотно распорядиться хорошими снимками — не менее важная составляющая фотографического лица издания, чем способность такие фотографии сделать. Здесь играет роль все: и отбор материала, и распределение



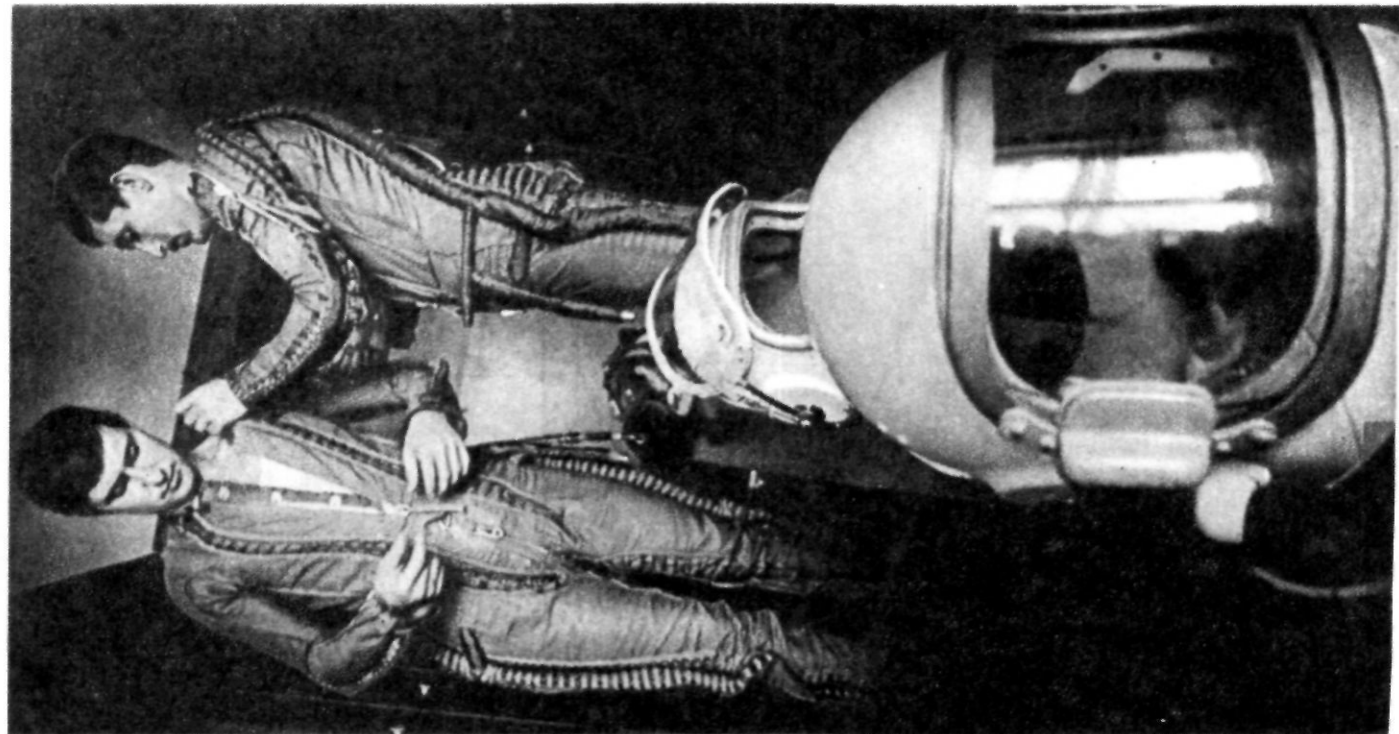
его по полосам, и форматы газетных снимков, и рубрики, их представляющие... И так, сосредоточив главное внимание на человеческих личностях героев, газета свела до минимума безликие «производственные пейзажи», перенасыщенные профессиональной атрибутикой кадры. И оказалось, что жанровые, психологические портреты могут многое рассказать о работе людей, о земле, на которой они живут и трудятся. Показателем был в этом отношении подготовленный авторским коллективом первый материал новой рубрики «Лица смолян». Очерк, прошедший по всем полкам газет, познакомил читателей с людьми самых различных профессий, дал наглядное представление о социальном лице края, о богатстве творческих горизонтов, открытых перед смолянами, а в конечном счете — о нашем советском образе жизни.

Успех этот был неслучаен. Обостренное внимание к жанру портрета, очень характерное для сегодняшнего фотографического лица газеты, привело к тому, что он на страницах «Советской России» достиг «выставочного» качества. Фотожурналисты здесь научились равно уважать и любить, понимать и чувствовать своих героев — будь то народный артист или простой пахарь, академик или сельский кузнец.

Газета смело экспериментирует, вынося на первую полосу совсем нетрадиционные жанровые фотографии. Примером может служить представленная на этих страницах работа П. Кривцова «Праздник лесника». Крупно поданная, она открывала сквозной фотоочерк о карельской земле. Без сомнения, после такой праздничной, запоминающейся заставки читатель внимательно и смотрел остальное очерка.

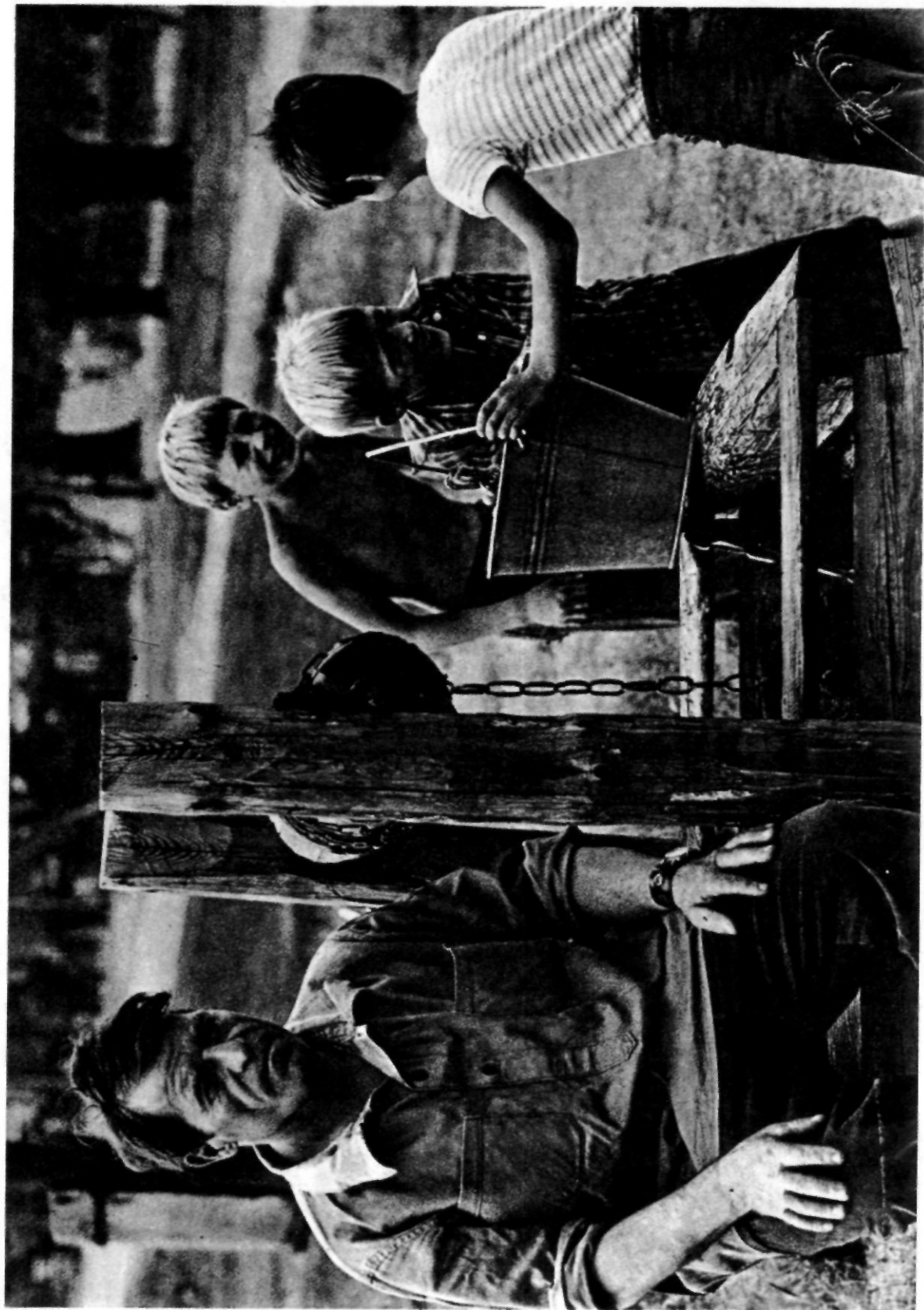


А. АКУЛИШИН ИЗ ФОТОРЕПОРТАЖА «ДЕНЬ ВОЗДУШНОГО ФЛОТА СССР»



Вообще сквозные фото-очерки и фоторепортаж стали «фирменным знаком» газеты. Право на такие крупные публикации от дел завоевал, отказавшись от дежурных иллюстраций в пользу самостоятельных материалов, осмысленных, содержательных, информативных. Они посвящаются важным темам партийной жизни, отражают творение в жизнь Продовольственной программы СССР, социальные преобразования, расцвет автономных республик, краев и областей многонациональной Российской Федерации. Особый интерес представляет фоторубрика «Советской России» этого года, посвященная 60-летию образования СССР, которая знаменит с жизнью столиц братских республик страны. Творческая активность фоторепортеров и отдела иллюстраций неизменно встречает поддержку руководства редакции. Характерна в этом отношении история рождения двух фоторубрик. Результатом признания заслуг отдела в работе с авторским активом стала воскресная рубрика «Вернисаж фоторепортера». Творчество фоторепортера получило право на широкое и уважительное представление в газете. Текст об авторе с портретом на первой полосе и показ его лучших работ на четырех-пяти газетных страницах — это, согласитесь, событие. При чем заманчиво, что первыми были представлены не гранды отечественной фотожурналистики, имена и снимки которых широко известны, а талантливые мастера с периферии — Владимир Ролов, Сергей Новиков, Борис Иванов.

Появление рубрики «Фотодневник» продемонстрировало гибкость редакции в работе с журналистским материалом. Все мы знакомы с ситуацией, когда



П. КРИЦОВ КОЛОДЕЗНЫХ ДЕЛ МАСТЕР НИКОЛАЙ ЮДАКОВ

съезда в длительную дорогостоящую командировку «на край света», репортер, опубликовав одну подборку снимков, недели, а то и месяцы ждет, чтобы «география» газеты позволила снова вернуться к этому региону. Иначе поступили в «Советской России». По возвращении Э. Жигайлова с Камчатки редакция анонсировала новую рубрику, оповестив читателей, что в течение недели «Камчатский фотодневник» будет знакомить их с жизнью далекой окраины нашей Родины. В результате читатель получил более или менее цельное представление о Камчатке. Такое положение дел, когда фотожурналисту не надо «пробивать» свои нестандартные снимки, новые идеи, а наоборот, именно их и ждет, даже требует его руководство, безусловно, перспективно. Оно составляет главную притягательную силу работы в «Советской России» для ее штатных сотрудников и авторов. Об этом говорят и сами репортеры.

П. Криацов: «Творческая атмосфера в редакции дает всем нам эмоциональный заряд. Моя мечта — так овладеть выразительными средствами фотографии, чтобы на ее языке уметь говорить о проблемах нашего времени, о тревогах, заботах и радостях людей. И когда на каждой планерке напоминают: главное — духовность, я остро чувствую, что работаю в коллективе единомышленников...».

В отдел иллюстраций «Советской России» идут письма. Читатели благодарят за фотографии, рассказывают об интересных людях и событиях, достойных страниц газеты, присылают свои снимки. А это значит, что работа идет и число единомышленников растет, что редакция не собирается останавливаться на достигнутом.



Э. ЖИГАЙЛОВ ИЗ СЕРИИ «ГОРЯНКИ»



Григорий Чудаков

Фотография в прессе: содержание, форма, жанровая структура

Отличительные черты фотографии в прессе — прежде всего в обязательности и необходимости информационного содержания, в органической связи с журналистским текстом, который вместе с изображением создает вербально-образную информацию. Размноженная с помощью средств полиграфии миллионными тиражами, она обретает огромную социальную силу идейного, политического, пропагандистского воздействия. В связи с широчайшим развитием телевидения в последние годы журналистская фотография, по мнению некоторых исследователей, вынуждена будет уступить свои позиции этому глобальному по своим масштабам средству визуальной информации. Позволим себе не соглашаться с подобными прогнозами. Они, видимо, столь же несбыточны, как и предсказания о гибели театра в эпоху распространения кино или гибели кино в телевизионную эпоху. Бесспорно, что телевидение оказывает влияние на характер фотографии в прессе, заставляя ее несколько менять содержание, направленность, в каких-то случаях отдавать предпочтение психологической, эмоциональной стороне фотографии даже в ущерб ее прямому назначению оперативной информации. Но бесспорно и то, что телевидение не только не отталкивает читателя-зрителя от фотографии в периодических изданиях, а, наоборот, пробуждает интерес к визуальной информации, учит воспринимать оптические сообщения о событиях и фактах повседневной жизни, не только слышать и читать о них, но и видеть собственными глазами. Это обстоятельство, кстати сказать, порождает стремление к визуализации прессы, к созданию все новых и новых иллюстрированных изданий — и периодических, и книжно-альбомных и даже к неправомерной, с нашей точки зрения, абсолютизации тезиса «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Высказанные соображения прежде всего приводят к мысли о том, что снимок

в газете и журнале должен отвечать тем же требованиям с точки зрения содержательности, информационной насыщенности, что и заметка, корреспонденция, статья, репортаж, очерк, созданные журналистским пером. В связи с этим первое и главное требование к журналистскому снимку в нашей прессе — изображение события, явления, факта с классовых, партийных позиций, причем в такой образной форме, которая должна быть понята читателем-зрителем однозначно. Тенденциозность или, как принято иногда говорить, ангажированность газетного и журнального фотокадра предполагается изначально в той же мере, как и в материалах литературной публицистики. Она, публицистика, по словам Михаила Кольцова, «служит интересам того класса, той партии или того течения, к которому принадлежит автор. Без тенденции автора, без его стремления что-нибудь доказать и в чем-либо убедить читателя нет настоящей публицистики»¹. Идеологическая позиция автора и редакции может проявляться уже при выборе объекта и момента съемки, при последующем отборе кадров для публикации, а также при макетировании полос, при текстовом аранжировании и т. д. Многое здесь, естественно, зависит от типа издания, в котором фотокадры, многократно тиражированные, становятся одним из визуальных средств массовой информации. Социальная направленность фотографии в прессе теснейшим образом связана с проблематикой и характером издания. Снимая по заданию конкретного издания, фотожурналист знает, что вся его работа будет трактована и оформлена в соответствии с идеями и творческими позициями этого издания, что бильдредактура отснятого материала, определение его семантического единства с текстом — все это вместе и создает конечный продукт

¹Кольцов М. Публицистика и фельетон в местной печати. — Большевикская печать, 1936, № 9, с. 11.

деятельности редакции того или иного издания, представляющей его читателю-зрителю. Определенная детерминированность содержания и формы фотографии в прессе отнюдь не ограничивает творческих возможностей фотожурналистов и тех, кто участвует в дальнейшей работе с отснятыми фотокадрами. Наоборот, широчайшее поле творческой деятельности здесь открывается для всех, кто уяснит себе, что фотожурналистика не может и не должна ограничиваться одной фиксацией фактов, событий и явлений жизни, а обязана их интерпретировать с идейно-политических позиций, с учетом конкретных задач издания. Пренебрежение этими истинами хотя бы на короткое время, достаточное для создания газетного или журнального номера, открывает доступ на страницы периодических изданий снимкам, ничего общего не имеющим с журналистикой. Это снимки — в лучшем случае «ласкающие глаз», обладающие определенными изобразительными достоинствами. Порой лишние и этих достоинств экзерсисы используются как визуальные «пятна» для украшения газетной или журнальной полосы под рубрикой «фотоконкурс» или с подписью «фотоэтнод». Из этого, разумеется, не следует, что прессе противопоказаны снимки, обладающие изобразительной броскостью, композиционной завершенностью, наконец художественностью. Все эти качества важны и желательны (как и литературные достоинства текстовых материалов), но лишь при том условии, что они не претендуют на самоценность, главную функциональную роль фотоснимков, а добровольно уступают первенство их информационным достоинствам. Соблюдение этого условия особенно необходимо и обязательно в тех случаях, когда речь идет об актуальной событийной фотографии. В то же время журналистский снимок, содержание которого не связано с конкретным событием, не претендует на актуальность, нередко

нуждается в художественно-изобразительных достоинствах, способных не только подчеркнуть, усилить содержание, но и стать органическим элементом самого содержания. Так, например, снимки сельских и индустриальных пейзажей, интерьеров промышленных предприятий, современного оборудования научного-исследовательских лабораторий и т. п. обычно выигрывают в своей информативности за счет использования острых ракурсов, умелого применения тональных решений, новизны композиционных построений, оригинального кадрирования и т. д. Однако в тех случаях, когда фотожурналист трансформирует фотоизображение, используя средства фотографии, изогелии, псевдорельефа и т. п., он неправомерно лишает снимок его главного и основного качества, необходимого для прессы — документальности. С этим можно примириться только в тех случаях, когда речь идет о фотокадрах, не претендующих на информационную достоверность, выполняющих чисто графическую роль — это фотоплакаты, фотомонтажи, фотоиллюстрации к литературным произведениям, публикуемым в газетах и журналах. Здесь конкретизированная документальность могла бы даже помешать созданию обобщенного, художественно-публицистического образа. Фотография в прессе, и прежде всего в газете, далеко не всегда тематически свежа и разнообразна. В этом, конечно, можно усмотреть только отрицательные моменты, увидеть лишь шаблонный подход к сюжетному воплощению типичных фактов и ситуаций. Но нельзя забывать, что повтор одних и тех же тем и даже некое тематическое однообразие есть во многих случаях не столько штампы, сколько определенные визуальные стереотипы, фотографические символы, без которых фотожурналистика обойтись не может. Мало того, в прессе публикуются и, видимо, всегда будут публиковаться снимки протокольные, хроникальные, которым авторские «сюжетные находки» изначально

но противоположены, так как они лишь разрушают установившуюся в сознании людей структурную модель типичной ситуации. Естественно, что именно такие снимки, предназначенные для массовой читательской аудитории, не находят, как правило, места на выставочных стендах, адресованных другой аудитории — значительно меньшей, но более квалифицированной в оценке содержания и изобразительных достоинств фотопроизведений. Кстати, нельзя не заметить, что визуальные стереотипы, фотосимволы, как правило, меньше нуждаются в сопроводительном тексте с целью достижения необходимой для прессы однозначности восприятия фотоинформации, чем снимки, несущие новое, непривычное для массового читателя содержание.

...Фотопублистика как один из видов журналистского творчества обязана выполнять те же задачи, что и литературная публицистика, которая «являясь собой средство оперативного воздействия на массовую аудиторию в целях ее политической ориентации, политического руководства ею»¹. Автор этого определения, профессор факультета журналистики МГУ В. Ученлова справедливо считает публицистику по характеру ее задач «литературой для всех». Но она обращает внимание при этом, что «публицист по сравнению с писателем ограничен возможностями создания образа, он обязан его увидеть, найти реально в почти желаемой завершенности»². Речь в данном случае идет о документальном образе, который создает пишущий публицист. Но можно с полным основанием утверждать, что и фотопублицист по сравнению с художником-живописцем или художником-графиком также ограничен в своих возможностях создания образа, он также «обязан его увидеть, найти (в самом прямом смысле! — Г. Ч.) реально в почти желаемой завершенности». Следует сказать, что и многие другие определения и характеристики публицистического творчества, сформулированные В. Ученовой, можно с полным основанием отнести к фотопублистике. Использование средств художественной образности, например, В. Ученова не

считает неперенным фактором публицистических произведений всех публицистических жанров, но обязательным для художественно-публицистических жанров³.

«Для того чтобы сообщить, что, где и когда произошло, достаточно обойтись «первым планом» события, его фасадом, не углубляясь в основания и противоречия, — справедливо утверждает В. Ученова, — но такая позиция возможна лишь в пределах информационных жанров и то не всегда, так как концептуальность и конфликтность отнюдь не противопоставлены отчету, интервью, репортажу (группа информационных жанров — Г. Ч.). Но где они обязательны — так это в жанрах аналитических и художественно-публицистических»⁴. В. Ученова, как и другие известные советские теоретики публицистики, признает деление публицистических жанров на три группы, «различающиеся между собой и имеющие «внутри себя» общие признаки. Это группы, условно называемые: 1) информационные жанры; 2) аналитические жанры; 3) художественно-публицистические жанры»⁵. Однако В. Ученова оговаривается, что процесс отработки научных терминов в теории публицистики — очень молодой науке — далек от завершения. Поскольку теория фотопублицистики делает лишь первые шаги, то вполне естественно, что процесс отработки ее научных терминов еще дальше от завершения. Однако практика фотожурналистики все время настоятельно напоминает о необходимости классификации и терминологического единства. Исследователи фотожурналистики делают попытки создать некую жанровую структуру, но по-настоящему она не разработана и по сей день. Не претендуя на окончательную отработку научных терминов, сегодня можно тем не менее с полной уверенностью утверждать, что жанровая терминология фотожурналистики по праву берет за отправную точку журналистскую терминологию, в то время как терминология фотоискусства ведет свое начало от жанров живописи и графики (портрет, пейзаж, жанровый снимок, натюрморт...).

Однако деление жанров

фотопублицистики на три группы по аналогии с публицистикой литературной было бы неправомерным. Напомним, что в информационную группу литературной публицистики теоретики включают заметку, отчет, интервью, репортаж; в аналитическую группу — статью, корреспонденцию, обозрение; в художественно-публицистическую группу — очерк, фельетон, памфлет. Попытки исследователей экстраполировать некоторые термины, принятые в литературной публицистике, на фотографическую были далеко не всегда удачными. Так, например, в диссертационной работе кандидата филологических наук Н. Ворона появился термин «фотозаметка» наряду с термином «фотокорреспонденция»¹. Но практика показывает, что отличить «фотозаметку» от «фотокорреспонденции» попросту невозможно, даже если принять на веру «содержание», которое автор вкладывает в каждый из этих терминов. Столь же трудно представить себе, что такое «расширенная фотозаметка», хотя автор и пытается провести грань между этим термином и термином «фоторепортаж». Есть и ряд других предлагаемых исследователями жанровых классификаций и терминов по аналогии с литературной публицистикой. Но и они не всегда удачны. Между тем, если принять жанровую структуру и терминологию литературной публицистики за основу — что с нашей точки зрения совершенно закономерно, учитывая общность задач текста и фотографии в прессе, — то с учетом специфики фотографического отражения действительности можно было бы условно разделить фотопублицистику не на три, а на две жанровые группы². При этом жанровая структура может выглядеть следующим образом. Информационно-публицистические жанры: фотоинформация³; фоторепортаж; фотоиллюстрация.

Художественно-публицистические жанры: фотоочерк; фотосерия; фотоплакат. Каковы же основные типологические признаки, заложенные в каждую из двух групп жанров фотопублицистики? Информационно-публицистическая группа характеризуется прежде всего теми основными принципами, которые присущи информационным литературным жанрам нашей журналистики — «партийная направленность, объективность, наступательность, глубина. Основные требования — актуальность, оперативность, целенаправленность, систематичность, доходчивость, содержательность»⁴. Художественно-публицистическая группа предполагает органическое слияние информационной основы с художественным воплощением, использованием широкого спектра изобразительных средств, с помощью которых можно воздействовать не только на логическое мышление читателя-зрителя, но и вызывать за счет эстетических достоинств снимков определенные эмоции. Жанры, входящие в эту группу, предполагают в меньшей степени оперативность и актуальность, но зато более глубокое проникновение в сущность явлений (в особенности, когда речь идет о фотоочерках и фотосериях) и широкое использование художественных средств для образного осмысления действительности, когда речь идет о фотомонтажах и фотоплакатах. Характеристики каждого из жанров, входящих в обе группы, будут в дальнейшем сформулированы, но основные принципы, которые характерны для каждой из групп, а также черты, определяющие некий водораздел между обеими группами, на наш взгляд, достаточно очевидны.

(Продолжение следует)

¹ Ученова В. Гносеологические проблемы публицистики. — М.: МГУ, 1971, с. 18.
² Там же с. 138.

³ Ученова В. Гносеологические проблемы публицистики. — М.: МГУ, 1971, с. 108.
⁴ Там же с. 90.
⁵ Там же с. 96.

¹ Ворон Н. Становление жанров советской фотожурналистики. Автореферат диссертации. — М., 1978.

² Опустить аналитическую группу жанров представляется необходимым, поскольку в области фотопублицистики установить даже самые зыбкие границы между ней и двумя другими группами практически невозможно.

³ Вместо термина «фотоинформация», на наш взгляд, может быть термин «фотокорреспонденция», поскольку «фотоинформация» часто употребляется в более общем значении как видовое определение всей фотографии в прессе.

⁴ Зубков И. Информация — категория политическая. — Журналист, 1972, № 8.

Люди и нефть



НИКОЛАЙ БОНДАРИК ИЗ ФОТОРЕПОРТАЖА «ЛЮДИ И НЕФТЬ»

Репортаж с таким названием был опубликован в газете «Советская Белоруссия» под рубрикой «В семье единой», посвящен он предстоящему 60-летию образования СССР. Автор его — специальный корреспондент республиканской газеты Николай Бондарик — показал читателям, как живут и трудятся нефтяники Западной Сибири. Это не просто визит фотокорреспондента в край «таежной романтики». Кстати сказать, Н. Бондарик уже не первый год работает над сибирскими репортажами.

За кадрами минского фотожурналиста просматривается и причина его верности этой теме, и особо примечательное, всегда присущее нашим большим стройкам и свершениям явление, — здесь трудятся представители всех республик страны, и в их числе — мастера разведки и добычи нефти из Белоруссии. Казалось бы, и весь репортаж автор мог посвятить своим землякам — разве не за этим поехал он в такую далекую командировку? Но в том-то и основное достоинство материала, отразившее активную авторскую позицию, интернационалистское мироощущение репортера, что увидел он своих земляков в неразрывном единстве со всем многонациональным коллективом нефтяников Сибири.

Репортаж «Люди и нефть» соединил в себе два весьма ценных свойства — он очень информативен, насыщен производственными моментами и в то же время весьма лиричен — в нем и пейзажи, согретые человеческим присутствием — явным или угадываемым, и много бытовых подробностей, жанровых сценок и, конечно же, лица людей — тех, о ком и ведет он свой фоторассказ.

Хочется отметить, что материал этот — один из многих, освещающих на страницах газеты «Советская Белоруссия» жизнь не только республики, но и всей страны. Впрочем, такая «географическая широта» типична для наших республиканских газет, и не только в году юбилейном.

Ю. КРИВОНОСОВ



Олег Куприн В будничном — удивительное

Главный редактор журнала «Отчизна»
и газеты «Голос Родины»



ДМИТРИЙ УХТОМСКИЙ

Все зовут его Дим Димыч. Так короче и проще. На самом деле он Дмитрий Диевич Ухтомский. Познакомились мы лет двадцать назад, когда оба работали в «Огоньке». Много ездили вместе, много сделали фотоочерков и фоторепортажей, сработались, сдружились. Не всегда возникает такое среди людей снимающих и пишущих. У нас возникло...

Мы долго мечтали: сойти с поезда на каком-нибудь маленьком и тихом полустанке, ничем не примечательном, и рассказать, как живут там люди. Да все сроки поджимали... Однажды добирались поездом из Перми в Березники, где в то время строился калийный комбинат. Свернули на соликамскую ветку — станции пошли совсем крошечные. Но какие названия!.. Пальники, Дивья, Ярино...

Березники потрясли масштабами строительства и удивительно красивыми калийными шахтами. Такой цветовой гаммы ни в одной шахте я не видел. Искристо-красные своды с белыми прожилками, а совсем неподалеку — штреки, отдающие голубизной. Но все это великолепие становится великолепием, как вы понимаете, если хорошенько поставить свет, причем много света. Тут уж Дим Димыч показал свои организаторские способности. Не шахта получилась, а сплошной фейерверк, буйство красок. Правда, потом оказалось, что в редакции ждали не цветной фотоочерк, а черно-белый... Ну что ж, бы-

вает. Зато я теперь знаю, как фотомастер может из темной шахты сделать сказочное зрелище. Работал Дим Димыч с азартом, вдохновенно работал. Любо-дорого смотреть. А закончив съемку, сказал: «Теперь поедем в Дивью!» Увидеть в малом великое — это всегда увлекало и увлекает та, антивного фотомастера Ухтомского, таково его журналистское кредо. Тут мы с ним единомышленники. Найти в будничном удивительное и трогательное, разглядеть в обыденном неповторимое — как интересно делать пусть маленькие, но все же открытия.

С какими неожиданными, нестандартными коллизиями столкнулись мы на той крошечной станции, с какими характерами, с какими судьбами... Сначала я думал, что Дим Димычу просто везет на такие находки. Потом решил, что развита в нем удивительная журналистская интуиция. Но однажды произошла совсем уж поразительная история. Мистика да и только.

Дали нам в «Огоньке» задание: сделать в Туркмении кадр для первой обложки — портрет комсомольца или комсомолки, и в тот же номер — очерк об этом молодом человеке. Написать о двадцатилетнем юноше или девушке всегда трудно, жизнь сочинила еще только первые строки их биографии, и для журналиста выбор тут небольшой. Логично было начать с поиска какого-то большого события, в котором будущий герой очерка мог участвовать. Так мы и сделали. В ЦК комсомола республики получили нужную нам информацию.

Шли мы по ашхабадской улице, размышляли о своем задании.

И вот неожиданно: — Посмотри. Вон там, впереди. Видишь, две девушки. Правая — это обложка, — сказал Дим Димыч.

Я посмотрел. Обложки не увидел. Увидел двух школьниц с портфелями. Они шли нам навстречу. — Стопроцентная обложка, — подтвердил Ухтомский.

— Не знаю, как обложка, а очерк и на один процент не просматривается, — ответил я.

— Нет. Очерк тоже будет. Должен быть. Чувствую,

что-то в ней есть, в этой девочке.

Мог ли я в ту минуту предположить, что случайно встреченная на улице прохожая окажется самой обыкновенной на вид девятиклассницей, которой судьба подарила удивительное, прямо-таки фантастическое приключение. Современная школьница-комсомолка смогла перенести почти на семьдесят лет в прошлое и в каком-то смысле повторить самые страшные дни из жизни своей бабушки. А бабушку ее бандиты украл в тот же день, когда и сделали рабыней.

Звали нашу новую знакомую Огультач, что означает «королева мальчишек», а «рабыней» она стала, когда ее пригласили сниматься в кинофильме по рассказу Андрея Платонова «Тақыр».

Рассказчицей она оказалась прекрасной, натурой художественной, с ярко выраженным образным мышлением. Все это Ухтомский почувствовал, что называется, с первого взгляда. С тех пор, когда нужно было писать очерк о человеке, портрет которого сделал Дим Димыч, я был абсолютно уверен, что меня ждет встреча с интереснейшим человеком. Это с точки зрения профессиональной. А с точки зрения житейской, у нас появилось много общих друзей, потому что у обоих есть склонность возвращаться к героям старых очерков и репортажей. Недавно в журнале «Отчизна», где теперь работает Д. Д. Ухтомский, появился фотоочерк о бывшей ашхабадской школьнице Огультач Ханниевой, ныне ведущей артистке Театра юного зрителя в столице Туркмении.

Мне пришлось работать вместе со многими фотомастерами. Повторяю: содружество человека снимающего и пишущего — очень непростое дело. С годами я научился довольно быстро определять творческие пристрастия каждого нового моего коллеги с камерой. Для этого стоит выснить один простой вопрос: какие объекты любит твой соавтор. Доводилось мне работать с фотокорреспондентом, очень гордившимся тем, что все кадры для фотоочерка он делает одним «полтинником». На практи-

ке это означало, что все кадры он ставит, организует. Причем делал он это неплохо и очень быстро — два дня на тему, не больше. Дим Димыч любит «телевики». Разумеется, он пользуется всем набором оптики, но «телевики» — его слабость. Иногда мне даже казалось, что он впадает в крайность. Есть у него, к примеру, узкий горизонтальный кадр: идет по полю сельский почтальон, держит путь из одной деревни в другую. Ширь, простор вокруг. Снято «телевиком». Спросил однажды:

— Зачем тут «телевик»? Чтобы задний план притянуть?

— Нет, отвечает, — тогда я думал только об одном: не мешать женщине оставаться наедине с собой. Снимал издали, она и не заметила меня сначала. Да и вообще я не люблю вмешиваться в жизнь...

Не всегда, конечно, такое возможно. У Дим Димыча есть другие способы не мешать героям фотоочерка жить их привычной жизнью. Например, такой: стать для них своим человеком. Для этого в первый день работы над темой он, увешанный фотоаппаратами, ходит-бродит там, где надо снимать. Занятие полезное вдвойне: во-первых, есть время обдумать будущие кадры, а во-вторых, люди привыкают к человеку с фотоаппаратами и завтра уже меньше обращают на него внимание. Разумеется, при таких методах большую тему за два-три дня не сделаешь. А иногда на съемку бывает отпущено всего лишь час. Об одном таком случае рассказано в четвертом номере журнала «Советское фото» за этот год. Место съемки — квартира Юрия Алексеевича Гагарина. Работать надо было в хорошем темпе. По тому, с какой доброй улыбкой смотрит с портрета на нас первый космонавт Земли, нетрудно догадаться, что отношения у него с фотокорреспондентом сложились хорошие.

Автор таких фотографий умеет очень многое. Умеет в малом увидеть великое, в великом — очень человеческое, грусть и жизненное, трагедию и бессмертие. Умеет видеть жизнь глазами юноши и в свой семидесятилетний юбилей.



СЕЛЬСКИЙ ПОЧТАЛЬОН

В ИЛЬИЧЕВСКОМ ПОРТУ

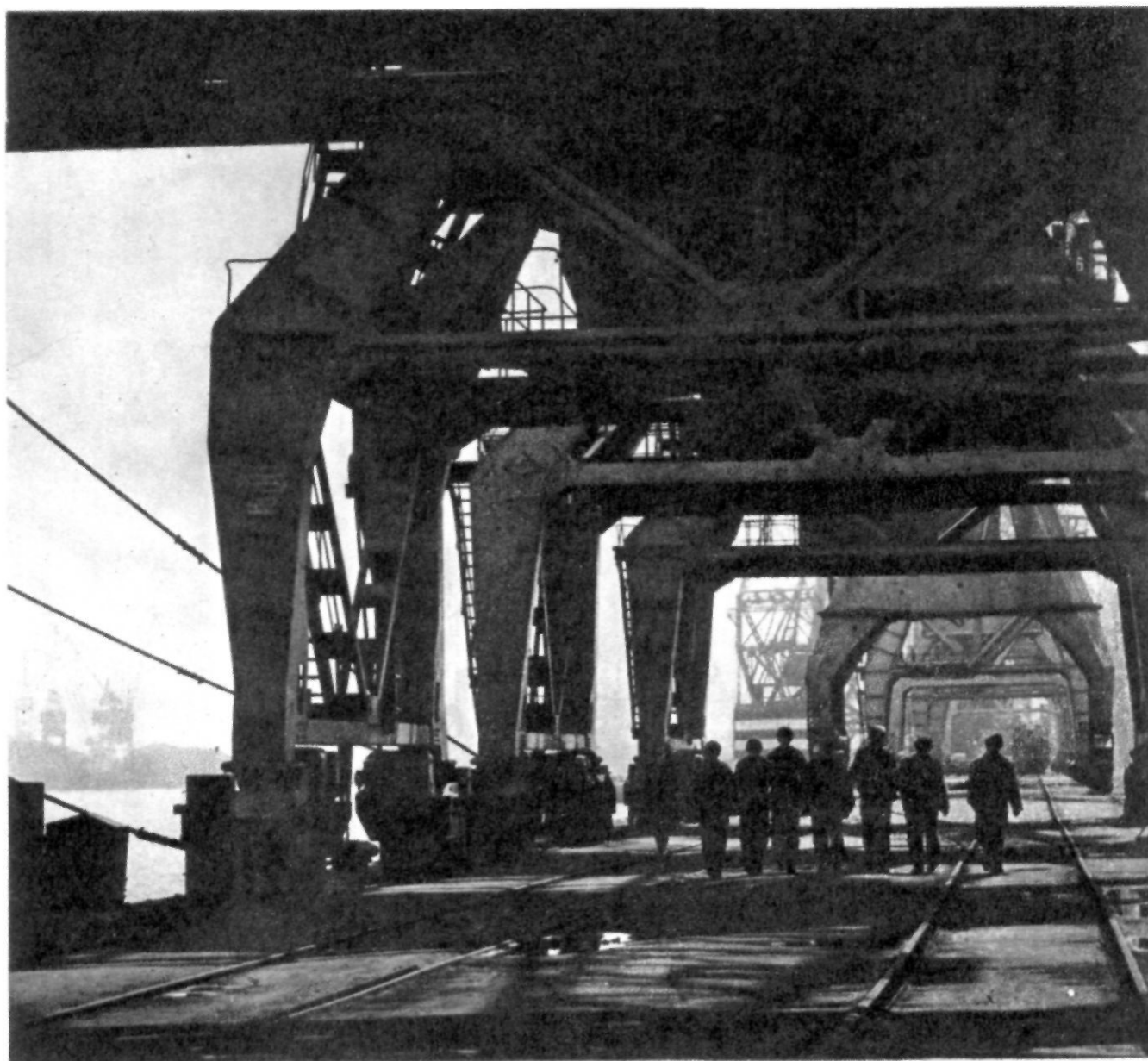
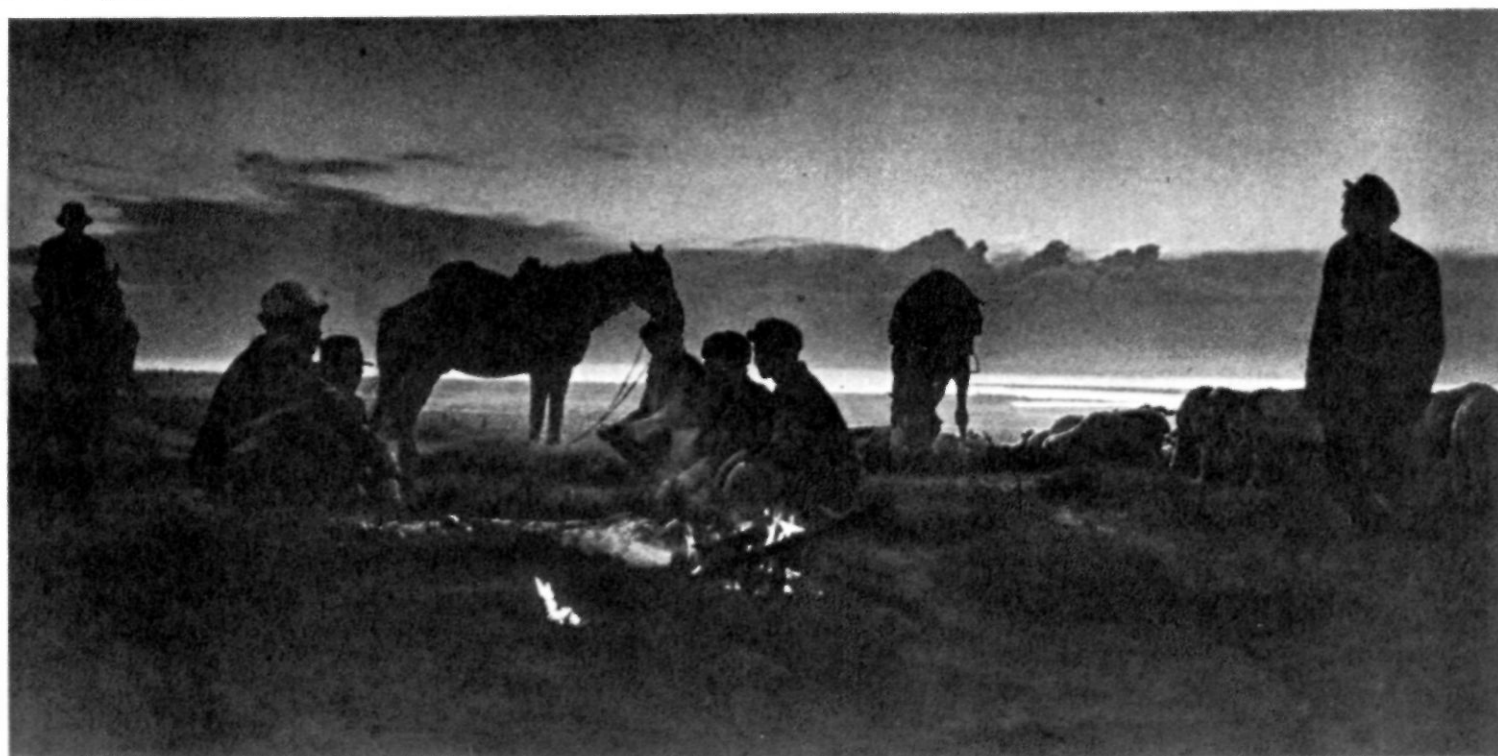


ФОТО ДМИТРИЯ УХТОМСКОГО



НЕФТЯНИКИ КАРАКУМОВ

ВЕЧЕР НА ДЖЕЙЛОУ





ДЕТСТВО



МОРСКИЕ ВОЛКИ

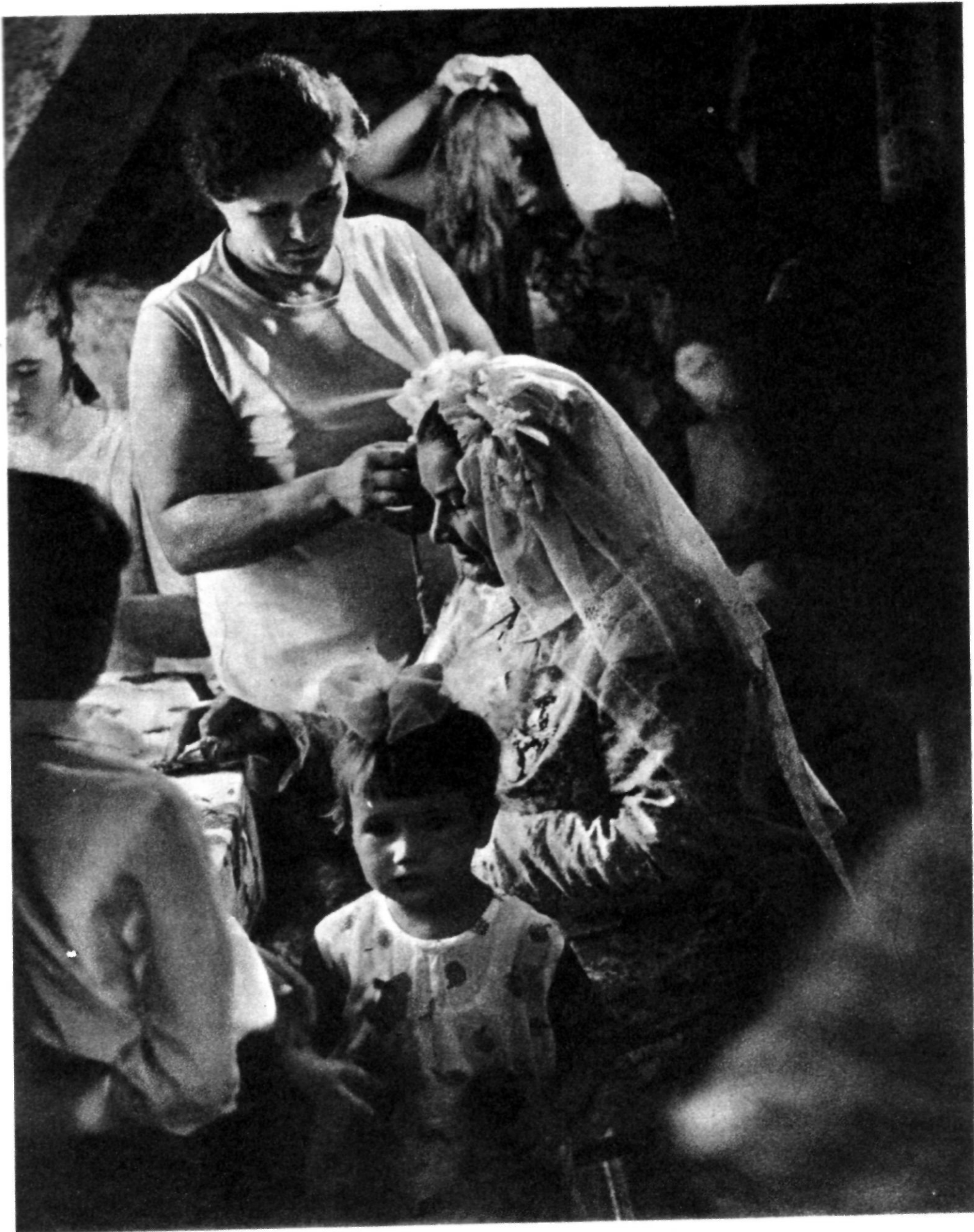
ГЕОМЕТРИЯ В ПЕРЕРЫВЕ



РЫБАКИ



АКАДЕМИК Н. ДОЛЛЕЖАЛЬ



ЗОЛОТАЯ СВАДЬБА

Многогранность таланта



— По-моему, мастерство в том и состоит, чтобы максимально использовать профессиональные возможности нашего ремесла, которые дают объектив, пленка, бумага, увеличитель, весь фотографический процесс, использовать умело, свежо, на полную мощность, ни в коем случае не переходя при этом на рельсы формализма, когда фотография лишается содержания, приходит в столкновение со здравым смыслом... Мы должны ясно отдавать себе отчет в том, что если посетитель выставки прошел мимо снимка или группы фотографий, которые мы считаем архиважными, не остановился, не обратил внимания на них — мы произвели холостой выстрел...

Н. ДРАЧИНСКИЙ

Московский фотоклуб «Новатор» провел вечер, посвященный памяти Николая Ивановича Драчинского — журналиста, фотографа, организатора крупных фотографических выставок. На стендах «Новатора» были представлены снимки Н. Драчинского (с некоторыми из них мы знакомим наших читателей). Своими воспоминаниями о Н. И. Драчинском поделились А. Болдин, А. Порожняков, Г. Чудаков, М. Дашевский, С. Морозов. Ниже публикуется выступление историка и теоретика фотографии Сергея Александровича Морозова.

— Мы сегодня чтим память страстного деятеля фотографии и, что хочется особо отметить, личность человеческую. В Николае Ивановиче Драчинском было редкое сочетание личностных качеств, которые возвышают человека и делают его всеми уважаемым и ценным. С Николаем Ивановичем многих из нас связывали и совместная работа, и дружба, и творческие мечтания о путях развития искусства фотографии. Я заглянул сегодня в свою книгу «Советская художественная фотография», вышедшую в 1958 году, и увидел там строки, посвященные Николаю Драчинскому. В 40-х годах он был литературным сотрудником, затем взял в руки фотоаппарат и, соединив обе специальности, стал незаурядного таланта фотографом-журналистом. Нельзя было в книге, обобщающей сорокалетний опыт советской фотографии, не отметить это характерное и заметное явление в советской журналистике. Журналистская судьба по-разному распределяется нами — и вышло так, что после многолетней литературной деятельности Николай Иванович, к нашей радости, всецело посвятил себя творческой фотографии. С его именем связаны плодотворные годы развития советского фотоискусства, организация самых представительных фотовыставок. Николай Драчинский многое сделал для организации фотовыставок агентства печати «Новости» за рубежом. Однако он был не только организатором. В 50—60-х годах большие выставки фотографии обрели новое явление художественной культуры. Многие страны мира обогатили выставкой Эдварда Стейхена «Род человеческого». По дороге Эдварда Стейхена шел западногерманский автор выставок крупного социального и художественного масштаба Карл Павек. Широко известны его выставки — «Что такое человек», «Женщина», «Дети мира» и другие. Особенность работы Павека в том, что он выступал как режиссер, подчиняя собственному замыслу индивидуальности и манеры авторов снимков. Это был

организатор-режиссер. Его выставки стали, так сказать, не «театром фотоактера», а «театром фоторежиссера». Павек вызывал даже неудовольствие у иных авторов, смысл произведений которых в контексте его выставок обретал совершенно другое, не авторское звучание. Творческий подход к устройству фотовыставок становился закономерным. Николай Иванович был создателем одной из разновидностей выставок советской фотографии. Особенность Николая Ивановича Драчинского как художника, как человека с тонким вкусом проявилась в умении создать выставку из работ представителей разных манер творческой фотографии. Подчиняя экспозицию крупному «стратегическому» замыслу, он оставлял «тактическую» свободу выражения каждому выступающему на выставке художнику. Это было ценным своеобразием его выставок. Мне довелось быть в составе международного отборочного жюри и наблюдать Николая Ивановича в работе над экспозицией московской выставки «Интерпресс-фото-66». Николай Иванович всегда соблюдал поразительный такт — и политический, и художнический. При работе с экспонатами этой выставки он, может быть, впервые для себя на практике осознал, насколько неоднозначна современная творческая фотография. Тогда уже им была доказана возможность успешного совмещения на стендах и публицистической, реалистической фотографии, и, обобщенно говоря, форматворческой, метафорической фотографии, когда мастер творит новую действительность средствами своего искусства. В последующие годы Николай Драчинский отлично претворял в жизнь этот принцип, неукоснительно следуя ему при создании больших экспозиций. Обстоятельства сложились так, что с некоторым изменением статуса фотослужбы агентства печати «Новости» изменился и характер деятельности Драчинского. Помню даже, как однажды в беседе со мной Николай Иванович поделился возникшей у него проблемой: чем же заниматься дальше? Я дружески

посоветовал было ему вернуться к первой ипостаси труда творческого — литературной деятельности. Но он решил по-другому. И в этом сказалась особенность многогранной личности Николая Ивановича — если он успешно овладел фоторепортажем, стал журналистом и фотожурналистом одновременно, если он понял ширь фотографических возможностей как организатор крупнейших выставок, объяснявших разные стили, то почему бы ему самому не попробовать себя в творческой фотографии? И мы увидели третью ипостась Николая Драчинского. Он не стеснялся того, что еще ученик. Он показывал снимки людям опытным, знающим, понимая, что его будут серьезно критиковать... Но в нем таился такой запас творческих возможностей, что хотелось верить — уже через год-два он заявит о себе как яркая индивидуальность. К сожалению, нам не довелось увидеть Николая Ивановича в расцвете этой деятельности, но мы хорошо представляем себе, какие возможности были заложены в его творчестве. Сочетание способностей фоторепортера и фотохудожника, журналиста, организатора, мастера, отличного понимающего молодых фотографов, и других чисто человеческих качеств позволяло нам судить о Николае Ивановиче Драчинском как о крупном деятеле советской фотографии. В истории русской фотографии я бы мог назвать одно подобное имя — это Николай Александрович Петров, в начале нашего века заведовавший художественной частью московского журнала «Вестник фотографии». Это был организатор творческих сил, создатель выставок общества «Дагерр» в Киеве, международных салонов. Расцвет его деятельности пришелся на время подъема живописной художественной фотографии в России. Расцвет деятельности Николая Ивановича Драчинского приходится на годы подъема советской творческой фотографии — 60-е — начало 70-х. Его имя заняло свое достойное место в истории советской фотожурналистики и фотоискусства.

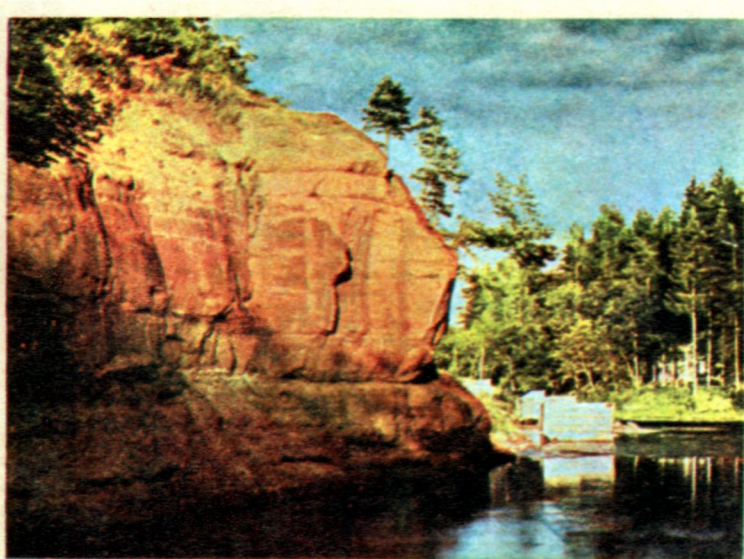
ФОТО НИКОЛАЯ ДРАЧИНСКОГО







ЮРИЙ ГАРМАШ С СЕНОКОСА



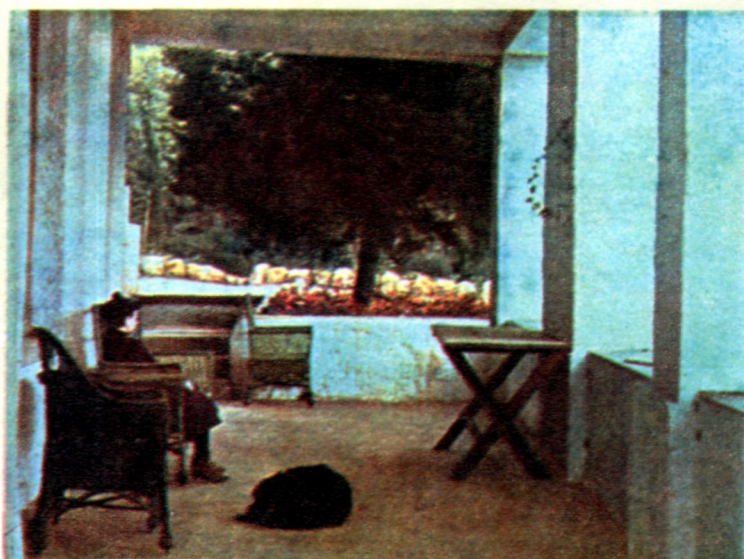
В СРЕДНЕЙ ПОЛОСЕ РОССИИ



КРЫМ. У МЫСА АЙ-ТОДОР



В НОВОМ АФОНЕ



ИНТЕРЬЕР



АБХАЗИЯ. ВИД НА СТАРУЮ ЦЕРКОВЬ



ПЕЩЕРЫ НА РЕКЕ ОРЕДЕЖ

Светлана Гаранина Ученый, изобретатель, фотохудожник

Кандидат педагогических наук



С. М. ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ

В последние годы научное и творческое наследие Сергея Михайловича Прокудина-Горского вызывает большой интерес не только в нашей стране, но и за рубежом. Его методы цвето-воспроизведения исследуются в специальном институте в Швейцарии. Библиотека Конгресса в США готовит выставку его работ и монографию о нем. С. М. Прокудин-Горский (1863—1948 гг.) родился в Петербурге. Сочетая учебу на естественно-научном факультете Санкт-Петербургского технологического института с уроками живописи в Академии художеств, занятиями химией под руководством Д. И. Менделеева, он получил разностороннее образование. Свои научные исследования Прокудин-Горский начал в Германии, в лаборатории немецкого химика, профессора Митте. Там же он читал курс лекций по спектральному анализу и фотохимии. Затем продолжил научную работу в Париже. Вернувшись на родину, Прокудин-Горский стал активным членом пятого, фотографического, отдела Русского технического общества, выступал с докладами, знакомил членов РТО с новой проекционной техникой. С исследовательской работой тесно связана и педагогическая деятельность Прокудина-Горского, раз-вернувшаяся в конце 90-х годов. Он открыл в Петербурге первые фотографические курсы. Будучи естественным ис-пользованием фотографии как метода научных исследований: астрофотографией и микрофотографией — фотографированием звезд, затмений Солнца и объектов микробиологии (среди его учеников был основатель отечественной эпидемиологии Д. К. Заболотный). Параллельно упорно работал над созданием цветной фотографии. Результатом этой работы стала брошюра «Изохроматическая съемка моментальными ручными камерами» (СПб., 1903 г.). Настойчиво экспериментируя, Прокудин-Горский создал новые красящие пигменты, добился увеличения чувствительности бромосеребряной фото-пластины ко всем участкам светового спектра, внес усовершенствование в фотоаппаратуру. С 1903 года начал работать в области цветной полиграфии. В Петербурге на Большой Подъяческой в доме 22 находилась его фото-механическая мастерская, где принимались заказы на исполнение художественных изданий, изготовлялись клише на меди и цинке, хромоклише (трех-цветная автотипия), гелио-гравюры. К мастерской была пристроена печатня. Именно здесь цветные фотографии с натуры стали превращаться в полиграфические копии и расходиться по России в виде «почтовых открыток и настенных картин» (более 40 из них найдены нами в отделе гравюр Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина, имеют их и крупнейшие зарубежные книгохранилища). 4 февраля 1905 года Прокудин-Горский выступил в РТО и впервые продемонстрировал на экране 70 диапозитивов, изготовленных им с собственных цветных фотографий. Различные по содержанию (зимние пейзажи, жанровые картины, эффекты заходящего солнца), они поразили специалистов-фотографов «верностью передачи ярких красок природы и вызвали возгласы одобрения и аплодисменты» (в Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде сохранился «Протокол» этого заседания).

В 1906—1908 годах Прокудин-Горский издавал журнал «Фотограф-любитель», на страницах которого выступал как педагог, публицист, фотограф-художник. Он вел серьезный разговор о развитии фотоискусства, о постановке в России профессионального фотообразования, о применении фотографии в науке, давал ценную информацию о всех международных выставках и конгрессах. Особое место в журнале Прокудин-Горский отводил своему любимому детищу — цветной фотографии. В двенадцати номерах за 1906 год он опубликовал первое на русском языке развернутое руководство по технике получения цветных снимков. В качестве художественных приложений в каждом номере помещал полиграфические воспроизведения собственных цветных фотографий. В журналистской работе он показал себя патриотом русского искусства, пропагандистом отечественных достижений в фотографии. «После каждой поездки в Европу за прошедшие пять-шесть лет я выношу приятное сознание, что мы в России не стоим на месте, а идем вперед и идем довольно крупными шагами. Я говорю здесь только о своей специальности, то есть фотографии и фототехнике. Для примера возьмем хотя бы воспроизведение в красках путем типографской печати. Побывав в Берлине, Лондоне, Париже, Вене, Милане и поприглядевшись внимательно к иностранным работам в красках, работам, которые вообще-то появились в публике сравнительно недавно, могу сказать, что у нас это дело стоит несколько не ниже, а по правдивости передачи во многих случаях и выше. Внешняя сторона иностранной печати действительно изящнее, чем у нас, но тут приходится считаться с качеством материалов, в большинстве случаев недоступных для русской фотографической промышленности», — пишет он в журнале¹. В мае 1908 года Прокудин-Горский работал в Ясной Поляне, где сделал ряд снимков «для демонстрации на цветных проекци-

ях» и цветной портрет Л. Н. Толстого, принесший автору широкую известность («СФ», 1978, № 9). Став председателем фотографического отдела РТО, Прокудин-Горский много сделал для пропаганды достижений фотохимии и фототехники. 30 ноября 1908 года он познакомил коллег с новым изобретением братьев Люмьер, пластинками «Автохром» и, демонстрируя весь процесс цветного фотографирования, воспроизвел пластины на экране². С 1908 года вел факультативный курс фотохимии в Санкт-Петербургском технологическом институте. В мае того же года в залах Академии художеств организовал выставку достижений отечественной фотографии. На вечере, устроенном для членов Государственного совета и Думы при закрытии выставки, гвоздем программы стал показ на экране картин-фотографий Прокудина-Горского: «Между археологическими снимками была показана замечательная древняя ваза, сохранившаяся в Эрмитаже, цвета которой пропадают. Запечатление ее цветною фотографией дает возможность сохранить документально цвета ее навеки и во всякое время воспроизвести их комбинацию лучей спектра, остающихся неизменными. Большой научный интерес представляли также цветные снимки украшений на туркестанских храмах и зданиях, погибших при землетрясении»³. Видимо, тогда и зародился у Прокудина-Горского замысел «запечатлеть все достопримечательности нашего обширного Отечества России при помощи фотографических снимков в натуральных цветах». Позже в докладной записке министру финансов он написал: «Все мое время посвящается исключительно этому общему русскому делу...»⁴. Оставив издание журнала, он с 1909 года занялся составлением задуманной коллекции: проехал по Мариинскому водному пути, снял Волгу от истоков до Нижнего Новгорода, Каму, весь Урал, Кавказ, Финляндию. Работа требовала больших денежных затрат. Становилось ясно, что выполнить задуманное на собственные средства не

я» и цветной портрет Л. Н. Толстого, принесший автору широкую известность («СФ», 1978, № 9). Став председателем фотографического отдела РТО, Прокудин-Горский много сделал для пропаганды достижений фотохимии и фототехники. 30 ноября 1908 года он познакомил коллег с новым изобретением братьев Люмьер, пластинками «Автохром» и, демонстрируя весь процесс цветного фотографирования, воспроизвел пластины на экране². С 1908 года вел факультативный курс фотохимии в Санкт-Петербургском технологическом институте. В мае того же года в залах Академии художеств организовал выставку достижений отечественной фотографии. На вечере, устроенном для членов Государственного совета и Думы при закрытии выставки, гвоздем программы стал показ на экране картин-фотографий Прокудина-Горского: «Между археологическими снимками была показана замечательная древняя ваза, сохранившаяся в Эрмитаже, цвета которой пропадают. Запечатление ее цветною фотографией дает возможность сохранить документально цвета ее навеки и во всякое время воспроизвести их комбинацию лучей спектра, остающихся неизменными. Большой научный интерес представляли также цветные снимки украшений на туркестанских храмах и зданиях, погибших при землетрясении»³. Видимо, тогда и зародился у Прокудина-Горского замысел «запечатлеть все достопримечательности нашего обширного Отечества России при помощи фотографических снимков в натуральных цветах». Позже в докладной записке министру финансов он написал: «Все мое время посвящается исключительно этому общему русскому делу...»⁴. Оставив издание журнала, он с 1909 года занялся составлением задуманной коллекции: проехал по Мариинскому водному пути, снял Волгу от истоков до Нижнего Новгорода, Каму, весь Урал, Кавказ, Финляндию. Работа требовала больших денежных затрат. Становилось ясно, что выполнить задуманное на собственные средства не

удастся. Кроме того, отснятый материал (негативы на стекле) оказался достаточно громоздким. Для его хранения требовалось особое помещение, коллекция быстро росла. Судя по документам, сохранявшимся в архиве, ряд частных издательств предлагал за нее Прокудину-Горскому крупные суммы. Однако он предпочел сделать свою коллекцию общим достоянием и обратился к правительству с предложением купить у него выполненную часть работы и финансировать ее продолжение. В письме в Совет министров он объяснил: «Пробудить любовь к родине, интерес к изучению ее красот и неисчерпаемых богатств... есть настолько важная цель, что она вполне оправдывает те средства, которые необходимо затратить на ее достижение... Такая коллекция, в виду важности преследуемой ею цели, не должна бы оставаться частною собственностью, которой всегда грозит опасность со сменой поколений»⁵. В ЦГИА СССР нами обнаружено «Дело канцелярии Совета министров о приобретении в казну составленной профессором Прокудиным-Горским коллекции фотографических снимков достопримечательностей России», которое включает докладные записки и деловые письма С. М. Прокудина-Горского и ряд других материалов, проливающих свет на содержание коллекции и ее судьбу. Изобретатель предлагал продолжить работу по составлению коллекции. За 10 лет он предполагал сделать 10000 снимков и писал: «...так как весь интерес моей жизни неразрывно связан с этой работой, я позволю себе усиленно ходатайствовать, в случае если бы состоялось решение о переходе всей моей работы в какое-либо ведомство, дать мне возможность, хотя бы безвозмездно, принимать активное участие в руководстве при эксплуатации материала. Это участие... окажется полезным в смысле моего многолетнего технического опыта и специальных знаний»⁶. Функции хранителя коллекции брал на себя Русский музей. Управляющий музеем заявил: «Выдающиеся художественные и технические достоинства работ г. Прокудина-Горского общезвестны, и не подлежит сомнению, что исполнение намеченной задачи явилось бы ценным материалом для научных работ по археологии, истории искусства и этнографии. ...Рус-

ский музей счел бы своим долгом позаботиться о сохранении для науки такого материала»⁷. В январе 1911 года решено было создать под эгидой Министерства просвещения специальную межведомственную комиссию, которая должна была определить ценность коллекции и выработать условия ее передачи государству. Возглавил комиссию известный русский физик, член-корреспондент Санкт-Петербургской Академии наук О. Д. Хвольсон. Ознакомившись с существом дела, комиссия пришла к следующему выводу: «Вся коллекция негативов представляет весьма большую ценность по трем причинам: 1. Как результат огромного многолетнего труда. 2. Как уникам во всем мире по близости воспроизводимых снимков к самой природе, благодаря получению негативов на пластинках, специально обработанных по изобретенному С. М. Прокудиным-Горским способу. 3. Как исходный материал для изготовления следующих предметов: копии-негативы, необходимые для того, чтобы не трогать оригинальных негативов при получении позитивов; тройные позитивы для проектирования на экране; цветные диапозитивы, полученные не раскрашиванием от руки, но путем наложения друг на друга цветных пленок по способу, изобретенному С. М. Прокудиным-Горским; печатные картины в красках для составления альбомов и для вывешивания на стене»⁸. Комиссия указала, что по методу Прокудина-Горского могут быть получены «этнографические картины групп жителей, находящихся в движении, например ярмарки, народные празднества и т. п. Получение таких картин возможно только при моментальной экспозиции, для чего необходимо было спроектировать и построить особый новый фотографический аппарат, впервые испытанный С. М. Прокудиным-Горским осенью сего 1911 года при поездке в Туркестан»⁹. Здесь, по видимому, имелась в виду цветная киносъемка. Подтверждение этому мы находим в протоколе заседания Фотографического отдела РГО. Выступая на заседании отдела в 1911 году перед отъездом в Туркестан, Прокудин-Горский отметил, что «в настоящее время на его фотографиче-

ской эмульсии возможно делать и кинематографические снимки. В предполагаемую на этих днях поездку в Туркестан им будет взят кинематограф для цветных снимков, разработанный совместно с членом отдела С. О. Максимовичем»¹⁰. Комиссия отметила: «Когда картина С. М. Прокудина-Горского будет устроена широкий доступ в наши учебные заведения, как средние, так и низшие, у нас окажется образцовое, истинное родиноведение, и в этом важном и необходимом деле Россия займет завидное, передовое положение между культурными странами»¹¹. В своем «Заключении» комиссия выразила надежду, что «Русское государство не откажется поддержать талантливого изобретателя, работами которого оно может гордиться»¹². Однако реализованы предложения комиссии не были. И все осталось только на бумаге... Чтобы иметь возможность продолжать работу, фотохудожник учредил акционерное общество на пах «Биохром» для эксплуатации изобретений С. М. Прокудина-Горского, С. О. Максимовича и других изобретателей в области цветной фотографии и цветной кинематографии, а также красочного и всякого другого печатания»¹³. Продолжая исследования, он добился новых успехов. 16 ноября 1912 года подал заявку на изобретенный им «способ проектирования кинематографических снимков в натуральных цветах» (патент № 27889 выдан 30 июня 1915 года). 28 января 1913 года им заявлен «способ изготовления цветных диапозитивов для проекции в натуральных цветах» (патент № 27542 выдан 30 октября 1914 года). Большое место в деятельности Прокудина-Горского в этот период занимает художественно-издательская работа. В 1912 году к 100-летию Отечественной войны он выпускает альбом цветных репродукций картин русских художников с пояснительным текстом историка И. Н. Божерянова «Нашествие Наполеона. Отечественная война 1812 г.». В период первой мировой войны «Биохром» выпускает открытки и репродукции картин русских художников: В. М. Васнецова, В. В. Верещагина, И. Я. Билибина, Д. И. Митрохина. Цветные фотографии самого Прокудина-Горского появляются на обложках журнала «Аргус». С первых же месяцев со-

ветской власти русские деятели в области фотографии обращают внимание общественности на необходимость фотографического образования в России. Уже с марта 1918 года на физико-математическом факультете Петроградского университета вводится чтение лекций по научной фотографии и учреждается приват-доцентура. В марте 1918 года по инициативе Народного Комиссариата Просвещения в самом большом зале Зимнего дворца — Николаевском, ставшем доступным для народа, устраиваются вечера под названием «Чудеса фотографии». 12 и 19 марта объяснение способа трехцветной фотографии давал С. М. Прокудин-Горский, который «затем показал на экране свои работы, исполненные в различных местностях России... На последнем вечере присутствовало более 2000 человек!»¹⁴. 17 июня 1918 года состоялось заседание Совета Высшего института фотографии и фототехники, учрежденного в Петрограде Народным Комиссариатом Просвещения. В Совет вошли 11 видных ученых и специалистов, среди них был и С. М. Прокудин-Горский. Ученый, художник, просветитель, С. М. Прокудин-Горский многое сделал для развития отечественной культуры и искусства, для широкой пропаганды материалов по истории России. Эта страница его деятельности достойна уважения и заслуживает внимания всех, кто интересуется русской историей.

¹ «Фотограф-любитель», 1908, № 4, с. 99.

² ЦГИА СССР, ф. 90, оп. 1, ед. хр. 450, л. 18.

³ «Фотограф-любитель», 1908, № 7, с. 208.

⁴ ЦГИА СССР, ф. 1276, оп. 6, ед. хр. 597, л. 22, оборот.

⁵ ЦГИА СССР, ф. 1276, оп. 6, ед. хр. 597, л. 4.

⁶ Там же, л. 16—17.

⁷ Там же, л. 21 и оборот.

⁸ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 5, ед. хр. 381, л. 2, 3.

⁹ Там же, л. 2.

¹⁰ ЦГИА СССР, ф. 90, оп. 1, ед. хр. 452, л. 26, оборот.

¹¹ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 5, ед. хр. 381, л. 4.

¹² Там же, л. 6, оборот.

¹³ ЦГИА СССР, ф. 1049, оп. 1, ед. хр. 66, л. 3.

¹⁴ «Фотографические новости», 1918, № 3, с. 34.

ИЖМ — выпуск шестой

Состоялся очередной, шестой, выпуск на факультете фотожурналистики Института журналистского мастерства при Московской организации Союза журналистов СССР. За минувшие два года здесь повысили свои знания еще восемьдесят фотокорреспондентов и бильдиредкторов. Ведущими темами творческих работ слушателей этого выпуска были актуальные проблемы экономики, освещение социалистического соревнования в одиннадцатой пятилетке. Активное участие в работе факультета принимают его питомцы — выпускники прошлых лет, репортеры и бильдиредкторы газет, журналов, издательств, агентств. Они рассказывают о своих командировках, показывают фотографии, сделанные ими в этих поездках. Большую пользу слушателям принесли встречи с искусствоведами, ведущими журналистами страны; как и в прошлые годы с циклом лекций о советской фотожурналистике, о тенденциях развития пресс-фотографии в восьмидесятые годы выступил известный историк и теоретик фотографии С. А. Морозов. Сейчас заканчивается очередной набор слушателей на факультет. Скоро в учебные аудитории придет новая группа фотожурналистов.

Г. АНТОНОВ

Семинар в Таллине

В Таллине состоялся организованный Союзом кинематографистов Эстонской ССР и таллинским городским музеем семинар, посвященный проблемам экранной фотографии, и в частности фотофильмам. Хозяева семинара показали фотофильмы П. Тооминга «Мгновения» и «Фоторондо», «Таллинскую мозаику» А. Добровольского. С фильмами Г. Бинде и режиссера-документалиста Рижской киностудии Г. Франка познакомили участников творческой встречи гости из Латвии. Интересную программу работ Леннаучфильма представил режиссер-оператор Р. Семеринов. Предметом серьезного и заинтересованного разговора стала серия слайдфильмов, показанная харьковским фотохудожником Б. Михайловым.

В рамках семинара была открыта экспозиция работ выдающихся эстонских фотохудожников прошлых лет Н. Ниляндера и И. Мюльбера. В ознаменование 10-летия со дня открытия первой выставки в таллинской башне Кик-ин-де-Кек там демонстрировались сразу две экспозиции: первая представила творчество известных советских и зарубежных фотохудожников Г. Бинде, П. Тооминга, П. Крааса, Р. Марана, В. Михайловского, Э. Спуриса, А. Слюсарева, М. Стибора, В. Хенгеля, Р. Пакса; вторая — работы молодых эстонских фотографов, членов новой фотогруппы, созданной при Доме культуры «Нымме». В большом и полезном разговоре о жанровых особенностях и путях дальнейшего развития фотофильма приняли участие теоретики и практики фототискусства и их коллеги — кинематографисты.

О. НИКОЛАЕВ

Бумаги с пластиковым покрытием

На химическом заводе (г. Переславль-Залеский), выпускающем цветную и черно-белую фотобумагу, закончились приемосдаточные испытания агрегата для нанесения двухстороннего полиэтиленового покрытия на бумажную основу. Фотобумага с таким покрытием обладает повышенной механической прочностью, почти не размокает при химико-фотографической обработке, не требует сушки на электроглянцевателях. В процессе ее изготовления для нанесения тонкого слоя полиэтилена с одной стороны бумажная лента проходит вблизи ванны с расплавленным полиэтиленом, где прокатывается валом. Здесь же формируется и фактура будущей фотобумаги: глянцевая, матовая, структурная. Затем следует инфракрасная сушка, безостановочный переворот бумажной ленты и такие же операции по нанесению полиэтилена с другой стороны. С выходом агрегата на проектную мощность ассортимент цветных и черно-белых фотобумаг Переславского химического завода значительно расширится.

В. АНЦЕВ

В московском парке ЦДСА была организована выставка фоторабот и живописных панно, рассказывающая о рождении нашего социалистического государства, о Вооруженных Силах, о победе советского народа в Великой Отечественной войне. Фотографии, показывающие подготовку трудящихся страны к 60-летию образования СССР, объединены в специальный раздел. 300 экспонатов было представлено Фотохроникой ТАСС и издательством «Плакаты».

60-летию образования СССР была посвящена выставка снимков межклубного фотоконкурса «Тирасполь глазами гостей». В конкурсе приняли участие известные фотоклубы Одессы, Казани, Ленинграда, Свердловска, Кишинева, Калинин. Во Дворце культуры «Советский» экспонировалось более ста работ, отражавших трудовые будни горожан, природу и архитектуру Тирасполя.

«Приморская весна». Так называлась фотовыставка во Владивостоке, в которой приняли участие многочисленные фотолюбители края: моряки, строители, молодые ученые.

В экспозиционных окнах творческой студии «Фотожурналист» Союза журналистов Молдавии были представлены фотоработы, рассказывающие о достижениях братской республики — Советской Грузии в сельском хозяйстве, промышленности, науке.

Теме защиты окружающей среды посвятил выставку своих работ преподаватель Уральского государственного университета имени А. М. Горького Е. Бирюков. В своих снимках автор стремится отразить сложные взаимоотношения цивилизации и природы. Выставка была показана в свердловском Доме работников культуры.

В музее истории Риги и мореходства можно было познакомиться с выставкой работ старых латышских мастеров светописа Я. Риекста и Э. Гайкиса. Памятная выставка была приурочена к 100-летию со дня рождения этих фотографов. Я. Риекст известен тем, что делал портреты деятелей латышской культуры. В центре Риги у него были фотоателье и салон.

Э. Гайкис наиболее ярко проявил себя в Елгавском фотографическом обществе, где занимался фотографией как любителем. В области художественной фотографии он добился высоких результатов. Его работы были премированы на конкурсах в различных странах Европы, в Америке и Японии.

В краеведческом музее города Ельца экспонировалась межклубная выставка «Родина моя». Организаторами ее стали: горком ВЛКСМ, городской отдел культуры и фотоклуб «Елец». Выставка составлена из 138 фотографий 42 авторов из Воронежа, Дзержинска (Горьковская обл.), Ельца, Курска, Липецка и других городов. На базе выставки был проведен семинар.

«Мир глазами двадцатилетних» — так назвали выставку своих работ молодые рижские любители светописа из фотостудии «Ирис». В Доме знаний были представлены пейзажи, работы, отражающие события общественной и культурной жизни, снимки юмористической тематики.

Белгородцы имели возможность встретиться с известным фотожурналистом Е. Халдеем на его персональной выставке военных фотографий «От Мурманска до Берлина». Работы фотомастера красноречиво отобразили боевые действия на Мурманском направлении, в Новороссийске, на Малой земле, в Керчи и Севастополе, а также рассказали об освобождении Румынии, Болгарии, Югославии, Венгрии, Австрии, о взятии Берлина.

Вниманию клубов!

«Советское фото» проводит перерегистрацию фотоклубов страны.

Необходимо до 1 октября 1982 года прислать в редакцию данные о клубах в следующей последовательности:

1. Почтовый адрес и телефон.
 2. Название клуба.
 3. Наименование организации, при которой функционирует клуб.
 4. Год основания клуба.
 5. Фамилия, имя, отчество и телефон председателя и художественного руководителя.
- Список клубов будет опубликован в журнале.

Валентин Михалкович «Портрет современника»

По журналистскому опыту знаю: писать обзоры выставок трудно. Хочется каждого участника упомянуть хотя двумя-тремя фразами. Только много ли смысла в двух-трех фразах? Я участвовал в работе жюри выставки «Портрет современника» в Шяуляе. Само собой разумеется, эта обязанность ответственна. Оценки работ, которые дает член жюри, должны быть сухими, деловыми. Вроде тех, что спортивные судьи выставляют за фигурное катание. Но вот заседание жюри позади. И хочется просто посмотреть выставку. Понять, что говорит тот или иной снимок. Подумать — куда идет искусство фотопортрета? Какие тенденции актуальны в нем ныне?

Начнем смотреть. Прежде всего нужно остановиться перед работой «Утро» В. Станкявичюса («СФ», 1982, № 7). Снимку присужден главный приз. Перед нами — «ренессансный» портрет. Композиция «Утра» аналогична композиции «Джоконды». В кадре — те же два ракурса, что и там: взгляд на модель снизу вверх и на холмистый пейзаж сверху вниз. Повторение отнюдь не буквально. Модель Станкявичюса не смотрит на нас со знаменитой загадочной улыбкой. Лицо ее повернуто в профиль. Голова наклонена, глаза полуприкрыты. Женщина не ведет диалог, не предлагает разгадать свою тайну. Эмоциональная сила ее направлена не на зрителя, а как бы внутрь — женщина ждет ребенка, прислушивается к той новой жизни, которая растет, бьется в ней.

Многоплановость фона в ренессансном портрете имела особую функцию — была постаментом, пьедесталом для фигуры. Его необязательность возвышала модель, придавала значительность. У Станкявичюса же пейзаж и фигура уравнены за счет тождественного распределения белого и черного, света и тени. В мареве тумана — лесистые темные холмы. Поднимаясь из белесой бесформенности, земля-родительница заставляет ощущать скрытые в ней животворные силы. Женщина снята контражно. Темное и

светлое здесь противоборствует, как и в пейзаже. Работа Станкявичюса символична, живописна. «Утро» не означает сознательного, намеренного возвращения к пикториализму. Сила чувства, владевшего художником, требовала масштабности решения. Подход к решению — фотографичен он или живописен — был бы неуместен перед лицом такого чувства. Продолжим осмотр выставки. Люди на снимках живые, реальные, и нам удастся заглянуть вглубь, почувствовать ритм, биение жизни. Признаю, — слова эти могут звучать странно в применении к внешне статичной портретной фотографии. Однако буду на них настаивать. Для геолога ландшафт всегда динамичен. Он видит не просто складки местности, но тектонические процессы, здесь когда-то бушевавшие. Фотохудожник обязан походить на такого геолога. Его камера должна чувствовать тектонические процессы жизни, которые придали то, а не иное выражение лицу модели.

Трое фотографов из Новокузнецка — В. Воробьев, В. Соколаев, А. Трофимов — снимают металлургов в самой гуще, в самом кипении этой тектоники. Снимки их, представленные на выставке, темны по колориту, но не мрачны. Темный колорит — знак энергичности среды, места, где раскалены печи, бушует пламя, льется металл. В большинстве случаев машинерия эта не видна, но высокая напряженность среды чувствуется. Фигуры вписаны не просто в индустриальный интерьер, но в живую, пронизывающую все энергию труда. Она обволакивает, окутывает людей. Так решаются даже снимки, на которых изображены не металлурги, а, например, «Хлебобор» В. Соколаева: на левом плече человека — мякина, ости. Он лишь на короткое время оторвался от жатвы — комбайн едва виден у левой кромки кадра. Человек еще в кипении страды, он не подготавливался для фотографирования, он весь в ритмике труда. Иначе ту же тему решает В. Станенис (цикл «В кол-



А. ОСТАШЕНКОВ ИЗ СЕРИИ «АКТРИСА ИРЕНА ЛЮТИКАЙТЕ»

Ю. ЛАСМАН «ПЕСНЯРЫ»



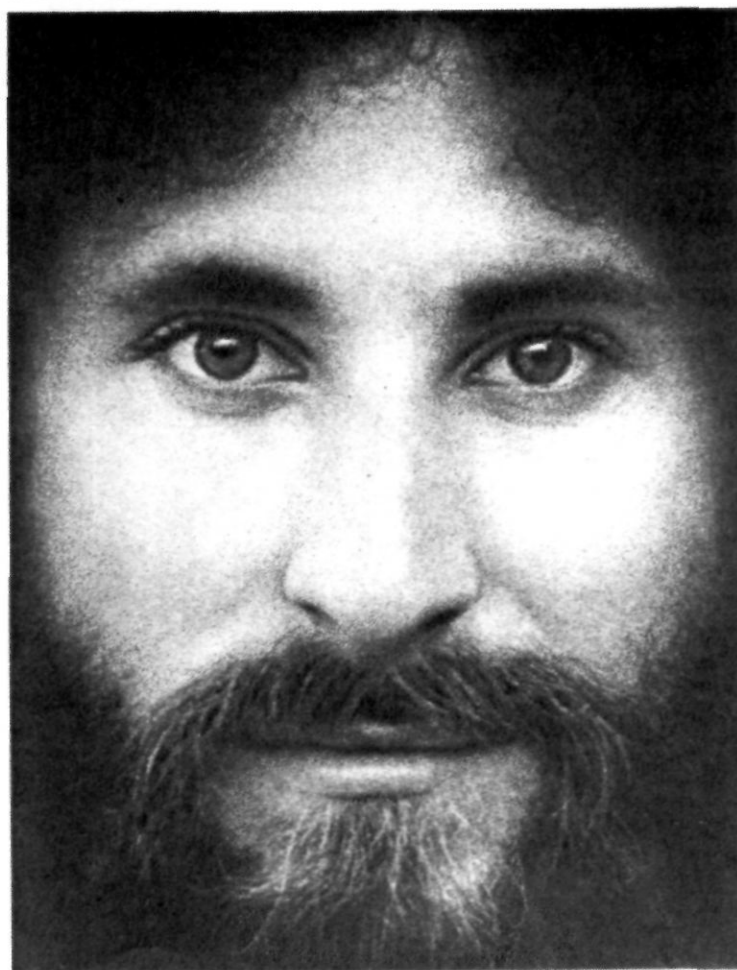
В. МИХАЙЛОВСКИЙ ИЗ СЕРИИ «ПРИГОРОД»





В. СОКОЛАЕВ ХЛЕБОРОБ

В. ВОЛК ЛИЦО



С. ЦИХАНОВИЧ ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ ЧУКОТКИ»

М. БОГАЧЕВ СЕМЬЯ



А. АКИС СПАСИБО МАТЕРИ



хозе Жувintas). Он лиричен и в то же время — весел, как-то ласково ироничен. Невысокого, плотного тракториста Станёнис снимает рядом с его машиной. По сравнению с фигурой колеса трактора огромно. Сопоставление их при первом взгляде рождает улыбку. А потом начинаешь чувствовать уважение к маленькому человеку, которому послушна такая машина.

Женщина с короткой стрижкой на снимке Ю. Васильева — это режиссер П. Тарасова, человек искусства. Но она тоже — как в кадрах «трио» из Новокузнецка или Станёниса — живет своей работой, захвачена своим делом. На столике в студийном буфете — несколько пустых кружек из-под чая или кофе. Только что шел горячий спор, обсуждались, опробовались варианты. От всего этого женщина устала, сидит, расслабившись, как после напряженной трудовой смены. А со стены с доброй, застенчивой улыбкой смотрит великий Чарли Чаплин... («СФ», 1981, № 1).

Еще две коллекции — В. Радзявичюса и А. Остащенко — посвящены людям искусства, в основном актерам. Актер — человек загадочный, потому что в ролях своих многолик. Но где среди пестроты обликов его собственное лицо? Когда, в какие моменты он живет «от себя», а не от роли? Радзявичюс как будто уверен, что моменты эти редки, мимолетны. Чтобы поймать их, нужно взглянуть на модель с неожиданной точки. Потому композиции его изысканны, а ракурсы изобретательны. Наиболее экспрессивен у Радзявичюса портрет актрисы Р. Киркилените. Лицо разделено глубокой светлотой, взгляд устремлен вверх, длинные нервные пальцы согнуты как в жесте просьбы, мольбы. Женщина словно устремлена к чуду искусства, ждет, чтобы оно открылось ей. Одной актрисе, И. Лютикайте, Остащенко посвятил целый цикл. Она — в темном платке, в расшитом цветными пальто на фоне заиндевевших деревьев. Она — в светлом платье, в легкой соломенной шляпке, перед ней — улица, словно выбеленная солнцем, на стене дощечка — «улица Чехова». Лютикайте здесь — словно одна из чеховских трех сестер, зовет зрителя вдаль, манит устремиться за пределы обыденного мирка. Новый кадр — Лютикайте заразительно хохочет, даже

волосы взметнулись в порыве безудержного веселья. И опять иной поворот — крупно дано лицо, за спиной — лента загородного шоссе. Взгляд актрисы будто говорит зрителю: «Вот мой путь. Я по нему пройду». Искусство и жизнь перемешались, слились воедино. Фотограф вывел актрису за пределы сцены, в городские и сельские пейзажи, но не вывел ее за пределы профессии, призвания. В большинстве других кадров ощутимы поиски необычной, даже экзотической натуры. Особенно ясна станет разнотипность снимков, если сравнить «Песняров» эстонца Ю. Ласмана и кадр из серии «Пригород» рижанина В. Михайловского. Здесь и там — трое мужчин. У Михайловского каждый герой глубоко индивидуализирован. Мы вглядываемся, «вчитываемся» в изображения, но безотносительно к чему бы то ни было, ради них самих. У Ласмана все трое объединены одним делом — пением. Оно как бы движет ими, проявляет, прорисовывает для нас любого из троицы. И дело не в том, что у одного фотографа психологическое письмо глубже или тоньше, — в этом отношении я работаю не сравниваю. Суть в том, что путь к раскрытию психологии человека у них разный — в одном случае человек берется как бы изолированно от среды обитания, в другом — раскрывается через свое занятие, через контекст жизнедеятельности. Аналогичный контраст ощущаем и в другой паре работ — у ленинградца С. Цихановича и московского фотографа М. Богачева. Лица чукотских охотников, которых снял ленинградец, резки, почти графичны, словно начертаны. Герои Богачева тоже северяне. Хотя снимок и назван «Семья», но, в сущности, перед нами нечто вроде фольклорного ансамбля. Группа живописна в своих меховых одеждах, весела и жизнерадостна. О многих экспонировавшихся в Шяуляе работах мною не сказаны даже две-три фразы. Оправданием, надеюсь, послужит то, что мы выяснили главное — тенденцию. Оказалось, что на выставке предпочтение было отдано тем работам, в которых авторы стремились характеризовать человека через его дело. Ради выяснения этого обстоятельства стоило еще раз мысленно обойти выставку.

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Программа учебных занятий в детском фотокружке

Тема 1. Фотоэффект. Светочувствительные фотоматериалы. Наличие скрытого, невидимого человеческого глазом фотоизображения. Процесс проявления и фиксирования экспонированного негативного материала. Получение позитивного изображения посредством контактной фотопечати.

Занятия проводятся в фотолaborатории. Для демонстрации фотоэффекта необходимо получить изображение фотограмм под лучом увеличителя. Позитивное изображение достигается посредством контактной печати. Все лабораторные работы проводятся участниками самостоятельно, но под наблюдением руководителя.

Тема 2. Свойства светочувствительных фотоматериалов. Понятие об эмульсии — светочувствительном слое фотоматериалов. Нанесение изображения на листы фотобумаги с помощью акварельной кисти и проявителя в незатемненном помещении. Вытравливание полученного изображения с помощью йода и раствора гипосульфита. Изменение цвета получаемого изображения посредством вирирования снимков. Контактная печать с одного или нескольких бумажных негативов. Кружковцы должны убедиться, что светочувствительный слой нанесен на фотобумагу лишь с одной стороны, что этот слой с помощью йода и гипосульфита может быть удален с фотобумаги, которая после этого теряет светочувствительные свойства.

Тема 3. Получение фотокомпозиций с помощью фотограмм. Отбор предметов для фотокомпозиций, отличающихся друг от друга степенью прозрачности, окрашенностью в тот или иной цвет, тематической взаимосвязью элементов, входящих в композицию. Изготовление бумажных негативов способом фотограмм. Используя опыт, приобретенный на предшествующих занятиях, кружковцы видоизменяют полученное изображение, протравливая йодом отдельные элементы на бумажных нега-

тивах, усиливая их с помощью черной туши или акварельной краски. Затем проводится контактная печать позитивного изображения.

Тема 4. Устройство фотоувеличителя и основные принципы его работы. Фотоувеличитель — прибор для проекционной фотопечати с прозрачных негативов. Основные детали конструкции увеличителя и их назначение: объектив, рамка держателя негатива, линзовый конденсор, источник освещения с регулировочной штангой, отражающая поверхность рефлектора металлического корпуса увеличителя. Кадрирующая рамка для фотобумаги под увеличителем. Реле времени для регулировки экспозиции при печати. Изменение масштаба и установка резкости изображения при печати снимков. Диафрагма и ее влияние на экспозицию и глубину резкости воспроизводимого изображения.

Тема 5. Практика фотопечати с эталонных негативов. Способы получения позитивного изображения: контактная и проекционная печать. Определение необходимого типа бумаги в зависимости от оптической плотности негатива. Поиск оптимальной выдержки при печати с помощью ступенчатых проб. Правила погружения фотоотпечатка в ванночку с проявителем. Определение продолжительности проявления снимков. Промежуточная промывка отпечатков, их фиксирование и окончательная промывка. Особенности печати с применением масок. Сушка и гляцевание отпечатков.

Руководитель на конкретных примерах показывает кружковцам, к чему приводят ошибки в позитивном процессе: неправильное определение экспозиции при печати, недопроявление и перепроявление снимков, неверный выбор типа фотобумаг, недостаточное время фиксирования и окончательной промывки.

Тема 6. Составление химических растворов, используемых в позитивном процессе. Компоненты проявляющих и фиксирующих растворов. Правила их приготовления. Техника безо-

Публикуется по многочисленным просьбам руководителей детских фотокружков.

пасности при работе с фотографическими растворами. Рецептура проявляющих и фиксирующих растворов, их характеристика. Проверка растворов проявителя и фиксажа с помощью обрезков пленки и фотобумаги. Способы хранения и проверки пригодности растворов по их цвету и с помощью контрольных проб.

Тема 7. Устройство малоформатных фотокамер. Назначение, устройство малоформатных фотокамер. Отработка приемов зарядки кассет и фотокамер. Установка счетчика отснятых кадров на нулевую отметку. Наводка объектива на резкость, установка заданных значений выдержки и диафрагмы. Вывод затвора и его плавный спуск. Обратная перематка пленки после извлечения кассеты с отснятой пленкой из фотокамеры.

Тема 8. Первая съемка. Фотоаппараты учащихся заряжены одним типом пленки. Руководитель сообщает установочные значения выдержки и диафрагмы. Определяется объект предстоящей съемки, масштаб фотографируемого пространства. Все наводят объектив на резкость, выводят затвор и трижды фотографируют объект, изменяя значения выдержки или диафрагмы на одно деление в большую, а затем меньшую стороны относительно первоначально установленных значений.

Тема 9. Зарядка фотопленки в проявочный бачок. Отработка приемов ведется при дневном свете на засвеченных отрезках пленки, затем с закрытыми глазами и наконец в полной темноте.

Тема 10. Обработка негативных черно-белых фотопленок. Химические процессы, происходящие в результате проявления и фиксирования при обработке черно-белой пленки. Температурный и временной режимы проявления и фиксирования, циркуляция растворов, промывка пленки и ее сушка. В ходе практических занятий кружковцы самостоятельно обрабатывают фотопленки — результат первой съемки. Руководитель проводит коллективный просмотр отснятого материала с помощью диапроектора на киноэкране, оценивает качество каждого кадра, отмечает нормально экспонированные, недоэкспонированные и переэкспонированные негативы, ошибки, допущенные при съемке и обработке пленок. Ведется выборочная

проекционная фотопечать наиболее удачных кадров каждого участника.

Тема 11. Негативные черно-белые пленки. Типы негативных черно-белых фотопленок, используемых в фотолюбительской практике: «Фото-32», «Фото-65», «Фото-130», «Фото-250». Их основные технические характеристики: светочувствительность, разрешающая способность, зернистость. Выбор соответствующего типа пленки в зависимости от условий освещения, необходимой величины выдержки и диафрагмы.

Тема 12. Работа с фотоэкспониметром. Условия, влияющие на экспозицию: освещенность, яркость объекта съемки, чувствительность фотоматериала, скорость срабатывания фотозатвора, величина установленной диафрагмы на объективе. Правила пользования отечественными фотоэлектрическими экспонометрами. Определение правильной экспозиции с помощью нескольких проб при различных значениях выдержки и диафрагмы.

Тема 13. Вторая съемка. Выбор объекта съемки, определение границ кадра, точки съемки. Определение экспозиции по экспонометру. Установка значений выдержки и диафрагмы с учетом глубины резкости фотографируемого пространства и минимально допустимой продолжительности выдержки фотозатвора. Фотографирование со штатива и с рук.

Тема 14. Обработка отснятого материала. Рецептура проявляющих и фиксирующих растворов для обработки негативной черно-белой пленки. Функции входящих в проявитель компонентов: сульфита натрия, метола, фенидона, гидрохинона, бромистого калия, щелочей. Правила составления негативных проявителей. Техника безопасности при работе с ними. Условия хранения растворов. Фиксирующие растворы для пленок. Проверка проявляющих и фиксирующих растворов с помощью обрезков засвеченной пленки. Подкрепляющие добавки к растворам проявителей. Кружковцы готовят растворы и обрабатывают в них отснятые в ходе второй съемки пленки. Затем самостоятельно оценивают качество полученных негативов и производят контактную и проекционную печать с них. Используют различные приемы кадрирования снимков при проекционной пе-

чати, исправляют перспективные искажения, допущенные при съемке.

Тема 15. Хранение негативов. Правила их систематизации и учета. Кружковцы изготавливают пакеты для хранения негативов, наклеивают на лицевую сторону пакетов контактные отпечатки с пленок, полученные в результате второй фотосъемки, делают на пакетах пояснительные надписи для быстрой ориентации при поиске нужного негатива.

Тема 16. Техническая ретушь снимков.

Устранение на снимках следов пыли, царапин. Ретуширование матовых фотобумаг карандашами «Конструктор-Т», 2Т, 3Т и глянцевых фотобумаг чертежной черной, предохранительной высушенной тушью.

Тушь наносится на отпечаток акварельной кистью, слегка смоченной в воде.

Тема 17. Наклейка фотографий на паспорт. Изготовление подписей к снимкам. Оформление фотовыставки.

Обрезанные фотографии наклеиваются на паспорт с помощью резинового клея. Подписи изготавливаются на небольших этикетках от руки или печатаются заглавными буквами с помощью пишущей машинки. На этикетке следует указать имя, фамилию автора, его возраст и название снимка.

Подготовка к отчетной фотовыставке осуществляется на протяжении всего процесса обучения.

В выставочный фонд кружка отбираются лучшие снимки, сделанные в ходе учебных занятий и самостоятельной работы.

Методические рекомендации к учебной программе

Количество часов, отводимых на изучение материала, изложенного в программе, определяется руководителем кружка в зависимости от возраста, уровня подготовки участников коллектива.

Теоретическая часть материала изучается всеми членами кружка одновременно, а лабораторные занятия проводятся отдельно по группам.

Р. КРУПНОВ,
заведующий отделом фотолубительства
ВНМЦ им. Н. К. Крупской

ФОТОПАНОРАМА

«Земля и люди»

В Центральном Доме журналиста состоялось открытие выставки работ фотокорреспондента журнала «Крестьянка» Бориса Задвила. «Земля и люди» — так назвал фотомастер собрание своих снимков.

На вернисаж в ЦДЖ пришли фоторепортеры, билдредакторы, журналисты, пишущие на сельскую тему.

Выступая на открытии выставки, заместитель председателя фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР И. Тункель отметил, что серьезное отношение к делу, высокий профессионализм и самое главное — любовь к земле и людям, работающим на ней, позволили Б. Задвилу создать интересные выставочные фотографии.

Член редколлегии журнала «Крестьянка» Л. Ханбеков говорил о незаурядных способностях фотомастера, его умении увидеть кадр, придать ему публицистическую окраску.

Тепло поздравили автора известной фотожурналист Д. Бальтерманц, заместитель редактора отдела газеты «Советская Россия» А. Каменев и другие.

Выставка «Мудреца»

В Новосибирске, в картинной галерее Дома ученых сибирского Академгородка, экспонировалась отчетная выставка фотоклуба «Мудрец». На ней было представлено около 100 черно-белых снимков 12 авторов: пейзажи, портреты наших современников, натюрморты, жанровые сцены. Члены клуба — люди самых различных профессий. Среди авторов фоторабот — лауреаты всесоюзных и международных выставок научный сотрудник Лев Макаршин и фотокорреспондент газеты «Наука в Сибири» Владимир Новиков. Победителям были вручены грамоты и ценные призы.

Выставка вызвала большой интерес у хозяев и гостей Академгородка.

З. ХУТОРЯНСКИЙ

«Белогорье»

В редакцию поступает множество писем, в которых задается вопрос: «С чего начать организацию фотоклуба?» Один из ответов — рассказ, как создавался фотоклуб при областном управлении культуры Белгорода.

Организатором клуба был тогдашний фотокорреспондент молодежной газеты «Ленинская смена» П. Кривцов, который по роду своей работы хорошо знал фотолюбителей, живущих в городе и в районах. Газета, заинтересованная во внештатных авторах, привлекла к сотрудничеству любителей, снимки которых, сделанные самостоятельно или по заданию редакции, охотно публиковала.

Семеро фотографов из внештатного актива и составили ядро фотоклуба. Естественная в таких случаях потребность общения оформилась организационно.

Не секрет, что штатные фотокорреспонденты снимают в основном событийные репортажи, портреты, создают тематические подборки. Когда же в редакцию приходит фотолюбитель, он, как правило, приносит жанровые зарисовки повседневной жизни. Такие, например, как снимок Б. Ечина «Кавалеры». Здесь чувствуется атмосфера праздника, правдиво переданы характеры главных героев, ощущается и доброе отношение к ним автора. Фотоклуб, созданный при газете, не заражен болезнью многих коллективов, где на критических разборах оцениваются и толщина рамки, и тон паспарту, и резкость «в краях», и четкость «зерна». Конечно, шлифовать технику необходимо для того, чтобы избавиться от технического косноязычия. Но главное все же — не утерять свежести взгляда на события и явления жизни. Это белгородцы поняли хорошо.

Два различных метода работы над портретом демонстрируют Н. Косов, фотография которого так и называется «Портрет», и Б. Ечин в снимке «Машинист». Если в первом случае кадр выстраивается случайно, то во втором автор тщательно работает над положением рук, головы, деталей фона, осве-



Б. ЕЧИН КАВАЛЕРЫ



щением. Оба этих подхода правомерны, но в конкретном случае у Н. Косова ясно виден просчет: лицо девушки по тональности сливается с фоном, теряет объемность, и снимок становится менее выразительным.

Большинство из представленных в редакцию снимков — портреты. Даже в многофигурных композициях, таких как «Сельский праздник» Б. Ечина и «Весенние каникулы» Ю. Коренько, в первую очередь внимание привлекают лица людей. Авторы снимков попытались индивидуализировать характеры, что в какой-то мере удалось. Снимок Б. Ечина в этом отношении более интересен, более точен композиционно, и автору удалось выделить зрительный центр — фигуру гармониста. Вокруг свободно komponуются другие фигуры, каждая из которых интересна сама по себе и вместе с тем — часть общего. Можно посоветовать автору попробовать свои силы в какой-либо экспериментальной технике. Здесь будет уместен, например, метод ФДП (фильтрация деталей проявлением), неоднократно описанный в «СФ». Этим способом можно подчеркнуть обилие мелких деталей, повысить общую резкость и т. д. Короче говоря, есть над чем поработать. Снимок Ю. Коренько, к сожалению, имеет недостаток: дома и деревья заднего плана получились резче, чем фигуры переднего.

Жанровая фотография по природе своей неповторима. Можно снимать в одном и том же месте еще и еще раз, с теми же персонажами, но каждый раз это будет уже другой снимок. Вот почему так важно умение работать с предельным вниманием. Размеры журнальной публикации не позволяют нам подробно остановиться на каждом снимке. Недостатки в снимках белгородцев, конечно, есть, но есть и плюсы. На наш взгляд, клуб обретает свое лицо. Об этом говорит пристрастие к основе основ любительского фотоискусства — жанровой фотографии.

Ю. КОРЕНЬКО
ВЕСЕННИЕ КАНИКУЛЫ

Н. КОСОВ ПОРТРЕТ

Б. ЕЧИН СВЕТАНА

Б. ЕЧИН МАШИНИСТ

Единство

Помните, как у классика? «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Творческие коллективы — тоже семьи. Но здесь все наоборот. Все несчастливые (иначе говоря, творчески не состоявшиеся) похожи друг на друга, каждый счастливый счастлив по-своему, то есть индивидуально неповторим. Фотоклуб из небольшого городка Зеленодольска, что неподалеку от Казани, принадлежит именно к таким счастливым «семьям». Он функционирует при Дворце культуры имени Горького только два года. Все это время клуб по составу остается малочисленным. Иногда

говорят, что подобные коллективы нежизнеспособны. Выходит, не всегда так. Сегодня в клубе собрались весьма активные люди, о чем говорит их деятельное участие в многочисленных выставках, контакты с фотоклубами других городов. Зеленодольцы дважды становились лауреатами республиканских выставок. В прошлом году клубу присвоено почетное звание народной фотостудии. Рассматривая коллекцию, не можешь отделаться от ощущения, что авторы снимков сродни героям Шукшина — скромные, немногословные, основательные сельские жители, а сами снимки — словно крепко слаженные деревенские домики и, можно

добавить, нередко с красивыми наличниками. Взгляд авторов на мир откровенно лирический, позиция продуманная и ясная.

Но пульс авторской мысли вовсе не замедленный. Взгляните на снимок «Деревня Курочкино». Название, вроде бы, от «неохоты придумывать». Но это не так. Автор намеренно создает портрет деревни. Точнее, групповой портрет: деревня и ее дети. Такая фотография может найти место и на художественной выставке, и в семейном альбоме, где есть, например, снимок, запечатлевший деревенскую улицу или дом родной.

Другой автор в снимке «Весна», на редкость пла-

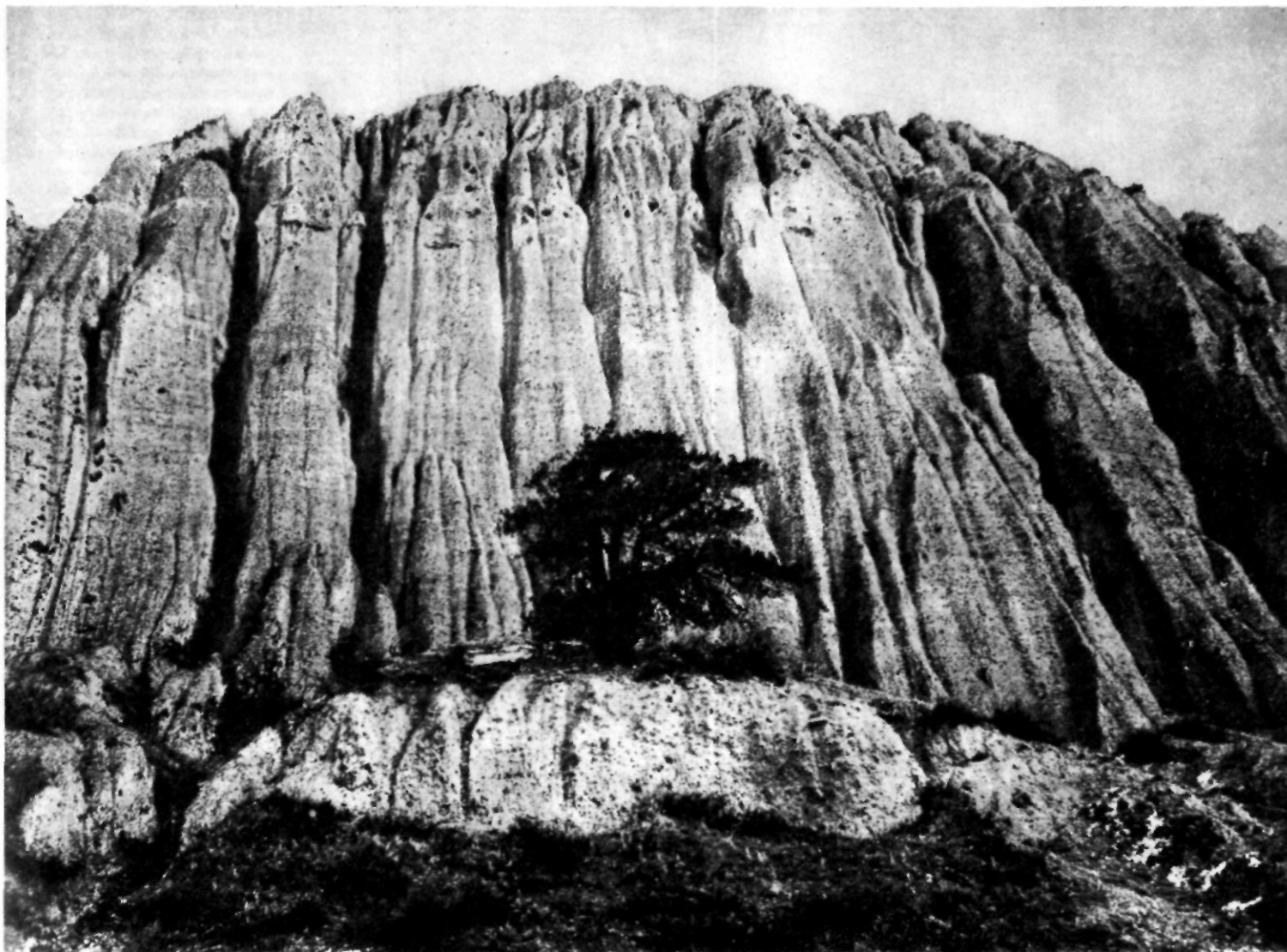
стичном и фактурном по освещению, воспользовался тем же приемом, что и автор «Деревни». Что же, повтор приема здесь не раздражает. Показан как бы крупный план деревни. Еще более крупный план — в кадре «Портрет Александры Васильевны Дмитриевой». Это уже третий автор. И опять у снимка название — свидетельство уважения к человеку.

Три автора — триумvirат. Разработка одной темы. Можно сказать, одними средствами и приемами. Но нам они одинаково интересны.

Да, бывает и так. Не все то, что похоже, — безлико.

ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА

В. ЩУРОВ ПОДРАЖАНИЕ АДАМСУ





В. ПАЧКОВ ВЕСНА

В. ЩУРОВ ДЕРЕВНЯ КУРОЧКИНО

А. СЕМЕНОВ ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРЫ ВАСИЛЬЕВНЫ ДИМИТРИЕВОЙ



А. СЕМЕНОВ КОРНИ

А. СЕМЕНОВ МАРТ

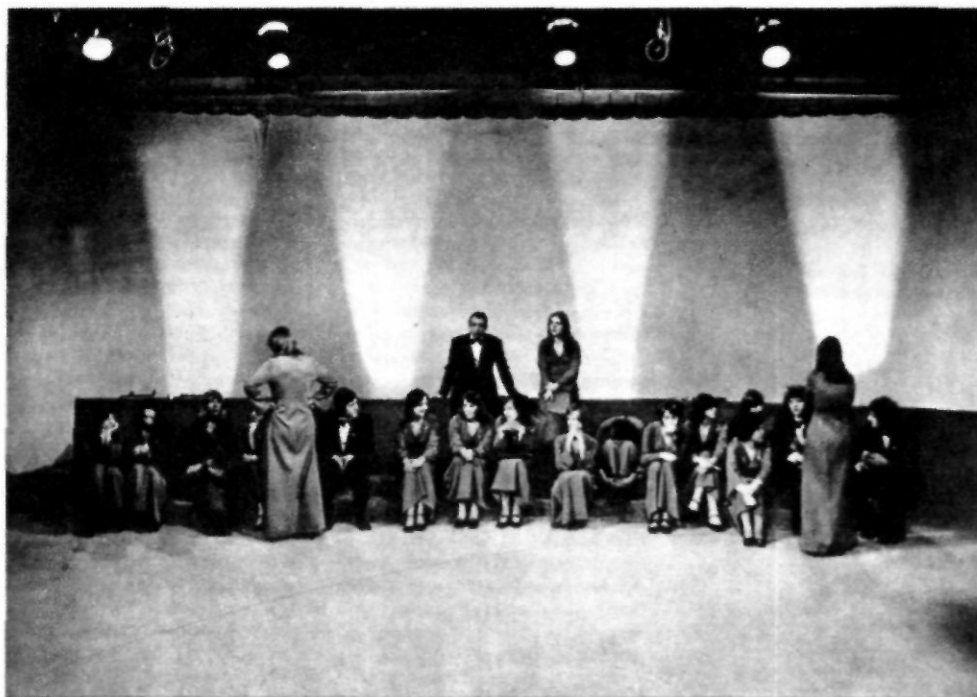


Субъективный документализм

Почему так происходит: ребенок часто говорит, что мечтает стать художником, но никогда не говорит, что хочет быть фотографом? Интерес к фотографии рождается в школьном возрасте, когда учитель физики знакомит учеников с принципами работы фотоаппарата или когда возникает желание поступить в фотокружок. Но большинство ребят в фотокружке учатся снимать лишь для семейного альбома. Серьезное увлечение фотографией рождается как-то по-другому, и мне кажется, что главной силой в этом процессе является внутренняя потребность и осознание, что именно через фотографию можно выразить себя, высказать свои мысли. Тыну Тормис по образованию музыкант. Играет на бас-гитаре в рок-ансамбле и поет в камерном хоре «Эллерхейн». Увлечение же фотографией с детских лет сегодня привело его в таллинский Дворец пионеров, где он ведет фотокружок.

Фотографию Т. Тормис осваивал сам, без чьей-либо помощи. Он рано стал печататься в эстонской прессе. Сначала это были театральные работы, сделанные во время репетиций, на сцене, во время отдыха или гастролей. Первые награды Тормису принесли именно театральные снимки: в 1977 году получил на республиканском конкурсе театральной фотографии (такой конкурс проводится в Эстонии каждый год) первое место. Работы Тормиса не были сногшибательными экспериментами: просто хорошая репортажная съемка одного спектакля в период репетиций и того же спектакля уже на сцене. Но в этой первой работе проявилась тяга Тормиса к конкретному фотографическому исследованию. Поскольку целью его была фиксация рождения одного и того же образа в исполнении разных актеров, Тормис вел съемку со сценарием, отмечая в тексте место каждого кадра, чтобы затем снять другого исполнителя в тот же момент. Позже он показал на выставке фотографии двух актеров





в одной роли, снятых в один и тот же момент спектакля. Снимки сопровождались отрывком из текста пьесы. Это было документальное фотозучение рождения двух сценических образов.

Сегодня Тормис — фотограф, которого можно назвать представителем субъективного документализма в эстонской светописси. Его фотографии — кадры из жизни, простые фиксации ее моментов, но в каждом из них есть нечто свойственное только Тормису.

Лучше всего представляю Тормиса его фотосери и персональные выставки, в которых ярко выявляется свойственная ему манера использования ракурса и света, репортажный метод съемки. Хочется отметить и те кадры, которые на первый взгляд могут показаться «простыми», на самом же деле они показывают красоту и сущность самой вещи, ее фактуру, форму, контуры. К ним можно причислить и пейзажи, из которых Тормис составил свою третью персональную выставку. Особо нужно выделить серию «Варьете», посвященную варьете таллинской гостиницы «Виру», и совсем свежую, еще неоконченную серию об эстонских художниках, деятелях искусства. Если «Варьете» снято в контрастном освещении, в непривычных ракурсах, экспрессивно и динамично, то людей искусства Тормис снимает в спокойной манере, используя студийные приемы портретной съемки, уделяя при этом большое внимание предметам, их окружающим. Должное признание получило творчество Тормиса в газете «Серп и молот»: он был удостоен премии за фотографии о деятелях культуры и искусства, напечатанные на страницах газеты в 1980 году. Это была первая подобная премия, присужденная фотографу.

П. ТООМИНГ

ФОТО ТЫНУ ТОРМИСА

ИЗ ЛИТОВСКОГО РЕПОРТАЖА

АВТОПОРТРЕТ
С ДВУМЯ ЛЕБЕДЯМИ

СТУДИЯ

ДИРИЖЕР Т. КАЛЬЮСТЕ

РЕЖИССЕР К. РАЙД

Михаил Бутусов Нетрадиционная оптика

Доктор физико-математических наук

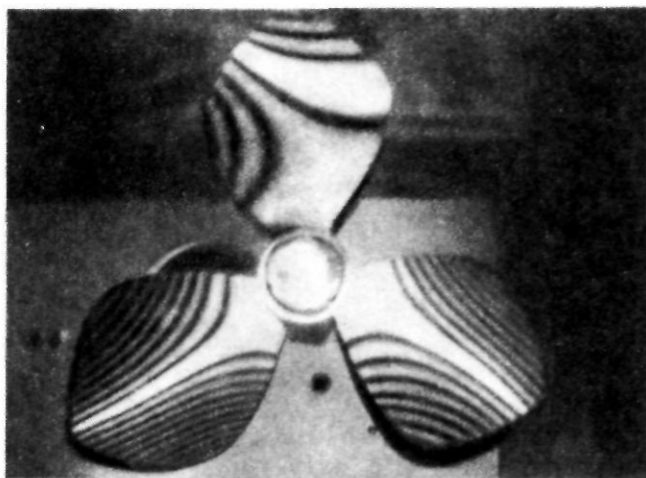


ФОТО 1

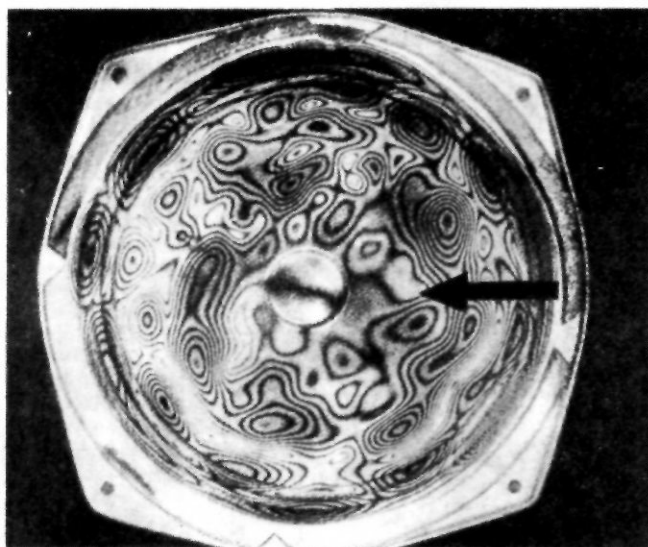


ФОТО 2

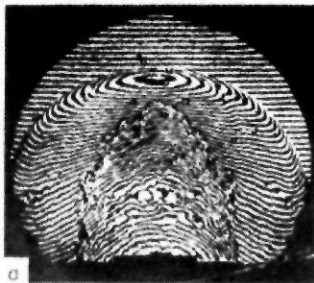
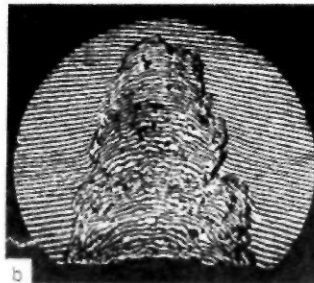


ФОТО 3



В последние годы с появлением новых направлений развития науки специализированные технические выставки приобретают новое лицо, порою отличное от наших традиционных представлений о той или иной области производства.

Такую трансформацию можно было наблюдать и на минувшей международной выставке «Оптика-82» («СФ», 1982, № 6), когда кинофототехнике, оптико-механическим приборам, аппаратуре для массовой фотографии пришлось уступить место на выставочных стендах экспонатам нетрадиционной оптики.

Понятие «оптика» в его обычном смысле претерпевает значительные изменения. Лет двадцать тому назад высшие достижения оптики связывались с новинками кино- и фототехники, с гигантскими оптическими системами для телескопов, с хитроумной микроскопией и наконец с надеждами на появление очков — красивых и модных — на любой вкус.

Интенсивное развитие новых направлений оптики, условно объединяемых понятием «нетрадиционная оптика», получило мощный импульс благодаря изобретению лазеров. По своему разнообразию (мощности излучения, длине волны излучения, способности генерировать свет в импульсном или непрерывном режиме и, наконец, размерам и весу) лазеры на выставках уже не уступают таким старожилкам любой оптической экспозиции, как фотоаппараты, а по разнообразию применений далеко превзошли их.

Каждый, кто подобно автору этих строк должен был своими руками «производить» лазер, а уж потом применять его для решения научных задач, с удовольствием и некоторой завистью знакомился с газовыми лазерами, имеющими срок службы до десятков тысяч часов при мощности в несколько ватт. Это прекрасный инструмент для тех, кто занимается голографией! Кстати, именно появление голографии привело, пожалуй, к широкому признанию нетрадиционной оптики. Получаемые ме-

тодами голографии объемные изображения — прекрасное средство пропаганды достижений науки. Но это, так сказать, побочная ее функция. Основная же сфера применения голографии сегодня — так называемая голографическая интерферометрия и голографическая, или дифракционная оптика. Голографическая интерферометрия особенно эффективна для неразрушающего контроля промышленных изделий и для измерений быстропротекающих процессов. Вот эта похожая на цветок картинка — восстановленное с голограммы изображение лопастей пропеллера (фото 1), на которых в виде системы полос получена карта распределения колебаний (пропеллер во время получения голограммы находился на вибростенде). Видно, что одна из лопастей ведет себя совершенно иначе, чем две другие. Заметим, что полученная карта предельно точна — расстояния между двумя соседними полосами соответствуют разнице амплитуд колебаний определенных точек поверхности в одну десятую микрона! С такой же точностью получена и карта колебаний поверхности динамика диффузора звучащего радиоприемника (фото 2). Меняя частоту и громкость звучания, можно изучать поведение динамика в различных режимах его работы. Результат голографического исследования процесса развития плазменной струи показан на фото 3: характером направления интерференционных полос определяются границы плазменной области и ее свойства. На фото 3, а виден фронт ударной волны, распространяющийся впереди плазменной струи. Голографическая оптика была представлена на выставке «Оптика-82» продукцией нескольких фирм. В частности, дифракционные решетки для спектральных приборов, изготовленные методом голографической записи, показала фирма «Жобэн-Ивон» (Франция). Думается, что на следующих выставках появятся и чрезвычайно полезные в технологии микроэлектроники мультипликаторы

изображений — голограммы, формирующие тысячи идентичных изображений какого-либо предмета, дифракционные объективы и другие устройства с применением голографических оптических элементов. Интересно, что эта же техника перспективна для производства разнообразных типов фильтров, дающих возможность фотографам добиваться любых цветовых и световых эффектов на снимке. Но голография — лишь одна из современных профессий лазера. Более мощные лазеры с успехом применяются в технологии, например при производстве микрoeлектронных компонентов — в качестве средства локального воздействия на вещество, что позволяет либо удалять необходимое количество материала, испаряя его, либо менять его свойства. Технологические лазеры очень мощны и не уступают фантастическому гиперболоиду инженера Гарина. Прямой противоположностью им — в смысле размеров и мощности излучения — являются полупроводниковые лазеры, несколько десятков которых свободно умещается в спичечном коробке. Однако и они не менее полезны. К примеру, в установке фирмы «Томсон» (Франция) такой лазер использован вместо иглы звукоснимателя. Особенно важно, что высокое качество звучания не изменяется от времени эксплуатации, так как лазерный луч малой мощности, в отличие от самой «легкой» иглы, не портит поверхности диска. Полезное и интересное применение малогабаритных лазеров находят в волоконно-оптических линиях связи. Волоконная оптика — это новая эра в развитии современной физики, электроники, оптики — в развитии тех дисциплин, которые так или иначе были связаны с передачей и переработкой больших объемов, или, как сейчас принято говорить, массивов информации. Считается, что междугородные телефонные переговоры и передача телевизионных программ, осуществляемые по кабелю, проводной или воздушной системами, несут большой объем информации. Но с точки зрения задач ближайшего будущего количество информации, которое способны передавать современные коммуникационные системы, чрезвычайно мало. В этой ситуации использо-

вание оптических способов в системах связи весьма перспективно. Так как частота световых колебаний на несколько порядков выше частоты радиоволн, то во столько же раз увеличивается и информационная пропускная способность волоконно-оптического кабеля по сравнению с обычным высокочастотным кабелем. Ожидается, что по одному волокну толщиной с человеческий волос можно будет передавать одновременно информацию, идентичную нескольким тысячам телефонных или десяткам телевизионных каналов. Помимо того, что волоконный кабель лучше приспособлен к работе в условиях электрических и других помех (сигнал, идущий по волокну, попросту не реагирует на эти помехи), он гораздо легче, а главное, для его изготовления не требуется дефицитного материала, каким становится медь. Преимущества оптического кабеля довольно ощутимы при реконструкции коммуникационных систем в городах. Волоконный кабель, во-первых, тоньше, во-вторых, значительно легче — вес его практически определяется весом пластиковой защитной оболочки, поскольку там нет, как правило, металлических частей. Поэтому-то он и проще протаскивается через коммуникационные туннели, трубы, труднодоступные изгибы и т. д. А каковы удобства, даваемые волоконно-оптическими линиями связи городскому жителю? Уже сейчас некоторые специалисты задумываются над тем, что через 5—10 лет в каждой квартире было бы целесообразно иметь нечто вроде терминального оконечного пункта большой системы связи. Подключившись к устройству, абонент мог бы получать информацию (слушать радиопрограммы, смотреть телевизионные передачи) и сам передавать определенную информацию в коммуникационную систему. Прежде всего имеется в виду возможность реализации двусторонней связи с использованием видеотелефонов, способных передавать голос и изображение в оба конца, связывать потребителя с каким-то информационным центром (к примеру, для получения данных справочного характера из любой библиотеки). Другой пример. Ученый, журналист, писатель, наговорив, предположим, статью на диктофон, а за-

тем подключив его к такому устройству, смогут быть уверены, что их материал будет записан, скажем, в машинописном бюро или в издательстве, а при существующих уже сегодня компьютерных фотонаборных машинах будет набран и воспроизведен на дисплее для редактирования. При условии практической реализации многоцелевого терминального устройства его применение может стать столь обширным, сколь обширны запросы человека. Конечно, если думать о таком планировании систем связи, становится ясным, что существующий предельный уровень кабельных, а тем более проводных систем не в состоянии обеспечить передачу такого массива информации в густонаселенных современных крупных городах. Сегодня уже считается экономически оправданным применение волоконно-оптических линий связи (ВОЛС) на расстояниях, превышающих 5—10 км, при условии, что на это расстояние надо передавать не тривиальную информацию типа телефонного разговора, когда достаточно обычного провода или кабеля, а большие массивы информации в сотни миллионов знаков в секунду. В нашей стране разработан комплекс оборудования волоконно-оптической линии связи ВОЛС-1М-120, позволяющий организовать до 2000 двусторонних каналов связи на расстоянии до 10 км, с последующей установкой промежуточного ретранслятора и соединением его со следующим десятикилометровым участком. Ныне волоконная оптика по объему капиталовложений в ряде стран мира (Франции, Японии, ФРГ) начинает конкурировать с такой отраслью, как ставшая уже традиционной электроника. Европейские страны, в частности Франция, продвинулись в этом отношении достаточно далеко. Представители французских фирм рассказали о большом количестве проектов, которые, начиная с 1979 года, осуществлены в их стране. Характерно, что это не только обычные линии связи типа «передатчик (лазер) — волоконно-оптический кабель и приемник», но и распределенные системы, то есть такие, с помощью которых можно распределять информацию по большому количеству абонентов. Для того чтобы наглядно себе представить, что та-

кое современное оптическое волокно, достаточно сказать, что потери при прохождении света на 1 км длины такого волокна меньше, чем потери при прохождении света через чисто вымытое оконное стекло. Стекло и кварц, которые кажутся идеальными с точки зрения конструктора таких оптических систем, как объективы, оказываются непригодными для оптического волокна даже среднего качества. Именно эта проблема — получение сверхчистых оптических материалов — и сдерживает реализацию всех преимуществ волоконной оптики. Нетрудно понять, какого высокого уровня технологии нужно достичь, чтобы изготавливать такие сверхчистые материалы для оптических волокон. В то же время достижения смежных областей, к примеру микроэлектроники, освоившей методы получения высокочистых материалов, стали полезными для создания оптических волокон с малым уровнем потерь. Успех одной из крупнейших фирм мира, работающей в области волоконной оптики — «Сумитомо электрик» (Япония), базируется на том, что технология сверхчистых материалов в этой стране благодаря опыту производства полупроводниковой электроники развита значительно выше, чем в европейских странах. В Японии сейчас изготавливают в больших количествах оптические волокна, по которым можно передавать гигантское количество информации до нескольких миллиардов знаков в секунду, на расстоянии порядка 50 км без ретрансляторов. Системы на таких волокнах позволяют не только наладить коммуникационную связь на каком-то сравнительно небольшом городском пространстве или между промышленными зданиями, но и осуществлять междугородную связь. Число полезных и необходимых для современного общества применений нетрадиционной оптики и прежде всего голографии, лазерной техники и волоконной оптики быстро увеличивается. Для эффективного решения этих проблем необходимы контакты ученых и специалистов различных стран, необходим обмен информацией об уровне последних достижений. С этой точки зрения междугородные специализированные выставки приносят огромную пользу.

Увеличитель для цветной печати

Каковы особенности любительских фотоувеличителей, предназначенных для цветной печати? Чем они отличаются от прежних конструкций? Прежде всего — расширенными техническими возможностями при цветной печати. В задачи разработчиков входит упрощение работы с увеличителями, ускорение процесса фотопечати, повышение точности настройки цвета и плавности ввода светофильтров. Большинство отечественных увеличителей, выпускаемых ныне для профессионалов и любителей, имеют выдвижной лоток, который расположен между линзами конденсора или над ним. Он предназначен для укладки либо трех светофильтров основных цветов (красного, синего и зеленого) поочередно при аддитивной печати, либо светофильтров дополнительных цветов (желтого, пурпурного и голубого) при субтрактивной печати. Известно, что процесс цветной печати трудоемок и занимает у фотографа много времени: необходимо подбирать нужные по цвету и плотности сочетания светофильтров, а для их укладки в лоток часто выдвигать его из проекционной головки. Последнее неудобство легко устраняется, если светофильтры плавно вводить в световой пучок осветительной части фотоувеличителя, бесступенчато изменяя цветовую насыщенность светового пучка по всему полю изображения. Однако при этом создается неравномерная по цвету структура — одна часть пучка оказывается окрашенной, а другая — нет. Требуется соответствующее устройство для смешивания двух образовавшихся разнородных по цвету пучков в однородный. Разумеется, увеличение перекрытия светового пучка цветным светофильтром дает большую цветовую насыщенность светового потока. Современные конструкции увеличителей для цветной печати отличаются следующие новые элементы: 1) источник света — низковольтная галогенная лампа, обеспечивающая постоянство яркостных характеристик во времени и

высокий КПД светового потока; 2) зеркальный отражатель «холодного света», поверхность которого поглощает тепловые лучи; 3) три цветных светофильтра со специальным многослойным покрытием (так называемые «интерференционные фильтры»), которые в процессе фотопечати можно вводить в световой поток осветительной части фотоувеличителя; 4) цветосмесительное устройство, расположенное между блоком цветных светофильтров и кадровым окном, обеспечивающее перемешивание разнородных частей светового пучка в однородно окрашенный световой пучок, падающий на плоскость негатива; 5) сменные рассеивающие блоки, позволяющие перестраивать конструкцию фотоувеличителя для разных форматов негативов (обычно от 90×120 до 24×36 мм); 6) проекционный объектив для цветной печати, отличающийся уменьшенным виньетированием и высокой разрешающей способностью как в центре, так и на краю поля. Цветосмесительное устройство своими техническими характеристиками (равномерностью цветосмешения и полезным световым потоком) во многом определяет качество фотопечати. Его конструктивное решение может быть различным. Принципиальная схема увеличителя с цветосмесительным устройством — на рис. 1. Источник света — галогенная лампа 1, жестко встроенная в эллиптический отражатель. Нить лампы расположена в первом ее фокусе, а во втором — формируется изображение нити. Именно в эту самую узкую часть светового пучка вводят интерференционные фильтры 2, которые вследствие их высокой теплостойкости (интерференционные фильтры не выцветают) позволяют помещать светофильтры в зоне сильной лучистой нагрузки. Благодаря этому конструкция блока светофильтров отличается компактностью. Пройдя через светофильтры 2, световой поток поступает в цветосмесительное устройство 3. За счет

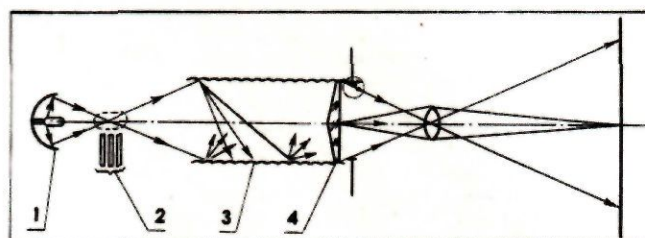


РИС. 1. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ С ЦВЕТОСМЕСТИТЕЛЬНЫМ УСТРОЙСТВОМ

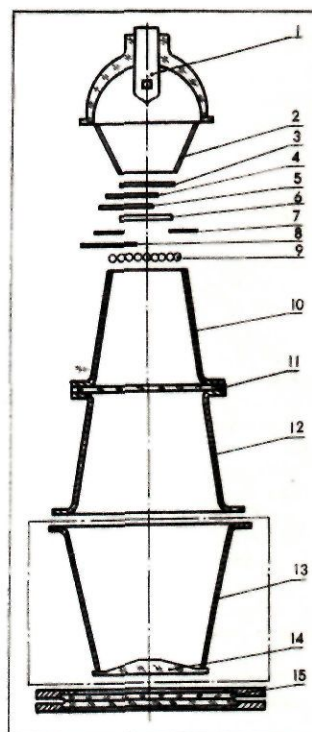


РИС. 2. СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ ДЛЯ ЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ С КОРОБЧАТЫМИ ЗЕРКАЛЬНЫМИ СВЕТОВОДАМИ И РАССЕИВАЮЩИМ РАСТРОМ

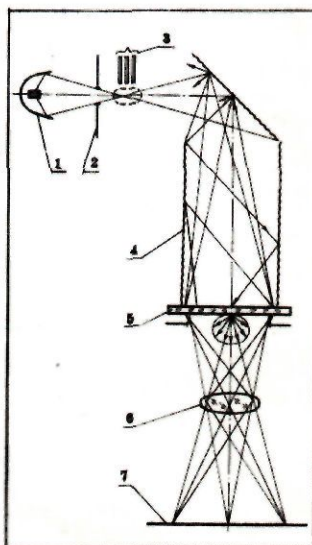


РИС. 3. СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ С ЦВЕТОСМЕСТИТЕЛЬНЫМ УСТРОЙСТВОМ С ШЕРОХОВАТЫМИ СТЕНКАМИ

многократного отражения лучей либо от внутренних поверхностей, либо внутри самой массы смесителя (если он изготовлен из светорассеивающего материала) достигается максимальное перемешивание световых пучков. Благодаря этому прикладная пластина 4 цветосмесительного устройства равномерно освещена, являясь вторичным источником света с равномерно окрашиваемой светящейся плоскостью. Как видно из схемы, устройство отличается простотой и потому распространено в конструкциях многих современных фотоувеличителей. Рассмотрим некоторые из них. Как уже было отмечено, для перемешивания световых пучков различной цветности можно использовать многократное отражение от зеркальных стенок световодов, в частности полное внутреннее отражение. Для достаточного перемешивания пучков света необходимо, чтобы длина световода значительно (в несколько раз) превосходила его сечение. Один из вариантов такого цветосмесительного устройства представлен на рис. 2. Коробчатые световоды создают отражения от внутренних стенок. Свет галогенной лампы 1, жестко встроенной в интерференционный отражатель, проходя через пирамидальный зеркальный световод 2, попадает в блок интерференционных светофильтров (голубого 3, пурпурного 4, желтого 5, желто-пурпурного 6* и теплозащитного 6), а затем, проходя мимо подвижных

* Желто-пурпурный фильтр 6* вводится в световой поток, если максимальные плотности желтого фильтра 5 и пурпурного фильтра 4 оказываются недостаточными при экспонировании негатива (например, в случае фотопечати с немаскированной пленки на маскированную фотобумагу).

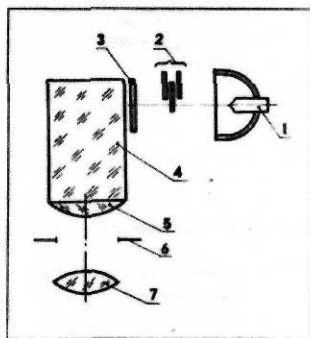


РИС. 4. СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ С ЦВЕТОСМЕСИТЕЛЬНЫМ УСТРОЙСТВОМ, СТЕНКИ КОТОРОГО ИЗГОТОВЛЕНЫ ИЗ ВСПЕНЕННОГО СВЕТОПРОПУСКАЮЩЕГО МАТЕРИАЛА

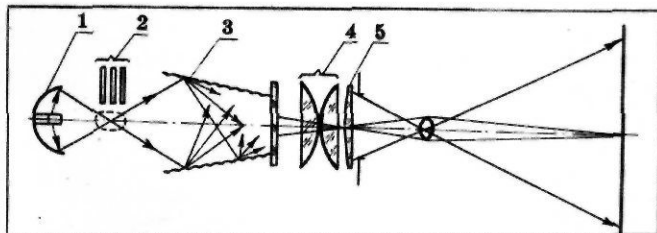


РИС. 5. СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ С ЦВЕТОСМЕСИТЕЛЬНЫМ УСТРОЙСТВОМ И КОНДЕНСОРОМ

заслонки 7, позволяющих уменьшать сечение светового пучка, освещает цилиндрический рассеивающий растр из стеклянных стержней 9. Составной пирамидальный световод 10, 12 и 13 обеспечивает равномерное перемешивание световых пучков, которое улучшается за счет молочных стекол 11 и 14. Вблизи последнего расположено кадровое окно негативодержателя 15, в плоскости которого достигается наилучшая равномерность освещенности, необходимая при цветной печати.

Довольно часто применяются также цветосмесители с диффузно-направленным отражением. На рис. 3 представлена принципиальная схема такого устройства. Стенки смесительной камеры 4 увеличителя изготовлены из штампованных алюминиевых панелей. При их штамповке на внутренних сторонах созданы многочисленные неровности, хаотически отражающие световые пучки и тем самым обеспечивающие их перемешивание. Гладкая поверхность этих неровностей создает диффузно-направленное отражение лучей, входящих в цветосмеситель. Свет от галогенной лампы 1 сначала проходит через ограничивающее окно 2, набор цветных светофильтров 3, а затем попадает через прямоугольное входное окно в цветосмесительную камеру 4. На выходе ее установлено молочное ор-

ганическое стекло 5 и объектив 6. Таким образом, в плоскости фотобумаги 7 обеспечивается высокая равномерность освещенности.

Некоторые зарубежные фирмы выпускают фотоувеличители, оснащенные цветосмесительными устройствами со светопропускающими оптическими элементами. Простейшей конструкцией такого типа является камера с двумя расположенными на определенном расстоянии молочными стеклами. Однако из-за больших потерь света предпочтение отдается другой разновид-

ности устройства — со светопропускающими блоками из вспененного прозрачного материала. Примером является оптическая схема, представленная на рис. 4. Свет от источника 1, проходя через цветные светофильтры 2 и теплозащитный фильтр 3, попадает в блок 4 из вспененного светопропускающего материала, где из-за многократных отражений от воздушных пузырьков смешивается, и, пройдя сквозь линзу 5, попадает в кадровое окно 6 и проекционный объектив 7. Блок 4 отличается высокой тщательностью изготовления, так как необходима большая однородность рассеивающего материала.

Описанные цветосмесительные устройства имеют на выходе молочное стекло, которое необходимо для процесса смешивания пучков света и для устранения на фотобумаге изображения оптических и конструктивных элементов системы (особенно при диафрагмировании). В некоторых конструкциях молочное стекло имеет плавное утолщение к центру, что позволяет выравнивать освещенность центра и краев негатива. Существует множество различных цветосмесительных устройств. Мы рассказали о трех, предназначенных в основном для небольших фотоувеличителей. Все цветосмесительные устройства создают рас-

сеянный, так называемый «мягкий» свет. Он дает хороший эффект для портретной съемки. Кроме того, с его помощью на фотоотпечатках становятся менее заметными зернистость негативов, частицы пыли и царапины на пленке, а это особенно важно при больших увеличениях. С другой стороны, с уменьшением направленности светового потока снижается контраст изображения, и фотоотпечатки при больших увеличениях могут получиться даже неудовлетворительного качества. Поэтому во многих увеличителях дополнительно применяют сменные осветители с конденсорами для черно-белой печати (рис. 5). В таком случае оптимальной конструкцией является осветитель, в котором за цветосмесительным устройством располагается конденсор 4, установленный между светорассеивающим блоком 3 и кадровой пластиной 5 (1 — галогенная лампа; 2 — интерференционные фильтры). Фотоувеличители для цветной печати, имеющие описанные выше специальные блоки в сочетании со специальным устройством (цветоанализатором) для быстрого определения необходимых плотностей цветных светофильтров, позволяют фототграфу исключить ряд трудоемких подготовительных операций, обеспечивают удобство эксплуатации увеличителя и ускоряют процесс фотопечати. Быстроте и удобству настройки цветности способствует использование цветосмесительных устройств, благодаря которым достигается высокое качество цветных отпечатков.

Можно предположить, что описанные фотоувеличители для цветной печати, несмотря на их достаточно высокую стоимость, будут пользоваться большим спросом и популярностью не только у профессионалов, но и у массового фотолюбителя. Отечественная фотопромышленность уже приступила к разработке ряда новых современных фотоувеличителей, в том числе с цветосмесительными устройствами для цветной печати. Выпуск таких моделей обеспечит дальнейший рост технического уровня отечественных любительских фотоувеличителей.

Д. ЖДАНОВ,
Г. ОРЛОВСКАЯ,
Е. СЛАВЯНСКИЙ,
сотрудники ГОИ
им. С. И. Вавилова

Спектральные светофильтры

Кроме конверсионных, компенсационных, целиком или частично окрашенных светофильтров, в целом ряде случаев при цветной фото- и киносъемке применяются неокрашенные, но оптически активные дифракционные светофильтры. Они создают внутрикадровые эффекты, способны усилить художественную выразительность снимаемых объектов. Дифракция — отклонение света от препятствий, как известно, происходит при его прохождении через среды с явно выраженными неоднородностями — например часто расположенные линии — решетки, мелкие отверстия. Решетка представляет собой густой ряд линий, нанесенных на поверхность стекла механическим или голографическим способом. Тем самым образуется ряд щелей для прохождения света. Сами линии представляют собой царапины или непрозрачные тонкие полоски. Причем частота их велика — от 25 до 300 лин/мм, что создает определенную технологическую сложность при изготовлении непосредственно на стекле. Поэтому фильтры, предназначенные для массового потребления, производятся многими фирмами (например, «В + W», «Кенко») методом нанесения на стекло так называемых «реплик» — пластмассовых пленок-отпечатков с матрицы-решетки, что позволяет легко варьировать размеры, форму и расположение оптически активных зон. Однако такие фильтры быстро приходят в негодность из-за того, что притягивают пыль, а при удалении ее неизбежны царапины. Кроме того, поверхностное покрытие фильтра пластмассовой пленкой несколько снижает резкость изображения. Расскажем о применении некоторых характерных типов подобных светофильтров. Дифракционный светофильтр «крест» (рис. 1) может быть получен на стеклянной пластинке с полями дифракционных решеток, нанесенных под углом 90° на каждой из сторон пластинки. Причем эти поля могут занимать от 1/10 до 1/3 части общей площади.

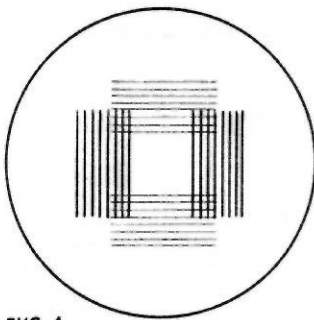


РИС. 1

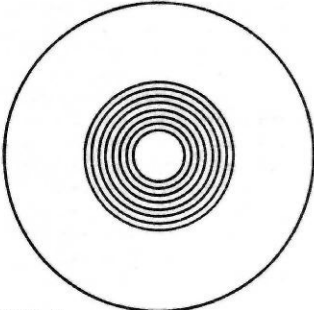


РИС. 2

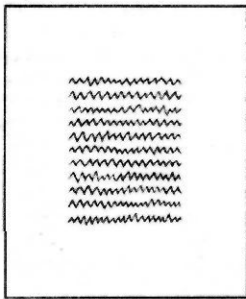


РИС. 3

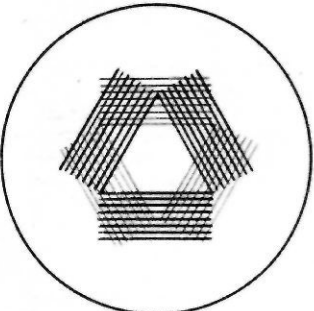


РИС. 4

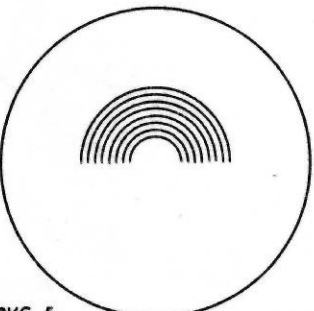


РИС. 5

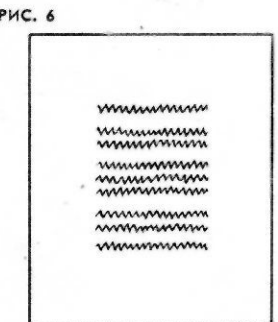


РИС. 6

Светофильтр дает (продуцирует) ряд спектров от точечных источников света, попавших в поле зрения объектива, имитируя спектральное излучение. От более «протяженных» источников, например от матового плафона, получается ряд изображений, располагающихся в кадре по направлениям, зависящим от угла установки светофильтра.

Лучи дифракционных цветных пучков — от уличных фонарей, от фар автомашин, солнечных бликов на воде, от граней хрустальной посуды, блестящих украшений и т. п. — ярко видны на темном фоне. При съемке вечерних городских улиц, где фонари находятся на значительном расстоянии, необходимо применять решетки с большим шагом (20—25 лин/мм). Они дают частые пучки спектров, как бы образующих цветные лучи, идущие от удаленных источников света, «привязываясь» к ним.

То же происходит и при съемке солнечной дорожки на воде. А если объект фотографирования — новогодняя елка, лучше взять решетку с меньшим шагом (40—50 лин/мм), так как она дает более растянутые спектры и хорошо «привязывается» к источникам света на средних планах. Для съемки дальних огней можно сложить вместе две разные или одинаковые решетки и получить восьми-, двенадцати- и более лучевые спектральные разложения.

При фотографировании крупных планов, например бижутерии, лучше употребить более частую решетку с шагом 100—150 лин/мм и получить от бликов еще более растянутый спектр, «привязанный» к близко расположенному изделю. При съемке крупных планов можно использовать одновременно несколько решеток разных характеристик. Экспозицию при этом следует скорректировать с учетом потерь на границе раздела «воздух — стекло», где теряется четыре процента проходящего света. Для одного светофильтра этой потерей можно пренебречь.

Дифракционный светофильтр «круг» (рис. 2) представляет собой стеклянную пластинку с нанесенными на нее круговыми штрихами. Такой светофильтр дает спектры, растянутые по кругу, а не собранные в пучки, и поэтому круговые решетки для удаленных источников света мало пригодны — изображения

спектров получаются слабыми. Однако на крупных и средних планах они работают хорошо. Круговая дифракция дает круговой спектр вокруг снимаемых источников света при условии, что центр решетки установлен точно по оптической оси объектива. Смещение же его в какую-либо сторону может дать круговой спектр только от одного источника света и лишь тогда, когда его изображение проходит по оси решетки. Остальные источники света, если их много, дадут спектральные пучки в виде сегмента.

Когда при съемке какой-либо предмет перекрывает источник света — исчезает и спектр, это создает дополнительную игру света и тени. Круговые дифракционные светофильтры можно использовать и вместе с «крестами».

Дифракционный светофильтр «полукруг» (рис. 3) предназначен в основном для получения спектральных полуколец, радуг на небосводе от закатного или восходящего солнца. В зависимости от выбранной композиции центр дифракционного полукруга совмещают с солнцем, для чего светофильтр делается не в размер стандартной оправы, а на пластинке в 2—3 раза большего размера.

Светофильтр «лучи цветные» (рис. 4) представляет собой дифракционную решетку из волнистых линий с постоянным шагом, что дает слабо выраженные первые пучки спектров и следующие за ними интенсивные «духи» Роуланда. Фотографы знают, что воздушная дымка часто оживляет кадр, но в естественных условиях встречается редко.

Светофильтр «лучи цветные» применим в случаях, когда надо создать ощущение воздушной среды, — направить, скажем, из окна в интерьер широкий пучок слегка окрашенных лучей. Такой светофильтр имитирует лучи солнца, попадающие в интерьер из окна. При этом отпадает необходимость имитации дымки. Хороший эффект получается в лесу, где каждый просвет в кронах деревьев дает полоску лучей, создавая иллюзию утреннего тумана, пронизанного солнечным светом. Этот светофильтр образует лучи от источников протяженного света, находящихся не только в кадре, но и за ним. Так, можно использовать поставленную за кадром лампу дневного света, перекрыв некоторые ее участки черной

бумагой и направив оставшиеся пучки света в кадр. Этот прием может быть использован при съемке как интерьера, так и портрета.

Дифракционный светофильтр «лучи бесцветные» (рис. 5) представляет собой дифракционную решетку, подобную предыдущей, но с нерегулярным шагом, отличающуюся от отсутствия окраски и тем, что она дает от протяженных источников света бесцветные лучи.

Дифракционный светофильтр «шестилучевой» (рис. 6) использует ту же физическую основу, что и светофильтр «лучи бесцветные», но создает от точечных источников света, попавших в кадр, шесть бесцветных лучиков разной длины.

В зависимости от соотношения фильтра и источника света при панорамировании лучи то удлиняются, то укорачиваются, создавая эффект «живого» излучения. Длина лучей зависит также от расстояния между фильтром и объективом.

Если штрихи на стекле наносят хаотично и по всем направлениям, то они отклоняют, дифрагируют попавший на фильтр свет по всем направлениям, смягчая тем самым контраст изображения без видимой потери резкости. Это свойство использовано в светофильтрах под общим названием «туманники». Они различаются по номерам, аналогично мосфильмовским: № 1, 2, 3... Разновидностью является «туманник», сделанный клином (от № 0 до 5), сила воздействия которого регулируется. Он может создавать на первом плане эффект утреннего тумана. Если клин сделать со всех сторон, оставив нетронутым центр, то такой «туманник» можно использовать при портретных съемках. Он рисует изображение резким по всему полю, разбавляя края кадра. Можно изготовить светофильтры и других модификаций, отличающиеся как по частоте решетки, величине занимаемых зон, расположению их на пластинке, так и по форме дифракционных решеток, что позволяет получать на практике неограниченное число сочетаний спектральных эффектов.

Н. ЖАРОВ,
кинооператор

Особенности портретной съемки

Перед тем как приступить к съемке портрета в студийных условиях, необходимо организовать рабочее место: установить фотоаппарат и осветительные приборы; выбрать и подготовить фон или каким-либо иным способом организовать второй план. Для этого, естественно, нужно хорошо представлять себе световое и композиционное решение будущих снимков.

Перед установкой источников света следует выбрать общий характер освещения: светотональный, без четко выраженных теней, или светотеневой. В первом случае в качестве мягкого, рассеянного света, как мы уже писали, лучше всего использовать не прямой, а отраженный от белых экранов или специальных белых зонтов свет мощных ламп (фото 1)*. Экраны или зонты при этом следует размещать на расстоянии не менее 1,5—2 м от портретируемого при крупноплановой съемке и на расстоянии 3—4 м — для создания портретов до пояса или в полный рост.

После этого подбирают освещенность фона, сравнивая по показаниям экспонометра освещенности лица и фона.

Если же за основу выбрано светотеневое освещение, то для получения желаемого светового рисунка на лице и фигуре портретируемого вначале необходимо определить пространственное расположение источника рисующего света (ИРС). На фото 2, 3 и 4 показаны наиболее характерные случаи размещения ИРС: боковое, переднее (лобовое) и переднебоковое. Действительно, размещение ИРС и фотоаппарата по разным сторонам плоскости симметрии головы портретируемого, то есть боковое освещение (фото 2), позволяет рельефно выявить объемные формы, создавая на лице в то же время светотеневой рисунок. При переднем, лобовом освещении (фото 3) объемные формы лица выявляются только при фотографировании в полупрофиль или в фас, а при съемке в фас они почти незаметны. И, на-

конец, при переднебоковом освещении и совпадении направления съемки с направлением рисующего света (фото 4) объемность лица выражена в минимальной степени, то есть светотеневой рисунок становится похож на светотональный. Софиты, в особенности ИРС, не следует устанавливать к портретируемому ближе чем на 1 м, ибо в этом случае модель будет освещена весьма неравномерно. Кроме того, софит будет мешать и модели, и фотографу.

В процессе установки рисующего света, как уже было сказано, все остальные осветители должны быть обязательно выключены, поскольку их свет мешает критической оценке светотеневого рисунка, создаваемого ИРС. И уж, конечно, ни в коем случае не следует включать все источники света одновременно.

После того как положение ИРС найдено, можно перейти к установке и определению силы света источника заполняющего света (ИЗС). Если напряжение питания лампы этого софита регулировать с помощью автотрансформатора, подбор степени подсветки теней (в пределах 1—1,5 деления диафрагмы по экспонометру) не составляет труда. В ином случае придется либо перекрывать световой поток ИЗС одним или несколькими слоями марли или кальки, либо изменять расстояние от софита до портретируемого.

Следующий этап — определение места и интенсивности светового потока источников моделирующего света (ИМС) (если они предусмотрены). Лучи света от этих софитов должны скользить вдоль сторон лица портретируемого и по его прическе, а не падать к ним под тупым углом. После установки ИМС можно для проверки правильности их положения на короткое время выключить источники рисующего и заполняющего света — при этом ненужные блики на лице и фигуре станут особенно заметны и их можно легко устранить. Одновременно необходимо проверить, не попадает ли свет от ИМС в объектив фотоаппарата — здесь понадо-



ФОТО 1

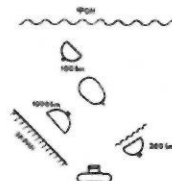


ФОТО 2

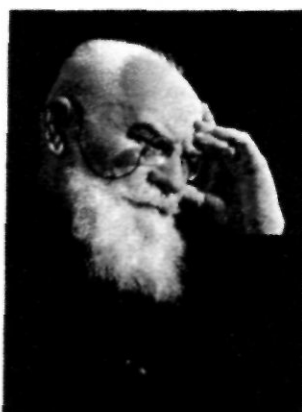
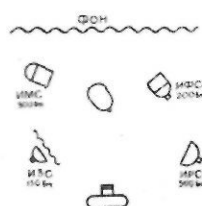
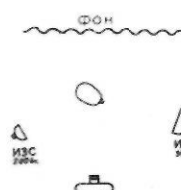


ФОТО 3



баться как блenda на объективе, так и ограничитель светового потока на софитах.

Источник контрового света (ИКС), если он необходим, устанавливают последним. Блики от него на прическе и плечах портретируемого помогут отделить фигуру от фона, сделать светотеневой рисунок более объемным.

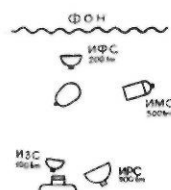
Приведем еще несколько рекомендаций общего характера. У большинства людей не совсем симметричные лица. Фотографировать их лучше не прямо, а в фас, а слегка повернув, вплоть до полупрофиля. Людей с двойным подбородком, с массивной нижней частью лица следует располагать перед фотоаппаратом слегка наклонив вперед. При этом фотоаппарат должен находиться выше головы портретируемого. При такой съемке и моделирующий, и контровый свет не должен быть излишне интенсивным.

Для людей с крупным носом и небольшой нижней челюстью наиболее приемлема нижняя точка съемки, когда фотоаппарат расположен на уровне глаз или даже подбородка. Интенсивный моделирующий свет зрительно сужает широкие плоские лица, а доминирующее переднебоковое освещение наиболее благоприятно для съемки лиц с рельефными, выступающими чертами.

Д. СТАРОДУБ



ФОТО 4



* К снимкам даны схемы размещения осветительных приборов при съемке.

К 100-летию хроно- фотографии



Р. МЕДДОКС — ИЗОБРЕТАТЕЛЬ
СУХОГО БРОМОЖЕЛАТИНОВОГО
ПРОЦЕССА



С. ЮРКОВСКИЙ — СОЗДАТЕЛЬ
ПЕРВОГО В МИРЕ
МОМЕНТАЛЬНОГО ЗАТВОРА

Мы привыкли к тому, что современные фото- и кинотехника дают возможность производить съемки любых фаз стремительного движения, запечатлевать падение капли, летящую пулю, взрыв, процессы, длящиеся лишь миллионные доли секунды (растровые съемочные кинокамеры, например, позволяют снимать со скоростью до 100 миллионов кадров в секунду). А ведь всего сто лет назад человечество не знало, как это делается. Движение не уметь членить на последовательные отрезки, фиксировать их во времени и снова соединять в непрерывный поток. Чудо хронофотографии стало возможным, когда светочувствительный материал позволил получать короткие выдержки и был изобретен первый в мире моментальный затвор. Хронофотография — родоначальница могущественного фоторепортажа и «великого немого» — обязана своим рождением изобретателям

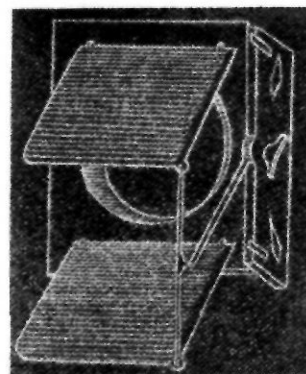
разных стран. Значительную долю труда и таланта в ее развитие вложили наши соотечественники. Напомним: выдержка при съемке у Ньепса (1826 г.) равнялась 6 часам, у Даггерра (1837 г.) — 30 минутам, у Тальбота (1841 г.) — 3 минутам, при мокроколлодионном способе (1851 г.) — 10 секундам. Но уже в конце 70-х годов прошлого века английский ученый Р. Меддокс, открывший сухой бромоемклатиновый процесс, настолько усовершенствовал фотослой, что экспонирование сократилось до 1/200 секунды. Оставалось лишь научиться получать такую выдержку. Изобретатели принялись за дело. И вот в 1882 году русский фотограф из Витебска С. Юрковский создает первый в мире «моментальный затвор». Чертежи и подробное описание этого оригинального устройства опубликовал петербургский журнал «Фотограф». В том же году затвор демонстрировался на съезде фотографов в Москве. В 1883 году Юрковский опубликовал описание более совершенной конструкции — «затвора при негативной пластинке». Он предложил «шторно-целевой отсекаль свет», принцип которого, кстати, сохраняется в аппаратуре до наших дней. К сожалению, в дореволюционной России затвор Юрковского не получил распространения. А через шесть лет после публикации в «Фотографе» на аналогичную конструкцию получил патент немецкий фотограф из Познани О. Аншютц, и с конца 80-х годов камеры с такими затворами стали регулярно выпускаться крупнейшими фирмами европейских стран. За два года до изобретения Юрковского (1880 г.) в России был создан фотоаппарат, рассчитанный на быструю смену серий пластинок. Автор конструкции — поручик Измайлов. Аппарат имел револьверный барабан в сочетании с системой магазинного ружья. В магазине помещалось до 70 пластинок. Идея Измайлова предвосхитила замысел французского врача Э. Марей, официально считающегося родоначальником первых хронофотографов. «Фотографическое ружье» Э. Марей, как и первый в мире моментальный затвор, было продемонстрировано в 1882 году. Во французском научно-популярном

журнале «Природа» изобретатель привел подробное описание ружья. Он снимал на одну и ту же пластинку последовательные фазы любого быстрого движения с очень короткими интервалами. Различные положения при движении человека и животных давали представление об изменениях в пространстве и времени. Сначала исследователь снимал предметы на круглую вращающуюся пластинку, потом — на неподвижную пластинку через вращающийся обтюратор с тремя прорезями. В 1883 году он научился получать на одной пластинке десять-двенадцать фаз быстрого движения, «совершенно не сливающихся между собой». А еще через несколько лет создал хронофотограф, в котором вместо пластинок использовалась «гибкая лента светочувствительной бумаги» (прототип киноплёнки). Если бы Э. Марей знал об изобретении петербургского фотографа И. Болдырева, в его аппарате, наверное, применялась бы не бумажная, а целлулоидная лента. На Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве (в том же 1882 году) с большим успехом демонстрировалась «гибкая смоловидная пластина, по своей плотности и прозрачности соответствующая стеклу». Газета «Всероссийская выставка» рассказала, что пластина Болдырева «эластична настолько, что ни свертывание в трубку, ни сжатие в комок не могут заставить ее искривиться или поломаться. Одинаково мало подвержена порче от жары, холода и воды. Остается такой же прозрачной и эластичной». Но и это открытие нашего соотечественника не нашло применения в царской России. Однако в инженерной памяти оно сохранилось: следом за Э. Мареем майор артиллерии французской армии О. Ле Пренс в хронофотографе воспользовался уже «гибкой лентой из целлофана» (1889 г.). В заключение еще раз подчеркнем — рождение и развитие хронофотографии, как и совершенствование в свое время дагерротипии и тальботипии, было связано с трудом пытливых изобретателей четырех стран — Англии, Франции, Германии, России.

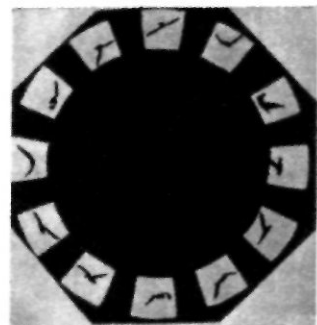
А. ФОМИН



ГАЗЕТА «ВСЕРОССИЙСКАЯ
ВЫСТАВКА» (1882, № 30),
В КОТОРОЙ ОПУБЛИКОВАНА
СТАТЬЯ ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ
И. БОЛДЫРЕВЫМ ПРОЗРАЧНОЙ
ЭЛАСТИЧНОЙ ФОТОПЛЕНКИ



МОМЕНТАЛЬНЫЙ ЗАТВОР
С. ЮРКОВСКОГО (1882 г.)



«ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ РУЖЬЕ»
Э. МАРЕЯ (1882 г.) И
ПОЛУЧЕННЫЕ ИМ 12 СНИМКОВ
ДВИЖЕНИЯ ПТИЦЫ

Реконструкция древности

В последние годы фотография широко используется для репродуцирования произведений искусства, которые по разным причинам невозможно экспонировать на публичных выставках. Оригинальный способ репродуцирования для получения объемных копий произведений искусства был недавно разработан компанией «Кодак-Патэ» в Париже.

Этот метод был предложен для того, чтобы скопировать росписи периода палеолита на стенах пещеры Ласко, обнаруженной на юге Франции в 1940 году. Ее стены покрыты изображениями охотников и доисторических животных. Росписи более 17 тысяч лет. В 1963 году пещеру пришлось закрыть для посетителей, так как атмосферные явления и постоянный поток туристов вызвали изменения во внутренней среде пещеры — увеличилась влажность, на изображениях появилась плесень. Ученые восстановили большинство наскальных изображений.

Мадлен Орс, заведующей исследовательской лабораторией французских музеев, пришла в голову мысль провести своеобразную фотореконструкцию пещеры. Она обратилась к Мишелю Дюку, одному из директоров «Кодак-Патэ», который ранее руководил подобной работой — фотореконструкцией надгробия Нюфретари.

Первоначально было задумано спроецировать цветные слайды на белую стену, но это предложение отвергли из-за невозможности точной установки проекторов.

Тогда обратились за помощью к группе исследователей, работавших под руководством ученого Жоржа Флипо. Они предложили следующий метод: фотографическое изображение как бы «соскабливается» с первоначальной бумажной основы и переносится на другую поверхность: либо плоскую, либо объемную. В феврале 1980 года бригада фотографов сняла двадцать пять цветных негативов наскальных изображений, используя для этого специальную фотограмметрическую камеру и электронную

вспышку. Затем негативы были увеличены и отпечатаны на бумаге «Эктакор 74 RC».

Далее требовалось перенести увеличенные изображения на поверхность искусственной пещеры. Чтобы облегчить этот процесс, изображения были разрезаны на 200 небольших прямоугольников и наклеены на специальную бумагу, покрытую слоем растворенного в воде желатина. Затем фотографическое желатиновое изображение снималось со своей первоначальной основы в специальном аппарате, который растворяет смоляной подслои, отделяя таким образом эмульсию от бумажной основы. Желатиновое изображение наклеивалось на предназначенное для него место на поверхности искусственной пещеры. С помощью влажных тампонов и кисточек бумага после этого легко отделялась, а само фотографическое изображение оставалось на искусственно созданных стенах пещеры с характерными для нее мельчайшими выемками, шероховатостями и углублениями.

В результате получился воссозданный в своем подлинном виде «Зал быков» пещеры Ласко, площадь которого 50×30 футов, а высота 15 футов. Его стены, расписанные цветными изображениями доисторических животных и людей, производят неизгладимое впечатление на посетителей: создается полная иллюзия, что вы находитесь внутри настоящей пещеры, окруженные фантастическими изображениями, рассказывающими о раннем периоде жизни человечества.

Фотографы, подтянитесь!

Фотографам знакомо чувство, когда при переноске тяжелого кофра в пальцах ощущается зуд и покалывание. Это связано с переутомлением или с временной потерей формы, и означает, что фотографу, как и спортсмену, необходима определенная тренировка. Боли в спине и шее, вызванные постоянной переноской тяжелых в одной руке, можно предотвратить специальной гимнастикой. Спортивная медицина предлагает упражнения, которые помогут укрепить плечи. Физиотерапевт Пэт Кроус,

директор клиники спортивной медицины в Хаверфорде, являющийся также консультантом хоккейной команды «Филладельфия Флайерс», предлагает пять упражнений, которые при условии их выполнения в течение шести-восьми недель помогут укрепить плечи и развить в них гибкость. Если вы носите кофр всегда в одной и той же руке, то ваше плечо может стать ниже другого, и вы не сможете высоко поднять руку. В таком случае нагрузка перейдет на позвоночник. Выполнение пяти упражнений с пустым кофром поможет определить, какая мышца у вас развита сильнее. Эти упражнения рекомендуется выполнять в течение шести недель и повторять их десять и более раз. Начинайте работать с пустым кофром. Постепенно увеличивайте его вес до такого, какой привыкли обычно носить.

Кроус отмечает, что мышцы растягиваются легче, когда находятся в расслабленном состоянии. Он предлагает в течение некоторого времени выполнять предварительные упражнения: прыжки со скакалкой, бег на месте, вращательные движения различных частей тела. Упражнения Кроуса разработаны для того, чтобы плечевой сустав приобрел максимальный размах в движениях и гибкость. При размахе руки до предела вы почувствуете боль в растяннутой мышце. Удержите это положение в течение 10 секунд, затем расслабьтесь и повторите снова, каждый раз стараясь растянуть мышцу. Если сначала вам тяжело удерживать данную позицию в течение 10 секунд, начинайте с 5 секунд, и постепенно увеличивайте время.

Упражнения: 1. Потягивание плеча. Поставьте ноги на ширину плеч. Держа руки с переплетенными пальцами прямо перед собой, поднимайте их медленно вверх и за голову с ладонями, повернутыми кверху. Удерживайте это положение в течение 10 секунд и возвращайтесь в исходное положение. Повторите 10 раз.

2. Пожимание плеч (для верхней трапецевидной мышцы). Держа в прямых опущенных руках кофр с аппаратурой, попытайтесь достать плечами уши. Досчитайте до трех и расслабьтесь. Повторите 10 раз.

3. Боковые махи (для дельтовидных мышц).

Держа в одной выпрямленной руке кофр, поднимите руку в сторону до горизонтального положения, удержите эту позицию. Вернитесь в исходное положение и повторите упражнение 10 раз.

4. Махи назад (для ромбовидных, дельтовидных мышц и верхней части спины). Держа кофр в одной руке, наклоните спину на 90 градусов. Согните колени, чтобы снять напряжение с позвоночника; согните локти на 90 градусов. Поднимите локоть кверху, держа его согнутым, а позвоночник прямым.

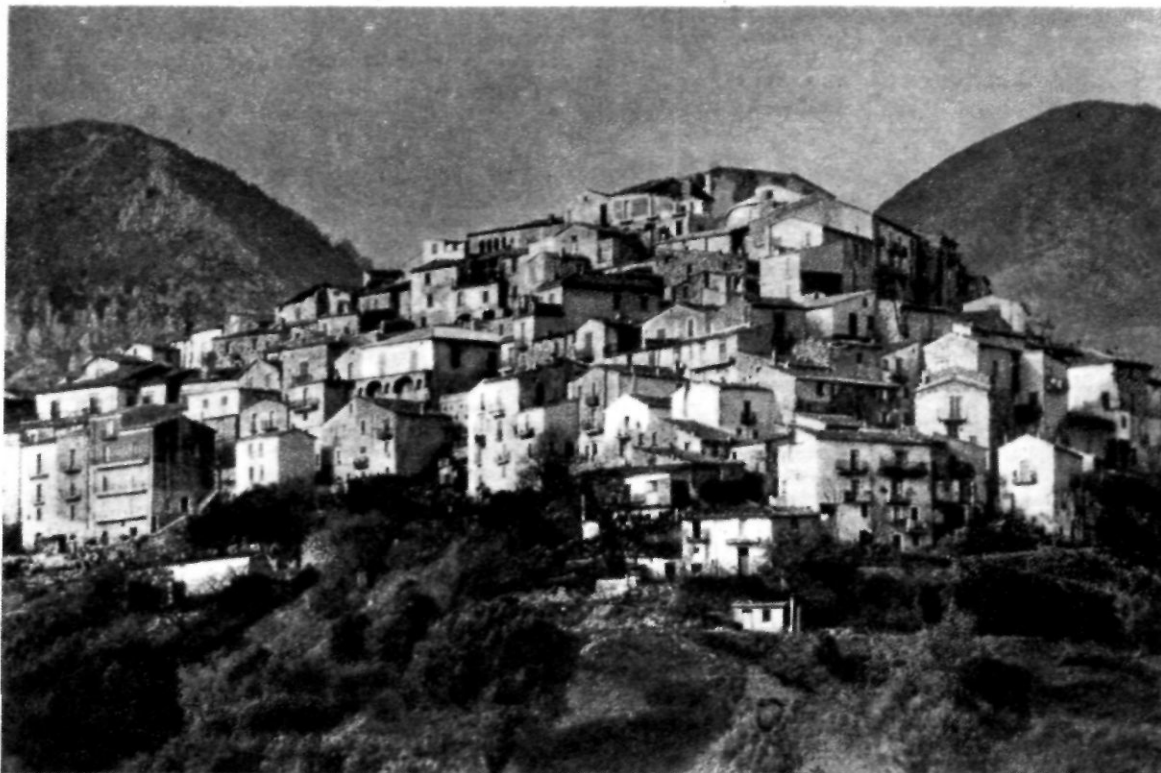
5. Размахивание (для корпуса). Держа кофр в одной руке, наклонитесь вперед на 90 градусов; держите спину прямо, согните слегка колени, чтобы снять напряжение с нижней части спины. Держа руки прямо, делайте махи вперед и назад, вытягивая руку как можно дальше. Повторите 10 раз.

Наследие Юджина Смита

В американском журнале «Попьюлар фотография» напечатана небольшая заметка Джекоба Дешина. В ней говорится о том, что Международная ассоциация деятелей художественной фотографии объявила о распродаже наследия покойного Юджина Смита. Покупная цена составляет немногим более 1 миллиона долларов. Эта сумма — самая большая, которая когда-либо платилась за работы одного автора, была предоставлена Нью-Йоркской галереей «Фотография» Центру творческой фотографии Аризонского университета. Университет закупил набор фоторабот мастера с условием, что негативы будут заморожены, то есть имеются в виду, что с них никогда не будут сделаны копии. Все черновые, пробные снимки сняты с продажи; были проданы только признанные выдающимися работы. Коллекция Смита ляжет в основу экспозиции недавней созданной галереи «Фотография». Репродукции более чем 1600 фотографий Смита будут включены в большой альбом, выпускаемый издательством «Апертюра».

ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА «ПОПЬЮЛАР ФОТОГРАФИЯ»

Певец и защитник Лукании



На современных картах этого названия нет, а старыми — кто же пользуется? Итальянская провинция, которая называется теперь Базиликата, раньше именовалась Луканией, но для тех, кто живет на этой земле, так Луканией и осталась. Местным крестьянам нет необходимости пользоваться географическими картами: от деревни до другой деревни, от городка до городка здесь не так уж и далеко, а дороги проложены еще в глубокой древности и протоптаны десятками поколений луканцев. Время здесь словно замедлило свой ход, а иногда кажется, что и вовсе остановилось. Это ощущаешь, рассматривая альбом фотографий Франческо Радино, целиком посвященный Лукании. Пастухи и разносчики молока, почтенные матери семейств и неоперившиеся юнцы — вот герои Франческо Радино. Род занятий — крестьяне. Образ жизни — патриархальный. Из глубины веков пришедший и в даль веков уходящий. Потому что сколько бы человек не настраивал небоскребов и не наштамповал автомобилей, питаться в обозримом будущем он будет хлебом, мясом и молоком, а это значит, что и шумный Рим,

и разноголосый Неаполь, и Венеция, и Турин долго еще будут связаны с Луканией незримыми, но прочными нитями. Как правильно написал в предисловии к альбому Джованни Арпино — «эти пастухи — мы, и мы эти крестьяне». В этих словах — понимание не только материальных связей, но и связей духовных, внутренних, осознание значимости крестьянского труда как фактора, формирующего национальный характер. Демократические традиции в итальянском искусстве имеют давнюю историю, сильны они и в таких современных видах искусства, как кино и фотография. Стоит вспомнить такое мощное и животворное течение, как неореализм в итальянском кинематографе, так сразу станут ясны истоки творчества Франческо Радино. Герои фотографий Франческо Радино не позируют, а просто живут своей обычной жизнью. Создается такое впечатление, что естественность — единственно возможная форма проявления их человеческой сущности. Это тоже, в известной степени, идет от патриархальности быта, традиционности жизненных устоев, родившихся в незапамятные времена. От-

сюда же и впечатление замедленного хода времени, какой-то его тягучести. Значит ли это, что Франческо Радино — всего лишь добросовестный фиксатор? Нет, это значит, что он внимательный наблюдатель. Для него фотография — как театр для Маяковского — «не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». Оттого-то альбом в целом оставляет впечатление не калейдоскопа разрозненных кадров, но цельной, точно продуманной фотографической панорамы, дающей зрителю правдивое и яркое представление о жизни маленькой итальянской провинции. Да, Франческо Радино — певец Лукании. Но он же и ее защитник, потому что Луканию есть от чего и во имя чего защищать. 23 ноября 1980 года в 19 часов 30 минут на Луканию обрушилось страшное стихийное бедствие. Землетрясение чудовищной силы в считанные секунды превратило в груду развалин города и деревни, под обломками зданий погибло более тысячи людей, десятки тысяч остались без крова. Леденящие душу телевизионные репортажи тех дней донесли до нас горе Лукании, ее кровь и ее слезы. И

мужество ее жителей, даже в горе не потерявших достоинства и не утративших надежды. Прожив холодную зиму в палатках, просуществовав эти долгие месяцы впроголодь, они надеялись, что вот-вот придет настоящая, серьезная помощь, — будут восстановлены дома, и жизнь войдет в ту самую колею, по которой она катилась долгие-долгие годы. Но теперь время действительно остановилось в Лукании. Помощь не пришла. Страшными памятниками капиталистическому строю стоят и по сей день разрушенные дома в деревнях и городках маленькой итальянской провинции... И певец Лукании стал ее защитником — Франческо Радино включил в свой альбом серию фотографий, снятых в городах и деревнях, разрушенных стихией. Он снимал их, движимый не жалостью, а любовью к этой земле, понимая, что нельзя защититься от землетрясения, но спасти от забвения — можно и необходимо. Именно поэтому его фотографии обличают... Своим творчеством Франческо Радино борется за то, чтобы время в Лукании не останавливалось.

Э. БЕЛТОВ





ФОТО ФРАНЧЕСКО РАДИНО



У 61370
0-50

