

ISSN 0371-4284

# СВЕТЛОЕ ФОТО 8211

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

**АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ**  
(МОСКВА)  
ЭКИПАЖ КОСМИЧЕСКОГО  
КОРАБЛЯ «Т-7»:  
БОРТИНЖЕНЕР  
АЛЕКСАНДР СЕРЕБРОВ,  
КОСМОНАВТ-  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ  
СВЕТЛАНА САВИЦКАЯ,  
КОМАНДИР КОРАБЛЯ  
ЛЕОНИД ПОПОВ



**ВЛАДИМИР ВОЛКОВ**  
(ДИКСОН)  
ПРИЧУДЫ АРКТИКИ

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



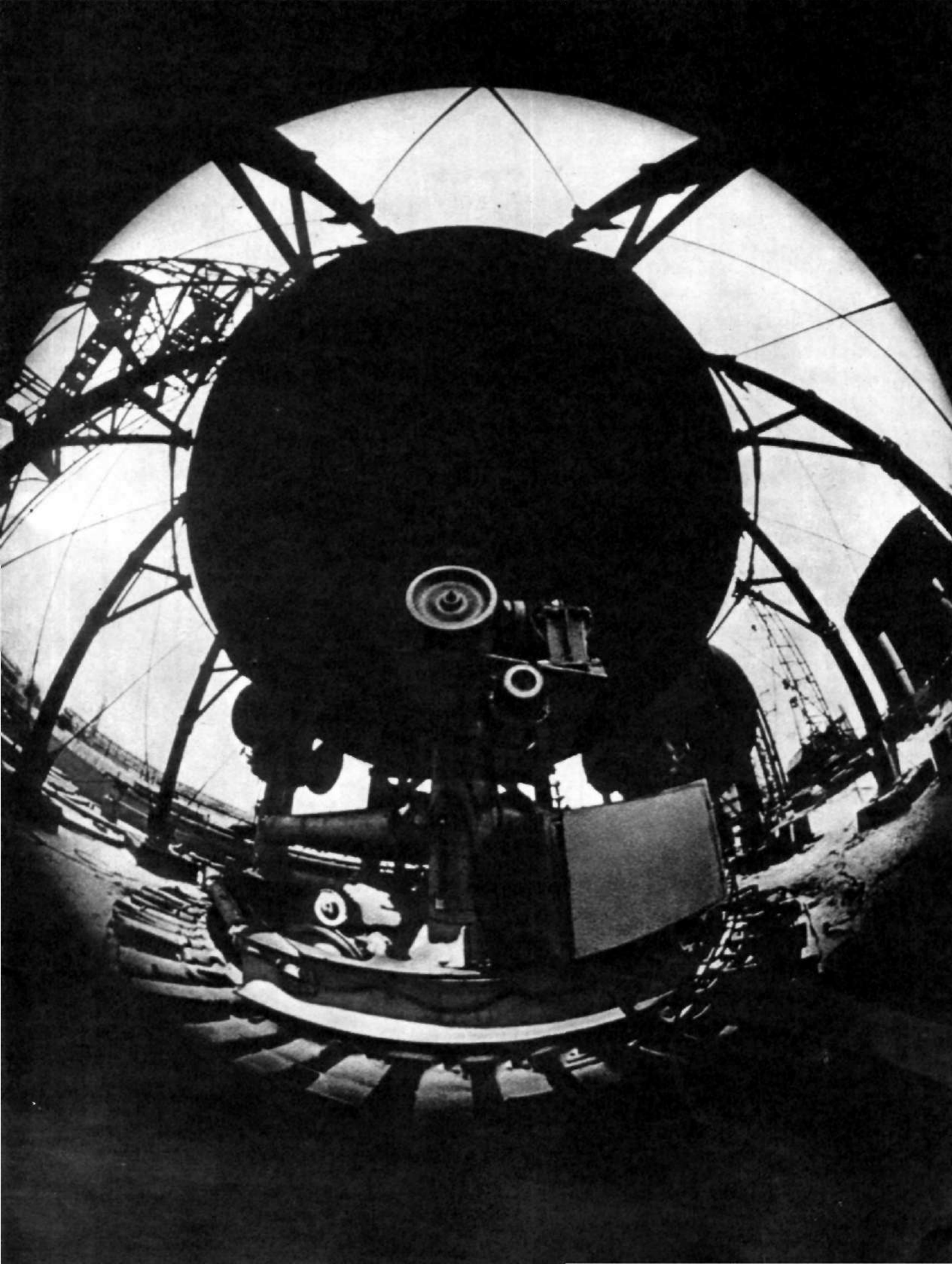
**ГЕННАДИЙ МАКАРЫЧЕВ**  
НОВОМОСКОВСК.  
СТРОЙКА БОЛЬШОЙ  
ХИМИИ



**ВАЛЕРИЙ СЕЛЕЗНЕВ**  
КРЕСТЬЯНСКИЙ РОД ДЖАНГИРОВЫХ

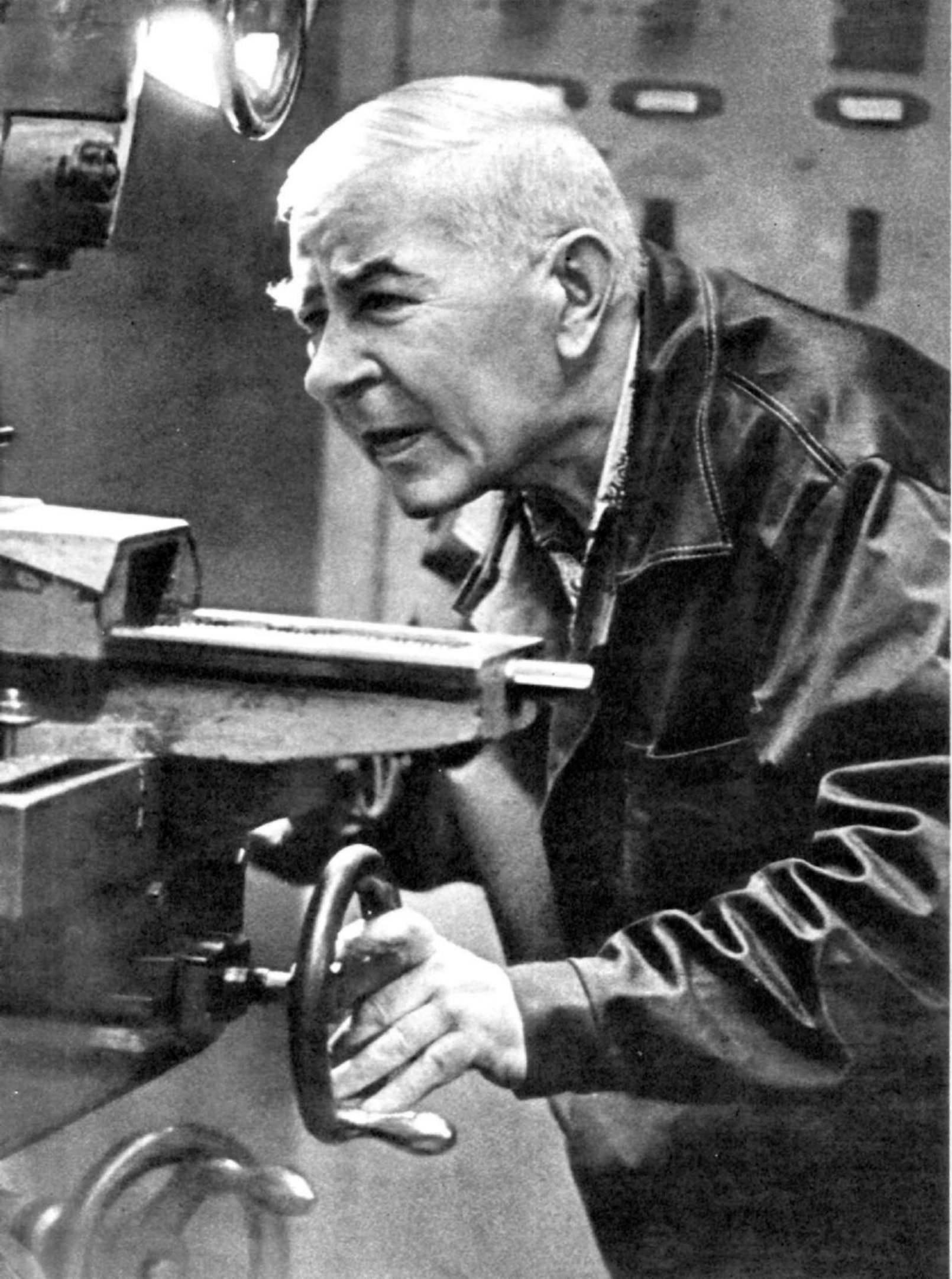


**АНАТОЛИЯ ГАРАНИН**  
СЛЕСАРЬ И АКТЕР-ЛЮБИТЕЛЬ.  
ЗАСЛУЖЕННЫЙ  
РАБОТНИК КУЛЬТУРЫ РСФСР  
В. М. ГОЛИКОВ











# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

НОЯБРЬ 1982

**Главный редактор**  
СУСЛЮВА 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 фотоконкуров и фотолюбительского творчества  
228-99-11  
отдел истории и теории фотографии  
294-82-14  
отдел техники  
228-66-38  
отдел писем  
221-43-67

A04897  
сдано в набор 01.09.82 г.  
подп. в печ. 05.10.82 г.  
формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
6,75 печ. л. + 0,5 обл.  
учетно-издат. листов 10,57  
тираж 266 000  
заказ 484  
цена 70 коп.

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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание  
Союза журналистов СССР  
1982

**В НОМЕРЕ:**

**ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.**  
НАВСТРЕЧУ 60-летию СССР

1—4  
Выставочный стенд «СФ»  
6  
А. Салуцкий Облик эпохи  
14  
Т. Баженков «Марш мира-82»  
26  
Г. Ергашева Тема — моя милиция

**ФОТОТВОРЧЕСТВО**

19  
С. Вишняков Фотоповесть о поэте  
28  
«Встречи с Болгарией»

**ФОТОТЕОРИЯ**

22  
В. Стигнеев Фотография на экране

**ФOTOBЫСТАВКИ**

24  
Юбилейная экспозиция

**ФОТОПРАКТИКУМ**

25  
П. Кайгородцев Школа репортажа

**ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО**

34  
В. Некрасов «Современники»  
38  
Э. Хакимов, Ф. Забиров «Сююм» — клуб увлеченных

**РЕТРОФОТО**

39  
К. Пашиных Встреча с Николаем Островским

**ФОТОТЕХНИКА**

40  
П. Изченко Главный принцип — комплексность  
42  
А. Доброславский Автофокус — простота через сложность  
44  
В. Наседкин Рамка для совмещений  
45  
С. Станиславский Отвечаем читателям

**ФОТОШКОЛА**

46  
Д. Стародуб Окончательная отделка снимков

**ИНТЕРФОТО**

47  
П. Абель Чем счастливы мастера?

## Анатолий Салуцкий Облик эпохи

«Советский Союз» — одно из первых иллюстрированных периодических изданий в нашей стране. Основанный Максимом Горьким в 1930 году под персональным названием «СССР на стройке», журнал ставил своей задачей показывать достижения первого в мире социалистического государства средствами фотонискусства. В редакционной статье первого номера журнала Максим Горький писал: «Чтобы лишить наших врагов внутри и вне Советского Союза возможности искажать и порочить показания слов и цифр, мы решили обратиться к светописю, к работе солнца — к фотографии. Солнце не обвинишь в искажении, солнце освещает то, что есть, так, как оно есть. Журнал «СССР на стройке» и ставит себе задачей... систематическое отображение динамики нашего строительства посредством светописю».

Колоссальные изменения, происшедшие с тех пор в полиграфии, известное смещение центра тяжести зрительной информации в сторону телевидения, наконец широчайшее развитие любительской фотографии, естественно, повлияли на принципы оформления журнала «Советский Союз». Однако выполнение задачи, сформулированной Горьким, по-прежнему служит главной целью издания, а нынешние фотографические средства и общий рост мастерства советских фотожурналистов способствуют тому, что журнал неизменно шагает в ногу со временем. «Советский Союз» рассказывает о всех аспектах жизни нашего многонационального государства, особое внимание уделяя братскому интернациональному сотрудничеству советских социалистических республик, которые 60 лет назад, в декабре 1922 года, добровольно объединились в великий нерушимый Союз. Эта тема не сходит со страниц издания, в каждом номере читатели знакомятся с фотоочерками, показывающими жизнь союзных республик. И вполне закономерно, что именно журнал «Советский Союз» в канун славного юбилея первым выпустил целевой номер, полностью посвященный 60-летию образования СССР.

Когда знакомимся с этим специальным номером, то начинаешь отчетливо понимать: чем более отдаляет нас время от первых лет жизни нашего государства, тем важнее, убедительнее становятся исторические фотодокументы того периода. И это вполне естественно. Новые, молодые поколения выросли в совершенно ином предметном мире, они воспринимают те комфортные условия, в каких живут, как нечто извечно существовавшее. И даже люди, наделенные недюжинным воображением, просто напросто не в силах представить себе истинную картину шестидесятилетней давности по одним лишь «показаниям слов и цифр», без тех наглядных свидетельств, какими служат ретроспективные фотографии.

При исторических сопоставлениях именно фотографии являются, пожалуй, наиболее сильным пропагандистским аргументом, причем их хроникальность и информативность как бы отходят на второй план, уступая место образности. Достаточно вспомнить некоторые из знаменитых снимков той поры, чтобы убедиться в этом. Разве так уж важно, где и когда были сфотографированы А. Шишкиным мальчишки в лаптях, изучающие карту мира? Эти маленькие мечтатели стали своего рода символом первого послереволюционного поколения молодежи, обездоленного первой мировой и гражданской войнами, но взращенного Советской властью, поколения, построившего социализм. Особенно рельефно, убедительно выглядят исторические фотопараллели, когда журнал «Советский Союз» показывает прошлое и настоящее союзных республик. Характерная деталь: абсолютно все снимки давних лет явственно несут на себе печать экзотики, национального колорита. Сегодня объектив фотокамеры фиксирует национальные традиции в тех областях жизни, где их развитие свидетельствует о расцвете в сферах искусства, культуры, архитектуры братских народов. А вот в промышленности, в науке, в индустриальном строительстве нынешним фотомастерам куда труднее находить черты самобытности. Это объясняется грандиозными социальными и экономическими преобразованиями, превратившими некогда отсталые колонизаторские окраины царской империи в республики с высоко-развитой современной промышленностью. Теперь они служат ярким примером для развивающихся стран, которые

вступили на путь национального и социального возрождения.

Хочется особо подчеркнуть, что журнал «Советский Союз» очень последовательно выполняет завет своего основателя Максима Горького, отражая динамику нашего строительства. Когда листаешь подшивки разных десятилетий, то воочию убеждаешься в том, как неотступно, год за годом, пятилетка за пятилеткой развивался СССР, превращаясь в могучую державу, как улучшалась жизнь людей. Фотожурналисты «Советского Союза» всегда были в эпицентре важнейших событий — на целине и на Братской ГЭС, на встрече с Юрием Гагариным и на КамАЗе, на БАМе и в Арктике, они создали фотолетопись неустанной борьбы за мир, которую ведут на международной арене руководители Коммунистической партии и Советского государства.

И сегодня целый отряд прекрасных мастеров фоторепортажа редакции продолжает общее огромное значение дело: «светописю» пишет историю нашего многонационального государства. Этот коллектив обладает чрезвычайно интересным достоинством: как в оркестре, слаженном оркестре отчетливо можно различить «партию» каждого инструмента, так и каждый из фотожурналистов «Советского Союза» обладает своей неповторимой индивидуальностью.

Не глядя на подписи к фотографиям, можно с большой степенью вероятности сразу определить, кому они принадлежат. А. Гаранин вот уже много лет разрабатывает чрезвычайно трудную и очень ответственную тему — тему рабочего класса. И ему удается наиболее точно воссоздать духовный облик современного рабочего человека. По динамичным кадрам международных репортажей без труда можно узнать почерк Ю. Королева. Снимки одного из ветеранов журнала М. Гречева отличаются какой-то особой добротностью, достоверностью деталей и... юношеской лиричностью. А. Хрупова привлекают масштабные съемки таких гигантских строек, как БАМ, Атоммаш. Ю. Багрянский — мастер психологического портрета. С. Лидов любит большие темы, которые разрабатывает многопланово и разнообразно. С. Кварин и Е. Миранский во все свои снимки привносят динамику спорта. М. Начинкин и А. Зыбин тяготеют к остроумным, порой экзотическим сюжетам. Ю. Транквилиций знаменит своими подводными съемками... Всех не перечислишь, но хочется подчеркнуть, что именно разнообразие творческой манеры, преданность определенным фотографическим темам и жанрам, которые отличают каждого фотожурналиста «Советского Союза», позволяют изданию воссоздавать на своих страницах нашу жизнь, советскую действительность во всей ее полноте.

Безусловно, настоящий фотожурналист обязан добротой и на высоком идейном уровне сиять любую тему, порученную ему редакцией, — так, собственно говоря, и происходит в журнале «Советский Союз». Однако умелое использование индивидуальных качеств фотокорреспондентов, сочетание социального заказа с творческими наклонностями каждого фотомастера дают особенно благотворные результаты.

В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева коллективу редакции, авторскому активу и читателям журнала по случаю его полувекового юбилея говорилось: «Журнал «Советский Союз» — это открытая для всех панорама жизни первой страны реального социализма, ее славного прошлого, динамичного настоящего, вдохновляющего будущего».

В год 60-летнего юбилея Советского государства коллектив фотожурналистов «Советского Союза» работал особенно напряженно и успешно. Корреспонденты побывали во всех союзных республиках, запечатлели сегодняшнюю новую страну, создали как бы коллективный фоточет о ее экономических, социальных и культурных достижениях. И будущие поколения, которым предстоит жить за пределами 2000 года, листая подшивки журнала, смогут ясно, конкретно представить облик нашей эпохи — эпохи развитого социализма, ощутить ее атмосферу, увидеть лица героев труда, людей науки, искусства — строителей коммунизма.



А. ХРУПОВ НА ТРАССЕ БАМЫ



В. ЛАГРАНИК КОРАБЕЛ

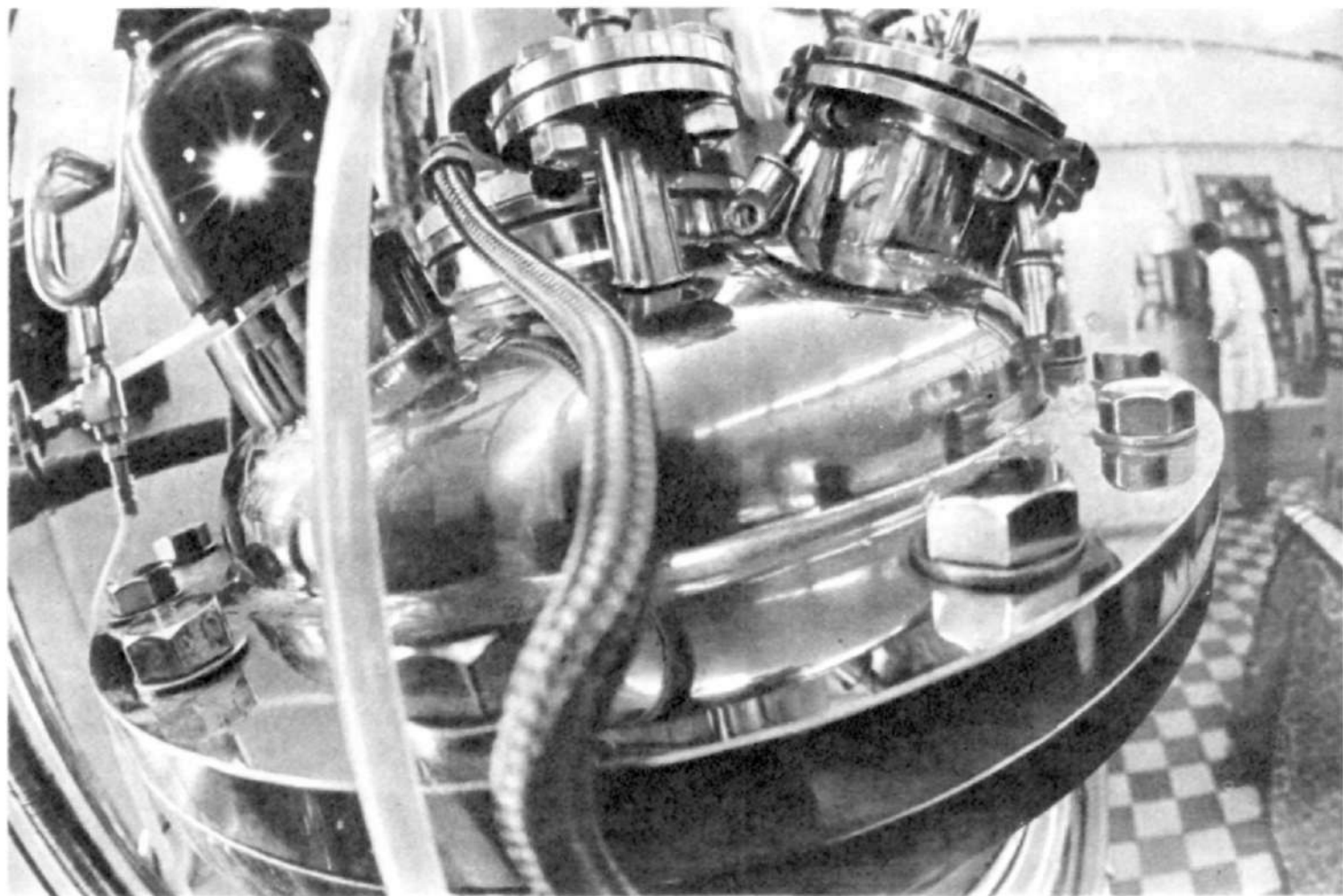


С. ЛИНДОВ ТАДЖИКСКАЯ ЦЕЛИНА



А. ХРУПОВ ВЕРТОЛЕТ ПОКА УЧЕБНЫЙ...

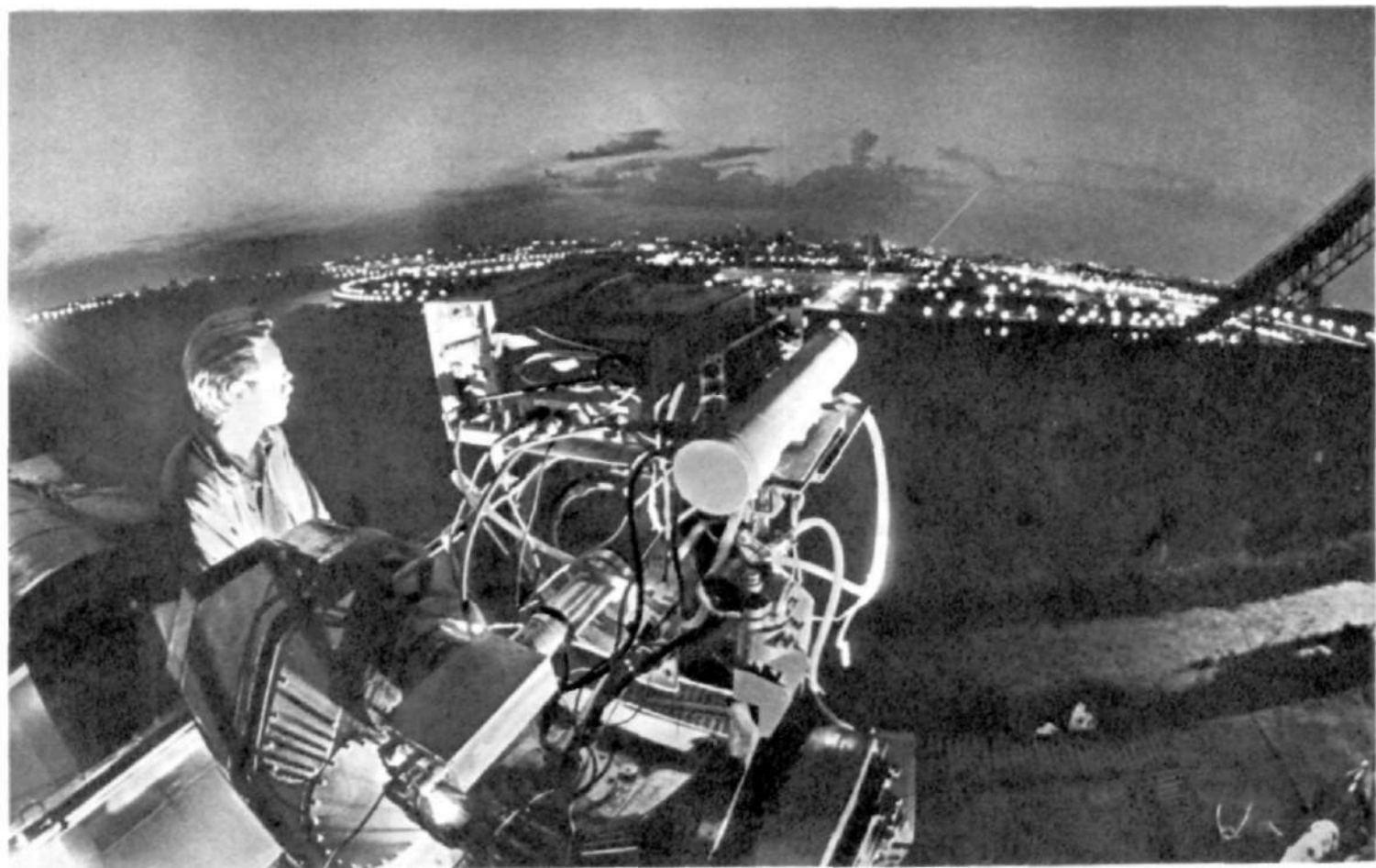
В. РЕЗНИКОВ К ТАЙНАМ ГЕНЕТИКИ

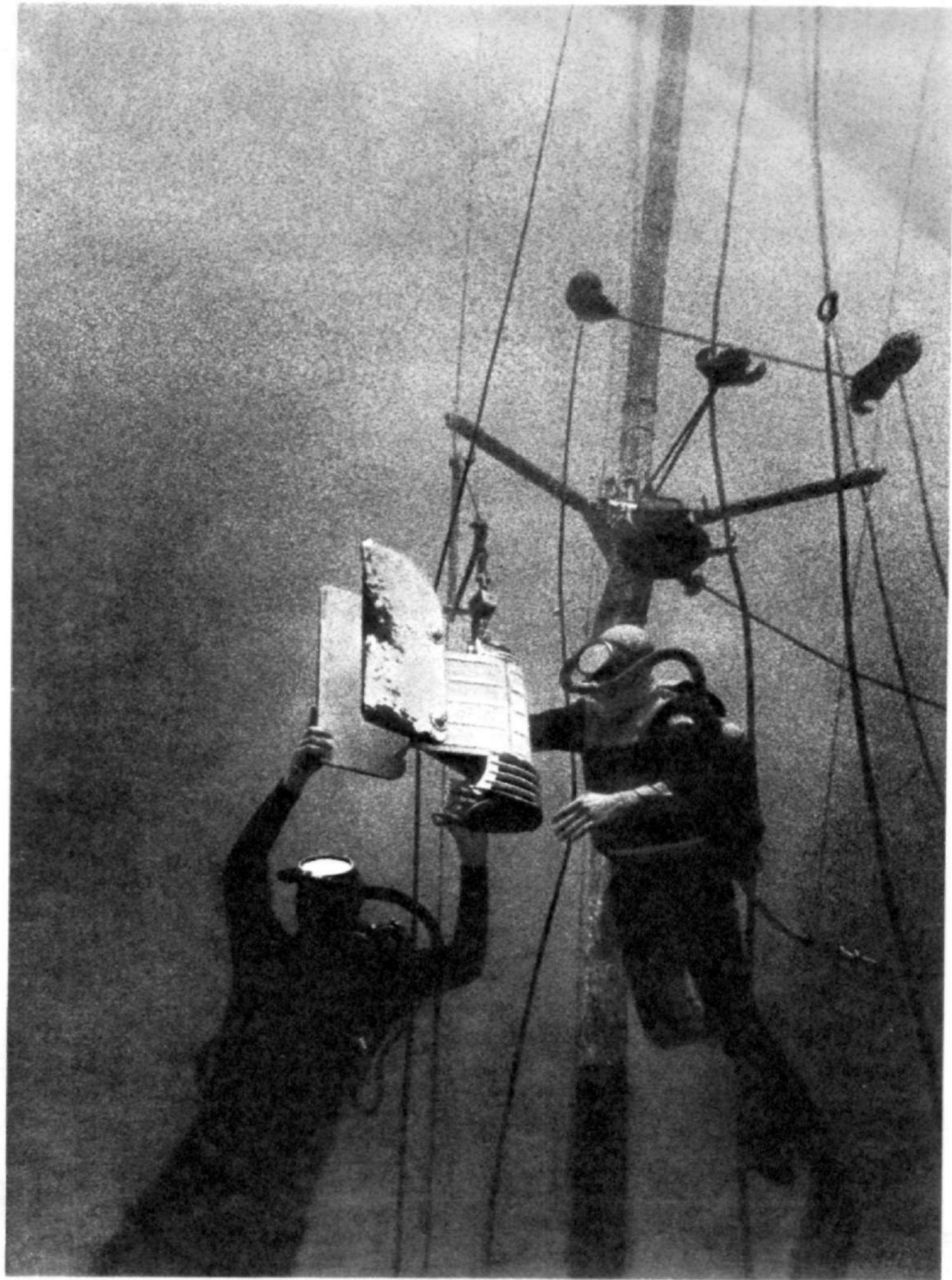


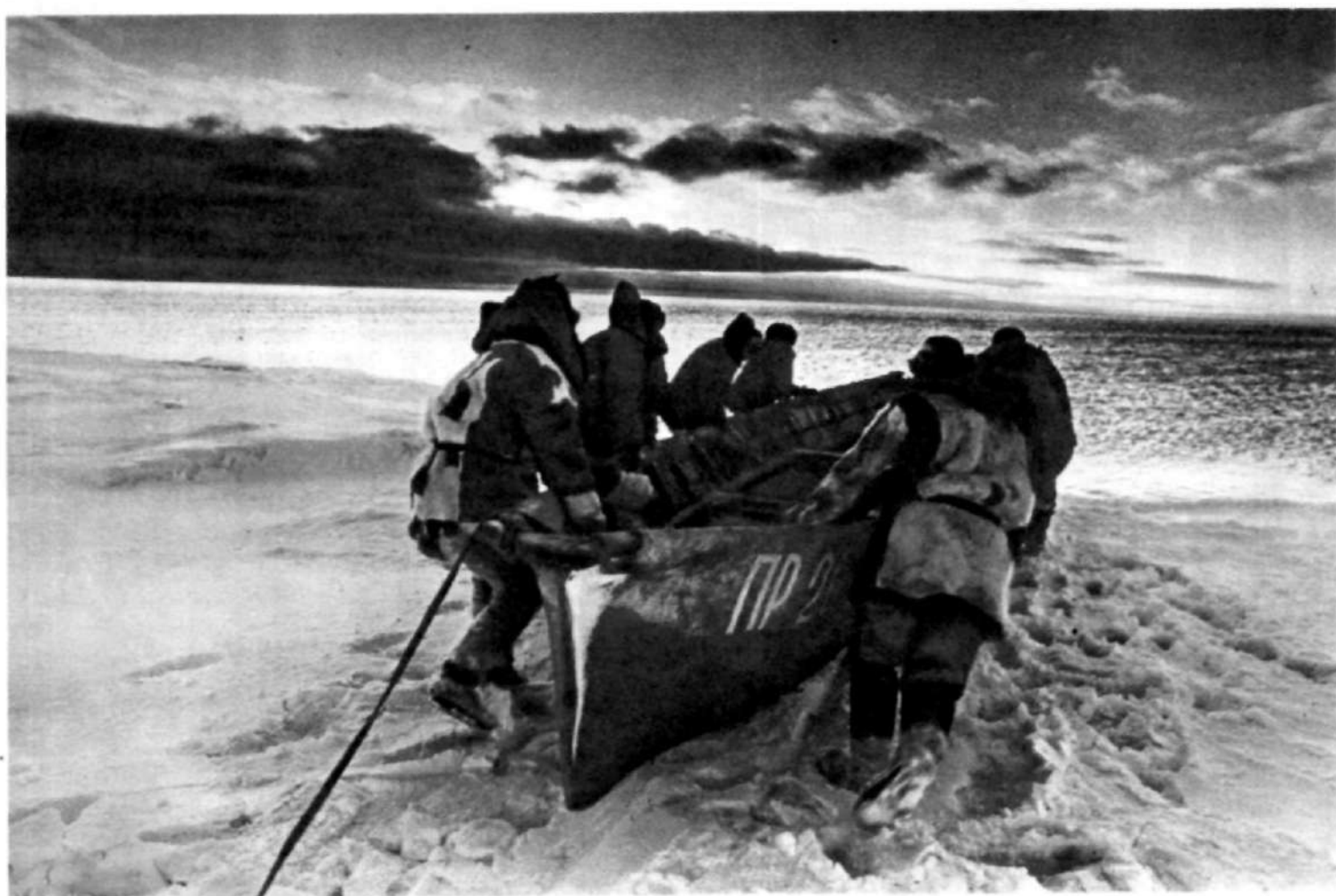


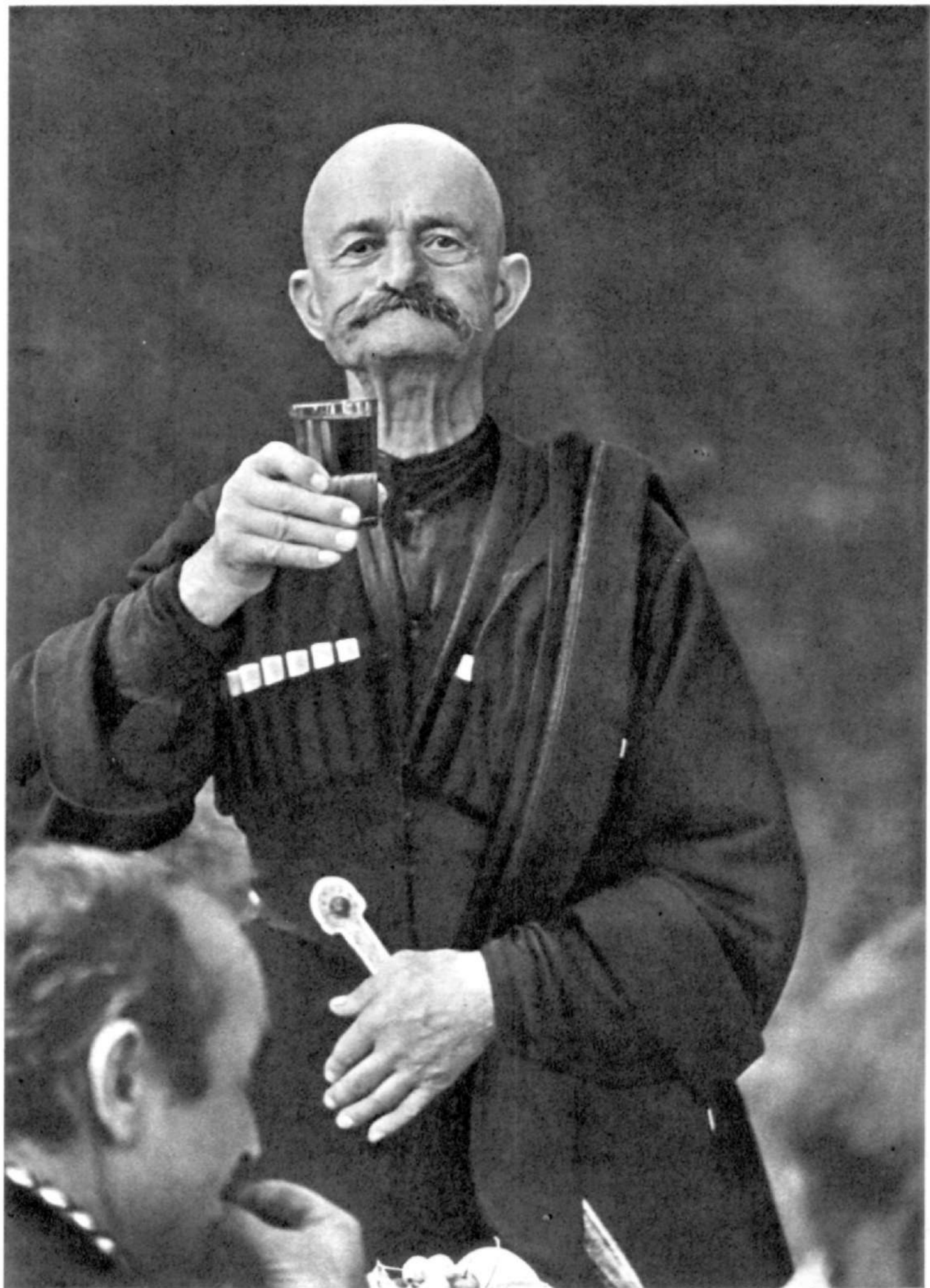
А. ХРУПОВ ВЫЧИСЛИТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР

В. ШИЯНОВСКИЙ ЛАЗЕР НА СЛУЖБЕ НАУКИ











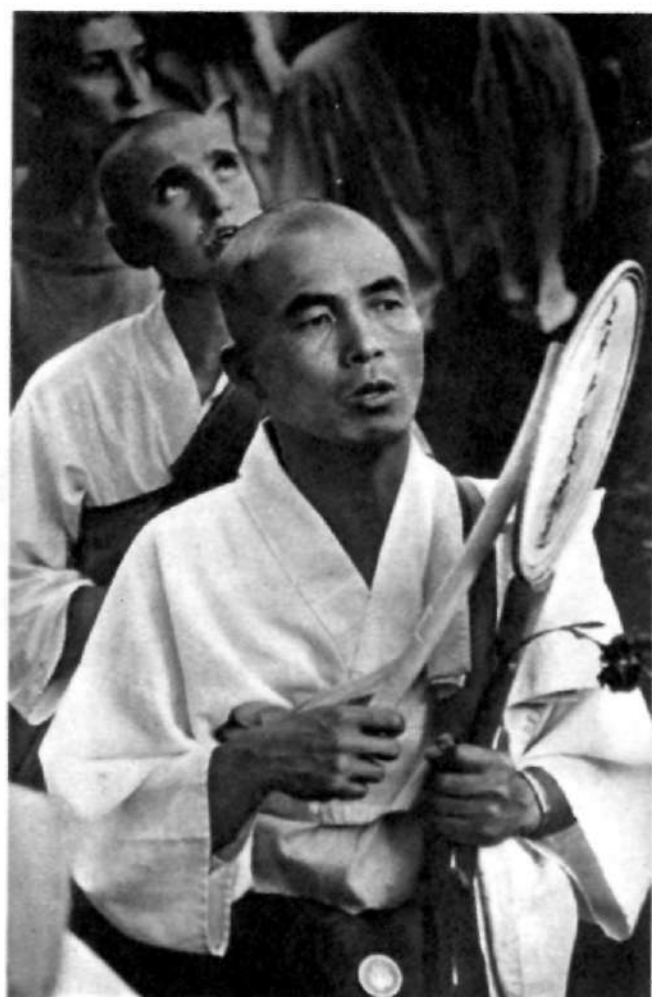
В. ЛАТРАК ПЕРВЫЙ БАЛ

## Тимофей Баженов «Марш мира-82»



Советский Союз и братские социалистические страны постоянно и целенаправленно борются за предотвращение угрозы ядерной войны. Их инициативы и предложения пользуются растущей поддержкой миролюбивых сил планеты. Сегодня движение за создание безъядерных зон объединяет миллионы борцов за мир. Они понимают, что международная разрядка сейчас более чем когда-либо зависит от интернационального единства и сплоченности всех прогрессивно мыслящих людей. Наглядным проявлением такого единства стал «Марш мира-82», фоторассказ о котором я вел по заданию «Литературной газеты». Его участников я сопровождал по всей территории Советского Союза. Снимал их в Ленинграде и Москве, Минске и Хатыни, Киеве и Ужгороде. Побывал вместе с ними и в Чехословакии. В моей фотожурналистской практике эти съемки стали самым значительным событием года. Работа была трудной, но по-настоящему интересной и дала мне ценный профессиональный опыт. Сложностей было немало: я один представлял свою газету как фоторепортер и должен был не только успеть снять все ключевые события Марша, но и оперативно доставить материал в редакцию из каждого пункта маршрута. Мы привыкли, что демонстрации и митинги фиксированы во времени и пространстве, поэтому заранее можно спланировать свои передвижения, выбрать точки съемки, а подчас и срежиссировать выигрышные «мизансцены». Здесь же событие во времени и пространстве было весьма протяженным, съемки велись только «по ходу», репортажно. Но главное — из каждого нового места нужны были яркие, не похожие на предыдущие снимки. А ведь в колоннах зарубежных участников Марша шли одни и те же люди, с одними и теми же плакатами. И перед нами — репортерами — снова и снова вставал вопрос: как избежать изобразительных повторов, внешней «похожести» кадров? В этих условиях постоянно приходилось думать, искать новые сюжетные ходы и решения. Чтобы передать





масштабность события, я поднимался на кране над Пискаревским кладбищем и в вертолете над Хатынским мемориалом. Стремясь повысить динамику кадра, снимал широкоугольным объективом обтекавшие меня колонны демонстрантов, «выцеливал» психологически яркие состояния людей мощными телеобъективами.

Пожалуй, самым интересным для меня стало фотонаблюдение за тем, как день ото дня теплели лица зарубежных гостей, менялось их настроение, их отношение к Советскому Союзу. Буржуазная пропаганда утверждала, что участников Марша мира вообще не пустят в нашу страну, а если и пустят, то запретят всякие контакты с советскими людьми, любые публичные выступления. А их встречали в городах и селах хлебом-солью, жали руки, дарили цветы... Они воочию убеждались: лозунги «Мир и разоружение!», «Нет ядерному оружию в Европе, на Западе и на Востоке!» близки и дороги каждому советскому человеку... Они поняли — люди, пережившие ленинградскую блокаду, трагедию Хатыни, знают, что такое война...

Мне хотелось наряду с документальной хроникой событий отразить в своих репортажах возникновение эмоционального единства человеческих душ.

Фотосъемка Марша была разрешена всем, никакой аккредитации не требовалось. И с этим связано еще одно сделанное в эти дни наблюдение. Статистика, как известно, утверждает, что у нас в стране двадцать миллионов фотолюбителей. Наглядным подтверждением тому были сотни людей, с камерами в руках встречавшие колонны Марша мира во всех городах. Такая любовь к фотографии радовала, вызывала гордость за свою профессию.

Было понятно желание каждого не только увидеть своими глазами тех, для кого борьба за мир стала важнейшим делом жизни, не только пройти с ними по улицам в одних колоннах, но и сохранить память об этих волнующих минутах, запечатлев на пленке лица, флаги, лозунги, цветы...

Фотографии, публикуемые на страницах журнала, — лишь фрагменты большой темы. Но я надеюсь, что они дадут некоторое представление о праздничной и деловой атмосфере «Марша мира-82», о его участниках — представителях разных стран и континентов.





## Сергей Вишняков Фотоповесть о поэте

Тому, что есть поэзия, существует множество определений. Не оспаривая ни одного из них, попробуем предложить и свое. Поэзия — способность удивлять и удивляться. Впрочем, формула эта, вероятно, применима и к настоящей, серьезной, но обязательно поэтичной по подходу к людям, вещам, явлениям фотожурналистике. И на том закончим, пожалуй, размышления, поскольку и нужно, и хочется рассказать несколько историй: о поэзии и о фотожурналистике. Живет в колхозе «Россия» Новгородской области поэт Евдоким Русаков. В трудовой книжке его специальность названа несколько более прозаично: пастих. Человек прожил трудную, а в какие-то моменты трагическую жизнь вместе с русской землей, соизучив его фамилию, но не утратил детского — изумленного и благодарного — взгляда на действительность. Потому что только так могли возникнуть строки: «Сжат хлеб, и все поля раскрыты. Я на живые, усталый, лег. И, как отец, щекой небритой, стерня моих коснулась щек...» Он писал стихи и посылал их в редакции — сначала в районную газету «Красная искра», потом в центральные газеты, журналы, издательства. И там, повсюду, нашлись люди, сохранившие в душе своей профессии изначальный дар удивляться и удивлять. Стихи самодеятельного поэта, не учившегося этому делу, стали появляться на страницах разнообразных изданий, вышли отдельными книжками, отыскали свое — и тоже благодарного и изумленного — читателя. И тут началась вторая история из тех, что мы хотели рассказать. Евдоким Русаков стал интересен всем. Естественным следствием этого интереса стало нашествие журналистов и даже кинодокументалистов в родное его село Коровино. Волна публикаций о поэте превалировала, кажется, волну его собственных публикаций. Практически подряд о нем сняли два документальных фильма. Пишущие и снимающие наши коллеги создавали о нем разнообразные полотна. А что же сам Русаков? Он завел дома пишущую ма-

шинку и привык, что на него нацеливается объектив. Он, похоже, мог уже выпустить инструкцию по расхожим приемам подготовки фотоочерка о нем самом. Пунктом первым в такой инструкции значилось бы: больше одного дня тратить на такую тему не стоит, свое время напрасно убьешь и у поэта время отнимешь... Наконец, наступает момент рассказать историю третью, которая и стала, собственно, поводом к разговору. Редактор Татьяна Полозова, более двадцати лет работающая в Главной редакции фотоинформации агентства печати «Новости», не просто заметила столь интересную тему, но и точно выбрала автора будущего фотоочерка — Владимира Вяткина. Дальше мы процитируем письмо фотокорреспондента автору этих строк, где он рассказывает о своей встрече с Евдокимом Русаковым. «Первое свидание с Русаковым было сухим, контакт не получился. Его смутило, что я собирался пробыть в деревне неделю. Он считал — все можно сделать за один день». Владимир Вяткин подробно рассказывал о том, как налаживался контакт двух столь разных людей: деревенского поэта и столичного фотокорреспондента. Взаимопонимание наступило в тот момент, когда каждый поверил в творчество другого. Не столько на основе личной приязни строились эти отношения, сколько на основе профессионального взаимоуважения. «Долго гуляли с ним по округе. Русаков знакомил меня с самым сокровенным и дорогим: здешней природой, людьми, с родниками, которые он оберегает и украшает, делая могучие срубы... Я жалел, что мой ребенок не слышал живого русского языка Евдокима с шутками-прибаутками, частушками, импровизациями. Я остановился неподалеку в деревенской школе. Вместе со мной там жили художники из Ленинграда, приехавшие на этюды. И всякий раз, когда шел утром к нему, я тащил за собой этих художников, разных других людей. Хотелось показать его всем на свете...»

Здесь прервем ненадолго рассказ фотокорреспондента. Иногда между фотожурналистами и фотолюбителями проводят искусственный водораздел. Одним отводится право увидеть, испытать восторг, долго и тщательно ловить мгновение и создать кадр, передающий удивление его автора и вызывающий удивление у зрителей — речь, конечно, идет о любителях-фотохудожниках. Другим оставляют участь работников фотографической культуры, обязанных молниеносно, не тратя времени на раздумья, а главное, не расходуя собственных чувств, зарегистрировать на пленке «что, где, когда» и донести информацию до читателей. Если влопыхах получится выразительный, емкий, запоминающийся кадр — прекрасно, он пойдет на выставку или в альбом. Считается даже неловко профессиональному фоторепортеру испытывать чувства, о которых пишет Владимир Вяткин. А между тем, уверяем вас, это совершенно неправильно. Высокий класс фотожурналистики отличается именно одухотворенностью, наполненностью личными переживаниями, искренним эмоциональным восприятием того, что запечатлевает фотокамера. «Я взял у Русакова несколько сборников его стихов и был ошеломлен его талантом. Абсолютно не угадывалось мое внешнее восприятие этого человека с простым лицом, русыми вихрами с тем, что почувствовал я, читая его стихи. Ночи напролет, целую неделю я перечитывал одни и те же стихи, изумляясь образности языка, силе поэтического восприятия этого человека. Раньше я никогда всерьез не увлекался поэзией и даже не предполагал, что так велика может быть сила поэтического самовыражения (я не говорю о классиках и признанных поэтах, я говорю о ситуации, когда поэзия творилась буквально на моих глазах из того, в чем я бы поэзию не разглядел)». Фотокорреспондент приехал в деревню, встретился с поэтом, прочитал его стихи и изумился. Что же он сделал потом? «Сложно было найти решение фотоочерка. Но постепенно идея —

единственно возможная, как я считаю, — появилась. Рассказать о поэте — значит рассказать о его творчестве. Оно рождено жизнью. Стало быть, надо было рассказывать о жизни Русакова, о том, что повлияло на формирование его поэтического таланта. Источник таланта Евдокима — русская, новгородская земля. Красоту этого края необходимо было показать, отразив не только мои чувства, мое личное восприятие, но и те чувства, которые испытывал поэт, воспевая родную землю. Фактически я стремился проиллюстрировать его стихи. Отснял много видовых кадров: пейзажей, разных состояний природы, атрибутов деревенского быта, наблюдал за его отношениями с внуками Димкой и Санькой. Они его любят, крутятся около деда, перенимают секреты плотницкого дела. Он же балует их шутками и стишками...» Когда смотришь на эти снимки, на маленькую фотоповесть — в такой жанр сам собою преобразовался очерк Владимира Вяткина — не хочется думать о технике его дела. Примерно так же, как не задумываешься над тем, почему рука, словно бы и без подсказки, выводит одну за другой буквы, сводит слова в строки. Смотришь и видишь такого непростого «простого человека», белесое небо над его головой, старенькую кепку, папироску в углу рта, неожиданные, хоть, должно быть, и необходимые, очки на его крупном вылепленном лице, краюху хлеба и стакан молока на столе... Осталось сказать только о том, что способность удивлять и удивляться необходима и читателю-зрителю этих фотографий.





## Валерий Стигнеев Фотография на экране

Полвека назад, когда из лаборатории Всесоюзного электротехнического института в Москве начались телепередачи, изображение было статичным: в эфир демонстрировались фотографии. Но и потом, когда телекартинка оживила и изображение стало подвижным, количество фотографий на экране было велико. В начале 50-х годов чистый телевизионный репортаж оставался редкостью. В первых выпусках «Теленовостей» фотоснимков было даже больше, чем кадров кинохроники. На фотографиях строились и многие другие документально-публицистические передачи. Тогда, правда, думалось, что это происходит от бедности телевидения и вовсе не является его внутренней потребностью. Однако и сегодня, когда телевизионная техника стала много совершеннее, фотография не собирается уходить с экрана.

Практика показывает: совсем не бедность, а богатые изобразительные и смысловые возможности диктуют обращение к снимку. Становится ясным, что статичное изображение необходимо телеэкрану. Когда оно появляется на предельно динамическом фоне визуального ряда, то подчеркивает, акцентирует сущность факта, события, выделяя его кульминационные моменты. Фотоизображение в своем статическом качестве становится важным элементом в структуре телепередачи. В телевизионной практике стало привычным использование для этой цели стоп-кадра. Остановленный в движущейся череде изображений кадр представляет от всего ряда сменяющихся картинок. Выпадая из него, он становится остротенным и приобретает дополнительную условность, а вместе с ней особую значимость и силу воздействия.

Фотография вместе с кино научила телекамеру кадрированию изображения, а современная оптика и техника помогли использовать все богатство содержательных возможностей, которые в свернутом виде присутствуют в любом снимке. Напомним хотя бы, что фотография хорошо знала сверхкрупный план еще в XIX веке. Хрестоматийный пример — «Глаза композитора Гуно» работы Надара. Наезд, отъезд, укрупнение, фрагментация детали, панорамирование — все эти приемы превращают статичное изображение в «живую» экранную фотографию.

В соединении фотографии и телеизображения заключен важный содержательный момент. Монтаж динамического и статического изображений предполагает не утилитарную, а художественную задачу. Тут рождается та самая свобода в создании визуальной формы, которая ни в кино, ни в фотографии не достигается. Ее дает только телевидение — замедленный показ с изменением скорости, повторы, стоп-кадры, совмещение и соединение изображений, превращение телеэкрана в полиэкранный и т. д. Теперь даже в живой передаче режиссер с помощью электронного монтажа свободно владеет всем динамическим диапазоном телевизионного ряда. Телеэкран соединяет условность кино и условность фотографии, более того — кино и фотография равноправны на телеэкране, предполагают друг друга и нуждаются друг в друге. За каждым своя сила воздействия, свои выразительные возможности. Таким образом, фотография является одним из действенных выразительных средств телевидения.

Но это лишь одна сторона дела. Нам хотелось бы показать, что взаимодействие телевидения и фотографии носит куда более глубокий и принципиальный характер. Хорошо известно, что как искусство, во многом оперирующее формами самой жизни, телевидение следует повествовательности как своему главному творческому принципу. Вспомним определение — «великий рассказчик». Не случайно такое значение на голубом экране приобрели рассказ, диалог, драматизация документального материала. Конечно, в использовании повествовательных форм телевидение обратилось прежде всего к опыту кинематографа. Каких-нибудь двадцать лет назад весьма распространенной являлась точка зрения, почитавшая новое коммуникативное средство за «малоформатное кино». Но мы хотели бы обратить внимание на то, как эволюция телевидения, связанная с усилением повествовательности, в определенной мере повторяла путь фотографии, которая в 20-е и 30-е годы напряженно искала выход на широкую аудиторию в формах бытования, обеспечивающих наибольшую контактность и эффективность воздействия.

Характер фотографических поисков наглядно показывает, как в эти годы возникали, активно взаимодействовали, сменяя друг друга, фотомонтаж, фотосерия, фотокнига. Тогда фотография внесла заметный вклад в накопление художественного опыта в целом. Однако это почему-то выпадает из поля зрения исследователей, когда они рассматривают становление творческих форм на телеэкране. Критики подчеркивают, что телевидение вбирало в себя достижения кино, театра, литературы, музыки, даже дизайна, но об опыте фотографии, как правило, умалчивают. Когда в 20-е годы теоретик кино Бела Балаш рассуждал о возрождении зрительной культуры, то начало этого возрождения он видел в кинематографе.

Однако очевидно, что еще до появления «немой картины» в создании «новой визуальности» участвовал ширящийся поток зрительной информации на страницах печатных изданий. И тут фотография гораздо раньше кино начала кропотливую и все более осознанную работу по формированию нового видения (см. статью Хренова Н., «СФ», 1982, № 1). Она воспитывала новый тип отношения к зрительной реальности. «Мы не видим то, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив — ракурсов и положений объектов. Мы, приученные видеть привычное и принятое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление», — утверждал в конце 20-х годов Александр Родченко.

Умонастроение людей в первые послереволюционные годы связано с резким обострением интереса к факту, документу. Истоковать подобный феномен не трудно: личная жизнь каждого человека напрямую сплелась с событиями мирового масштаба. Всем открылось, что жизнь драматичнее и богаче внутренними коллизиями, чем любой вымысел. Всякое произведение искусства рассматривалось сквозь призму происходящего в реальности.

Установка на факт, который понимался как событие, явление, была одной из самых главных в искусстве 20-х годов. Фотография, имевшая прямой контакт с сырым материалом действительности и непосредственно из него творившаяся, являла собой модель нового искусства. Не случайно литература в это время мыслилась как словесная фотография. «Фото — наиболее точное и объективное средство фиксации факта...» — декларировал журнал «Новый ЛЕФ».

Новое коммуникативное средство вовсе не отменяло прежний способ видения. Но, утверждаясь, оно расширяло и дополняло предыдущий. В то время это уже понимали. В. Шкловский, в частности, отмечал, что фотография вторгается в картину, в иллюстрацию, в рисунок — являются документальные моменты («СФ», 1926, № 7). В своем стремлении максимально отвечать запросам широкого зрителя фотография заметно эволюционировала в сторону большей повествовательности. В начале 20-х годов, например, родилась световая газета — подборка из фотографий, которая проецировалась на экран. Показ сопровождался коротким текстом. Фотография на экране впервые вошла в широкий обиход. Демонстрация световых газет на главных улицах городов стала обычным явлением. Большим тиражом издавалась центральная «Световая газета для деревни». В центре Москвы, в здании редакции «Рабочей газеты», регулярно демонстрировалась своя световая газета. Примечательно, что по композиции материала и его подаче первые передачи последних известий и новостей по телевидению, когда диктор еще находился за кадром и только его голос комментировал фото- и кинокадры на экране, напоминали выпуски световых газет. Однако наибольшее распространение в это время получила иная форма соединения фотографических изображений — фотомонтаж. Повышенная коммуникативность монтажа связана с тем, что актуальные идеи времени нашли адекватную форму в соответствующей условности изобразительного приема. Фотомонтаж задал за живое. Притягивала его динамика и своеобразная конструктивная красота изображения. Вслед за художником зрителю надо было разгадать целое на части, а затем снова соединить их, но для этого — установить связи, вывести одно из другого, перекодировать смысл частей так, чтобы все это объединилось в целое. У зрителя возникло ощущение живого непосредственного контакта с изображением.

Чуть позже фотомонтаж как повествовательная структура уступит место другим формам, в которых снимок реализует свои потенции к изобразительному повествованию. Но влияние фотомонтажа на эстетику документального изображения будет ощутимым. Достаточно вспомнить, как он повлиял на увлечение сложными ракурсными композициями. Фотомонтаж учил фотографов острому пространственным решениям, контрастам масштабов, смелому укрупнению деталей. По принципам фотомонтажа нередко строится телеизображение сегодня. Наложение изображений или подобие многократных экспозиций сегодня с успехом живет на голубом экране.

Обратите внимание, как различные надписи входят неприменной составной частью в композицию телекартинки, хотя бы в передачах «Сегодня в мире», «Международная панорама», «Футбольное обозрение», «Реклама». Изображение диктора соседствует с фоном в виде фотографии в программе «Время», фотографический фон используется в различных передачах разговорного жанра. Такой коллаж, правда, отличен от фотомонтажа 20-х годов. Разница не только в том, что один из фрагментов (люди) оказывается движущимся изображением, — между частями нет тесной смысловой связи — на телеэкране фрагменты существуют в разных семантических плоскостях.

Соединение — монтаж — становилось органичным, когда оно шло по смысловой линии. Но в такой манере больше работали художники. Фотографы стремились единичную фотографию заставить в ряду себе подобных быть «вестником общего, характерно важного явления». Первый такой шаг был сделан, когда репортеры научились раскрывать тему, противопоставляя одно явление другому в фотографических диптихах. Так, снимая город с самолета, Б. Игнатович сопоставил «Старый Ленинград» (купол Исаакия) и «Новый Ленинград» (трубы завода). По замыслу автора, зритель должен был вполне определенно прочесть социальный контраст прошлого и настоящего. Неожиданно решил тему А. Шейхет, когда соединил фотографии по формальному признаку в подборку «Руки»: «Руки токаря», «Руки кружевницы», «Руки бойца», «Руки скульптора». Каждый снимок как отдельная фраза вносил свою лепту в целое фотоповествование.

Собственно говоря, идея рассматривать изображение как слово, фразу была в 20-е годы ходовой. Хотя до следующего шага — создавать из таких «слов» изобразительное повествование — было недалеко, он был сделан только в начале 30-х годов, когда появились первые фотосерии. В серии кадры монтировались по принципу, близкому к кинематографическому. Сближение снимков в отличие от фотомонтажа проходило без потерь в их документальности.

Проблема фотоповествования, построенного на фактической основе, была решена уже в первой, получившей широкую известность, серии «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» (подробнее об этом см. статью Фомина А., «СФ», 1981, № 6). Излагая принципы своей работы (1931 г.), авторы филипповской серии подчеркивали те моменты, которые спустя тридцать лет один из первых телевизионных теоретиков В. Саппак отнес к числу основополагающих качества телевидения. Прежде всего строгую документальность («на основу нашей серии был положен принцип — снимать только действительность»). Затем доверие к материалу («мы пустили их, как говорится, по воле волн: Филипповы обедают, засняли обед; Филипповы отдыхают, засняли отдых и т. д.») — применительно к телепередаче это называют импровизационностью. И, наконец, понимание природы серийного снимка («не просто показ серии станков или отдельных людей у станков; серия должна вскрывать социальную сущность объектов и событий в целом»). Сегодняшнее телевидение также стремится не только информировать, но и создавать публицистические образы. Авторы фотосерии драматизировали документальный фотоматериал: ввели в него фабулу, организовали движение, развитие по сюжетной линии. Это вело к определенной интерпретации фактов, авторское начало становилось более ощутимым. Драматизация документального материала сегодня — основной способ превращения фотодокумента в телевизионное зрелище. Фотосерию как художественно-публицистическую форму одобрил писатель, один из теоретиков ЛЕФА С. Третьяков («Пролетарское фото», 1931, № 4). Он справедливо полагал, что в моментальности снимке заложен элемент случайности. Серия, показывая явление с разных сторон, позволяет выявить существенное и избежать единичное в истолковании фактов. Однако одной серийности недостаточно. Чтобы отразить общее, необходим продолжительный контакт с реальностью. Серия и длительное фотонаблюдение — вот «истинный метод» по Третьякову. Надо ли доказывать, сколь актуальным остается это положение для теледокументалистики?

В 30-е годы литератор, редактор «Союзфото» Б. Жеребцов в ряде статей, опубликованных в «Пролетарском фото», провел обстоятельный анализ художественных приемов фотосерии. Серия должна быть сюжетной — таков его главный вывод. В ней всегда должно что-то совершаться, ибо она по самой своей природе — повествование. Монтаж — решающее звено фотосерии и принцип организации ее материала.

Он затронул еще один важный момент. Отмечая, что при организации материала авторы фотосерий «Семья Филипповых» и «Гигант и строитель» «деформировали» реальную действительность, критик допускал право фотографа на определенное вмешательство в ход жизни. А возможна ли художественная условность в интерпретации документального материала? Этот вопрос в 30-е годы вызвал горячую дискуссию в среде фоторепортеров. Метод «восстановления факта» казался многим единственным средством, с помощью которого можно показать наши достижения. Были противники этой точки зрения, они отрицали самую возможность инсценировки. Полемика доходила до крайности — смешивали две вещи: инсценировку, которая маскируется и выдает себя за подлинную реальность, и откровенную постановку, сознательно используемую как условный прием для анализа реальности, создания образа. Жеребцов стремился обосновать «восстановление факта» как «прием фотографической ассоциации», необходимый для показа действия, которое фотограф в сложившейся обстановке не может снять репортажно.

Телевизионная практика наших дней созвучна дискуссиям той поры. «Вопрос об инсценировке в документальном фильме вообще не прост», — констатирует тележурналист М. Голдовская в недавней книге «Человек крупным планом» и видит выход в длительном наблюдении и фиксации сходных ситуаций, когда для сюжета ей нужно «вернуть» какие-то события.

Идеи фототеории относительно серийной фотографии были частично реализованы на телеэкране в жанре телепортрета. Фотосерия, едва родившись, открыла, что видимый облик человека не равен «портрету» личности. В серии показ человека через события из реальной жизни, так или иначе связанные с судьбой героя, через отношение к нему других людей, позволил более полно и объемно воссоздать личность героя. Такой подход стал нормой для телепередач и телефильмов, рассказывающих о наших современниках.

Можно утверждать, что групповой портрет коллектива, который создает такая передача, как «От всей души», есть своего рода развитие и продолжение принципов, по которым построена серия «Семья Филипповых». Аналогия тут прямая: функция «серийного» телеизображения в структуре передачи весьма схожа с функцией серийного снимка.

Важно подчеркнуть, что метод телевизионного портретирования, лежащий в основе большинства телефильмов и передач (ведь «портретность» — природное свойство телеэкрана, большую часть информации он передает зрителю через человека — ведущего, собеседующего, рассказывающего), опирается на «серийную» съемку средствами телетехники. И если говорить о связи фотографии с телеэкраном, то это более принципиальный момент, нежели то, что фотосерия как таковая буквально воспроизводится на нем. Тут телевидение выступает как транслятор художественной формы. Классический пример такого рода — изобразительный ряд рубрики «Прогноз погоды» в программе «Время». Каждый вечер идущие друг за другом снимки «погодной» серии, помимо своей утилитарной функции, выполняют и эстетическую: создают пейзажный образ страны.

Стремление фотографии к визуальному повествованию, а значит, к повышению контакта с массовой аудиторией, получило наибольшее, в сравнении с фотомонтажом и фотосерией, воплощение в фотокниге. Фотокнига явилась синтетической формой, в которой повествование возникло как результат взаимодействия фотографии с книжной конструкцией и словом. Проблемы визуальной книги, а фотокнига — ее частный случай, были наиболее полно разработаны Э. Лисицким.

Визуальная речь богаче, чем звуковая, утверждал он. Это преимущество книги, набранная буквами, потеряла. Форма будущей книги будет пластически-изобразительной — это ключевой пункт в концепции Лисицкого («Мы стоим перед формой книги, где на первом месте стоит изображение, а на втором буква»). Идеи Лисицкого имеют прямое отношение к проблеме взаимоотношения изображения и слова в структуре телевизионного сообщения, не разработанной, к сожалению, до сих пор: одни исследователи считают доминирующим элементом в звукозрительном ряде телеэкрана — слово, другие — изображение. Окончание см. на стр. 38

## Юбилейная экспозиция



П. КАРАТАЕВ К ВЕРШИНЕ



В. КОВАЛЕВ СМОЛЕНСКОЕ НЕЧЕРНОЗЕМЬЕ



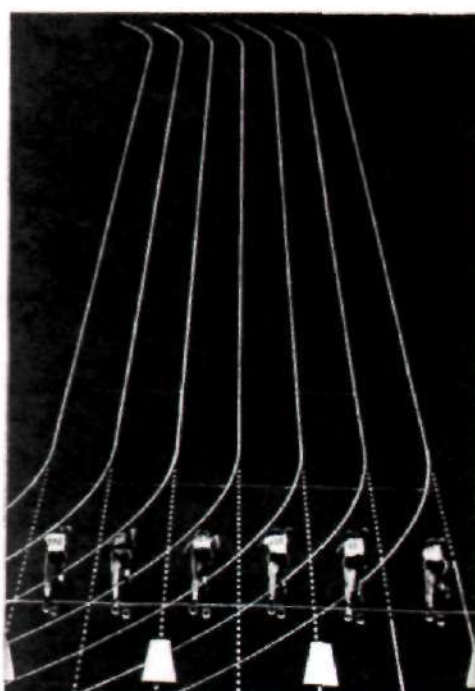
В. ЕГОРОВ ПАМЯТЬ СЕРДЦА



В. БУХРОВ ПРОФЕССОР Г. А. ИЛИЗАРОВ



А. КЛЯВИНСКИС В МАРТЕНЕ



Р. ПУНГ СТАРТ

В павильоне «Советская культура» на ВДНХ СССР состоялось открытие юбилейной выставки работ фотолюбителей «Родина моя», посвященной 60-летию образования СССР. В адрес Всесоюзного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР поступили работы из всех 15 союзных республик нашей страны. Выступая на открытии экспозиции, начальник отдела народного творчества Управления культпросветучреждений Министерства культуры СССР Г. Грешилова отметила, что внимание к фотоискусству с каждым годом все возрастает, активно функционируют многие любительские фотоклубы, создаются все новые творческие коллективы. Плодотворно работают Всероссийский фотоклуб «Кадр», заслуженный коллектив Латвийской ССР народная фотостудия «Рига», народная фотостудия «Минск» и другие. 350 работ различных фотографических жанров было показано на юбилейной выставке. Портрет современника занимал центральное место. Удачно нашел композиционное решение в снимке «Старый рыбак» Х. Леппиксон из Таллина. В. Бухров из Кургана сделал психологический портрет известного хирурга Г. А. Илизарова, благородный труд которого направлен на борьбу за здоровье человека. Рижанин А. Акис в своей портретной работе рассказывает о творческом мире художника, лауреата Ленинской премии Индулиса Зариньша. Известному актеру Ю. Будрайтису из Вильнюса удалось сделать на съемочной площадке необычный по свету и ракурсу портрет Р. Нахалетова. Ряд авторов продемонстрировали свое мастерство в пейзажных съемках и в работах на спортивную тематику. П. Каратаев из Камчатской области запечатлел стремление человека к покорению горных вершин. В работах «Ритм» Я. Глейздса и «Старт» Р. Пунга передана динамика спортивной борьбы. Смотр любительской фотографии на ВДНХ СССР наглядно показал возросший художественный уровень его участников.



ВЛАДИМИР СТРОЙ СВЕЖИЙ ВЕТЕР



АНАТОЛИЯ ГАРАНИН ЕДИНСТВО







АНТАНАС СУТКУС ЛЮДИ И ДЮНЫ

# Школа репортажа

Лекторий по фоторепортажу при ЦДЖ провел свой четырнадцатый выпуск. В этом году его окончили 212 человек. Среди выпускников — профессиональные фоторепортеры, члены фотоклубов, авторский актив городских и районных газет. По традиции двухгодичная программа лектория строилась по принципу чередования теоретических занятий, практических съемок и семинаров, во время которых преподаватели подробно анализировали работы учащихся, знакомили с рациональной рецептурой, особенностями того или иного вида съемки. Группа фотокорреспондентов Фотохроники ТАСС поделилась своим опытом оперативного освещения работы XXVI съезда КПСС и выполнения решений, принятых на съезде. Фотокорреспонденты АПН рассказывали о работе над фотоочерками, сериями снимков, о специфике цветной съемки. С лекциями и показом работ перед слушателями лектория выступали фотокорреспонденты и бильд-редакторы центральных газет и журналов. Они ознакомили слушателей с работой своих редакций, с характером требований к фотографии в каждом конкретном издании. В выступлениях профессионалов неоднократно выражалась надежда, что выпускники лектория, активно сотрудничая в прессе, на практике применят знания и практический опыт, приобретенные в процессе обучения. На итоговой выставке было представлено 233 работы, многие из которых показали, что их авторы способны решать темы публицистического звучания, и при этом находят оригинальные фотографические решения, смело идут на эксперимент. Диапазон выставочных фотографий охватывал практически все этапы обучения, начиная с решения задач на выразительность снимка, его композиционную и тональную завершенность и кончая главным — актуальной журналистской фотографией, способной найти применение на журнальных и газетных полосах. Здесь мы представляем некоторые из снимков слушателей лектория.

П. КАЙГОРОДЦЕВ



И. НОСОВ МИТИНГ СОЛИДАРНОСТИ



Т. УТКИНА КОНКУР



Т. УТКИНА ПОРТРЕТ В КОНТРАЖУРЕ



А. ЭПШТЕЙН РАЗМИНКА



С. ИГНАТЬЕВ НОЧНОЕ ДЕЖУРСТВО



В. ПЕТРАКОВ БУХАРА

## Тема — моя милиция

Журнал «Советская милиция» отмечает в этом году 60-летие со дня выхода первого номера. Биография издания отражает историю становления нашей милиции. Когда в редакционном музее берешь в руки выпуски разных лет, видишь, как с каждым годом растет уровень журнала, мастерство его фотокорреспондентов. Наша публикация — о тех, чьи снимки рассказывают читателю о трудной милицмейской службе.

Не всякое периодическое издание может похвастаться широким кругом постоянных внештатных авторов, особенно снимающих. Журнал «Советская милиция» — один из примеров со «знаком плюс»: значительный процент опубликованных снимков принадлежит активистам печати.

Здесь сотрудничают около 50 внештатных фотокорреспондентов, среди которых есть профессионалы, работающие в прессе, такие, как москвич С. Полуэктов, минчанин Д. Лупач, ферганец Т. Хамракулов, таллинец Д. Пранс, но еще больше фотолюбителей, присылающих снимки из самых различных районов страны. Это Г. Тельнов из Львова, С. Фастовский из Грозного, С. Жалтумаев из Аральска, В. Басов из Кривея...

Работе с внештатными авторами в отделе иллюстраций редакции не случайно уделяют столько внимания: направленность журнала, его адрес требуют знаний специфики работы в органах внутренних дел, особого призвания. Для многих же внештатников нелегкая милицмейская служба, которая поистине «длится дни и ночи», — дело жизни. Но одно дело — работа, другое — снимок для всесоюзного журнала, призванного способствовать повышению общественного престижа профессии солдат правопорядка, идейно-политическому и нравственному воспитанию, профессиональной подготовке сотрудников органов внутренних дел. Здесь главную роль приобретают политическая, социальная функция иллюстрации, ее содержательность, информативность. И в то же время очень важна форма подачи материала, творческий подход к созданию каждой фотографии.

Милицмейская служба, овеянная героической романтикой, требующая постоянного напряжения физических и духовных сил, мужества и находчивости, воли и человеколюбия, на первый взгляд кажется выигрышной темой для съемки. На самом же деле здесь много подводных рифов. Один из них — внешняя статичность, формальная стандартность ситуаций. Как, к примеру, рассказать средствами фотографии о работе инспектора по профилактике правонарушений или о кропотливом «кабинетном» труде эксперта-криминалиста? Разглядеть же и передать на снимке движение души человека дано не каждому.

Начальник отдела иллюстраций подполковник милиции Е. Спиридонов и его заместитель капитан милиции А. Крищенко работают с внештатными авторами — анализируют их удачу и просчеты, учат выбору выразительных средств, работе с современной фототехникой, ориентируют на динамичные, психологически точные снимки. Ими разработана специальная «Памятка внештатному корреспонденту журнала».



Ежегодно проводятся фотоконкурсы, организуются экспозиции лучших работ. Недавно в редакции одна за другой прошли четыре персональные выставки постоянных внештатных авторов — В. Новичкова, К. Иващенко, А. Богданова и К. Никифорова. В журнале есть специальная рубрика для фотолюбителей — «Фотоэкран читателя». Но надо сказать, что снимки внештатников все чаще появляются и на других страницах журнала.

Работа для «Советской милиции» внештатного корреспондента журнала по Горьковской области В. Новичкова — один из примеров многолетнего сотрудничества фотолюбителя с прессой. Подполковник в отставке, он свыше четверти века прослужил в органах внутренних дел. И уже более двадцати лет не расстается с фотокамерой. Снимки В. Новичкова публикуются в местной печати, не раз экспонировались на областных и зональных фотовыставках. Он — неоднократный участник и призер конкурсов на лучшее освещение в печати, по телевидению и на радио деятельности органов внутренних дел, которые по традиции ежегодно проводят Горьковская областная организация Союза журналистов СССР и УВД Горьковского облисполкома; лауреат конкурсов журнала «Советская милиция». Выставка В. Новичкова рассказывала об истинных знатоках милицейского дела (один из триптихов так и назван — «Знатоки») — криминалистах, автоинспекторах, поллитработниках, юристах...

Старший лейтенант милиции К. Иващенко работает экспертом-криминалистом в ГУВД Мосгорисполкома. Тема его фотографий — столичная милиция. Снимки рассказывают о героических делах МУРа, кропотливой работе сотрудников службы БХСС, следователей, представителей других подразделений. К. Иващенко неоднократно выходил победителем фотоконкурсов журнала «Советская милиция», с которым его связывает давняя творческая дружба.

Авторы еще двух выставок — К. Никифоров и А. Богданов. Как и В. Новичков, они снимают для журнала более двадцати лет и, так же как Иващенко, — москвичи. Но люди они сугубо штатские — фотокорреспонденты, работающие по заказам журнала. Фотографии К. Никифорова хорошо знают не только читатели «Советской милиции», они публикуются и в журналах братских социалистических стран. Автор их награжден знаком «Отличник милиции».

А. Богданов снимает на цвет. Он много ездит по стране, не отказывается от самых дальних командировок. И если учесть, что в каждом номере журнала печатается до пятнадцати слайдов, ясно, как необходима редакции его работа.

В преддверии своего юбилея редакция устроила широкий показ работ внештатных фотокорреспондентов. Снимки, представленные на этой выставке, свидетельствуют о мастерстве, о знании особенностей милицейской службы, о страсти к теме. А значит, и о том, что в отделе иллюстраций умеют заинтересованно, творчески работать с людьми. И закономерно, что среди авторов снимков юбилейного номера журнала «Советская милиция» почетное место занимают уже знакомые нам имена.

Г. ЕРГАЕВА

К. ИВАЩЕНКО ДИРИЖЕР

К. ИВАЩЕНКО НОЧНОЙ ПАТРУЛЬ

В. НОВИЧКОВ ПОГОНЯ

К. ИВАЩЕНКО СЕРЬЕЗНЫЙ РАЗГОВОР

К. НИКИФОРОВ ИНСПЕКТОР ДОРОЖНО-ПАТРУЛЬНОЙ СЛУЖБЫ



## «Встречи с Болгарией»

Так называется широко известный цикл фотографий Антанаса Суткуса о братской стране, ее людях, делах, традициях. Экспозиция работ этого цикла была открыта в выставочном зале редакции журнала «Советское фото» в дни празднования 100-летия со дня рождения Георгия Димитрова. На открытии выставки и в кулуарах шел интересный обмен мнениями не только о показанных снимках, но и шире — о творчестве мастера, его гражданской позиции и понимании роли фотоискусства в современном мире. Открывая экспозицию, председатель Всесоюзного творческого фотообъединения, директор издательства «Планета» Г. Коваленко сказал:

«Выставка еще раз свидетельствует, что Антанас Суткус — крупный мастер литовской фотографии, которая сегодня, как мы знаем, стала явлением мировой фотографической культуры. Сравнивая представленные работы с его фотоэпопеей «Люди Литвы», видим, что автор последовательно развивает в своем творчестве принципы социальной фотографии, высокой художественности в соединении с гражданственностью. Снимки ярко показывают людей братской страны.

Цикл «Встречи с Болгарией» — поэма о человеке и его стране. Суткус снимает людей простых, большей частью в быденной обстановке, и делает это так, что фотография раскрывает лучшие стороны человеческой личности. Достоверность, правда факта, его социальная значимость сочетаются с глубиной психологических и философских обобщений».

Оценивая выставленные работы, признанный мастер репортажа лауреат премии Союза журналистов СССР А. Гаранин говорил о том, что за литовской фотографией, за работами Суткуса он следит с тех пор, как девять фотомастеров Литвы впервые показали свои работы в Москве — с 1969 года. «Я знаю Суткуса, — сказал Гаранин, — как человека неукротимой энергии, ее хватило бы на многое. Но он однолюб: отдал себя безраздельно фотографии. Надо отметить, что общественному служению той же фотографии в качестве руководителя Общества фотоискусства Суткус отдает времени несравненно больше, чем творчеству. Но в этом он видит свой гражданский долг, и мы понимаем, что в успехах литовской фотографии, практических достижениях Общества немалая доля его труда, энергии и целеустремленности. И это тоже творчество. Настоящий художник не может иначе!»

Историк и теоретик фотографии С. Морозов отметил, что литовское искусство и в жанре портрета несет черты современной социальной фотографии. «Как художник Суткус соединяет в своем творчестве оптимистическое начало — мир у него может быть залит солнцем, морем улыбок, радостью — с драматическим ощущением жизни. Он не ищет фотогеничную натуру и не прикладывает усилий к тому, чтобы показывать только таких людей, которые наделены общепринятыми признаками красоты или значительности. В портретах людей труда он остро схватывает суть человеческого характера. Суткус создал свою, я бы назвал ее психологической, манеру портретирования, более тревожащую, нежели ласкающую глаз».

Заместитель главного редактора журнала «Советское фото» Г. Чудаков напомнил, что Суткусу только что вручена первая премия на международном фотоконкурсе «За социалистическое фотоискусство». «Такую награду он получает не первый раз, работы его публикуют многие фотографические журналы и альманахи, недавно вышла еще одна его фотокнижка о Советской Литве, словом, он в фотографии человек известный. За этими успехами — трудная жизнь художника с поисками, порой мучительными, и неудачами, без которых невозможен взлет. Талант Суткуса обрел зрелость. Фотография стала для него и формой самовыражения, и формой служения людям. На первый взгляд его снимки могут показаться простыми, но за простотой всегда стоит глубокое содержание. В обыденном, казалось бы, течении жизни он находит значительное и существенное, в ее проявлениях — ищет духовный смысл».

Размышляя о творчестве мастера, теоретик и критик фотографии А. Вартанов вспоминал: «В числе участников первой литовской фотовыставки в Москве был и Антанас Суткус. Он и тогда среди своих сверстников казался наиболее зрелым. Это впечатление оставалось и от его творчества, и от его высказываний. В нем чувствовалось единство нравственных принципов и художественного выражения. И с той поры он остается признанным лидером литовской фотографии».

Самое значительное сделано им в жанре портрета. Я нередко рассматриваю подборку его работ и каждый раз спрашиваю себя: каким образом при мимолетной встрече с незнакомым человеком автор сумел постичь суть характера? И ответ на вопрос нахожу опять-таки в особенностях личности Суткуса: в ярко выраженной способности кратчайшим путем идти к сердцу человека, в умении установить мгновенный и, что особенно важно, основанный на полном доверии контакт с человеком. Особо отмечу, что Суткус прежде всего глубоко уважает человеческое достоинство своих героев и воспринимает их так серьезно, что его персонажи, не теряя своей подлинности и естественности, обретают ту значительность, которая позволяет сказать: перед нами не только характер, но и тип человека».

«Присматриваясь к болгарским снимкам Антанаса Суткуса, я все время вспоминал, как в Вильнюсе заботливо относятся к фотографической молодежи, — так несколько неожиданно начал свое выступление искусствовед В. Демин. — Ее пестуют, посылают в командировки, широко представляют на выставках, но вместе с тем оценивают творчество молодых строго, нелицеприятно».

Странно ли, что я подумал об этом? Лишь на первый взгляд. Дело в том, что Суткус очень внимателен к тому, что приносит время, молодые авторы, новые выставки. Он позже, чем другие, взялся за широкоугольник, но когда стал его использовать, выяснилось, что понял возможности этой оптики глубже, чем многие авторы. В ясном стиле зрелого Суткуса любой прием проверяется творческой задачей, художественной целью».

«Встречи с Болгарией», мне кажется, — новый шаг в развитии его стиля. Он стал

здесь гибче, тоньше, художник чаще обращается к метафоре, символическому. В чем, на мой взгляд, пластическая новизна этих работ? Автор резко смещает центры снимка — смысловой не совпадает с композиционным. Иначе связаны здесь передний и задний планы. Фон, который у Суткуса всегда был богат, сейчас стал в особенности многогранным, информативным. Новое у зрелого мастера — это залог будущих, уверен, интересных работ».

Критик Л. Аннинский не раз писал о литовской прозе и поэзии, литовском кино. Интересен его взгляд на творчество Суткуса. «Начну «издалека», однако то, что я хочу вам напомнить, весьма близко к «загадке Суткуса», — сказал Л. Аннинский. — Великая актриса немого кино Грета Гарбо в финале одного из лучших своих фильмов играла сцену, в которой ее героиня узнает о гибели возлюбленного. Воздействие этой сцены на зрителей было потрясающе. Когда интервьюеры спросили актрису, как ей удалось сыграть такую глубину чувств, ответ всех озадачил. Грета Гарбо сказала, что не играла в том кадре... ничего. Это было удивительное решение: в ситуации, добежав расклеванной внешним сюжетом, явить... «ледяное лицо». Публика своим воображением дорисовала такие глубины и эмоции, какие актрисе ни вообразить, ни сыграть было бы невозможно».

У Суткуса — всегда! — лицо в центре кадра. Неисчерпаемость, бездонность лица человеческого. Здесь срабатывает не только психологическое чутье портретиста, но еще и чувство фона — чувство «общей ситуации» кадра.

Фоны в болгарском цикле Суткуса — классически, традиционно повествовательны. Работают машины, возделанные поля, полные жизни улицы городов, полные плодов сады, блеск моря, сверкающие улыбки в толпе людей. Это полнокровная реальность, счастливая жизнь... Но всегда в центре — лицо.

И я не могу определить, что именно оно выражает. Оно выражает беспредельность, бездонность человеческого «я». Оно глубже любой внешней реальности. Загадочнее, интереснее, сложнее. И эта вот независимость личности, выражающаяся в тончайшем контрапункте фона и ключевой фигуры, ключевого лица, — есть тема Суткуса, его философия, его искусство, его загадка».

Чистенький крестьянский дворик, беленькие стены — реальность, благополучная до эмблематичности, еще и «в квадрат» введенная красивой росписью по стенам. Но все же не более чем реальность вещей: конечная, материальная, внешняя реальность. А лицо на первом плане! Лицо старухи. Темное, изборозженное складками. Хозяйка двора? Не знаю... Весело ей? Горько? Не знаю... Лицо — загадка. Лицо — прощай в бездну. Спроси: что в этом лице? «Ничего»... Иная реальность — иная точка отсчета. Можете домысливать ее характер и ее судьбу, стоя перед фотографией. Все равно не исчерпаете.

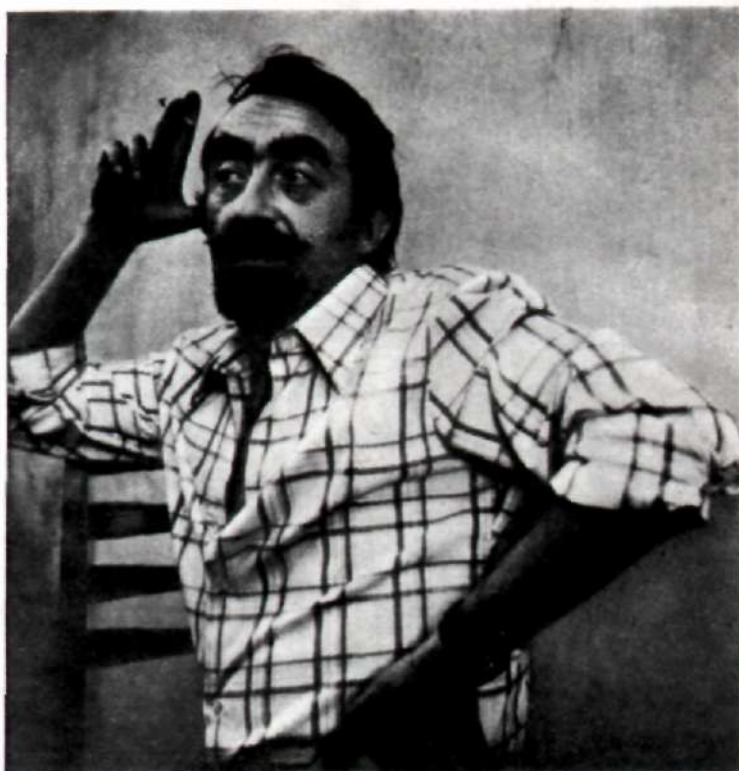
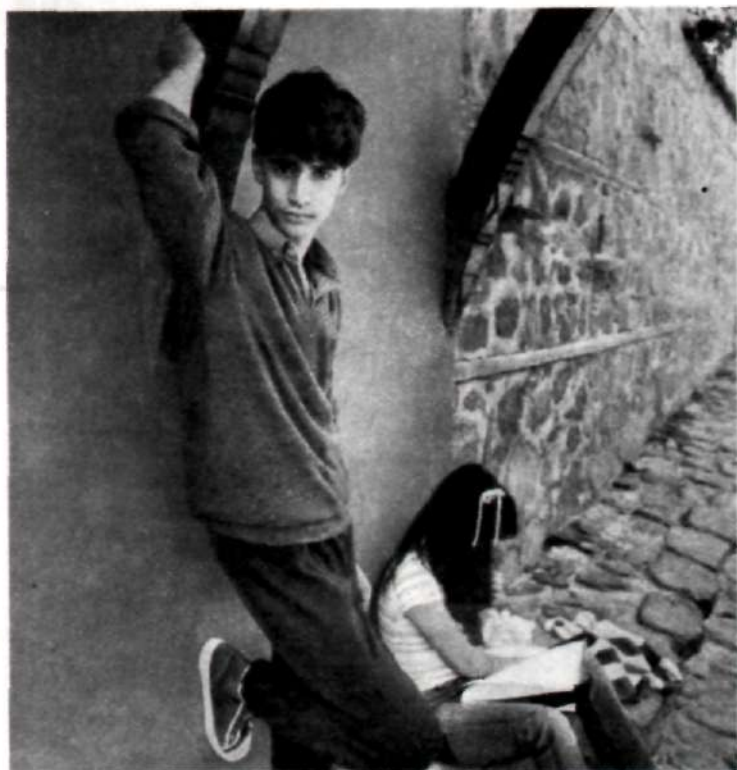
Ответа тут бесчисленное множество, и все — временные. Вопрос же один, тот самый вопрос, который и делает Суткуса — Суткусом».

Материал подготовил В. ТИМОФЕЕВ











## «Современник»



Ю. МАРТЫНОВ «ВПЕРЕД!»

В. МИХАЙЛОВ БОРЬБА РАВНЫХ



Фотоклуб «Современник» в городе Курган типичен в том смысле, что он объединяет в своих рядах людей разных по возрасту, фотографическому стажу, творческой ориентации. Это характерно для большинства наших фотоклубов и фотолюбительского движения в целом. А вот строит свою повседневную клубную жизнь «Современник» не совсем типично.

Как в принципе строятся занятия в клубах? Что делается для того, чтобы интерес к клубной работе не ослабевал со временем, а самое главное, занятия стали бы катализатором новых идей, столь необходимых в творческой работе?

Если судить по письмам, которые сопровождают клубные коллекции, присылаемые на фотоконкурс, объявленный «СФ» в этом году, то можно составить примерно следующую схему работы большинства клубов. Еженедельные или раз в две недели сборы. Долговременных планов, как правило, нет, все рассчитано на импровизацию. Основное внимание сосредоточивается на отправлении бандеролей со снимками для участия в разного вида фотоконкурсах. Скоро от клуба отпочковывается группа людей, получивших различные дипломы и медали...

Фотоклуб «Современник» строит свою работу, исходя из других принципов. Здесь нет деления на «метров» и «рядовых». Программа каждого занятия тщательно готовится. Технические вопросы, естественно, тоже не оставлены без внимания, но главное — проблемы творческие.

Одна из форм клубной работы — рефераты о творчестве классиков отечественной фотографии — М. Дмитриеве, А. Родченко, А. Шайхете, Б. Игнатовиче, А. Шишкине. Готовятся они в порядке очереди всеми членами фотоклуба. Цель этих рефератов — не только знакомство с творчеством выдающихся мастеров, но и конкретный анализ комплекса приемов, благодаря которым были достигнуты актуальность, выразительность того или иного снимка.

Выполняя конкретные учебные задания, участвуя во внутриклубных конкурсах, авторы, естественно, обогащают свои теоретические и практические знания, и это особенно заметно при анализе работ В. Бухрова и В. Михайлова, Н. Самарина.

Тесная связь установилась у клуба с местным художественным музеем, сотрудники которого выступают с циклом лекций по истории изобразительного искусства, знакомят с творчеством современных художников.

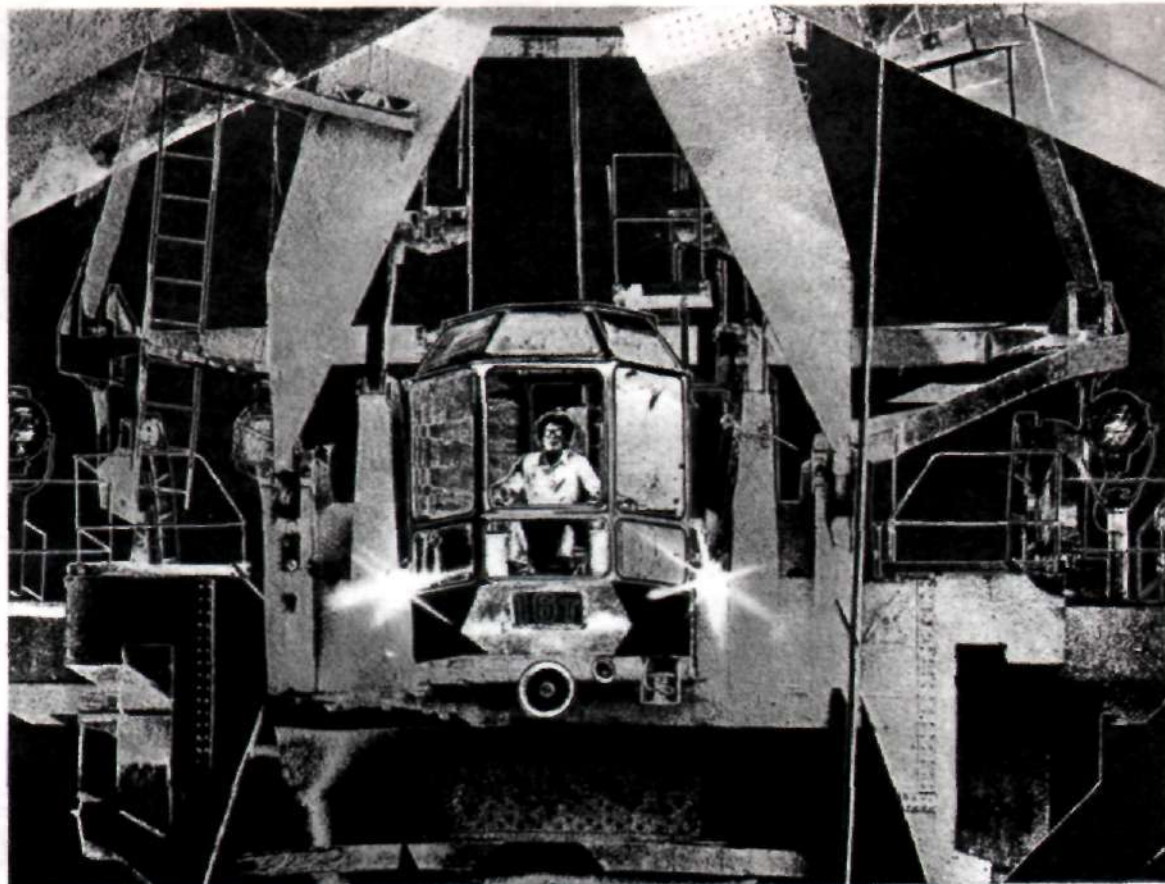
Встречи с поэтами, писателями, представителями других фотолюбительских объединений — все это помогает сделать жизнь клуба интересной, насыщенной. Фотолюбители принимают активное участие в общественной жизни города, живут его интересами.

Можно по-разному оценивать конкретные результаты работы фотоклуба «Современники», иначе говоря, опубликованные на этих страницах снимки. Можно сетовать на некоторую похожесть изобразительных приемов в работах разных авторов. Скорее всего, это — болезнь роста. Желание во что бы то ни стало овладеть технической новинкой, фетишизация ее возможностей нередко и приводят к появлению проходных, стереотипных работ. К счастью, у курганцев их не так много. Критерии оценки в клубе достаточно высоки.

Можно без особого труда выделить лидера клуба, его председателя — В. Бухрова. Несомненно и его влияние, оказываемое на поиски фотолюбителей — членов коллектива.

Но нельзя оставить незамеченным и другое. Нестандартность фотографического видения, стремление, и весьма настойчивое, уйти от штампа, апробировать свежие приемы в жанрах и сюжетах достаточно традиционных — все это следствие продуманно и целенаправленно используемых в клубе форм работы.

Будем откровенны, эти формы, взятые на вооружение «Современником», используются еще не так часто самостоятельными фотографическими коллективами, которые львиную долю клубного времени отдают исключительно практике и только практике, фотографии и только фотографии, вне ее связей с другими смежными искусствами.



В. БУХРОВ ИЗ ТЮМЕНСКОГО РЕПОРТАЖА

Н. САМАРИН ИНЖЕНЕР

В. ВУХРОВ ИЗ ТЮМЕНСКОГО РЕПОРТАЖА

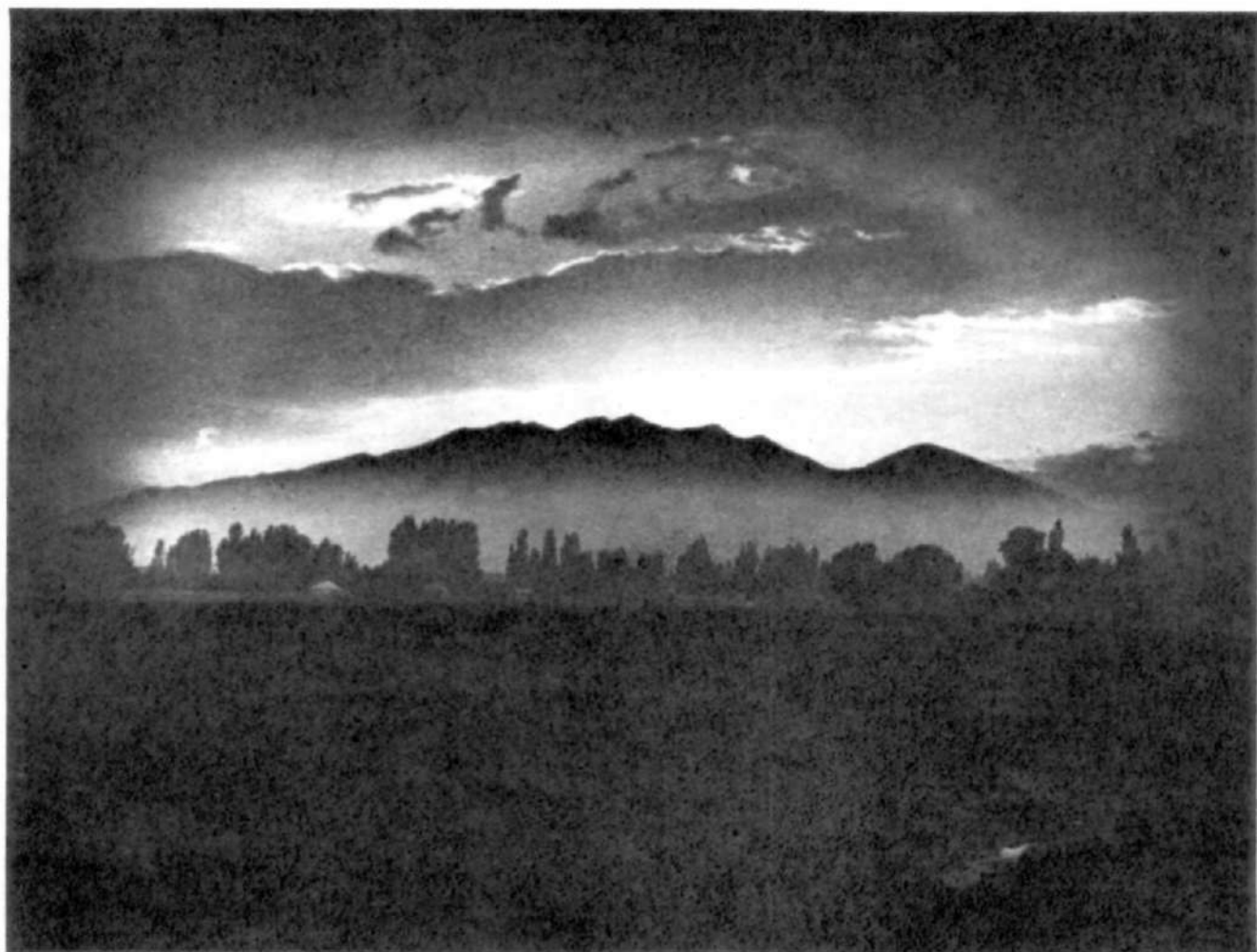


В. ВУХРОВ ИЗ СЕРИИ «ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПРАЗДНИК»





В. БУХРОВ ОБРАЗ



М. ФИСУН ТИШИНА

## «Сююм» — клуб увлеченных

Клуб наш возник в 1979 году при Казанском государственном педагогическом институте на базе отделения фотодела факультета общественных профессий. С самого начала мы завязали тесные контакты с известным фотоклубом «Тасма».

Мы постоянно встречались с ведущими фотомастерами нашей республики, учились у них и не торопились сообщать фотографическому миру о своем существовании. На начальном этапе важно было выработать организационную структуру клуба. Мало написать устав, необходимо его выполнять. И здесь выявились свои трудности. Главная из них заключалась в том, что студенты — члены клуба, прошедшие обучение на факультете общественных профессий, после окончания института разъезжались с дипломами учителей по самым дальним районам нашей республики. И приходилось начинать все сначала. Но нет худа без добра.

В тех местах, куда уезжали молодые педагоги, возникали собственные, пусть небольшие центры фотографической активности. Фотоклуб взял на себя преподавание фотодела на факультете общественных профессий. Члены клуба вели теоретические и практические занятия с начинающими. Присматриваясь к студентам, постепенно втягивали их в орбиту клубной деятельности.

Благодаря работе по созданию фотоархива института, съемке торжественных событий, участию в оформлении помещений факультетов и кафедр фотоклуб занял активное место в общественной жизни института.

Наиболее подготовленные члены клуба, освоившие технику съемки и печати, по рекомендации правления участвуют в хозяйственной научно-исследовательской работе института в качестве фотолаборантов, что дает возможность приобретать фотоматериалы и оборудование, укрепляет материальную базу клуба.

Общественная деятельность студентов, связанная с фотоделом, которая формирует и навыки организаторской работы, столь необходимые учителю, привлекает внимание кафедры

педагогики. Сейчас здесь разрабатываются методические рекомендации по использованию фотографии в воспитании школьников, по деятельности студенческих фотоклубов при педагогических институтах. Многие наши выпускники работают учителями в сельских школах. Равиль и Рашида Низамовы выехали в Актанышский район. Они не порывают связи с клубом. Равиль ведет в школе фотокружок, организовал фотовыставку работ школьников, которая демонстрировалась в районном Дворце культуры. Заканчивает институт Александр Шадров — участник всех наших начинаний, вложивший большой труд в становление фотоклуба. Он будет учителем географии в родном селе Высокогорского района. Одними из первых членов нашего клуба были Ким Иванов и Николай Чумаков, которые также многое делают для пропаганды фотоскула на местах своей работы.

В клубе есть несколько человек, которые не имеют прямого отношения к педагогике. Они отдают фотографии все свое свободное время: студент факультета журналистики Валерий Павлов, артист Театра имени Качалова Юрий Федотов и выпускник архитектурного факультета Шамиль Баширов. Активно и творчески работает президент нашего фотоклуба Таня Артемьева, будущий учитель географии.

Клуб участвовал в двух последних республиканских выставках и на выставке, посвященной XXVI съезду КПСС, завоевал второе место, ряд авторов был отмечен дипломами и ценными подарками.

Снимки В. Павлова и Э. Хакимова вошли в экспозицию, посвященную добыче двухмиллиардной тонны нефти в Татарии, они же подготовили выставку о тружениках Елабужского управления разведочного бурения. Были показаны персональные выставки Юрия Федотова и Шамиля Баширова. Сейчас мы готовимся к республиканскому фотосмотру, посвященному 60-летию образования СССР.

...Наш клуб получил название «Сююм». В Казани существует старинный архитектурный памятник — башня Сююмбике. Мы использовали часть названия этого памятника, которое в вольном переводе на русский означает: симпатия. Надеемся, что с фотографией она у нас будет взаимной.

Э. ХАКИМОВ,  
Ф. ЗАБИРОВ,  
преподаватели КГПИ

## Фотография на экране

Окончание. Начало см. на стр. 22

Закономерно, что проблема визуальной книги заявила о себе в момент, когда встал вопрос о типе книги для массовой аудитории. «Уже довольно давно в порядок дня поставлен вопрос о создании «фотографической книги», состоящей из одних фотоснимков с минимальным текстом. Опыты в этом направлении проводятся довольно широко, — отмечал в начале 30-х годов Б. Жеребцов в работе «Создадим художественный фотографический фильм», весьма интересной в теоретическом отношении. Фотокнигу критик именовал «фотографическим фильмом», чтобы подчеркнуть, что ее структура ближе к киноленте, нежели к традиционной книге.

«Фотографический фильм» станет, по мнению Б. Жеребцова, визуальным произведением, которое будет «не просто документировать действительность, а творить художественные образы. Новая форма имеет дело с условным пространством и временем, сюжет в ней углубляется и усложняется, а развитие действия получает психологическую мотивировку — «фотофильм психологичен». И хотя в его основе лежат документальные факты и подлинные реальные герои, реальность дается нам преображенной. Все это нужно, чтобы извлечь из жизни внутреннюю правду явления, избежать натуралистической передачи отдельных деталей. Искусство «фотографического фильма», рассуждает Жеребцов, начинается там, где прекращается копирование жизни и начинается художественное переосмысление фактов. Художественность он понимает как показ «внутренне правдивого». Критик, таким образом, отделяет факт от образа, документальность от художественности. По существу, он пытался разработать документально-художественную структуру визуального повествования.

В качестве примера «фотографического фильма» тех лет можно привести фотокнигу «1914» И. Фейнберга и С. Телингера. Она построена на сложном и органичном сочетании и взаимодействии документальных текстов и фото. Фотография используется на двух уровнях: как документальный снимок и как фотомонтаж. Еще сложнее в ней иерархия словесного ряда. Тексты — информационный, публицистический, лозунговый — изобразительно и макетно выделены (цветом, крупностью шрифта), а ленинские цитаты вклеены между страницами на отдельных вкладках.

По своей структуре книга идентична многокомпонентной документально-публицистической телепередаче на общественно-политическую тему. Она диалогична и открыта по структуре. В ней «звучат» голоса ведущего, реальных исторических лиц, представителей солдатской массы — все это на фоне многообразного и изобразительно-отношения сюжетно-организованного фотоматериала.

Сегодня очевидно, что для реализации «фотографического фильма» был нужен телеэкран. Когда он появился, такие структуры заняли достойное место: в телевещании родилась новая область, построенная на соединении документального материала и художественных принципов его организации — художественная телепублицистика.

Итак, вначале принципы «фотофильма» в какой-то мере утвердили себя в книге, построенной как документально-художественное фотоповествование. Характерным было то, что авторы таких книг стремились придать документальному фотоматериалу символическое звучание, для чего активно использовали ассоциативный монтаж, острые оформительские и конструктивные приемы. Повествовательные структуры, к которым стремились создатели «фотографических фильмов», сворачивая свои решения в достижениями тогдашней кинодокументалистики, по своей поэтике оказались более близкими не кино, а телевизионному жанру. Многие первые фотокнижки без особых усилий и потерь можно перенести на телеэкран, настолько они напоминают раскадрованные телепередачи (достаточно упомянуть фотониздания, выполненные Э. Лисицким, А. Родченком, С. Телингера). Такая возможность вытекает, конечно же, из «телевизионной» структуры этих изданий, в некоторых своих особенностях проанализированной тогдашней фототеорией.

В использовании уже освоенных фотографией повествовательных форм и структур заключено завоевание сегодняшней визуальности. Вот почему фотография никогда не уйдет с телеэкрана.

## Карп Пашиньян Встреча с Николаем Островским



Н. А. ОСТРОВСКИЙ

Автор представленной здесь серии портретов всемирно известного писателя, человека удивительной судьбы — Николая Островского — старейший фотограф Иван Николаевич Панов.

Родился он в 1895 году в Рязанской области, в крестьянской семье. Учился в двухклассной школе в Спас-Клепиках в одно время с Сергеем Есениным. В 1912 году уехал в Москву на заработки, устроился в одно из фотоателье. С 1919 года — профессиональный фотопортретист. Занимался театральной и прикладной съемкой, создал серию портретов выдающихся артистов Москвы. В 20—30-е годы начал

сотрудничать в печати. Выполняя задания Госиздата, а потом издательства «Правда», побывал в разных уголках Советского Союза. Снимал известных людей, исторические памятники, произведения прикладного искусства. Выпустил серии открыток о Средней Азии, Кавказе, ряде крупных городов. Принимал участие в создании фотоэкспозиции Музея В. И. Ленина в Москве. В журнале «СФ» (1935, № 7) читаем: «Для исполнения фотоэкспонатов Музея был привлечен коллектив высококвалифицированных специалистов в составе: Б. Живаго — директора комбината прикладной и экспериментальной фотографии при Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, А. Хлебникова — руководителя фотоотдела Государственного исторического музея, И. Панова — специалиста по репродукционным работам, В. Улитина, П. Клепикова, Н. Грановского». Сейчас Иван Николаевич на пенсии. Живет в Кисловодске. Много интересных встреч было в долгой творческой жизни Панова. Но эту он выделяет особо.

— В конце 1935 года мне поручили сделать официальный портрет писателя-коммуниста Островского, только что награжденного орденом Ленина. Его роман «Как закалялась сталь» сразу принес автору мировую известность, горячую любовь советских людей. Имя писателя было на устах миллионов. Мы слышали его голос по радио, на страницах газет печатались интервью с ним. Неподвижный и слепой, он продолжал активно работать, жадно интересовался всем, что его окружало. «Я бросился на прорыв железного кольца, которым жизнь меня охватила. Я пытался из глубокого тыла перейти на передовые позиции борьбы и труда своего класса. Неправ тот, кто думает, что большевик не может быть полезен партии даже в таком, казалось, безнадежном положении...» Эти слова стойкого, преданного народу, Отчизне человека волновали всех до глубины души. Как преодолеть в снимке противоречие между тяжелейшим физическим состоянием Островского и необыкновенной, поразительной силой его духа? Сумею ли, справлюсь ли с таким сложным делом? И вот — Сочи, Ореховская улица, 48. Во дворе много людей. Протискиваюсь в дом. С трудом сдерживая волнение, представляюсь. Тут же раскрываю камеру с дюжиной пластиночных кассет: «Могу ли приступить к съемке?» — «Да вы отдохните с дороги, — мягко улыбнулась мать писателя, Ольга Осиповна. — Я вас чаем сейчас напою, а там посмотрим... Что ж вы с места в карьер...» От этих ее слов, от теплой, приветливой обстановки я повеселел, расслабился, поверил, что выполню трудное задание. На следующий день я познакомился с Николаем Алексеевичем. Острый профиль. Плотные сжатые губы. Разметавшиеся по подушке волосы. Это я запомнил навсегда. И еще голос. Чуть хриплый, но спокойный: «Нелегко вам со мной придется»... И все сложности съемки отошли на второй план. Осталось главное — общение с мужественным, прекрасным человеком...

...Ивану Николаевичу приходилось работать урывками, непродолжительное время, чтобы не очень утомлять Островского. Он сделал несколько портретов писателя. Снимки его в окружении родственников, с комсомольскими делегациями. По личной просьбе Островского фотограф репродуцировал многие его семейные фотографии, подготовил их к публикации в Госиздате. — Шли годы, — вспоминает Иван Николаевич. — Были встречи с другими интересными людьми, новые сильные впечатления. Но именно Островский остался для меня носителем лучших черт характера советского человека, той «дождевой каплей, в которой отразилось солнце партии». В заключение нашей беседы старый фотограф достал с полки коробку, развязал тесемку... Осторожно принял я из его рук стеклянные пластинки. Вот они, те самые негативы... Отпечатки с них я видел в энциклопедиях, в учебниках литературы, в массовых изданиях. Они — как голос издалека. Они — частица великой истории Страны Советов!



В ПЕРИОД РАБОТЫ НАД РОМАНOM «РОЖДЕННЫЕ БУРЕЙ», ЗА МАШИНОК СЕКРЕТАРЬ А. П. ЛАЗАРЕВА

Н. А. ОСТРОВСКИЙ С МАТЕРЬЮ ОЛЬГОЙ ОСИПОВНОЙ И СЕСТРОЙ ЕКАТЕРИНОЙ АЛЕКСЕЕВНОЙ



# Павел Ивченко Главный принцип — комплексность



ДОМ КИНОФОТОЛЮБИТЕЛЯ ЗАНИМАЕТ ВСЕ ТРИ ЭТАЖА НОВОГО ТОРГОВОГО КОМПЛЕКСА НА НАВАГИНСКОЙ УЛИЦЕ В САМОМ ЦЕНТРЕ СОЧИ



ТОРЖЕСТВЕННЫЙ МОМЕНТ. ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОЧИНСКОГО ИСПОЛКОМА В. Ф. ЦЫБАНКОВ РАЗРЕЗАЕТ ТРАДИЦИОННУЮ ЛЕНТОЧКУ В НОВОМ ДОМЕ КИНОФОТОЛЮБИТЕЛЯ



ЗАЛ ВЫСТАВКИ ФОТОТЕХНИКИ В ПЕРВЫЕ МИНУТЫ ПОСЛЕ ОТКРЫТИЯ



ПРИЛАВОК С ФОТОКАМЕРАМИ СРЕДНЕГО ФОРМАТА

В Сочи открылся Дом кинофотолюбителя — уникальный торгово-сервисный комплекс. В масштабах нашей страны факт, казалось бы, рядовой, но для массового фотолюбительства имеющий большое значение, достойный особого разговора.

Значимость этого события объясняется многими причинами и прежде всего рядом новых концепций, положенных в основу работы центра. Важнейшая из них — комплексность всего производственного механизма, сочленение в единую цепь производства, поставки, контроля, информации, рекламы, торговли, обслуживания и ремонта. Объединение всех этих служб позволяет наладить столь необходимую систему обратной связи — постоянный и систематизированный учет запросов и оценок потребителя. Причем потребителя всевозможных категорий. Вот, пожалуй, главный аргумент, почему первый комплекс появился именно в Сочи — здравнице, принимающей в год более четырех миллионов отдыхающих со всех концов страны и из-за рубежа. Здесь стабильность и усредненность спроса и требований, если так можно сказать, на уровне международных стандартов. Необходимость совершенствования системы продажи, а точнее, распространения фототехники очевидна. Если в большинстве случаев развитие того или иного вида творчества зиждется на совершенствовании исполнительского мастерства при известной стабильности технических возможностей инструмента, то прогресс фотографического творчества во многом зависит от уровня постоянно совершенствующегося динамичного парка фототехники, от качества фотоматериалов. Совершенство аппаратуры не всегда может быть выражено цифрами технических данных. Порою стремление к расширению технических возможностей или хуже — погоня за престижными цифрами неизбежно ведет к усложнению аппаратуры, ее прихотливости, сложности обслуживания, ремонта, наконец, к удорожанию. Здесь важно найти рациональные пропорции

в выпуске сложной и простой аппаратуры. Казалось бы, обычная статистическая задача. Однако она не решается известными математическими методами. Отношение к фототехнике и спрос на нее подвержены воздействию изменчивых творческих и эмоциональных факторов, сказывается также влияние телевидения, кино, журналов, рекламных изданий: возможности фототехники должны соответствовать новым требованиям времени. Внутри общей системы следует обозначить четкое деление фототехники по группам потребителей, чтобы иметь возможность скоординировать затраты соответственно потребностям. Должны быть четко определены системы для каждой из них — от простой до самой многообразной. Например, простейшая, для широкого потребителя: камера + фотоматериал + централизованная обработка с выдачей конечного продукта либо непосредственно на руки, либо по почте. Более сложная, для творчества фотолюбителя: камера с комплексом дополнительных приборов и приспособлений + ассортимент фотоматериалов + лабораторное оборудование и средства демонстрации. Такая комплексная программа должна быть поддержана качеством всех ее звеньев, соответствующим современным представлениям о стандартах на приборы точной механики и потребительские товары длительного пользования. Усложнение фототехники за последние годы и практика ее реализации выявили необходимость резкого повышения квалификации торгового персонала. Не секрет, что в большинстве случаев фотолюбитель «начинается» с магазина. И от того, помогут ли ему там сделать правильный выбор, зачастую зависит, получит человек удовольствие от первых творческих опытов или откажется от занятий фотографией навсегда. Прийти покупателю на помощь — обязанность продавца. Сейчас труд продавца фототехники оценивается в соответствии с нормами для магазина культтоваров. Однако простой подсчет объема технических сведений, которыми

он должен оперировать, убеждает в несправедливости сложившейся ситуации. Число только цифровых тактико-технических данных на камеру в среднем 20, а на прилавке их не менее 20, плюс приспособления, плюс возможности комбинаций приборов и приспособлений, плюс смежная аппаратура, и на все вопросы покупателя продавец фототехники должен отвечать быстро, правильно, одновременно демонстрируя работу прибора, выписывая чек, упаковывая покупку... Необходимость нового подхода к организации торговли и сервиса очевидна. Важный опыт в этом направлении начат открытием фирменного салона-магазина в Сочи. Немалую смелость в преодолении традиционных норм, а точнее, догм пришлось проявить при организации этого предприятия Центральной рекламно-коммерческой организации (ЦРКО) «Рассвет».

— Перед Домом кинофотолюбителя, — рассказывает Ю. Шевелев, ответственный работник отрасли, — стоят сложные задачи. Он должен стать региональным центром по пропаганде кинофотолюбительства в нашей стране, активным пропагандистом отечественной любительской фотокинотехники и фотоматериалов. Помимо продажи аппаратуры и фотоматериалов, будет осуществляться постоянная информация о новых достижениях в этих областях, для чего организована постоянно обновляющаяся экспозиция выпускаемых и перспективных изделий. Той же цели будут способствовать регулярно проводимые дни встреч с фотолюбителями, на которых представители заводов-изготовителей смогут рассказать о своей продукции и выслушать мнение потребителей. Проведение подобных встреч будет носить различную форму — от непосредственных контактов за столом консультанта до тематических лекций и обсуждений: в Доме есть специальный кинолекционный зал на 250 мест. Здесь же можно проводить демонстрацию любительских и рекламных кинофильмов, слайд-фильмов.

Консультационная служба Дома кинофотолюбителя имеет отдельный зал на втором этаже, оснащенный демонстрационной техникой, — продолжает Ю. Шевелев, — но, разумеется, консультационные точки будут повсюду: в зале-выставке фототехники, торговых залах первого и второго этажей и, конечно, в ремонтно-сервисном отделе, о котором стоит сказать отдельно.

Организация службы гарантийного ремонта всего парка отечественной фототехники возложена на представителей Ленинградского оптико-механического объединения, при материальном участии всех остальных заводов-изготовителей фото- и киноаппаратуры нашей страны. Помимо гарантийного ремонта, который выполняется немедленно — ведь наш посетитель — отпускник, — планируется организация проката аппаратуры с предоставлением фотоматериала и дальнейшей его обработкой.

На службу гарантийного ремонта возложена также задача стопроцентного предторгового контроля поступающей на прилавок продукции. Следует учитывать, что современная фотоаппаратура — вещь сложная, и поэтому мы считаем целесообразной дополнительную ее проверку после длительной транспортировки и хранения. Близость службы ремонта выгодна не только потребителю, но и магазину. Не исключено, что при первом опробовании могут возникнуть случайные сбои в работе аппаратуры, которые можно немедленно устранить на месте. Функционирует пункт приема заказов на обработку всех отечественных фотоматериалов, фотопечать и прочие услуги. Работа пункта организована на хорошо оснащенной базе фотофабрики города.

Третий этаж Дома отведен под постоянно действующую и периодически обновляемую выставку любительской фотографии. Возможно, что и у самых маститых профессионалов после посещения зала появится желание показать здесь свои коллекции. Кроме регулярных контактов представителей промышленности с потребителями планируется проведение различных опросов покупателей, а ремонтно-сервисная служба будет вести журналы учета претензий к аппаратуре, что обеспечит действенную и своевременную обратную связь для промышленности. Одной из важнейших осо-

бенностей в организации и функционировании Дома кинофотолюбителя являются узаконенные прямые договорные связи магазина с заводами-изготовителями аппаратуры, минуя торговые базы. Это не только позволяет быстро реагировать на изменение спроса и избежать отсутствия какого-либо популярного изделия на прилавке нашего центра, но и делает соревнование заводов очным.

Предполагается, что мастера гарантийного ремонта будут проходить обучение на ЛОМО в Ленинграде, обладающем богатой материальной базой и определенными традициями в подготовке специалистов этого уникального профиля.

Постоянная работа проводится по повышению квалификации торговых работников нового центра, запланирован график встреч с представителями промышленности, ГОИ им. С. И. Вавилова, Дома оптики, «Союзхимфото». Первые же дни работы показали, что специфика города, принимающего иностранных туристов, требует определенной лингвистической подготовки работников центра, хотя бы знания английского языка, являющегося ведущим в этой области техники. Думаем, что руководители торгового центра отнесутся к этому с должным пониманием.

В проекте — организация встреч с мастерами, фотолюбителями и детскими фотокружками. Фирменные комплексы открывают также некоторые совершенно новые возможности, — заключает свой рассказ Ю. Шевелев. — Вполне реально, к примеру, практическое выяснение и выработка наиболее рациональных цен на новую аппаратуру. Они могут быть определены путем продажи первых партий изделий по ориентировочным ценам, исходя из конъюнктуры. Постоянно действующая выставка, естественно, рождает предложение о торговле по предварительным заказам.

Нет такого товара, функциональные возможности применения которого и интерпретации были бы столь широки, как у фототехники. Причем ее технические возможности и качества отнюдь не очевидны и не исчерпываются цифрами паспортных данных, значит, затруднено и сравнение. Прибавим к этому, может быть, не открытое, но неизбежное соревнование с зарубежной фототехникой, и станет ясно,

сколько необходима сейчас, помимо всего, и компетентная рекламно-техническая информация, выполненная на самом высоком уровне.

Каждая крупная фотофирма за рубежом не только выпускает отдельные великолепно оформленные рекламные проспекты, информирующие о новинках, но и регулярно издает книги-путеводители по собственной аппаратуре, раскрывающие все нюансы ее творческого применения. И если в обычном универсальном магазине, где отдел фототехники занимает небольшой прилавок, можно было обойтись скромно изданной инструкцией, то отсутствие на стендах фирменного центра современной и яркой рекламы и информации выглядит необычным провалом.

Есть еще одно важное и полезное следствие создания сети фирменных центров: они наглядно и доказательно потребуют от производителей выполнения главной задачи времени — неуклонного повышения качества самой фототехники.

Итак, новый центр начал работу, а его счастливые посетители, может быть, и не заметили, что уже в первые дни среди их консультантов оказались многие ответственные специалисты — директор Дома оптики, кандидат технических наук В. С. Зиновьев, генеральный директор БелОМО П. В. Зиль, заместитель директора объединения «Свема» А. Ф. Моргал и другие представители промышленности. Факт отрядный сам по себе.

С некоторой опаской мы брали интервью у многочисленных иностранных посетителей. Все ли предусмотрели в первые дни? Однако все впечатления были положительными. Характерным стало высказывание доктора Михаила Парадо из ЧССР. Он сказал, что поражен размерами и удобством нового центра, признался, что отсюда не хочется уходить и что для него, фотолюбителя, это посещение — самая большая радость в Сочи. — Остается лишь мечтать, — добавил он, — чтобы и в других городах были построены такие же комфортабельные специализированные комплексы. Думается, что к этой точке зрения присоединятся и все наши читатели.

ФОТОРЕПОРТАЖ П. ИВЧЕНКО



ЗАРУБЕЖНЫЕ ГОСТИ ИЗУЧАЮТ ЭКСПОНАТЫ ВЫСТАВКИ



ОЖИВЛЕННО У СТОЛА КОНСУЛЬТАНТА. РАССКАЗ ПОРОЮ ПРИХОДИТСЯ ВЕСТИ СРАЗУ НА НЕСКОЛЬКИХ ЯЗЫКАХ



В ЗАЛЕ ГАРАНТИЙНОЙ МАСТЕРСКОЙ МАЛОЛЮДНО. ПЕРВУЮ ПОСЕТИТЕЛЬНИЦУ МЫ УВИДЕЛИ ЛИШЬ НА ВТОРОЙ ДЕНЬ РАБОТЫ ЦЕНТРА



ПЕРВЫЕ ПОКУПАТЕЛИ НЕ СКРЫВАЮТ СВОЕГО УДОВОЛЬСТВИЯ

# Александр Доброславский Автофокус — простота через сложность

Если минувшее десятилетие прошло под знаком внедрения в фотокамеры различных экспонометрических систем, то нынешнее, возможно, откроет новый этап их совершенствования — оснащение самого популярного класса современных «зеркалок» системами автоматической фокусировки.

Казалось бы, сугубо творческий, всегда индивидуальный процесс — фокусирование, последний из тех бастионов неопределенности и труднообъяснимых вариаций выбора, которые отождествлялись порой с понятием мастерства, а ныне активно подвергаются инженерной ревизии. Фокусировка — хоть и творческая задача, однако, как показывает статистика, в большинстве случаев она решается фотографом ordinarily и соответственно может быть реализована с помощью автоматических устройств достаточно точно. Некоторые считают, что существующие электронные системы наводки на резкость не могут сравниться с тренированным глазом опытного фотографа, особенно при низком контрасте и слабом освещении. Но даже скептики соглашаются, что такие вспомогательные электронные системы полезны многим, чье зрение и опыт не на высоте.

В развитии фототехники можно наблюдать, с одной стороны, расширение функциональной возможности систем и отдельных приборов, которое предполагает наличие определенных опыта работы с ними, с другой — повышение доступности путем оснащения камер встроенными вспомогательными устройствами. Это направление позволяет при минимальном знакомстве с принципами съемки достичь отличного результата.

Сейчас, когда первые простейшие модели камер с автофокусом уже прошли проверку у массового потребителя, а системы автофокусировки начали внедряться в однообъективные «зеркалки», попробуем оценить, чем они могут фотографу и какие технические решения для этого уже существуют.

Первые патенты на системы автофокуса зарегистрированы почти полвека назад, но реализация их ста-

ла возможна лишь с появлением микросистемной базы.

Первыми камерами с автофокусом были простые аппараты с жесткостроенным объективом с небольшой светосилой и соответственно легким оптико-механическим блоком, не требующие больших энергозатрат для привода подвижки. Сейчас появились «Асахи Пентакс ME-F» и камера «Кэнон AL-1» с автофокусом. Начинается выпуск фирмой «Никон» двух объективов с автофокусировкой и сменного видоискателя для быстрого фокусирования. Эта камера имеет, во-первых, сменную пентапризму, оснащенную системой наводки на резкость, подходящую для любого «Никона F3», которая служит дополнительным индикатором резкости; во-вторых — особый вариант, названный «F3-AF», который снабжен контактами для связи с серводвигателями в объективе. Пока что выпущено два таких объектива: 80 мм/2,8, серводвигатель которого перестраивает объектив от бесконечности до 1 м за 0,5 с и 200 мм/3,5, у которого перестройка от бесконечности до 2 м занимает 2 с. Второй объектив снабжен также переключателем диапазонов, который предотвращает возможную реакцию системы на объект, находящийся ближе к объективу, чем тот, который интересует фотографа.

Рассмотрим принципы построения этих систем. «Асахи Пентакс ME-F» использует систему наводки на резкость, очень напоминающую способ, которым мы пользуемся при наводке по матовому стеклу. Обычно мы просматриваем изображение попеременно с каждой стороны от наилучшей фокусировки, пытаемся добиться минимальной нерезкости изображения.

Если бы удалось одновременно видеть изображение таким, каким оно предстает на фиксированном расстоянии от точного фокуса с каждой стороны, мы видели бы именно то, что «видят» два ряда чувствительных элементов автоматики. Когда сфокусированное изображение лежит точно посередине между двумя детекторами, электрические сигналы от них одина-

ковы; если фокусировка сбита, сигналы различны. Разность сигналов подается в схему управления, в видоискателе загораются индикаторы и серводвигатель, если таковой встроен в объектив, приводится в действие.

Схема автоматической наводки на резкость, примененная фирмой «Пентакс», называется EFC (электронное управление фокусировкой) и, возможно, берет начало от существующей методики электронного контроля качества объективов. Это методика околофокального измерения контраста, которой пользуются во многих оптических лабораториях. Согласно такой методике замеры контраста проводятся в большом числе положений, начиная с некоторого расстояния перед фокусом, затем на меньшем расстоянии за фокусом, затем снова (на еще меньшем расстоянии) перед фокусом и т. д. Как и следовало ожидать, наивысший контраст достигается в фокусе.

В системе автоматической наводки на резкость «Пентакс» замер контраста производится только в двух положениях (рис. 1). Используется простая лучеделительная система в тонкой стеклянной пластинке, накрывающей два блока чувствительных элементов. Электронный блок осуществляет сканирование блоков чувствительных элементов, причем скорость сканирования регулируется в зависимости от интенсивности общего светового потока при помощи отдельных датчиков. Тем самым обеспечивается достаточная интенсивность сигнала, поступающего от блоков, в пределах величины экспозиционных чисел от 4 до 16. Благодаря наличию регулировки скорости сканирования повышается быстрота действия системы при больших освещенностях.

От каждого блока поступает сигнал, пропорциональный контрастности изображения на данном блоке элементов, а разность сигналов — на логическую схему, которая осуществляет дальнейшее управление.

При правильной наводке на резкость сигналы, поступающие от каждого из двух блоков, одинаковы.

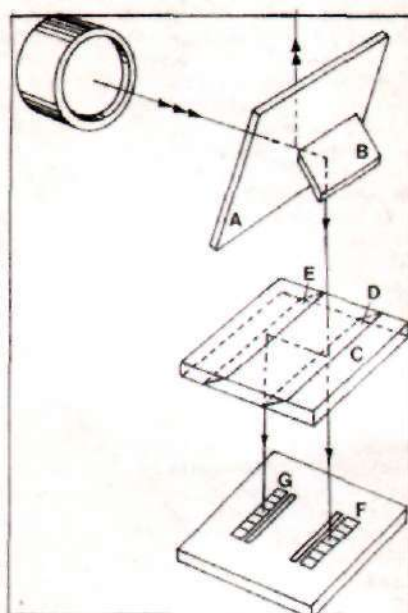


РИС. 1. СХЕМА СВЕТОРАСПРЕДЕЛЕНИЯ В СИСТЕМЕ «ЕFC»: А — ГЛАВНОЕ ПОЛУПРОЗРАЧНОЕ ЗЕРКАЛО; В — ВСПОМОГАТЕЛЬНОЕ ЗЕРКАЛО; С — СТЕКЛЯННАЯ ПЛАСТИНА, РАЗДЕЛЯЮЩАЯ СВЕТОПОТОК НА ПОЛУПРОЗРАЧНОЙ ГРАНИ D И ПРЕЛОМЛЯЮЩЕЙ ГРАНИ E; F И G — РЯДЫ ДЕТЕКТОРОВ

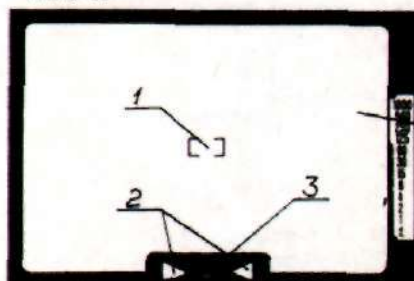


РИС. 2. ТИПИЧНАЯ СХЕМА ВИДОИСКАТЕЛЯ ЗЕРКАЛЬНОЙ КАМЕРЫ С АВТОФОКУСИРОВКОЙ: 1 — ЗОНА ЗАХВАТА (ПРИЦЕЛ); 2 — СВЕТОДИОДНЫЕ СТЕЛКИ; 3 — ЗЕЛЕННЫЙ СИГНАЛ

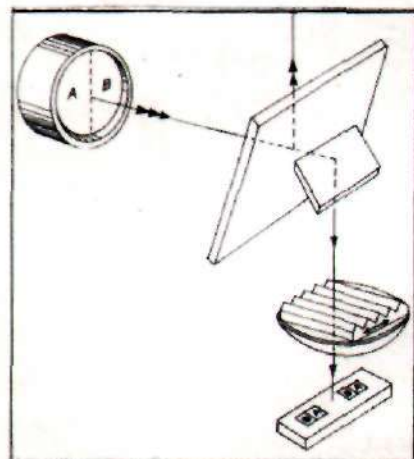


РИС. 3. СХЕМА СИСТЕМЫ «КОРРЕФОТ» С ВИБРИРУЮЩЕЙ РЕШЕТКОЙ И ПЛАНИРОВАННЫМИ ДАТЧИКАМИ. А И В — НАБЛЮДАЕМЫЕ ЧАСТИ ВЫХОДНОГО ЗРАЧКА

Если наводка не точна, более высокий контраст будет на блоке, расположенном по ту сторону плоскости пленки (эквивалентной), с которой находится более сфокусированное изображение. Таким образом определяется направление, в котором следует осуществлять наводку на резкость. В режиме ручной наводки автофокус также окажет помощь: красные светодиодные стрелочки в нижней части видоискателя указывают направление вращения оправы объектива для правильной наводки на резкость. Когда объектив сфокусирован, загорается зеленый светодиод между стрелками и одновременно подается звуковой сигнал, который при необходимости можно отключить. Светодиодные индикаторы мигают с частотой, пропорциональной освещенности. Когда эти мигания становятся заметными на глаз, необходимо пользоваться обычной наводкой на резкость по оптическому приспособлению — клину и кольцу микропризм. Вводимые в видоискатель клин и кольцо микропризм или специально обозначенные зоны являются «прицелом», по которому необходимо производить фокусировку в автоматическом режиме. На рис. 2 представлена типичная схема видоискателя камеры с автофокусом. Однако из-за горизонтального расположения датчиков система автоматической наводки на резкость чувствительна к вертикально ориентированным деталям кадра, и ее точность ухудшается для деталей с горизонтальными линиями. При необходимости наводки по горизонтальной детали камеру следует по-

вернуть на 90°, произвести фокусировку и вернуть аппарат в нормальное положение. Наилучшие условия для работы этой системы автофокуса и других аналогичных систем примерно такие же, как и при ручной наводке, — хорошее освещение и достаточно высокий контраст детали, по которой ведется наводка. Однако существуют некоторые проблемы, вызванные применением кремниевых фотодатчиков и лучеделительных устройств. Первая: когда мы смотрим на цветной объект, мы различаем его цвета, чего не может сделать кремниевый фотодетектор. Он «видит» цвета как оттенки серого цвета. Для нас красный цвет на фоне зеленых листьев служит вполне контрастным объектом для наводки на резкость. Для кремниевого детектора цветов и листьев представляют собой почти одинаковые оттенки серого цвета, и видимый им контраст низок. Вторая проблема связана с тем, что луч света, прежде чем попасть на фотодетектор, претерпевает одно или несколько преломлений: при этом он может быть поляризован. На фотодетекторы поступит мало света, если плоскость поляризации лучеделительной пластинки окажется скрещенной с плоскостью поляризации светового пучка. Стоит повернуть аппарат на 90°, и через зеркало будет проходить весь свет, поляризованный, к примеру, в горизонтальной плоскости. Устранить этот недостаток можно, если поместить перед зеркалом пластинку, создающую круговую поляризацию. Таким образом детектор становится невосприимчивым к поляризации входящего в объектив света. Кроме приведенных двух примеров образования низкого контраста изображения на детекторе, есть еще один эффект, требующий упоминания. Если объектив расфокусирован слишком сильно, изображение будет иметь низкий контраст, несмотря на то что объект может быть высококонтрастным. Это легко увидеть, если настроить длиннофокусный объектив на бесконечность и навести на предмет, находящийся в нескольких сантиметрах от аппарата. Мы видим, что за объективной системой автоматической наводки на резкость имеет свои слабые стороны, которые необходимо учитывать на практике. Другие системы автофокусировки: «Коррефот» фирмы «Лейтца», впервые по-

казанная на выставке «Фотокана 1976», и система «TCL» (заобъективная) фирмы «Ханивэлл», впервые продемонстрированная в декабре 1978 г. В обеих исследуется характер распределения света в выходном зрачке объектива. Когда это распределение одинаково в двух перспективах, объект находится в фокусе. Представление об этом эффекте можно получить, если посмотреть на выходной зрачок фотообъектива. Выходной зрачок — это видимое изображение диафрагмы объектива, если смотреть сзади. Когда объект, расположенный перед объективом, находится на одной линии с глазом наблюдателя, выходной зрачок кажется равномерно освещенным по полю. Однородно освещенное поле не меняется, если слегка наклонить голову (так, чтобы глаз находился на одном и том же расстоянии от объектива). Если теперь приблизить предмет к объективу, сохраняя расстояние между глазом и объективом неизменным, однородность выходного зрачка нарушится: если сместить голову вверх, расплывчатое изображение предмета переместится в выходном зрачке вверх. Если двигать голову вниз, изображение также сместится вниз. Если же объект удалить от объектива, то его изображение будет перемещаться в сторону, противоположную смещению головы. Системы «Коррефот» и «TCL» используют это свойство выходного зрачка. Изображение оптически делится на две части с помощью призматической решетки, помещенной в плоскости, находящейся на том же удалении от объектива, что и плоскость пленки (рис. 3). Решетка зажата в вилке камертона, возбуждаемого электромагнитом; она совершает быстрые колебания. Расположенная под решеткой коллективная линза фокусирует выходной зрачок на двух парах фотодатчиков, так что на каждую пару попадает свет от обеих половин выходного зрачка. Поскольку решетка вибрирует, свет от двух половинок выходного зрачка пробегает вперед — назад по парам фотодатчиков. Полученные электрические сигналы поступают на сравнивающий микрокомпьютер. Если изображение в фокусе, сигналы от обеих пар фотодатчиков одинаковы. Если объектив не сфокусирован, разность будет содержать информацию о величине и направлении подстройки объектива.

Самый большой недостаток системы «Коррефот» — ее размер (15 мм по высоте). Поэтому камера, в которую встроена эта система, не может быть достаточно компактной. Толщина датчика системы «TCL» составляет 4 мм, и он может быть помещен в различных местах аппарата, но пока что этот датчик не был использован в массовых фотоаппаратах. Сейчас уже есть достаточная информация, чтобы можно было понять принцип действия системы «TCL» (рис. 4). Выходной зрачок здесь рассматривается множеством крохотных линзочек, имеющих 0,2 мм в диаметре с фокусным расстоянием 0,5 мм. Линзочки помещены в плоскости, эквивалентной плоскости пленки. 24 микролинзы размещены в ряд шириной 5 мм, причем под каждой линзой имеется пара фотодатчиков. Каждая микролинза проецирует выходной зрачок объектива на свою пару фотодатчиков, так что каждый датчик из пары видит только половину выходного зрачка. Когда в каждой паре на оба детектора поступает одинаковое количество света, объект находится в фокусе. В противном случае электрические сигналы от датчиков позволяют выработать команду для отработки поправки. Каждый блок «TCL» содержит не один, а два ряда микролинз и пар фотодатчиков. В одном ряду фотодатчики имеют большие размеры, чем в другом; ряды расположены параллельно и близко один к другому. Большие фотодатчики предназначены для использования со светосильными объективами (2,8 и больше), а маленькие — для менее светосильных (от 4). Простая коллективная линза обеспечивает равномерное освещение фотодатчиков; имеется также тепловой фильтр. Весь блок имеет размеры 10×10×4 мм, его малые размеры весьма привлекательны для разработчиков. Так же как и в системах «Пентакс» и «Коррефот», в первых образцах фотоаппаратов с системой «TCL» блок автоматической наводки на резкость будет, по-видимому, размещен в нижней части аппарата. При этом возникает необходимость в использовании лучеделительного главного зеркала, снабженного маленьким зеркальцем на задней стороне, и придется считать-ся со светопотерями в видоискателе (до 35%). Конструкция «Асахи Пентакс ME-F» показывает, что такая система может

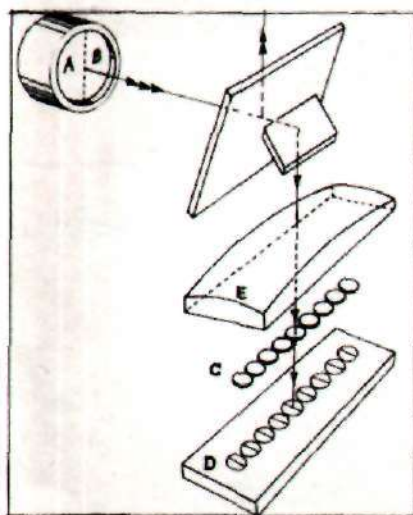


РИС. 4. СХЕМА СИСТЕМЫ «TCL»: А и В — НАБЛЮДАЕМЫЕ ЧАСТИ ВИДИМОГО ДАТЧИКАМИ ВЫХОДНОГО ЗРАЧКА; С — ЛИНЗОЧКИ; D — ПЛАСТИНА С ПАРНЫМИ ДАТЧИКАМИ; Е — КОЛЛЕКТИВНАЯ ЛИНЗА

быть весьма компактной: размеры этого аппарата такие же, как и у модели «МЕ Супер», одной из самых компактных на сегодня «зеркалок».

Во многих патентах описываются системы автоматической наводки на резкость, в которых исследуется изображение, получаемое над матовым экраном. «Лейтц» имеет патент на систему, в которой использована усовершенствованная пентапризма. Ее нижняя задняя грань представляет собой вогнутое зеркало. Это зеркало направляет изображение, полученное на матовом экране, на блок «Коррефот» с вибрирующей решеткой. Он располагается над верхней передней гранью пентапризмы, за счет чего несколько увеличиваются размеры кожуха.

Существуют и другие патенты на различные способы размещения блока наводки на резкость. Те, кто следил за развитием техники систем автоматической наводки на резкость, знают, что все системы делятся на две основные категории: активные и пассивные. Активные системы излучают в каком-либо виде энергию, например ИК-излучение или ультразвук\*. Положение объекта определяется либо по времени, затраченному на прохождение сигнала, либо путем триангуляции, и соответствующим образом корректируется наводка. Пассивные системы используют наличный свет без излучения сигнала камерой. Все описанные здесь заобъективные системы наводки на резкость относятся к пассивному типу. Вероятно, ограничения, заложенные в этом типе систем, окажутся труднопреодолимыми, что заставит направить усилия на разработку активных заобъективных систем наводки на резкость. Возможно, что будут созданы также гибридные системы, действующие как пассивные при достаточном освещении и как активные при слабом освещении.

Переключение может быть автоматическим, ручным или автоматическим с возможностью ручного выбора. Предметом заботы для проектировщиков является также быстрое действие всей системы наводки на резкость. Время, затрачиваемое на получение необходимой информации об объекте, должно быть минимальным, чтобы на выполнение решения компьютером не оказала влияния естественная вибрация рук

фотографа (величина порядка 6—8 Гц).

В существующих системах скорости срабатывания электронного блока, включая время обработки полученного сигнала и выработки команды, составляет 1/20 с, причем время выработки команды более чем в сотни раз больше времени опроса фотодатчиков.

Время опроса фотодатчиков составляет от 40 мкс до 400 мс (в зависимости от уровня освещенности). В значениях выдержки это от 1/25000 до 1/2, или 10000-кратный диапазон. В значениях диафрагмы это составляет более 13 eV.

Системы работоспособны в диапазоне освещенностей, соответствующих экспозиционным числам от 3 до 19, однако это нужно еще проверить на практике. Пока что нет серийной модели, оснащенной системами типа «ТСЛ», а окончательное качество будет зависеть и от изготовителей, оснащающих свои аппараты этими устройствами.

Например, точность наводки на резкость будет зависеть от выбора критерия глубины резкости, который различен у разных фирм. Некоторой проблемой будет и наличие двух рядов датчиков. Большие датчики предназначены для светосильных объективов (2,8 и более), а меньшие — для объективов со светосилой 4. Использование объективов менее светосильных, чем 2,8, не рекомендуется с большими датчиками, поскольку ошибки могут возникнуть из-за того, что поверхность датчика не полностью освещается выходным лучом объектива. Однако если пятно сильно превышает размеры датчика, тоже могут возникнуть осложнения. Поэтому световой конус, формирующий пятно на датчике, может искусственно ограничиваться, например, с помощью маски на вспомогательном зеркале.

Эти сложности могут заставить изготовителей фотоаппаратов искать различные упрощения.

Уже сейчас исследователи в области видеотехники работают над заменой кремниевых фоточувствительных элементов элементами на основе арсенида галлия и созданием интегральных фильтров для цветочувствительных полупроводниковых приборов с зарядовой связью. Эта работа может заложить основу для создания второго поколения датчиков для автоматической наводки на резкость.

## ФОТОТЕХНИКА

### Рамка для совмещений

Творческие методы преобразования фотографического изображения: изогелия, контурное изображение, рельеф и другие требуют высокой точности совмещения пленочных дубликатов. С помощью увеличителя приходится также совмещать проекции изображений на фотобумагу последовательно с нескольких негативов, позитивов и их комбинаций. При этом становится заметным даже небольшое несоответствие. Традиционные же методы совмещения с помощью меток на негативах или «трех досок» трудоемки и не обеспечивают желаемой стабильности. Более удобен метод, применяемый в полиграфии, — совмещение с помощью двух штифтов, установленных в рамке увеличителя и фиксирующих пленку по сделанным в ней отверстиям. Этим обеспечивается установка негатива или позитива на одно и то же место в рамке, которая, в свою очередь, с помощью ограничителей устанавливается в строго фиксированное положение в корпусе увеличителя.

Комплект приспособлений для точного совмещения на базе увеличителя «Крокус-3» можно изготовить самостоятельно. Предназначен он для кадра форматом 6×9 см. Сам метод точного совмещения подробно изложен в книге Г. Вудхеда «Творческие методы печати в фотографии» (М.: Мир, 1978). Мы лишь кратко охарактеризуем этот метод и дадим основные размеры и техническое решение комплекта приспособлений (см. рисунки). Все приведенные размеры обусловлены конструктивными данными фотозувеличителя «Крокус-3», форматом дубликатов — 5,5×8,5 см и условиями раскроя стандартного листа фототехнической пленки размером 30×40 см на 16 частей (7,5×10 см) с минимальным технологическим отходом. Для реализации метода точного совмещения требуются перфоратор для вырубки калиброванных отверстий в пленочных оригиналах, рамка для контактной печати дубли-позитивов и негативов, рамка для проекционной печати.

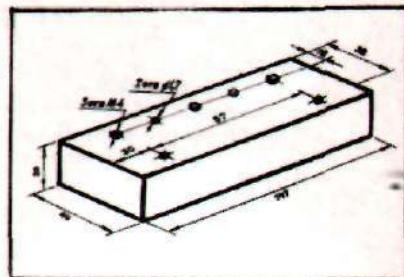


РИС. 1

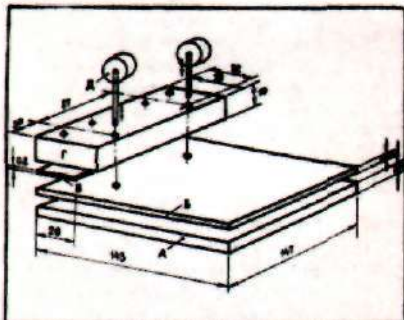


РИС. 2

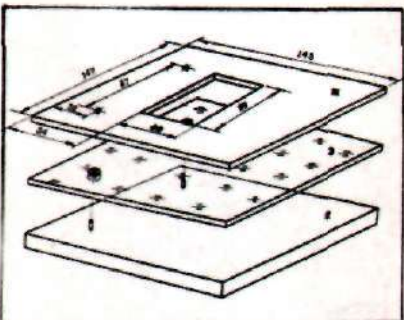


РИС. 3

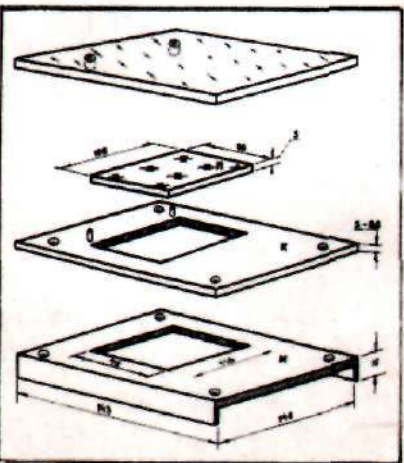


РИС. 4

\* См.: «СФ», 1968, № 8; 1975, № 5.

Прежде чем приступить к изготовлению всех трех приспособлений, следует сделать латунный кондуктор (рис. 1), который обеспечит необходимую точность в сверлении отверстий для установки штифтов.

При этом необходимо обеспечить параллельность верхней и нижней его поверхностей. Все указанные отверстия сверлятся на станке, причем их оси строго перпендикулярны плоскости основания. От точности изготовления кондуктора во многом зависит точность изготовления всех приспособлений для совмещения. Для штифтов и пробойников подойдет прутки стали «серебрянки» Ø2 мм. Штифты должны быть запрессованы в гнезда и не иметь люфта. Допуск на посадку — 0,025 мм. В любительских условиях это достигается постепенным рассверливанием отверстий Ø1,8 мм ручной дрелью с медленным вращением сверла: сначала до Ø1,9 мм и только затем до Ø2,0 мм. Перфоратор (рис. 2) состоит из четырех основных деталей. Основание А изготавливается из оргстекла или текстолита толщиной 5—6 мм, пластина Б — из стали или ла-

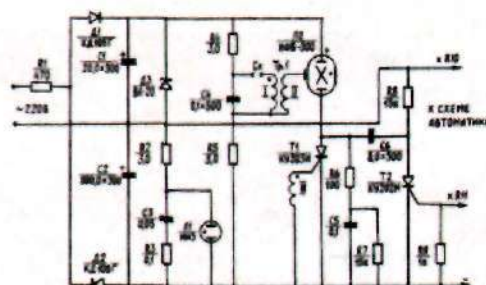
туни толщиной 2—3 мм. Прокладка В делается из любого металла толщиной 0,8 мм, а для детали Г с пробойниками лучше использовать латунь. Важен порядок сверления отверстий в этих деталях. Сначала скрепляют двумя струбцинами детали Б и Г. Через кондуктор сверлят два отверстия Ø1,8 мм для пробойников. Складывают детали А и Б и через отверстия в детали Б сверлят в детали А отверстия Ø1,8 мм. Затем собирают все четыре детали и, вставив сверло Ø1,8 мм в просверленные отверстия, чтобы убедиться, что детали собраны правильно, сверлят отверстия для винтов и соединительных штифтов. Перед разъединением деталей необходимо отметить одну из их общих граней для правильной последующей сборки. Затем все отверстия под штифты рассверливают до Ø2,0 мм. В детали А отверстия для пробойников рассверливают до Ø2,5 мм, чтобы вырубленные кружки пленки свободно убились. Пробойники Д можно изготовить из того же прутка стали «серебрянки», что и штифты. Еще одно необходимое приспособление — копировальная рамка для кон-

тактной печати (рис. 3), гарантирующая сохранение совмещения на протяжении многократного перекопирования последовательных изображений или при получении контурных линий. Рамка состоит из трех деталей: основания Е, металлической прижимной пластинки Ж с кадровым окном размером 60×90 мм и стеклянной пластины З. Металлическая пластина Ж применяется в комплекте проекционной рамки для печати исходного диapositiva. Штифты в основании устанавливают по кондуктору указанным выше способом. Стеклянная пластина из полированного зеркального стекла толщиной 5—6 мм предназначена для плотного прижима пленочных оригиналов при перекопировании. Она также применяется в комплекте проекционной рамки в качестве верхнего покровного стекла. Сложность ее изготовления заключается в необходимости сверления отверстий для штифтов совмещения Ø6—8 мм. В них следует вставить пластмассовые втулки на клею БФ-2, а затем уже сверлить отверстия Ø3,0 мм по кондуктору.

Рамка для проекционной печати (рис. 4) состоит из трех основных частей. Деталь И фрезеруется из листа дюралюминия и оксидируется в черный цвет. Размер кадрового окна — 60×90 мм. Деталь К — пластина из дюралюминия — также оксидируется в черный цвет. Ее толщина зависит от толщины стеклянной пластины Л. Эти размеры должны совпадать. Установка штифтов в деталь К производится по кондуктору. Размер кадрового окна в детали К несколько больше самой стеклянной пластины, так как она должна свободно выниматься для регулярной чистки от пыли. Пластина по периметру необходимо зашлифовать и зачернить. Деталь К крепится к детали И по углам четырьмя винтами М3 с потайной головкой. Фиксация рамки для проекционной печати в увеличителе обеспечивается с торца — упором в заднюю стенку гнезда для рамки в увеличителе, в боковой плоскости — плоской пружиной, приклепанной к вертикальной внутренней грани детали И. Публикуемое фото 2 получено с помощью приведенных выше приспособлений трансформацией исходного плутонового изображения (фото 1).

В. НАСЕДКИН,  
инженер

## Отвечаем читателям



ВАРИАНТ СХЕМЫ АВТОМАТИЧЕСКОЙ  
ФOTOBСПЫШКИ С КОЛЬЦЕВОЙ  
ИМПУЛЬСНОЙ ЛАМПОЙ

Какие импульсные лампы, кроме указанных в статье С. Станиславского и Г. Тергулова («СФ», 1981, № 6), можно применять в схеме автоматизированной вспышки? — спрашивает читатель А. Соколовский из Новосибирска.

При желании использовать в данной схеме другие типы импульсных ламп следует соответственно изменить питающее напряжение и емкость накопительного конденсатора. Однако нужно помнить, что суммарное сопротивление лампы и токоограничительного дросселя должно быть не менее 1,1—1,0 Ом.

Из энергетических соображений применение ламп типа ИФК-20-3, ИФК-50, ФП-0,03, ФП-0,04 нецелесообразно ввиду малого КПД схемы. Лампам ИФБ-300 и ИФК-500 с сопротивлением более 2 Ом дроссель не нужен, но включают их по иной схеме, чем ИФК-120. Схема их включения показана на рисунке. Из-за высокого напряжения зажигания ламп для повторного запуска нужно дозарядить накопительный конденсатор до напряжения 300 В. Для обеспечения работоспособности схемы применяется вольтодобавка — цепь D2, C1 и развязка на силовом диоде D3 типа ВА-20 (из радиолюбительского набора «Нива» — на 20 А). Эта схема с кольцевой лампой пригодна для макросъемки.

Применение данной схемы при питании от сети без накопительного конденсатора нецелесообразно из-за перегрузки сети подобными схемами. Лучше сохранить схему, но исключить диод D1 и резистор R1, на входе установить мостовую схему выпрямления на четырех диодах ВАЭ-20 (набор «Нива»), выдерживающих ударный ток до 700 А в течение 10 мс, сопротивление дросселя увеличить до 0,5 Ом, индуктивность — до 180 мкГн. При этом нужно применять тиристор Т1 типа ТЧ-25, а не КУ-203И, ввиду возможного повреждения последнего при длительных импульсах тока.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ



ФОТО 1

ФОТО 2



## Окончательная отделка снимков

Под окончательной отделкой позитивного изображения чаще всего подразумевают ретушь отпечатков, их обрезку и наклейку. Задачи ретуши очевидны — ведь получить отпечаток, свободный от технических дефектов, весьма трудно. Малейшая пылинка на негативе или покровном стекле негативной рамки при проекционной печати увеличивает и становится заметной, каждая царапина на эмульсионном слое превращается в четкую полосу на отпечатке. Увеличение размера изображения при печати заставляет отказаться от исправления дефектов негатива, поскольку малейшая погрешность оказывается многократно увеличенной. Кроме того, технически осуществить ретушь 35- или 60-мм негатива очень трудно. Поэтому основное место в фотографической практике занимает ретушь позитивного изображения. Для ретуши используют черную тушь, черную акварельную краску, а также гуашь и темпера, простые графитные карандаши различной твердости, тонкие акварельные кисти (желательно колонковые) малых номеров (№ 1—3), а также скальпели, лезвия безопасной бритвы и мягкий ластик. Рабочее место для ретуши должно быть прежде всего хорошо освещено, чтобы можно было без напряжения различать все доступные невооруженному глазу дефекты отпечатка. Свет на ретушируемый отпечаток должен падать только с левой стороны и быть по возможности рассеянным. Отпечатки перед ретушированием следует тщательно выровнять, положить их хотя бы на сутки под пресс. Естественно, что легче всего ретушировать отпечатки на фотобумаге с матовой поверхностью, на ней незаметны следы карандаша, кисти или скребка; наименее пригодны для «сухой» ретуши отпечатки на глянцевой фотобумаге. Процесс ретуши в соответствии с ее задачами можно разделить на два этапа: первый — удаление плотностей больших, чем необходимо на данном участке изображения (например, черных точек или полос), и второй — притемнение участков более светлых, чем окружающее их изо-

бражение. Ими могут быть следы от пылинок, находившихся на поверхности негатива и стекол негативной рамки, следы от пызырьков воздуха, пристававших к поверхности фотобумаги при ее проявлении и т. д. Последовательность приемов ретуши всегда постоянна: вначале устраняют все темные дефекты (при этом важно не повредить эмульсионный слой, иначе появятся пятна более светлые, чем окружающая поверхность) и лишь после этого приступают к заделке светлых точек и пятен. Удаляют излишки плотности изображения чаще всего с помощью остро отточенных тонких (глазных) скальпелей, специальных скребков и лезвий безопасной бритвы. Инструмент, которым соскабливают эмульсионный слой (а именно так удаляют мелкие темные точки и линии), должен обладать определенной упругостью. Кроме того, чем острее режущая кромка инструмента, тем меньше толщина снимаемого им эмульсионного слоя и тем легче «подтянуть» плотности ретушируемого участка к плотностям окружающей его поверхности. Соскребать эмульсионный слой следует очень аккуратно, не нажимая на инструмент, поскольку повреждение находящегося под эмульсией баритового слоя приводит к неустраняемым дефектам изображения. Фотобумаги имеют еще и защитный слой (эмульсионный слой расположен под ним), поэтому удалять излишки плотности следует особенно осторожно. Движения руки со скальпелем или скребком должны быть отрывистыми, чтобы одно движение инструмента снимало только макрослой эмульсии. Периодически отпечаток необходимо поворачивать на 90 или 180°, с тем чтобы скальпель или скребок двигались в разных направлениях относительно изображения. Если обработанная поверхность оказалась светлее окружающей, то ее следует в дальнейшем притемнить до нужной плотности. Прежде чем приступать к ретуши светлых дефектов, необходимо подготовить ретушерскую «палитру» — небольшой ку-

сок стекла (старую фотопластинку) или обычное чайное блюдце с нанесенными на их поверхность мазками туши, акварельной краски или гуаши. Мазки должны быть разными по плотности — от самых густых до почти прозрачных, сильно разведенных водой. Заделку начинают с темных точек и линий, которые расположены на самых светлых участках изображения, поскольку для этого требуется наименьшая концентрация туши или иного красителя. Тонкую кисть окунают в стакан с чистой водой, стряхивают излишки влаги и, осторожно прикасаясь к мазкам краски, набирают на кисть нужное количество красителя. Далее на обрезке фотобумаги проверяют плотность красителя, взятого на кисть. Если она недостаточна, краску набирают еще раз, если велика — кисть споласкивают в воде. При этом всегда следует иметь в виду, что лучше произвести повторную ретушь, используя меньшие плотности красителя, чем отмывать краситель после чрезмерно плотной ретуши. На поверхность отпечатка краску наносят мелкими мазками, иногда даже отдельными точками или линиями. Плотные участки изображения ретушируют в несколько приемов, увеличивая плотность краски так, чтобы участок слился с окружающим изображением. Окончательно суждение о плотности ретуши следует выносить лишь после полного высыхания краски, поскольку влажные поверхности зрительно более темные. Остановимся на ретуши с помощью карандашей. Мелкие светлые дефекты изображения на матовых фотобумагах могут быть устранены с помощью простых чертовых карандашей Т-5. Карандаши затачивают очень остро, обнажив грифель на 15—20 мм. Начинают ретушь карандашом максимально твердым, постепенно, при необходимости, переходя к менее твердым. Иногда требуется увеличить плотности больших участков. В этом случае работают плотными ватными тампонами, намоченными на тонкие деревянные палочки. Ватный тампон вначале

натирают грифельной пылью, а потом, действуя им как растушевкой, увеличивают плотность того или иного участка изображения.

На поверхность глянцевых отпечатков карандаш не ложится\*, поэтому их ретушируют только анилиновыми красителями или тушью, в которую для блеска добавляют немного сахара.

Обрезают отпечатки как для придания снимкам законченного внешнего вида, так и при окончательном кадрировании изображения.

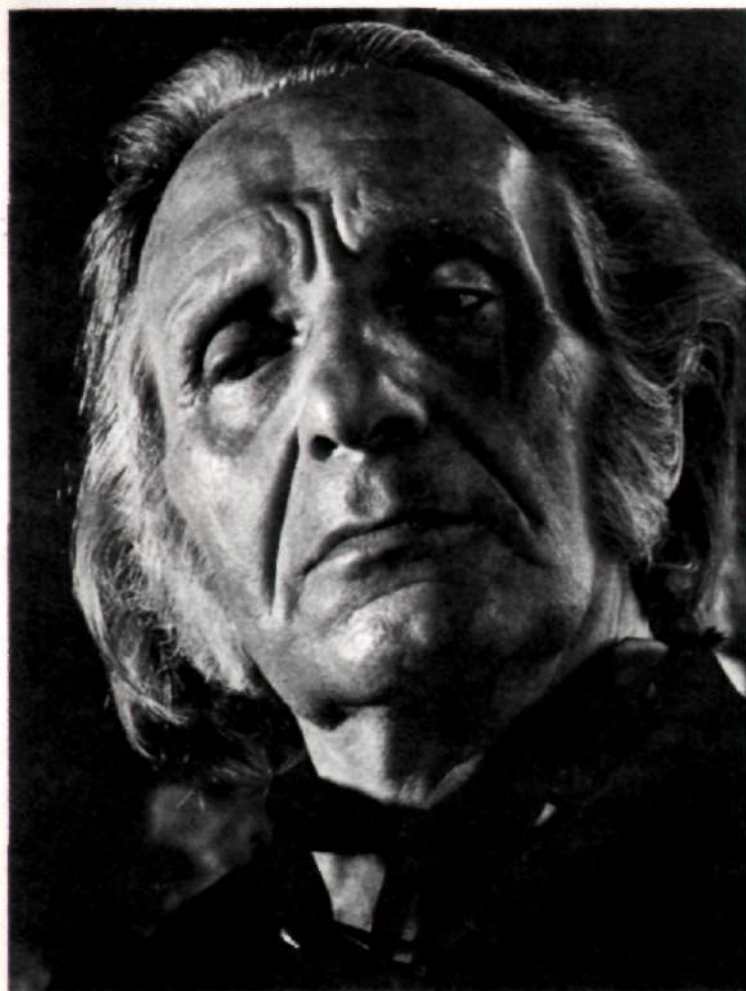
Кадрирование ставит своей целью исключить из снимка все лишнее, ненужное, мешающее целому восприятию фотографического образа. Осуществляется оно чаще всего на контрольных, пробных отпечатках в процессе печати. Для окончательного кадрирования из толстого плотного картона рекомендуется вырезать два угольника в виде буквы «Г» и закрасить их черной тушью. Эти угольники накладывают на отпечаток так, чтобы изображение было ограничено прямоугольной черной рамкой. Передавая их по поверхности отпечатка, окончательно его кадрируют.

При наклеивании фотографий их обратную сторону равномерно и быстро смазывают с помощью поролоновой губки тонким слоем жидкого клея (столярного, мукового, крахмального, резинового и т. д.; силикатный клей использовать нельзя). Затем накладывают снимок на подготовленный заранее картон. Далее необходимо быстро и аккуратно разровнять отпечаток, плотно прижать его к картону с помощью чистой хлопчатобумажной салфетки и положить под пресс (или иной груз). При высыхании клея уменьшаются линейные размеры отпечатка (он стягивается и коробит картон). Поэтому на обратную сторону картона также следует наклеить либо бракованный отпечаток, либо испорченный лист фотобумаги, что компенсирует натяжение и искривление картонной заготовки.

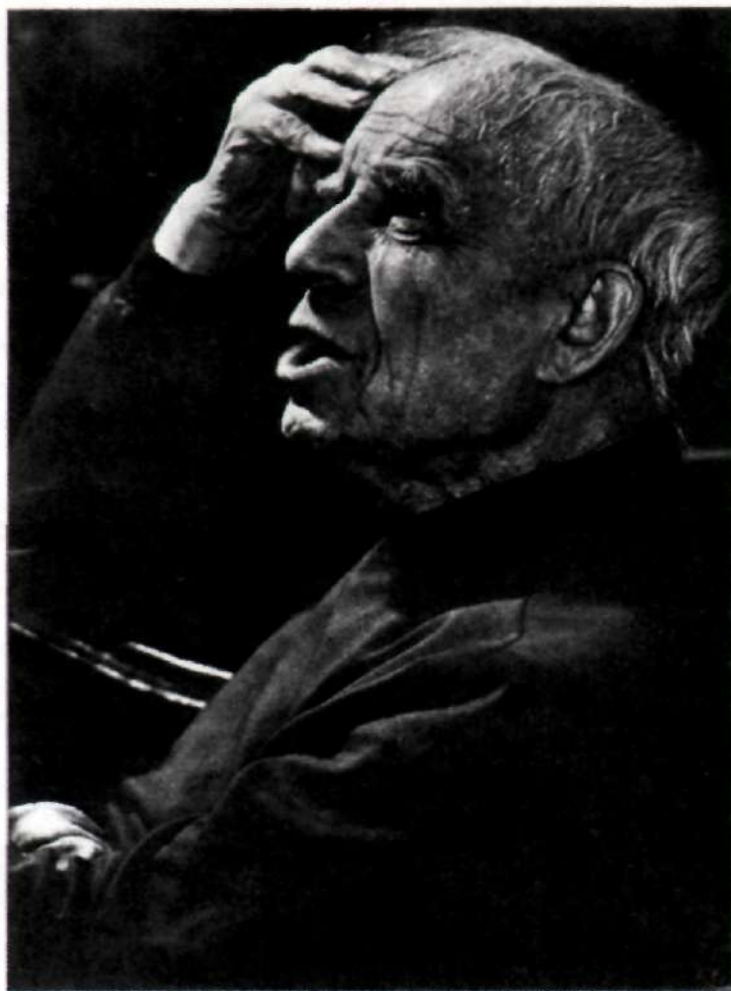
Д. СТАРОДУБ

\* Карандашом «Ретушь» можно ретушировать ненакатанные глянцевые отпечатки.

# Петер Абель Чем счастлив мастер?



ХУДОЖНИК ЭМИЛЬ ВЕН



ХУДОЖНИК ИЗОБЕЛ БЕЛА

ФОТО ИШТВАНА ТОТА

Я с удовольствием воспользовался возможностью побеседовать с Иштваном Тотом, который в 1980 году получил диплом выдающегося мастера художественной фотографии нашего столетия. Диплом был вручен ему Нью-Йоркским фотографическим обществом. Иштван Тот живет в Цегледе, хотя мог бы переехать в столицу. Он остался гордым провинциалом (в географическом смысле этого слова) и из провинции покорила фотографический мир. Это подтверждается итогами его тридцатилетней творческой деятельности: он принимал участие в более чем 2000 выставках, получил 257 международных наград, отечественную премию имени Белы Балаша. Что же помогло Тоту? «Счастье»... «Случай»... Эти

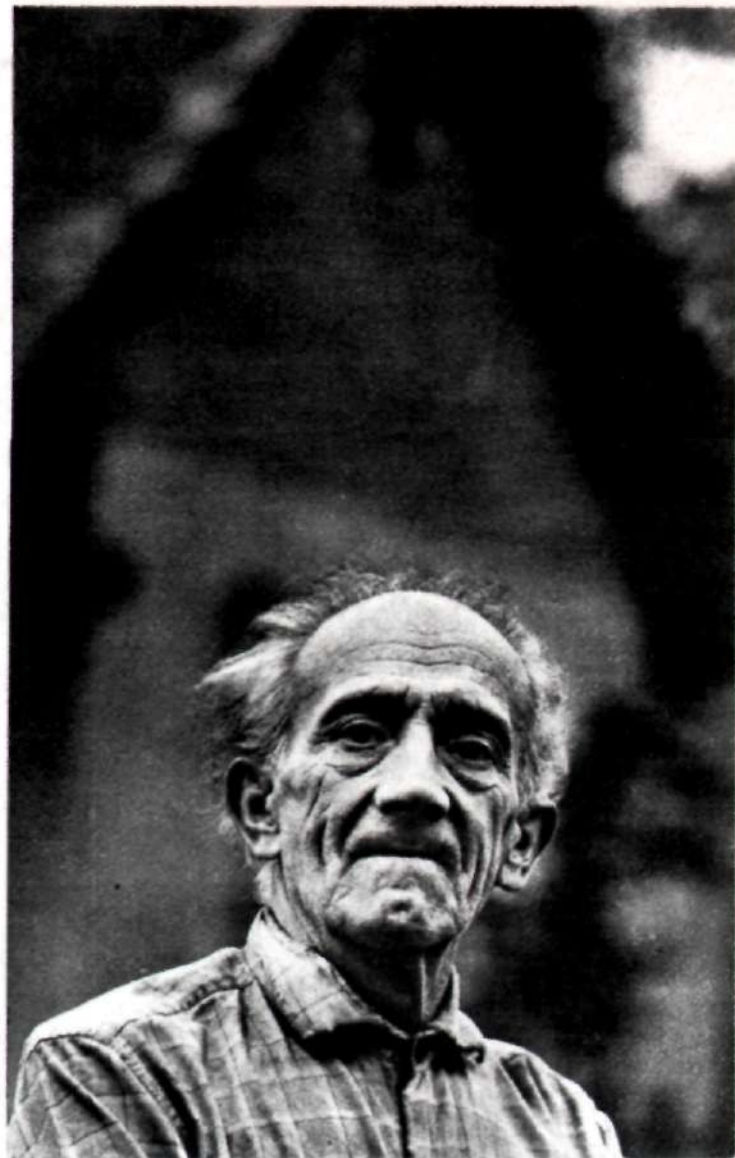
слова то и дело возникали в нашем разговоре. Излишняя скромность со стороны Тота или осторожность? Нет! Просто отчетливое понимание того, что в нашем фотографическом мире для успеха мало одних способностей, знаний, мастерства (которыми он, несомненно, обладает), необходимы также счастье и случай. Мой первый вопрос был как раз об этом. — Выдающийся фотохудожник? Не слишком ли это громко? И почему именно вам присудили приз? Справедливо ли? Не обижайтесь, пожалуйста! — Законный вопрос. Действительно мне повезло, поскольку я мог бы назвать по крайней мере десятка художников, которые наравне со мной могли бы получить этот приз. Чем объяснить, что получил именно я? Вероятно, тем,

что на протяжении трех десятилетий я оставался на переднем крае самых разнообразных международных конкурсов. — Целых три десятилетия? — Да. А начало было более чем прозаическим. Случай привел меня на стезю фотографа. Мой друг, которому нужны были деньги, продал мне свой фотоаппарат. Я подумал: когда у меня будет ребенок, буду его фотографировать. ...И снова случайность. Заинтересовавшись статьей Фридеша Галлера в одном из журналов, я явился к нему в Будапешт с просьбой о помощи. В его лице я нашел такого мастера, советы которого оказывают влияние на мою работу и сейчас. Когда я начал фотографировать, он просматривал мои работы, подробно ана-

лизировал, критиковал их. А однажды отобрал четыре моих снимка и сказал, чтобы я послал их на международный конкурс. К моему огромнейшему изумлению все четыре работы вошли в экспозицию. Постепенно, шаг за шагом я пробивался в первые ряды. В Калькутте получил лишь бронзовую медаль, но вскоре за ней последовали и золотые награды. — В чем вы сами видите секрет вашего успеха? — Творческих работников можно, пожалуй, разделить на три разряда. К первому я отношу тех, кто работает для узкого круга друзей, ко второму — тех, кто снимает для критиков-профессионалов, и к третьему, к которому причисляю и себя, — тех, кто работает для всех людей. Я горжусь тем, что рассказываю о людях — людям!



ХУДОЖНИК РОЗАЛИЯ КОСТА



ХУДОЖНИК ЯНОШ БАЛАШ

— Тридцать лет — большой срок. Как вы разделяете свой творческий путь по периодам?

— Главной моей темой, как я уже говорил, является человек. Но в молодости я был фотографом-пейзажистом. Уже потом меня стали интересовать общечеловеческие проблемы. К этому периоду относятся такие мои работы, как «Лишенные наследства», где упрямый старик выгоняет из семьи пасынка.

— За жанровыми фотографиями последовал цикл о художниках-современниках?

— Да. Уже в течение четырех-пяти лет я работаю над серией портретов «Художники-современники». Мне удалось запечатлеть таких интересных людей, как Аурел Бернат, Тибор Серватиус, Ене Барчан, Бела Цёбель, Эмиль Вен, Янош Балаш, Ирма Паткош... К работе над каж-

дым портретом я тщательно готовился. У Барчана за 2—3 часа я сделал около тридцати снимков, из которых затем выбрал три наиболее характерных. Один из них — крупноплановый портрет, другой — показывает художника в домашней обстановке, а третий — представляет художника в мастерской за работой. Важное значение для меня имеет личность того, кого я фотографирую, поскольку уже сам выбор модели — художественная деятельность. Я всегда ищу таких творческих людей, в лицах, в глазах которых отражается их судьба, характер и призвание. Я «вчитываюсь» в эти лица и, смею надеяться, мои фотографии говорят не только о моих героях, но и о моем их видении. Работая над этой серией, я пользуюсь совершенным оборудованием. Это имеет большое значение. Я счи-

таю, что фотография — это письмо светом, и освещаю, высвечиваю то, на что хочу обратить внимание.

— Следовательно, здесь случайность уже не играет роли?

— Нет. Я не люблю халатности и поспешности. Считаю, что общее впечатление зависит от гармонии, содержания, формы и применяемой техники. На фотографии не должно оставаться никаких лишнего, не относящихся к делу деталей. Только то, что работает на авторский замысел. Общая тональность снимка очень важна для передачи настроения. Я не против нового, но никогда не гонюсь за модой и прибегаю к различным техническим приемам только тогда, когда они могут усилить смысловой эффект фотографии.

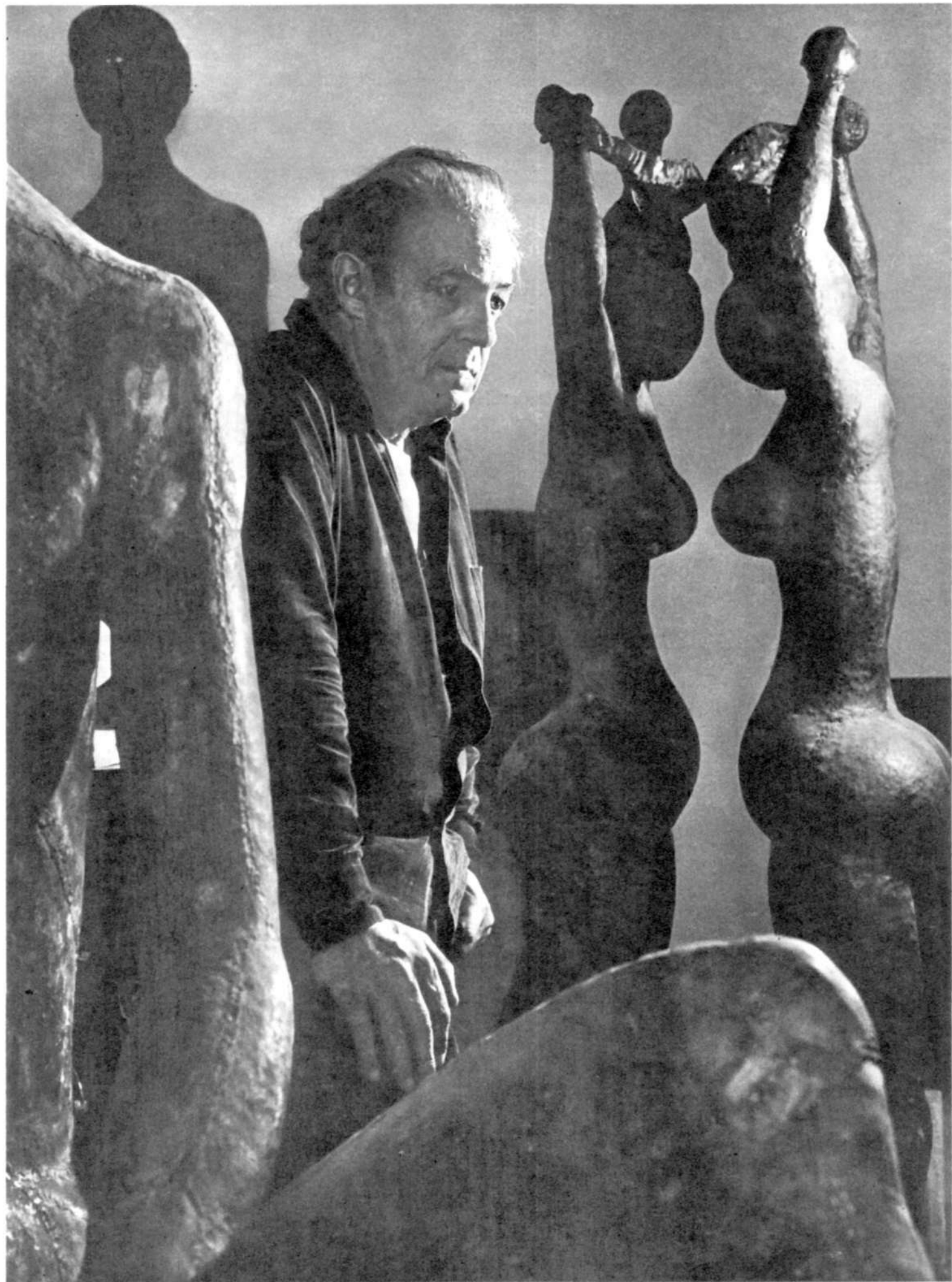
— Ваши планы?

— В новом моем цикле я хотел бы запечатлеть мир провинции Алфёлд, мир

хуторов, уходящих форм крестьянской жизни. Над этим я сейчас работаю и понемногу готовлю свою юбилейную выставку.

В 1983 году мне исполнится 60 лет. И хочется по возможности показать все сделанное за годы творчества. Затем я хочу оставить активную работу и фотографировать только для себя, а не для выставок... Эти слова еще звучат в моих ушах. Они напомнили мне мудрого Просперо из драмы Шекспира «Буря», который в конце пьесы ломает свою волшебную палочку. За этими словами художника виден человек, не любящий легких побед, а по его собственным словам, больше радующийся тому, что добыто в поте лица. Он не только получает, но и щедро дает.

И в отличие от многих Иштван Тот счастлив потому, что дает, а не потому что получает.



3-83

