

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 835

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

ВИКТОР ВЕЛИКУЖАНИН
(МОСКВА)
МОСКВА ПЕРВОМАЙСКАЯ

ВЛАДИМИР КУЧЕРОВ
(УЛАН-УДЭ)
ТИШИНА



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ГЕННАДИЙ КОПОСОВ
СЕНАЖНЫЕ БАШНИ



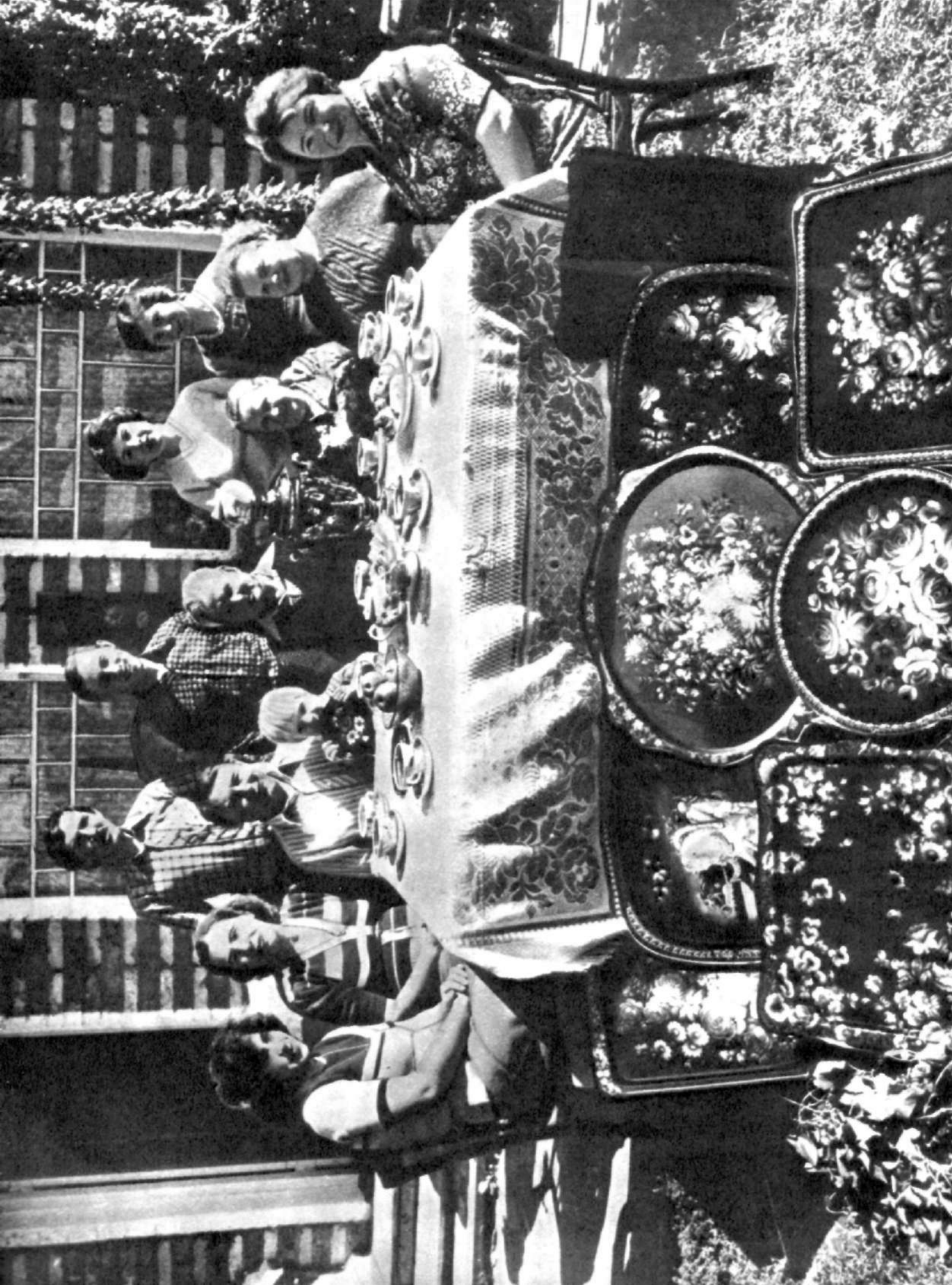
ВИТАЛИЙ АРУТЮНОВ
ЖОСТОВСКИЕ МАСТЕРА

**БОРИС КАВАШКИН,
СЕРГЕЙ МЕТЕЛИЦА**
НА МИРНОЙ НИВЕ



МАРИОС БАРАНАУСКАС
МОЛОДОЖЕНЫ











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАЙ 1983

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:

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

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

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

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

A10886
сдано в набор 02.03.83 г.
подп. в печ. 08.04.83 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 824
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
Москва. 1983

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
Пятилетка, год третий...
10
В. Чернов Возвращение к теме

ФОТОПРОБЛЕМЫ

14
А. Пирожков Зрительная память народа

ФОТОТВОРЧЕСТВО

15
Н. Парлашкевич Просто — как жизнь...
24
Д. Донской Упорство в достижении цели
31
А. Трофимов Родные места

ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»

22
Рассказывают ветераны...

ФОТОВЫСТАВКИ

25
В. Ахломов «Уорлдпрессфото-83»
36
«Интерпрессфото-83»

ФОТОПАНОРАМА

31
В. Белковский Обогащая друг друга

СПРАВОЧНЫЙ СТОЛ «СФ»

34
Д. Инденбаум Юридическая консультация

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

34
Адреса фотоклубов

АНКЕТА «СФ»

35

ФОТОКОНКУРСЫ

35
«За социалистическое фотоискусство»
39
«Предметный мир»

ФОТОТЕХНИКА

40
Е. Беглецов Электроника «Силуэта-автомата»
41
Д. Луговьер Дублирование слайдов
44
Конкурс «10000 технических идей»

ИНТЕРФОТО

46
А. Лаврентьев Фотообраз архитектуры

Пятилетка, год третий...

ВИТАЛИЯ КАРПОВ В «ГОРЯЧЕЙ КАМЕРЕ»



Идет третий, сердцевинный год пятилетки. Задачи, которые он ставит перед нашим народом, велики и ответственны, и столь же ответственна роль работников пропаганды, призванных освещать труд советских людей, их славные дела, показывать все новое, передовое. У фотожурналистов свои пропагандистские средства — наглядность, выразительность, эмоциональность. Тысячи снимков ежедневно появляются на страницах прессы и очень важно, чтобы каждый из них становился самостоятельным материалом на газетной или журнальной полосе, чтобы заложенная в нем информация была предельно полной, чтобы фотографическая форма соответствовала социальному содержанию.

Публикуемые на этих полосах журнала фотографии сделаны в разных местах нашей страны, но все они объединены общей темой — «пятилетка, год третий». Разные изобразительные средства находят для решения этой важнейшей темы фотокорреспонденты агентства печати «Новости» Валерий Шустов, Виталий Карпов, Игорь Костин, Алексей Варфоломеев, Виталий Арутюнов. Каждый из них видит свою главную задачу в предельно точном отображении самого характерного для наших сегодняшних трудовых свершений.

Сегодняшний токарь на фотографии Виталия Карпова выглядит как ученый-исследователь. Он работает с помощью манипулятора на своем станке, находящемся в «горячей камере». Рядом два снимка Валерия Шустова, сделанные на строительстве Оскольского металлургического комбината — каждый из них решен в своей особой изобразительной манере, но оба они вызывают у нас ощущение объемности, огромности сооружаемого гиганта индустрии...

Игорь Костин стремится выявить характер явления или человека за счет укрупнения, выхватить важный фрагмент, который в свою очередь усиливает представление о целом. Это помогло ему, например, передать характер лотомственного дунайского рыбака, не прибегая к крупноплановому портрету. Разные авторы, разные манеры, разный подход к решению темы, а все вместе эти снимки рассказывают нам о трудовых буднях пятилетки на примере лишь нескольких участков, где закладывается дальнейший рост благосостояния народа.



ВАЛЕРИЙ ШУСТОВ СИЛУЭТЫ ОСКОЛЬСКОЙ НОВОСТРОЙКИ

ВАЛЕРИЙ ШУСТОВ ЛЕБЕДИНСКИЙ КАРЬЕР КМА



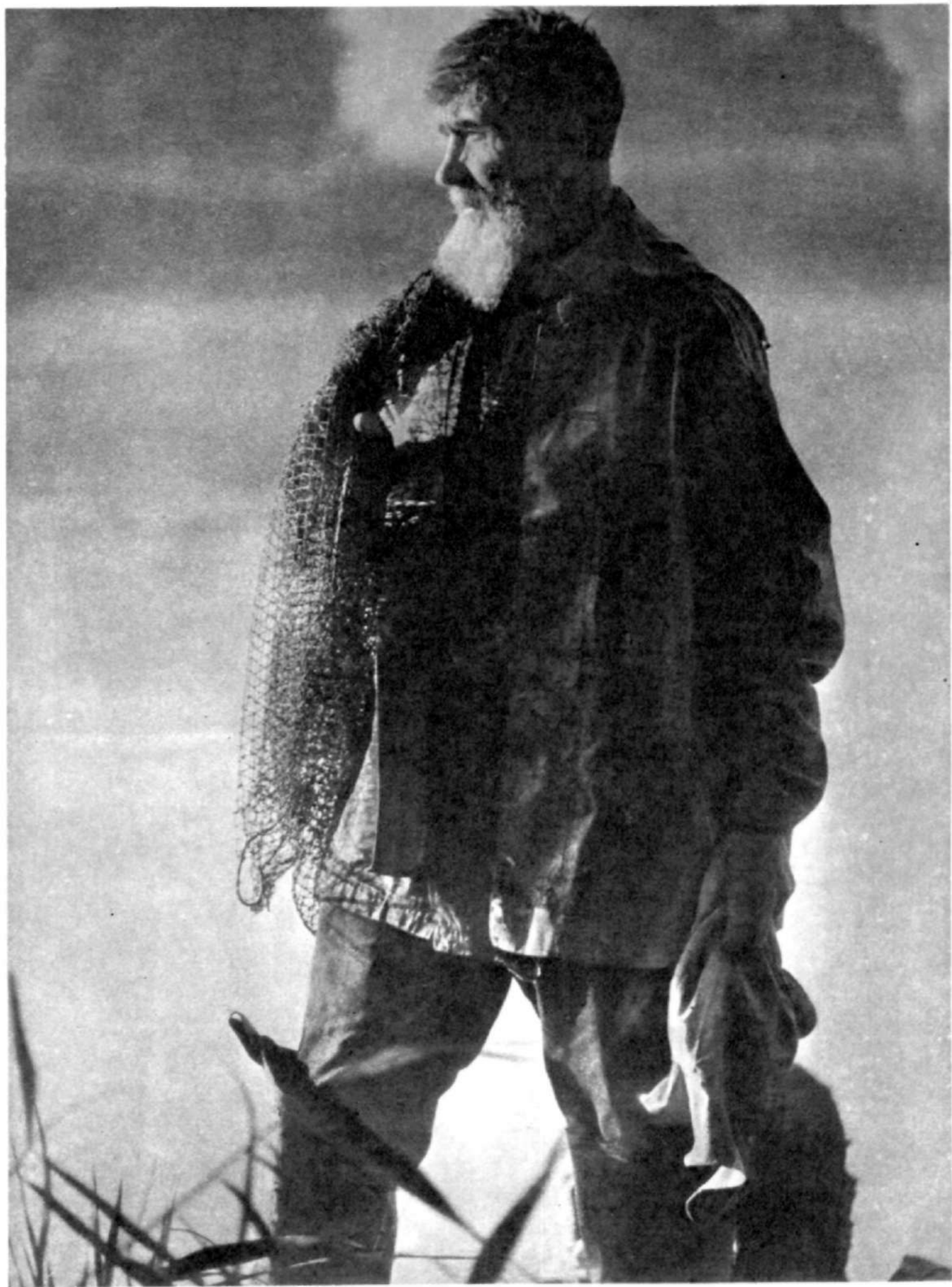


ВИТАЛИЙ АРУТЮНОВ БУДНИ БАМЫ

АЛЕКСЕЙ ВАРФОЛОМЕЕВ ТУРБОСТРОИТЕЛИ



ИГОРЬ КОСТИН ДУНАЙСКИЙ РЫБАК



В. Чернов Возвращение к теме

Фотокорреспондент АПН

Моя первая встреча с известным кардиохирургом, лауреатом Ленинской премии, Героем Социалистического Труда, академиком Академии медицинских наук СССР Евгением Николаевичем Мешалкиным состоялась восемнадцать лет назад. Работал я тогда внештатным фотокорреспондентом газеты «Вечерний Новосибирск». Однажды получил редакционное задание — снять ученого на лекции и отправился на съемку. Ученым этим, как вы, вероятно, догадываетесь, был Мешалкин. Он оказался страстным фотолюбителем, что нас и подружило. Спустя некоторое время он предложил мне работать в Институте экспериментальной биологии и медицины, которым руководил. Все для меня было новым — съемки операций на сердце, премудрости цветной фотографии, которую пришлось осваивать. Тогда же я познакомился с фотокорреспондентом АПН по Западной Сибири Алексеем Жигайловым, который попросил меня сделать для их агентства фотоочерк о кардиохирургии. Времени на съемку было предостаточно, не хватало лишь опыта. Пошел по стандартной схеме — снял два загадочных кадра, добавил к ним «джентльменский набор» — несколько фотографий из повседневной жизни ученого и... остался собой доволен. Теперь я понимаю, что материал был принят и напечатан в журнале «Совет Лэнд» на Индию только благодаря отсутствию других, лучших снимков.

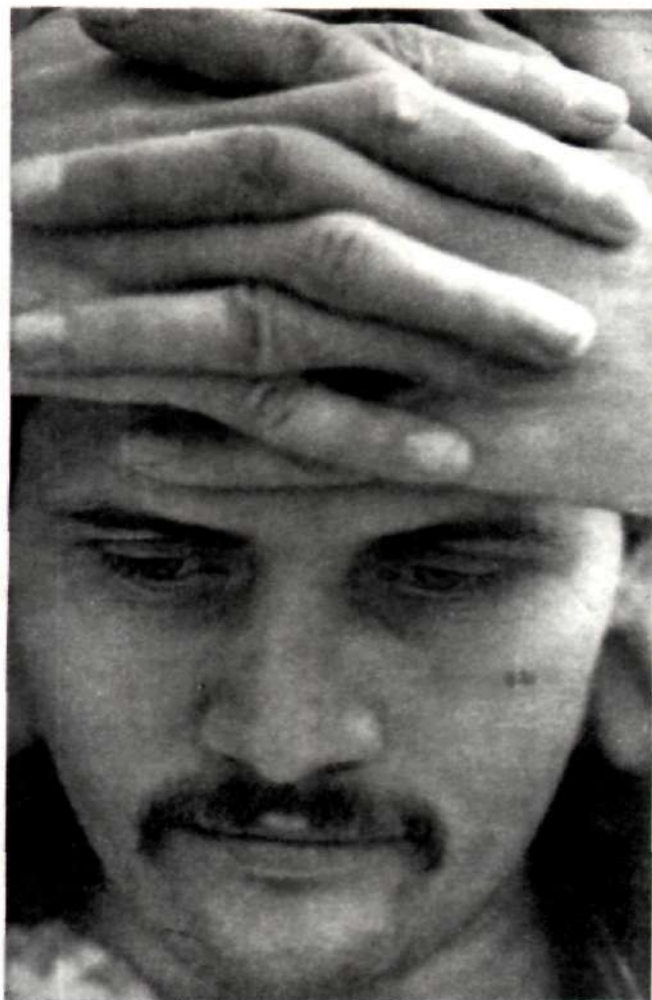
Анализируя сегодня свою первую публикацию, вижу главный просчет — поверхностный подход к научной проблеме, работа над которой в ту пору только начиналась в институте. Прошли годы, в моем активе были уже десятки сложных научных тем, когда я решил вновь побывать в Новосибирском кардиохирургическом центре. Что же позвало меня в дорогу? Ведь в Москве есть немало достойных внимания медицинских учреждений. Просто я узнал, что Мешалкин ведет интенсивную работу по внедрению и развитию гипотермической защиты больного в период операции на сердце. Метод Ме-

шалкина имеет ряд преимуществ — он более надежен, обеспечивает почти стопроцентную стерильность, не требует дополнительной донорской крови и тем самым открывает необозримые горизонты перед кардиохирургией будущего. Я решил — моя задача — образно, доходчиво и подробно продемонстрировать зрителю суть метода, возможность его применения, то есть быть «документальным» в каждом кадре.

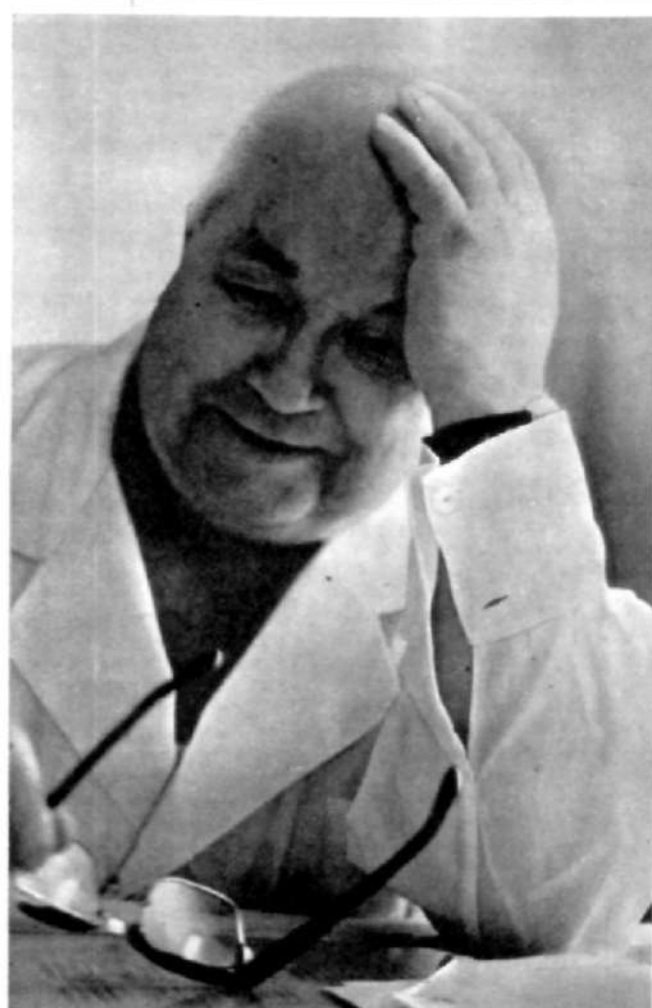
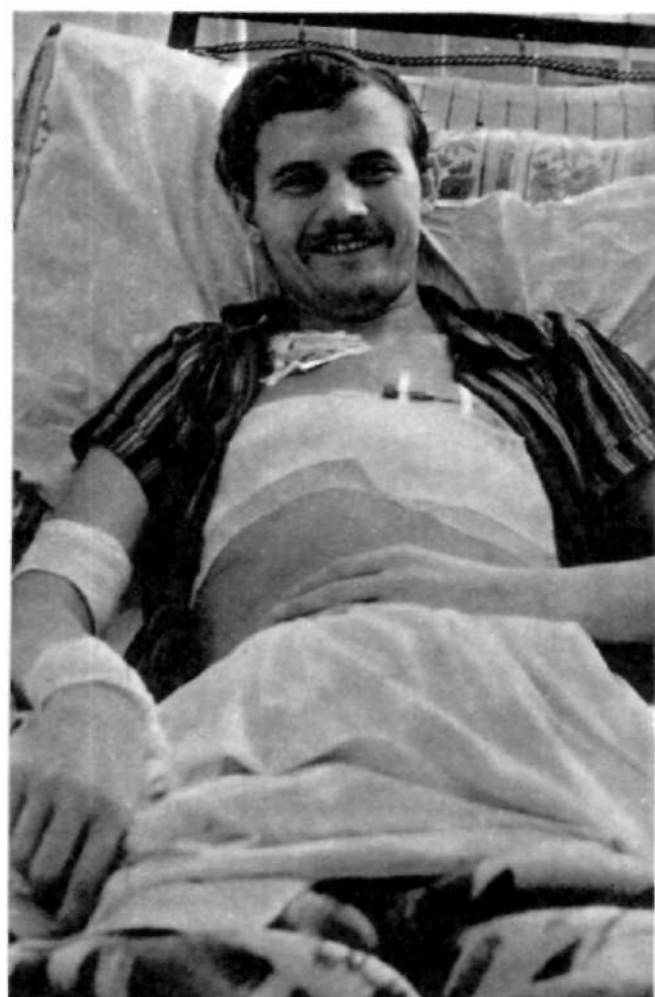
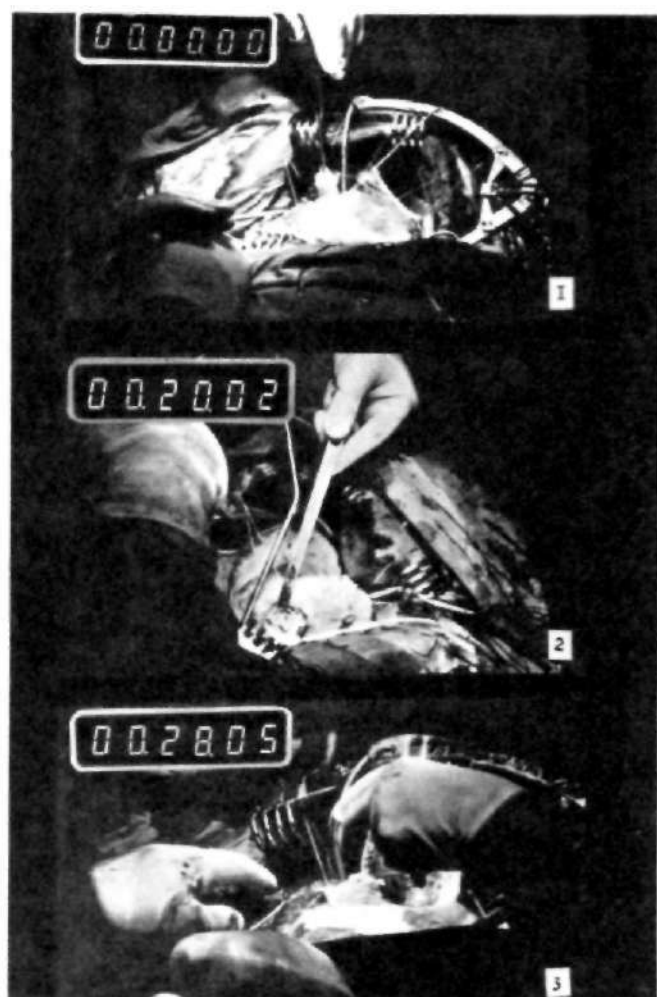
Героями моего репортажа стали двадцатилетний Леонид Павлов — часовых дел мастер из Павлодара, которому требовалось протезирование митрального клапана, и автор метода — академик Евгений Николаевич Мешалкин. Их психологический контакт явился «несущей конструкцией» темы, а подробный показ технологии подкреплял ее, убеждая читателя в реальности воплощения этого метода на практике. Репортаж, опубликованный почти всеми периодическими изданиями АПН, получил широкий отклик за рубежом.

Аналогов метода Мешалкина в мировой практике не существует. Институт, получивший название Института патологии кровообращения Минздрава РСФСР, к этому времени переехал в новое огромное здание, академик Мешалкин «передал свой скальпель» многочисленным ученикам, которые в пятнадцати операционных вели упорную борьбу с сердечным недугом... Я решил снимать жизнь медицинского коллектива, не вторгаясь в ее естественный ход. Но если в старом здании мне был известен каждый уголок, то теперь начинать пришлось с изучения «географии», на что ушло много времени. Вот когда пригодилось мне доброе отношение академика, «заработанное» в прежние годы.

В первый же день моего появления здесь на утренней конференции Евгений Николаевич объявил: «У нас в институте будет работать фотокорреспондент АПН. Для него здесь закрытых дверей нет!» Ободренный таким доверием, я приступил к работе. Присутствовал на всех мероприятиях, беседовал с больны-



ВИКТОР ЧЕРНОВ ОПЕРАЦИЯ НА СЕРДЦЕ (ИЗ ФОТООЧЕРКА)
Вторая премия «Уральский фото-82»





«Ассофото» — 10 лет

ми до и после операции, восстанавливал тесные контакты с ранее знакомыми и знакомился с новыми сотрудниками, бывал на консультациях больных и встречах с родственниками и родителями: интересовало меня абсолютно все. Так, по крупицам, главным образом методом скрытой камеры создавался материал. Особое внимание я уделял операционному блоку — передней линии битвы с болезнью. Мне удалось сделать три, на мой взгляд, психологически интересные портреты ведущих специалистов института — хирурга Е. Литасовой, В. Шукина и анестезиолога И. Верещagina. Самый представительный форум институтских ученых — утренняя конференция. Здесь делается разбор проведенных операций, сообщается о самочувствии прооперированных, назначаются предстоящие операции, рассматриваются научные проблемы — это школа для всех. Научно-воспитательную работу ведет сам академик Мешалкин. Поэтому для меня основной кадр репортажа — снимок утренней конференции. Академик снят со спины, но передо мной лица его учеников. На Мешалкина смотрят продолжатели его дела. Столь же важным, с моей точки зрения, представляется и еще один кадр — глаза женщины-хирурга Елены Литасовой. И хотя сам сюжет не нов, в сочетании с первым снимком он активно «работает». Разумеется, весь репортаж рассказывает о деятельности и самого академика Мешалкина: он консультирует больных, проводит конференцию, наблюдает за работой молодых хирургов, осматривает выздоравливающих. Наличие таких снимков совершенно необходимо, ведь институт — его детище, гипотермия — его открытие. Кадры, предназначенные создавать эмоционально-психологический настрой, сделаны скрытой камерой. Считаю, что в медицинских темах допустима и даже необходима некоторая технологичность, делающая материал конкретным, документальным, достоверным...

ВИКТОР ЧЕРНОВ
ШКОЛА Е. Н. МЕШАЛКИНА
(ИЗ ФОТОЧЕРКА)

15 июня 1973 года соглашением между СССР и ГДР была учреждена международная экономическая организация «Ассофото». Десятилетняя деятельность этой организации, созданной с целью развития научно-технического и экономического сотрудничества между фотохимической промышленностью двух социалистических стран, в которых она наиболее развита (90% всего производства фотохимических материалов стран — членов СЭВ), способствовала успешному решению научно-технических и производственных задач. С самого начала совместная работа членов «Ассофото» — Всесоюзного объединения «Союзхимфото» и Фотохимического комбината Вольфен — была направлена на то, чтобы на основе международного социалистического разделения труда и взаимовыгодной кооперации сконцентрировать научно-технический и производственный потенциал на основных, представляющих взаимный интерес проблемах, устранить ненужный параллелизм, осуществить рациональную специализацию и кооперацию. В результате проведения скоординированных работ были разработаны ряд высококачественных фотохимических и магнитных материалов для записи информации и современные высокопроизводительные технологические процессы, которые внедрены в производство. Этим были созданы предпосылки для более полного удовлетворения потребностей СССР и ГДР, а также других стран — членов СЭВ в продукции фотохимической промышленности. Международная экономическая организация «Ассофото» добила конкретные положительные результатов в повышении эффективности работы со взаимной выгодой для обеих стран. Основной упор сделан на деятельность по улучшению качества продукции, повышению эффективности ее производства, а также на расширение взаимных поставок фотохимических товаров, в том числе для населения обеих стран. Был освоен выпуск новых материалов и улучшено ка-

чество существующих. Это касается, например, производства цветных кинофотопленок, магнитных лент для бытовой видеозаписи, катушечных и касетных магнитных лент для любительской звукозаписи. Взаимные поставки кинофотоматериалов и магнитных лент непрерывно увеличивались. Общий товарооборот особенно возрос за последнее время. Так, за два года текущей пятилетки он увеличился на 35 процентов, в том числе поставки из ГДР в СССР — на 31% и из СССР в ГДР — на 80%. На более высокими темпами увеличивались взаимные поставки кинофотоматериалов и магнитных лент для народного потребления, за 10 лет они возросли в 3,7 раза и в 1982 году превысили 20 миллионов рублей. Фотохимический комбинат Вольфен поставляет в СССР в значительных количествах цветные обрабатываемые (UT-18, UT-20, UT-23) и негативную (NC-19) фотопленки, обеспечивает Шосткинское производственное объединение «Свема» цветными киноплёнками UT-15 и UK-17 для зарядки их в кассеты «Супер-8» с последующей поставкой торговым организациям СССР и ГДР. Предприятия «Союзхимфото» поставляют в ГДР черно-белую негативную пленку «Фото-65», полностью обеспечивают потребность ГДР в черно-белой и цветной обрабатываемых киноплёнках в кассетах «Супер-8». В последние годы расширяются поставки фотоматериалов для микроэлектроники. Значительный народнохозяйственный эффект приносит обмен передовым производственным опытом. Внедрение этого опыта на предприятиях осуществляется, как правило, совместными бригадами специалистов. За последние 5 лет было осуществлено 140 мероприятий с экономическим эффектом более 7 миллионов рублей. С целью дальнейшего повышения эффективности деятельности «Ассофото» в настоящее время расширяется координация научно-исследовательских работ, они сосредоточиваются как на проведении фундаментальных исследований в области светочув-

ствительных и магнитных материалов для записи информации, так и на опытно-конструкторских разработках новых пленок, особенно цветных, включая создание соответствующих высокопроизводительных процессов и оборудования для их производства. Поскольку при этом решающее значение имеют высококачественные, особочистые химикаты и промежуточные продукты тонкого органического синтеза, члены «Ассофото» с помощью министерства химической промышленности обеих стран прилагают большие усилия к организации производства этих химикатов. Большое внимание уделяется вопросам экономии серебра при производстве фотохимических материалов, в частности снижению его содержания в кинофотопленках и фотобумаге при сохранении и повышении их качества, разработке бессеребряных материалов для записи информации, а также совершенствованию сбора и переработки серебросодержащих отходов. Благодаря постоянной координации работ в области экономии серебра члены международной экономической организации «Ассофото» получили за последние годы заметный народнохозяйственный экономический эффект. Большое значение в работе «Ассофото» придается установлению тесных непосредственных связей между сотрудничающими предприятиями фотохимической промышленности СССР и ГДР, в том числе в области обмена опытом по проведению социалистического соревнования. Регулярно проводимые «Ассофото» с участием журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) международные фотокурсы также способствуют укреплению нерушимого братского союза между СССР и ГДР.

В. НЕФЕДЧЕНКОВ,
директор бюро
«Ассофото»

Александр Пирожков Зрительная память народа

Из всех искусств «писание светом», пожалуй, наиболее достоверно по отношению к истории.

«Человек, который смотрит на жизнь через глазок фотоаппарата, всегда в конечном счете глядит через него в историю», — писал Константин Симонов*. И накопление материала, растущая объемность нашей фотографической памяти выводят снимок на новую ступень зрелости. Жизнь фотодокумента во времени сама становится процессом творческим, углубляющим представления людей о настоящем и будущем.

Время «редактирует» нашу память, производит отбор типического, обобщает. Не этим ли объясняется магия старых газетных и журнальных иллюстраций, удивительная, до конца не выверенная специалистами трансформация фотодокумента в поэтическую материю, приобретающую новый смысл? Сегодняшний интерес к истории свидетельствует о развитии и усложнении нашей духовной жизни, о динамических изменениях в общественной психологии и историческом сознании. Процесс этот уже имеет свое название — «воспитание историей»**.

К сожалению, огромное архивное фотографическое богатство пока еще остается недооцененным. Функционирование фотодокументов охватывает узкие спектры истории. Сегодняшний фотожурналист ориентирован чаще всего на творческий процесс, ограниченный рамками конкретного редакционного задания. Ретроспективный снимок редко складывается изначально в план будущего репортажа или очерка, определяя его идею и образный строй. И фотожурналист пока склонен использовать лишь один архив — свой собственный.

Сегодня наиболее распространенный повод для публикации исторического снимка — открытое монтажное сопоставление с фотодокументом современности, где главная задача — прямолинейное со-

поставление: было — стало, тогда — теперь. Но «старый» фотокадр должен стать прежде всего обращением к интеллектуальному опыту зрителя, к его способности увидеть за добросовестной фиксацией повседневности образную интерпретацию человеческой жизнедеятельности.

Журнал «Советский Союз» в номере, посвященном 60-летию Великого Октября, опубликовал два снимка, сделанных Маем Начинкиным в колхозе «Ленинский путь» Кировской области. На одном — поле до горизонта с трактором «Кировец», на другом — семеро молодых механизаторов, связанных друг с другом родством и общей фамилией — Окуновы. Эти фотографии могли бы стать обычным фотосообщением, если бы рядом не было еще одного снимка — «Сеятель». Его автор — Аркадий Шишкин — сфотографировал вятского крестьянина Илью Окунова в 1924 году. Эта фотография уже стала хрестоматийной, она давно абстрагировалась от своего первоначального конкретного содержания, обрела в себе новый социальный смысл. У Мая Начинкина антитезой этому изображению становится фотопанорама пахотной нивы с трактором «К-700» («Было — стало, тогда — теперь...»).

Открытая концептуальность такого монтажа, характерная для 20—30 годов, возвращает нас не только к общественной психологии первых пятилеток, но и к тогдашним эстетическим принципам, складывавшимся в фотоискусстве. Коллективный портрет наследников Ильи Окунова — пример точного авторского толкования архивного документа. Хотя в этом снимке и заметно «рацио» фотографа, обнаруживаемое, к примеру, в несколько нарочитой демонстрации материальных примет нового.

Журнал «Советское фото», комментируя этот материал, поздравил коллег из редакции «Советского Союза» с удачным поиском*.

Возвращение фотодокумента из прошлого, его расшифровка или даже из-

влечение нового смысла — самостоятельный творческий процесс и подчас не меньший творческий акт, чем сама фотосъемка. Фридрих Энгельс в одном из писем Карлу Марксу сказал, что «история — величайшая поэзия»*. И в фотографии испытание временем становится критерием не только исторической истинности, но и художественности. Конечно, не всякий снимок, составившийся в альбоме или фототеке, обретает «благородную патину». И здесь правомерен вопрос — как отделить в горах отснятой пленки драгоценные зерна от бесплодных плевел? Большое видится на расстоянии. Можно поручить работу по отбору беспристрастному жюри — времени, то есть трудной и долгой процедуре вызревания духовного, в котором иногда участвует не одно поколение людей. Но путь этот не избавляет от тупиков и ошибок, а подчас и трагической гибели ценнейших документов.

Стоит сослаться, скажем, на печальную судьбу архивов ленинградских фотокорреспондентов — В. Капустина, Л. Коровина, А. Секретарева, Г. Чертова: лишь малой части их уникальной фотолетописи выпало счастье попасть в музейные хранилища. В пятидесятых годах во дворе Эрмитажа было сожжено несколько десятков тысяч фотографий прошлого века! По уверениям одних сотрудников — за малоценностью для истории и культуры, других — за неимением места для хранения, третьих — по причине несоответствия фотографии художественному профилю Эрмитажа. Можно напомнить и другой факт, о котором рассказали работники одного из музеев в городе Горьком: стеклянные негативы М. П. Дмитриева конца прошлого столетия размером 30×40 и 50×60 см по чьему-то недомыслию и невежеству было предложено использовать... для ремонта огуречных парников.

В. И. Ленин подчеркивал огромное значение бережного отношения к доку-

ментам истории, требовал собирать и надежно хранить снимки и кинокадры прошлых лет, систематически вести съемку всех значительных событий в стране*.

Сегодня особенно остро стоит проблема сохранения фотодокументов, оседающих в редакциях и издательствах. Автор этих строк ознакомился с фотографическими архивами ряда областных газет и убедился, что почти везде царит бессистемность в их организации и хранении. Ценный материал не собирается для дальнейшего использования.

Накопление фондов нашей фотографической памяти и их активное использование требуют целенаправленных и непрерывных усилий. Но кто же должен вершить эту работу? Кто по зову души возьмется следить за тем, чтобы никогда не рвались тонкие нити времени?

Есть такие люди. Это Великие Читатели. Великие Слушатели. Великие Зрители. Так академик Д. С. Лихачев назвал в статье «Искусство памяти и память искусства» критиков-литературоведов, музыковедов, искусствоведов**.

И в фотографии, где за полтора века сложились собственные традиции, собран огромный эстетический и социальный материал, должны появиться свои великие толкователи-фотопевцы, свои фанатики архивного дела, свои коллекционеры и музейные работники. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» способствовало развитию теории фотографии, фотокритики, более углубленному художественно-историческому анализу произведений фотоискусства, стимулировало выработку обоснованных оценочных критериев, помогло осмыслению диалектики взаимоотношений мгновенного и сущностного, документального и художественного. Успешное решение этих задач зависит от всех, кто любит и ценит фотографию — «зрительную память» народа.

* Симонов К. Страница военная. — В кн.: Фотожурналист и время. — М., 1975, с. 123.

** Воспитание историей. — «Правда», 1982, 9 мая.

* См.: «СФ», 1977, № 11.

* Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 33, с. 43.

* Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 1-й. — М., 1958, с. 86—87.

** Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства. — Литературная газета, 1982, 15 декабря.

Николай Парлашкевич Просто — как жизнь...

Жил-был фотограф. Двадцать лет проработал он в областной «молодежке». И вдруг — приглашение в Москву, в центральную газету. Попав в столицу, он сразу становится известным. О нем с уважением говорят коллеги и маститые бильдредакторы, его работы завоевывают награды асесоюзных выставок и конкурсов, печатаются на обложках «Советского фото»... История эта — не сказка со счастливым концом, а самая что ни на есть быль. Герой ее — Павел Кривцов, фотокорреспондент «Советской России». Так чем же объяснить «феномен Кривцова»: созрел ли талант фотожурналиста внезапно на пороге сорокалетия или признание пришло к нему с опозданием? Думается, прав сам фотограф, который считает, что никакого резкого качественного скачка в его творчестве не было. Просто пришло время, когда по объективным причинам людям, обществу стала нужна и интересна именно та фотография, которая давно его привлекает, то направление фотожурналистики, которое он исповедует.

Исторически фотография, и образная фотопублицистика в частности, как и любой вид искусства, всегда связана с мировоззрением эпохи, с этическими и эстетическими идеалами времени. От требований, предъявляемых обществом, от самого характера окружающей жизни во многом зависит формирование ее стилистических особенностей. С первых шагов советской фотожурналистики ее главным героем стал человек труда — рабочий, крестьянин, воин. Но наиболее яркие фотографии прошлых лет, наш золотой фонд — это, как правило, образы и сюжеты, отличающиеся очень высокой степенью обобщенности, типизации. Их основной задачей было отразить принципиально новое содержание эпохи. Знаменитые «Лампочка Ильича» Шайхета, «Сеятель» Шишкина, «Строитель Магнитки» Альперта, «Первый поезд метро» Шагина — по сути снимки-символы, где личностные характеристики героев имеют второстепенное значение. Сегодня и в литературе, и в изобразительном искусстве, и в фотографии резко возрос интерес к индивидуальным чертам современника, к психологическому исследованию его гражданского и творческого лица.

Эти новые требования оказались как нельзя более близки человеческим пристрастиям и художническим устремлениям Павла Кривцова. Дело в том, что он не просто снимает своих героев, он их изучает, стараясь проникнуть в самую суть их мироощущения, их отношения к жизни, к людям, к своему делу. Каждый раз он ищет, чем красива душа человека, а найдя, «влюбляется» в него, гордится им. С какой радостью, например, он дает послушать товарищам песни героя своей фотонovelлы «Пахарь-певец», как рассказывает о строителе деревенских колодезь... Мне кажется, в разговоре о мастере, а Кривцов, безусловно, сложившийся мастер, нельзя не коснуться его жизненного опыта и опыта творческих исканий, ибо именно они, в конечном счете, формируют лицо художника.

Родился Павел в белгородском селе Рождественка в военном 1943 году. И с первых дней своей жизни он оказался причастен к общему горю, которое принесла

война нашему народу: отец к тому времени уже погиб на фронте. Учился, подрабатывал, мечтал стать геологом и охотником. Копил деньги на ружье, а купил фотоаппарат. В восьмом классе сделал первые снимки и в девятом (он тогда учился в Белгороде в интернате) уже печатался в «Ленинской смене». Павел вспоминает, что первый снимок в газете стал и первым профессиональным «проколом»: школьник, игравший на скрипке, оказался двоечником. Так, со строгого редакторского разнуса и началась его журналистская карьера. Кривцов благодарен судьбе, приведшей его тогда сразу в газету, потому что чувство личной ответственности за свое дело, заложенное в школьные годы, до сих пор помогает ему.

Кроме газетной работы он участвовал в выставках, был организатором фотоклуба, создателем городской фотовитрины, которую и по сей день теплым словом вспоминают земляки. Каждый месяц, а то и чаще его фотографии рассказывали со стендов о трудовых коллективах, о лучших людях белгородчины. Две с половиной тысячи снимков за пять лет! Но его путь к мастерству был не так прост и поступательно прямолинеен, как кажется с первого взгляда. Дело в том, что уже в начинающем журналисте жил художник, как живет и сейчас в опытного репортера. Наверное, никому из снимающих не нужно объяснять, как нелегко постоянно мерить собственную газетную работу мерками «высокого искусства». Кривцов же не забывает, что творческий уровень его фотожурналистики определяется не вершинными достижениями, а тем качеством, ниже которого никогда не опускаются созданные им снимки, репортажи, очерки... Для этой первой журнальной персоналии Павла Кривцова из множества работ отбирались те, которые, по мнению автора и редакции, наиболее характерны для его фотографического почерка, способны ввести читателя в мир его образного мышления.

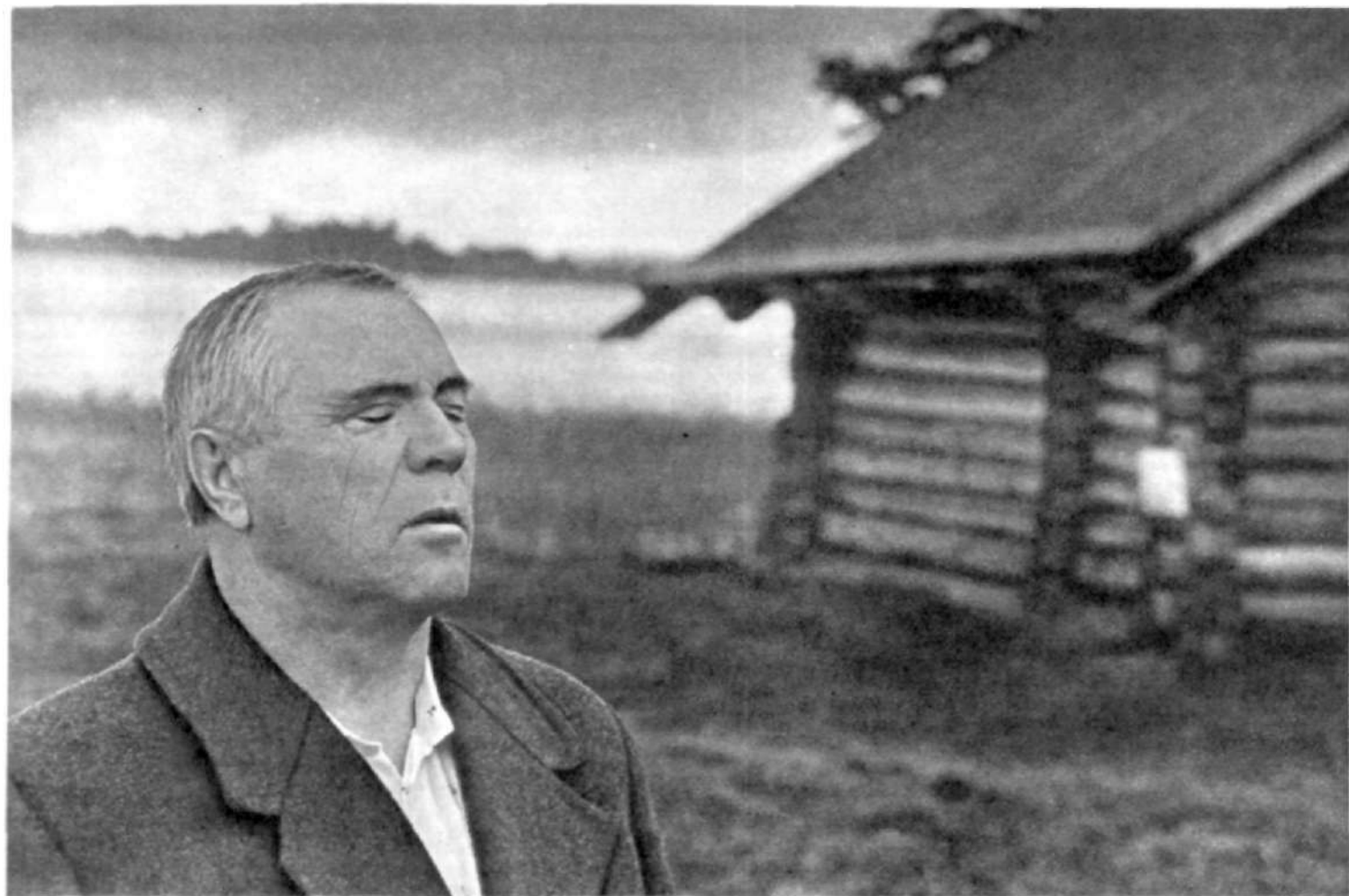
Когда-то, лет десять назад, я впервые увидел его ныне хорошо известную фотографию: зимний вечер, в полузаснеженной снегом телефонной будке свернулся калачиком одинокий щенок. Этот редкий по эмоциональному напряжению снимок был предельно прост и лаконичен по форме. Так же просто снимает Кривцов и сегодня. Но между той простотой мгновенного точного наблюдения и новой «сложной простотой», с которой он решает свои философские темы, леги годы ученичества, годы труда. Он овладевал различной техникой печати, но пришел к пониманию, что лабораторные ухищрения лишь маскируют суть его образов. Он выстраивал головолмные композиции, но постепенно отсекал в них все лишнее. Он годами снимал деревья, учась слышать и различать голоса, казалось бы, немой природы... Тема минувшей войны, тема памяти занимает в творчестве фотомастера заметное место. Он чувствует ее сердцем, угадывает в самых разных проявлениях. Вот, например, строгий репортажный снимок «Память»: день освобождения Белгорода, у Вечного огня солдатские вдовы, на их лицах печать перенесенного горя и суровая гордость людей, все вынесших и побе-

дивших. Совсем по-иному трактует тему поэтический кадр «Воспоминание»: ствол отстрелявшей свое пушки, на нем — помятая труба, силуэт пожилого человека. Невольно всплывают в памяти строки Булата Окуджавы: «Нас осталось мало, мы да наша боль...» А сюжет фотографии «Мой мир» — своеобразное фоторазмышление о непрерывности течения жизни: обелиск со звездой над солдатской могилой и рядом — маленькая девочка, пускающая воздушные шары в огромное чистое небо. Каждый из этих, таких разных кадров, несмотря на внешнюю их незамысловатость — многозначен. В них хочется взглянуть, вчитаться, о них хочется поразмышлять. Но заметьте, поразмышлять об их смысле, о судьбах людей, и никогда — о том, как они технически «сработаны». Уверен — это радует автора.

Особенно силен Павел Кривцов, на мой взгляд, в жанре портрета. Но и здесь нелегко сказать, что же именно сразу выделяет его работы из массы других «почти таких же», публикуемых на страницах газет. Конечно, мы замечаем, как точно отбирает он скупые детали пейзажа или интерьера, воссоздающие «естественную среду обитания» того или иного человека, как умеет акцентировать внимание зрителя на самых существенных чертах личности своих героев. И все же главное не это, а то, что люди на его портретах просто живут...

Обычно, начиная серьезный разговор о фотографии, Кривцов предупреждает, что любит говорить о ней, не употребляя слов «камера», «мотор», «пленка»... И волнуют его не слишком привычные в устах репортера-газетчика вопросы. Он говорит о бедности своего фотоязыка потому, что еще не научился воспроизводить на плоскости бумаги простые человеческие чувства — горе и счастье, любовь и отчаяние — так как воспринимает их, непосредственно общаясь с людьми. Иногда конкретные задачи, которые он ставит перед собой, кажутся вовсе не выполнимыми средствами фотоискусства. Исследуя, например, проблемы творчества, он стремится образно доказать, что художник вкладывает часть себя в каждую работу и снимает драматическую секвенцию о скульпторе, уничтожающем свое произведение. Его мучает вопрос, как передать ностальгию по «стране детства», охватывающую человека под скрип покосившейся двери и шелест ветвей, заглядывающих в окно комнаты, заросшей бурьяном, в старом заброшенном доме, где он когда-то родился...

Даже если не все задуманное Кривцову удастся на практике осуществить, все равно его раздумья и поиски плодотворны, ибо они и есть та самая творческая лаборатория мастера, где рождаются сегодня умные, добрые, нужные людям фотографии.



ПИСАТЕЛЬ ВИКТОР АСТАФЬЕВ
ПАМЯТЬ (ДЕНЬ ОСВОБОЖДЕНИЯ БЕЛГОРОДА)





НА РАБОЧЕМ СОБРАНИИ

МЕХАНИЗАТОРЫ ВАЛЕНТИН И НИКОЛАЙ СИНЯКИНЫ



ПИЛОТКА БРАТА



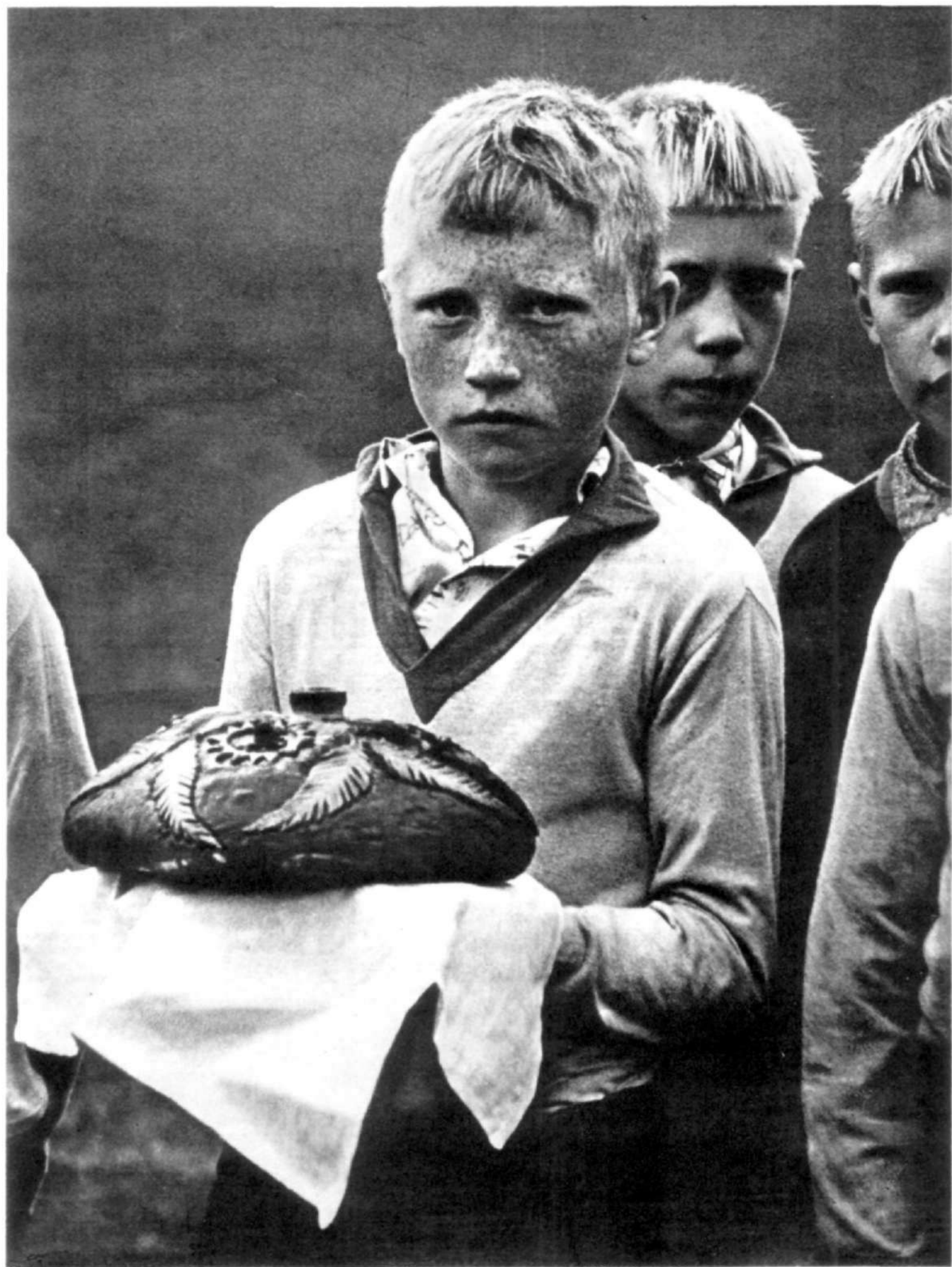
МОЙ МИР



ВОСПОМИНАНИЕ



ПЕРВАЯ НАГРАДА



Рассказывают ветераны...

ФОТО ЕВГЕНИЯ ХАЛДЕЯ



Г. К. ЖУКОВ НА ПАРАДЕ ПОБЕДЫ

Последний снимок маршала

У меня есть две выставки, которые путешествуют по стране — «100 фотографий Константина Симонова» и «От Мурманска до Берлина». На одной из них экспонируется последний снимок писателя, на другой — маршала. Снимок Константина Симонова публиковался в «Советском фото», он трогает людей. Читатели даже писали мне, что сделали его репродукцию и хранят как память. В разделе выставки «От Мурманска до Берлина», названном «Судьбы солдатские», есть последний снимок легендарного полководца Георгия Константиновича Жукова. Его историю я и хочу рассказать. Однажды мне позвонили: «С вами говорит адъютант маршала Жукова, сейчас соединю вас с Георгием Константиновичем...» Жуков приветливо поздоровался и сказал, что у него есть снимок, сделанный мной на Параде Победы, где он снят на белом коне, когда объезжал войска. Но фотография очень маленькая, нельзя ли ее увеличить... Я спросил — 30×40 или 50×60? — Нет, — ответил он, — если можно побольше, не меньше метра. Хочу повесить ее у себя в кабинете, она мне очень нравится, а почему — расскажу при встрече... Когда увеличение было готово, я поехал к Жукову, прихватив папку фронтовых фотографий и несколько снимков самого маршала, сделанных мною в разное время (как выяснилось, у него таких не было).

Кроме того снимка, который он просил, я принес еще один: Жуков тоже на коне на том же Параде Победы. Георгий Константинович спросил: — Вы что, только два раза успели снять? — Да, — говорю, — больше не смог — не выдержали нервы. Он попросил: — Расскажите подробнее, для меня это очень важно... Я рассказал, как стоял у Спасских ворот, ожидая начала парада, как при первых звуках оркестра, грянувшего «Славься!», у меня задрожали руки и я только два раза сумел нажать на спуск — аппарат беспомощно повис на шее, глаза застилала пелена... Жуков говорит: — А вы думаете, я себя по-иному чувствовал? Конь нес меня по площади, и перед глазами тоже была пелена — впереди все тонulo в каком-то тумане, солдаты кричали «Ура!», а я внутренне был где-то далеко. Передо мной проносились картины войны, я вспоминал тех, кто погиб на разных фронтах, кто не дождал до этого светлого дня... Только позже, сойдя с коня и поднявшись на трибуну Мавзолея, мне удалось совладать со своим волнением... Я пробыл у Георгия Константиновича часа два, мы говорили о войне, он перебирал мои фотографии, сделанные на разных участках фронта, а потом в Берлине у рейхстага, где наши солдаты салютовали Победе. Жуков взгляды в каждую, над некоторыми задумывался. Таким я его и снял в тот день. Он мне рассказал,



ПОСЛЕДНИЙ СНИМОК МАРШАЛА ЖУКОВА

почему ему так нравится фотография с Парада Победы: — Я ведь кавалерист, и мне особенно приятно, что схвачен такой интересный момент — посмотрите, конь как бы летит в воздухе... Наконец настало время прощаться. Я поблагодарил Георгия Константиновича за беседу, он меня — за фотографии, хранящие память о событиях минувшей войны... Жена его пошла меня проводить и, прощаясь, сказала: — Берегите фотографии, которые вы сделали сегодня. Георгий Константинович больше сниматься не будет... Так оно и вышло: эти снимки оказались последними в жизни Великого полководца Великой войны...

Е. ХАЛДЕЙ

Через 37 лет

9 МАЯ 1945 г. ВСТРЕЧА С СОЮЗНИКАМИ
ФОТО ОЛЬГИ ЛАНДЕР

История этой фотографии началась 9 мая 1945 года, а закончилась 27 декабря 1982-го — и самым неожиданным образом. В тот теперь уже далекий майский день мы стояли в Вене, а американцы — в Линце. Рано утром меня и еще трех сотрудников редакции газеты 3-го Украинского фронта «Советский воин» — писателей Николая Атарова, Мустая Карима и Виктора Кононенко командование послало к американцам — на дружескую встречу. Миссия наша прошла, как говорится, «на уровне», и в память о ней я сделала обычный «семейный снимок», какие предназначаются для домашних альбомов. Около четырех часов дня мы отправились обратно... Переезжаем мост, разделяющий наши и американские войска, и видим — вся артиллерия, в том числе и крупнокалиберная, стоит, задрав стволы к небу. У первого же расчета спрашиваем: «В чем дело?» Они отвечают: «Да вы что, с луны свалились? Война-то еще утром кончилась!» Американцам, у которых мы гостили, это, как оказалось, было еще неизвестно. Мы, конечно, погнали наш «оппель-адмирал», выжимая из него все возможное — хотелось поскорей вернуться в Вену. Вдруг слышим — сзади непрерывно сигналист машина, чувствуется, что она буквально висит у нас на хвосте. Оглядываемся — американский джип. Оказывается, узнав об окончании войны, гостеприимный полковник послал своих офицеров с заданием — непременно нас догнать и поздравить. В том месте, где они нас «настигли», стояли танкисты. Ну, думаю, раз так, надо запечатлеть встречу наших воинов с союзниками. У одного из танков я и сделала такой снимок. Записала фамилии — командиром танка оказался молоденький симпатичный младший лейтенант. Торопились мы страшно, и на всю съемку у меня ушло минут пять-шесть... Фотография эта на следующий день была опубликована в газете нашего фронта. С той поры никого из тех, кто на ней был изображен, я не встречала. А на первой — «семейной карточке» оказалось у меня «белое пятно» — не записала я фамилию американского полковника... И вот, в декабре прошлого года, иду я по тихой мостовской улице и вижу: навстречу мне — Мустай Карим. Ну, о том, какая радостная это была встреча, я говорить не стану.

Вспомнили мы тот день, и Мустай тут же назвал мне фамилию «незаписанного» полковника — Кервей. А еще через два дня раздается телефонный звонок: — Здравствуйте, Ольга Александровна, с вами говорит танкист, которого вы снимали на фронте...

Я ему отвечаю:

— Да вы знаете, скольких танкистов я снимала на фронте?..

Тогда он уточняет:

— Меня вы фотографировали 9 мая с американцами... Я сначала решила, что меня просто разыгрывают, и спрашиваю: — Как ваша фамилия?.. Отвечает: — Ловчиков... Я его прошу минутку подождать, беру свой альбом, где собраны все вырезки моих работ за войну — такой толстенный альбом... Тут же нахожу эту фотографию — действительно — Ловчиков! Значит, не разыгрываю... Он говорит:

— Я вас разыскиваю все эти годы и не только я, а и мой брат — он по этой фотографии тогда меня нашел. Оказалось — тоже был на нашем фронте... Разрешите нам к вам прийти...

И вот звонок в дверь — стоят с праздничным тортом братья — Георгий Гаврилович и Кузьма Гаврилович Ловчиковы.

Так через тридцать семь лет разыскал меня тот самый молодой и симпатичный младший лейтенант.

О. ЛАНДЕР

Кадр «замедленного действия»

То, что произошло со мной под Сталинградом четыре десятка лет назад, можно, с одной стороны, назвать везением, удачей, репортерским счастьем, а с другой, — полным провалом. Судите сами...

Разве это не удача, если репортеру удалось попасть

на допрос только что плененного командующего 6-й фашистской армией фельдмаршала фон Паулюса, оказаться в самой главной точке одержанной победы... Из довольно многочисленной группы фото- и киноработников Сталинградского фронта в нужный момент у штаба 64-й армии оказались только двое — Георгий Липскеров — фоторепортер армейской газеты, и я — сотрудник фронтового корпункта «Известий». Условия для съемки на пленку «СЧС», на которой мы тогда работали, были такими, что ни на есть неблагоприятными — сквозь тесные оконца избы, битком набитой работниками штаба, едва пробивались скудные лучи зимнего солнца, света этого хватало лишь на передний план, а в углах комнаты царил почти полный мрак, да к тому же еще боковые окна создавали совершенно ненужный в данном случае контражур. Нечего было и думать, чтобы снимать с короткими выдержками, приходилось уповать только на твердость собственных рук...

Кассету я отснял до конца и не сомневался, что кадры на пленке есть, теперь надо было срочно переправить ее в редакцию. И снова удача — в Ставку отправляется самолет с важными документами, и офицер связи берется к вечеру доставить пленку в редакцию. Значит, снимок успеет попасть в завтрашний номер! Похоже, что удалось «вставить фотиль» всем остальным газетам... Целые сутки наш корпункт лихорадило — ждали с нетерпением следующего дня. Утром, еще затемно, помчались в политуправление фронта, куда газеты поступали прямо с аэродрома. От волнения перехватывает дыхание, дрожащими руками разворачиваю газету — снимка нет... Не появился он и ни в один из последующих дней. Я терпелся в догадках, но одно

было ясно — репортерское

счастье дало осечку. Война продолжалась, одно важное событие сменялось другим, и на душевные переживания времени не оставалось. Однажды попал на три дня в Москву — привез материал об освобождении Ростова. И тут наша лаборантка повинилась мне в своей причастности к гибели той пленки. Кассета действительно попала в редакцию вечером того же дня, но по воле случая миновала заведующего отделом и оказалась прямо у лаборантки. Та не удосужилась прочесть мою записку, заложила пленку в проявитель и... забыла о ней. Вспомнила уже ночью, дома, а так как ночного пропуска на проход по городу у нее не было, в редакцию пришла уже утром. За это время проявитель (Д-76 с увеличенной долей гидрохинона — 7 граммов вместо двух) сделал свое «черное» дело. Заниматься этой совершенно непрозрачной на вид пленкой мне было недосуг, да и нужда в ней уже отпала, а об истории мы в ту пору думали мало — не до того было. Даже не знаю, зачем я положил ее в карман. Но она все же попала в мой домашний архив.

Отремели победные салюты, начались репортерские будни — газетчикам думать об отдыхе не приходилось. И только через годы, в канун 25-летия Сталинградской битвы, я вспомнил о тех кадрах. Посоветовались мы в редакции и решили попытаться хоть что-нибудь из них вытянуть. Ослабить негативы не удалось — пленка была столь сильно задублена в фиксаже, что не желала размокать. Тогда прибегли к перекальным лампам — вкрутили в увеличитель «пятисотку», она его раскалила чуть не докрасна, но пленку все-таки «пробила»... Так эта фотография через много лет «воскресла» и увидела свет.

А. ЕГОРОВ

Серия «Из истории фотографии»

В издательстве «Планета» вышли два комплекта открыток, посвященных творчеству выдающихся советских фотомастеров — М. Наппельбаума и П. Оцу. Тираж открыток изготовлен способом фотопечати, то есть близок к авторским оригиналам, к специфике фотографического рисунка.

Это первые выпуски новой серии «Из истории фотографии» *. Предполагается регулярно издавать два названия в год. Подготовлены к производству комплекты «Ю. П. Еремин», «М. П. Дмитриев». Планируются творческие портреты летописцев Октябрьской революции и гражданской войны В. Буллы, Я. Штейнберга, А. Савельева, Г. Гольдштейна; репортеров первых пятилеток Н. Петрова, А. Шайхета, Д. Дебазова, С. Фридлянда, фотохудожника-новатора А. Родченко, мастеров традиционной русской школы Н. Андреева, В. Улитина, П. Клепикова, фронтовых фотокорреспондентов Великой Отечественной войны. Первые выпуски оставляют хорошее впечатление. В комплект входят двенадцать классических работ мастера. На клапане обложки дается портрет фотографа и его краткая биография. На внутренних сторонах — статья с анализом творчества. На обороте каждой открытки — название сюжета, комментарии к снимку.

Инициатива издательства заслуживает всяческой поддержки. Производственный цикл издания открытки значительно короче, чем у книги или альбома. Думается, это позволит любителям фотоискусства в короткий срок составить себе компактную библиотечку — своеобразную краткую фотоэнциклопедию.

Пожелаем новому изданию доброго пути.

А. ИВАНОВ



ЗА СТОЛОМ СЛЕВА НАПРАВО — КОМАНДУЮЩИЙ 64-й АРМИЕЙ ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ М. С. ШУМИЛОВ, ФЕЛЬДМАРШАЛ ПАУЛЮС, ЕГО НАЧАЛЬНИК ШТАБА ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ ШМИДТ, НАЧАЛЬНИК ШТАБА 64-й АРМИИ ГЕНЕРАЛ-МАЙОР И. А. ЛАСКИН

ФОТО АНАТОЛИЯ ЕГОРОВА

М. С. Наппельбаум (серия «Из истории фотографии», автор текста Ан. Варганов). — М.: Планета, 1983. П. А. Оцул (серия «Из истории фотографии», автор текста Л. Волков-Ланитин). — М.: Планета, 1983.

Дмитрий Донской Упорство в достижении цели

Фотокорреспондент АПН

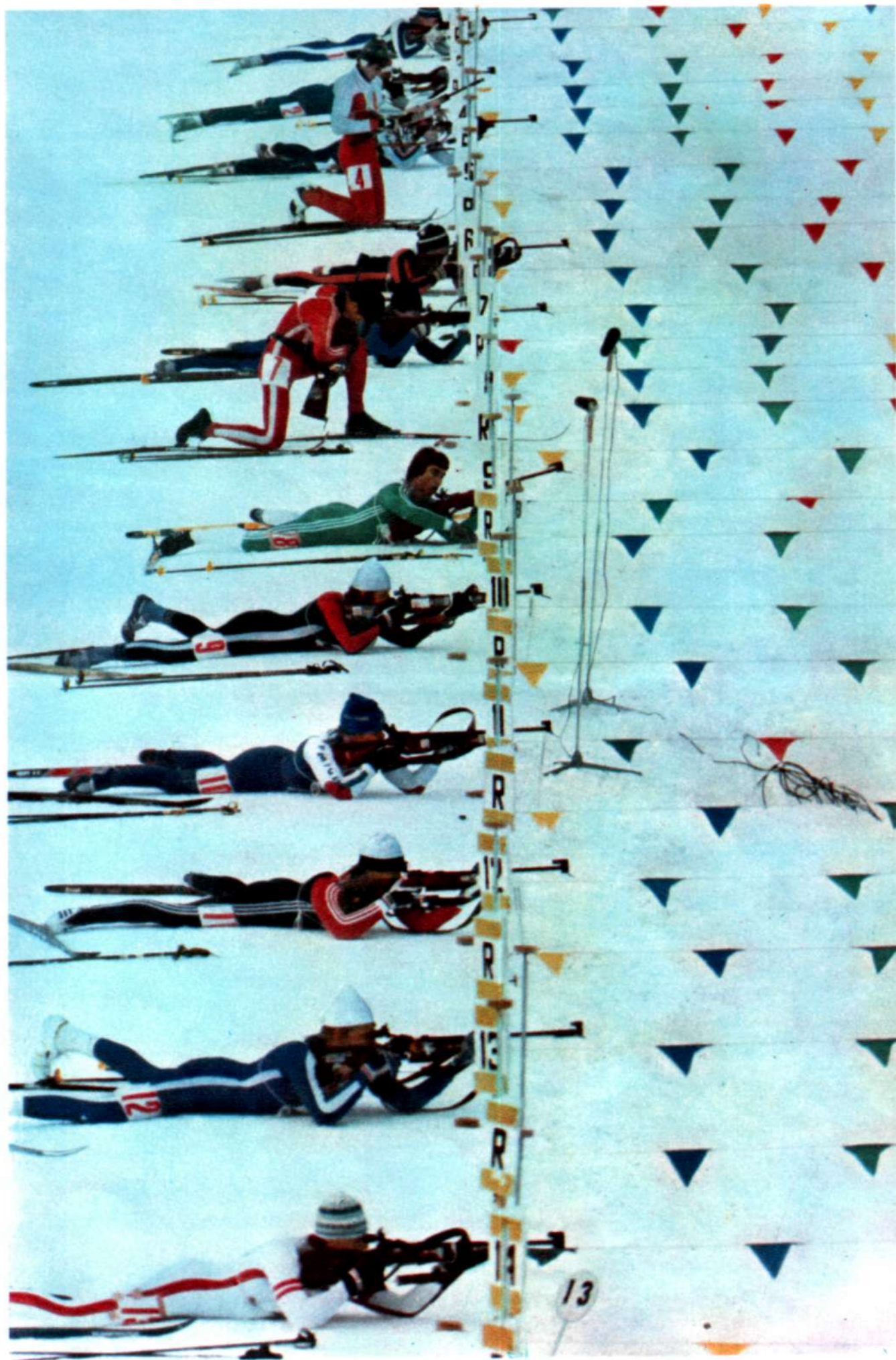
Мой коллега Сергей Гунеев находится в том замечательном возрасте, когда человек одновременно относится и к молодежи, и к зрелому поколению: ему тридцать два. И фотограф он молодой, хотя и не начинающий — пришел к нам в агентство около шести лет назад, а до того работал инженером в МАИ, экономический факультет которого закончил. Там же приобщился к нашей профессии — сотрудничал в институтской многотиражке «Пропеллер». В АПН он начинал как фотокорреспондент-стажер и начинал практически сразу же со спорта: первая командировка — на зимнюю спартакиаду в Свердловске. И здесь выявились его сильные стороны и пристрастия — в силу своего инженерного прошлого он уверенно владел техникой и, опираясь на ее возможности, всегда добивался нужного результата. Особенно это стало очевидным во время московской Олимпиады-80, когда Гунеев заявил себя мастером «ударной» информационной фотографии, которую, по его словам, всегда старается сделать «долгоиграющей». И, как правило, снимки его действительно живут и после того события, документальным свидетельством которого являются. Добивается Гунеев этого — именно добивается — благодаря своим природным способностям и главному, на мой взгляд, очень ценному свойству характера — невероятному упорству. Если он задумал какой-то кадр, то будет над ним работать столько времени, сколько потребуется — год, так год! — но «добьет» обязательно. В таком узком «жанре», как «задуманный кадр», он в спортивной фотографии сейчас несомненно один из сильнейших. Подобной настойчивости в достижении цели я не видел ни у одного из спортивных репортеров. Качество это с каждым годом становится все более необходимым — жизнь продолжает ставить нас во все более жесткие рамки — из года в год усложняются условия работы на спортивных аренах. Чтобы сделать хороший снимок, фотограф вынужден не столько ловить кадры, сколько придумывать,

изобретать их. А тут порой важнее решить не что снимать, а чем снимать. Неимоверно растет роль техники, на первый план выходит технический расчет. Главным оружием, ввиду удаленности репортажа от того места, где происходят основные события и кульминации, становятся «телевики», и чем «длиннее», тем лучше. Но чем длиннее, тем тяжелее... На большие соревнования приходится тащить груз в 30—40 килограммов. Значит, необходимо и самому быть выносливым, спортивным, мобильным — такими качествами Сергей тоже обладает. Я бы сказал о Гунееве, что он фотограф ультрасовременный. Репортеры подобного класса не ждут, когда возникнет ситуация, а сами, как это ни парадоксально, если и не создают ситуацию, то безусловно ею управляют. У спортивной фотографии свои специфические трудности. Например, из года в год проходят одни и те же соревнования на тех же стадионах и площадках. Отсюда — «накатанные» точки, дающие, по общему мнению, «лучшие кадры». Вот фотографы и ходят толпами, сосредоточиваясь именно здесь. Гунеев же обычно старается «улизнуть» от общества, уединиться где-нибудь в неожиданном месте со «сверхдлинным телевизором». С точки зрения погони за «верняком» это большой риск, и Гунеев часто рискует. Но известно, что в спортивной фотографии 98 процентов выставочных кадров рождаются как раз на стыке риска и везения, правда, мастерство фотографа при этом само собой подразумевается. Надо, скажем, уметь выжать все из оптики, и из пленки. Ведь чем больше «телевик», тем меньше его светосила, экспозиции часто не хватает — опять риск. И Гунеев нередко, в нарушение правил, запрокидывает пленку сверх допустимых пределов, причем обычно ему все-таки удается «вытащить» цвет. Конечно, было бы наивным думать, что он с каждой съемки приносит шедевры — бывает, что и ничего не приносит, но и в этих случаях он не тратит времени даром. Ведь каждый

из нас приходит на съемку с определенной задачей, и если в данной ситуации Гунеев не видит возможности свою задачу решить, то он, не снимая, или снимая что-то второстепенное, «отрабатывает» нужный кадр. Он тренируется. Это связано с еще одной особенностью спортивной фотографии: здесь нельзя делать большие паузы в работе, иначе потребуются много времени, чтобы войти в ритм спортивной жизни и обрести свою журналистскую форму. Во многих фотографиях Гунеева просматривается стремление показать психологию спорта — это и хорошо, и плохо. Мне трудно с ним согласиться, что психологией следует заниматься в цвете. Она рельефнее выявляется в черно-белой фотографии, цвет ее «расслабляет». На более острые психологические моменты возникают чаще всего до и после кульминации спортивной. Как правило, в поле зрения объектива попадают травмы, падения, слезы — такие сюжеты уже порядком надоели. Мне кажется, вот-вот наступит пора, когда предпосылки снова начнут отдавать собственному спортивному действию — кадрам динамичным, веселым, радостным, целостным. Беспокоит меня его равнодушие к фотоочерку — кстати, это минус не одного Гунеева, а большинства спортивных репортеров. И тут Сергея Гунеева может подстеречь опасность, потому что он к подобной съемке себя не приучил. Этому мешает его «заданность»: работая над своим «единственным задуманным» кадром, фотограф умышленно исключает то, что происходит рядом, и упускает интереснейшие сюжеты, хотя он, конечно, и «ощущает» их боковым зрением. Фотоочерков в нашем «цехе» стало делаться все меньше и меньше. На последних выставках я видел только серию: серия-падение, серия-слезы, серия-радость, серия-удача... А вот полнокровного очерка о спортсмене я давно не встречал. Может быть, виной тому сам спорт — каждые полгода появляется новая звезда, «долгожители» почти перевелись. Такая звезда еще не успева-

ет сформироваться в личность — там и снимать нечего — а уж на смену ей приходит другая. Но все-таки есть и личности, и спортивные явления, заслуживающие пристального внимания и разработки в очерке. Возможно, будь личностей в спорте побольше, Гунееву легче было бы найти «своего героя» и, при его способностях, обогатить жанр спортивного фотоочерка. Кроме того, «однокадровый подход», охота за уникальной фотографией может привести к тому, что у фотожурналиста «сузится» взгляд — он начнет смотреть так же, как его длиннофокусный объектив, у которого, как известно, очень малый угол зрения... По-моему, построенную только на точности, четкости, геометрии, лишённую динамики самого действия фотографию скорее можно назвать декоративной, нежели спортивной. По большому счету, спортивный фотограф тот, который подсматривает и выхватывает кадр из всей цепи событий, происходящих перед ним на соревновании, для чего надо в первую очередь находиться в гуще этих событий. И тут возникает следующий общий вопрос — о пополнении нашей спортивной прессы новыми сильными репортерами. Ведь Гунеев практически «родился» в Олимпиаду, благодаря предоставленной ему возможности попасть на крупнейшее соревнование и в тяжелейшей конкурентной борьбе с мастерами высокого класса проявить все свои способности. Уверен, что у нас есть немало одаренных ребят, которые не могут себя показать именно потому, что не имеют доступа на крупнейшие международные спортивные состязания. Естественно, не все они пробивались бы в число сильнейших. Ведь кроме коллег им еще нужно преодолеть и... телевидение, которое обладает почти неограниченным доступом в самые «горячие» точки всех спортивных мероприятий, да еще в любую секунду может показать стоп-кадр — практически тот же, самый яркий вы-

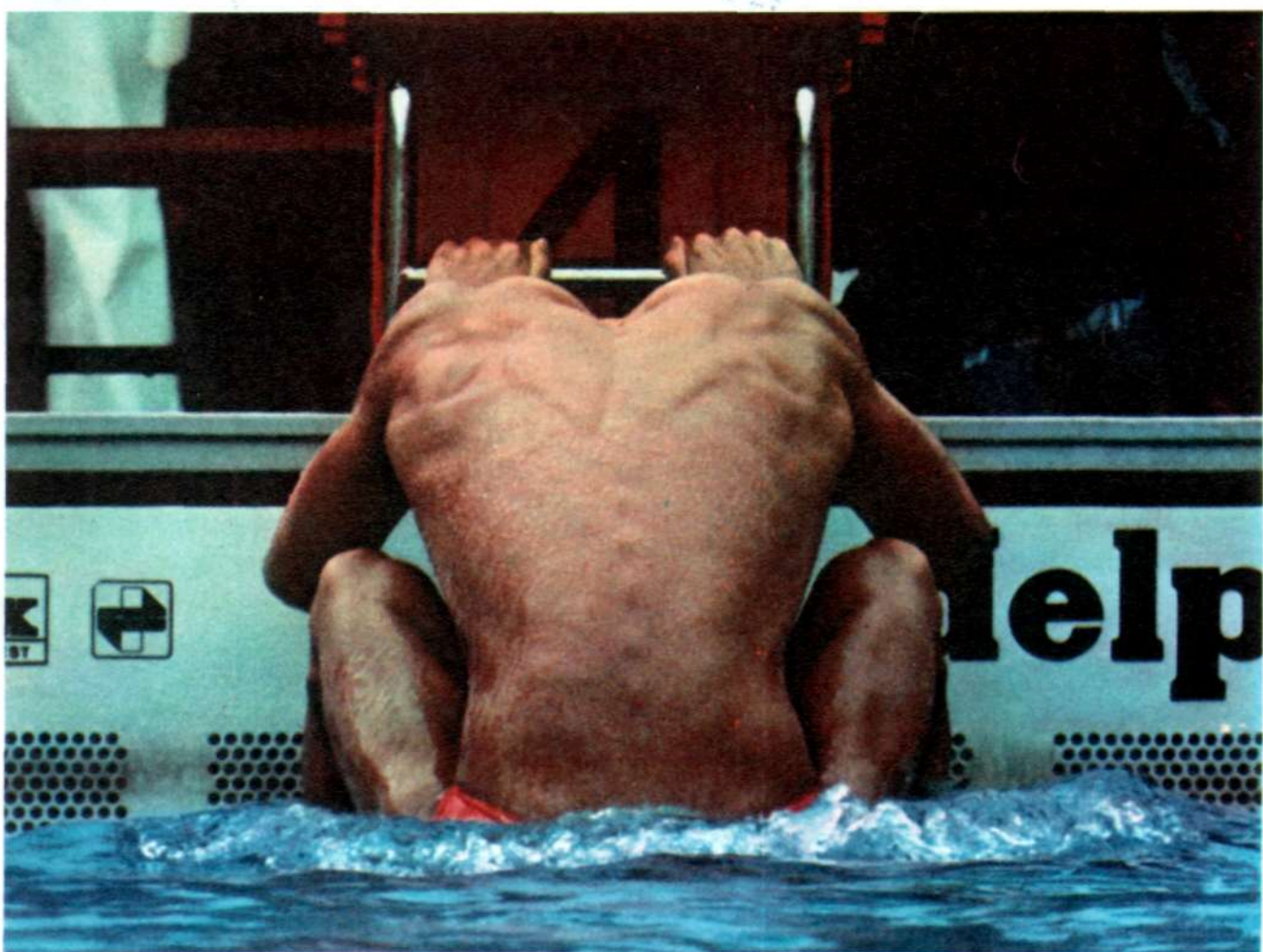
Окончание см. на стр. 37



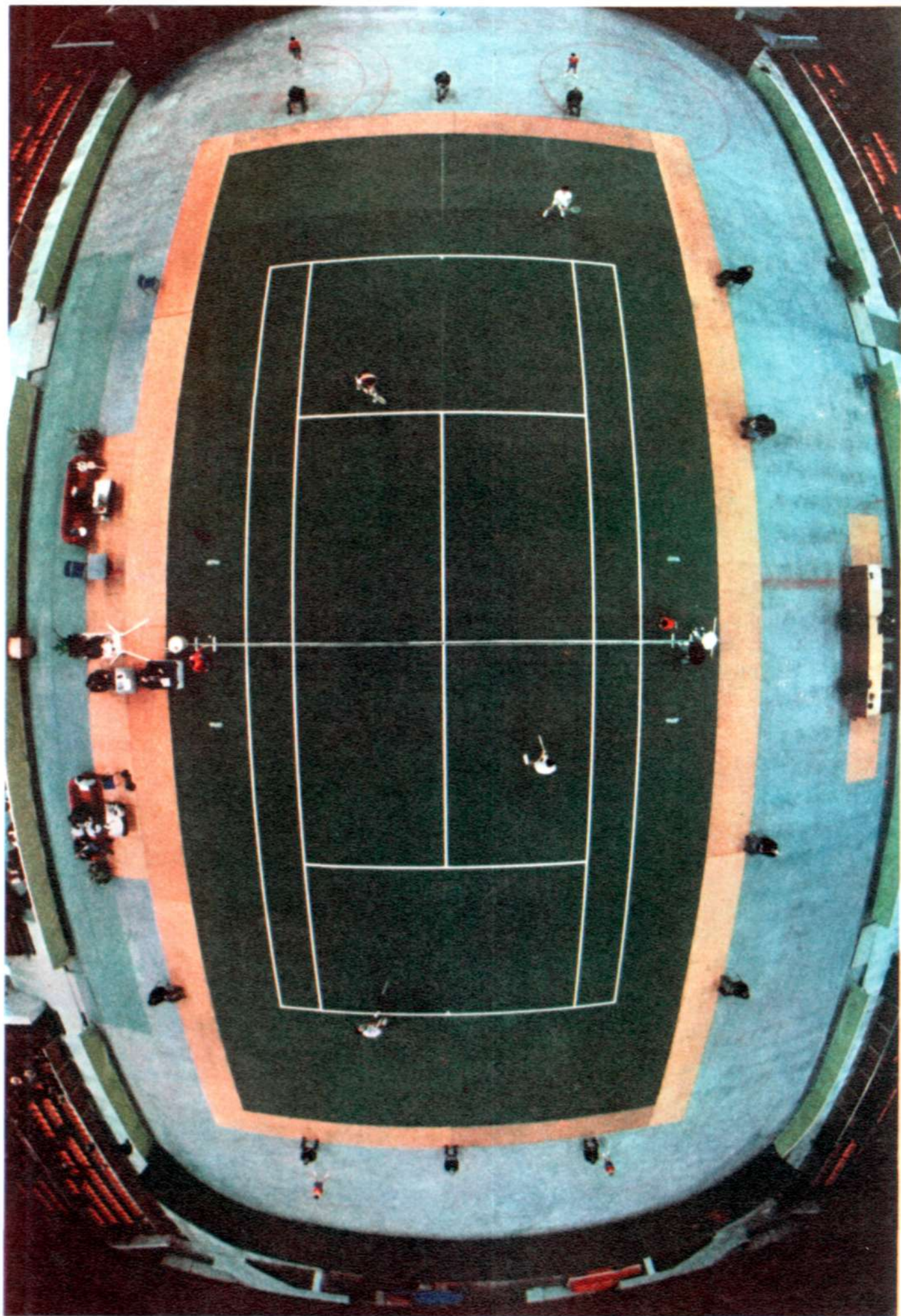




ПЕРЕД РЕШАЮЩИМ ВЫСТРЕЛОМ



СТАРТ



«Уорлдпрессфото-83»

Окончилось последнее — тайное — голосование международного жюри, затихли дискуссии в конференц-зале, компьютер выдал результат: лучшей фотографией 1983 года признана работа американского фотографа Робина Мойера — «Трагедия Сабры и Шатилы». Члены жюри, представлявшие девять стран мира, единодушно отреагировали на это событие минутным молчанием. Пресс-фото года на сей раз не отличалось особенно изощренными фотографическими достоинствами, автор снимка, не прибегая ни к каким сложным приемам, показал миру жертвы страшного злодеяния, учиненного в лагерях палестинских беженцев. Главное неоспоримое достоинство этого снимка — свидетельство очевидца, трагический документ истории, изобличение варварства, запечатленное фотокамерой. И наверняка члены жюри и сотрудники, постоянно работающие над созданием ежегодной экспозиции, вспомнили в эту минуту Лидице, Орадур, Хатынь... Фотография предупреждала: «В мире тревожно! Люди, будьте бдительны!»

Наградами были отмечены и еще несколько работ, сделанных в «горячих» точках планеты — в Ливане и Сальвадоре. Среди них — и отдельные снимки, и фотосери.

Итоги очередного смотра мировой фотожурналистики наглядно свидетельствуют о том, что прогрессивная фотография сегодня упорно и последовательно выступает против насилия и войны, служит взаимопониманию между народами, знакомит людей с нравами, обычаями и традициями ближних и дальних соседей. С ее помощью мы каждодневно ощущаем ритм жизни, пульс планеты.

В минувшем году представительная международная выставка журналистской фотографии «Уорлдпрессфото» отметила свой серебряный юбилей — четверть века. В году нынешнем она проводилась в двадцать шестой раз. По сравнению с прошлогодней для нее характерно меньшее число участвующих стран и соответственно авторов, отсюда и меньшее количество представленных



ЖЮРИ ЗА РАБОТОЙ

работ. Видимо, здесь сказались «выставочная усталость», наступившая после юбилейного напряжения. Так, в категории «Искусство и наука» (сери) призы вообще не обрели своих владельцев, а в некоторых других категориях — «Спорт», «Счастливые события» — вместо обычных трех награжденных оказались только два автора.

Советская коллекция этого года также была несколько слабее прошлых. Многие наши талантливые фотомастера, прежде получавшие высокие награды, в нынешнем году почему-то своих работ не прислали, а снимки моих коллег, которые, как мне кажется, могли претендовать на призовые места, в силу разных причин не вошли в состав нашей коллекции. Отсюда напрашивается вывод — к следующей выставке следует готовиться более основательно. Может быть, Всесоюзному твор-

ческому фотообъединению Союза журналистов СССР имеет смысл создать постоянно действующую организационную группу, которая бы последовательно и настойчиво формировала ежегодные коллекции для этой выставки, как, впрочем, и для других экспозиций международного класса. Советские мастера в нынешнем году завоевали четыре награды — две первые, одну вторую и одну третью.

Первый приз в категории «Природа» (одиночные снимки) получил фотокорреспондент АПН Александр Лыскин за фотографию «Графика Чукотки». Первый приз в той же категории (сери) — фотокорреспондент газеты «Вечерний Челябинск» Сергей Васильев за работу «Бой деревенских петухов». Второй и третьей наградами в категории «Портреты» отмечен фотограф из Московского объединенного комитета художников-

графиков Вячеслав Полунин за работы «Дирижер Геннадий Рождественский» (сери) и «Режиссер Борис Покровский».

В первую очередь, мне кажется, следует поздравить Сергея Васильева, четвертый год подряд получающего высший приз в одной из категорий — успех, по мнению голландской прессы, — феноменальный.

Меня как члена жюри, впервые работавшего на таком конкурсе, огорчило обилие снимков, не просто запечатлевших жестокие и кровавые события — особенно эти сюжеты привлекают английских и американских коллег, а как бы эксплуатирующих эту жестокость.

Репортерские камеры редко рассказывают о доброте, любви или просто о каком-то обычном нормальном событии повседневной жизни. А ведь еще в прошлом году по инициативе члена жюри из СССР были введены новые тематические категории, дающие возможность широко представлять в экспозиции выставки фотографии гуманные, добрые, светлые.

В составе жюри на этот раз работали представители девяти стран — СССР, Чехословакии, КНР, США, ФРГ, Англии, Франции, Финляндии и Голландии. В третий и последний раз — по условиям выставки — председателем жюри была Патриция Сепала, руководитель одного из крупнейших агентств Финляндии. Большой опыт работы в различных жюри и отличное понимание фотографии позволили ей умело руководить напряженной и трудоемкой недельной «страдой». Жюри работало с раннего утра до позднего вечера в полном уважении к мнению друг друга, что также можно считать одним из положительных результатов выставки нынешнего года.

На страницах этого номера вы можете познакомиться с некоторыми работами, удостоенными наград «Уорлдпрессфото-83».

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент
«Недели», член жюри
выставки
«Уорлдпрессфото»
Амстердам — Москва



РОБИН МОЙЕР (США) ИЗ СЕРИИ «ВОЙНА В ЛИВАНЕ», СНИМОК (ВВЕРХУ) «ТРАГЕДИЯ САБРЫ И ШАТИЛЬ» ПРИЗНАН ЛУЧШЕЙ ФОТОГРАФИЕЙ ГОДА





МАРТИН КЛИВЕР (АНГЛИЯ) ГИБЕЛЬ ЭСМИНЦА «АНТИЛОПА»



БОБ ДИАР (США) ЛЮБОВЬ И ВОЙНА



НЕЙЛ МАКДЖЕЙ (США) ИЗ СЕРИИ «ЧАРЛИ И ВИЛЬГЕЛЬМ»,
УДОСТОВЕРЕННОЙ ПРИЗА ОСКАРА БАРНАКА



ДАУГ ПИТЕЙ (ЮАР) АРХИЕПИСКОП ТУТУ





ЭНРИКО ФЕРРЕЛЛИ (США)
РЕСТАВРАЦИЯ СОКРОВИЩ ВАТИКАНА



ОЛ ЛИНД (ДАНИЯ) 80+80, НО ВСЕ ЕЩЕ МОЛОДЫ



ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН (СССР) ДИРИЖЕР ГЕННАДИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ





ДЖИМ МАКЛАГАН (ЮАР) МУЖЕСТВО ПОКОРЯЕТ НОВЫЕ ВЫСОТЫ



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ (СССР) БОЙ ДЕРЕВЕНСКИХ ПЕТУХОВ



ХОСЕ МАНУЭЛЬ МАРТОС САНЧЕС (ИСПАНИЯ)
МАТЕРИНСТВО

АЛЕКСАНДР ЛЫСКИН (СССР) ГРАФИКА ЧУКОТКИ



РАССКАЗ О РЕСПУБЛИКЕ

60-летию образования Союза ССР была посвящена республиканская фотовыставка документальной и художественной фотографии «В семье единой», развернутая в Кишиневе, в парке Победы.

В адрес оргкомитета поступило около тысячи снимков. Более 300 лучших работ 47 авторов составили экспозицию.

Снимки ярко показали достижения Советской Молдавии в развитии экономики, науки и культуры, успехи трудящихся республики, претворяющих в жизнь решения XXVI съезда КПСС. Значительное место в экспозиции занимали исторические фотографии. Первая премия и диплом I степени присуждены фотокорреспонденту Молдавского телеграфного агентства М. Потырнике за работы «Коммунизм», «Хлеб» (серия), «Весна в Молдавии» (серия).

Вторые премии присуждены фотокорреспондентам И. Земшману, А. Лыкову и Ю. Козловскому. Премиями и дипломами отмечены также работы ряда других авторов. Часть экспозиции отправлена во французский город Гренобль — побратим Кишинева. Она стала частью культурной программы дней дружбы.

Ю. ШТИВЛЕР,
председатель жюри
выставки

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ДИИ ГАЙ

Харьковский областной межсоюзный Дом самодеятельного творчества организовал выставку работ старшей украинской фотолюбительницы Дианы Александровны Гай. В экспозиции были представлены портреты деятелей науки и культуры, рабочих и колхозников, молодежи 30—40-х годов, жанровые сценки той поры, пейзажи Украины, фотоиллюстрации к литературным произведениям классиков и народным сказкам.

Посетители подолгу задерживались у снимков, на которых запечатлены академики С. Чаплыгин и К. Сильников, писатель Н. Телешов, скульптор С. Лебедева, одна из первых рекордсменок мира по прыжкам с парашютом Нина Камнева, знаменитая белорусская партизанка Н. Богданова. Представляли ин-

терес событийные кадры: «Первая послевоенная весна», «Открытие памятника Т. Шевченко в Харькове», «На Московском фестивале молодежи и студентов», «У кургана Славы». В начале нынешнего года выставка, пополненная портретами выдающихся деятелей науки и техники, демонстрировалась в харьковском Доме ученых. Десять работ из этой экспозиции были отобраны для показа на межзоной выставке «60 пламенных лет», которую проводила народная фотостудия Армавира. За участие в юбилейной выставке Д. Гай удостоена диплома и памятной медали.

А. КУЗНЕЦОВ

СМОТР В КАЗАХСТАНЕ

Под девизом «В семье единой» в Алма-Ате, на ВДНХ Казахской ССР, была развернута выставка работ фотолюбителей, посвященная 60-летию образования СССР. Ей предшествовали областные смотры, организованные республиканским межсоюзным Домом самодеятельного творчества Казсоавтпрофа.

Из тысячи работ, присланных на республиканский смотр-конкурс, было отобрано 200 произведений 110 авторов. На приглашение устроителей откликнулись любительские фотоклубы Азербайджана, Грузии, Киргизии, Украины и Эстонии.

Диплома I степени удостоена экспозиция народного фотоклуба «Караганда» Дворца культуры горняков. Второе и третье призовые места присуждены алмаатинскому фотоклубу «Медведь» Дома культуры «Полиграфист» и народному фотоклубу «Орион» павлодарского межсоюзного Дома самодеятельного творчества.

Ю. РЕДКИН

«ХУДОЖНИКИ ЛИТВЫ»

В Ниде проходила выставка снимков литовского фотографа Альгирдаса Пильяяса «Художники Литвы». На ней представлены портреты известных писателей, актеров, художников республики. Это уже третья персональная выставка А. Пильяяса на данную тему. Первая экспонировалась в Каунаском союзе художников, вторая — в Вильнюсе, в выставочном зале Общества фотоискусства Литовской ССР.

И. РАЧКАУСКАЙТЕ

«УКРАИНСКОЕ КОЛЬЦО-81/82»

Закончился пятый конкурсный межклубный обмен фотоколлекциями между ведущими фотоклубами Украины. В «Украинском кольце-81/82» приняли участие 15 творческих объединений, среди них — 5 народных фотостудий из Севастополя, Луцка, Херсона, Ялты, Феодосии. Первое место занял фотоклуб «Чайка» (Феодосия), второе — запорожский фотоклуб, третье — фотоклуб «Киев».

Л. ПОПОВ

ПРЕМИЯ КОМСОМОЛА

Комиссия бюро ВЛКСМ по премиям комсомола Подмосковья в области народного творчества, литературы, искусства, журналистики и архитектуры присудила премию детско-юношеской народной фотостудии «Красногорск» за большую работу по развитию клубов по интересам и молодежных любительских объединений, пропаганде общественно-политических знаний, эстетическому воспитанию подрастающего поколения.

Редакция «Советского фото» от души поздравляет красногорцев с заслуженной наградой.

ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ

В последнее десятилетие у заслуженного коллектива Латвийской ССР народной фотостудии «Рига» (Центрального клуба полиграфистов) сложились тесные контакты с фотоклубами Франции. Клубные коллекции рижан были удостоены высших наград на международных конкурсах в Динане (1976 г.), в Дижоне (1979 г.), в Сен-Тьерри (1981 г.).

Когда пришло приглашение выставить клубную коллекцию в Музее фотографии Франции, в студии отнеслись к этому как к серьезному творческому экзамену.

Была подготовлена выставка из 200 работ 46 авторов, которая экспонировалась в пригороде Парижа, Бьевре. Французскую публику и специалистов привлекло жанровое и стилистическое разнообразие коллекции, в которой академическая филигранность работ Лео-на Балодиса дополнялась лирикой Яниса Глейдса, постановочные портреты Гунара Бинде и Леонида Тугалева соседствовали с репортажными Яниса Крейцберга. Изогелии Яниса Гайлитиса, Зигурдса

Билзониса, сельские и городские пейзажи Илмара Апкалнса и Ивара Градовскиса отразили красоту Прибалтийского края. О своеобразии национальных праздников рассказали этнографические фотографии Иманта Пуриньша, Илги Суны и Валдиса Браунса.

Если уже перечисленные мастера были более или менее известны французским специалистам, то с работами нашей молодежи — Р. Кукойса, В. Клейнса, В. Линкса, М. Энца, М. Богустоваса, И. Авотиньша и других — они познакомились впервые.

Основатель Музея фотографии Франции Жан Фаж дал высокую оценку коллекции фотоклуба. «Главный успех рижан в том, — сказал он, — что в своих сюжетах они красиво и убедительно отображают жизнь». Еще одним подтверждением этой высокой оценки стало присуждение клубной коллекции «Риги» приза в Маконе 1982 года.

А. АКИС,
художественный
руководитель народной
фотостудии «Рига»

«МУДРЕЦУ» — 20 ЛЕТ

Фотоклуб «Мудрец» Дома ученых новосибирского Академгородка отметил двадцатилетний юбилей. За эти годы клуб воспитал многих талантливых фотолюбителей. Один из них, ныне фотокорреспондент газеты «Наука в Сибири» Ю. Новиков, создал галерею портретов людей науки, запечатлев события, вошедшие в историю города.

Состав клуба по возрасту и профессиональной принадлежности различен. Здесь занимаются научные сотрудники, инженеры, рабочие, преподаватели и студенты. Занятия проходят интересно: в программе клуба — ежемесячные конкурсы: тематические и на свободные темы, еженедельные творческие отчеты, участие в областных, всесоюзных и международных конкурсах.

На областной выставке, посвященной 60-летию образования СССР, фотолюбители показали 40 снимков.

М. ИСУПОВ

Владимир Белковский Обогащая друг друга...

В этот вечер зал Дворца культуры «Монолит» был переполнен. На встречу с заслуженным деятелем искусства Латвийской ССР Гунаром Бинде пришли многие любители фотографии. Вначале был показан диафильм избранных работ Бинде — его «классика». Ведь в зале были не только фотолюбители со стажем, хорошо знакомые с его творчеством по публикациям и выставкам, но и новички, только открывающие для себя мир фотоискусства.

Как установить творческий контакт с героем фотографии, как сделать его своим союзником, соавтором создания снимка? Вечная проблема — «художник и модель», ее особенности применительно к фотографии стали темой интересного разговора. А потом — вопросы, вопросы... Каждому хотелось «вывести» секреты творчества фотомастера. Еще один вечер в том же зале. Его тема: «Мир фотографии — мир музыки». Встреча с московским фотожурналистом Олегом Макаровым, автором широко известных фотоэссежей и серий снимков о музыке и музыкантах. «Мне кажется, музыка и фотография имеют немало общего, их языки интернациональны», — говорит О. Макаров. О том, как многократно может возрасти сила фотографического образа, если используется взаимодействие кадров, аналогичное монтажу в кино, шел разговор в этот вечер...

И еще одна встреча — с известным литовским фотографом Марюсом Баранускасом. Повседневная журналистская работа. Десятки, сотни кадров оперативной фототелеинформации, сделанных в разное время, складываются в определенные темы. Рождаются сюжеты фотокниг. О работе над ними и рассказал М. Баранускас. Эти встречи, такие разные, но одинаково интересные, состоялись в Челябинске. Здесь проходил фотолекторий «В объективе — Страна Советов». Его инициаторы — областная организация Союза журналистов, городская организация общества «Знание» и наш Челябинский фотоклуб. В каждом из семи вечеров, запланированных клу-

бом на год, слушатели встречались с гостями — фотомастерами из разных городов страны, которые привезли в Челябинск свои работы, рассказали о новых формах организации пропаганды фотолубительского движения. Челябинцы «из первых рук» познакомились с литовской фотографией, фотоязыком латышских мастеров, с современной фотографией Грузии, Молдавии, Эстонии.

«СССР в объективе челябинских фотографов» — так можно назвать коллективный репортаж, который вели члены клуба — журналисты и фотолубители Евгений Ткаченко, Сергей Васильев, Михаил Петров, Валентин Голованов, Александр Чуносков, Юрий Теуш, Юрий Рожков. С фотокамерами они побывали на Украине и в Казахстане, в республиках Средней Азии и Закавказья, в Белоруссии и на стройках БАМа. Сделанные ими фотографии и слайды сопровождали рассказы о прекрасных уголках нашей Родины, о незабываемых встречах, о братстве и дружбе советских людей. Скоро исполнится 25 лет Челябинскому фотоклубу. С первых шагов у нас установились дружеские отношения с клубами Москвы, Ленинграда, Запорожья, Алма-Аты, Казани, Риги, Таллина... Состоялись обмены коллекциями, «недели» и «декады» фотоискусства, проведены экспозиции работ челябинцев в Вильнюсе, Каунасе, Шяуляе и других городах Литвы... Успешно прошел Первый Челябинский фототрибунал: от берегов Балтийского моря до Тихого океана — таково было представительство на этом празднике фотоискусства. В картинной галерее челябинцы организовали большую фототрибунацию, названную «Наш адрес — Советский Союз». Ее авторами стали участники фестиваля, а героями — люди нашей многонациональной Отчизны. Думается, что наши сувениры, выполненные каслинскими и златоустовскими мастерами, всегда будут напоминать нашим гостям о выставках, дискуссиях, о встречах на уральской земле.

Александр Трофимов Родные места

Глеб Успенский, стремясь постичь истоки, питающие душу русского крестьянина, писал о таком понятии, как «власть земли». Я — первый в нашей семье, кто покинул родную деревню и переселился в город. Но корни остались там, на земле, где жили и трудились мои предки. «Власть земли» тянет в родные места, где прошли детство и юность, и заставляет всматриваться в этот мир и в самого себя. Стремление сохранить корни и не забыть о них в суете повседневных дел составляет смысл и цель многих моих снимков. Фотография — способ постижения. Увидеть, постичь и снять — таково, по моему, схема творческого процесса.

...Мои сверстники — представители первого поколения, не испытавшего войны, голода, лишений и страданий. Оно проходит испытание безбедной жизнью. И замечаешь, что далеко не все из нас выдерживают это испытание. Вот почему так важно не потерять корней, чаще вглядываться в лица русских женщин, вдов, прошедших тяжкие испытания и сохранивших доброту, достоинство и мудрую веру в жизнь, знать, как и чем живет взрастившая нас русская деревня.

...Присмотревшись к окнам деревенского дома, можно представить себе, что ждет тебя в нем. Об этом говорит каждая деталь: складки занавесок, цветы. Когда смотришь из окна, спиной ощущаешь надежность дома, прохладу — летом и тепло — зимой. В доме, построенном дедом, физически начинаешь ощущать себя не только в пространстве, но и во времени.

Подрост мой сын, стал похож на меня, и я чувствую, что снимки, запечатлевшие его, приобрели для меня новую, еще большую «автобиографичность»... Я хотел бы сфотографировать... ветер из моего детства, который дует все реже и реже. Иногда он вдруг приносит облака, которые я видел еще мальчишкой, иногда — колышет птичье перышко, запутавшееся в паутине у окна моего дома.

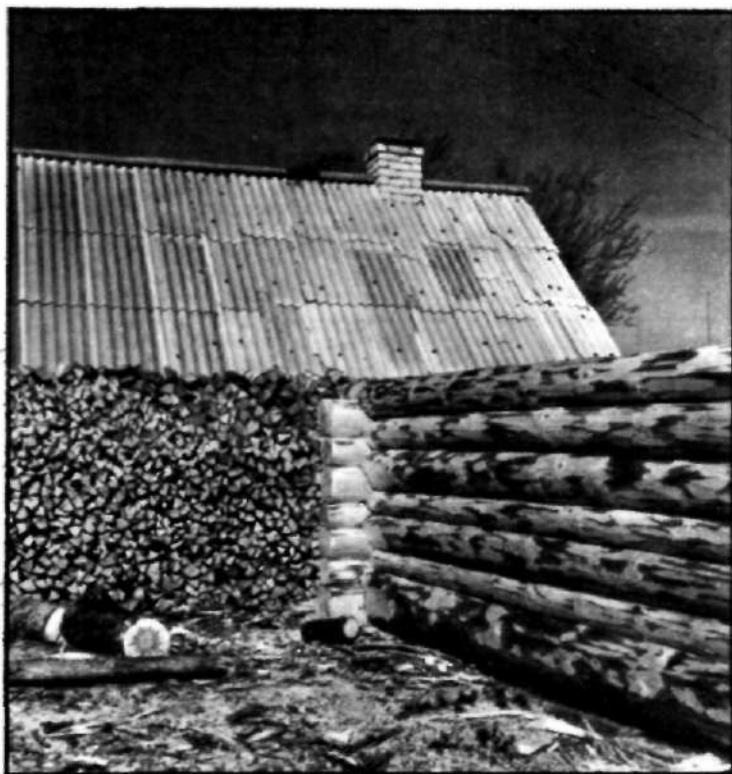
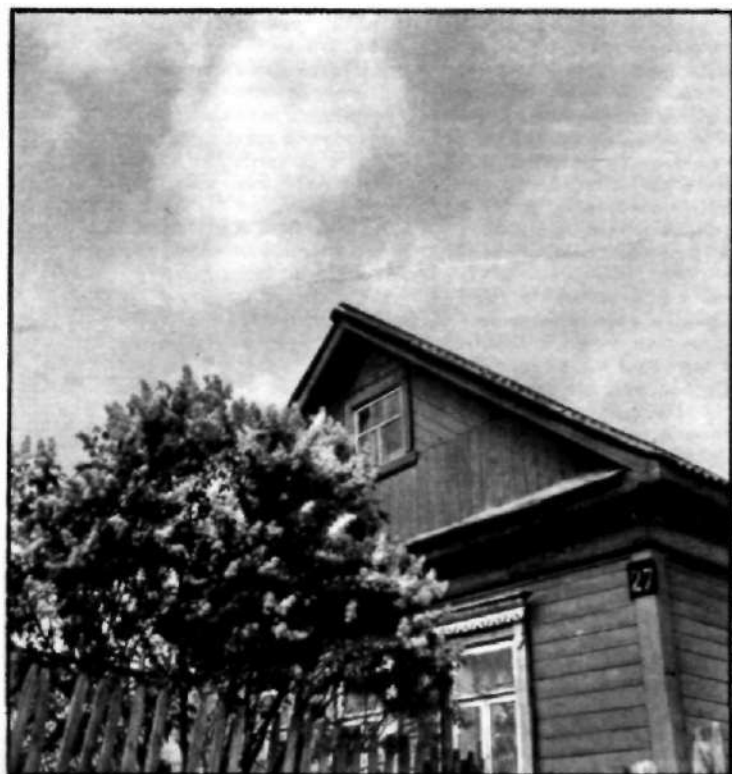
...Хотя большинство моих фотографий не являются репортажными «в чистом

виде», правильно выбранное мгновение съемки оказывается решающим. В этом мгновении должно совпадать мое состояние и состояние того, кого (или что) я фотографирую. Момент постижения быстротечен.

Я стремлюсь к простым решениям. Понимаю простоту, как прозрачность и ясность изображения, когда видишь именно то, что нужно, — и ничего лишнего. К слову сказать, сегодня все больше и больше фотолубителей приходят к «простой фотографии». В прошлом номере «СФ» были опубликованы работы Владимира Филонова. Опытный фотограф экспериментального направления вдруг приходит к лаконизму, четкости и ясности фотографических решений. И здесь Филонов не одинок. К тому же пришли В. Михайловский, Л. Тугалев и другие.

Стремление к такому «фотографическому» взгляду привело меня к мысли снимать «в полный кадр» и печатать с полного кадра. В своих фотографиях я хочу максимально приблизиться к реальной действительности. Поэтому снимаю чаще всего обыденные сюжеты и стараюсь избежать излишней эстетизации. Это не означает, что я фотографирую все подряд. Что снимать и когда — зависит от многих причин. Когда я фотографировал отца с сынишкой у дома, то делал это «на память» и только. Два года потом носил с собой маленький отпечаток и показывал друзьям: «Посмотрите, какая славная картинка «на память». Но постепенно приходило ощущение, что, может быть, есть в снимке нечто большее. Наверное, это сочетание искренности людей с сокровенностью обыденной ситуации.

Почему так долго я приходил к пониманию такой вроде бы очевидной истины? Может быть, время убирает из памяти лишние подробности, может быть, меняются мои взгляды. Окружающая нас действительность не так проста, как порой кажется. Мы должны всматриваться в нее, готовить себя к тому, чтобы не пропустить важного момента совпадения состояний жизни с нашим душевным состоянием и творческими поисками.





Юридическая консультация

● Организация заказала мне выполнение фотографий, но договор на работу заключен не был. Фотографии приняты, теперь мне отказывают в выплате гонорара, ссылаясь на отсутствие договора. Правоммерно ли это?

Л. Иванов,
Москва

Неправомерно. В соответствии с нормами законодательства об авторском праве (ст. 488, 505 ГК РСФСР и аналогичными статьями ГК других союзных республик) использование произведения автора другими лицами допускается не иначе, как на основании письменного договора с автором или его правопреемниками, кроме случаев, указанных в законе. Письменная форма договора не обязательна при публикации фотографий в периодических изданиях и энциклопедических словарях.

Не заключив договор на создание фотографий, организация нарушила нормы законодательства об авторском праве.

В абз. 2 п. 2 Постановления № 9 Пленума Верховного суда СССР от 19 декабря 1967 г. (в редакции Постановления Пленума Верховного суда СССР от 14 марта 1975 г. № 3) указано: «Если произведение использовано, сам по себе факт отсутствия договора или несоблюдения письменной формы договора не может служить основанием для отказа автору или его правопреемникам в выплате вознаграждения и в удовлетворении других требований, вытекающих из авторского права».

Случаи бездоговорного использования произведений без согласия автора и без выплаты гонорара указаны в ст. 492 ГК РСФСР — это использование чужого изданного произведения для создания нового, творчески самостоятельного произведения; воспроизведение ранее созданных фотографий в кино и по телевидению, в научных и критических работах, учебных и политико-просветительских изданиях в пределах, обусловленных целью издания (не более 3000 см² площади фотографий одного автора). При этом обязательно указание фамилии автора и источника заимствования.

Допускается без согласия автора, но с выплатой гонорара (п. 4, ст. 495 ГК РСФСР) использование опубликованного фотографического произведения в промышленных изданиях. В этих случаях указание фамилии автора не обязательно.

● Как оформляются отношения между фотографами и издательствами при издании и переиздании произведений фотографического искусства? Получает ли автор снимков гонорар?

Б. Степанов,
Киев

Отношения между фотографом и издательством при издании и переиздании произведений фотографического искусства оформляются авторскими и трудовыми договорами. Типовой издательский договор на произведение фотографического искусства утвержден приказом № 88 Госкомиздата СССР от 24 февраля 1975 г.

Приказом № 58 по Госкомиздату СССР от 29 января 1974 г. установлено, что «Право выбора вида взаимоотношений (путем оформления издательского договора или трудового соглашения) при выполнении творческих работ принадлежит автору, независимо от объема работы и размера вознаграждения». Это правило включено в п. 1 «Положения об оплате труда нештатных художников и фотографов, выполняющих художественно-графические работы для воспроизведения в печати» (Приложение № 2 к приказу № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 г.).

При заключении издательского договора негатив (слайд) принадлежит автору и передается издательству для осуществления издания. Издательство несет ответственность за сохранность негатива. В случае утери оригинала до полиграфической пробы издательство (заказчик) возмещает автору сверх вознаграждения по договору 100% авторского гонорара, при наличии изготовленной полиграфической пробы — 75% гонорара. В случае порчи оригинала издательство возмещает автору до 50% гонорара.

При заключении издатель-

ского договора установлен следующий порядок расчетов с автором: аванс в 15—25% гонорара выплачивается при подписании договора, 75% (за вычетом аванса) — по одобрении оригинала, остальная сумма — после подписания произведения к печати. Издательство имеет право выпускать творческие работы единовременно или частями, при самостоятельном издании (за исключением альбомов) в течение 2 лет с момента заключения договора на готовое произведение или принятия работы. Творческие работы в книжной продукции должны выпускаться при объеме до 10 печатных листов в течение одного года, более 10 печатных листов — в течение 2 лет.

Оплата за переиздание производится при издании за пределами этих сроков, при этом 50% гонорара должно выплачиваться после получения издательством письменного согласия автора на переиздание или после истечения двухнедельного срока после письменного сообщения издательства о переиздании. Остальные 50% выплачиваются автору после подписания издания на выпуск в свет.

За второе и третье издания выплачивается 60% от суммы гонорара за первое издание, за четвертое издание — 40%, за пятое — 35%.

При трудовых взаимоотношениях оформляется трудовой договор (трудовое соглашение, наряд-заказ). Авторское вознаграждение за каждое издание творческих работ выплачивается издательством или другим заказчиком вне зависимости от тиража.

Работы, выполненные по трудовому договору (наряд-заказу, трудовому соглашению), оплачиваются полностью после их принятия к печати. Издательство, предприятие, организация имеют право выпускать эти работы в любые сроки и в любых количествах. При переиздании таких работ дополнительная оплата не производится. Оригинал (негатив, слайд) при трудовых взаимоотношениях является собственностью предприятия.

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела
изобразительного искусства ВААП

Адреса фотолюбителей

Алма-Ата, 480044, ул. М. Горького, 50, Дом культуры «Полиграфист», фотолюбитель «Медведь».

Ангарск, 665830, пр. Кирова, 1, ДК «Энергетик», фотолюбитель «Фотон».

Астрахань, 414000, ул. Шаумяна, 46, редакция газеты «Комсомолец Каспия».

Брянск, 241008, Покровская гора, 2, ОНМЦ, областной фотолюбитель «Деснянка».

Владивосток, 690078, ул. Ленинская, 115, межсоюзный Дом ученых.

Владивосток, 690000, ул. Ленинская, 17, помещение 3, фотолюбитель «Рыбачий меридиан».

Вологда, 160901, пос. Моложное, ул. Набережная, 6, фотолаборатория, фотолюбитель «Насоня».

Дубна-3, 141980, Московская обл., пл. Космонавтов, Дворец культуры «Октябрь», тел. 5-39-89, народная фотолюбитель «Образ».

Ивано-Франковск, 284000, ул. Шевченко 1, городской Дом культуры, тел. 2-47-09, фотолюбитель «Обрій».

Иркутск, 664038, пос. Молодежный, ИСХ ФАП, фотолюбитель «Мираж».

Калинин, 170034, пр. Чайковского, 26, ОНМЦ НТ и КТР, фотолюбитель «Тверь».

Калининград, 141070, Московская обл., ул. Терешковой, Дворец культуры им. Калинин, фотолюбитель «Подлипки».

Кировоград, 316050, Украинская ССР, ул. Гагарина, 18, комн. 14, фотолюбитель «Ятрань».

Котельнич, 612100, Кировская обл., ул. Местромовская, 40, РДК, тел. 1-18-76, 1-38-37, фотолюбитель «Горизонт».

Курган, 640000, ул. Магистраль, 100, областной Дом художественной самодеятельности, фотолюбитель «Современник».

Курск, 305000, ул. Ленина, 15, ОНМЦ, фотолюбитель «Проминь».

Ленинград, 195009, ул. Комиссара Смирнова, 15, Выборгский ДК, фотолюбитель.

Луцк, 263000, Волынская обл., ул. Горького, 3, ОНМЦ, народная фотолюбитель «Проминь».

Минск, 456320, ДК «Прометей», фотолюбитель «Импульс».

Москва, 123362, ул. Вишневая, 7, Дворец культуры «Красный Октябрь», фотолюбитель «Светотпись».

Москва, 103045, Сретенский бульвар, 1/4, межсоюзный Дом самодеятельного творчества МОСПС, тел. 294-30-55, Московский областной фотолюбитель.

Москва, 2-я ул. Синичкина, 1, городской клуб, фотолюбитель.

Москва, 109004, ул. Б. Коммунистическая, 17, Федерация туризма Московского городского совета по туризму, фотолюбитель.

Москва, 129164, Кулаков пер., 7, фотолюбитель молодежного творческого объединения.

Москва, 125015, ул. Вятская, 78, фотолюбитель «Кадр».

Новосибирск, 630015, областной фотолюбитель «Факел».

Одесса, Одесская обл., ул. Парковая, 28, тел. 443-26-64, фотолюбитель «Одиссов».

Пенза, ул. К. Маркса, 26, межсоюзный Дом самодеятельного творчества, фотолюбитель «Сурские горизонты».

Пенза, 440019, пр-т Мира, ДК «Современник», фотолюбитель.

Пушкино, 142292, Московская обл., Серпуховской р-н, Дом ученых, фотолюбитель.

Свердловск, 620219, завод пластмасс, стереофотолюбитель.

Тула, 300012, ул. Энгельса, 146, ДК профсоюз, фотолюбитель «Леша».

Фрязино, 141120, Московская обл., Дворец культуры «Исток», народная фотолюбитель «Фрязино».

В дополнение к публикации «СФ» 1983, № 1.

«За социалистическое фотоискусство»

«ПЕНТАКОН» — «ОРВО» — 1983



Народные предприятия ГДР «Пентакон» и «Орво» объявляют международный конкурс «За социалистическое фотоискусство». Конкурс должен способствовать дальнейшему укреплению сотрудничества между социалистическими странами в области художественной фотографии. В состав Международного жюри входят редакторы фотографических журналов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии и представители предприятий «Пентакон» и «Орво». Конкурс проводится по следующим разделам:

1. Человек — творец своей жизни

Основные тематические направления — борьба за мир и социальный прогресс, сотрудничество стран социалистического содружества и международная солидарность; становление личности и отношения между людьми; рост промышленного и сельскохозяйственного производства; охрана окружающей среды; развитие культуры и искусства.

2. Спорт

Фотографии этой группы должны показать значение физкультуры и спорта в формировании личности и организации досуга в соответствии с идеями олимпизма, гуманистическую роль физической культуры и спорта.

3. Природа

Диапазон снимков этой группы — от панорамных ландшафтов до макросъемочных сюжетов. В эту же группу включаются и фотографии животных.

4. Свободная тема

Эта группа включает фотографии, которые не входят ни в одну из вышеуказанных групп, но демон-

стрируют уровень современной фотографической техники. В соответствии с основными целями конкурса эти фотографии должны быть реалистическими и отражать стремление авторов к новым творческим поискам.

5. Фотосери

Фотосери по всем вышеуказанным темам будут оцениваться отдельно в каждой группе.

Условия участия в конкурсе:

В конкурсе могут принять участие фотолюбители, фотожурналисты и профессиональные фотографы, живущие в одной из стран социалистического содружества.

Каждый участник может прислать всего 5 черно-белых снимков (ненаклеенных) и 5 цветных фотографий или диапозитивов. Сери, включающие не более 6 снимков, считаются за одну работу.

Диапозитивы (в рамках) могут быть любого формата, а отпечатки — 18×24 см. Все представленные работы должны быть сделаны в 1982 и 1983 годах фотокамерами или на пленках производства ГДР.

На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название работы, номер тематической группы; на каждом слайде следует указать фамилию автора, название работы и на отдельном листе — адрес автора и тематическую группу.

Снимки и диапозитивы высылаются в редакцию «Советского фото» до 10 сентября 1983 года. Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Результаты конкурса будут опубликованы во всех фотографических журналах социалистических стран.

Установлено 296 премий. Лучшая фоторабота будет отмечена переходящим кубком.

Вручение премий советским авторам будет происходить в Торговом представительстве ГДР в СССР.

Редакция журнала «Советское фото» приглашает читателей принять активное участие в конкурсе.

Анкета «СФ»

Дорогие читатели журнала! «Советское фото» — журнал для вас и о вас. Это значит, что каждый наш читатель может прислать или принести в редакцию свои снимки или статьи; по почте, по телефону, лично задать волнующие его «фотографические» вопросы.

Ваши письма помогают нам в работе: обращают внимание на появление новых, талантливых авторов, сообщают о событиях фотографической жизни в стране. Редакция старается оперативно откликаться на ваши пожелания: в этом году по просьбе читателей введена новая рубрика «Фотопочта», объявлен конкурс «10 000 технических идей», открыта «Юридическая консультация «СФ»...

Но подписчиков у нас много. И, понятно, не с каждым можно обсудить волнующие его и нас проблемы. А журналу необходима прочная «обратная связь» со своим читателем. Поэтому редакция «СФ» просит вас заполнить читательскую анкету и прислать ее по адресу:

101878, ГСП, Москва, Центр, М. Лубянка, 14, редакция журнала «Советское фото», «Анкета».

Ваши фамилия, имя, отчество _____

Место жительства (город, поселок, село) _____

Возраст _____ Образование _____ Профессия _____

Состоите ли членом фотоклуба, какого? _____

Являетесь ли постоянным подписчиком журнала, сколько лет? _____

Какие разделы журнала наиболее интересны для вас? (Фотожурналистика, фотоискусство, фотолубовительство, история фотографии, фототеория, фототехника) _____

Удовлетворяет ли вас в целом (да, нет) характер и качество наших материалов по вопросам фотожурналистики _____, фотоискусства _____, фотолубовительства _____, истории фотографии _____, фототеории _____, фототехники _____? Какие отдельные статьи и снимки особенно запомнились вам за последнее время? _____

Удовлетворяет ли вас художественное оформление журнала? _____

Что хотелось бы изменить в оформлении журнала? _____

Считаете ли вы нужным увеличить, сократить или сохранить на прежнем уровне число материалов по следующим темам и рубрикам (в соответствующей графе поставьте крестик):

	Увел.	Сокр.	Сокр.
Фотопублицистика. Выставочный стенд «СФ»			
Фотопублицистика. Пятилетка: Люди и дела			
Фотопублицистика. Обзоры иллюстрированных изданий			
Фототворчество. Обзоры всесоюзных, республиканских, клубных, а также международных выставок			
Фототворчество. Персоналии ведущих фотожурналистов			
Фототворчество. Персоналии ведущих фотодокументалистов			
Фотопрактикум. Анализ работы фотографов над отдельными темами			
Фотопроблемы. Формы фотографического образования			
Фотопроблемы. Клубные формы работы			
Фотолубовительство: тема и решение			
Фотоконкурсы «СФ». «Фотоклуб-83»			
«Предметный мир»			
«10 000 технических идей»			

Фотокурсы. Информация об объявлении конкурсов и выставок, об их итогах			
Фотопочта. Комментарий к снимкам и письмам любителей			
Фототеория. Материалы по теории фотожурналистики			
Фототеория. Материалы по теории фотоискусства			
Фотобиблиотека «СФ». Рецензии на фотоиздания			
Юридическая консультация «СФ»			
Фототехника. Популярная научная публикация			
Фототехника. Обзоры выставок фототехники и фотоматериалов			
Фототехника. Технические данные и эксплуатационные возможности отечественной фотоаппаратуры			
Фототехника. Новинки зарубежной фототехники			
Фототехника. Творческие методы съемки и фотопечати			
Фототехника. Особенности цветной съемки и обработки цветных материалов			
Интерфото. Обзоры зарубежной фотожурналистики			
Интерфото. Творческие портреты известных зарубежных фотомастеров			
Интерфото. По страницам зарубежных фотografических изданий			

Что вы хотели бы увидеть на страницах «СФ»-84?

Какие проблемы фотожурналистики (решение конкретных тем, практические «секреты», этика фотожурналиста и т. д.) вас интересуют? _____

С творчеством каких ведущих фотожурналистов вы хотите встретиться на страницах «СФ»? _____

Какие проблемы фотолюбительского движения вы считаете наиболее актуальными (методы клубной работы, практика организации экспозиций, анализ клубных коллекций и т. д.)? _____

С новыми коллекциями работ каких любительских коллективов вы хотели бы познакомиться? _____

Какие публикации по фотоискусству вас особенно привлекают (современное состояние традиционных жанров, новые творческие приемы и направления, анализ отдельных известных фотографий, обзоры выставок и т. д.)? _____

С творчеством каких ведущих фотохудожников вы хотели бы познакомиться? _____

Каким темам следует, на ваш взгляд, посвятить очередные «Фоточетверги «СФ»? _____

На какие проблемы фототеории необходимо обратить внимание в первую очередь? (Общие: язык фотоискусства, природа фотобраза, эволюция стиля или более локальные: жанровые особенности и стилистика портрета, пейзажа, натюрморта и т. д.) _____

Какие публикации по фототехнике кажутся вам наиболее актуальными? _____

Какие новые рубрики вы хотели бы увидеть в журнале в будущем году? _____

Считаете ли вы необходимым ввести страничку для юных фотолюбителей-школьников? _____

Другие пожелания «СФ»: _____

«СФ» заранее благодарит всех, кто заполнит анкету и пришлет ее в редакцию.

ФОТОВЫСТАВКИ

«Интерпрессфото-83»

XI международная выставка «Интерпрессфото-83», инициатором которой является Международная организация журналистов (МОЖ), будет проводиться в столице Сирии Дамаске в октябре 1983 года.

Девиз выставки — «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс».

«Интерпрессфото-83» является международным смотром произведений прогрессивной фотожурналистики. Фотосекция МОЖ, Организационный комитет приглашают вас принять участие в «Интерпрессфото-83». Принимаются как отдельные фотографии (черно-белые и цветные отпечатки), так и серии фотографий, сделанные в течение последних двух лет (формат снимков от 24×30 до 50×60 см). Фотомонтажные работы на конкурс не допускаются.

Каждый автор может прислать не более 6 отдельных фотографий и 2 серии (последовательность расположения фотографий в серии указывается автором). К каждому снимку необходимо приложить два контрольных отпечатка формата 18×24 см для каталога. Фотографии должны сопровождаться следующими данными: фамилия, имя и домашний адрес автора, название снимка, категория, по которой он представлен (с указанием кодового знака категории).

Организаторы «Интерпрессфото-83» оставляют за собой право размножения и экспонирования фотографий в течение одного года в целях их популяризации. Жюри выставки, в состав которого войдут фотожурналисты из разных стран,

будет оценивать работы по семи категориям:

- а) фотография на актуальную тему (кодový знак — N);
- б) серия фотографий (кодový знак — PS);
- в) фотопортрет (кодový знак — P);
- г) спортивная фотография (кодový знак — SP);
- д) человек и его дело (кодový знак — MW);
- е) жанровая фотография (кодový знак — ML);
- ж) цветная фотография — отдельно и в серии (кодový знак — C).

Призы:

Главный приз Международной организации журналистов — 1000 долларов, а также приглашение за счет оргкомитета в Дамаск на открытие выставки будет присужден отдельному снимку или серии снимков.

По каждой категории — одна золотая, две серебряные и три бронзовые медали с дипломами, а также ценные памятные подарки. Всемирный Совет Мира, Международная демократическая федерация женщин и Всемирная федерация профсоюзов, а также национальные журналистские организации учреждают призы для участников конкурса.

Организационный комитет учреждает в качестве призов репортёрские поездки в Сирию для двух фотожурналистов.

Каждый участник выставки получит диплом, каталог и памятную медаль. Фотографии следует направлять до 20 июня 1983 года по адресу: 119021, Москва, Зубовский бульвар, 4, Союз журналистов СССР, с пометкой на конверте: «На выставку «Интерпрессфото-83».

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ СТУЖИН

Ушел из жизни фотожурналист Алексей Александрович Стужин. Мы хорошо помним этого замечательного человека. Всех привлекали его душевность и доброта, искренняя доброжелательность, открытость и сдержанность, обстоятельность в делах, спокойное мужество. С ним было легко работать и общаться. Коммунист А. А. Стужин был человеком долга и своим высшим долгом перед людьми считал работу фотожурналиста, которую выполнял не просто добросовестно, но и вдохновенно, преодолевая трудности, встречавшиеся на нелегком журналистском пути. Он был специальным фотокорреспондентом ТАСС, ему поручались ответственные и сложные съемки, которые он с честью выполнял. Во время служебных командировок Алексею

Александровичу довелось снимать во многих странах мира и везде он достойно представлял наше Отечество. А. А. Стужин удостоен звания заслуженного работника культуры РСФСР, награжден орденом «Знак Почета», юбилейной медалью «За доблестный труд в ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина», боевыми медалями как участник Великой Отечественной войны. Более тридцати лет отдал Алексей Александрович Стужин работе в Фотохронике ТАСС, коллеги и друзья высоко ценили его и как мастера, и как человека. Память о нем сохранится в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Упорство в достижении цели

Окончание. Начало см. на стр. 24

ставочный снимок. Он будет долго стоять перед глазами у тех, кто сидел перед телевизором, и если мы недели через две поместим такой же кадр, пусть даже лучше сделанный, на развороте журнала, читатель скажет: «Где-то я его уже видел...» Чтобы победить своего могучего конкурента, нам, фотожурналистам, необходимо проникнуть туда, куда телевизионная камера пробраться не может или не догадывается, показывать событие с такой точки, откуда ей не под силу... А это удастся далеко не всегда.

И еще одно соображение о перспективах на будущее. Говоря об уже намечавшемся повороте спортивной фотографии к спортивному «действию», к обобщенным образам красоты физической и духовной — нельзя не подчеркнуть, что новизна его в возвращении к прошлому, но не по кругу, а по спирали — на более высоком уровне, диктуемом новой техникой, новым пониманием явлений и, наконец, иным уровнем самого спорта. Это не хорошо забытое старое, а новое осмысление накопленного опыта. И тут перед всей спортивной прессой — широчайший простор деятельности.

Ну, а Сергей Гунеев, при всех его успехах — он уже обладатель наград крупнейших международных конкурсов — при его таланте и импонирующих мне чертах характера, пока только творчески использовал лучшее из того, что было найдено до него, еще не изобрел собственного «колеса», не сделал своего заветного кадра. И это даже хорошо, потому что, как мне кажется, он стоит на пороге новых открытий — и в спорте, и в фотографии, и в самом себе.

КОММЕНТАРИЙ ОТДЕЛА ТЕХНИКИ

Представляя творчество фотомастера, принято говорить о широте диапазона художественных приемов. Несомненно, они есть у Сергея Гунеева, хотя в его коллекции вряд ли найдется много таких традиционных примеров передачи движения, как, ска-

жем, «съемка с проводкой». Объяснение тому — не в стремлении автора избежать проторенных путей, а, скорее, в необходимости использования на съемке новых приемов, которая обусловлена жесточайшим соблюдением правил, регламентирующих работу фотожурналистов на крупных соревнованиях. Сегодня невозможно требовать от репортера, к примеру, крупноплановых кадров, снятых «широкоугольником», — что он не имеет времени спокойно «понаблюдать» за спортсменом на разминке или после выступления. В большинстве случаев территория, а значит, и творческую его позицию во многом заранее определяют организаторы соревнований. Такие организационные принципы большого спорта требуют от спортивных фотографов применения новых технических средств и приемов работы. Ведь от них по-прежнему ждут ударных, точных кадров-символов. Весьма характерна в этом плане техническая сторона работы С. Гунеева.

«На линии огня» — ритмичный плакатный кадр. Выбрана строго боковая точка съемки. Вертикальное расположение кадра позволило плотно и равномерно заполнить его без кадрирования при печати. Камера — 35-мм. Пленка — цвет-негатив 400 ASA. Выдержка — 1/500 с, диафрагма — 11. Погода хорошая, все, казалось бы, просто. Если бы фотографу не пришлось на морозе минут пятнадцать держать в постоянной готовности объектив с $F=400$ мм (он применен для того, чтобы сблизить фигуры спортсменов, сделать их одинаковыми в размерах) и снимать с рук (иначе кто-нибудь из судей или тренеров в самый нужный момент может заслонить камеру). Надо учесть еще и то, что такое состояние на огневом рубеже продолжается всего 2—3 с, лишь на первом этапе и только при общем старте эстафеты биатлонистов. Итак, 2—3 с для задуманного кадра, который можно снять лишь однажды за время многодневных соревнований, и если стрельбище имеет достаточно высокий вал и достаточно прозрачен воздух, так как даже легкий снегопад может перечеркнуть все планы фотографа. «Старт». Опять все вроде бы несложно — лобовой кадр. Перед заплывом на спине нужно высмотреть пловца помощнее, хорошо бы познакомиться с ним заранее и попросить, чтобы на старте он опустил голо-

ву и напряг мышцы, поставить камеру на штатив и снимать. Конечно, это шутка.

На какой потребуются объектив, чтобы часть фигуры пловца заняла почти весь кадр? $F=500$ мм на 35-мм камере? Мало: на дистанции 50 м видимый размер по вертикали будет 3,5 м. Значит, фокусное расстояние должно быть не менее 1000 мм. Светосила такого объектива — 11, не более, а выдержка должна быть как можно короче — к примеру 1/1000 с (даже крупные штативы не способны полностью успокоить колебания таких объективов). Все это надо «просчитать» заранее — не всегда сподручно носить объектив длиной более полуметра «про запас». На съемке экспонометр показал: диафрагма — 8,0 при выдержке 1/500 с для пленки 400 ASA. Автору пришлось снимать с заведомой недоэкспозицией (диафрагма — 11, выдержка — 1/500 с) и надеяться на форсированную проявку. В биатлоне на линии огня происходит много мгновенных и загадочных действий, неприметных на первый взгляд, но полных своего особого смысла. Одно из них — продувание мушки — происходит настолько быстро и слитно с остальными движениями спортсмена, что удалось снять всего лишь один кадр, дублей, даже неудачных, не было. Для того чтобы «рассмотреть» задуманное, требовался достаточно крупный план. Ближе 30—40 м к спортсменам не подойти, значит, опять нужен объектив с $F=600$ мм, камера с мотором и ожидание... Облегчить ожидание помогает монопод — одноногий самодельный телескопический штатив. Экспонометр показывал для пленки в 400 ASA диафрагму 11 при 1/500 с. Оставалось лишь дожидаться спортсмена, который выполнял бы это движение помедленнее (хотя бы секунды полторы), лицом к камере и при этом не проецировался на других спортсменов. Совсем несложно, если бы не —15°C... Финиш биатлонистов, как и лыжников, — это ажиотаж, когда тренеры и организаторы встречают каждого, укрывают одеялами легко одетых спортсменов, вместе — радость одних и огорчения других. Царящая здесь эмоциональная атмосфера способна лишить иного фотографа рассудительности и четкости. Кадр «Финиш» — тоже результат ожидания. Две 35-мм камеры с объективами 400 и 600 мм — наго-

тивом снабжена моноподом, та, что с 400-мм объективом — в руках. Остается только наводить на резкость и следить, чтобы в кадр вошли винтовка, плечи, руки, часть лыжных палок и ничего более, ничего лишнего — точно в обрез кадра. Светло: диафрагма — 11, выдержка — 1/500 с. Спортсмены скользят навстречу. Финиширует один, другой, и то мешают тренеры, то ракурсы не тот... Наконец финиш — точно на камеру, вот бы чуть помедленнее...

«Стиль-чез» — самый трудный кадр Гунеева на Московской олимпиаде. Он задуман им давно, опробован годом раньше, на Спартакиаде народов СССР. 35-мм камера с объективом «фиш-ай» 2,8/16 мм заранее устанавливалась перед ямой с водой, прямо за барьером, на уровне земли и дополнительно крепилась к барьеру. Спуск затвора, естественно, осуществлялся дистанционно, по радиокоманде. Экспозиция на всех олимпийских аренах была примерно одинаковой — диафрагма не менее 5,6 при выдержке — 1/250 с для пленки 400 ASA.

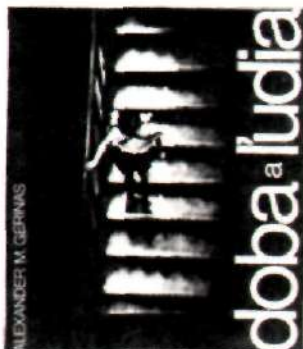
Конечно, пришлось долго убеждать судей в необходимости поставить камеру под барьер, маскировать ее, просить, чтобы налили яму водой до предельного уровня и не ниже. Остальное было делом техники — стать чуть позади барьера и на первых двух кругах постараться уловить перелетающую группу бегунов в такой фазе, чтобы они слегка перекрывали свет прожекторов. Команду на спуск нужно было делать с некоторым упреждением, так как существует запаздывание в срабатывании системы передатчик — приемник — камера...

Общий вид теннисного корта был снят с перекрытий крыши стадиона. При воплощении этого замысла главные трудности носили организационный характер. Потребовалось два дня хождения по различным инстанциям, несколько официальных писем, и только тогда допуск на крышу стадиона (с гарантией, что это первая и последняя такая съемка) был получен.

Съемка велась 35-мм камерой с объективом «фиш-ай» 2,8/16 мм; диафрагма — 5,6, выдержка — 1/250 с. Надо заметить, что четкая геометрия, необходимая для кадра, наблюдается на корте только во время подачи, когда и игроки, и мальчики, подающие мячи, находятся на исходных позициях.

«Время и люди»

ФОТО АЛЕКСАНДРА ГЕРИНАСА



АВТОГРАФ ЮРИЯ ГАГАРИНА

МАРИЭТТА ШАГИНЯН
СОФИ ЛОРЕНВ СОВЕТСКОМ КОМИТЕТЕ ЗАЩИТЫ МИРА.
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА П. МАЛИНИНА И
ПАТРИАРХ ВСЕЯ РУСИ ПИМЕН

Чехословацкое издательство «Освета» выпустило фотоальбом Александра Геринаса «Время и люди». В предисловии к альбому искусствовед Ярослав Чильяк, характеризуя творчество советского мастера и одновременно высказывая свое отношение к фотопублицистике и фотоискусству, пишет: «Фотографическое мастерство является сложной категорией, понятием, состоящим из множества компонентов... Для того чтобы достичь в области фотожурналистики определенных успехов, фотограф должен быть одновременно и художником, и профессиональным репортером... В серьезном восприятии и отображении общественно важных фактов заключается мастерство Александра Геринаса, показывающего нам выдающихся и простых людей, пейзажи, народные торжества, жанровые сцены, повседневную жизнь человека...»

В книгу вошло около 140 снимков, выполненных фотографом за последние 20 лет. Треть из них — цветные, и это — откровение для многих читателей, привыкших считать А. Геринаса приверженцем только черно-белой фотографии. В центре фотоповествования — портреты первого космонавта Земли Юрия Гагарина, видных военачальников, кинорежиссера Романа Кармена, актрис Марины Влади, Джинны Лоллобриджиды, писателя Михаила Шолохова, Мариэтты Шагинян, таежных охотников, словацких старушек, кавказских чаеводов, спортсменов-олимпийцев...

В послесловии к альбому Евгений Евтушенко пишет: «...Муза фотографии Александра Геринаса была бы однобокой, если бы на его фотографиях были только знаменитые люди. Фотография, если она сильная, сама может сделать знаменитым лицо неизвестного человека».

Альбом советского фотографа, изданный в Чехословакии, свидетельствует об умелом использовании А. Геринасом широких возможностей фотографии в разных жанрах и в разной фотографической технике.

Г. ЕРГАЕВА

Геринас А. Время и люди. Фотоальбом. — Изд.-во «Освета», 1982.

«Опорный край державы»



Так называется фотоальбом, посвященный Челябинской области. Александр Твардовский писал: «Урал — опорный край державы, ее добытчик и кузнец... Этот поэтический зачин, вынесенный в заглавие, послужил своеобразным ключом и для всей книги.

Подход авторов-составителей и оформителей книги к ее главному компоненту — фотографии — отличается бережностью и пониманием природы искусства светописания. Они верят, что информативность фото-книги определяется в первую очередь не количеством снимков, а тем объемом информации, который содержится в каждом отдельном кадре, что содержание ее обогащается при сопоставлении снимков, раскрывается логикой всеобщего образного изобразительного рассказа. В книге преобладают полосуны и разворотные фотографии, что помогает авторам подчеркнуть и масштабность дел человеческих, и размах индустриальной мощи, и характер самой уральской природы, удивительно гармоничной, раздольной и тоже поистине могучей. Пейзажи Синегорья и индустриальные пейзажи Магнитогорска, Златоуста, Челябинска при всем своем самостоятельном смысловом и историческом значении служат еще и своеобразным органичным фоном для десятков крупноплановых и групповых портретов людей, представленных на страницах книги.

Отрадно, что авторами фотографий альбома выступили все члены Челябинского фотоклуба, а также многие фотолюбители, активно сотрудничающие в прессе. Думается, в этом немалая

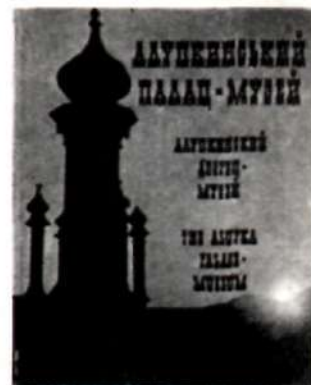
Опорный край державы. — М.: Советская Россия, 1982.

заслуга одного из авторов-составителей — Владимира Белковского, бессменного художественного руководителя этого заслуженно пользующегося уважением не только в нашей стране, но и за рубежом талантливого творческого коллектива.

Л. УХТОМСКАЯ

Книга-экскурсовод

Этот фотоальбом — «Алупкинский дворец-музей» — яркое подтверждение тому, что фотография может послужить делу пропаганды памятников архитектуры, рассказать о художественно-исторических ценностях, созданных и сберегаемых нашим народом, помочь делу музейному. Многоты-



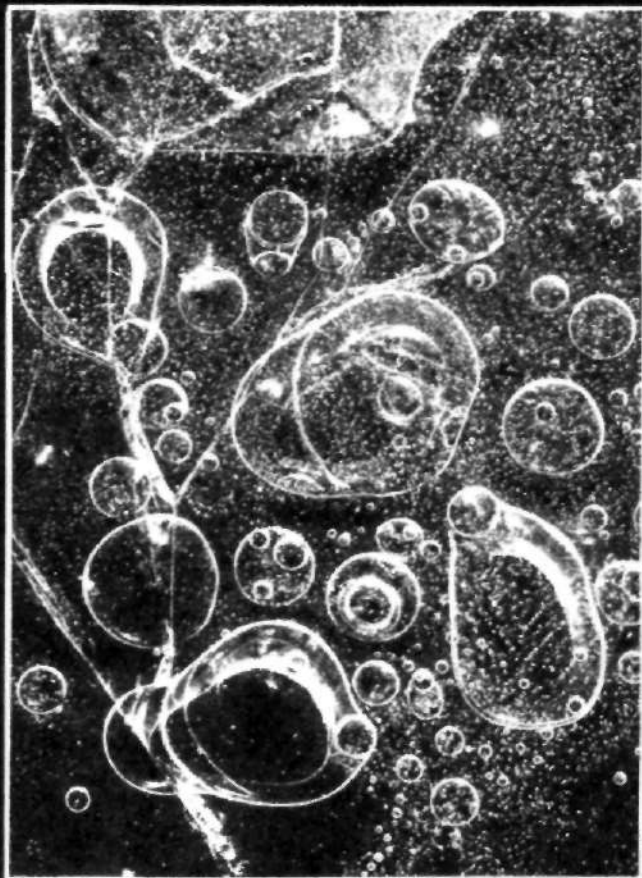
сянные тиражи таких книг — а каждый экземпляр имеет не одного читателя — помогают как в области культурно-просветительной работы, так и в деле патриотического воспитания. Конечно, всегда лучше увидеть все воочию, но и фотография имеет свои преимущества, позволяющие компенсировать личное «неприсутствие». Примером тому является эта книга, дающая возможность взглянуть на дворец с таких точек, с каких его никогда не увидит экскурсант, побывавший в Алупке, — в этом помогает ему опытный фотограф, умеющий благодаря мастерскому применению оптики выявить характерные детали, «вписать» сооружение в окружающий его пейзаж, то есть раскрыть замысел архитектора.

Авторы-составители альбома А. Царин и И. Радченко (последний, кроме того, является и ведущим фотографом издания) удачно решили свою нелегкую задачу — показали знаменитый музей и коллекцию шедевров изобразительного искусства, входящую в его экспозицию.

И. ЧЕРКАССКАЯ

Алупкинский дворец-музей. — Киев: Мистецтво, 1982.

«Предметный мир»



СЕРГЕЙ КОСТРОМИН (МОСКВА) ИЗ СЕРИИ «ЛЕДЯНАЯ ФАНТАЗИЯ»

Электроника

«Силуэт-автомат»

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



Увеличение цветными слайдами и цветной фотографией приобретает большую популярность среди широкого круга фотолюбителей. Получение позитивов и негативов одинаковой плотности на цветной пленке с хорошей цветопередачей требует наличия хорошего объектива в фотоаппарате и большого мастерства от фотолюбителя. Облегчить решение этой задачи во многом может применение фотоаппарата с автоматической обработкой экспозиции.

Современный уровень развития микроэлектроники позволил создать затвор с электронным управлением. На базе этого затвора выполнен новый фотоаппарат «Силуэт-автомат», который в настоящее время выпускается на БелОМО. Фотоаппарат снабжен новым объективом «Индустар-92» с фокусным расстоянием 38 мм и относительным отверстием 1:2,8. Существенное отличие от всех остальных объективов, применяемых ранее в шкальных камерах, заключается в том, что лепестки диафрагмы и затвора расположены между вторым и третьим компонентами. Это позволило исключить виньетирование на малых отверстиях, повысить равномерность изображения по всему полю кадра, достигнуть разрешающей способности на краях до 22—25 лин/мм. Кроме того, покрытие линз улучшило цветопередачу объектива. Затвор фотоаппарата позволяет реализовать в автоматическом режиме плавный переход выдержек в диапазоне от 1/500 до 8 с, а свободный выбор второго параметра (диафрагмы) дает возможность творчески подходить к съемке и варьировать глубину резкости в зависимости от сюжета, изменяя диафрагму.

Следовательно, электронная схема камеры обеспечивает оптимальную плотность негатива, высокую точность и стабильность в экспозиции, значительно расширяет интервал выдержек, причем во всем диапазоне изменение выдержки происходит плавно, что практически нельзя получить в механическом затворе. Светодиодная индикация об условиях съемки и годности источника питания значительно расширяет информативность фотоаппарата и дает возможность проводить дальнейшую автоматизацию съемочного процесса. Применение интегральной микросхемы и миниатюрных навесных элементов позволило сделать малогабаритным блок затвора и уменьшить габариты фотоаппарата до 115×75×58 мм.

Структурная схема блока электроники показана на рис. 1. При подаче питания путем предварительного нажатия на спусковую кнопку начинается режим индикации. Принцип работы блоков индикации «света много» и «света мало» основан на сравнении времени заряда трех конденсаторов C1, C2, C3, в результате чего загорается либо один из светодиодов V1 или V2 в зависимости от условий съемки, либо не горит ни один, если по условиям съемки необходима выдержка в диапазоне 1/30—1/500 с. При дальнейшем нажатии на кнопку вместе с поворотом лепестков, открывающих световое отверстие, размыкается пусковой контакт и блок управления выдержкой (БУВ) начинает отсчет времени, которое определяется целью: фоторезистор — конденсатор C1. По истечении времени, которое определяет выдержку, соответствующую данным условиям освещенности, и с учетом дополнительных параметров, вводимых в фотоаппарат, электронная схема снимает питание с электромагнита, что дает возможность лепесткам закрыть световое отверстие. Самое большое преимущество электронного блока фотоаппарата «Силуэт-автомат» — это быстрое реагирование на изменение освещенности в процессе экспонирования. Примером может служить всплеск молнии в момент экспонирования. Когда резко изме-

няется освещенность объекта, электроника немедленно даст сигнал и затвор закроется, передержки не будет. Шкала диафрагм фотоаппарата, кроме основных значений диафрагм 2,8; 4; 5,6; 8; 11; 16, имеет промежуточные фиксируемые положения. Она соединена со шкалой ввода чувствительности, на которой нанесены значения светочувствительности пленки по ГОСТу и в единицах ДИН. Кинематическая схема электромеханического затвора показана на рис. 2. Световое отверстие в затворе перекрывается пятью ламелями 1, которые приводятся в движение кольцом 2. Приводным механизмом затвора являются две пружины 3 и 5. Пружина 3 связывает между собой кольцо ламелей и взводный рычаг 4. Под ее действием, когда рычаг 4 удерживается рычагом 6 с электромагнитом 7, кольцо 2 поворачивается против часовой стрелки, и открывается световое отверстие. Время удержания рычагом 6 взводного рычага 4 определяет электросхема через электромагнит и, как только с электромагнита будет снято напряжение, рычаг 6 освободит рычаг 4 и он под действием пружины 5 повернет кольцо ламелей в исходное положение, затем, повернув ламели, закроет световое отверстие. Пружина 3 в обратном ходе является связующей и не оказывает противодействия обратному ходу. Такая конструкция затвора позволила значительно увеличить ОКПД (оптический коэффициент полезного действия) затвора до 80—85% на коротких выдержках в промежутке от 1/500 до 1/250 с. Увеличение ОКПД в данном случае получается за счет уменьшения времени открывания и закрывания затвора.

Кроме описанных достоинств, стало возможным автоматизировать и подготовительные процессы перед съемкой. Так, в камере «Силуэт-автомат» при предварительном нажатии на спусковую кнопку в визире видна информация об условиях съемки и готовности фотоаппарата. Если в центре, внизу, горит зеленый круглый светодиод, то он указывает, что фотоаппарат готов к съемке, и электронный блок находится под напряжением, а установленная диафрагма дает возможность получить автоматическую выдержку в пределах от 1/500 до 1/30 с, то есть возможна съемка с рук. Если же вместе с зеленым загорается справа красная стрелка, то она указывает, что света много, и выдержка должна быть ко-

роче 1/500 с, а это за пределами возможности фотоаппарата, получится негатив с передержкой, необходимо повернуть диафрагму в сторону, указанную стрелкой, то есть уменьшить ее. Если загорится слева зеленая стрелка, это означает, что света мало, выдержка, хотя и отрабатывается, но будет в пределах от 1/30 до 8 с, и, если фотографировать с рук, получится смазка, необходимо увеличить диафрагму, то есть повернуть кольцо диафрагм в сторону, указанную стрелкой, а если после последнего значения диафрагмы (1:2,8) стрелка будет гореть, значит, необходимо или фотоаппарат установить на штатив, или воспользоваться фотовспышкой. При установке фотовспышки в гнездо электронный блок автоматически переключает затвор в режим 1/30 с, что исключает возможные ошибки.

Специальное блокировочное устройство спусковой кнопки предохраняет блок питания от разрядки при упаковке фотоаппарата в походное положение, конструкция замка задней крышки исключает возможность самопроизвольного открывания и случайной засветки пленки.

Применение микроэлектроники в фотоаппарате позволило не только почти полностью автоматизировать съемочный процесс, но и создать фотоаппарат малых габаритов, современной формы и удобный в обращении.

Е. БЕГЛЕЦОВ,
инженер

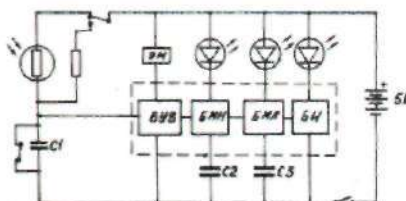


РИС. 1. СТРУКТУРНАЯ СХЕМА БЛОКА ЭЛЕКТРОНИКИ

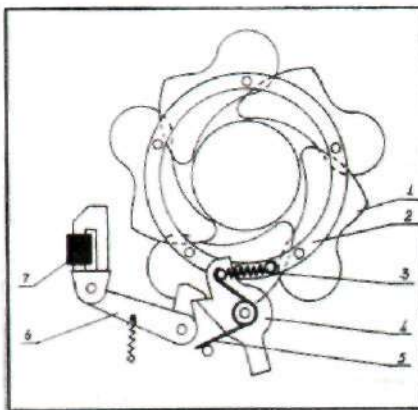


РИС. 2. КИНЕМАТИЧЕСКАЯ СХЕМА ЗАТВОРА

Д. Луговьер

Дублирование слайдов

ПРИЕМЫ ЭКСПОМЕТРИИ

Репродуцирование слайдов — дело достаточно трудоемкое и длительное, причин брака тут может быть множество, но чаще всего вызываются они, к сожалению, лишь по завершении всего процесса. Исключить часть возможных ошибок и повысить вероятность достижения желаемого результата помогут простейшие измерения, и прежде всего — экспонетрирование.

Если закрепить хороший слайд на репродукционной установке, выбрать масштаб 1:1 или немного крупнее (чтобы в видоискателе не была видна рамка оригинала), навести на резкость, а потом взглянуть в зеркальный видоискатель, то по изображению невозможно сказать, что перед нами: слайд или реальный объект. Однако просто навести экспонетр на оригинал, как это делается при обычной съемке, нельзя, такое измерение не дает достоверного результата. Исключение составляют системы TTL и только в том случае, когда не используются импульсные источники света.

Косвенный метод определения экспозиции был подробно описан в «Советском фото» № 8 за 1981 год. В основе его лежит равенство фотохимического эффекта при воздействии на пленку (в определенных условиях) света лампы накаливания и импульсного источника. Прибегать к подобному методу приходится по той причине, что светозмерительные приборы для импульсных ламп (флашметры) пока применяются редко.

Выбрав сочный, нормальный контраст и средней плотности слайд, укрепляют его в репродукционной установке, замеряют яркость при свете вспомогательной лампы и записывают результаты замера. При этом нужно зарегистрировать положение стрелки или другого отсчетного устройства, указывающего в условных единицах уровень воздействующего на светоприемник светового потока. Освещенность оригинала подбирается такой, чтобы стрелка отклонялась на величину, удобную для

отсчета показаний. Затем лампа накаливания выключается, и при свете импульсной лампы производится съемка нескольких кадров. При этом экспозицию регулируют изменением диафрагмы. Рассмотрев проявленные дубли-слайды, выбирают из них лучший по плотности и записывают, при какой диафрагме он был сделан. Эксперимент можно считать законченным, если это значение лежит между 1:8 и 1:16. Если лучшим оказался кадр, снятый при диафрагме 1:5,6 и больше, либо все дубли-слайды недоделаны, необходимо каким-либо образом увеличить интенсивность светового импульса, например уменьшить расстояние между лампой-вспышкой и экраном, либо использовать более мощную лампу. Если, наоборот, лучшим оказался слайд, снятый при диафрагме 1:22, или все кадры передержаны, нужны обратные меры.

Теперь при репродуцировании оригинала другой плотности остается установить диафрагму так, чтобы стрелка экспонетра оказалась на прежнем месте, и копия будет экспонирована правильно — разумеется, при неизменном соотношении световых потоков вспомогательной и импульсной ламп. Применению материалов иной светочувствительности должно соответствовать изменение диафрагмы.

Для измерений годится любой достаточно чувствительный экспонетр. Определенные достоинства имеет система TTL, очень хорошие результаты дает измерение яркости матового стекла. Схемы установки светозмерительных устройств приведены на рис. 1. Если аппарат имеет несъемную, жестко встроенную пентапризму, входное окно экспонетра может быть совмещено с окуляром, сюда же устанавливается фоторезистор экспонетра для фотопечати «Фотон». Для аппарата с шахтой или матовым стеклом пригодны те же экспонетры, однако от способа их установки и от размеров светоприемника зависит, что измеряется: интегральная яркость всего слайда или его части. Наиболее простые фотоэлектрические экспонетры с селеновым фотоэле-

ментом («Ленинград-4», «Ленинград-7») для измерений за объективом непригодны из-за недостаточной чувствительности. Поэтому приходится непосредственно измерять яркость слайда (рис. 2). При этом необходимая величина диафрагмы должна быть установлена в зависимости от показаний прибора и данных описанных выше пробных съемок: чем больше яркость, тем меньше открытие диафрагмы и наоборот. Чтобы учесть падение светосилы объектива в зависимости от увеличения масштаба съемки, можно изменить расчетную величину светочувствительности материала. Приведенная величина светочувствительности определяется по формуле:

$$S_1 = \frac{S}{(1+m)^2}$$

где S — число светочувствительности, m — масштаб съемки.

Чтобы не производить вычислений во время съемок, можно использовать график зависимости (рис. 3). Измерение за объективом значительно удобнее и точнее, так как автоматически учитывается и величина масштаба, и светопропускание объектива. Вполне пригодны для этих целей экспонетры с селено-кадмиевым фоторезистором, например «Ленинград-6». В стационарных условиях можно с успехом применять экспонетр для фотопечати типа «Фотон-1М». Его преимущество — крупная шкала, что непосредственно сказывается на точности измерений. Удобно и то, что питание прибора осуществляется от сети.

Рядом достоинств обладает селеновый фотоэлемент. Малую чувствительность обычных селеновых экспонетров легко преодолеть, применив фотоэлемент большой площади в сочетании с высокочувствительным гальванометром, что в лабораторных условиях вполне осуществимо. Так, в течение нескольких лет успешно эксплуатировался прибор, состоящий из селенового фотоэлемента диаметром 36 мм и зеркального гальванометра типа М-95 с чувствительностью 0,1 мкА. Этот прибор по чувствительности более чем в 1000 раз превосходит экспонетр «Ленинград-4». При репродуцировании слайдов он позволяет надежно измерять яркость матового стекла фотокамеры почти во всех встречающихся на практике случаях. Гальванометр имеет удобную крупную шкалу со световым отсчетом, прост и надежен в эксплуатации.

(Продолжение следует)

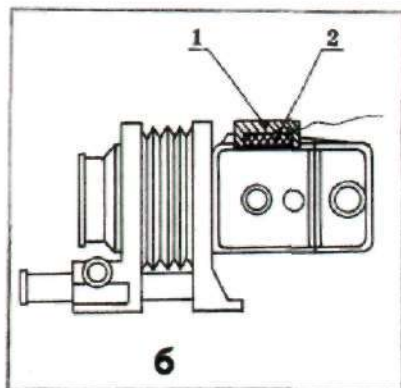
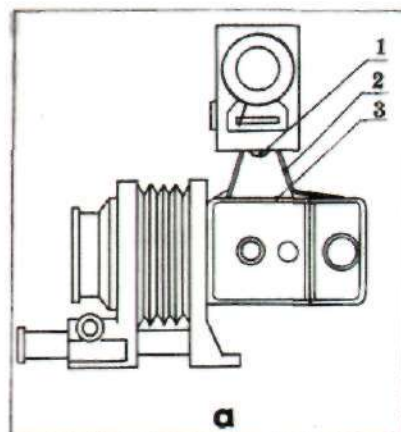


РИС. 1. УСТАНОВКА НА МАТОВОМ СТЕКЛЕ ФОТОКАМЕРЫ (а — ФОТОЭЛЕКТРИЧЕСКОГО ЭКСПОНЕТРА: 1 — МОЛОЧНОЕ СТЕКЛО — СВЕТОРАССЕИВАТЕЛЬ ЭКСПОНЕТРА; 2 — СВЕТОЗАЩИТНЫЙ РАСТРУБ ИЛИ ОБОЙМА; 3 — МАТОВОЕ СТЕКЛО ФОТОКАМЕРЫ; (б — СЕЛЕНОВОГО ФОТОЭЛЕМЕНТА): 1 — ЗАЩИТНЫЙ КОЖУХ; 2 — СЕЛЕНОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ

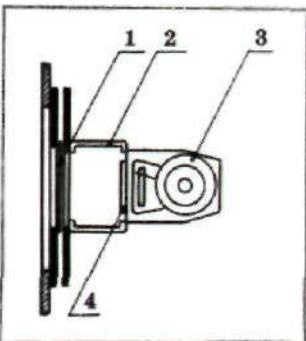


РИС. 2. СХЕМА ПРИМЕНЕНИЯ СЕЛЕНОВОГО ЭКСПОНЕТРА ДЛЯ ОЦЕНКИ ИНТЕГРАЛЬНОЙ ПЛОТНОСТИ СЛАЙДА: 1 — СЛАЙД-ОРИГИНАЛ (В РАМКЕ РЕПРОДУКЦИОННОЙ УСТАНОВКИ); 2 — СВЕТОЗАЩИТНЫЙ КОРОБ; 3 — ФОТОЭКСПОНЕТР; 4 — МОЛОЧНОЕ СТЕКЛО — СВЕТОРАССЕИВАТЕЛЬ ЭКСПОНЕТРА

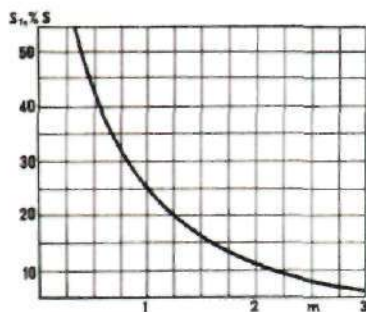


РИС. 3. ЗАВИСИМОСТЬ ПРИВЕДЕННОЙ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ ОТ МАСШТАБА СЪЕМКИ

Для вашей лаборатории

ПРОЯВЛЕНИЕ ФОТОБУМАГ ЧССР

Читатели А. Самусенко из Апшеронска, Н. Ткаченко из Одессы просят дать рецептуру для обработки фотобумаг производства ЧССР. Публикуем рецептуру, рекомендуемую фирмой «Фома».

Универсальный проявитель FV-30

Фенидон 0,20 г
Гидрохинон 3,5 г
Бисульфит натрия 11 г
Калий бромистый 0,25 г
Сода кальцинированная 30 г
Вода до 1 л
Время проявления фотобумаг («Бром», «Бром экстра») — 1,5—2 мин при 18—20° С. Проявление фотопленок в разбавленном 1:1 составе при 20° С ≈ 10 мин (время уточнить предварительной пробой).

Нормальный проявитель FV-101 для фотобумаг «Бром», «Необром», «Неотона»

Метол 2 г
Сульфит натрия безводный 25 г
Гидрохинон 6 г
Сода кальцинированная 33 г
Калий бромистый 0,5 г
Вода до 1 л
Время проявления — 1,5—2 мин при 18—20° С

Высококонтрастный проявитель FV-102 для фотобумаг «Бром», «Необром», «Неотона»

Метол 2 г
Сульфит натрия безводный 40 г
Гидрохинон 12 г
Сода кальцинированная 80 г
Калий бромистый 2 г
Вода до 1 л
Время проявления — 2—3 мин при 18—20° С.

Тонирующий проявитель FV-111 для фотобумаг «Неотона»

Фенидон 0,15 г
Гидрохинон 4,5 г
Бисульфит натрия 11 г
Калий бромистый 0,25 г
Сода кальцинированная 29 г
Вода до 1 л
Время проявления — от 1,5 до 2 мин при 18—20° С. Проявитель предназначен для тех черно-белых фотобумаг «Фома», на которых воспроизводятся тона от теплого черного до черно-коричневого.

Тонирующий проявитель FV-112 для фотобумаг «Бром», «Бром экстра», «Необром»

Фенидон 0,25 г
Гидрохинон 4,5 г
Бисульфит натрия 11 г
Калий бромистый 0,25 г
Бензотриазол 0,08 г
Сода кальцинированная 29 г
Вода до 1 л

ОБРАБОТКА ПЛЕНКИ «ОРВОКОЛО» NC-19

Поступающая в продажу цветная маскированная пленка NC-19 (производства ГДР) рассчитана на съемку как при дневном, так и при искусственном освещении. Ее чувствительность для дневного света — 19 ДИН, 65 ед. ГОСТа, для искусственного — 18 ДИН, 45 ед. ГОСТа. Пленка сбалансирована для цветовой температуры 4200° К, разрешающая способность — около 85 лин/мм. Рецептура и описание режимов обработки пленки были опубликованы в «СФ», 1980, № 9. Все операции, включая отбеливку, проводятся в полной темноте или при лабораторном фонаре с фильтром № 170 (непрямое освещение).

Для обработки может использоваться импортный набор «Масколор» завода «Реанал» (Венгрия) по режиму, указанному специально для пленки «Орвоколор NC-19». В связи с тем, что режимы обработки этой пленки и отечественной цветной негативной достаточно близки, при ее обработке могут применяться и любые отечественные готовые наборы для цветных пленок (Ступинского химического завода, Львовского завода «Реактив», РИАП-цвет). Обработка не требует, в отличие от работы с отечественными пленками, допроявления (эта ванна должна быть исключена) и ведется по следующему режиму:

Операции	Время, мин	Температура, °С
Цветное проявление	8—9	20±0,3
Интенсивная промывка	15—20	14—17
Отбеливание	7	19—21
Промывка	5	14—17
Фиксирование	6—8	18—21
Промывка	20	14—17

Отвечаем читателям

● При репродуцировании дальнометрической камерой с насадочными линзами мне не удается точно определить расстояние от оригинала до плоскости пленки. Как это правильно сделать? Г. Левченко, Ленинградская обл.

Расстояние от оригинала до плоскости пленки при съемке с насадочными линзами, если нет таблиц с расчетными данными, можно определить практическим путем. Для этого на объективе нужно закрепить призматическую линзу, открыть затвор на выдержке «В» и зафиксировать его в этом положении, открыть заднюю крышку фотоаппарата. На кадровом окне с помощью клейкой ленты следует закрепить матовое стекло (матовой поверхностью внутрь), опирающееся только на внутренние полочки для пленки. Перемещая оригинал или фотоаппарат, нужно добиться максимальной резкости изображения на матовом стекле (см. фото). Произведя нехитрые измерения, можно составить таблицу расстояний для всех дистанций фокусировки объектива.



● Как произвести замену защитного стекла на диоптрийную линзу в фотокамере «Практика»? А. Демиденко, Искитим

Чтобы заменить защитное стекло окуляра «Практики» на линзу, необходимо снять верхний щиток (крышку) камеры. Для этого сначала разбирают механизм рычага взвода, далее демонтируют головку установки выдержек, ручку обратной

перематки пленки, колодку для установки ламп-вспышек. После того как крышка снята, вынимают защитное стекло и на его место устанавливают линзу. Однако фотолюбителям, не имеющим достаточного опыта работы с приборами точной механики, разборку камеры производить не советуем. Проще опилить линзу до прямоугольника по размерам окуляра и закрепить ее по периметру клеем БФ-2 или ему подобным (см. фото).



● Нельзя ли фотоаппарат «Любитель-166В» переделать на размер кадра 4,5×6 см? В. Подозеров, Якутская АССР

Реконструировать «Любитель-166В» для получения 16 кадров размером 4,5×6 см на стандартной пленке рольфилем можно. Для этого на задней крышке камеры необходимо дополнительно сделать новое смотровое окно по образцу имеющегося. Его расположение должно соответствовать расположению цифровых указателей кадров (1—16) на ракорде пленки. Кадровое окно камеры нужно уменьшить до размера 45 мм по высоте, закрыв его с обеих сторон с помощью маски. В качестве маски можно взять сменный вкладыш, изготовленный из жести толщиной 0,1—0,2 мм и затем окрашенный черной матовой краской, или же приклеить полоски тонкой пластмассы (и даже плотной черной бумаги). После ограничения аналогичным способом также поля видоискателя камера готова для работы с горизонтально расположенным кадром.

В. ФЕДАЙ,
консультант

● В статье Б. Поликарпова «Работа с монованнами» («СФ», 1981, № 11) сказано, что как свежий, так и бывший в употреблении раствор хорошо сохраняется. Однако известно, что проявители с едкими щелочами непригодны для длительного хранения. Почему же хорошо сохраняется раствор для монованн?

В. Жигульский, Шахты

Хорошая сохраняемость раствора для монованн по сравнению с проявителями, содержащими едкие щелочи, определяется наличием в них гипосульфита. Однако срок их хранения все-таки уступает сохраняемости обычных мелкозернистых проявителей. Растворы для монованн разрабатывались в первую очередь для специальных скоростных процессов, когда время получения результата является определяющим: при аэрофотосъемке, репродуцировании документов, обработке рентгеновских снимков. Все эти процессы требуют специальных эмульсий, на которые и рассчитаны монованны. В любительской практике достигаемые результаты уступают тем, которые можно получить при раздельном проявлении и фиксировании.

● Следует ли сокращать выдержку при съемке, если для проявления пленки используется метол-гидрохиноновый проявитель ПВ-4?

В. Винокуров, Феодосия

Время проявления в растворе, отличающемся от стандартного, необходимо определять опытным путем, так как оно зависит от многих дополнительных факторов: технических характеристик вашего экспонометра и фотоаппарата, условий проявления (температура проявителя, интенсивность его перемешивания), желаемой плотности негатива. Указанный вами проявитель является достаточно специфическим и не всегда обеспечивает оптимальный результат при проявке пленок общего назначения, поступающих в продажу.

● Как составить отбеливающе-фиксирующий раствор для цветной фотобумаги, используя вместо железной соли Трилона Б хлорное железо? Я следую рекомендациям, изложенным в книге Г. Тергулова «Химия для фотографа». Но при приливании к ра-

створу Трилона Б раствора хлорного железа выпадает обильный осадок. Если после этого ввести тиосульфат натрия, то раствор приобретает мутно-желтый цвет, и выделяется газ с резким запахом.

В. Озолин, Ульяновск

Рекомендуем рецепт отбеливающе-фиксирующего раствора фирмы «Орво»:

Вода	500 мл
Железо треххлористое крист.	25 г
Трилон Б (40% раствор)	200 мл
Сульфит натрия безв.	10 г
Бромистый калий	20 г
Гипосульфит крист.	200 г
Уксусная кислота (рН 7,4—7,6)	8—10 мл
Вода	до 1 л

Вместо 25 г кристаллического треххлористого железа можно взять 37 г сернистого (3) железа безводного. Постигая вас неудача связана, по-видимому, с недостаточной чистотой используемых реактивов или их неправильным выбором: все применяемые в отбеливающе-фиксирующих растворах железные соли должны быть солями трехвалентного железа.

● Прошу сообщить о возможности применения стабилизатора фирмы «Кодак» для стабилизации цвета слайдов на пленке «Орвохром UT-18».

Г. Якименко, Одесса

Обрабатывающие растворы «Кодак» для слайдов «Орвохром» непригодны. Чтобы улучшить сохранность слайдов, если вы их не сами обрабатывали, советуем дополнительно тщательно отфиксировать их в нейтральном фиксаже, промыть, а затем вставить в рамки между двумя стеклами и хранить в темном месте, в плотно закрытых коробках. При таких мерах предосторожности слайды не выцветают в течение многих лет.

● Помогите рассчитать компенсирующий добавок к фенидон-гидрохиноновому проявителю (в «Фото-рецептурном справочнике» В. Микулина он помечен № 28). Проявитель признан многими, но им предпочитают не пользоваться из-за незнания компенсирующего добавка.

И. Мелихов, Волгоградская обл.

Вы заблуждаетесь, считая, что подкрепляющие добавки существуют для всех

без исключения проявителей и что их состав может быть рассчитан по некоторым формальным правилам. Интересующий вас рецепт как раз относится к тем, для которых полноценный подкрепитель не разработан. Подкрепляющие добавки вводятся обычно при массовой промышленной обработке фотоматериалов в проявочных машинах с целью наиболее эффективного использования больших (сотни литров) объемов обрабатываемых растворов. В любительской практике подкрепляющие добавки редко бывают нужны. При небольшом числе пленок значительно более стабильный результат достигается простым увеличением времени обработки. Более того, подкрепители иногда в принципе не могут обеспечить восстановление первоначальных свойств проявителя, например, если проявитель чувствителен к накапливающимся бромидом, количество которых продолжает увеличиваться с каждой вновь обработанной пленкой.

● Существуют ли какие-нибудь способы защиты цветных снимков (кроме покрытия их прозрачным лаком или хлорным золотом) для сохранения их лет на 20—30?

В. Уришев, Минск

К сожалению, никаких способов сохранения цветных изображений на 20—30 лет не существует. Выцветание красителей связано с их недостаточной химической прочностью, а полностью защитить цветное изображение от влияния окружающей среды невозможно. Наиболее оптимальные условия для цветных слайдов можно обеспечить при правильной их обработке и хранении (см. выше ответ на вопрос Г. Якименко). В этом случае изображение сохраняется приблизительно 10—15 лет. Тщательно обработанные отпечатки, хранящиеся в альбомах, покрытые защитным лаком, также не выцветают много лет. А вот изображения, подвергающиеся действию света и особенно экспонирующиеся на открытом воздухе, приходят в негодность за считанные месяцы. Ценные цветные изображения, предназначенные для архивного хранения, обычно переснимают на цветоделенные дубль-негативы.

А. СТРЕЛЬНИКОВА, консультант

● Как в домашних условиях очистить от соды сульфит натрия безводный?

Г. Побережников, Ставропольский край

Очистить сульфит от соды в домашних условиях нельзя, но нейтрализовать содержащуюся в сульфите соду можно достаточно простым способом. Для этого приготавливают 25%-ный раствор сульфита и добавляют к нему несколько капель раствора фенолфталеина. Затем к нему медленно добавляют при постоянном помешивании 10%-ный раствор метабисульфита калия до тех пор, пока розовая окраска не исчезнет. В дальнейшем такой раствор применяют для приготовления проявителей, учитывая, что его 100 мл содержат 25 г сульфита в пересчете на сухое вещество. Так как раствор долго храниться не может, его нужно использовать в течение месяца.

● Можно ли обрабатывать пленку «Орвохром UT-23» вместе с пленками «Орвохром UT-16», «UT-18» в одних и тех же растворах?

В. Шатилов, Изобильный

Фотопленку «Орвохром UT-23» обрабатывают теми же растворами, что и «UT-16», «UT-18». Поэтому проявлять эти пленки последовательно, друг за другом можно, вместе — нельзя. «UT-23» требует более длительного первого проявления — в стандартных проявителях примерно 12 мин, в наборах «Диахром» — примерно 14 мин. Точное время обработки уточняется пробой.

● В «СФ» № 5 за 1980 год напечатан рецепт проявителя с кодалком. На следующий день после приготовления проявителя у меня все время образуется кристаллический осадок на дне и стенках сосуда. Проявитель оказывается слабым. Прошу оказать мне помощь.

И. Ковтун, Гродно

Причин неудачи может быть несколько. Самая вероятная — неправильное получение самого кодалка. Метод сплавления, как показывает практика, часто дает неудовлетворительный результат, особенно если едкий натр потерял свои свойства. Кроме того, кодалк растворяется хуже соды и возможно выпадение его в осадок при чрезмерном охлаждении раствора.

А. ШЕКЛЕИН, консультант

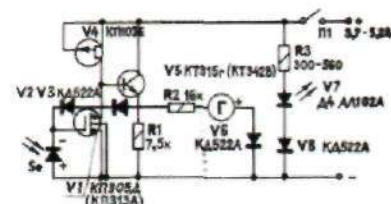
КОНКУРС

10000

ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

УСЛОВИЯ КОНКУРСА СМ. «СФ», 1983, № 3.

Высоко-чувствительный фотоэкспонетр



Отечественная промышленность выпускает большой ассортимент фотоэкспонетров, позволяющих проводить измерения в широком диапазоне освещенности объекта съемки. Условно их можно разделить на две группы. К первой относятся приборы, выполненные на основе селенового фотоприемника без источника питания и усилителя, вторую — составляют фотоэкспонетры с фоторезисторами, имеющие источник питания (иногда в них встраивается усилитель). У первой группы экспонетров — отличная спектральная характеристика, но сравнительно невысокая чувствительность измерения. Экспонетры второй группы имеют высокую чувствительность, но требуют установки специальных фильтров, выделяющих спектральную зону с длиной волны более 7000 Å, и обладают большой инерционностью измерения при низкой освещенности. Первый из указанных недостатков экспонетров второй группы является зачастую решающим и приводит к тому, что найденное значение экспозиции при освещении объекта съемки лампами накаливания может оказаться завышенным в два-три раза. Поэтому для точной работы необходимо иметь экспонетр со спектральной характеристикой селенового фотоприемника в сочетании с высокой чувствительностью схемы измерения. Предлагаемый вниманию прибор выполнен на основе фотоэкспонетра «Ленинград-4» и имеет чувствительность того же порядка, что и «Ленинград-10» или «Свердловск-4», причем сохраняются селеновый фотоприемник и гальванометр базовой мо-

дели. Диапазон измеряемых освещенностей в световых числах — от 0 до +18 eV, при некоторой доработке он может быть расширен до $-5 \div +20$ eV. Питание схемы осуществляется от батареи ЗРЦ-53 или 4РЦ-53. Схема работоспособна при снижении питания до 3 В. Потребляемый ток не более 5 мА. Схема экспонетра приведена на рисунке. Для расширения диапазона измерений используется режим «короткого замыкания» селенового фотоприемника и логарифмирование выходного сигнала с помощью отрицательной обратной связи «выход — вход». Транзисторы V1 и V4 должны быть подобраны по начальному току стока (при $U_{ax} = 0$) не более 0,5 мА, причем ток стока V1 должен быть равен или меньше на 0,03—0,05 мА, чем ток стока V4. Коэффициент усиления по току транзистора V5 должен быть не менее 400. Работает схема следующим образом. При затемненном фотозlemente обратная связь устанавливает напряжение на выходе схемы (эмиттер V5), примерно равное 0,6 В, что соответствует началу измерения. При освещении фотозlementa его э.д.с. приложена между истоком и затвором V1 минусом к затвору. При этом ток стока V1 уменьшается, что приводит к увеличению напряжения на выходе схемы (эмиттер V5). Через диоды V2, V3 протекает ток, компенсирующий разбаланс схемы, а увеличение выходного напряжения пропорционально логарифму тока через эти диоды. При использовании диодов V2, V3 типа КД-512, КД-522 измеряемый диапазон освещенностей составляет от 0 до +18 eV, а при использовании диодов Шоттки КД-514А его можно увеличить до $-5 \div +20$ eV. Диоды и резистор R3 служат для контроля годности батареи. Весь монтаж выполнен на плате из фторопласта толщиной 1,0—1,5 мм. Выводы транзистора V1 должны быть закорочены во избежание выхода из строя при пайке. Экспонетр работоспособен в диапазоне температур $0 \div +30^\circ\text{C}$. Калибров-

ка прибора может проводиться при дневном свете по экспонетру типа «Ленинград-6» или «Свердловск-4». Калибровать при освещении объекта съемки лампами накаливания нецелесообразно из-за несоответствия спектральных характеристик CdS фоторезистора экспонетра «Ленинград-6» или «Свердловск-4» и селена, примененного в данном приборе.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
Киев

С помощью таблиц

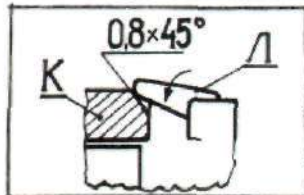
Некоторые современные фотоувеличители стали оснащаться простейшими корректорами для компенсации непропорциональной зависимости действия на фотоматериал интенсивности и продолжительности освещения (учет явления неадиабатизации) при черно-белой и цветной печати. Точный практический учет этого явления предлагается проводить с помощью разработанных таблиц или калькуляторов, на основе которых возможно изготовление специального таймера. Показатель p принят равным 0,82 для черно-белых и 0,95 для цветных фотобумаг.

В. ШИПУНОВ,
Новгородская обл.

Старые объективы — к новой камере

Новые камеры не всегда дают возможность использовать с ними имеющийся у фотографа парк объективов и приспособлений. Так, многие профессионалы хотели бы использовать с новыми камерами «Никон», снабженными системой замера «А1» с кольцевым поводком, старые объективы с вилкой. Чтобы экспонетрическая система работала нормально, нужна несложная доработка конструкции, которая выполняется в домашних условиях.

Во-первых, надо разметить поводковое кольцо диафрагмы старого объектива. Для этого нужно вставить объектив в новую камеру, зафиксировать его,



откинуть лапку поводка камеры на кольцо диафрагмы, открыть диафрагму и отметить риской 1 начало выточки (см. фото). Во-вторых, нажать на фиксатор байонета и повернуть объектив до упора, как при его съеме, и наметить вторую риску 2 — для конца выточки, но с другой стороны лапки Л. Отмеченная зона — это сектор, в котором с кольца К диафрагмы старого объектива следует снять фаску $0,8 \times 45^\circ$ (или проточку глубиной $0,8 \div 1$ мм), как показано на рисунке. Начало выточки требуется выполнить точно — от этого зависит погрешность работы экспонетра, конец выточки можно продлить на 1—2 мм дальше второй риски, так как он служит лишь для того, чтобы можно было повернуть и снять объектив, не повредив лапку кольца новой камеры.

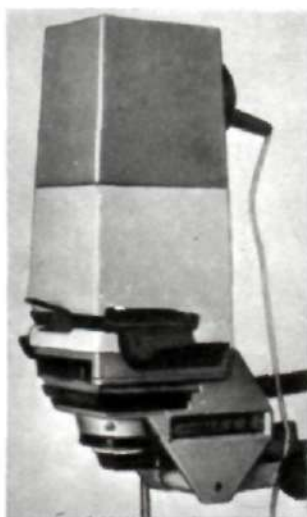
Поверхность фаски (или проточки) должна быть чистой, без заусенцев. Вилку передачи на старых объективах, если не используются камеры старых моделей, можно вообще снять. Если нет навыков в разборке объективов, сделать фаску на кольце можно без снятия его с объектива, но обязательно заклеив предварительно все зазоры в объективе, в которые может попасть стружка, липкой лентой.

В. ГУДКОВ,
Москва

КОНДИРСФ 100000

ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Универсальный «Ленинград-4»



Как осуществить модернизацию фотоувеличителя «Ленинград-4» для работы с негативами размерами от 18×24 до 60×90 мм? Для переоборудования увеличителя (см. фото) нужен конденсор Ø113—115 мм от увеличителя «Нева-2», «Нева-4» (особое внимание следует обратить на отсутствие пузырьков воздуха и центровку линзы), объектив «Индустар-23У» и негативная рамка от увеличителя «Нева-2М». Приставка представляет собой коробку, устанавливаемую между головкой увеличителя и осветителем (см. рис.), внутри которой установлен конденсор, а в нижней части имеется место для негативной рамки. Корпус

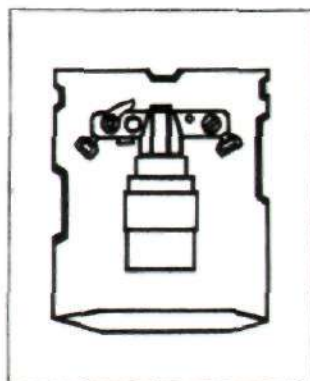
приставка может быть изготовлен из листового металла или другого материала с применением эпоксидной смолы. Доработка увеличителя заключается в выпиливании окна, в которое устанавливается верхняя линза конденсора увеличителя, до размера 55×85 мм.

Особенность настройки увеличителя с горизонтально расположенной лампой заключается в том, что настройка равномерности освещения экрана должна производиться при полностью задиафрагмированном объективе.

Приставка с нижней линзой конденсора увеличителя используется для работы с кадром 18×24 мм 35-мм пленки, объектив «Индустар-69» от камеры «Чайка» с фокусным расстоянием 28 мм. Неравномерность освещения при всех формах негативов и объективах «Вега-11У», «Индустар-23У» и «Индустар-69» не превышает 20%. Для крупноформатного увеличения применяется удлинитель стойки длиной 600 мм.

А. НЕДЕЛЯЕВ,
Северодвинск

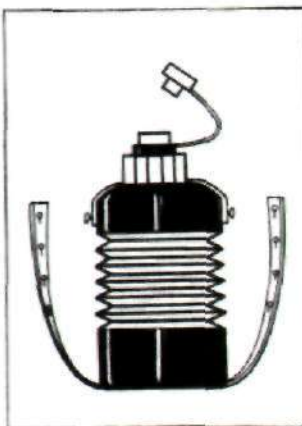
«Зонт» для камеры



Если пошел дождь и съемку невозможно отменить, а вы не предусмотрели специальной защиты для своей камеры, неоценимую помощь может оказать обычный полиэтиленовый пакет — 30×40 см. Вырезы для видоискателя, ремешков и отверстий для рук сделайте ножницами, как показано на рисунке.

И. МИХАЛЕВ,
Москва

Емкость для растворов



Для предохранения растворов от окисления воздухом, когда их объем меньше объема емкости, предлагаю наладить выпуск гофрированных полиэтиленовых бутылок, снабженных пластиковыми ремешками для ограничения их объема (см. рисунок). Такие емкости вместимостью от 0,5 до 1 л лучше всего изготавливать из темно-коричневого полиэтилена.

Л. ПУТЯКОВ,
Татарск

Простейшая репроприставка

Простейшую репроприставку для камеры типа «Зенит» можно собрать, используя объектив «Гелиос-44М», два комплекта удлинительных колец, две крышки к объективу, бленду и рамку для слайдов (см. фото). Рамка для слайдов изготавливается с продольным разрезом для быстрой установки позитивов. Ее края обрезаются так, чтобы пленка проходила насквозь. Подготовленная таким образом рамка крепится винтами на крышку объектива с предварительно пропиленным прямоугольным отверстием 30×40 мм. Вторая крышка с отверстием Ø42 мм зажимается удлинительным кольцом (высотой 7 мм) второго комплекта колец, а затем надевается на объектив. Более надежное соединение можно осуществить не с помощью крышки, а



применяя переходное кольцо с двумя резьбами М49×0,75 и М42×1. При этом используется бленда от объективов «Юпитер-8», «Вега». Порядок сборки легко понять по фотографии.

А. МЕРКУЛОВ,
Москва

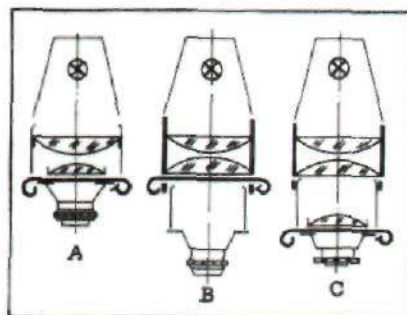
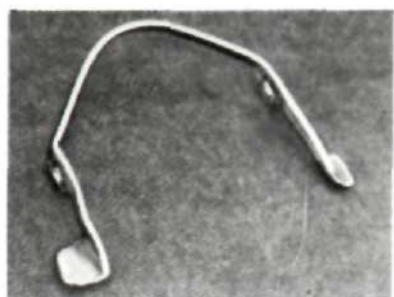
Переходная скоба к «Киеву-6С»

В том случае, когда левостороннее расположение кнопки спуска затвора фотоаппарата «Киев-6С» создает неудобство в работе, можно применить простую съемную перекидную скобу (фото 1). Конструкция ее несложна (фото 2), а изготавливается она из полоски нержавеющей стали. За считанные секунды скобу можно поставить и снять с корпуса пентапризмы, не нарушая конструкции камеры.

Д. МИХАЙЛОВ,
Уфа

ФОТО 1

ФОТО 2

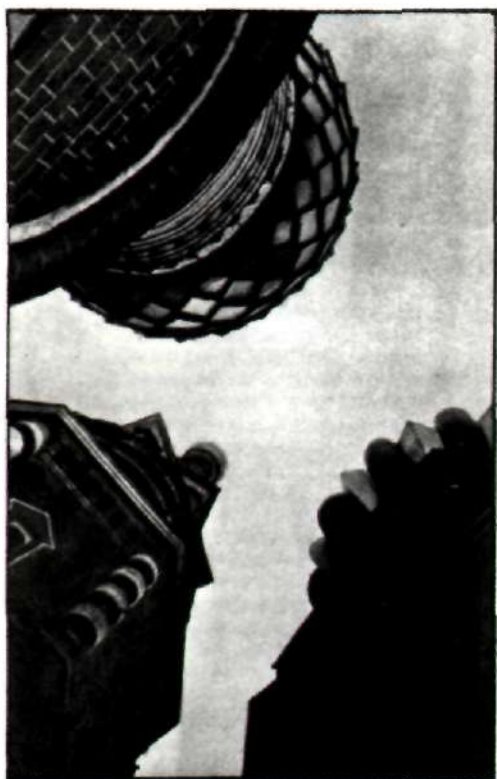


МОДЕРНИЗИРОВАННЫЙ ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ
ВАРИАНТЫ СБОРКИ: А — ЗАВОДСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ ДЛЯ КАДРА РАЗМЕРОМ 24×36 мм. ОБЪЕКТИВ С F=50 мм; В — УВЕЛИЧИТЕЛЬ С ПРИСТАВКОЙ ДЛЯ КАДРОВ С РАЗМЕРОМ ОТ 45×60 ДО 60×90 мм. ОБЪЕКТИВ С F=105 мм; С — УВЕЛИЧИТЕЛЬ С ПРИСТАВКОЙ ДЛЯ НЕГАТИВОВ РАЗМЕРОМ 18×24 мм. ОБЪЕКТИВ С F=28 мм

Александр Лаврентьев Фотообраз архитектуры

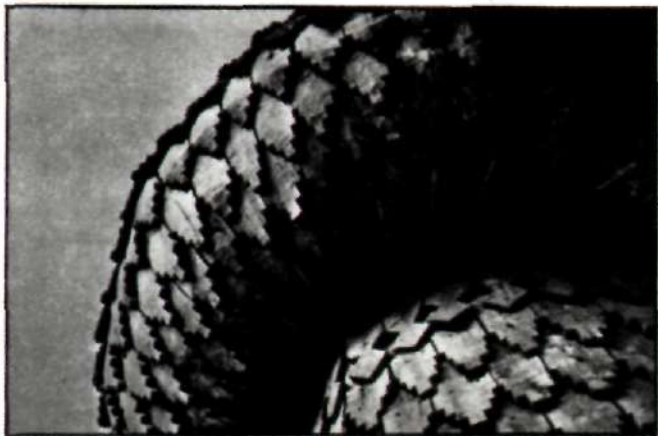
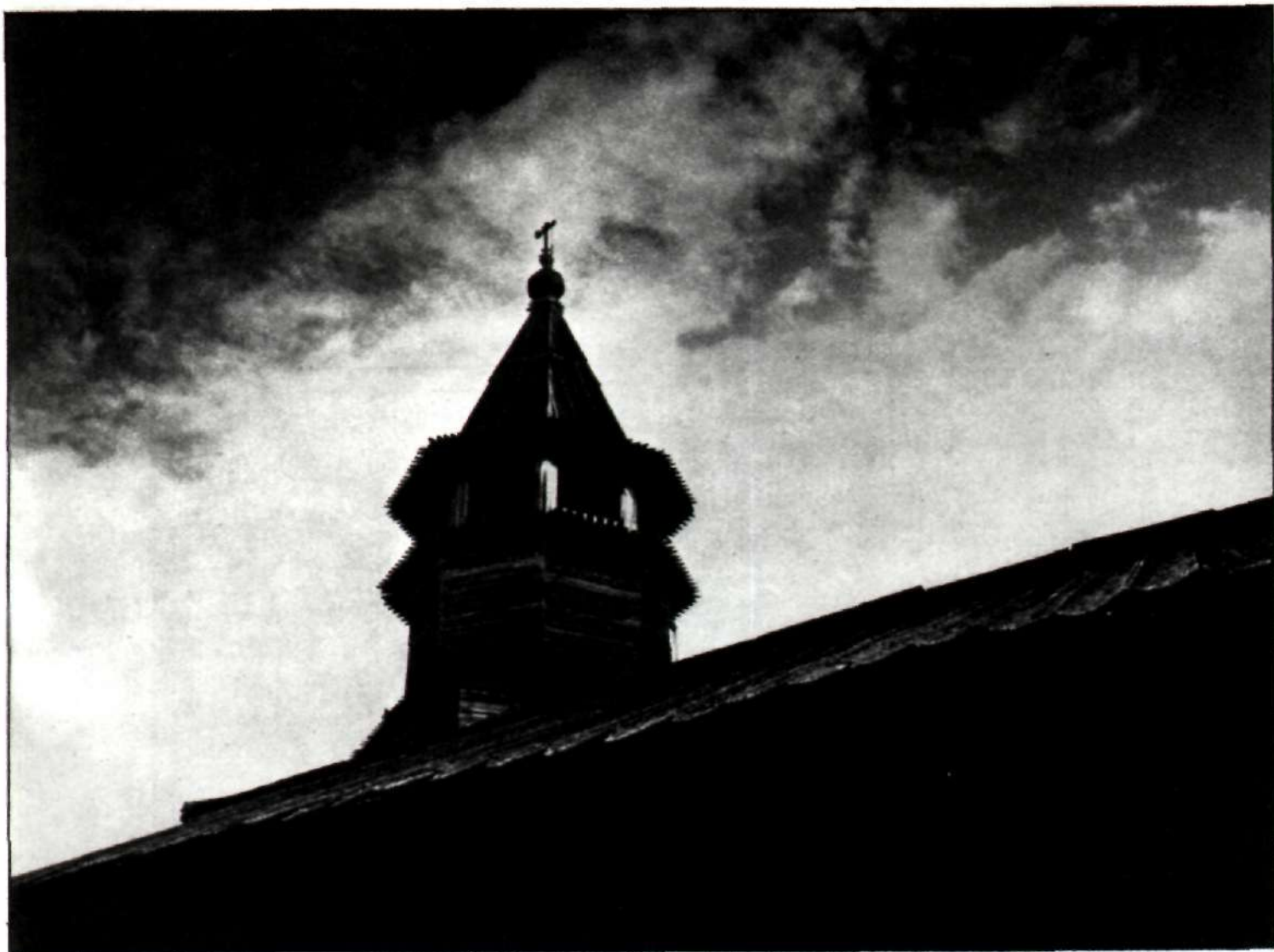
«...Нужно изобрести бинокль, при помощи которого наши читатели могут увидеть существа и вещи через такие стекла, которыми еще никто не пользовался; посредством этого бинокля вы показываете картины под неведомым до сих пор углом зрения, вы создаете новую оптику»

ГОНКУРЫ



ИЗ ЦИКЛА «СОБОР ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО»

ФОТО РИЧАРДА НЕЯПИЭРА

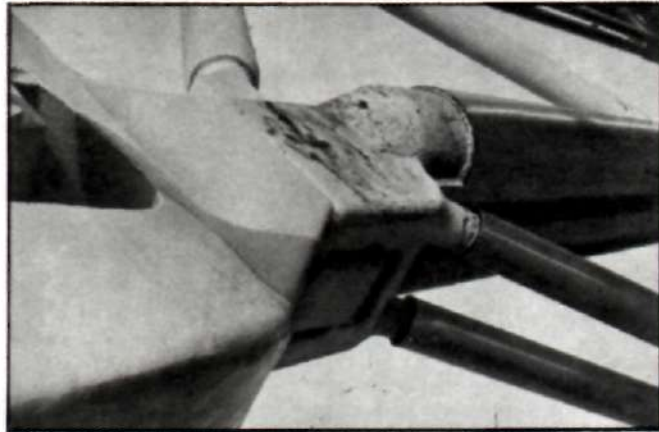


Сегодня трудно представить отсутствие связи двух искусств — архитектуры и фотографии. Здания и постройки прошлого и настоящего входят в историю культуры не только благодаря самому факту своего существования, но и через книги, журналы, выставки.

Фотография дает представление о реальных условиях жизни человека в мире архитектуры, о способах и формах ее восприятия. Архитектура может стать фоном социально острого репортажа или поводом для передачи поэтически-личностного отношения к миру. Она может стать изобразительным, смысловым центром фотографии, показанным выпукло, объемно как законченное конструктивное целое, может стать темой формально-композиционного исследования. В каждом из этих случаев разными будут и цели, и средства фотографа. В каких-то случаях это — репортажная съемка. В других — на первый план выходят статичность, изометричность композиции. Фоторепортаж или поэтическая фотография фикси-

руют наше внимание на содержании, лежащем за пределами собственно архитектуры в ее профессиональном значении. Прикладная съемка сооружений и ракурсная композиционная фотография связаны с профессиональным показом архитектуры, с формированием представления о пространственных и пластических особенностях того или иного сооружения.

В современной фотографии заметны две тенденции: с одной стороны, расширение одновременного охвата предметов и явлений, как бы глобальность восприятия; с другой, — наоборот, сужение поля зрения, концентрация внимания на отдельных фрагментах среды. Истоки как той, так и другой тенденции — в фотографических экспериментах советских фотомастеров 20-х годов. Они дали немало примеров «панорамного» видения наряду с использованием остроракурсных композиций и крупного плана в портрете, в натюрморте. Обращение фотографа к незначительным, на первый взгляд, деталям, част-



ИЗ ЦИКЛА «ЦЕНТР ИМЕНИ Ж. ПОМПИДУ В ПАРИЖЕ»

ностям нередко называют процессом рождения «новой предметности» в фотографии. Показ материальности предметов, выражение не только их формальной, но и смысловой сущности стало одним из достижений этого процесса. Фотографы, отстаивающие ценность такого взгляда, утверждают, что резко схваченная и эмоционально показанная деталь может зачастую обладать большим творческим потенциалом, чем поверхностно увиденное целое.

Фотографии французского художника, графика, дизайнера Ричарда Нейпиэра можно рассматривать как своеобразные примеры поиска «новой предметности».

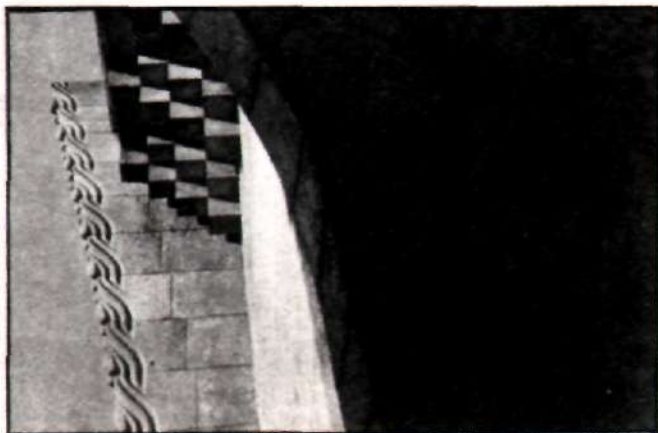
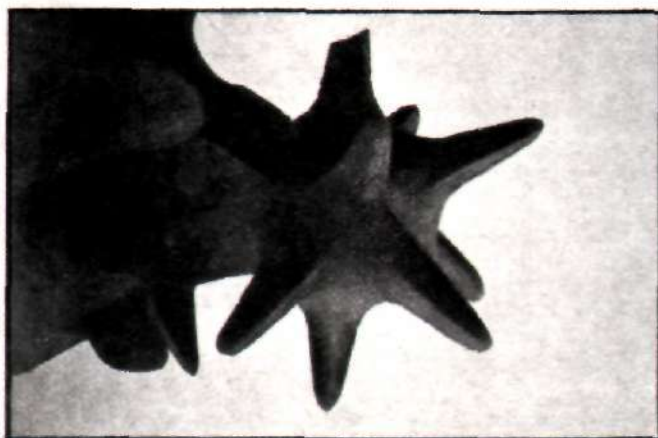
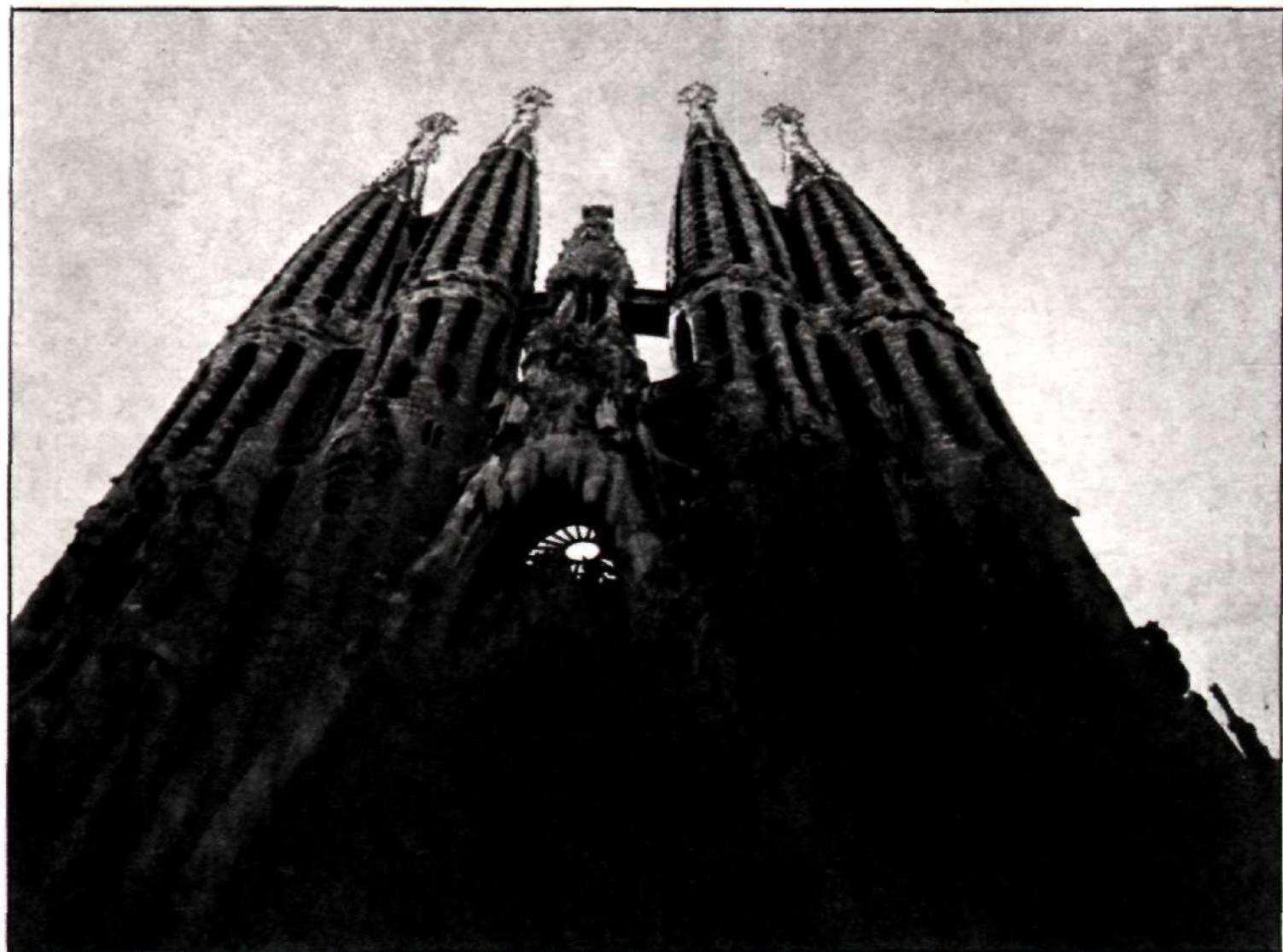
Он никогда не кадрирует при печати и всегда показывает тот или иной сюжет, снятый на узкоформатную пленку, целиком. Его фотографии с трудом поддаются отбору — он работает большими циклами — по 30, 50 кадров, объединенных одной темой (конкретным архитектурным объектом). Как правило, автор выбирает здания и сооружения, широко

известные в мировой архитектуре, открывая их как бы заново: Центр имени Ж. Помпиду в Париже, оперный театр в Сиднее, постройки архитектора Гауди, небоскребы Нью-Йорка. В Москве он снимал собор Василия Блаженного, скульптуру В. Мухомовой «Рабочий и колхозница». В Ленинграде — Исаакиевский собор, в Кижях — деревянный собор. Многие из перечисленных объектов любители фотографии и архитектуры смогут увидеть не на выставке Р. Нейпиэра в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева в Москве. Особенность фотографической манеры Нейпиэра заключается в сочетании двух начал: крупного показа деталей и строгой последовательности всех кадров в серии, цикле. Каждый отдельно взятый снимок изображает фрагмент целого — архитектурного сооружения. Кадры серий часто являются фрагментами предыдущего снимка — иными словами уже в рамках выбранного фрагмента происходит еще большее укрупнение плана, фотограф приближается

плотную к той или иной архитектурной детали. Фрагментарно-композиционное восприятие натуры опирается на определенные механизмы зрительного восприятия человека. Согласно одной из последних гипотез о природе этих механизмов*, возбудителем зрительной системы — а следовательно, и эмоционального отношения — является каждый раз новая энергетическая структура переноса световых сигналов, возникающая в системе зрительного восприятия. Тот или иной фрагмент реальности как бы возбуждает глаз фотографа за счет яркостного контраста деталей и фона, структурной конфигурации деталей. Аналогичные процессы протекают и при восприятии уже отпечатанной фотографии. В какой-то мере каждый фотограф подсознательно чувствует, что базой для

создания образно-выразительного снимка становится четкая светотонная структура кадра. В дальнейшем на эту объективную предпосылку восприятия накладываются психологические, личностные факторы. На фотографиях Нейпиэра статичная и неподвижная архитектура оказывается наполненной скрытой энергией и движением. Фотограф показывает архитектуру через стадии ее роста, движения вверх, преодоления земного тяготения. Он словно дает фотографическую метафору определения архитектуры как «застывшей музыки». Нейпиэр видит архитектуру как сложный организм, детали которого обладают массой, тяжестью, фактурой, материальностью и в то же время внутренней динамикой и ритмом. Во фрагментах фиксируются не просто элементы здания. Здесь — взаимодействие форм с окружением: просветы неба в конструкциях, отражения в окнах, скольжение света по поверхности материала, погружение деталей в тень, как бы в скрытую от глаз зону. Рождение и превращение форм архи-

* Колечук В. Ф. Структурно-энергетическая концепция возникновения зрительных иллюзий. В кн.: Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды. Материалы конференций, совещаний, семинаров. — М.: ВНИИЭ, 1982.



тектуры можно считать основным содержанием фотографий Нейпизера. Отметим, что их автору съемка фрагментов архитектуры разных стилей, разных времен и народов дает богатый зрительный пластический опыт, который он использует как график в своих книгах-свитках, как дизайнер в проектах вещей, как модельер в новых коллекциях одежды.

Фотограф неизбежно трансформирует архитектуру, даже если старается передать ее как можно более достоверно, объективно. На фотографиях Нейпизера трехмерная архитектурная форма превращается в своеобразный орнамент, в деталях которого пространство и объем, плоскость и свет пульсируют, меняются местами. Эта игра форм, авторски-личностная трансформация исходного образа той или иной постройки привлекает зрителя. Архитектура как вид искусства переходит в иное качество — законченного фотографического образа, продолжающего жить уже в фотографической культуре.

Сущность механизма соз-

дания фотосерий Р. Нейпизером не только формально-композиционная, но и смысловая. Ее можно определить распространенным в современной мировой фотографии термином «секвенция», подразумевающим последовательность, подчиненность снимков, фоторассказ. Есть серии, где перестановка фотографий почти не меняет общего замысла. В секвенции перестановка кадров невозможна, как невозможна перестановка строк стихотворения — в противном случае смысл полностью искажается. Своими циклами Нейпизер раскрывает фрагментарность и серийность как выразительные художественные приемы, способные усилить ощущения человека от окружающего пространства, привлечь внимание к красоте деталей архитектуры. «Бинокль» Ричарда Нейпизера состоит из двух «стекол» — пластичности восприятия фрагмента и построения серии фотографий. С помощью этого «бинокля» он создает удивительно объемный и рельефный фотообраз архитектуры.

Цена 70 коп.
Индекс 70869

