

СВЕТЛОЕ ФОТО 84

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Из работ, поступивших на Всесоюзную выставку «Фотообъектив и жизнь»













СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АПРЕЛЬ 1984

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. 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

А 10237
сдано в набор 31.01.84 г.
подп. в печ. 12.03.84 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 1364
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, 1984

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
А. Фокин В снимках — наша история
8
М. Ненашев Наблюдать и мыслить
10
Л. Плешаков Это трудное восхождение
14
Л. Семехина Самая большая привилегия

БЕСЕДЫ О ФОТОГРАФИИ

18
Театр и фотография (интервью с Г. Товстоноговым)

ФОТОПРАКТИКУМ

21
А. Гуцин «Винторул» значит будущее

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
И. Стин, А. Фирсов Радуйся — радовать!
28
А. Баташев Аргументы Сергея Киярина
46
А. Васильев От замысла к воплощению

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

25
М. Алексеев Курс на массовость
33
В. Сергеев Информативность экзотики
36
Фотоюниор

РЕТРОФОТО

38
Б. Измайлов Летописец сцены

ФОТОКОНКУРСЫ

39
«Ассофото-84»
«Наша современница»

ФОТОДОСУГИ

40
В объективе — улыбка...

ФОТОТЕХНИКА

41
П. Бояров Новые черты современной фотоаппаратуры
43
Конкурс «10000 технических идей»
44
Система увеличителей «Крокус»
45
С. Костромин Позитивный процесс: цели и средства

ИНТЕРФОТО

47
Ю. Варыгин Из двадцати стран мира

НА ОБЛОЖКЕ:

СЕРГЕЙ ПЕТРУХИН
(МОСКВА)
ПОСТИЖЕНИЕ КРАСОТЫ
ВЛАДИМИР ВЕТКИН
(МОСКВА)
ОСЕНЬ В ПРИБАЙКАЛЬЕ

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ
НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ
«ФОТООБЪЕКТЫ И ЖИЗНЬ»

АНТАНАС СУТКУС
РОДНАЯ ЗЕМЛЯ

ТИМОФЕЙ БАЖЕНОВ
ИВАНОВСКИЕ ДЕВЧАТА

ВЛАДИМИР ВОЛКОВ
ВО ЛЬДАХ АРКТИКИ

ПЕТР МАЛИНОВСКИЙ
ЭНЕРГИЯ СИБИРИ

АЛЕКСАНДР КОЧЕТОВ
ПОЛНЫЙ КАВАЛЕР
ОРДЕНА «ТРУДОВОЙ СЛАВЫ»
ТОКАРЬ ВИКТОР ЛУНЕВ

В снимках — наша история



«Очень хорошо история пишется объективом. Она ясней и понятней, эта история, в снимках. Ни один художник не в состоянии запечатлеть на полотне того, что видит фотоаппарат...»

Всем известны эти ленинские слова. Документальная фотография с первых дней Советской власти была взята партией на вооружение. Но все ли знают, что эти слова Ленин произнес, когда рассматривал снимки Петра Оцупа, сделанные в Петрограде в Октябрьские дни 1917 года? Думается, произошло это совершенно закономерно: революция сделала Оцупа наиболее ярким представителем документального фоторепортажа.

Чем дальше в прошлое уходят события Великого Октября, тем дороже, тем ценней для нас творчество зачинателей советской фотожурналистики. Но первым среди первых мы всегда будем называть Петра Адольфовича Оцупа (1883—1963). Вклад, внесенный мастером в образную публицистику, в документальное фотоискусство, огромен. Его творчество во многом повлияло на развитие советского фоторепортажа в двадцатые, тридцатые и последующие годы.

В. И. Ленин ратовал за «широко освещительную хронику», понимая под этим не пассивную, протокольную регистрацию фактов, а осмысленную их оценку. Деятели кино и фото он нацеливал на «образную публицистику». И Оцуп, как никто более, подходил для такой работы. Не случайно Владимир Ильич проявил интерес к его

снимкам с фронтов гражданской войны, а в 1920 году фотографу предложили создать альбом, посвященный истории революции, Красной Армии, строительству молодой Советской Республики. Эту работу мастер выполнял под непосредственным наблюдением Владимира Ильича. «Уделяйте больше внимания массам, старайтесь зафиксировать события», — советовал В. И. Ленин.

За 60 лет деятельности фотожурналист снял около 40 тысяч сюжетов. Он фотографировал в Смольном — штабе вооруженного восстания, был единственным фотографом, присутствовавшим на II Всероссийском съезде Советов, подробно запечатлел борьбу молодой республики с внутренними и внешними врагами, вел летопись становления Советской власти в Средней Азии. Оцуп снимал почти на всех проходивших в то время советских и партийных съездах, конгрессах Коминтерна.

Приведенные здесь снимки мастера напоминают торопливые записи в журналистском блокноте. Ни о какой художественности в духе изобразительного искусства Оцуп тогда не помышлял. Суть факта была для него важнее эстетической формы. Оцуп признавался: «Я понял, что работать только для сегодня нельзя. Дни уйдут, забудутся отдельные замечательные штрихи и детали...» Фотограф-публицист сознавал значение своего труда для потомков. Целеустремленный и неутомимый, он был вездесущ со своим неуклюжим ящиком,

Среди делового заседания расставлял треногу, забирался под черное покрывало и часто не к месту наполнял комнату грохотом и дымом самодельной вспышки. Его вежливо просили удалиться, но он тут же возвращался через другую дверь. «Известный своей энергией фотограф, чья настойчивость порой не имела границ», — так отзывалась об Оцупе Л. А. Фотиева. «Какое счастье, что был такой человек!» — скажет, вглядываясь в его снимки, наш современник.

Значительное место в творчестве мастера занимают портреты Ленина. Их тридцать пять. Больше чем у других авторов Фотоленинианы. На них Владимир Ильич в разной обстановке: в кремлевском рабочем кабинете, на заседании Совнаркома, на Красной площади, на прогулке — выходящий после ранения. Снимки хроникера охватывают весь московский период жизни и деятельности вождя. Они известны людям во всех уголках земного шара. Портрет Ленина, произносящего речь в день празднования первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, — лучший снимок вождя-трибуны. Фотография полна внутренней динамики и экспрессии.

На портретах Оцупа образ Ленина документален в лучшем смысле слова. Именно поэтому они никогда не перестанут привлекать к себе внимание людей, волновать сердца миллионов.

А. ФОМИН



ОТРЯД КРАСНОГВАРДЕЙЦЕВ У ЗДАНИЯ СМОЛЬНОГО. ПЕТРОГРАД. 1917 г.



ДЕМОНСТРАЦИЯ ТРУДЯЩИХСЯ В ДЕНЬ ПРАЗДНОВАНИЯ ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЫ ОКТЯБРЯ. МОСКВА. 1918 г.



МИТИНГ НА ОДНОЙ ИЗ МОСКОВСКИХ УЛИЦ. 1918 г.



ЗАПИСЬ ДОБРОВОЛЬЦЕВ В КРАСНУЮ АРМИЮ. 1918 г.



СЪЕЗД ЖЕНЩИН-РАБОТНИЦ В КРЕМЛЕ. МОСКВА. 1927 г.



ТУРКМЕНЫ — ДОБРОВОЛЬЦЫ КРАСНОЙ АРМИИ — НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. МОСКВА. 1919 г.

В. И. ЛЕНИН ПРОИЗНОСИТ РЕЧЬ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В ДЕНЬ ПРАЗДНОВАНИЯ ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЫ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. МОСКВА. 7 НОЯБРЯ 1918 г.

ФОТО ПЕТРА ОЦУПА

Наблюдать и мыслить



Главный редактор газеты
«Советская Россия»
М. Ф. Ненасhev
отвечает на вопросы
корреспондента «СФ».

— Михаил Федорович, начиная разговор о фотографии в газете, хотелось бы уточнить, какое место вы отводите ей в ряду других жанров журналистики, как оцениваете ее смысловые и оформительские функции?

— Оговорюсь сразу: я не теоретик, а практик газетного дела и мысли и соображения о фотожурналистике буду излагать именно с этой позиции, опираясь на опыт работы с фотографией в газете «Советская Россия».

Хотя фотослужбы большинства наших периодических изданий носят название «отдел иллюстраций», я не очень люблю это слово, в котором, на мой взгляд, уже заложена некая вторичность изобразительного материала. Предпочитаю говорить о фотопублицистике и фотоинформации, о фоторепортаже, фотоочерке, фотонovelле... Если к этому добавить, что газета наша до 1000 строк своей площади в четырехполосном номере и до 1200 — в шестиполосном отводит фотографии, то, думаю, станет ясно — фотожурналистику я считаю самостоятельным, важным и равноправным видом журналистской работы. Несостоятельность отношения к снимку только как к детали оформления, декоративному «пятну», формирующему архитектуру газетной полосы, представляется мне настолько очевидной, что на критику его не стоит останавливаться.

Что касается жанра фотоматериалов: информация, иллюстрация, репортаж, очерк, то потребность в них, их «дозировку» в каждом конкретном случае определяет главный диктатор газеты — тема. Здесь имеется в виду и сквозная тема газеты в целом, и темы номера, полосы.

Порой смысловым ключом полосы становится как раз снимок. А когда мы находим очень удачные фотографии для первой полосы, то радуемся, что тональность всего номера уже задана, и дальше работать над ним будет легче. Как человек, изучавший психологию, я знаю, что первое чисто визуальное знакомство с номером во многом определяет последующее восприятие читателем всей газеты.

— Каковы, на ваш взгляд, главные задачи, стоящие сегодня перед нашей печатью и, в частности, перед фотожурналистикой?

— Для всей советской печати последние годы были годами серьезных исканий и очень значительных перемен. Начало им положило принятое в апреле 1979 года постановление ЦК КПСС, ориентирующее наш журналистский цех на повышение эффективности идеологической, политико-воспитательной работы. Дальнейшее развитие эта установка получила в решениях XXVI съезда партии и, наконец, развернутой боевой программой действий для работников печати стала выдвинутая на июньском (1983 года) и февральском (1984 года) Пленумах ЦК КПСС задача — поднять всю идеологическую, воспитательную, пропагандистскую работу на уровень тех больших и сложных проблем, которые решают партия и народ в процессе совершенствования развитого социализма.

Критикуя печать за такие еще неизжитые недостатки, как формализм и декларативность, партия указывает и конкретное направление поиска, ведущего к их преодолению: каждая газета, каждый жур-

нал должны стать авторитетным и интересным собеседником для своего читателя. Образованность, интеллектуальный уровень читательской аудитории сегодня настолько выросли, что простая констатация фактов, лозунги и декларации, пусть даже очень точные и правильные, ее уже не удовлетворяют. И мы, например, поставили себе цель — «Советская Россия» должна беседовать с читателем, постоянно вести с ним диалог по проблемам жизненно важным. Известно, если говорить с людьми вообще — слушать тебя не будут, поэтому каждый материал должен иметь конкретный адрес и, конечно, конкретных, из жизни взятых героев.

Совершить такую перестройку невозможно, не активизировав все подразделения, все службы, равно важные в живом организме газеты. Понятно, что в этих условиях роль фотожурналистов, формирующих визуальное «лицо» издания, возрастает. От них требуется творческий поиск, новые по стилю, характеру, проблематике публицистические работы, отвечающие общей тональности и тематической направленности газеты.

— Каким видите вы путь к повышению уровня фотожурналистики и качества фотографии в прессе?

— Думается, что в ближайшее время преимущественное развитие, по сравнению с фотографией, констатирующей и декларирующей, получит фотография наблюдающая и размышляющая.

Партия нацеливает нас на преодоление штампа и однообразия журналистских материалов. Читатель уже не приемлет бесконечные каски, шагающих по полям бригадиров, стоящих на проводах монтажников... Здесь особенно важно, в общем как и во всех других подразделениях журналистики, преодолеть известную односторонность в показе характера советского человека. Слишком долгое время преобладал на газетных страницах ходульный образ передовика, день и ночь думающего только о плане и процентах. В цехе он наигранно весел; если задумался, то только над чертежом; если спорит, только на производственную тему. Но ведь советский человек-труженик живет многогранной духовной жизнью, и не только в работе, но и на отдыхе раскрывается его личность. Люди разных профессий оказываются увлеченными и не редко талантливыми музыкантами и живописцами, поэтами и скульпторами, спортсменами и краеведами. Опыт показал, что такие материалы, как, например, фотонovelла П. Кривцова «Пахарь-певец», неизменно вызывают живой интерес читателей.

Надо показывать жизнь не только такой, какой мы хотели бы ее видеть, но и такой, какая она есть — со всеми ее проблемами, сложностями, противоречиями. Мы по праву гордимся нашими огромными экономическими и социальными достижениями. Но ведь даются они очень нелегко, требуют огромного напряжения сил. И рассказ об этом — настоящая фотопублицистика, потому что преодоление трудностей не унижает, а, наоборот, возвышает, даже героизирует образ человека-творца. Есть, на мой взгляд, еще один стереотип, нуждающийся в преодолении. Уж давно намечился весьма узкий круг фотографически «выигрышных» профессий — геоло-

ги, металлурги, строители-монтажники, механизаторы, хирурги, рыбаки, физики... Их представители почти безраздельно главенствуют на газетных полосах. Пора бы уже репортерам открыть для себя и читателям добрый мир людей негероических специальностей — пекарей, медсестер, библиотекарей, продавцов... Кстати, мы в «Советской России» планируем опубликовать «галерею» таких фотопортретов. Оговорюсь сразу, все сказанное мной вовсе не означает призыва к снижению, приземлению эстетического идеала. Просто не надо путать красоту и украшательство. Здесь критерием оценки для фотожурналистов, как и для всех нас, была, есть и будет сама жизнь, прекрасная во всех ее естественных проявлениях, неисчерпаемая в своем богатстве. В стремлении полнее отразить эту красоту, это богатство — смысл нашего бытия и работы. — **Какие качества, с вашей точки зрения, необходимы современному фоторепортеру?**

— Ответ на этот вопрос непосредственно вытекает из предыдущего определения смысла творчества. Если цель работы — постижение и отражение жизни, значит для большого фотомастера и настоящего журналиста необходимы два свойства: умение наблюдать и наличие мысли. Больше ничего не нужно.

Но именно этих качеств часто не хватает и пишущим, и снимающим. В последнее время от обилия информации, на получение которой не надо тратить сил — телевизор и радиоприемник не выключаются, мы становимся все менее наблюдательными и любопытными. У некоторых соборов центральных газет выработался даже определенный стереотип поведения: в Москве они бываю только в редакции, у себя на месте — только в обкоме, отношения поддерживают с узким кругом официальных людей. И не замечают, как начинают утрачивать те необходимые качества, без которых журналист не может быть интересным. А надо идти в гущу жизни, быть к ней бесконечно внимательным, потому что жизнь наша действительно интересна и люди у нас интереснейшие. Разговорить человека, увидеть и раскрыть его сущность, конечно, сможет только тот журналист, который и сам личность незаурядная. Чтобы герой снимка стал интересным собеседником для миллионов читателей, сначала фотограф должен оказаться для него интересным и умным собеседником.

— **Какие вопросы воспитания и подбора фотожурналистских кадров для центральной печати представляются вам сегодня наиболее злободневными?**

— Вопросы профессиональной подготовки фотографов для центральной печати нельзя рассматривать в отрыве от аналогичных проблем печати местной. По моему, принцип формирования отделов иллюстрации центральных газет должен быть сродни спортивному: как в сборную сюда должны отбираться лучшие фотожурналисты, прошедшие школу городских, областных, республиканских изданий. Если критериями такого отбора будут желание работать не щадя сил и талант, который всегда самобытен, он поможет газете избежать серости и однообразия.

Нас в «Советской России» не устраивала сложившаяся во многих изданиях система постоянно иллюстрировать газету силами лишь 4—5 штатных фотокорреспондентов-москвичей с эпизодическими подключениями коллег из соседних редакций. При таком положении и у отдела иллюстрации, и у секретариата быстро вырабатывается стереотипное видение, и прорваться на газетные полосы сквозь кольцо «накатанных» тем и штампованных образов новому человеку с иным, не стандартным видением

оказывается трудно, а иногда и невозможно. Поэтому мы не спешили заполнять штаты. Шаг за шагом отбирали в различных регионах страны способных молодых ребят, творчество которых было созвучно тематике и общему направлению газеты. И сегодня нельзя не признать, что наши штатные и внештатные соборы — ленинградцы А. Медведников, ростовчанин А. Дзябенко, В. Ковалев из Смоленска, В. Ролов из Кургана, В. Ищенко из Новгорода и другие — внесли заметный вклад в современную «Советскую Россию», помогли сделать ее более интересной для читателя. Не останавливаясь на этом, продолжая расширять круг авторов. Многообещающие контакты завязываются у нас с фотолюбителями из сильных клубов Челябинска, Свердловска, Мурманска, Горького...

Не стану повторять здесь общеизвестные истины о недостатках в организации профессионального фотографического образования к стране, но замечу, что, по моему в наше время каждый выпускник факультета журналистики должен свободно владеть фотокамерой. Пусть он не достигнет высот образной публицистики, но в командировке сумеет проиллюстрировать свой материал, а главное — поймет роль и место фотографии в периодической печати и всегда сможет грамотно организовать работу местного фотокорреспондента, отобрать снимки для своего издания.

— **Какова взаимосвязь текста и фотографии в газете?**

— Не ставя заранее, априори ни текст, ни фотографию в подчиненное положение, я считаю, что, вступая во взаимодействие, они в абсолютном большинстве случаев обогащают друг друга.

Газетная полоса — не стэнд художественной фотозаставки. И текст к снимку, конкретизирующий его содержание, несущий информационную нагрузку, здесь чаще всего необходим. Но в своей практике мы стараемся избежать, хотя сила инерции еще проявляется, как абстрактно пустых подписей типа «Идет эксперимент» или «Деловой разговор», так и телеграфно-сухого изложения сведений о процентах выработки или цифрах надоя молока, стремимся к тому, чтобы небольшой по объему, простой по языку текст углублял фотографический образ, усиливая его эмоциональное звучание. И надо сказать, иногда крупно поданный сильный публицистический кадр и всего одна страничка текста с успехом заменяют многословную статью, а иногда даже и передовую. С другой стороны, почти любой литературный материал, проиллюстрированный хорошим снимком, получает дополнительный зрительный акцент на полосе, выигрывает в читательском восприятии за счет свойственной фотографии документальной достоверности. И меня всегда удивляют литсотрудники, а таких еще большинство, в погоне за лишними строками, не только не заботящиеся об иллюстрировании своих статей, но и всячески его избегающие. На мой взгляд, любое публицистическое выступление, любой проблемный материал следует публиковать с портретом автора. Это помогает создать ощущение беседы, доверительного разговора, возникает как бы личный контакт журналиста с читателем. Разумеется, речь идет о хорошем портрете, раскрывающем характер человека, плохой же — может только испортить дело.

— **Михаил Федорович, какие вы видите пути расширения жанрового диапазона газетной фотографии?**

— Во-первых, это более широкое и гибкое использование традиционных жанров фотографии, отказ от стереотипов мышления, по которым, скажем, жанровой сцене не

место на первой полосе. Во-вторых, публикация специфически-газетных по жанру материалов, таких, например, как дневники экспедиций, автопробегов или активно практикуемые «Советской Россией» тематические «сквозные» фоторепортажи по многим полосам номера.

Есть и еще один практически не употребляющийся жанр — «фотообвинение», «фотокритика». Журналистика наша в целом становится все более критичной, а вот ее фотографический отряд внести свою лепту в развитие конструктивной критики наотрез отказывается. Фоторепортеры ссылаются на то, что ни один заводской партком не даст разрешения на «негативную» съемку, тем более для центральной газеты, а если снять скрытой камерой и опубликовать «контрабандно», то посыпятся опровержения, и уже в другой раз на тот завод ни за что не пустят. И все же, я уверен — хороший партком и пустит, и поблагодарит за помощь в общем деле. А вот с «антигероями» съемки репортер из этических соображений обязан встретиться, проверить все факты, дабы не ославить невиновных. Словом, критика — дело не легкое, но очень нужное.

— **Решительный поворот к сторону фотографии психологической не вытеснит ли с газетных полос окончательно съемку событийную?**

— Событийность, понимаемая как актуальность и злободневность фотографии, безусловно, сохранится. Но сама съемка события сегодня требует иного подхода, так как даже ежедневная газета безнадежно проигрывает телевидению в скорости «доставки» информации. Чтобы избежать вторичности материалов, событие уже недостаточно показать, его надо прокомментировать, объяснить, проанализировать. Причем это касается не только фотографии, меняется характер газеты в целом: сугубо информационные материалы перестают занимать в ней главенствующие позиции, уступая их аналитическим.

Конечно, есть и другой способ конкурировать с телевидением: становиться первооткрывателем событий, использовать преимущества легкости и компактности своей аппаратуры, проникать в недоступные телевидению места. Разумеется, фоторепортеры должны правдиво и точно работать в экстремальных условиях, раскрывая мужество и взаимовыручку людей, борющихся со стихией.

И хотя мы активно работаем над тем, чтобы «Советская Россия» по объему и уровню информации не уступала другим газетам, однако при этом считаем, что главное ее назначение — быть полезным и интересным собеседником читателя.

— **И последний вопрос. Сегодня у вашей газеты уже есть последователи, стремящиеся вести диалог с читателем, замещающие формальные находки фотографов. Не грозит ли это читателям некой унификацией «лица» газет?**

— Думаю, что такой опасности нет. Большая часть наших газет дифференцирована по возрастному или профессиональному признаку, что уже само по себе предполагает определенные различия и в содержании, и в подаче материала. Кроме того, когда журналисты берут на вооружение стремление к жанровому многообразию, то это во многом избавляет их от опасности копировать кого бы то ни было.

А главное, мы не собираемся стоять на месте. Динамика развития живого, постоянно обновляющегося газетного организма определяет обязательность и непрерывность творческого поиска. Мы ищем новые темы, новых героев, новых авторов...

— **«СФ» желает «Советской России» успехов в этих поисках.**

Леонид Плешаков Это трудное восхождение

Журналу «Смена» — 60 лет. Все эти годы боевой орган Центрального Комитета комсомола осуществляет огромную работу по воспитанию человека новой коммунистической нравственности, ведет на своих страницах публицистическую летопись трудовых и героических свершений комсомольцев и молодежи. В том, что эта летопись предельно наглядна, выразительна, эмоциональна, немалая заслуга фотожурналистов разных поколений, отдавших журналу свой талант, жар своих молодых сердец. О них сегодня наш рассказ.

В качестве пишущего журналиста мне довелось побывать в командировках практически со всеми фотокорреспондентами «Смены», работавшими в редакции на протяжении последних пятнадцати лет, увидеть их в деле, понаблюдать «в упор» манеру работы каждого, подход к осмысленно снимаемому материалу.

Безразрешенно ушедший из жизни Мирослав Муразов когда-то учился в театральном училище и, став фотокорреспондентом, естественно, избрал главной темой своего творчества театр, кино, моды. Думаю, что личная причастность к театальному искусству повлияла и на его манеру съемки. Свои действия на «съёмочной площадке», их правильнее называть действием, он пересыпал шутками, смешными репликами, историями, воспоминаниями — и пропадала скованность, всем хотелось работать, помогать ему.

Однажды мы с ним работали над большим фотоочерком, посвященным молодому шлифовщику с киевского завода «Арсенал». И в этом материале он сумел найти повороты, соответствующие его авторскому почерку. В потоке металла, деталей, станков он выявил особый свет, ритм, графику. Но, разумеется, не было равных Муразову, когда дело касалось искусства...



СЕРГЕЙ ВЕТРОВ
СТРОИТЕЛИ ГАЗОПРОВОДА

АЛЬБЕРТ ЛЕХМУС
НАСТАВНИК

СЕРГЕЙ ПЕТРУХИН
ПРОГРАММИСТЫ

ГЕОЛОГИ





Одна из сложностей работы в «тонком» журнале — всегда нужно быть первопроходцем темы, не просто поспевать за быстротекущими событиями, но обязательно стараться предугадывать их развитие, предвидеть. К чести репортеров «Смены», они не раз опережали своих коллег из других изданий в фотографических рассказах о новостройках страны, освоении природных богатств Сибири и Дальнего Востока, Средней Азии и Казахстана.

Одним из таких первопроходцев был Виктор Сакк, фотоочерки которого с ударных комсомольскихстроек показывали романтику нехоженых дорог, радость открытий, звали молодежь к трудовым подвигам. Они стали значительным вкладом в создание фотолетописи Ленинского комсомола. Если бы мы сейчас начали составлять фотобиографии крупнейших гидроэлектростанций, заводов, новых городов страны, первые шаги многих из них были бы проиллюстрированы снимками Сакка.

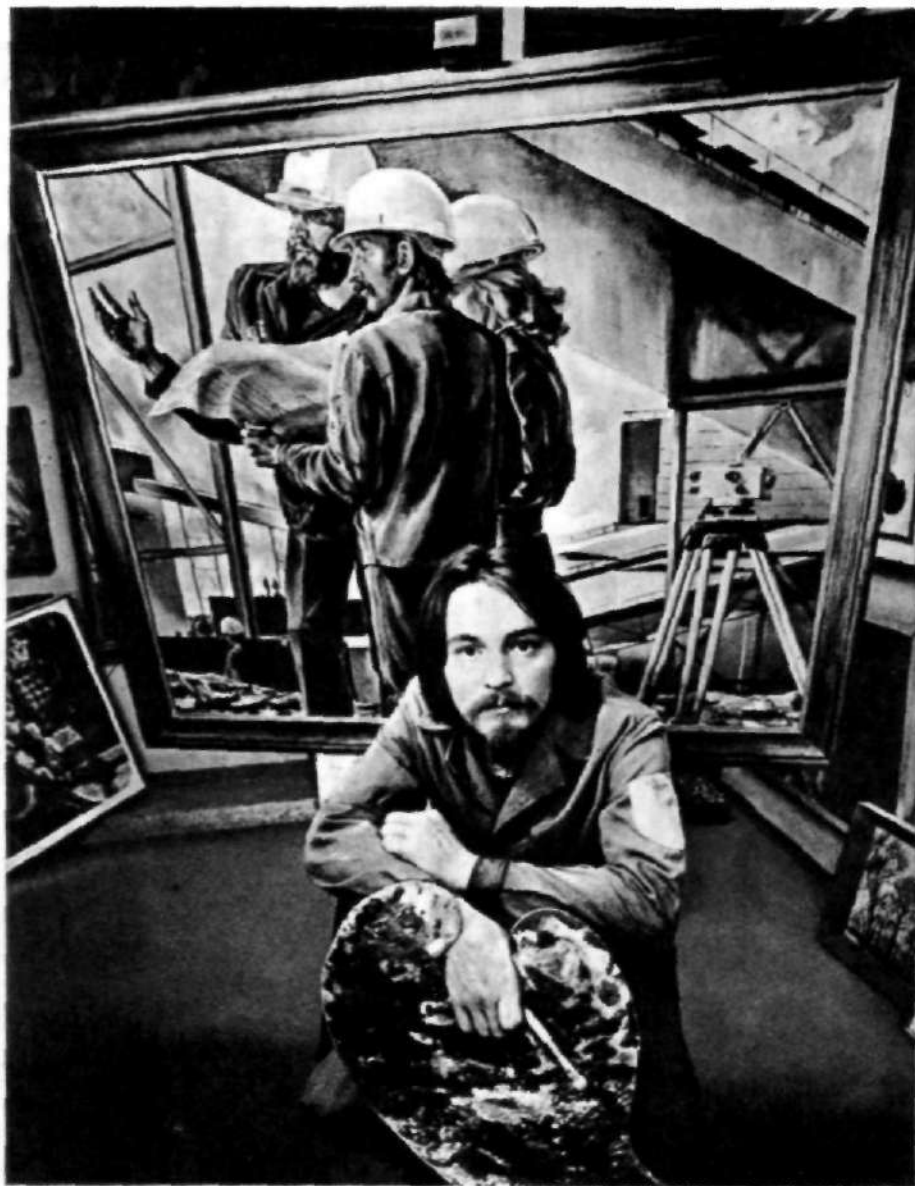
Сибирь и Дальний Восток — основная, если не единственная любовь Альберта Лехмуса. Он исколесил эти обширные края вдоль и поперек. Если говорить о чисто профессиональной стороне дела — он «охотится» за кадром, «подкарауливает» его. Такой метод довольно сложен, кропотлив, требует не только хорошего знания предмета съемки, но и огромной выдержки, терпения. И фотографии Лехмуса, как правило, — выхваченный момент жизни. Работы Сергея Петрухина отличаются предельным лаконизмом и психологизмом. Его групповые портреты, публиковавшиеся в последние годы на обложках журнала, — еще один шаг к углублению авторского подхода к теме, к пониманию ее. Эти портреты «организованы» — порой даже кажутся нарочитыми, но в них всегда ощущается пристальный взгляд думающего фотографа, его стремление найти то начало, которое делает человека увлеченным своей профессией; люди на фотографиях Петрухина как бы олицетворяют свое дело.

Окончание см. на стр. 28

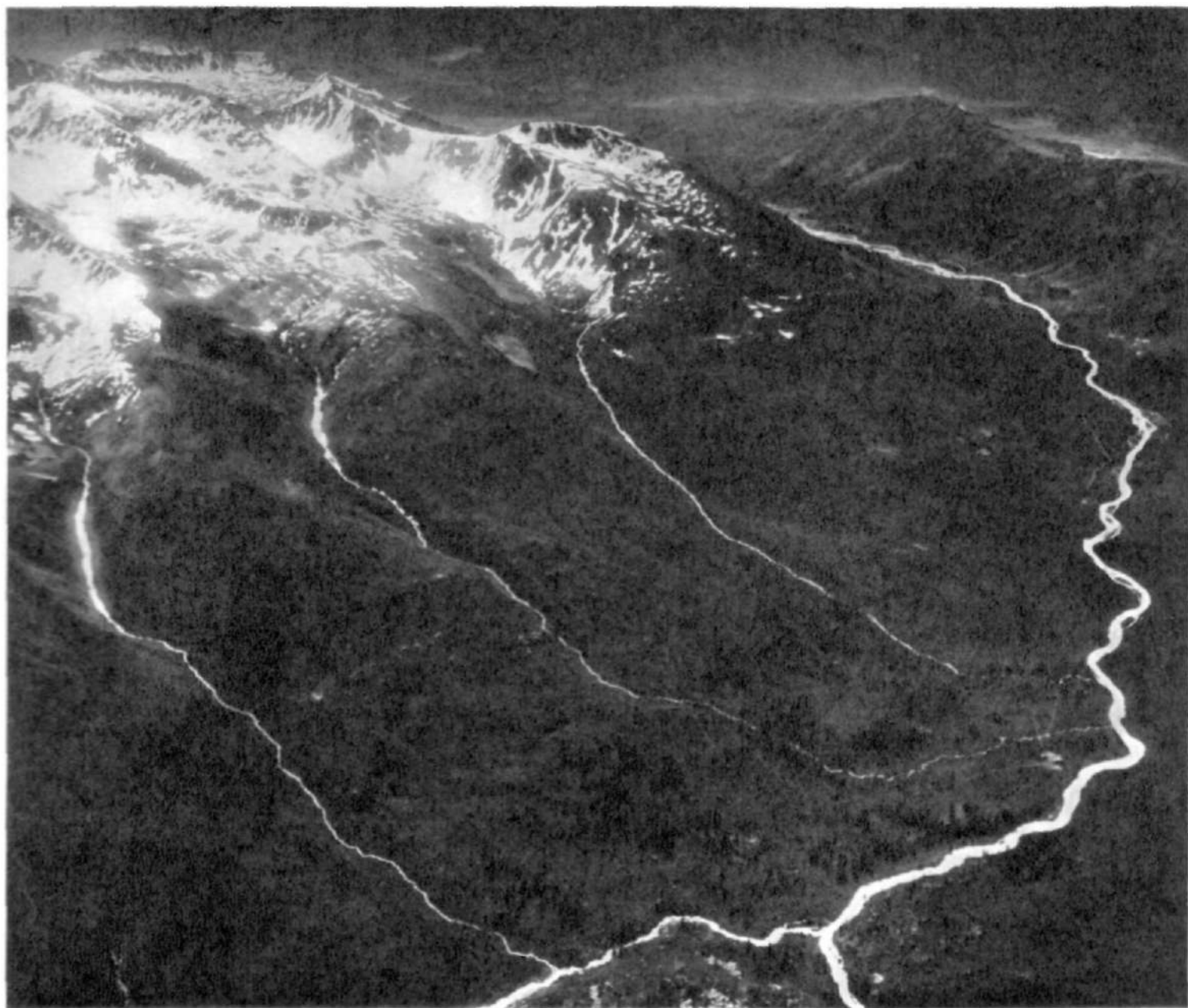
СЕРГЕЙ ВЕТРОВ
НА СЕВЕРЕ ТЮМЕНИ

ШКОЛЬНОЕ ПРОИЗВОДСТВО
ХУДОЖНИК ИЗ КОСТМУКШИ

СЕРГЕЙ ПЕТРУХИН
В МИРЕ МУЗЫКИ



Людмила Семехина Самая большая привилегия



АЛТАЙСКИЕ ГОРЫ

Смотреть и видеть — вещи разные. Одно дело просто технически грамотно запечатлеть какой-то момент, и совсем другое — посредством фотографий поделиться с людьми своими мыслями, ощущениями, переживаниями. Фотожурналист Виктор Садчиков в полную меру наделен такой способностью, умением добиться выразительности, смысловой и эмоциональной наполненности фотографий. И здесь Виктору, на мой взгляд, помогает то, что он когда-то поработал литературным корреспондентом в газете. Выстроить факты, прокомментировать их, неназойливо, избегая громких фраз, сказать читателю о главном — к этому стремится фотокорреспондент ТАСС В. Садчиков. О журналистике Виктор мечтал, еще будучи мальчишкой, но до того как стать репортером, он закончил сельскохозяйственный техникум. Работу бригадира полеводов совмещал с заочной учебой в Воронежском государственном университете. Первые несколько лет на новом приходе были отданы липецкой газете «Ленинское знамя», ее самому оперативному отделу — информации. Опера-

тивность и привела Виктора в фотожурналистику. Однажды, когда верстался очередной номер, к его репортажу срочно потребовался снимок. Фотокора на месте не оказалось, Садчикову пришлось впервые в жизни взять в руки камеру. Тот кадр неожиданно удался и на следующее утро появился на газетной полосе, вдохновив автора на новые «фотоподвиги». С тех пор он всерьез занялся фотографией, ставшей для него вскоре не просто профессией, а и любовью, делом жизни. Вот уже более десяти лет Виктор Садчиков — фотокорреспондент-тассовец. Сначала работал в Молдавии, потом попросился в Сибирь, а сейчас — собственный корреспондент Фотохроники в Алтайском крае. Место «приписки» — город Барнаул, а место жительства — на колесах: всегда в движении, всегда в пути... Постепенно вырабатывался свой индивидуальный почерк, определялась излюбленная тема. Его творчество становилось более глубоким, продуманным, весомым. Виктор Садчиков редко ищет просто новость: вступил

в строй действующих цех, построен Дворец культуры, открылась очередная школа и т. д. Ведущее информационное агентство страны требует высокой оперативности, Садчиков же нетороплив, и как ни парадоксально, именно в этом его достоинство. Свою камеру он чаще всего обращает на то, что, казалось бы, уже всем достаточно хорошо знакомо, но показывает привычное таким, каким раньше его никто не видел. Для репортера фотография не столько средство сообщения, сколько средство общения — с природой, с людьми.

О себе Виктор Садчиков говорит так: «Самая большая привилегия, которую мне дает моя профессия, — это постоянное знакомство с новыми людьми, с теми, кто становится потом героями моих фотоочерков, фоторепортажей, фотозарисовки».

Прежде чем «навести на резкость», он всегда пристально всматривается в человека, стремится узнать, почувствовать настроение. Для него не существует человеческой личности без индивидуальных черт. Примером тому — фотоочерк о ветеране войны и труда, знатном алтайском мораловоде Фатее Попове и его семье или фотосерия о мужественном человеке, полном кавалере ордена Славы,

Герое Социалистического Труда В. Т. Христенко. Когда смотришь на лица этих полных жизненной силы людей, видишь, что верно найденные штрихи лучше самых подробных описаний раскрывают характер героя.

Этим проникновением в суть происходящего отмечены многие работы Садчикова. Лучшие из них вошли в экспозицию его персональной фотовыставки, недавно демонстрировавшейся в стенах Фотохроники ТАСС, а затем вместе с автором совершившей поездку в Лаос.

Фотографии выставки «Встречи с Алтаем» радуют зрителя разнообразием тематики, яркостью, многокрасочностью отражения жизни. Здесь — люди труда: строители, рабочие, геологи, ученые. С особой теплотой обращается автор к образу земледельца, выращивающего хлеб на необъятной алтайской ниве. Глубоким лирическим чувством окрашены пейзажи живописного и сурового края — величавые горы Алтая, его бурные реки, тихие голубые озера...

Виктору Садчикову немногим более сорока. Эти годы принято считать возрастом зрелости, и выставка — тому свидетельство. Но сам Виктор считает, что лучшие фотографии им еще не сделаны...

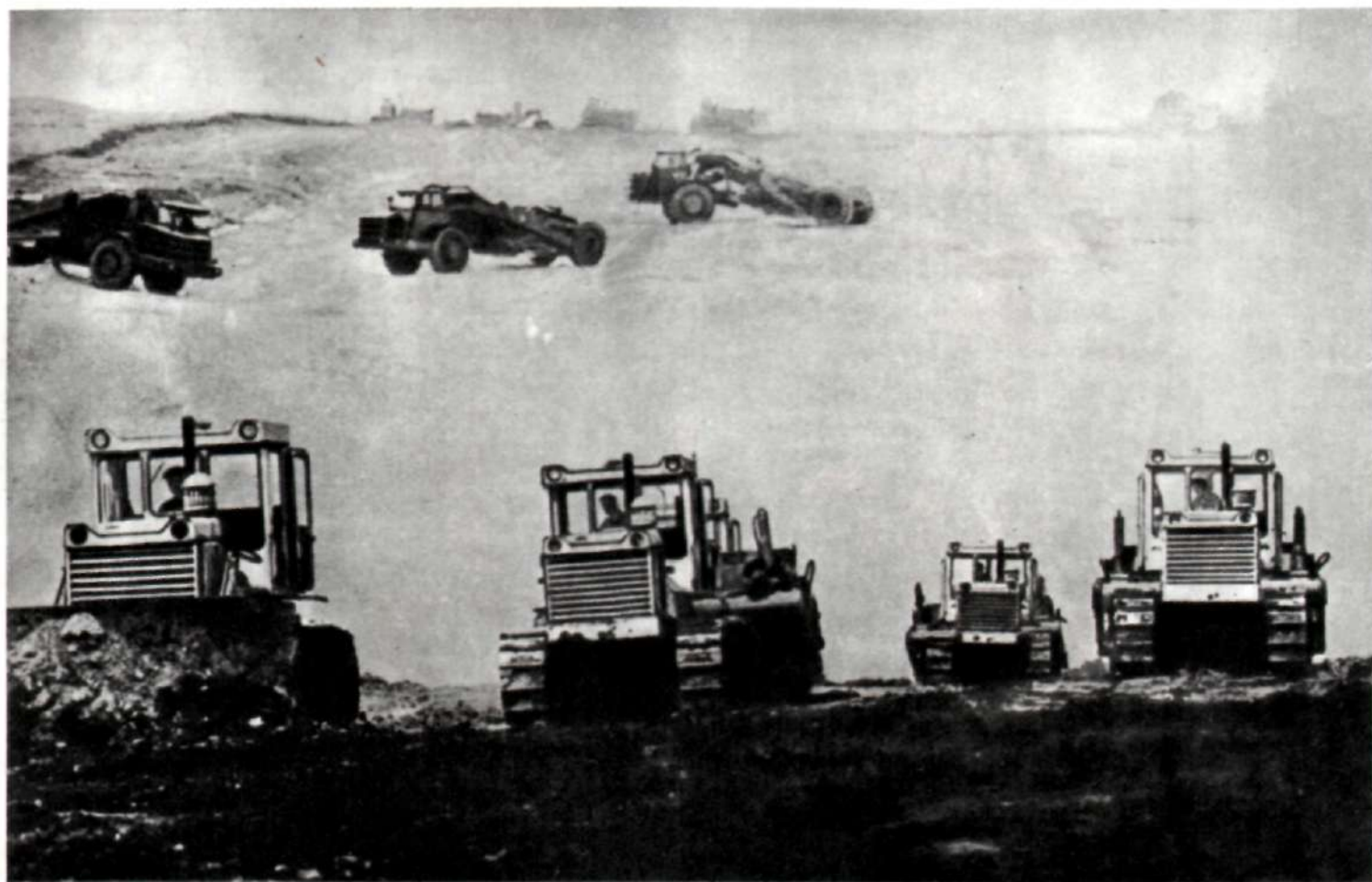
СЕМЬЯ ФАТЕЯ (ИЗ ФОТООЧЕРКА)





ГЕРОЙ ВОЙНЫ И ТРУДА В. Т. ХРИСТЕНКО

ПРОБУЖДЕНИЕ КУЛУНДЫ





Театр и фотография



Г. А. ТОВСТОНОВ

Главный режиссер Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького народный артист СССР Г. А. Товстонов отвечает на вопросы фотожурналиста В. А. Генде-Роте

— Георгий Александрович, каково ваше отношение к фотографическому снимку?

— Мне представляется, что благодаря фотографиям в нашем сознании возникают неожиданные столкновения, вспоминаются обстоятельства, ситуации, которые потом могут стать поводом для творческих актов в самых различных областях искусства. И хотя фотография большей частью изображает конкретный момент жизни в определенном ограниченном пространстве, она вместе с тем будит наше воображение, заставляет дополнять рассматриваемый снимок целым рядом подробностей, часто весьма отвлеченных — мы подсознательно стремимся воссоздать обстановку, в которой происходила съемка.

— Как воспринимаете вы фотографию, сделанную десятилетиями назад?

— Старинная фотография иногда вызывает у меня самые различные ассоциации, которые нельзя даже предвидеть, не имея ее перед глазами.

— Какую фотографию вы называете произведением искусства и чем следует руководствоваться фотографу, создающему такое произведение?

— Всякое произведение искусства должно нести в себе образ, и фотография — не исключение. Как любой художник, фотограф, когда он снимает то или другое явление, руководствуется мыслью, которая его будоражит и волнует. Только таким путем можно создать образ, потому что один из

элементов образа — это его идея. От качества идеи и таланта ее воплощения зависит, образно решена фотография или нет.

— Средства образного решения темы у фотографа и художника весьма различны. Как могут сказаться эти отличия на конечном результате?

— Не надо забывать, что фотография и живопись — различные виды искусства, они имеют неодинаковый язык и по-разному воздействуют на зрителя. Кроме того, создаются совершенно несхожими материалами. Если художник может что-то усилить или убрать на холсте при помощи кисти, то в арсенале фотографа вполне достаточно оптических, химических и других приемов для воплощения своего замысла. Но мне кажется, что в этом плане художника и фотографа сближает прогресс фотографической техники... Ведь для художника он практически остановился сотни лет назад.

— Образная фотография должна быть лаконичной или нет?

— Это зависит от задачи, которую вы ставите. Я знаю ваш снимок «Белые голуби». Поскольку он метафоричен (белый голубь — символ мира), все второстепенное будет мешать. Метафора должна быть в чистом виде, детали здесь не нужны. Но если вы хотите показать, как ужасны трущобы в каком-то итальянском квартале, то чем больше будет деталей на снимке, тем ярче от него впечатление, так как здесь именно материальная фактура будет работать на создание образа. Впрочем, вероятно, возможны и иные решения. Наличие образа и есть критерий художественности фотографии. Документальная — не таит в себе образа.

— С вашим последним утверждением трудно согласиться. Есть фотография А. Рубашкина — вдова чилийского президента Альенде со слезами на глазах выступает на митинге. Это документ или произведение искусства?

— Да, тут документальная фотография благодаря общезвестному факту превратилась в образ, а следовательно, и в произведение искусства.

— Значит, при определенных условиях документальный, репортажный снимок может быть художественным?

— Безусловно, но в основе его должен лежать либо общезвестный факт, переработанный и воплощенный мыслью и талантом фотографа, либо авторский замысел, то есть некая его идея.

— Сейчас в живописи довольно модно течение, называемое «фотореализмом», или «гиперреализмом». Я имею в виду полотна с большим числом тщательно выписанных деталей, с типично фотографическим решением композиции и перспективы...

— Мне кажется, что это явление со знаком минус. Если живопись становится «фотографической», это снижает уровень искусства. То же самое можно сказать и «наоборот». Натуралистическая, «фотографическая» живопись не может соревноваться ни с художественной, ни тем более с документальной фотографией. Если это живопись, то пусть она будет живописью; если фотография, пусть будет фотографией. И та и другая для меня интересны по-своему.

— Чем вы объясните возникновение подобного направления в живописи?

— Протестом против абстракционизма, и только! Люди устали разгадывать шарады в поисках какого-то образа на полотнах абстракционистов.

— Есть ли какие-то точки соприкосновения у таких столь разных форм творчества, как современная фотография и современная скульптура?

— Мне кажется, динамичность некоторых скульптурных произведений (увы, еще столь редких) прямо связана с фотографией. Наверное, связь эта возникает благодаря ассоциациям, вызванным рассматриванием определенной категории снимков. Вспомним, что галоп лошади был «открыт» для человеческого глаза фотографическим методом.

— Представляете ли вы себе «фотографическую» скульптуру?

— Случай, происшедший в одной из художественных галерей Нью-Йорка, произвел на меня сильное впечатление и запомнится, видимо, надолго. Рассматривая картины, я медленно передвигался из одного зала в другой. В конце анфилады приметил женщину, которая сидит что-то вдалеке. Смотрительница — решил я и пошел дальше. Но что-то заставило меня обернуться, взглянуть еще раз... И я увидел, что это скульптура, и скульптура, сделанная так, что с расстояния двух метров вы не отличите ее от живого человека. Мастерство высочайшее: и фактура кожи, и жила на виске, и вязанный чулок...

Определение «фотографическая» здесь вполне уместно. Я считаю, что это плохо, хотя не перестаю изумляться мастерству автора, его достоверности, точности воспроизведения... Но за всем этим никакого образа не встает. Раз нет образа — воображение не работает, значит, это не искусство.

— Было время, когда в фотографической среде вспыхивали настоящие баталии между сторонниками постановочного метода работы и репортажа. Сейчас страсти поутихли. Ваше отношение к результатам работы тем или иным методом?

— Я не вижу здесь противопоставления... Каждый метод имеет свои преимущества и каждый — свои недостатки. Отрежиссированный снимок фотографа-художника представляет огромный интерес, в том числе и для театрального искусства. В такой фотографии будет присутствовать образ, и в этом ее сила.

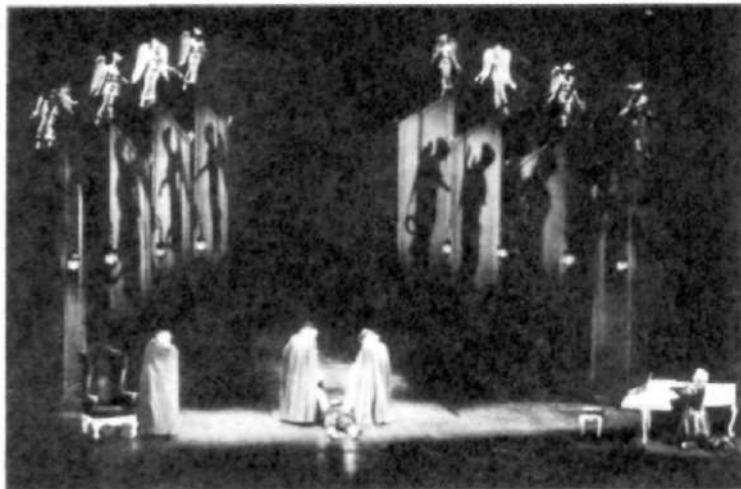
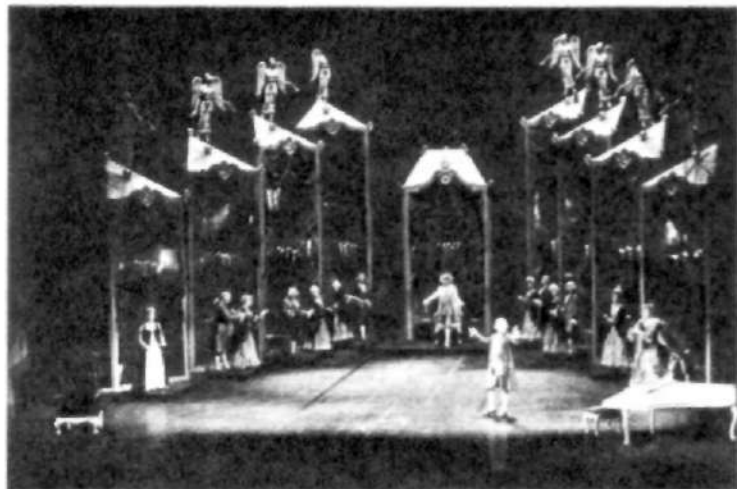
Скрытая камера имеет другое достоинство, результаты ее работы — отражение наблюдаемой жизни, что очень полезно для режиссера, занимающегося драматическим жанром.

— Мне кажется, что при помощи режиссуры очень трудно создать правдивую фотографию, — за ней всегда будут видны «уши фотографа».

— Все зависит от того, каковы эти «уши». Я видел прекрасные выставки больших фотхудожников. Не хочу быть голословным, сошлюсь на работы аргентинского фотографа Педро Луиса Раоты. И хотя они, безусловно, синтезированы, это меня не смущает, за каждой из них я вижу образ, созданный незаурядной фантазией художника.

— Не кажется ли вам, что фотография «отбивает хлеб» у художников?

— Нет. Я считаю, что это другой вид искусства. Обратимся к классике.



СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «АМАДЕУС»

ФОТО ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ

«ДЯДЯ ВАНЯ»



Возьмите полотна Ван-Дейка. Живописец проникает в такие глубины человеческой души, передает внутреннюю дегенерацию аристократии испанского двора с такой силой и точностью, которые для фотографического портрета недоступны. Изображение придворной дамы получить было бы возможно, но внутренний мир ее раскрыть может только великий живописец. «Джоконду» Леонардо да Винчи снять тоже нельзя.

— Ваши утверждения очень категоричны и, кроме того, противоречивы. Вы только что утверждали, что фотография — полноправный вид искусства...

— Во-первых, не надо забывать, что у каждого вида искусства свои возможности. Во-вторых, никакого противоречия нет. Свои рассуждения я основывал на шедеврах мировой живописи, созданных столетия назад. Художественная фотография — относительно молодое искусство, вполне допустимо, что с течением времени будут созданы фотографические произведения, которые смогут сравниться с творениями величайших мастеров прошлого. Теоретически это вполне возможно. Искусство театра знакомо человечеству тысячелетия, возраст киноискусства в сравнении с ним — мгновение, не более. Но значимость их! Она как минимум — уравнилась...

— Закончить наш разговор на эту тему мне хочется напоминанием: образы Юрия Гагарина, Альберта Эйнштейна, Эрнста Хемингуэя, Бертрана Рассела и многих других сохранились в нашей памяти благодаря фотографиям, а отнюдь не живописи или какому-либо другому виду искусства.

— Безусловно... Но, может быть, мы с вами недостаточно информированы?

— Правдивость фотографии — как вы ее понимаете?

— Если идея произведения верна, но воплощена таким образом, что доверия у меня не вызывает, то она, идея, превращается в свою противоположность. Я протестую против фальши, негодую, видя профессиональную беспомощность фоторепортера, иногда даже ставлю под сомнение сам факт, изображенный на снимке. Наверное, не только у меня бывают такие ощущения.

— Как правило, на фотографиях, публикуемых в нашей прессе, мы видим результат какого-то процесса, действия. Что интересует вас больше: сам процесс или его результат?

— Конечно, процесс. Любой процесс всегда интереснее, чем его результат. Я отвечаю вам, опираясь на кинематографию. Впрочем... все, о чем я буду говорить, вполне выполнимо и с помощью фотоаппарата.

Недавно я видел документальный фильм об Эрмитаже, самое сильное, просто потрясающее впечатление произвели на меня кадры, снятые скрытой камерой и показывающие процесс познания произведений искусства различными зрителями. Еще один пример. В репетиционном зале нашего театра около трех месяцев стояли кинокамеры. Мы забыли об их существовании, не знали, когда они работают, когда — нет. В результате получился поразительный фильм, рассказывающий о совместной работе режиссера и актеров. Фильм одинаково интересен и для рядового зрителя, который обычно эту сторону театральной жизни не знает, и для снятых персонажей — ибо показывал эволюцию их работы.

— Георгий Александрович, давайте поговорим на близкую вам тему: театр и фотография. Какова роль фотографии в создании истории вашего театра?

— С помощью фотографий мы можем

проследить развитие эстетики, декоративного оформления спектаклей, грима и костюма. А за всем этим угадать способ существования на сцене артистов, проследить творческий путь театра.

— Используется ли фотография в сценических решениях поставленных в театре спектаклей?

— Да, очень широко, притом с разнообразным подтекстом и не только мной.

— Не могли бы вы привести конкретные примеры?

— В спектакле «Кошки-мышки» И. Эрконь (художник Э. Кочергин, постановка Ю. Аксенова) на сцене висит множество старинных фотографий. Они достаточно крупные, подсвечены изнутри и очень хорошо показывают зрителю прошлое действующих лиц.

В «Энергичных людях» В. Шукшина (художник Э. Кочергин, постановка моя) назначение фотографии прямо противоположное, она показывает, что ожидает героев в будущем. Делается это при помощи диапозитивов, проецируемых в определенные моменты спектакля.

В «Океане» А. Штейна (художник С. Мандель, постановка моя) все оформление пьесы было основано на фотографиях. Когда действие происходило в каюте корабля, в открытом море, на городской набережной или еще где-нибудь, сверху опускалась соответствующая фотография. Под ней устанавливались необходимые предметы. Каждый игровой эпизод занимал какое-то, иногда весьма малое пространство сцены, остальное было погружено во мрак. Хотя зритель понимал иллюзорность такого решения, благодаря фотографии оно воспринималось как достоверность.

Я совершенно убежден, что декорации, выполненные традиционным способом, не соответствовали бы публицистическому характеру пьесы, то есть жанру спектакля. В «Мещанах» М. Горького начало работы над спектаклем — где я был и художником, и постановщиком — проходило в усиленных поисках примет изображаемого времени. Я искал тот социальный уровень, который мне был нужен. Кто и что такое мещанин начала века? Как он выглядел? Как мог быть одет? Я просматривал фотографии того времени, листал старинные семейные альбомы... И вдруг натолкнулся на снимок, который стал для меня метафорой. Решение спектакля было подчинено этому снимку.

Представьте себе, что в зрительном зале гаснет свет и на белый занавес сцены проецируется такая фотография: на фоне Везувия в два ряда сидит семейство Бессеменовых. Снимок дышит покоем и миром, все сидит чинно и благородно... Занавес поднимается... Бушуют страсти, идет серия скандалов, чередующихся паузами, к финалу грядущая внутри этого семейства достигает апогея...

Спектакль кончается, спускается занавес и снова, как напоминание, мы видим тот же мирный снимок из семейного альбома. Проектор гаснет, занавес поднимается в последний раз... Действующие лица сидят на сцене... точно так же, как и на фотографии.

...Взрыв аплодисментов зрительного зала, а затем уже следует поклон актеров.

— Что было изображено на исходной фотографии? Каков ее возраст?

— Эта фотография из Нижнего Новгорода, снял ее местный фотограф Патрикеев в 1903 году. На ней в спокойных, как бы застывших позах была изображена, по видимому, весьма добропорядочная семья.

Решение пришло мгновенно — ведь вся пьеса как раз про обратное...

В то время любили сниматься на фоне

экзотических пейзажей, диковинных животных, обломков античных развалин и прочего. Подобных рисованных фонов было немало в фотографических ателье. Везувия на том снимке не было, придумали его мы сами. При фотографировании актеров на его фоне чуть-чуть видоизменили расположение группы, а синтезированное по старым образцам паспарту с фамилией фотографа (написанной латинским шрифтом, как в оригинале) наложили потом.

— Приступая к съемкам в вашем театре, я очень хорошо представлял, каким должен быть конечный результат... И не совсем точно — путь его осуществления. Мне хотелось, чтобы зритель, рассматривая фотографии, мог сказать: «Этот спектакль — детище Товстоногова». Увы... этого у меня сразу не получилось.

— Да, но сценарию комедии А. Островского «Волки и овцы» вы сняли без моей помощи, по ходу спектакля, и я, режиссер, на фотографии ясно ощутил. А вот лучшие снимки из спектакля «Амадеус» — «Королевский двор» и «Смерть Моцарта» — сделаны после нашей обстоятельной беседы. Эти снимки в какой-то мере показывают зрительный образ спектакля в целом, передают замысел режиссера, его воплощение художником и актерами. Обычно фотографии таких снимков не делают, визуальный образ спектакля остается в стороне, и это меня очень огорчает.

— До нашего знакомства я рассматривал спектакль как какое-то событие, разворачивающееся перед моими глазами — глазами фоторепортера; снимал в основном кульминационные моменты сюжета, сосредоточивая внимание на крупных и средних планах.

— Такой принцип работы я приемлю. Но если вы говорите о спектакле, то сначала должны сказать, каков он сам, а уже потом — какие и как в нем действуют лица.

— Вы видели небольшую серию снимков, сделанную мной на спектакле «Дядя Ваня» А. Чехова. Фотографии, выполненные с минимальными интервалами времени (доли секунды или чуть больше), показывают кульминационный момент спектакля — выстрел. Не кажется ли вам, что с помощью фотоаппарата я пытаюсь проникнуть в чужую среду деятельности, что это прием, скорее присущий кинематографу? — Нет. Все, что расширяет и обогащает возможности фотографии, ни в коем случае не нужно ограничивать. Для этой цели — все средства хороши, лишь бы действовали.

— И, наконец, последний вопрос, снимаете ли вы сами?

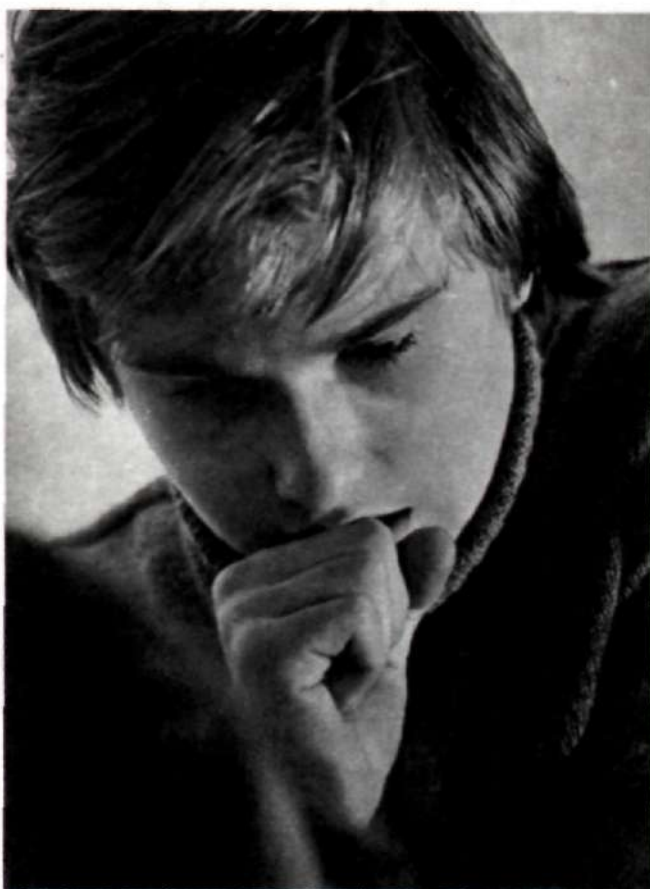
— Фотограф я никакой, камера мне мешает. Профессионализм в творчестве, профессионализм в повседневной работе — это то качество, которое я, пожалуй, больше всего ценю в людях. Я понимаю меру важности фотографии и потому не снимаю.

Александр Гуцин «Виенторул» значит будущее

Работа над фоторепортажем «Проекты в ученических ранцах» была моим дебютом в роли штатного фотокорреспондента журнала «Советский Союз». По своему «журналистскому происхождению» я — газетчик. И, надо сказать, в журнале многое поначалу оказалось для меня непривычным.

Различие это сказалось уже в предшествующем съемке подготовительном периоде. «Советский Союз» издается на двадцати языках, его читают и смотрят в десятках зарубежных стран, и потому вести на его страницах рассказ о советском образе жизни — дело особо ответственное. Тут мало просто информировать о событиях. Рассказ о социальных и экономических завоеваниях нашего народа, достижениях науки и культуры должен быть ярким и обязательно образным — на это постоянно нацелены коллективные усилия пишущих и снимающих журналистов.

В жестком ритме «текучки» ежедневной газеты маршруты своих командировок, сюжеты репортажей я, как правило, предлагал сам. Здесь «заказчиком» выступал один из литературных отделов. Был назван конкретный адрес съемки, четко сформулирована тема. После включения ее в план отдела иллюстрации состоялось обсуждение с участием всех «заинтересованных сторон». На нем было ясно сформулировано, чего хочет журнал, какую главную мысль должны нести текст и фотографии. Это помогло мне заранее придумать сюжетное построение материала, его подачу. «Советский Союз» не случайно пристальное внимание уделяет проблемам воспитания подрастающего поколения. Ведь как подчеркивалось в вынесенном на всенародное обсуждение проекте ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы», сегодняшним школьникам предстоит продолжить дело Великого Октября, на их плечи ляжет ответственность за исторические судьбы страны, за всесторонний прогресс общества. И фоторепортаж о научном обществе старшеклассников «Виенторул», созданном более десяти лет назад при молдавском республиканском Дворце пионеров, должен был рассказать о том, как увлеченные наукой и техникой подростки учатся мыслить, творить. На предварительном обговоре были намечены два главных аспекта темы. С одной стороны — ребята, члены «детской академии» всерьез занимаются наукой, с другой — дети остаются детьми, живущими нормальной полноценной жизнью, со свойственными их возрасту радостями и заботами.



Поэтому начал съемку я в обычной кишиневской школе, где учатся многие «академики». И открывают мой репортаж кадры, на которых, отложив до поры научные проблемы, весело носятся по коридорам, играют в чехарду мальчишки и девчонки.

Потом снимал в лабораториях шефов общества — республиканских научно-исследовательских институтов, чтобы показать, что ребята работают на настоящей современной аппаратуре рядом с настоящими учеными.

«Виенторул» в переводе — «будущее». Триста взрослых — академики и профессора, молодые научные сотрудники и студенты — передают здесь свои знания, свой опыт пяти с половиной тысячам учащихся школ и ЛТУ. Старшие и младшие говорят как коллеги, на равных. Эти отношения я постарался отразить на снимках: учителя и ученики собрались за общим «круглым столом», профессор университета ведет серьезный разговор с президентом ученического совета... Работать с детьми было приятно. Взрослый на съемке будет играть, стараться выглядеть таким, каким хочет увидеть себя на фотографии, а дети не боятся быть некрасивыми и даже в «заданной» репортером ситуации, если она правдива, остаются естественными. Тут многое решает предварительный контакт. Он устанавливался легко. Ребята чувствовали мой интерес к их делам и, в свою очередь, неизменно оказывались заинтригованными моей съемочной аппаратурой. А уж когда я предлагал им взглянуть друг на друга через объектив «фиш-ай» — веселье становилось общим. Помогало и мое инженерное образование, дававшее возможность вести «профессиональные» разговоры, хотя, признаюсь, я, бывший аспирант, изрядно поотстал от нынешних десятиклассников.

Закончить хочу одним своим «открытием». До съемки отведенные на нее десять дней казались бесконечно длинными, ведь мне доводилось за восемь снимать в восьми городах. А на практике самостоятельно разработать журнальную тему, с ее сочетанием информационности и психологичности, за это время удалось лишь благодаря оперативным навыкам газетчика.

АЛЕКСАНДР ГУЦИН
ПРОЕКТЫ В УЧЕНИЧЕСКИХ РАНЦАХ
(ИЗ РЕПОРТАЖА)



АЛЕКСАНДР ГУЩИН ПРОЕКТЫ В УЧЕНИЧЕСКИХ РАНЦАХ (ИЗ РЕПОРТАЖА)





Ирина Стин, Анатолий Фирсов Радужь — радовать!

В одном из коротких рассказов Ивана Бунина есть такой диалог:

«— Расскажи что-нибудь интересное, что было в твоей жизни!..»

— Вот самой десяток живу, а благодаря бога, интересного ничего не было! Когда об этом же спросили нас, мы сначала даже растерялись — столько интересного, что не знаешь, с чего и начать...

Может быть, с того, как еще школьниками мы познакомились в фотокружке и уже не расставались ни друг с другом, ни с фотоаппаратом?

Общая наша работа началась в «Медицинской газете». Здесь мы так тесно соприкоснулись с медициной, что и сами отчасти стали медиками. Мы видели и снимали великих врачей той поры: Сперанского, Скрябина, Здродовского, Вишневецкого, Бакулева. Мы привычно надевали белые халаты и начинали каждый свой день в клиниках, институтах, операционных.

Но вот наступил 1965 год, оказавшийся для нас переломным: начали открываться редакции издательств «Советская Россия», АПН, «Аврора», открылось издательство «Планета», появился журнал «Турист». Мы сняли белые халаты и вступили в совершенно новый этап своей жизни. Снимки, которые мы особенно любили — пейзажи, старина — то, что лежало дома «мертвым грузом», стали превращаться в плакаты, открытки, книги. Теперь характер нашей работы не имел практически ничего общего с газетной. И даже аппаратурой вооружились иной — она значительно утяжелила наши кофры. Это было совершенно новое дело, с другими принципами восприятия и передачи увиденного: здесь все было подчинено цвету.

Природа с ее состояниями, тревогами, радостями ворвалась в нашу жизнь, завладела нами безраздельно. Луч света, неожиданно вырвавшийся из-за туч, становился для нас ярким фейерверком. Предгрозовый ветер, выворачивающий наизнанку листья деревьев, серебряных на черном небе — живой картиной. Ранний снег, легкий и светлый, как крылья ба-

бочки, готовый вот-вот исчезнуть, растаять, как сказочное видение, навсегда оставался с нами, в наших кадрах.

Радужь — радовать! — это стало нашим кредо.

Работая над книгами, мы летали, ездили, плавали и, кажется, «на живом облазили» многие старинные города и их окрестности. Не раз попадали в трудные и даже драматические ситуации. Однажды мы выбрали точку съемки на древнем земляном валу.

Шофер бойко поставил машину (это была электромобильная вышка), мы влезли в подъемную корзину, и штанга пошла вверх. В момент, когда ее последний сустав выдвинул нас на пятнадцатиметровую высоту, мы вдруг ощутили странное тихое движение — словно куда-то ползли. Сообразив, что это кренится наша вышка, мы бешено застучали по корзине. Шофер, успевший вылезти из кабины, стоял к нам спиной. Когда он оглянулся, лицо его перекошилось ужасом.

Дальше все было как в замедленных кадрах кино — ужасно долго втягивались один в другой суставы, по сантиметру возвращалась на место машина. Наконец два ее оторвавшихся колеса снова сцепились с землей. Мы вылезли из корзины, потоптались на твердой почве, и, поняв, что жизнь наша продолжается... залезли на подъемник и опять двинулись на высоту. Так что, если вспомнить все «интересное», можно написать целый роман.

Как-то, поигрывая мантией, редакторша напутствовала нас:

— Обязательно снимите мне серпантин дорог! Красиво звучит — «серпантин дорог», но, боже, какая это страшная вещь, когда машину тащит по селу в пропасть, и вы выскакиваете из нее, чтобы успеть подложить камень и удерживать ее на склоне, а значит, и самим уцелеть. И повторяется это не раз и не два. И потом грязные, с дрожащими ногами, мы смотрели друг на друга расширившимися зрачками и криво усмехались: — «Серпантин дорог!»

Где только ни приходилось бывать, в каких купелях ни крестила нас наша профессия! Вспоминаются и роскошные отели, и железные койки без матрацев, и

стога сена, и русские печи. В каменной сакле, в почетной гостевой комнате, утопающей в коврах, но лишенной какого-либо отопления, мы тайно от хозяев спали в перчатках и шапках...

Снимая для книг, мы очень привязываемся к каждой новой работе и потом не раз возвращаемся в те же места. В Ростове Великом к нам настолько привыкли, что сотрудницы гостиницы называли нас не иначе, как «наши фотокорреспонденты». Мы крепко и нежно любим этот город и хорошо его знаем. Коренное население здесь сохранило глубоко народные черты: ироничность, непосредственность, степенность, чудесный окаяющий русский говор, манеру говорить основательно, неторопливо. Все это привлекает своей столь ощутимой близостью, связью с давно ушедшими временами, живыми свидетелями которых стоят памятники старины. Когда вышел в свет альбом «Ростов Великий», его жители говорили нам: «Какой Ростов-то наш красивый — мы и не знали!»

Нас всегда волнует неразрывная кровная связь архитектуры с окружающей природой. Раскрыть, подчеркнуть, усилить эту связь с помощью самой природы — найти то единственное состояние, когда внезапный луч выхватит вдруг из темноты уже знакомое творение и сделает его неузнаваемо прекрасным, или выждать, чтобы в тумане исчезли детали и все стало загадочным, таинственным; показать, как нежно первый снег выявляет архитектурные объемы, и красота достигает своего апофеоза, — вот к чему мы всегда стремимся.

Вероятно, именно поэтому основной темой нашей многолетней работы были старинные города, объединенные условным названием «Золотое кольцо». У нас уже вышло в свет несколько изданий одноименной книги, и одно из них — в соавторстве с Георгием Карловичем Вагнером — глубоким знатоком истории и архитектуры Руси. Рассказами об этом чудесном крае стали книги «Золотое кольцо», «Ростов Великий», «Кострома», «Ярославль», «Суздаль», «Палехские миниатюры». Последняя посвящена народ-

ным художникам-миниатюристами. Палех — удивительное село, где живут и работают около пятисот художников! Из поколения в поколение передаются здесь живописные традиции. Работать в Палехе было легко и радостно: широкое небо, просторные дали, вся природа совершенно сливалась с духом сказочных сюжетов палехан. Казалось, их красные кони, горящие цветом жарптицы и тонкие, клонящиеся, как стебельки, фигуры — отсюда, из этих лесов и полей. Да так оно, собственно, и есть!

Другая наша привязанность — Дагестан. Мы горячо полюбили эту страну гор — бедную землей и богатую традициями, где на диком камне люди сумели взрастить такие яркие и разнообразные искусства. Они стали поэтами, музыкантами, канатоходцами, ювелирами, гончарами. Почитают ли еще где-нибудь так глубоко женщину-мать и стариков? Однажды мы пошутили:

— Как быть, если человек старый, но не очень умный? Нам ответили: — О нем скажут — он еще молодой! Наша привязанность к Дагестану оказалась столь сильной, мы стали бывать здесь так часто, что, подсчитав, сами удивились: оказалось, мы пробыли в этих горах больше года чистого времени. И в своих книгах мы отдали дань восхищения маленькой героической горной стране — «Очаг мой, Дагестан» и «Где вершина прильнула к вершине».

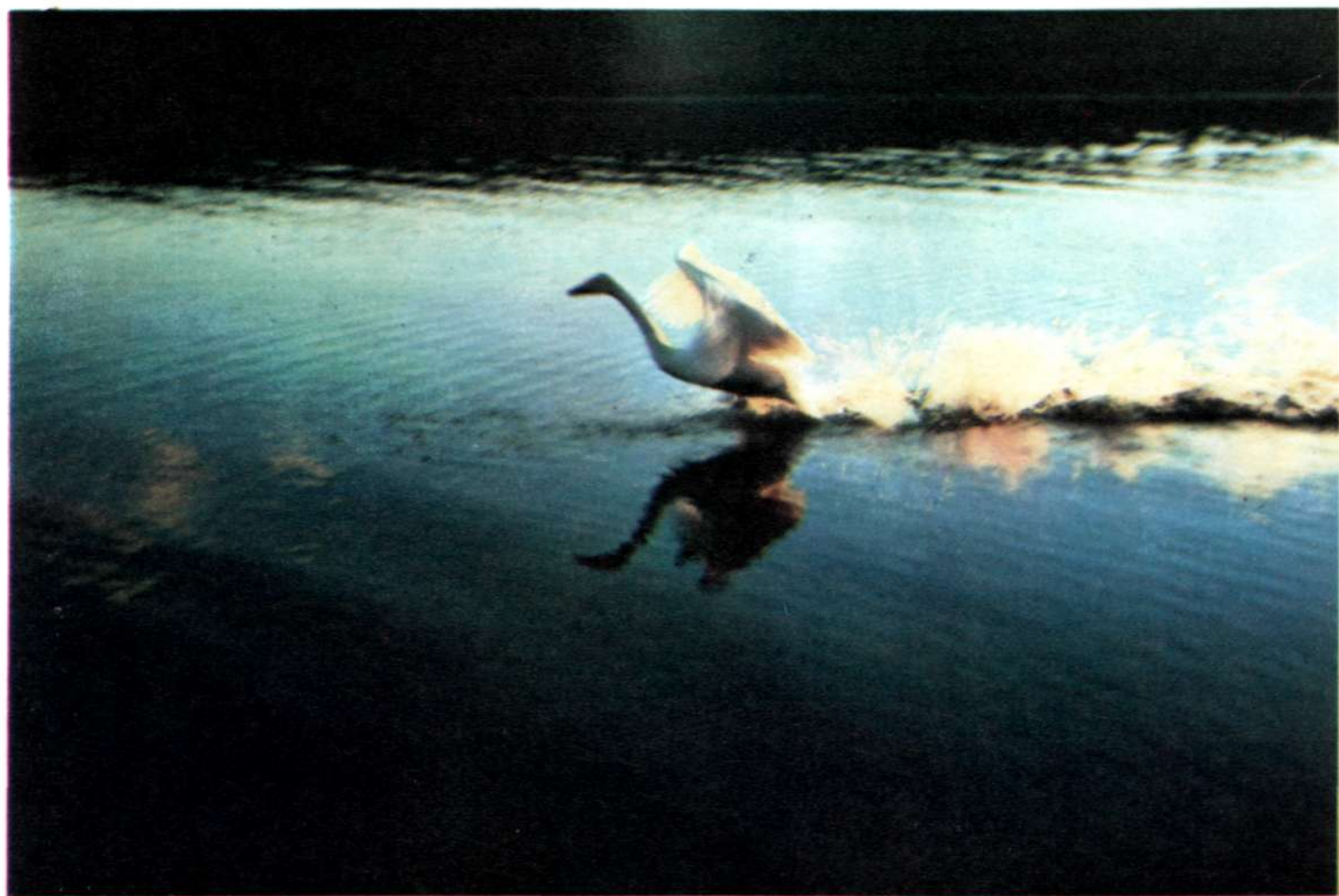
...Вот мы и поговорили о профессии, которую почему-то принято считать легкой. Эта так называемая свободная профессия сделала нас постоянно несвободными — вся жизнь целиком и полностью и посвящена, и подчинена ее требованиям. Но кабала эта почему-то так сладка...

ФОТО
ИРИНЫ СТИН,
АНАТОЛИЯ ФИРСОВА

НА БЕЛОМ МОРЕ
ХОР «ПОСИДЕЛКИ»
ИЗ СЕЛА ВАРЗУГА
ЗНАМЕНИТЫЙ ПАЛЕХ
МАСТЕР-УМЕЛЕЦ
ОСЕННИЙ МОТИВ
БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ
ДАГЕСТАНА...
ТАНЦУЕТ «ЛЕЗГИНКА»









Курс на массовость

Многие годы высказываются полярные точки зрения относительно численности состава фотоклубов. Одни считают наиболее дееспособными малочисленные коллективы, другие — крупные объединения. И хотя последние пребывают в меньшинстве, позиции их за последнее время укрепились. Все чаще и чаще раздаются голоса в пользу привлечения массового фотолюбителя в фотоклубы, организации в них всевозможных секций, подгрупп, филиалов, обучения и воспитания начинающих. Из «клубов-гигантов» едва ли не самый крупный — калининский. Говорят, что такие коллективы — не долгожители, быстро распадаются. Калининцы самым фактом двадцатитрехлетнего функционирования клуба доказали его жизнеспособность.

В свое время это был областной фотокиноклуб, объединявший центральное отделение в городе, 7 районных фотосекций, клуб фоторепортеров и 20 киностудий. В 1974 году была произведена реорганизация, созданы городская фотоклуб и областная лаборатория кинолюбителей.

Есть чему удивляться: в фотоклубе в настоящее время занимаются 563 (!) человека. Только из активно работающих членов коллектива (а их процент, как правило, невысок) можно составить по меньшей мере два «обычных» фотоклуба. Калининцы используют в своей практике нефотграфические формы работы: приглашают поэтов, музыкантов, слушают лекции по эстетике. Можно только приветствовать это. Нельзя замыкаться лишь на «съемке — проявке». Но бывает, особенно в больших коллективах, когда собственно фотография меняется местами с прикладными видами клубной деятельности и отодвигается на второе место. Калининский же фотоклуб — это прежде всего фотография. Любые другие формы работы здесь используются только в фотографическом преломлении.

Активности клуба можно позавидовать. Десятки фотовыставок, праздники фотонискусства, демонстрации снимков в библиотеках, театрах, Домах культуры, магазинах. И не только в Кали-

нине, но и в других городах области: Кашине, Кимрах, Осташкове, Бежецке, Торжке, Вышнем Волочке...

Деятельность клуба не ограничивается рамками области. Тесная связь налажена с астраханским, ленинградскими, московскими и другими фотоклубами. Давняя творческая дружба связывает калининцев с Красногорским механическим заводом. На творческих встречах показывались новинки фототехники, рассказывается о перспективах ее развития.

Члены клуба сотрудничают в районных, областных, центральных газетах и журналах. По инициативе клуба и при его непосредственном участии был издан красочный фотоальбом «Верхневолжье. На земле Калининской».

Клуб с помощью ССОД познакомил земляков — почитателей фотоискусства с работами фотомастеров из Венгрии, Югославии, Дании, Франции. Калининцы участвуют во всех выставках «Мост дружбы», которые проводятся в венгерском городе-побратиме Капошваре.

Члены фотоклуба работают практически во всех жанрах светописа. Участвуется их настойчивое стремление к поиску, к тому, чтобы выйти за рамки традиционных изобразительных решений, корни которых уходят в почву этюдной фотографии еще 50-х годов — времени зарождения послевоенной художественной фотографии.

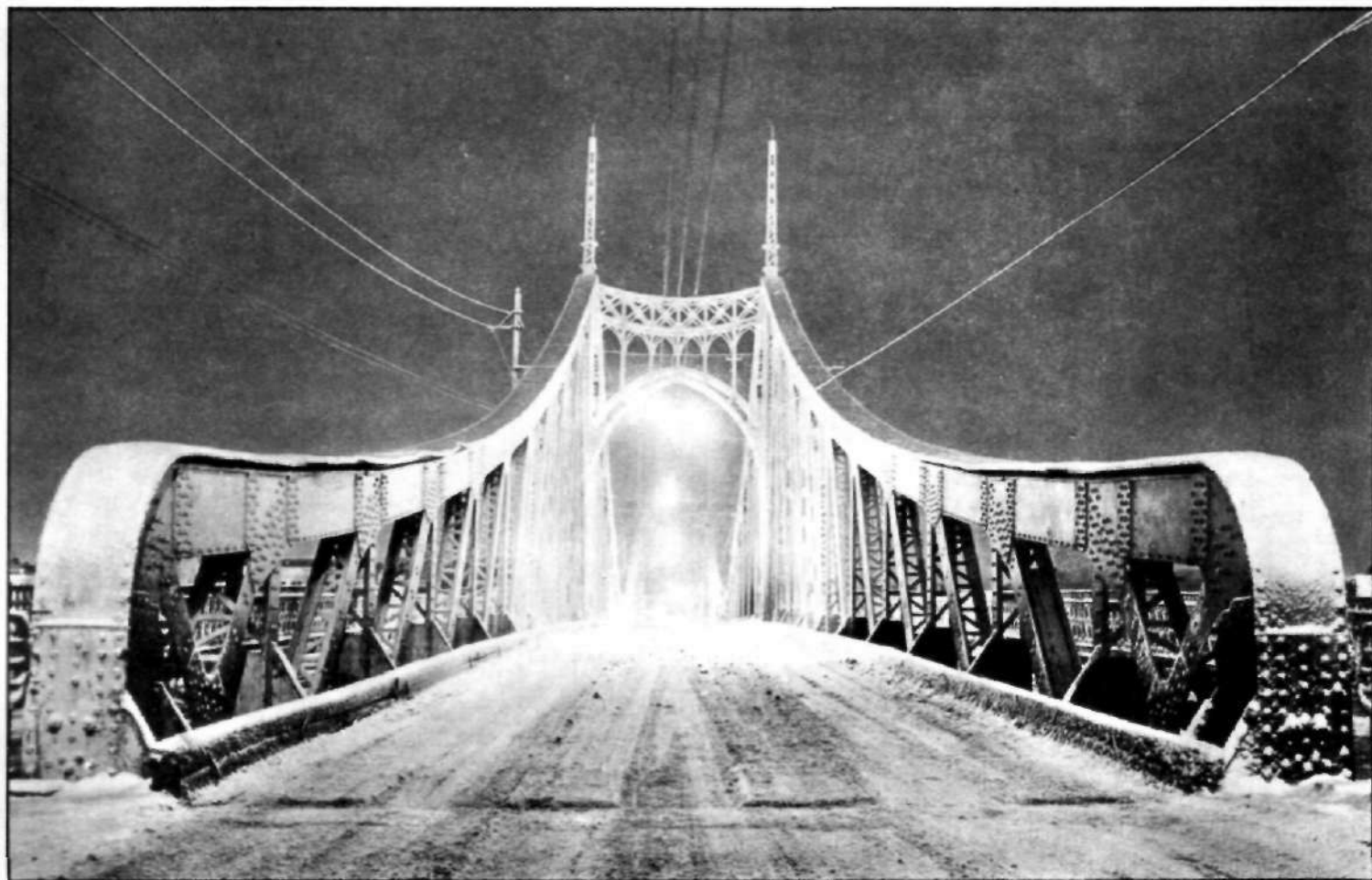
Хотелось бы видеть в этих поисках не только изобразительное новаторство, но и находки, сюжетно оригинальные и по-настоящему современные.

М. АЛЕКСЕЕВ



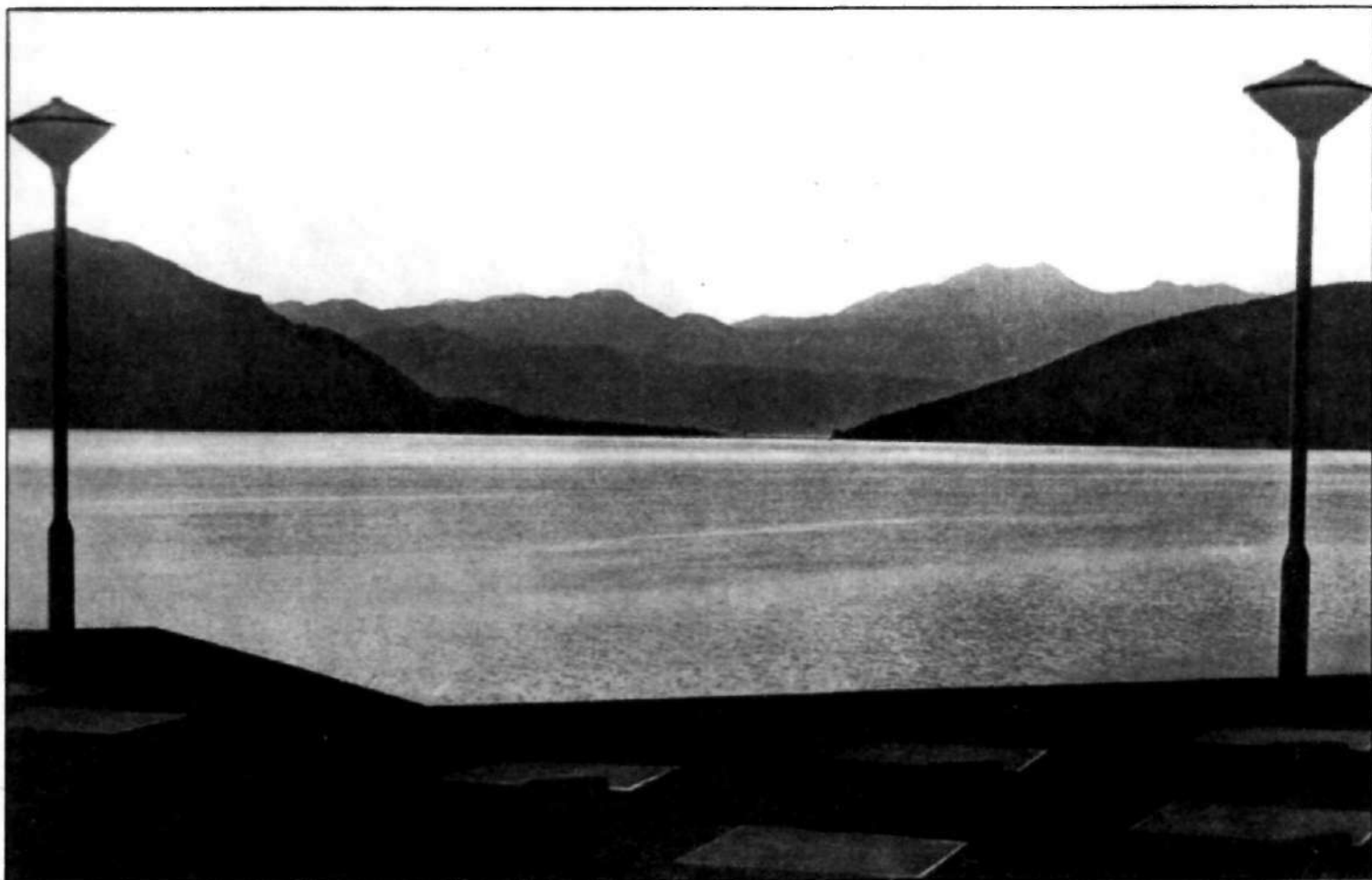
Г. ШАЛАМОВ
ВСТРЕЧА ПОКОЛЕНИЙ

А. ЛЫТКИН
НАДО ПОДУМАТЬ



Ю. АРТАМОНОВ СТАРЫЙ МОСТ

А. ЛЫТКИН ТИШИНА





В. МЕЛЬНИКОВ В ВИХРЕ ТАНЦА



Ю. АРТАМОНОВ ТРОМБОНИСТ

А. ПОРОЧКИН ДОБРОЕ УТРО



Е. ФАДИН ТОЧНЫЙ УДАР



Это трудное восхождение

Окончание. Начало см. на стр. 18

Смена поколений — естественный процесс для любого издания, для молодежного — тем более. Не все молодые, попробовавшие приложить здесь свои силы, смогли надолго удержаться, прочно закрепиться в журнале — слишком высокими стали требования, рожденные трудом предыдущих поколений фотокорреспондентов «Смены». Но те, кому это оказалось по плечу, со временем вышли в опытные мастера, потому что именно высокие требования и есть лучшая школа. Из тех, кто успешно прошел эту школу и получил право вместе с другими определять фотографическое лицо журнала, мне хотелось бы назвать Владимира Чейшвили и Сергея Ветрова. Чейшвили специализируется главным образом на военно-патриотической тематике. За те годы, что он ее разрабатывает, казалось бы, можно было легко шагать по давно проторенному и апробированному пути, но ему удается всякий раз найти новый поворот, сказать свое собственное, свежее слово.

Сергей Ветров четыре года учился на театрального художника-постановщика, и хотя его нынешняя специальность далека от театра, полученные в училище МХАТа знания позволяют ему как бы заранее увидеть тему, определить ее составляющие вплоть до деталей. Если внимательно присмотреться к его фотографиям, можно заметить тщательный отбор общего и частного, почувствовать сбалансированность всех компонентов. Это и не удивительно. Он сам «выкладывает» в журнале свои темы, а готовиться к этому мысленно начинает уже во время съемки. И позже весь материал практически выстраивается именно так, как его видел автор.

Работать фотокорреспондентом молодежного журнала трудно. Но есть тут одно, на мой взгляд, и привлекательное обстоятельство — пройдя школу такого издания, обретаешь обостренное чувство гражданственности. Подтверждение тому — работы сегодняшних фотожурналистов «Смены». Запечатлевая день за днем созидательный труд своих сверстников, фотомастера и сами растут профессионально. А восхождение на большую вершину всегда трудно, но с вершины хорошо и далеко видно...

Андрей Баташев Аргументы Сергея Киврина

Лет десять назад Сергей Киврин, студент факультета журналистики МГУ, принес в «Московский комсомолец» несколько своих фотографий. Художник повертел их в руках и небрежно бросил на стол: «Мне и так известно, что твой отец умеет снимать!» Сергей не знал, горевать ли из-за того, что в редакции не поверили в его авторство, или радоваться, что в этих снимках увидели почерк отца, известного фотомастера Владислава Киврина. Но, естественно, он ждал дождаться, что снимает сам, что у него совсем другое представление о фотографии, нежели у Киврина-старшего. На это ушло около четырех лет — только когда Сергей Киврин, уже работавший фотокорреспондентом журнала «Советский Союз», привез из длительной командировки в Молдавию большую серьезную тему, все увидели, что мыслит он фотографически совершенно самостоятельно. Сергей «фотографирует» постоянно, вне зависимости от того, есть ли в руках у него фотокамера или нет. Мир в его восприятии все время дробится на кадры, которые надолго остаются в сознании. И это порой ставит фотографа в затруднительное положение. Иной раз он тратит часы, пытаясь отыскать какой-нибудь снимок, пока не вспомнит, что «сделал» его только в воображении, во время состязаний, которые наблюдал, сидя у телевизора. Сегодня Сергей Киврин один из ведущих спортивных репортеров журнала «Советский Союз», лауреат нескольких международных конкурсов — АИПС — АДИДАС, «Уорлдпрессфот», «Интерпрессфот», «Никон», но это его ничуть не успокаивает. «Мне кажется, — признается он, — что мои удачи — случайность. И если вдруг начнется полоса, когда у меня все перестанет получаться, — это будет закономерностью. Я постоянно испытываю страх за то, что мне нечего будет снимать, что прозеваю нужный момент или забуду перезарядить камеру. И, конечно же, боюсь сделать серый, тоскливый снимок, в очередной раз повторяющий то, что уже всем давно приелось». Сергей Киврин обычно заранее готовится к съемке.

Узнав, что, где и когда нужно фотографировать, он на листе блокнота «строит» будущие кадры и потом старается следовать этим эскизам. «Но, к счастью, — говорит он, — в последний момент почти всегда вмешивается случайность, и снимаю я не так, как предполагал. Вот, например, фотография Бестемьяновой и Букина. Мне хотелось передать их озорство, склонность к эксцентризму, юмористическим экстримам. Не получилось. Зато удалось другое — выявить совершенно иной, неожиданный для многих образ этих фигуристов, когда в показательном танце на музыку Альбиони они вдруг предстали перед нами благородно-сдержанными, строгими, я бы даже сказал, возвышенными... Помимо всего прочего, я смог решить и довольно сложную в техническом отношении задачу: сделать крупный план в танце, когда на снимке не видно льда, но ясно читаются коньки, как необходимый атрибут фигурного катания».

Сергей Киврин едва ли не в каждой работе — осознанно и неосознанно — решает целый комплекс подобных задач. И забираясь под потолок малой спортивной арены, чтобы оттуда, сквозь деревянную решетку поймать и зафиксировать в кадре мяч, взлетающий над волейбольной площадкой и словно бы притянувший к себе спортсменок, фотокорреспондент стремится еще и превратить в графичный узор сетку, сопоставить движения мяча и волейболисток и, наконец, освободить рисунок игры от случайностей фона: балконов, перил, плакатов...

Киврину-младшему свойственна и особая психологическая чуткость, позволяющая ему предугадывать, что произойдет на спортивной арене через считанные мгновения. Поэтому он, например, может «остановить» момент, когда спортсмен, роняющий штангу, одновременно испытывает два ощущения: отчаяние неудачи и уже ничем не обоснованную надежду, что перенапряжение мышц все-таки даст ему возможности справиться со снарядом. Сергей всегда готов отправиться в командировку,

причем чем дальше, тем лучше. Однажды он сказал: «Мой главный недостаток — поверхностность». Общаясь с людьми, одержимыми своим делом, людьми, в характере и работе которых есть настоящая глубина, он постепенно избавляется от этого своего главного недостатка...

Однажды в Вентспилсе, маленьком латвийском городке на берегу Балтийского моря, он должен был снять чемпиона Олимпийских игр копьеметателя Дайниса Кулу. Дайнис оказался любителем рыбалки, и Киврин сфотографировал его на молу, со спиннингом. Все вроде бы было нормально. Но когда кадр уже был сделан, репортер понял, что этого мало. Понять это ему помогли и сам Кула, с которым Сергей общался в течение нескольких дней, и окрестный пейзаж с огромными камнями — чуть ли не космический, и солнце, освещавшее землю с какой-то сдержанной нежностью, и ветер, дувший так, будто его ждали сотни парусов...

И тогда Сергей нашел другое решение: копьё, вертикально воткнутое в песок, — как бы некий летательный аппарат, долетевший до нас сквозь столетия. А рядом с ним человек с развевающимися на ветру волосами, человек, обладающий физической и духовной силой, необходимой, чтобы подчинить себе и отправить этот снаряд в сверхдальный полет...

Сергей Киврин — репортер молодой. Многое ему уже удастся, но еще больше предстоит постигнуть.

ФОТО СЕРГЕЯ КИВРИНА

НАТАЛЬЯ БЕСТЕМЬЯНОВА
И АНДРЕЙ БУКИН

ВОЛЕЙБОЛ

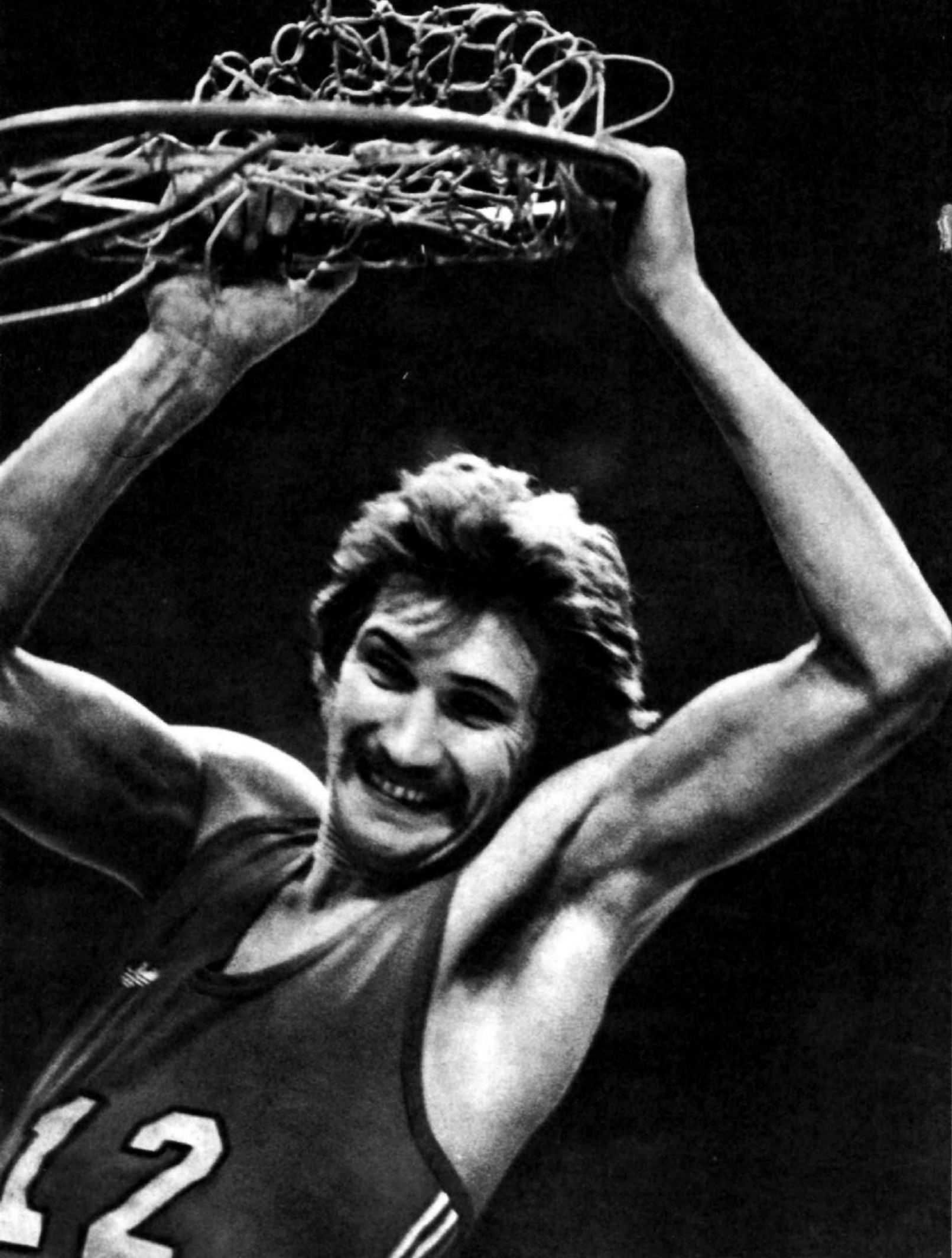
ВЕС ВЗЯТ

АНАТОЛИЙ МЫШКИН









Информативность экзотики

В основе фотообраза чаще всего лежит документально-конкретное содержание. Эту простую истину хорошо понимает фотолюбитель, инженер из Северодвинска Юрий Польшгалов. Здесь представлена небольшая часть его цикла о Соловецких островах, который как раз и относится к такому художественно-документальному направлению.

Чтобы понять достоинства данной фотографической работы, перелистаем фотоальбом, составленный из снимков членов клуба «Сиверко» и его председателя Польшгалова. Собранные здесь кадры Юрия прошлых лет свидетельствуют: перед нами совершенно нетипичный фотограф, в творчестве которого уживаются полярные по содержанию сюжеты, казалось бы, взаимоисключающие манеры. Изогелия, графика, торжество фотохимии... Намеренно, не побоимся этого слова, антидокумен-

тальная, «вневременная» фотография характеризует автора как «салонного» фотхудожника.

Но под той же обложкой и совершенно иное: серия «Мой город», снимки «Бригадир Кириянов», «Автограф космонавта», «Наш депутат»... Здесь Польшгалов — добросовестный хроникер и летописец событий быстротекущей жизни.

Так, параллельно шел фотолюбитель по двум путям, пока, наконец, не вышел на дорогу, где органично слились и документальное, и художественное.

Пример Польшгалова — еще одно подтверждение факта приобщения многих самодеятельных фотхудожников, которые отдавали предпочтение формотворчеству и преуспели в этом, к темам жизненно-конкретным. На этом пути ему помог опыт прошлых лет, когда немало сил и времени было уделено чистому эксперименту, фотографиче-

скому «рукоделию». Только теперь на смену техническому умению пришла изобразительная культура. Тогда Польшгалов радовался каждому вновь найденному приему и настойчиво эксплуатировал его, теперь он открывает новые пласты содержательности.

Конечно, репортер снял бы Соловки по-другому. Заострил бы внимание на социальных темах, на разных сторонах своеобразной жизни, насытил бы материал более емкой информацией. Но и у Польшгалова подобные кадры в большом цикле есть. Таков, например, репортаж о выпускниках соловецкой школы юнг, прославивших ее в годы войны. И все же лучшие его снимки прежде всего художественны и, в самом хорошем смысле этого слова, красивы.

Почерк Польшгалова — строгий, в видении его чужды умиление и восторженность. Сказывается то, что Юрий —

из коренных северян, в характере которых сдержанность сродни сибирской. Соловецкая съемка для нашего автора не туристическая «выездная модель», а впечатления человека, для которого этот край — близок и родственен. На мой взгляд, это духовное родство звучит камертоном фотографической мелодии всего цикла. В соответствии с ним выбирались основные изобразительные средства и приемы: «суровая» тональность снимков и широкоугольный охват пространства. Такой видится Польшгалову натура Севера — сдержанной, широкой, спокойной, крепкой.

...Так давно знакомый фотолюбитель предстал перед нами в новом качестве. Обретение фотографической зрелости — очередная ступень бесконечной творческой лестницы.

В. СЕРГЕЕВ



ЮРИЙ ПОЛЬСГАЛОВ ИЗ РЕПОРТАЖА «ШКОЛА ЮНГ»



ЮРИЙ ПОЛЫГАЛОВ ИЗ СЕРИИ «СОЛОВЕЦКИЕ ОСТРОВА»





ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ

УРОКИ ФОТОЯЗЫКА

Чтобы тебя понимали

И снова уроки — как в школе... Но уроки необычные — по фотографическому языку. Вести их будет фотохудожник и педагог Галина Николаевна Лукьянова. Речь пойдет о поисках сюжета для съемки, об умении видеть будущий кадр, строить композицию. Сегодня — урок первый.

Когда подросток впервые берет в руки фотоаппарат, то для него задача ясна: надо научиться выбирать выдержку и диафрагму, проявлять пленки, печатать снимки. Научившись всему этому, фотограф как бы приобретает власть над временем — любому заинтересовавшему его мгновению он может дать вторую жизнь, сохранить его на снимке, чтобы поделиться своими переживаниями с другими. Ведь так хочется, чтобы тебя понимали! И вот тут-то начинаются открытия неприятные. Прекрасный пейзаж на снимке вдруг оказывается серым, скучным, смешной щенок с такими серьезными глазами совершенно потерялся на фоне земли, дома, какого-то мусора, бегущий человек кажется прыгающим на одной ноге и т. д.

У человека, который привык критически оценивать свою работу, невольно возникает подозрение: «А так ли уж точен объектив? Может, я вижу одно, а он — совсем другое?» В какой-то степени это справедливо. Объектив все видит точно, но по-своему. И часто совсем не так, как наш глаз. Иной раз получается: хочешь снять человека и не замечаешь, что поодаль стоит дерево. А объектив, говорящий на своем фотографическом языке, показывает: у человека из головы «растет» дерево.

Мы видим мир объемным, чувствуем глубину пространства. Снимок же — плоский, и если об этом не помнить, то и получится кадр-парадокс, вроде «человека-дерева», непонятный и косноязычный. Так часто бывает, когда рассказчик изъясняется на плохо знакомом ему языке. В данном случае это



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3

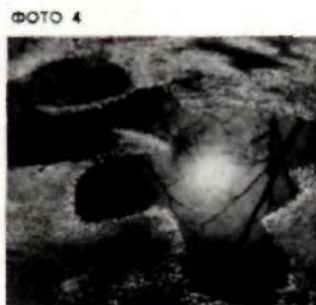


ФОТО 4



ДМИТРИЙ ЛУЦЕНКО, 14 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
МОРЕХОД

Дмитрий Луценко — член фотостудии «Глобус» Дома пионеров Петроградского района Ленинграда. (Условия съемки: «ФЭД-2», объектив «Индустар-26М», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 11.)
Диплом II степени на городской детской фотовыставке 1982 года.

язык — фотографический, который включает в себя и технику фотографии (умение сделать снимок), и композицию (построение кадра), и изобразительные средства, и еще многое другое.

Все это хороший фотограф обязан знать и уметь использовать в своей практике.

У языка светотехники есть своя особенность. Иногда шутят: «Чтобы научиться фотографировать — надо фотографировать». Так вот, чтобы научиться разговаривать на фотографическом языке — надо на нем разговаривать.

С чего начать? Лучше всего с неподвижных предметов. Очень важно, чтобы никто тебя не отвлекал, чтобы можно было походить вокруг, посмотреть с разных точек, подумать.

Понаблюдать, как меняется объект съемки в зависимости от освещения, времени дня, состояния погоды, даже от твоего настроения. Большинство фотолюбителей сразу начинают со сложного, с сюжетов, насыщенных большим числом действующих лиц, предметов, с многоплановых композиций. Например со съемки всевозможных событий, пейзажей общим планом.

Но если не умеешь интересно, красиво снять простое, то вряд ли получится и сложное, которое состоит из множества простых элементов. Может быть, для начала нужно снять не лес, а просто одно дерево или одну ветку, или даже один лист, чтобы кто-то сказал: «Надо же! Как это удалось так здорово снять?» Стоит ли снимать сразу целый класс? А портрет друга ты можешь сделать? Причем так, чтобы и постороннему было ясно, что это твой друг, какой у него характер, в каком он был настроении. Взгляните на снимки своих сверстников. Вот фото 1. Должно быть, было очень красиво — девочка в весеннем лесу. Но снимок получился скучным. Сюжет, если разобраться, довольно сложный. Здесь множество разных деревьев, кусты, тающий снег, пятна земли и человек со своим настроением. Это как бы отдельные слова, из которых состоит предложение: «Девочка в весеннем лесу». И если рассказчик не умеет как следует, выразительно, произнести каждое слово, то как же он скажет предложение?

А вот примеры того, как можно научиться произносить слова на фотографическом языке. Например: «дерево» — фото 2 и 3, «тающий снег» — фото 4. Представляете, сколько слов в фотографическом языке?

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Выбор фотопленки и ее свойства

Любительские пленки бывают 16-мм (для камер «Киев-30»), 35-мм, перфорированными, применяющимися в большинстве советских фотокамер («ФЭД», «Киев», «Зенит», «Смена» и других), и 60-мм (рольфильм). Они выпускаются в кассетах, на катушках, в рулоне длиной 1,65 м.

Что означают надписи на упаковке пленки? Главное здесь числа «32», «65», «130», «250», обозначающие светочувствительность. Соответствующее число следует установить на шкале экспонометра или пользоваться им при определении экспозиции по таблице. Увеличение его вдвое означает вдвое более высокую светочувствительность, а это значит, что для получения такого же результата на пленке достаточно в два раза меньшей освещенности объекта, что позволяет снимать с более короткой выдержкой. На упаковке вы увидите и название завода-изготовителя — «Свема» (г. Шостка) или «Тасма» (г. Казань). На одной из боковых граней указаны необходимые данные о времени проявления (при 20° C) в стандартном проявителе № 2, который используется для проверки качества продукции на заводах. Для других рецептов проявителей время проявления может быть иным, и оно указывается в инструкции к каждому проявителю. Современные фотопленки чувствительны ко всем лучам видимого спектра, на них можно снять и синее море, и ярко-красный цвет. Обработать их приходится в полной темноте, даже красный свет лабораторного фотофонаря засветит пленку. Негатив в малоформатной камере невелик, всего 24×36 мм, поэтому отпечатки делаются с многократным увеличением. Здесь становится важным другое свойство пленок —

их зернистость. При больших увеличениях мелкие зерна серебра, образующие изображение, становятся видимыми на отпечатке, а это нежелательно. Минимальная зернистость — у пленок низкой чувствительности. У них же и наилучшая резкость изображения или, как говорят, разрешающая способность. Поэтому с негативов, которые сделаны на пленках «Фото-32» и «Фото-65» (а их чувствительности вполне достаточно для съемок на улице днем даже в пасмурную погоду), легче получить резкие отпечатки большого формата.

Еще одно важное свойство пленок — контрастность. Вспомните, как вы регулируете ваш телевизор. Когда увеличиваете контрастность, темный тон становится все более черным, а ряд промежуточных тонов пропадает. То же самое происходит и на фотопленке. При высокой контрастности (а она зависит как от свойств пленки, так и от правильного проявления) промежуточные серые тона исчезают. Поэтому пленки следует проявлять до невысокого контраста, а контрастные материалы использовать лишь для таких специальных работ, как, например, репродуцирование книжных текстов.

При хорошем освещении используйте пленки «Фото-32» или «Фото-65». Пленка «Фото-130» поможет вам провести съемку при очень пасмурной погоде, «Фото-250» незаменима для съемок в помещении, при искусственном освещении. Научиться заряжать пленку в кассету, а затем в фотоаппарат несложно (см. фото). Для начала при свете потренируйтесь на засвеченной пленке.

В покупном рулоне пленка имеет подрезанные нужным образом концы и сматана светочувствительной эмульсией внутрь. Разберите кассету, положите части ее так, чтобы их легко можно было найти наощупь в полной темноте, выключите свет и освободите пленку от светозащитной упаковки. Возьмите катушку в левую руку так, чтобы ее головка была обращена к себе. Вставьте узкий конец пленки в прорезь и закрепите его в замке-пружинке или, при другой конструкции кассеты, подогните конец пленки назад и, вставив в прорезь, слегка натяните. Пленка должна быть расположена эмульсией вниз. Убедившись, что конец пленки надежно закреплен на катушке, начинайте наматывать пленку, вращая катушку против часовой стрелки (если смотреть на нее со стороны

головки). При этом пленка будет наматываться сверху и эмульсией внутрь, то есть к оси катушки. Наматывайте пленку не торопясь, сразу же с плотным натяжением. Последующее подтягивание пленки на катушке недопустимо — оно вызывает царапины. Окончив намотку, по-прежнему в темноте вставьте катушку в корпус кассеты, пропустив подрезанный конец пленки между щеками щели. Не повредите бархотку светозащитной кассеты. Закройте кассету верхней крышкой, проверьте ее фиксацию. Из кассеты должен выходить весь подрезанный (зарядный) конец пленки. После этого ее можно выносить на свет, избегая попадания прямых солнечных лучей. Храните заряженные кассеты до и после съемки лучше в специальных коробочках — кассетницах.

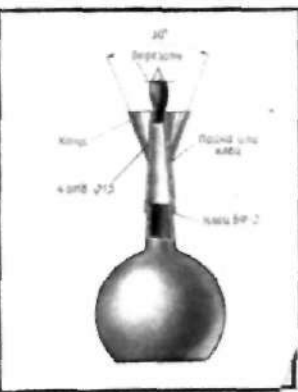
А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

ПОЛЕЗНО ЗНАТЫ

Кисточка — «пылеглод»

Хочу предложить удобную конструкцию для удаления пыли и мелкой грязи с оптических поверхностей фотоаппарата, увеличителя, микроскопа. Ее можно изготовить за несколько минут. Для этого нужны мягкая беличья кисточка и резиновая груша. Изготовленное несложно: удалить деревянную ручку кисточки, просверлить в ее металлической части 4 отверстия диаметром 1,5 мм и на конце укрепить (запаять или приклеить) конус для собирания пыли. При изготовлении конуса можно использовать пластмассу и резину, как показано на рисунке. Вставить вместо ручки резиновую грушу, предварительно обрезав ее до нужного диаметра, приклеив клеем БФ-2, — и комбинированная кисточка готова.

3. ГЕЛАВА



Борис Измайлов Летописец сцены

Погожим весенним днем 1902 года большие театральные фуры загрохотали неширокий Кузнецкий мост близ дома № 11. В дом вносили ящики, кресла, рамы с натянутыми на них декорациями, театральные реквизит. Прохожие, узнав, что в фотографическое заведение Карла Фишера приехали сниматься артисты, задерживались: не удастся ли поближе увидеть Качалова и Москвина, Книппер, Лилину. В большом двухсветном зале художник театра В. Симонов командовал рабочими: одни развешивали фоны, специально написанные для съемки, другие ставили мебель, костюмеры и гримеры хлопотали вокруг актеров, словно перед очередным спектаклем. К. Станиславский давал указания актерам по мизансцене. Фотограф Михаил Сахаров примерялся, куда лучше поставить громоздкий аппарат, опробовал свет. В. Немирович-Данченко подал знак колокольчиком. Все затихло, посторонние ушли с площадки, началось таинство съемки. К. Станиславский приметил фотографию на Кузнецком еще давно. Владел ею тогда И. Дьягаченко. Именно у него прошел «фотографический университет» М. Сахаров. Произошло это так. В 1882 году в Москву, к своему деду — капельдинеру Большого театра — приехал из Тарусы 13-летний мальчик. Дедушка построил его учеником к Дьягаченко, который был связан с кругом художников-передвижников. Другил с В. Перовым. Пять лет учился Миша Сахаров ремеслу: составлял растворы, помогал мастерам при постановке света, потом проявлял, печатал, занимался ретушью. Наконец он получил право снимать самостоятельно. В это время фотоателье перешло к другому хозяину — К. Фишеру. Он поставил дело на широкую ногу: кроме фотографии, завел фототипию, стал выпускать открытки, альбомы репродукций художников-передвижников, театральные альбомы. М. Сахаров теперь специализировался на театральной съемке. Большое влияние на его работу оказали К. Станиславский и В. Немирович-Данченко. Выдающиеся деятели театра, они

видели в фотографии активнейшее средство, помогавшее актерам в подготовке роли, способное фиксировать созданные ими образы. Событием в культурной жизни стало появление альбома петербургского фотографа К. Шапиро, где в тридцати снимках было последовательно запечатлено исполнение актером В. Андреевым-Бурлаком роли Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя. Это было ново и многообещающе. Альбом высоко оценил В. Стасов. Заинтересовался альбомом и К. Станиславский: все чаще он стал привлекать Сахарова к съемке актеров — в ролях и в жизни. Такие съемки стали широко практиковаться, когда любительский «Алексеевский кружок» превратился в Московский Художественный театр. Станиславский начал вызывать фотографа на введенные им так называемые съемочные репетиции. После каждой сцены решали, что из нее нужно сфотографировать. В обсуждении принимал участие и Сахаров. В пустом зале павильона на Кузнецком, а потом в театре ничто не мешало фотомастеру выбрать наилучшую точку съемки, усилить или ослабить освещение, придать ему тот или иной акцент. Предварительная подготовка давала отличные результаты. Многофигурные сцены из спектаклей, запечатленные Сахаровым, передают пластику движения актеров, а в индивидуальных портретах, снятых крупным планом, — их мимику, жест. Со временем по указанию Станиславского и Немировича-Данченко рядом со сценой оборудовали специальное помещение для фотосъемки. Актеры приходили сюда, находясь еще во власти только что созданного образа, мыслей и чувств своих героев. Это помогало создавать выразительные фотопортреты, выявлять характерность того или иного персонажа. Вначале, снимая в студии, Сахаров пользовался преимущественно дневным освещением. Но позже вспышка магния, «вольтова дуга» и, наконец, специальная электроосветительная аппаратура — дуговые электрические светильники «Юпитер» — позволили мастеру снимать уже непосред-

ственно на сцене, в более привычной для актеров обстановке. «Я была свидетелем того, — вспоминала О. Книппер-Чехова, — с каким вниманием относились к Сахарову и его работам К. Станиславский, В. Немирович-Данченко и другие корифеи сцены, потому что он не просто хорошо снимал мизансцены и актеров, но запечатлевал сценические образы, художественные стремления и искания в области театра. Его снимки непосредственно помогали нам, актерам, в работе». Другой большой мастер Художественного театра — актер и режиссер Л. Леонидов, говоря о мастерстве фотографа при съемке актера в роли, писал: «Я думаю, что именно в портрете фотомастера проявляется подлинный художественный вкус, ибо здесь никакими внешними ухищрениями его не заменишь... Сделать, например, портрет актера, играющего Отелло, это не значит снять человека с вытаращенными глазами, душащего Дездемону, а дать максимально выразительный снимок душевного состояния актера». У Сахарова такие снимки получались. И с годами все лучше. Он снимал прославленных мастеров театра — Ермолову и Сумбатов-Южину, Станиславского и Немировича-Данченко, Качалова и Книппер-Чехову, Лилину и Андрееву, Шаляпина и Собининова, Яблочкину и Пашенную. Многие его работы сейчас находятся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, с которым фотомастер был связан долгие годы, куда передал значительную часть своего фотоархива. Есть его фотографии в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, в музеях Большого и Малого театров, но особенно много их в Музее МХАТа. Когда К. Фишер ликвидировал свое дело, М. Сахаров организовал первую в

ФОТО МИХАИЛА САХАРОВА

А. ЯБЛОЧКИНА

А. СУМБАТОВ-ЮЖИН

Г. АНУШЕВА

Л. СОБИНОВ





России фотоартель и стал ее председателем. В 1926 году с возобновлением деятельности Всероссийского общества фотографов М. Сахаров — член правления Общества — стал редактором его печатного органа — журнала «Фотограф». Журнал ставил своей целью развивать у фотографов профессиональные знания и художественный вкус, служить социалистическому искусству. На его страницах печатались нарком просвещения А. Луначарский, ученые Н. Ермилов, В. Срезневский, А. Прилежаев, член Государственной академии художественных наук профессор А. Сидоров, историк фотографии Г. Болтянский, делились практическим опытом признанные мастера М. Наппельбаум, В. Улитин, П. Клепиков, Э. Элленгорн и другие. Сахаров и сам неоднократно выступал с докладами по практике фотографии. Несмотря на короткую жизнь (4 года), журнал оставил заметный след в истории нашей фотолитературы. В 1948 году в связи с 50-летием МХАТа советское правительство наградило М. Сахарова орденом «Знак Почета». В 1959 году в Московском Художественном театре и ВТО торжественно отметили 90-летие замечательного мастера. «Поздравить Михаила Алексеевича Сахарова с 90-летием мне особенно приятно, — писала в журнале «Театр» О. Книппер-Чехова. — Когда я просматриваю свои фотографии, сделанные Сахаровым 60 лет назад, в год основания Художественного театра, я вспоминаю его молодым, энергичным, с большим деревянным аппаратом в руках. Помню еще то время, когда в самом театре примитивная техника фотографии снимать не позволяла, и мы всей труппой ездил к нему в фотостудию на Кузнецком мосту, чтобы запечатлеть свою работу. Неизменным спутником театрального искусства прошел Михаил Алексеевич весь свой творческий путь... Собрание его работ — это фотолетопись МХАТа и многих других русских театров». Точнее определить место мастера в истории русской и советской фотографии трудно.

О. САДОВСКАЯ и Н. НИКУЛИНА
В СПЕКТАКЛЕ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ»
Л. ТОЛСТОГО

В. КАЧАЛОВ

М. САВИЦКАЯ В СПЕКТАКЛЕ
«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА
И. МОЗЖУХИН

ФОТОКОНКУРСЫ

«Ассофото-84»

Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР, Народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» («Орво») совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) в рамках Международной экономической организации «Ассофото» объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-84».

Цель фотоконкурса — содействовать дальнейшему укреплению братских связей между фотолюбителями обеих стран и развитие двустороннего культурного сотрудничества.

Организаторы обращаются к фотолюбителям СССР и ГДР с приглашением принять участие в конкурсе по следующим тематическим группам:

1. За мир и дружбу.
2. Портрет нашего современника.
3. Спорт.
4. Природа.
5. Мир красок.

В фотоконкурсе могут принять участие фотолюбители СССР и ГДР. Каждый автор может представить на конкурс не более 10 фотографий.

На фотоконкурс по тематическим группам 1—4 принимаются черно-белые и цветные фотографии. Цветные диапозитивы могут быть представлены только по группе 5. Диапозитивы форматом 24×36 мм и 6×6 см должны быть в рамках. Размер фотографий (не наклеенных на картон) по короткой стороне — не менее 24 см, по длинной стороне — не более 40 см.

Все представленные фотографии и диапозитивы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов марки «Свема», «Тасма» или «Орво».

На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя и отчество, профессию, адрес автора, тематическую группу и название снимка, а также марку использованного фотоматериала. На рамке диапозитива должна быть наклеена полоска бумаги, на которой указываются фамилия и адрес автора. Остальные данные указываются на отдельном листе, приложенном к отправленной работе.

Работы на фотоконкурс принимаются до 1 декабря 1984 г. (по почтовому штемпелю) по адресу одного из трех предприятий с помет-

кой «Фотоконкурс «Ассофото-84».

Для участников из СССР: 245110, г. Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема»; 420035, г. Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма».

Для награждения лучших работ установлено 50 премий, в том числе по каждой тематической группе: одна первая — 300 руб., две вторые — по 200 руб., три третьи — по 100 руб., четыре четвертые — по 50 руб.

Кроме того, каждому автору, награжденному премией, вручается почетный диплом. За лучшее решение темы по группам 1 и 2 учрежден также специальный приз «Кубок «Ассофото». Фотографии, удостоенные премий, остаются у организаторов и могут быть использованы в целях рекламы с соблюдением авторских прав, но без выплаты гонорара.

«Наша современница»

Редакции журналов «Советская женщина» и «Советское фото» объявляют совместный фотоконкурс «Наша современница». Цель конкурса — средствами фотопублицистики и фотоконкульта показать облик современной женщины.

Женщина — олицетворение прекрасного на земле. Женщина — мать. Женщина — труженица, государственный деятель, борец за мир. Женщина в быту, на отдыхе, в спорте.

Такова тематика конкурса. К участию в нем приглашаются все желающие. Принимаются черно-белые снимки самых разнообразных жанров, выполненные в любой фотографической технике. Размер снимков от 18×24 до 24×30 см. На обороте отпечатков следует указать фамилию, имя, отчество, адрес автора и название сюжета.

По мере поступления снимки будут публиковаться на страницах журналов — участников конкурса. Для победителей учреждены призы и дипломы. Итоги будут подведены в марте 1986 года.

Снимки следует высылать (до 31 декабря 1985 года) по адресу: 103764, ГСП, Москва, Кузнецкий мост, 22, редакция журнала «Советская женщина» с пометкой «На фотоконкурс». Фотографии не рецензируются и не возвращаются.

В объективе — улыбка...



ФОТО Ю. СОМОВА



ФОТО В. ФАЛИНА



ФОТО М. НАЧИКИНА

ФОТО Ю. ВЕНГЕРЕША

Человек с фотоаппаратом — каков он? Ответить на этот вопрос совсем не так просто. Например, для карикатуриста начала века все снимающие были на одно лицо. Но это было давно, а в наше энергичное время даже невооруженным глазом видно — образ современных рыцарей светописа столь разнолик, что мог бы послужить темой для обширной изобразительной серии. Может быть, сегодняшняя публикация положит ей начало, и юмористические снимки и рисунки наших читателей продолжат тему «Коллеги».

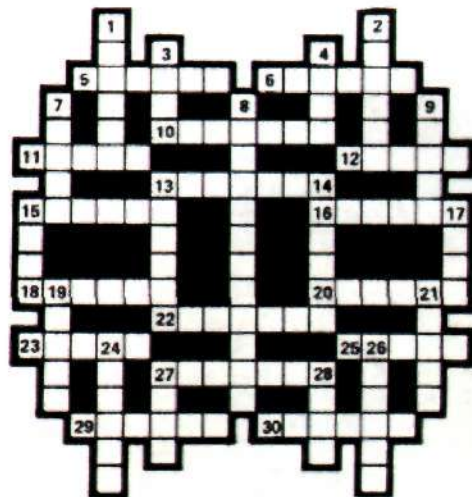
КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

3. ИЗВЕСТНЫЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОГРАФ. 6. ПРОЗРАЧНОЕ ВЕЩЕСТВО, ПРИМЕНЯЕМОЕ В ОПТИЧЕСКИХ ПРИБОРАХ. 10. ДЕТАЛЬ ЭКСПОНЕМЕТРА. 11. НАЗВАНИЕ СЕМЕЙСТВА СОВЕТСКИХ ШКАЛЬНЫХ ФОТОАППАРАТОВ. 12. СПОРТИВНЫЙ РЕПОРТЕР ФОТОХРОНИКИ ТАСС. 13. ПРИБОР ДЛЯ ПРОСМОТРА СЛАЙДОВ. 15. ЖЕНЩИНА — ФРОНТОВОЙ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ. 16. ГОРОД, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «БИБ». 18. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ, ЗАВОЕВАВШАЯ ГРАН-ПРИ В ГААГЕ. 20. РАЗДЕЛ ФИЗИКИ, ИЗУЧАЮЩИЙ ЯВЛЕНИЯ И СВОЙСТВА СВЕТА. 22. ГОРОД, В КОТОРОМ НАХОДИТСЯ ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ «АРТА». 23. СЛАГАЕМОЕ ЭКСПОЗИЦИИ. 25. МОЛОДЕЖНЫЙ ЖУРНАЛ. 27. ОДИН ИЗ АВТОРОВ КНИГИ «В ФОКУСЕ — РЕПОРТЕР». 29. КОМПОНЕНТ КЛЕЯ ДЛЯ ФОТОВОУМАГИ. 30. ФОТОКЛУБ В НОВОЧЕРКАССКЕ.

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. ФОТОКЛУБ В ДОНЕЦКЕ. 2. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ ОДНОСТУПЕННОГО ПРОЦЕССА. 3. СМЕСЬ ГРАФИТА И ПЕМЗЫ ДЛЯ РЕТУШИ. 4. ТЕСТ-ОБЪЕКТ, ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ КАЧЕСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ. 7. ФОТОКЛУБ В ДУДИНКЕ. 8. ВЕДУЩИЙ В ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧЕ «ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНИЕ!». 9. ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНИЕ. 13. ФОТОАППАРАТ, ВЫПУСКАВШИЙСЯ В РОССИИ В НАЧАЛЕ ВЕКА. 14. СТАРЕЙШИЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОГРАФ. 15. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ. 17. НАЗВАНИЕ ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ. 19. ДЕТАЛЬ ВЗВОДА ЗАТВОРА ФОТОАППАРАТА. 21. МАРКА ЯПОНСКОЙ ФОТОКАМЕРЫ. 24. НАГРАДА УЧАСТНИКУ КОНКУРСА. 26. ВИД ЛИНЗЫ. 27. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ. 28. СВЕТОСИЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВ.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 2.

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

1. ТОМСК. 6. ПЕРСПЕКТИВА. 9. ЛИНЗА. 10. РОЛИК. 11. «СПУТНИК». 13. КОРПУС. 14. ЕГОРОВ. 16. ФОТОЭТЮД. 17. НАДЕЖДИН. 19. «СПЕКТР». 20. «МОСКВА». 21. КАТУШКА. 22. ФОКУС. 24. ХАЛИП. 27. КАЛИНИНГРАД. 28. «НАСОН».

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. ТРОСИК. 2. КОНТУР. 3. «ЛЕВША». 4. «РЕПОРТЕР». 5. АВТОР. 7. ДИАПРОЕКТОР. 8. ЖИТОМИРСКИЙ. 11. СЧЕТЧИК. 12. КАНДЕЛА. 13. «КОЛОС». 15. «ВОЛНА». 18. ЭМУЛЬСИЯ. 23. «СПЛАВ». 24. «ХАЗАР». 25. УЛИТИН. 26. АНГРЕН.

Павел Бояров Новые черты современной фотоаппаратуры

Современная фотокамера, какой она должна быть? Вряд ли кто-нибудь сейчас может дать однозначный ответ, даже если просуммирует тысячи различных мнений. На формирование каждой новой модели влияет огромный комплекс требований: технических, эксплуатационных, эргономических, творческих... Выработка конкретных конструктивных решений осложнена тем, что в конечном счете техническое средство должно стать достаточно гибким творческим инструментом. В настоящее время отечественная промышленность начала разработку фотокамер нового поколения — с автоматизацией многих съемочных операций, большим объемом представляемой информации. Уже выпущены опытные образцы камер на роль-фильм профессионального типа с цифровым (дигитальным) представлением информации в видеоскопчике, автоматизированной протяжкой пленки до 1-го кадра и смоткой после 12-го кадра; 35-мм камеры с перекрестной автоматикой, компактные карманные камеры со встроенной вспышкой, камеры с автофокусировкой. Для сегодняшнего производства главным вопросом, пожалуй, является не проблема насыщения аппаратуры новыми автоматизированными системами, а выбор наиболее рационального, практичного комплекса их.

Пути современного фотоаппаратостроения могут показаться противоречивыми: автоматизация, роль которой неуклонно увеличивается для простейших камер, сочетается с «деавтоматизацией» там, где она, казалось бы, стала традиционной. Камеры «с одной кнопкой» соседствуют с системами фотокамер, имеющих сложнейшую управляющую клавиатуру. В миниатюрных любительских фотоаппаратах порою объединяется максимум дополнительных устройств: лампа-вспышка, регистратор даты, моторный привод, часы и прочее. В профессиональных камерах преобладает тенденция к блочности конструкции, составляемой из присоединяемых сменных элементов (видеоискателей, фокусирующих экранов, навесных средств автоматизации, кассет повышенной емкости, различных объективов, обширного набора принадлежностей). Все это свидетельствует о том, что современная фотоаппаратура развивается в двух расходящихся направлениях: профессиональном и любительском. Прежде любительские фотокамеры мало отличались от профессиональных, повторяя их черты. Теперь они несхожи даже внешне и, естественно, различаются в функциональном отношении. Пусть покажется спорным, но приобретенные в любительской практике навыки обращения с автоматическими камерами не могут быть реализованы при работе с профессиональной аппаратурой, то есть фотолюбительство уже нельзя рассматривать как предварительный этап овладения мастерством. И порою фотолюбители отказываются от любительской аппаратуры, предпочитая ей профессиональную. В представлении тех, кто не имеет фотографического опыта, процесс съемки исчерпывается выбором экспозиционной пары (выдержка — диафрагма) и фокусировкой. Проблема упрощения процесса съем-

ки и гарантии его качества, по мнению некоторых, сводится к автоматизации этих действий. Между тем на самом деле фотограф не может рассчитывать на адекватность компьютерной и человеческой оценок, так как постановка машинной практической задачи всегда связана с ее качественным упрощением. Так, выбор правильной экспозиции подменяется при автоматизации задачей обеспечения идентичной из кадра в кадр интегральной засветки фотоматериала. Очевидно, что это не то, что мы хотели бы получить. Например, кадр с врачом в белом халате будет экспонирован простым автоматом с недодержкой. Если при абсолютно тех же световых условиях врач будет в черном костюме, это спровоцирует автомат на передержку. Автомат, как правило, даст неверный результат при съемке ночного города, многих небесных явлений и фейерверков, люстр и других источников света; на море, в горах и на снегу, в театре и в цирке, против солнца и спиной к окну, у туристского костра и в интерьере, при репродуцировании и во многих других непредсказуемых ситуациях. Фотокамера с «глухой», неуправляемой автоматикой пригодна только для того, чтобы в стандартных условиях делать трафаретные снимки. И чем шире диапазон съемочных ситуаций, тем на больший процент брака обречен фотограф, работая такой камерой. Что касается автоматической лампы-вспышки, «выскакивающей» из камеры при недостатке освещенности, то в лучшем случае она способна отмерить дозу света для заданного уровня экспозиции фотоматериала. Понятно, что результат съемки с помощью встроенной лампы-вспышки даже на благополучном по экспозиции негативе не будет отличаться особым качеством — задача создания нужного светового рисунка значительно сложнее. Снимать таким аппаратом балетную сцену, сидя в глубине зрительного зала, бессмысленно из-за недостаточной энергии импульса. Станет ли спасением автофокусировка? Ведь вместо фокусировки объекта компьютер занимается поиском наивысшего контраста при использовании «пассивного» принципа автофокусировки, либо измерением времени прохождения сигнала при «активном» методе. Предполагается, что фокусировка должна осуществляться по ближайшему предмету, что этот предмет должен быть достаточно контрастен, массивен (какая-нибудь былинка не годится) и располагаться по середине кадра. Естественно, что в фотографической практике далеко не всегда наводка на резкость делается по ближайшему предмету, и фон зачастую оказывается контрастнее первого плана, максимальная резкость по всему полю кадра порой вовсе не нужна. Кроме того, расположение главного элемента изображения в геометрическом центре картинной плоскости противоречит смыслу, свойствам человеческого зрения и эстетическим законам. Нельзя забывать, что все операции настройки фотокамеры не имеют самостоятельной ценности, а должны быть подчинены изобразительной задаче. Поэтому по-иному эволюционируют фотокамеры, предназначенные для сознательной творческой работы.

По мере автоматизации и введения моторного привода число их органов управления неизбежно увеличивается. Помимо этого многие новые органы лишены «осязаемых» обратных связей, а логика их воздействия на изображение столь непростая, что работа с ними отвлекает внимание от творческих проблем съемки. Фотограф теперь должен не только обладать элементарной фотографической грамотностью и понимать стоящую перед ним съемочную задачу, но и иметь отчетливое представление о характере «машинного мышления». Тут уместно сказать, что если фотокамера с большим числом органов управления все же поддается настройке, то аппарат «с одной кнопкой» в большинстве ситуаций можно только «обмануть», что существенно сложнее. Иными словами, для результативной съемки фотоавтоматом «с упрощенным обслуживанием» требуется поистине высочайшая квалификация. Но если признать, что автоматическая фотокамера, решающая ограниченный круг графических задач, удовлетворяет определенную часть фотолюбителей, то автоматизация такой аппаратуры не вызывает особых технических проблем и может развиваться беспредельно. Надежды на радикальное повышение оперативности, качества, а следовательно, и привлекательности фотолюбительства за счет одной только автоматизации наивны, хотя бы уже потому, что размещение новой клавиатуры на теле традиционной фотокамеры представляется почти тулуповой проблемой. К тому же места расположения, форма и направление рабочих подвижек новых органов еще не стабилизировались. Управлять формой изображения при съемке можно либо прямым воздействием через диафрагму и выдержку, либо косвенным путем, манипулируя корректором, переключателями программ и режимов светоизмерения, приоритетным регулятором и кнопкой памяти. Так как эти органы лишены отчетливой логики и ощущаемых обратных связей, фотограф скорее всего выберет консервативный ручной способ. Опыт последних лет показывает, что встроить в камеру часы или радиоприемник легче, чем добиться каких-то реальных улучшений, заметных на изображении. Означает ли это, что технический прогресс в фотоаппаратостроении вообще следует предать анафеме? Ни в коей мере; если только он не вступает в конфликт с собственно фотографическими функциями. Никому не придет в голову отрицать фантастические успехи оптиков, ухитрившихся встроить в привычные габариты объективов шестикратное изменение фокусных расстояний, или же на 1.5—2 ступени более высокую светосилу. Прекрасно зарекомендовали себя присоединяемые моторные приводы, существенно расширившие эксплуатационные возможности фотокамер, начиная от дистанционного управления съемкой и кончая повышением комфортности при репортажной работе. Но «подводные камни» могут обнаружиться и здесь, если, к примеру, срабатывание затвора камеры с мотором будет заметно отставать от момента нажатия на кнопку спуска. Предпринятая рядом фирм попытка замены традиционного барабана выдержек кнопочным переключателем является приме-

ром хотя и изящного инженерного решения, тем не менее существенно ухудшающего эксплуатационные возможности фотоаппарата. Процесс совмещения бегущего «зайчика» с нужным значением выдержки можно рассматривать как самостоятельное развлечение, не имеющее ничего общего с задачами фотографии.

Приведенный пример показывает, что реальное улучшение эксплуатационных свойств и повышение оперативных возможностей может быть достигнуто при эргономическом конструировании фотокамеры как инструмента, работающего в неразрывной связи с человеком и предназначенного для получения изобразительной продукции. Непродуманное в этом ключе дизайнерское решение способно нанести непоправимый урон.

Одним из перспективных путей эргономического конструирования является уменьшение числа органов управления камерой за счет объединения их функций. Пример тому — использование для многократного экспонирования кнопки обратной перемотки. Удачное развитие эта идея получает при использовании счетчика кадров с обратным отсчетом. Причем можно вернуть пленку в кассету, а затем точно установить на любой кадр. Такая система позволяет осуществлять мультиэкспонирование не только очередного кадра, но и повторно экспонировать любой кадр пленки в любой последовательности после основной съемки. Другое удачное решение состоит в совмещении на одном кольце операций фокусировки и зуммирования панкратических объективов. Такая конструкция отличается высокой оперативностью и не требует привыкания. (Надо, однако, заметить, что полного вытеснения раздельного способа управления, по-видимому, не произойдет, поскольку оправы с отдельным кольцом зуммирования обеспечивают более высокую точность и стабильность регулировки фокусного расстояния, что при некоторых видах съемки оказывается решающе важным.)

В качестве интересного примера эргономического развития переключателя выдержки явилось увеличение диаметра и вынос его к передней кромке корпуса. Это сделало возможным управление им без отрыва от окуляра, курка и спусковой кнопки. Благодаря этому все три основные операции регулировки — наводка на резкость, установка диафрагмы и выдержки — сравнялись по своей оперативности.

Важным шагом для повышения оперативности работы стало бы обогащение органов управления тактильными ориентирами, обеспечивающими настройку камеры на ощупь. Выведение цифровой информации в видоискатель представляется менее удачным: во-первых, из-за потерь времени на «доставку» камеры к глазу, что исключает возможность съемки «на вскидку»; во-вторых, из-за того, что зрительный канал в момент фотографирования и без того перегружен массой изобразительных реалий, о чем свидетельствует статистика композиционных ошибок, допущенных при работе самыми современными камерами. Гальванометрический индикатор (или имитатор стрелочного прибора) предпочтительнее знакового табло, так как последнее, с одной стороны, является сильным раздражителем, отвлекающим глаз, а с другой — при повороте камеры на вертикальный кадр затрудняется считывание букв и цифр. Желательно, чтобы движения стрелки индикатора и регулирующих органов были однонаправленными.

Кроме того, фотографу необходимо предоставить себе место данных цифровых значений на шкале диафрагмы и выдержек. Располагать любой визуальный информатор с композиционной точки зрения луч-

ше всего над кадровым полем, так как при монокулярном наблюдении проявляется феномен стягивания изображения к нижнему обрезу кадра.

При работе в автоматических режимах одним из самых нагруженных органов становится корректор. Важно, чтобы его форма была эргономически обоснованной, а работа с ним могла осуществляться не менее оперативно, чем регулировка выдержки и диафрагмы; иначе автоматизация выбора экспозиционных параметров становится почти бессмысленной. Поскольку корректор является органом экстренного регулирования, производимого на основании приблизительной интуитивной оценки, целесообразно обеспечить его переключение через одну ступень, а не через 1/3 ступени. Более тонкая поправка при необходимости может быть достигнута с помощью регулятора чувствительности пленки. Существенную помеху съемке создают расположенные в центре визируемого поля фокусирующие элементы. Мерцающие в центре кадра «пятнашки» мешают наблюдать сюжет и искажают его композиционную структуру. Такое же деформирующее влияние оказывает и чередование колец линзы Френеля. Серединное расположение фокусирующей зоны принуждает фотографа к раздельному выполнению фокусировки и кадрирования, что снижает оперативность. Кроме того, сокращение площади матовой поверхности почти исключает возможность контроля резкости перспективы кадра. Наводка по центру с последующим перемещением объекта на край приводит к ошибке, поскольку сфокусированный в центре элемент изображения, будучи переведен к периферии, оказывается в другой фокальной плоскости. Поэтому мнение о преимуществах фокусирующих структур, обеспечивающих, в сравнении с традиционным матовым стеклом, большую точность наводки, подлежит ревизии.

Эксплуатационно-творческие возможности фотоаппарата во многом определяются качеством видоискателя и в первую очередь адекватностью наблюдаемой в нем картины и окончательного фотопозитива. Проявляющееся в последние годы снижение композиционной культуры в значительной мере явилось следствием навязанной фотоаппаратам центрической фокусировки и деформирующего влияния структуры визира. Говоря о формообразующих особенностях видоискателя, нельзя не отметить парадоксальный факт: линии ортогональных координат в отличие от кривых линий легко игнорируются глазом и не мешают наблюдению. Следовательно, экран сплошного матирования с нанесенной масштабной сеткой (6×6 мм для малоформатного кадра) может быть рекомендован как самый универсальный и удобный.

В съемочной практике часто возникает необходимость в визировании под углом к оси объектива. Это съемка с уровня пола, с вытянутых вверх или в сторону рук и т. п. Традиционные шахтные видоискатели неудобны тем, что зеркально преобразуют изображение, затрудняя не только наблюдение за движущимся объектом, но и компоновку кадра. Замена визира в процессе съемки сопряжена с потерей времени. Поэтому чрезвычайно интерес представляют новые системы, позволяющие поворачивать ось окуляра и не преобразующие при этом изображения.

Оперативность видоискателя тесно связана с оперативностью фокусировки объектива. Чрезмерно крутая подвижка требует ювелирной точности движений, излишняя ее пологость ведет к большой амплитуде вращения и необходимости многократного перехватывания кольца оправы. Расширение диапазонов панкратической оптики ста-

вит проблему поиска компромиссных решений. Перспективным началом этой работы представляется изменение характера фокусировки телеобъективов путем подвижки внутреннего компонента.

Говоря о новых чертах современной фотоаппаратуры, необходимо отметить появление сменных видоискателей к зеркальным камерам с диоптрийной настройкой окуляра, выпуск на рынок камер с «мгновенной» экспозицией по отраженному от шторки или пленки свету (TTL DM), измеряющих экспозиционные параметры непосредственно в момент срабатывания затвора; меры по герметизации камеры и отдельных ее элементов.

Перспективы автоматизации несколько расширились с введением системы нескольких избирательных программ: либо короткие выдержки («спорт-программа»), либо более длительные («пейзаж-программа»). Может представлять интерес создание программ автоматического зуммирования. Однако вряд ли стоит творческий подъем фотографии связывать с автоматизацией, так же как нельзя уповать на удешевление автоматизированных моделей или на повышение их надежности. Хотя автоматика, безусловно, полезна при дистанционном управлении съемкой и при быстро меняющихся экспозиционных условиях.

При работе с новой фотографической техникой приходится считаться и с определенными эксплуатационными ограничениями. Возросла уязвимость фотокамеры. Повышение ресурса дается гораздо более дорогой ценой, усложняется ремонт. Сократился температурный диапазон работоспособности фотокамер. Процесс «оттаивания» побывавшей на холоде фотоаппаратуры связан теперь с необходимостью специальных мер для предотвращения саморазрядки их источников тока.

Усложнилось обслуживание — возникла необходимость в дополнительных операциях (включение, выключение, контроль питания, перезарядка аккумуляторов, сохранение оперативного запаса резервных источников, меры по предотвращению их случайного закорачивания при установке и т. п.).

Некоторые типы источников питания оказывают вредное воздействие на элементы схемы и конструкции камеры. Незатягивающиеся байонеты склонны к «разнашиванию» и оказываются (в силу высокой сложности механики связи и информации) неремонтопригодными.

Более того, работоспособность новых «высокопроизводительных» фотокамер создает условия для увеличения расхода фотоматериалов, способствует росту их дефицита. Напрашивается вывод о необходимости, наряду с перспективными исследованиями, разработки надежных механических моделей, наследующих все достоинства старых камер и сохраняющих максимум фотографических функций при истощении источников электропитания. Такие камеры насущно необходимы, принимая во внимание климатические условия нашей страны, специфику отечественного фотобюджетского движения, отличающегося творческой направленностью и профессиональной ориентацией. Нужны такие аппараты и профессионалам.

КОНДИРСФ 100000

ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

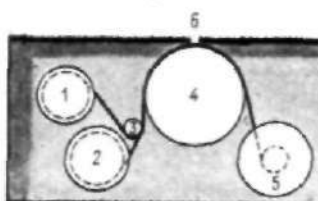
Контроль проявки

Определение продолжительности проявки по времени почернения в проявителе засвеченного кусочка пленки нельзя считать строгим. Однако контроль нарастания оптической плотности пленки (по контрольному отрезку) непосредственно во время проявки целесообразен. Его можно осуществить с помощью довольно простого устройства — своеобразного денситометра с выносным приемником. Фоторезистор и миниатюрная лампа накаливания на гетинаксовых пластинках укрепляются и герметизируются непосредственно на головке 4 двухспирального бачка (рис. 1).

позволяет работать с большинством пленочных материалов. Настройку прибора и методы работы с ним легко отработать на практике.

Д. ПАРФЕНОВ,
Владимир

Бокс для копирования



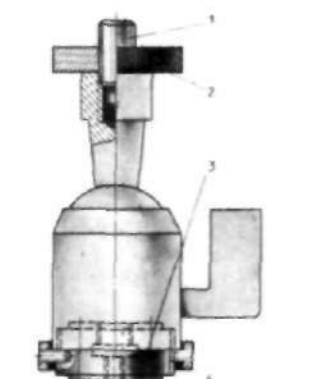
Предлагаю приспособление для копирования экспонированных негативных фотопленок, с помощью которого можно получить позитивное изображение (диапозитив) на пленке-дубликате, а также пленки-дубли обрабатываемых фотопленок.

Принцип действия прибора подобен работе шторно-щелевого затвора фотоаппарата (см. рисунок). Пропустив через систему барабанов 1—5 экспонированную и неэкспонированную пленки, эмульсией к эмульсии, и затем вторую проявив обычным путем, получают требуемый дубль. Прибор должен иметь механический привод, изменяющую ширину щели 6 и быть изготовлен с большой точностью.

Г. КРЕНДЕЛЬ,
Дальнегорск
Приморского края

Штативная головка

Штативную головку типа 1ШГ и 2ШГ можно унифицировать для двух типов резьбы, применяемых в камерах и штативах. Штатив-



ную шпильку 1 и гайку основания 3 (см. рисунок) нужно сделать съемными с двумя резьбами 3/8 и 1/4", а для фиксации их положения конструкцию дополнить контрольными кольцами 2 и 4 с наружной накаткой. Простой перевод их той или другой стороной позволяет избавиться от дополнительных переходных дисков.

В. НЕФЕДЬЕВ,
Ленинград

Мозаичное преобразование фона



ФОТО 1

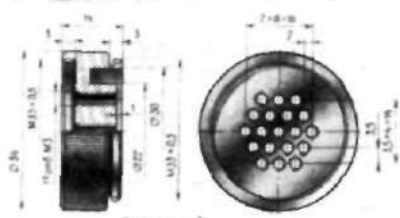
В практике художественной фотографии для придания большей выразительности снимку, а также для композиционного выделения основного объекта съемки применяются различные способы оптического преобразования фона.

Устройства для мозаичного преобразования нерезко изображаемых фонов представляют собой разнообразные насадки на объектив фотоаппарата, выполненные из непрозрачного материала со множеством (не менее 10) равномерно расположенных отверстий различной конфигурации. Если перед объективом фотоаппарата установить такую насадку, то нерезкий фон приобретет мозаичную структуру, вид которой зависит от числа отверстий, их формы и взаимного расположения. Фото 1 иллюстрирует работу насадки.

Общий вид насадки на объектив «Индустар-50» представлен на фото 2, ее конструкция — на рисунке. Насадки могут быть рассчитаны для любого типа фотообъективов. Рекомендуемый минимальный диа-



ФОТО 2



метр отверстий составляет 0,04—0,06 величины фокусного расстояния применяемого объектива.

Ю. ОВЧИННИКОВ,
Москва

Ремень для камеры

Порою при съемке в отпуске или на прогулке достаточно одной камеры, запасной пленки, пары светофильтров — стоит ли из-за этого вооружаться кофром. Здесь пригодится мягкий широкий ремень, который не только удобен, но может служить как мини-кофр.

Ремень для фотокамеры можно сделать из отслужившей свой век замшевой сумки. Ремень двойной (см. рисунок), разделен перегородками на три внутренних кармана с молниями. Снаружи можно пришить петельку и кармашек для авторучки.

Е. ПИКИНА,
Москва

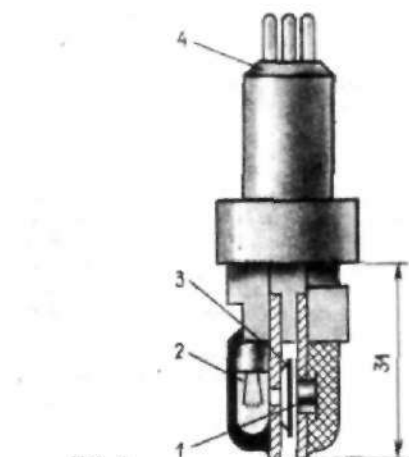
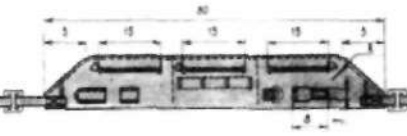


РИС. 1

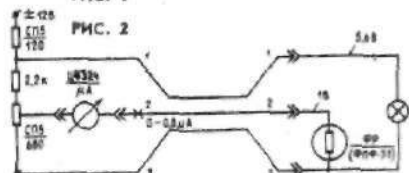


РИС. 2

Лампа залита клеем с добавкой черной краски (электрографического тонера), чтобы не вызвать вуалирование основной проявляемой пленки. Контрольный кусочек пленки 3 помещается между пластинами. Свет от лампы 2 проходит через отверстие и пленку и попадает на фоторезистор 1. Показания прибора тарируются в единицах плотности D. Электросхема (рис. 2) — делитель напряжения с измерительным прибором — питает от любого источника тока напряжением 12 В фоторезистор напряжением 1 В, а лампу — 5,6 В. Диапазон измеряемой плотности — от 0,1 до 4D, что

Система увеличителей «Крокус»



«КРОКУС 4 КОЛОС SL» — ФОТО-УВЕЛИЧИТЕЛЬ ВЫСОКОГО КЛАССА. ПРЕДНАЗНАЧЕН ДЛЯ ЦВЕТНОЙ И ЧЕРНО-БЕЛОЙ ПЕЧАТИ. ФОРМАТ НЕГАТИВОВ ОТ 6×9 СМ ДО 24×36 ММ И МЕНЕЕ. КОНСТРУКТИВНОЕ РЕШЕНИЕ И ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННАЯ ОПТИЧЕСКАЯ ОСНАСТКА ОБЕСПЕЧИВАЮТ ПРОСТОЕ ОБСЛУЖИВАНИЕ. ПРЕДУСМОТРЕНА ВОЗМОЖНОСТЬ УКЛОНОВ И ПОВОРОТА ОПТИЧЕСКИХ ОСЕЙ. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ПОЗВОЛЯЮТ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЕГО ДЛЯ РЕПРОДУЦИРОВАНИЯ, МАКРОФОТОГРАФИИ.

«КРОКУС 4 КОЛОС SL» СОДЕРЖИТ ОСВЕТИТЕЛЬ; ВЫДВИЖНОЙ ЯЩИК

ДЛЯ СВЕТОФИЛЬТРОВ 120×120 ММ; КОНДЕНСОР В ДВУХ БЛОКАХ, МАТОВОЕ СТЕКЛО; НЕГАТИВНУЮ РАМКУ С ДВУМЯ СТЕКЛАМИ; ЦИЛИНДРИЧЕСКИЕ ХОДОВЫЕ СТОЙКИ С КАРЕТКАМИ; ПЛАТУ С ОБЪЕКТИВОМ И ЗАЩИТНЫМ ФИЛЬТРОМ; ДВА УСТАНОВОЧНЫХ КОЛЬЦА ДЛЯ ОБЪЕКТИВОВ; ПРОЕКЦИОННЫЙ СТОЛ. ТЕХНИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ: МАКСИМАЛЬНОЕ УВЕЛИЧЕНИЕ НА ПРОЕКЦИОННОМ СТОЛЕ: ДЛЯ ФОРМАТА 6×9 СМ — ДО 6 КРАТ, 24×36 ММ — ДО 14 КРАТ; ПРИ РАЗВОРОТЕ ПРОЕКЦИОННОЙ ГОЛОВКИ — БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЯ. ПРИМЕНЯЕМАЯ ЛАМПА — 150—250 Вт.



1. «КРОКУС 69 КОЛОС S» — ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ БОЛЕЕ ВЫСОКОГО КЛАССА, ПРЕДНАЗНАЧЕН ДЛЯ ЦВЕТНОЙ И ЧЕРНО-БЕЛОЙ ПЕЧАТИ.
2. ФОРМАТ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ НЕГАТИВОВ ОТ 6×9 СМ ДО 24×36 ММ И МЕНЕЕ.
КОНСТРУКТИВНЫЕ ОТЛИЧИЯ: ПОВЫШЕННАЯ ЖЕСТКОСТЬ И ТОЧНОСТЬ ЗА СЧЕТ ХОДОВОЙ СТОЙКИ КОРОБЧАТОГО ТИПА, КАРЕТКИ С РЕЧНО-ШЕСТЕРЕНЧАТЫМ МЕХАНИЗМОМ ПОДЪЕМА, ПЛАТЫ ОБЪЕКТИВА НА ДВУХ ЦИЛИНДРИЧЕСКИХ НАПРАВЛЯЮЩИХ. ОСТАЛЬНОЕ ОСНАЩЕНИЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ ПОДОБНЫ МОДЕЛИ «КРОКУС 4 КОЛОС SL»

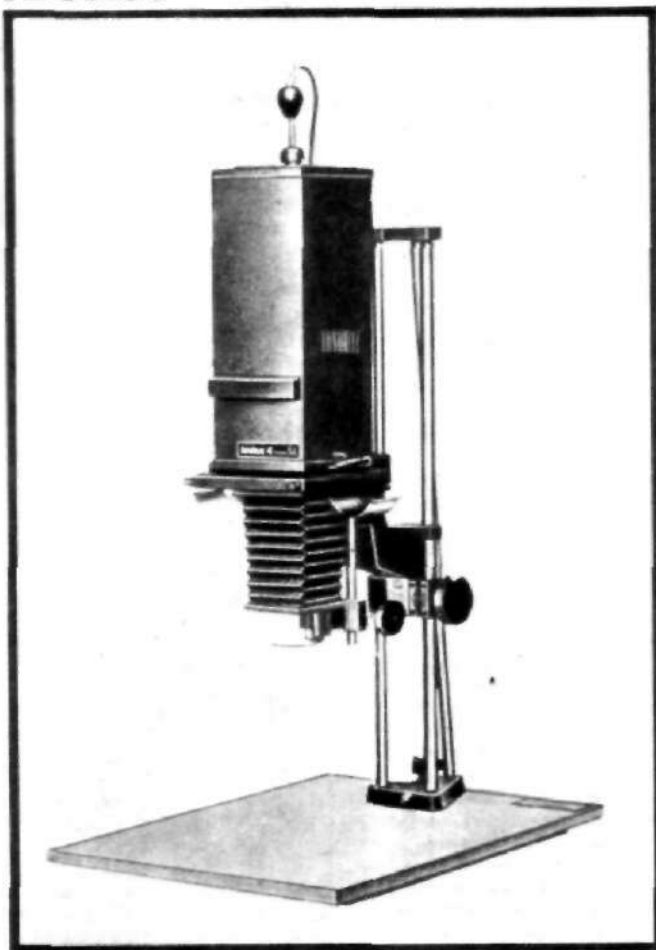
ИЗГОТОВИТЕЛЬ:



ПОЛЬСКИЙ ОПТИЧЕСКИЙ ЗАВОД
03-808 WARSZAWA UL. MIN-
SKA 25
ПОЛЬША
ЭКСПОРТЕР: labimex

KRAKOWSKIE PRZEDM. 79
00-950 WARSZAWA
ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК 261
ТЕЛЕКС 814230
ТЕЛ. 266431

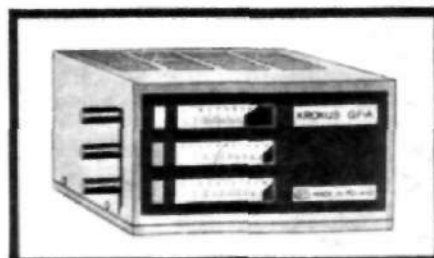
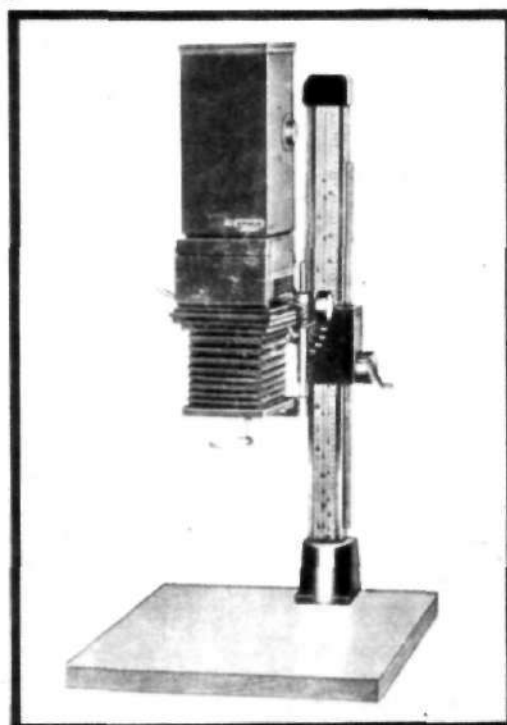
krokus®



ПРИМЕНЯЕМЫЕ ОБЪЕКТИВЫ:
«АМАР» $f=105$ ММ;
«ЭМИТАР» $f=80$ ММ;
«МИКАР» $f=50$ ММ.
РЕЗЬБА ПРИСОЕДИНЕНИЯ — М42×1.

ИМПОРТЕР:
В/О ТЕХНОИНТОРГ
32/34, СМОЛЕНСКАЯ-СЕННАЯ
121200, МОСКВА, Г-200
СССР

krokus®



ФИЛЬТРАЦИОННЫЕ ГОЛОВКИ
«КРОКУС GFA»
НАЗНАЧЕНИЕ:
ЛЮБИТЕЛЬСКАЯ ФИЛЬТРАЦИОН-
НАЯ ГОЛОВКА «КРОКУС GFA»
ПРЕДНАЗНАЧЕНА ДЛЯ ЦВЕТО-
КОРРЕКТИРОВКИ ПРИ ПЕЧАТИ
СУБТРАКТИВНЫМ МЕТОДОМ.

УДОБСТВО РАБОТЫ В ЛЮБИ-
ТЕЛЬНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ПРАКТИКЕ СОЗДАЕТСЯ БЛА-
ГОДАРЯ ПРИМЕНЕНИЮ ГАЛОГЕН-
НОЙ ЛАМПЫ 12В; 75—100 Вт, ДИ-
ФФУЗИОННЫХ ФИЛЬТРОВ, ТЕПЛО-
ПОГЛОЩАЮЩЕГО ЗЕРКАЛА, ПОД-
СВЕТКИ ШКАЛ КОРРЕКЦИИ.

Позитивный процесс: цели и средства

ХРАНЕНИЕ НЕГАТИВОВ

Иногда бывает трудно оценить информационное и эстетическое значение кадра непосредственно после съемки. Через несколько лет могут появиться другие критерии отбора материала, случается, что спустя годы вдруг понимаешь — в твоих руках уникальный кадр. И тогда часто приходится сетовать на небрежное хранение негатива. Никогда не скручивайте пленки в рулончик. Это деформирует подложку и эмульсию, приводит к большому числу царапин на них. Царапины сильно увеличивают объем работы над ретушью позитива. Следует сразу наладить правильное хранение и учет оригиналов, ограничив контакт с негативами до необходимого минимума. Система хранения может быть различной, но есть основное требование к организации фототеки — просмотр, учет и отбор материала ведется только по контрольным или контактным отпечаткам. Негативы извлекаются из архива только тогда, когда возникает необходимость их печати. Сразу после сушки малоформатная пленка разделяется по 3—5 кадров, а среднеформатная — по 1—2. Негативы вкладываются в полиэтиленовые пакетики. Затем через полиэтиленовую пленку с негативов изготавливаются контактные отпечатки. Далее, по желанию фотографа, можно применить один из способов организации архива. Самый простой из них — вложить негатив в почтовый конверт, а на него наклеить контрольку. Кадр аннотируется в необходимом объеме. Конверты помещаются в ящики. Другой способ — расклеивание контролек на листах бумаги, лучше мелованной, размером около 20×30 см. На таком листе хорошо укладываются: 36 кадров 24×36 мм, 12 — 6×6 см и 8 — 6×9 см. Предварительно или позднее листы могут брошюроваться в блок по 100 или 50 листов, если наклеивать с двух сторон. Каждому листу присваивается порядковый номер, а кадру — номер контрольного отпечатка. Пер-

вому блоку удобно присвоить число 1, второму — 2 и т. д.; первой странице каждого блока — 0, последней — 99. Тогда полный шифр будет определяться одной или двумя цифрами номера блока, затем двумя цифрами номера страницы и, через знак дроби, еще одной-двумя цифрами номера кадра. Например, шифр № 199/36 указывает: блок 1, страница 99, кадр 36. Если автору известно число пленок, которые обрабатываются им за год, то, с учетом уже имеющихся негативов, легко определить минимальное число блоков, необходимых для организации подобной фототеки. Негативы размещаются в конверты согласно номерам страниц и объединяются в один ящик, на котором проставляется номер блока. Теперь исключена путаница при учете фотографий, отправляемых на выставки, конкурсы, отпадает необходимость строго следить за названиями работ, появляется оперативность в отборе нужных кадров. Еще одна важная сторона дела касается принципа расклеивания контрольных отпечатков. Это может быть хронологический, географический, жанровый, форматный или любой другой принцип, который обеспечивает простоту работы с фототекой. В любительской практике жанровый признак может оказаться самым удобным: портрет, пейзаж, спорт, жанр, семья, заготовки, цвет и т. д. В конце блока резервируется несколько свободных от контролек листов. На них указывается место, время и условия съемки. Здесь можно фиксировать публикацию кадров, участие в выставках, дипломы, медали, делать различные примечания. Конечно, подобное ведение архивного хозяйства — труд немалый, но может наступить время, когда у вас накопятся десятки тысяч негативов и эту проблему все равно придется решать тем или иным способом. Так лучше с самого начала не откладывать это дело и заняться систематизацией материала.

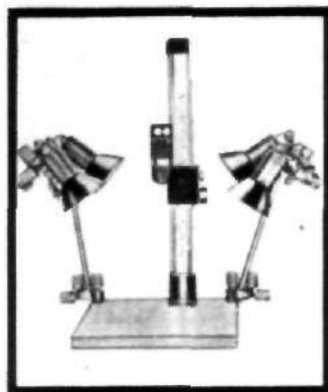
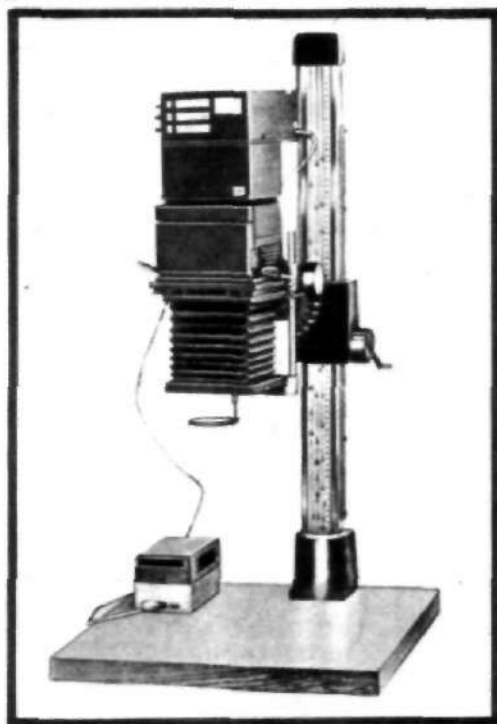
С. КОСТРОМИН



СИСТЕМА «КРОКУС-КОЛО-СИ-СТЕМ-69S» — ВЕДУЩИЙ ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ СИСТЕМЫ, СОСТОЯЩИЙ ИЗ БАЗОВОГО УВЕЛИЧИТЕЛЯ «КРОКУС-КОЛО-69 S», ОСНАЩЕННОГО ФИЛЬТРАЦИОННОЙ ГОЛОВКОЙ «ГФА» СО СВЕТОСМЕСИТЕЛЬНЫМ БЛОКОМ «69» И ТРАНСФОРМАТОМ-СТАБИЛИЗАТОРОМ. ПРЕДНАЗНАЧЕН СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ЦВЕТНОЙ ФОТОПЕЧАТИ. ПРОЕКЦИОННЫЙ СТОЛ 500×560 СМ — БЕЛЫЙ. ОСТАЛЬНОЕ ОСНАЩЕНИЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ ПОДОБНЫ МОДЕЛИ «КРОКУС-КОЛО-69 S».

ПРИОБРЕТЕНИЕ ТОВАРОВ У ИНОСТРАННЫХ ФИРМ ОРГАНИЗАЦИЯМИ И ПРЕДПРИЯТИЯМИ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ ЧЕРЕЗ МИНИСТЕРСТВА И ВЕДОМСТВА, В ВЕДЕНИИ КОТОРЫХ ОНИ НАХОДЯТСЯ. ЗАПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИЙ НА ПРΟΣПЕКТЫ И КАТАЛОГИ ПО ДАННОМУ ОБЪЯВЛЕНИЮ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ: 113461, МОСКВА, УЛ. КАХОВКА, Д. 31, КОРП. 2, В/О «ВНЕШТОРГРЕКЛАМА», ФИРМА «ИНТОРЕКЛАМА». ССЫЛАЙТЕСЬ НА № 3707-3/136/321/20.

krokus®



«UR» — ОСВЕТИТЕЛЬНЫЙ ПРИБОР ДЛЯ РЕПРОДУЦИРОВАНИЯ. ПРИБОР ИМЕЕТ ЧЕТЫРЕ ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ЛАМПЫ С РАССЕИВАТЕЛЯМИ. КРЕПЛЕНИЕ ПРИБОРА С ПОМОЩЬЮ ЗАХВАТОВ-СТРУБЦИН (ТОЛЩИНА ДОСКИ 20—38 ММ) ИМЕЕТ ШИРОКИЙ ПРЕДЕЛ РЕГУЛИРОВКИ ПОЛОЖЕНИЯ ОСВЕТИТЕЛЕЙ. ВОЗМОЖНА УСТАНОВКА НА ЛЮБОЙ ПРОЕКЦИОННЫЙ СТОЛ УВЕЛИЧИТЕЛЯ СИСТЕМЫ «КРОКУС». ДОПУСКАЕТСЯ МОЩНОСТЬ ЛАМП ОБЫЧНОГО ТИПА 100—150 Вт НА СООТВЕТСТВУЮЩЕЕ НАПРЯЖЕНИЕ СЕТИ.

Алексей Васильев От замысла к воплощению

После того как мы познакомились с основными правилами проявления пленок, подготовки увеличителя к работе и непосредственно фотопечати, остановимся на некоторых специальных методах позитивного процесса.

Порой техническая необходимость и творческие поиски приводят к использованию одного и того же приема.

Как бы мягко ни были проявлены пленки, во многих случаях приходится считаться с тем, что интервал плотностей негатива больше полезного интервала экспозиций фотобумаги. Как результат — «завалы» в тенях и в светах или и то и другое одновременно, в зависимости от величины выбранной при печати экспозиции. Простейший выход из положения состоит в использовании мягкой фотобумаги, у которой фотографическая широта больше. Но при этом не надо забывать, что в фотоизображении различают общий контраст, который характеризуется максимальным интервалом плотности, и микроконтраст, то есть пограничный контраст деталей изображения. При использовании мягкой бумаги уменьшается тот и другой контраст, в результате чего многие детали исчезают, изображение становится вялым, серым. Можно предложить несколько способов уменьшения общего контраста с использованием нормальной или даже контрастной бумаги.

Самый традиционный, но трудоемкий и не дающий никаких дополнительных «эффектов» способ нерезкой маски, как и другой — фильтрации деталей проявлением (ФДП), дающий контурный эффект, подробно описаны в литературе.

Интересный эффект можно получить при использовании глицин-гидрохинонового проявителя «Орао-122» (сульфит натрия безводный — 30 г, глицин — 5 г, гидрохинон — 10 г, поташ — 50 г, калий бромистый — 5 г, вода — до 1 л). Часть приготовленного проявителя разбавляется водой в отношении 1:4 — 1:5 и в полученном растворе проявляется отпечаток с предварительным определением экспозиции по тени. Правда, время проявления очень велико (15—20 мин), но получается снимок приятного коричневого тона с хорошей проработкой деталей в тенях. Отпечаток ополаскивается в чистой воде, осушается фильтровальной бумагой или ватным тампоном. После этого с помощью жесткой кисточки и нерезабавленного проявителя прорисовываются детали в светах. Тон деталей в светах получается «холоднее». Таким способом можно сделать, например, фотографию, сочетающую «холодный» светлый камень и «теплое» темное дерево.

Так же можно сделать портрет в светлой тональности, «прорисовав», скажем, зрачки глаз, ресницы и брови. Метод допускает использование и других рецептов проявителей.

Следующий способ состоит в «гашении» излишних яркостей негатива с помощью контактного диапозитива, плотность и контраст которого можно варьировать. Удобно напечатать сразу десяток контактов различной плотности на пленках ФТ-41 и ФТ-20 с последующим их подбором. Негатив и диапозитив совмещаются в рамке увеличителя. Теоретически, если их контраст и

плотности равны, изображение при полном совмещении «гасится» полностью. При невысокой плотности и контрасте диапозитива получается обычное выравнивание контраста отпечатка. При большом контрасте и достаточных плотностях диапозитива отпечаток будет негативно-позитивным. Если слегка сдвинуть негатив относительно диапозитива (но без взаимного поворота), получится эффект псевдорельефа. Интересный результат получается, если на негативе имеются большие темные плоскости, например изображение снега, тогда диапозитив практически прозрачен. Эти участки получают на отпечатке обычными, а сюжетно важные детали — в технике рельефа.

Еще один способ, о котором писалось в журнале («СФ», 1978, № 2), заключается в печати на фотобумаге, предварительно размоченной в проявителе. Первая экспозиция при этом определяется по самым глубоким теням, с учетом последующей допроявки отпечатка в ванне с проявителем. Вторая экспозиция позволяет проработать большинство деталей, оставив без изменения замаскированные при первой экспозиции тени. Третья экспозиция, если она требуется, рассчитана на самые темные участки негатива: небо, снег, солнечные блики. «Мокрая печать», в зависимости от выбранного режима, позволяет получить самые разные эффекты — от простого уменьшения общего контраста до получения изображения, напоминающего изогелию, иногда — с эффектом соларизации. Последнее обычно происходит, когда плотности, выявленные в результате второй экспозиции, больше плотностей первой экспозиции, то есть происходит частичное «обращение» изображения.

Существует и способ, связанный с использованием растров. Если экспонированный по теням отпечаток осветить дозированным равномерным светом, то темные места получат небольшое в процентном отношении увеличение экспозиции и почти не изменятся. Светлые места получат, наоборот, значительное увеличение (100—200%), и детали в светах проработаются. Однако если пользоваться обычным рассеянным светом, возникает ощущение, будто бумага засвечена или завуалирована из-за отсутствия зерна на светлых участках. Чтобы этого не произошло, засветку нужно производить под увеличителем, заложив вместо негатива растр, имитирующий фотографическое зерно. Набор таких растров с разным зерном легко изготовить, проявив равномерно экспонированные куски пленки разной чувствительности. Но этим применение растров не ограничивается. Можно впечатать растр на уже проявленный мокрый отпечаток, тогда он проработается только на самых светлых участках. Или, напротив, заложить растр в рамку контактно с негативом. Тогда он покроет только темные участки снимка. Если растр имитирует фотографическое зерно, с помощью простейших масок можно притупить нужные участки снимка, например создать эффект безоблачного голубого неба, постепенно темнеющего от горизонта к зениту, или изобразить солнечный диск с постепенным потемнением неба по мере удаления от него.

При печати снимков декоративного плана (пейзажи, натюрморты, некоторые портреты) можно с успехом использовать разно-

образные растры, впечатывая их одним из трех описанных способов. Для этой цели я бы советовал фотографам не оставлять без внимания любые полупрозрачные бумажки, кальки, чертежные и полиграфические пленки, даже упаковочные обертки. Многие из них при рассматривании на просвет имеют очень интересную фактуру. Некоторые стоит смять и потом расправить, чтобы получить, например, рисунок мрамора. С той же целью стоит фотографировать в разном масштабе и с разной экспозицией встречающиеся равномерные фактурные поверхности, например ткани, обработанный камень, ровный песок и т. д.

Случается, к сожалению, что весь негатив или сюжетный центр слегка нерезки, а сам по себе снимок заслуживает внимания. Ни один зритель не заметит нерезкости, если печатать с негатива в контакте с резким растром.

Все описанные способы одновременно могут служить творческим целям и исправлять некоторые недостатки негативов, а также с успехом использоваться в различных комбинациях. Конечных результатов можно получить бесчисленное множество, и порой даже специалист, глядя на снимок, не сможет с уверенностью определить способ его изготовления.

Конечно, вышеизложенное не претендует на полноту не только описания, но даже простого перечисления существующих приемов, используемых в позитивном процессе. Хочу упомянуть еще об одном простом приеме, который даже трудно назвать специальным. Говоря о съемке моноклами и смягчающими насадками, я упоминал, что в некоторых случаях аналогичный результат можно получить при печати, если в качестве объектива увеличителя использовать те же монокли или надеть насадку. Однако при этом получается достаточно большой размытый светлых участков негатива, в результате на снимке темные детали увеличиваются в размере и наполняют светлые. Чтобы избежать этого, удобно применять смятый и потом расправленный целлофан, слегка двигая его между объективом и фотобумагой примерно посередине или ближе к фотобумаге. При этом степень смягчения зависит от того, сколько времени от общей экспозиции применяется целлофан, а ширина размытости деталей пропорциональна расстоянию до фотобумаги. Из целлофана можно вырезать маски нужной формы и смягчать часть изображения. Но нужно помнить, что при смягчении размывается зерно и иногда следует впечатать растр, имитирующий зерно, иначе прием будет замечен.

(Окончание следует)

Из двадцати стран мира

Недавно в итальянском городе Пескара состоялась международная выставка художественной фотографии, которая была посвящена 30-летию фотоклуба «Пескара» и организована под эгидой ФИАП. На приглашение итальянских фотолюбителей откликнулись 45 фотохудожников и 5 фотообъединений из 20 стран мира. Организаторы выставки ставили перед собой цель создать экспозицию, в которой были бы представлены различные направления современной любительской фотографии, которая познакомила бы зрителей с различными национальными и региональными школами художественной фотографии. Поэтому здесь не было каких-либо тематических ограничений в подборе работ, и каждый приглашенный фотохудожник получил возможность выставить любое число снимков.

В экспозиции нашли место остро социальные, психологические сюжеты, выполненные в традиционной манере портреты, пейзажи и формальные эксперименты: фотомонтажи Джорже Блюма из Бельгии, акты испанца Хосе Марии Рибас Проуса, пейзажи авторов из Гонконга, цветные портреты Ингемар Брорсон из Швеции, композиции на темы античной литературы чеха Милослава Стибора, экспериментальные работы венгра Ласло Чери...

В коллекции СССР были представлены снимки пяти авторов: В. Страукаса, А. Будвитиса, Л. Асанова, П. Кунина и автора этих строк. Они были разнообразны как по осваиваемому жизненному материалу, так и по стилистическим признакам. Конечно, небольшая коллекция не могла дать полного представления о советской художественной фотографии, но отдельные ее направления были продемонстрированы достаточно ярко.

Большую работу провели активисты фотоклуба «Пескара». Они занимались перепиской с фотохудожниками, подготовкой афиш и каталога выставки, оформлением экспозиции и многими другими организационными делами. Как сообщил президент фотоклуба Марио Антинарелла, решено сделать эту выставку традиционной и проводить ее раз в два года. Следующая экспозиция состоится в 1984 году. Организаторы выразили надежду, что в ней работы авторов из СССР будут представлены еще шире. Несомненно, такие встречи приносят огромную пользу для развития и пропаганды художественной фотографии, укрепления культурных связей между народами.

Ю. ВАРЫГИН



ДЖ. БЛЮМ (БЕЛЬГИЯ) ДВОЕ



Л. ЛАДАНХ (ФРГ) ТИБЕТСКАЯ ЖЕНЩИНА

ДЖ. ЖЕТО (ГОНКОНГ) КУЛЬТИВАЦИЯ





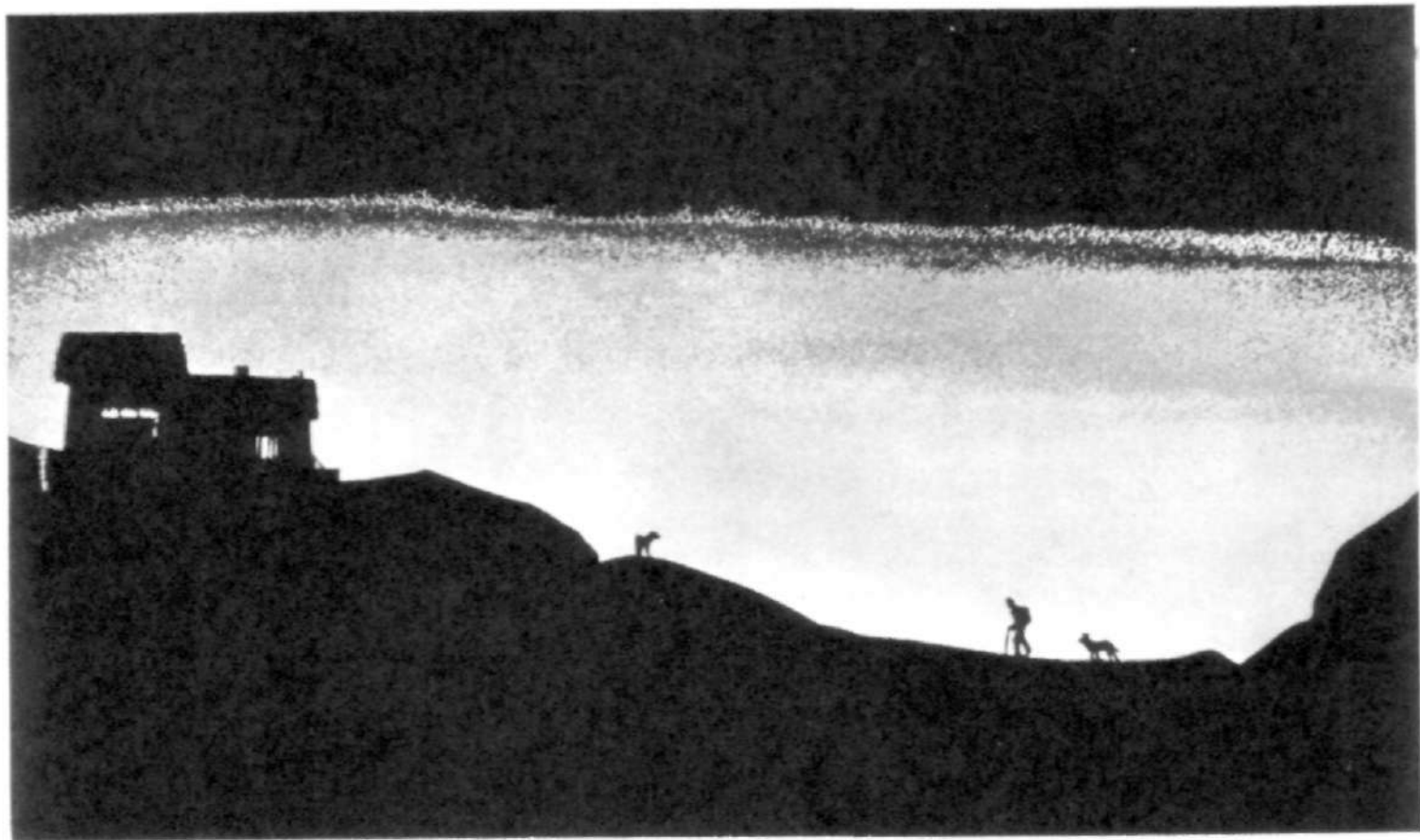
Ю. ВАРЫГИН (СССР) ЛИДЕР



П. СИКУЛА (ЧССР) ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ

ДЖ. БЛЮМ (БЕЛЬГИЯ) ХРАНИТЕЛИ МУЗЕЯ





М. МАРСИЛИЯ (ИТАЛИЯ) ВОЗВРАЩЕНИЕ

ДЖ. МИШЕЛС (БЕЛЬГИЯ) ПЕЙЗАЖ



Н. БРОРСОН (ШВЕЦИЯ) СЕМЬЯ



1212

Цена 70 коп.
Индекс 70869

