

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 845

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

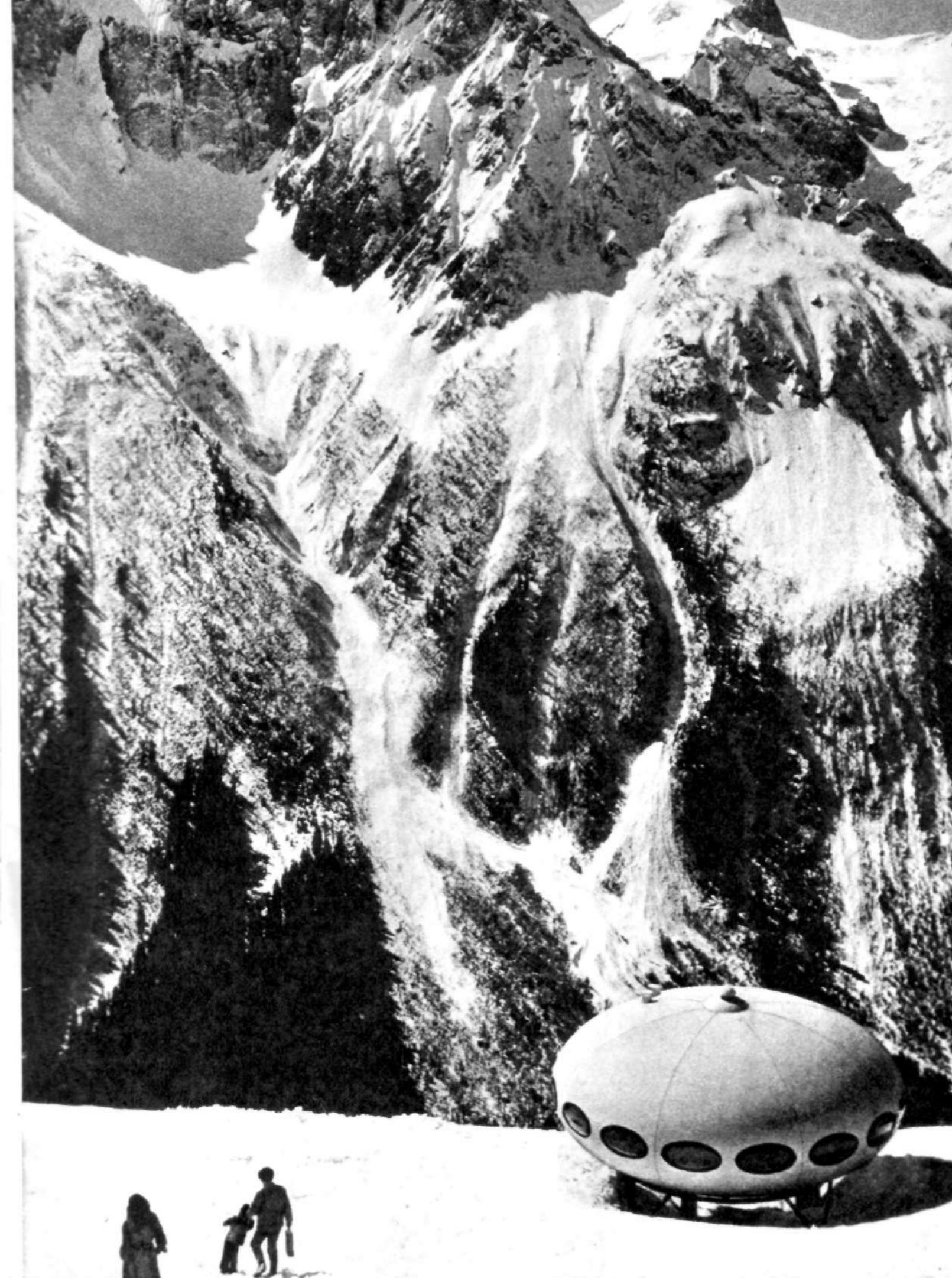


СВЕТЛОЕ













СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАЙ 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 04362
сдано в набор 1.03.84 г.
подп. в печ. 09.04.84 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 1408
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
Н. Володин Вечно новое — человек...
14
Международный фотоконкурс «Правды»

К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

25
В. Темин Знамя Победы

ФОТОПРАКТИКУМ

12
М. Начинкин Тяжелые льды
21
В. Кичин Всматриваясь в событие

ФОТОПРОБЛЕМЫ

20
Ю. Венделин Всегда ли объективны объективные причины!

ФОТОТВОРЧЕСТВО

28
В. Полецкий Поэзия фрагмента
31
А. Васильев От замысла к воплощению

ФОТОШКОЛА

32
В. Андреев Стекло и свет

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

34
Фотоюниор

ФОТОДОСУГИ

36
В объективе — улыбка...

ФОТОПОЧТА

37
Из читательских конвертов...

РЕТРОФОТО

38
В. Никитин Творческое наследие ученого

ФОТОТЕХНИКА

40
С. Костромин Позитивный процесс: цели и средства
42
А. Белоусов Зарядные устройства
43
А. Коновалов Новые фотовспышки
В. Ширяев Разработано в Переславле
44
А. Кан Совершенствование любительской диапроекции

ИНТЕРФОТО

46
М. Рангелова С упорством спортсмена...

НА ОБЛОЖКЕ:

БОРИС КАВАШКИН
(МОСКВА)
ПРАЗДНИЧНЫЙ САЛЮТ

ВИТАЛИЙ ДОРОЖНИНСКИЙ
(МОСКВА)
БЕРЕЗЫ

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

МИХАИЛ ПЕТРОВ
ТАЕЖНЫМИ ПРОСТОРАМИ

СЕРГЕЙ БЕЛЯКОВ
НА СТРОЙКИ ТЮМЕНИ

АЛЕКСАНДР КРЕМКО,
ВЛАДИМИР РЕПИК
КОРАБЕЛИ

ВАЛЕРИЙ ШУСТОВ
ОТДЫХ В ГОРАХ КАВКАЗА

ПОГОС ПОГОСЯН
ВОЗВРАЩЕНИЕ



Никита Володин Вечно новое — человек...

НАЧАЛО БИОГРАФИИ



Все чаще задумываюсь: каким фотографиям жить долго? Как добиться, чтобы сделанные сегодня они позволили потомкам увидеть и понять нас, ощутить наше бытие? Несколько лет назад, подбирая в архиве материал для одной большой выставки, я наткнулся на снимок тридцатых годов: участнице слета передовиков колхозного движения вручают подарок — электрический утюг. Рядом оказалась розетка, она тут же включила его, поднесла к щеке и пробует — как греется. И надо видеть лицо немолодой колхозницы, говорящее нам, какой это для нее праздник! Старый снимок убедительнее всяких слов рассказал мне о людях того поколения, закладывавших фундамент нашего сегодняшнего дня.

Мы мало снимаем простые детали быта — они кажутся слишком обыденными, незначительными, нехарактерными для великой эпохи. Порой в наших фотографиях много пафоса. Мы сторонимся простоты, путаем ее со скукой, заурядностью. Сверхширокоугольником легко сделать неузнаваемым, скажем, новый цех, но мы не замечаем, что при этом из-за оптических искажений люди на фотографии выглядят непривлекательно. Главное — необычно, «ново» — и кочуют по газетным страницам снимки-близнецы, кстати, давно уже никого не удивляющие. А вечно новое-то, оказывается, — выражение глаз людей, и как раз его мы не можем разглядеть!

На эти размышления навели меня вновь просмотренные работы фотокорреспондента газеты «Ленинградская правда» Михаила Дмитриева. Я помню его ранние снимки и могу со всей определенностью утверждать, что и тогда он не увлекался формотворчеством, вопросы техники не были для него главными. Его всегда притягивал к себе человек. И если вначале Дмитриев фиксировал внешние мо-

менты — неожиданное движение, нестандартная ситуация, то с годами он начал пристально интересоваться внутренним миром людей, их повседневными заботами и радостями. В его работах привлекает бесхитрость, простота — качества, на мой взгляд, сегодня особенно важные для фотографии. Долгие годы она пробивала себе дорогу среди других искусств то необычностью взгляда на изображаемый предмет, то уникальностью сюжета. Время показало, что сила фотографии в ином — в достоверности, честности взгляда на жизнь и, что, по-моему, особенно важно, в «многослойности» ее произведений, когда за первым срезом можно обнаружить второй, прочитываемый не сразу, который каждый воспринимает по-своему, в зависимости от жизненного опыта и душевного склада. Может показаться странным, что главным пристрастием Михаила Дмитриева стала «сельская» тема: репортер типично городской газеты — и вдруг такая тяга к селу, к его людям... «Больше всего люблю», — признается он, — уехать куда-нибудь хотя бы на несколько дней. Вырвавшись из городской суеты, начинаю видеть вокруг себя какую-то иную жизнь, тоже значительную, тоже динамичную, современную и все же иную. Причем «прозрение» это приходит не сразу — дня два требуется на адаптацию. Нужно попасть в новый ритм, в соответствующий настрой — лишь тогда начинаешь «чувять кадр». И тут уж только поспевай! Бывают случаи, что снимаешь «один в один», практически без дублей... Сильнее всего меня тянет в Подпорожский и Лодейнопольский районы — самые дальние в области, езжу туда по нескольку раз в год. Край этот древний — по нему пролегал путь «из варяг в греки». Мне всегда кажется, что именно там, на стыке водных и земных дорог, ждут меня наиболее интересные встречи... К каждой команди-



ДОМОЙ...
ДЕРЕВЕНСКИЙ ФЕЛЬДШЕР

ПОСЛЕ УРОКОВ



УТРО НА СВИРИ
ЛІТНІЙ ПОЛДЕНЬ

ФОТО МИХАИЛА ДМИТРИЄВА



ровке готовлюсь исподволь — что-то прочитаю, что-то услышу, иногда письмо из редакционной почты подскажет адрес. А когда уже весь переполнюсь «жаждой странствий» — выписываю командировку. Еду, как правило, один — боюсь «расплескаться» себя, растерять мысли и впечатления в разговорах с коллегами. Тут очень важен душевный настрой, надо, чтобы твое ощущение увиденного попало в резонанс с происходящим вокруг. И когда это удастся — жди успеха...

Цикл фотографий «Утро на Свири» был сделан Михаилом Дмитриевым несколько лет назад. Эти снимки я видел не раз, но всегда с удовольствием их рассматриваю. Вот раскинулось по берегу Свири село Красный Бор. Длинные, по-северному обстоятельные дома, баньки, дымки над трубами, колны сена. По залитой утренним солнцем реке идут сухогрузы. Все предельно просто. Но почему-то опять и опять хочется вглядываться в незамысловатый пейзаж... В снимках этого цикла много деталей, и все они рассказывают о жизни людей — неторопливой и плавной, словно течение Свири. Мне нравится почти этнографическая описательность фотографий, глядя на них можно определить занятия, уклад, обычаи людей, населяющих этот край. Во многих наших газетах еще бытует, к сожалению, устоявшийся стереотип положительного фотогероя — это или улыбающийся мужчина средних лет, имеющий непосредственное отношение к одной из отраслей тяжелой промышленности, или молодая девушка в обязательной косынке — ее принадлежность менее определена — тут может быть и текстильное предприятие, и электроника, и сфера обслуживания. Герои Михаила Дмитриева, как правило, не укладываются в эти возрастные и профессиональные рамки: рыбаки с Ладоги и сельский почтальон, женщина-егерь и деревенский фельдшер, лоцман из Свирицы и немолодой печник — все они наши современники и, безусловно, положительные герои, только каждый отмечен «лицом необщим выраженьем». Без таких героев на газетной полосе наше представление о сегодняшнем дне было бы значительно беднее. Ведь люди не только строят БАМ, задувают домы, расщепляют атом, но и носят письма, лечат детей — и не от одних смертоносных болезней, но и от обыкновенной простуды, складывают печи — что,

кстати, совсем не простое дело, охраняют нашу природу от браконьеров, — словом, все вместе составляют одну большую работающую семью. И потомкам нашим, наверняка, будет интересно обо всем этом узнать.

Любое газетное выступление не должно оставлять читателя равнодушным. Если он задумается, приобщится к чему-то новому, включится в какое-то доброе дело, станет лучше сам — значит журналист работал не вхолостую. Внимание — и вообще к людям, и к каждому конкретному человеку, пусть совсем не знаменитому труженику — делает нашу профессию нужной людям. Внимание и желание помочь. Тут мы, журналисты, чем-то сродни врачам... Это сравнение напомнило мне один случай, о котором рассказывал Михаил Дмитриев.

«Не так давно я делал материал о небольшом поселке лесорубов с украинским названием Винницы. Снимал там молодую семью врачей. Героем публикации стал двадцатисемилетний хирург Владимир Гигая, приехавший в леспромхоз из далекой Грузии. В первый же месяц работы ему, недавнему выпускнику института, пришлось делать операцию на сердце. Анестезиолога в поселке не было, и он стал оперировать, как во времена Пирогова — под местным наркозом. Через несколько дней — операция на почках. И так — два года подряд, причем все это в условиях сельской больницы. Мы о нем узнали из письма в редакцию, по которому я туда и поехал. Сделал совсем простой снимок: стоит усталый молодой человек в белом халате, а глаза озорные — и написал о нем. А недавно в редакции раздается телефонный звонок: пожилая женщина просит дать адрес этой семьи. Говорит, что она сама тоже врач, но давно на пенсии, и муж ее был врачом, всю жизнь они собирали книги по медицине. Прочитала в газете про своих молодых коллег и решила отправить всю библиотеку в Винницы: «Им она нужнее!» Вот это, наверное, и есть действительность газетной публикации, — подвел итог Михаил.

Время, как известно, беспристрастно и объективно, его не обманешь, оно отсеет все поверхностное, претенциозное и оставит только истинные духовные ценности. Хочется верить, что оно отнесется благосклонно и к лучшим работам Михаила Дмитриева.



Май Начинкин Тяжелые льды

Фотокорреспондент журнала
«Советский Союз»



В Арктике работать нелегко — это общезвестно, а минувшая осень в этом смысле оказалась особенно суровой. У берегов Чукотки свыше десятка судов были, казалось, намертво схвачены паковыми льдами, положение с каждым днем становилось все более угрожающим. Когда весть об этом донеслась до редакции, я получил задание вылететь на место события. Никакого времени на разработку темы или даже просто на ее обдумывание не оставалось — надо было спешить.

Певек, куда я прилетел и где находился штаб, руководящий операциями по выводу судов из ледового плена, от «театра боевых действий» отделяло пятьсот километров. Добраться до места событий можно было только на большом вертолете, да и то через промежуточную базу — Мыс Шмидта, где погода столь капризна, что авиационная связь порой прерывается на десятки дней. Но это был единственный шанс попасть на атомный ледокол, вызволяющий из беды караван. Журналисты, аккредитованные при морском штабе, считали дело безнадёжным, но я решил пойти на риск, зная из собственного опыта, что проторенные и «обустроенные» дороги к успеху, как правило, не ведут... В последний момент ко мне присоединился фотокорреспондент АПН Владимир Чистяков, уже знакомый с Арктикой и тоже считавший, что «лучше промахнуться, чем не стрелять». Мы «выбили» спецрейс и через полтора часа уже в поселке начали переговоры с командиром эскадрильи Валерием Павленко, в результате которых утром следующего дня — с погодой нам повезло — мы уже летели над Чукотским морем. Прошел час, два, а вокруг расстилась все та же белая пустыня... — Вот они... — показал Павленко, — и мы увидели у горизонта пятнышко тумана — пар от канала, пробиваемого ледоколом. Через четверть часа мы приземлились на его палубу, представились капитану и приступили к работе. Условия были самые что ни на есть экстремальные — начиналась полярная ночь, мороз стоял лютый, и снимать приходилось на движущемся судне, корпус которого сотрясался от вибрации. Детально ознакомившись с обстановкой, я пошел советоваться с Ю. С. Кучиевым — легендарным арктическим капитаном, покорителем Северного полюса. Знакомы мы с ним давно, и я знаю, что он в любой ситуации подскажет журналистам наилучшее решение. Он одобрил мою идею — строить материал по трем линиям — показать труд моряков, силу их «противника» — тяжелых льдов и, наконец, мощь техники, которой страна вооружила полярников. Можно сказать, что в съемках мне помогал весь экипаж, хотя у каждого человека своих дел было по горло.

В таких сложных условиях я всегда ищу какие-то дополнительные технические средства. Сейчас, например, надо было показать масштабно, что это за льды-

ны, крошить и выворачивать которые под силу только атомному гиганту. А как это сделать, если они от тебя достаточно далеко — высота борта равна примерно трехэтажному дому? Приблизиться к ним мне помогло нехитрое приспособление — нашли семиметровую титановую трубу, ее конец загнули и расплющили, просверлили отверстие под штативный болт и закрепили на этой «полочке» фотоаппарат. Когда льдины выворачивались наиболее впечатляюще, мы с боцманом опускали нашу «конструкцию» за борт, к самому льду, и делали кадр — затвор при этом срабатывал от автоспуска.

Я уже говорил о вибрации — во время работы атомоход ломает льды массой своего корпуса, потом снова набирает ход для очередного удара, и все повторяется раз за разом. А освещение, как правило, было такое, что без штатива не обойдешься, воспользоваться же им как раз и невозможно. Поломав голову, я попросил подкипера дать мне несколько морских ковриков — это такие плетенные из толстой веревки маты — клал их один на другой — получалась амортизационная площадка, стоя на которой, я мог надежно снимать со скоростями 1/15 и даже 1/8 с. Особенно результативным этот способ был для съемок телеобъективами и в ночное время. Значительно затрудняли работу резкий ветер и мороз — дело в том, что источники питания систем электроники фотоаппаратов и блицев при низких температурах очень быстро разряжаются и техника начинает отказывать. Поэтому камеры мне приходилось держать под шубой, обогревая их собственным теплом, а ручки блицев я обматывал плотным материалом, помещая под ним и обычную (90 Вт) электролампочку. Питательный шнур, конечно, несколько ограничивал мою мобильность, но лампа подогревала аккумуляторы, и блицы работали без осечки.

Все объективы, которыми я снимал, были снабжены светофильтрами — они предохраняли линзы от перепада температур, в значительной степени препятствуя запотеванию.

Кроме аппаратуры надо было позаботиться и о себе самом, особенно о руках — от прикосновения к металлическим частям аппаратуры они «дубеют» и делаются неловкими, непослушными и могут, так же как и техника, отказать в работе. На этот случай у меня есть плотные шерстяные перчатки, у которых отрезаны концы «пальцев». Подушечки пальцев остаются свободными и хорошо чувствуют камеру, а все кровеносные сосуды надежно защищены и не переохлаждаются. С помощью всех этих «хитростей» я и снимал трудные кадры репортажа, получившего название «Тяжелые льды»...



МАЙ НАЧИНАЮТ ТЯЖЕЛЫЕ ЛЬДЫ
(ИЗ РЕПОРТАЖА)

Международный фотоконкурс «Правды»



Вот уже семнадцать лет подряд на страницах «Правды» появляются фотографии, сопровождаемые эмблемой международного фотоконкурса. Авторы их — профессиональные журналисты, фотохудожники, фотолюбители — одним словом, читатели газеты «Правда». Нет такого места в нашей стране, где бы ее не читали, будь то самое маленькое село «в глубинке» или стойбище в тундре, нет такого континента, где бы ею не интересовались прогрессивно мыслящие люди. И если текстовые материалы газеты требуют от читателя знания русского языка, то изобразительная часть не нуждается ни в каком переводе, она зримо повествует миллионам людей о жизни нашей планеты, рассказывает о происходящих в мире актуальных политических событиях, о достижениях советского народа в экономике, науке, культуре.

Одно из главных достоинств проводимого «Правдой» конкурса, отличающее его от других конкурсов, — широта тематики. «Правда» проводит большую массовую работу с читателем, стремится привлечь на свои страницы все лучшее, что есть в современной фотографии. Накопленный за многие годы практический опыт отдела иллюстраций «Правды» требует всестороннего изучения и освоения другими газетами.

Мы попросили заведующего отделом иллюстраций «Правды» Альберта Макаровича Назаренко поделиться своими мыслями об этом конкурсе.

— Доля читательских снимков в нашей газете очень велика, — рассказывает А. Назаренко. — Достаточно сказать, что это треть всех фотографий, публикуемых на ее полосах. Читатели выступают «на равных» и с фотокорреспондентами-правдистами, и с Фотохроникой ТАСС, которые соответственно дают другие две трети... Если учесть, что

нам ежегодно присылают свои работы примерно полторы тысячи авторов, то это в итоге составляет несколько тысяч снимков, представляющих творчество фотографов нашей страны и многих зарубежных стран. Разумеется, необычайно разнообразна и их тематика. «Правда» дорожит этими читательскими снимками. Они дают возможность рассказать о важнейших стройках страны, показать советских людей — героев созидательного труда, познакомить читателей с жизнью народов стран социалистического содружества, с борьбой трудящихся всего мира за мир и социальный прогресс. Одной из главных для нас тем стало широчайшее движение борцов за мир, против гонки вооружений, ракетно-ядерной угрозы, развернувшееся на всех континентах.

Конкурс привлек к сотрудничеству в газете многих фоторепортеров районной и областной прессы, фотоклубы предприятий и учебных заведений, зарубежных фотопублицистов, фотохудожников и любителей. Нашими постоянными авторами стали такие известные фотографы, как Георгий Панамский (Болгария), Педро Луис Раота (Аргентина), Манфред Шольц и Клаус Розе (ФРГ), Хосе Мария Рибас (Испания), Минору Таката (Япония), Мишель Симак (Канада), Эрвин Кнайдингер (Австрия) и многие другие. Зарубежных победителей конкурса редакция приглашает в нашу страну, предоставляет им возможность творческих поездок по Советскому Союзу. Они охотно принимают такие приглашения и потом присылают нам свои фотографии под девизом «Глазами друзей».

Конкурс стал важным стимулом активизации фотографической деятельности читателей, дал газете большой приток свежих снимков. Это помогает нам непрерывно улучшать и разнообразить «фотографическое лицо» газеты.

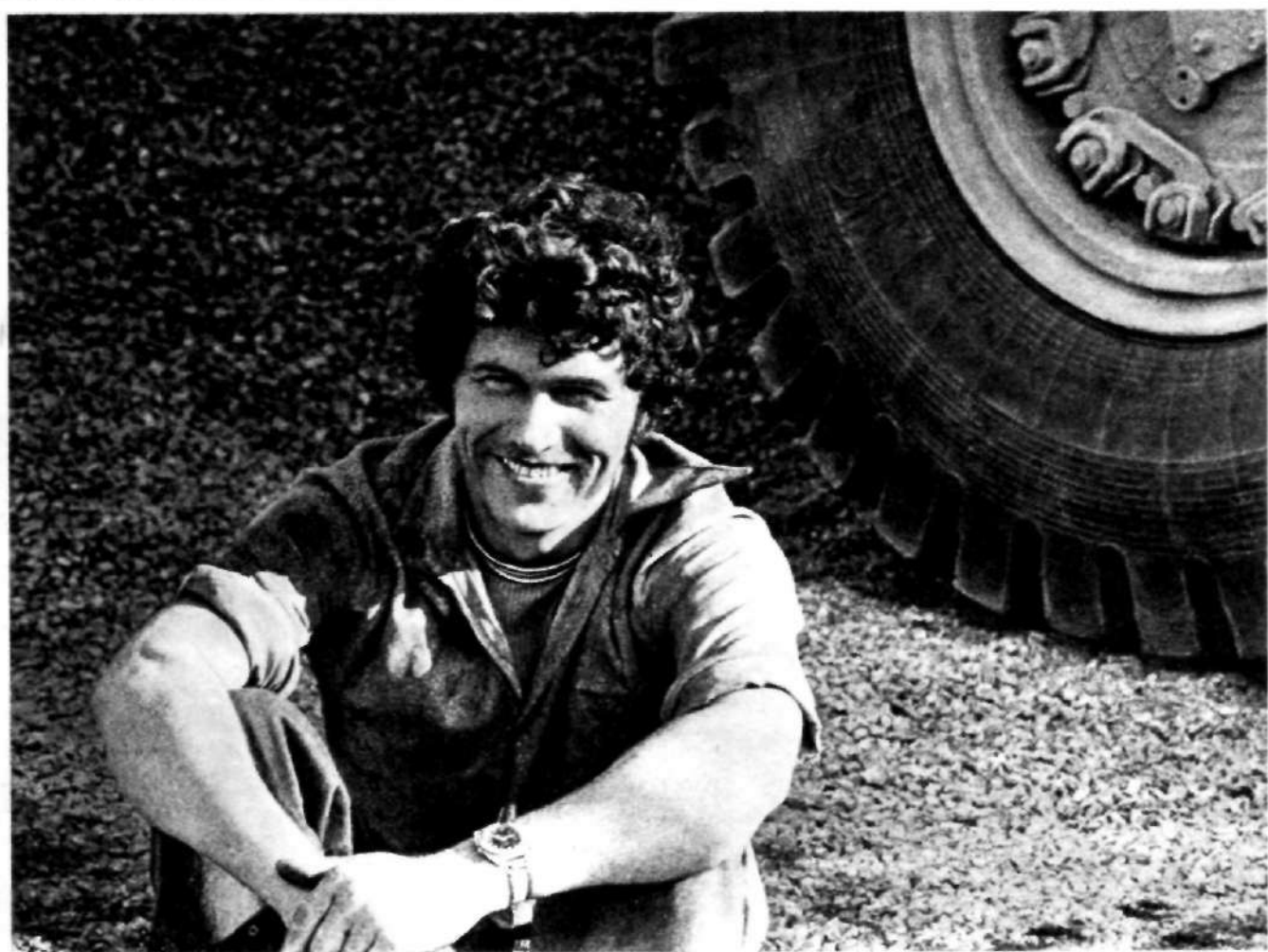
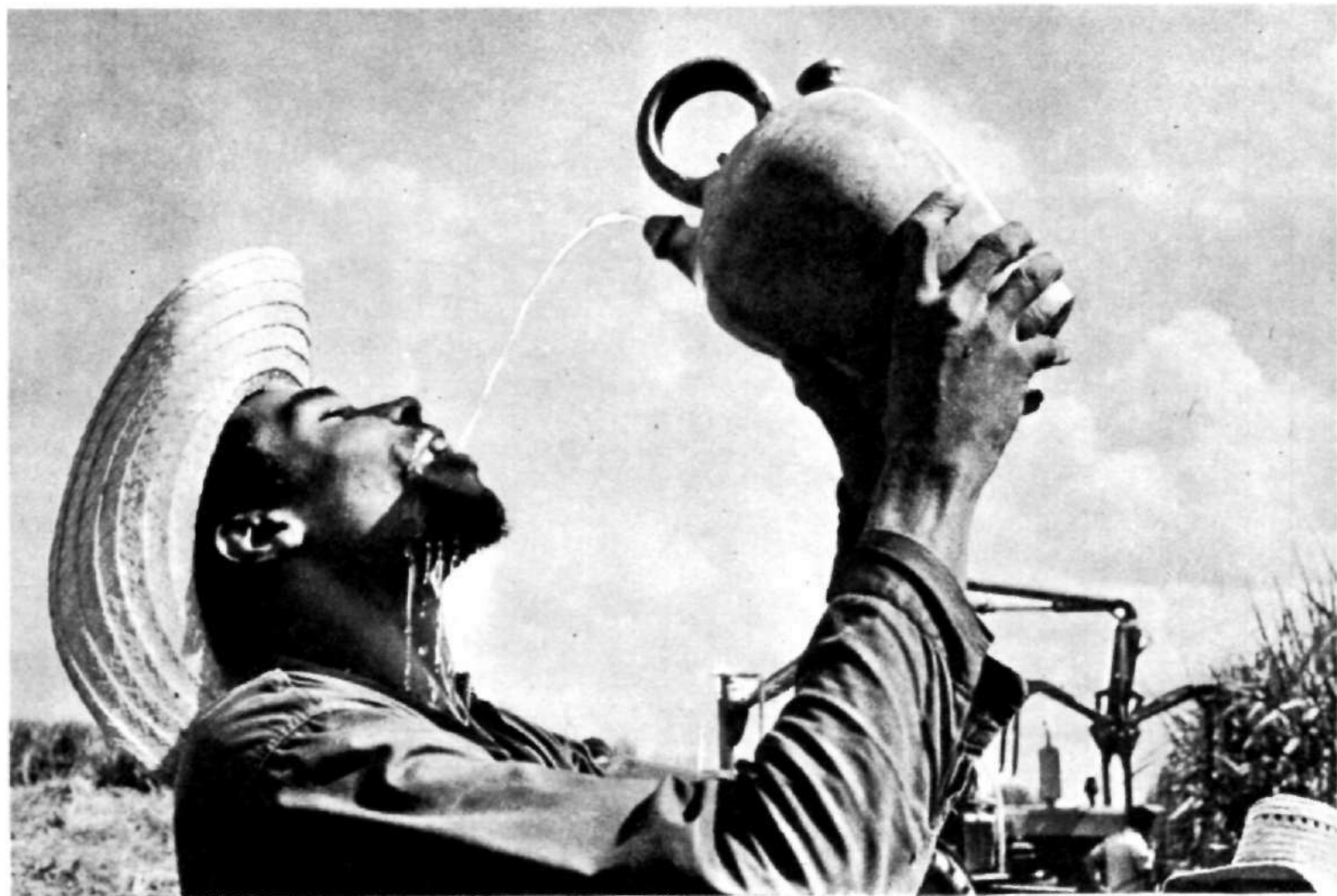


АНАТОЛИЙ СЕМЕЛЯК (СССР)
ВЕТЕРАН ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ

ЭНРИК ПАМЕС (ИСПАНИЯ)
НА ДЕМОНСТРАЦИЮ ВСЕЙ СЕМЬЕЙ

ВЛАДИМИР РОДИОНОВ (СССР)
ВПЕРВЫЕ ЗА ШКОЛЬНОЙ ПАРТОЙ.
АФГАНИСТАН







СЕМЕН МАЙСТЕРМАН (СССР)
ЖАРКИЕ ДНИ САФРЫ, КУБА

ВЛАДИМИР ЛАРИОНОВ (СССР)
ВОДИТЕЛЬ АЛЕКСАНДР САЛЬНИКОВ

СЕКУНДИНО РОКА (ИСПАНИЯ)
ПОГОНЩИК





МАРИОНАС БАРАНАУСКАС (СССР)
ПОДРУЖКИ

Юри Венделин Всегда ли объективны объективные причины?

От неудачи не застрахован даже самый опытный фоторепортер, и всегда существуют объективные причины, которые в таких случаях можно привести в свое оправдание. Но давайте подумаем — всегда ли действительно объективны эти объективные причины?

Иногда для того, чтобы сделать фотографию, приходится затрачивать множество усилий и не только репортеру, но и другим людям, которые по тем или иным причинам оказываются причастными к съемке. И вот желаемый результат достигнут — снимок достоин стать «гвоздем» номера. Наконец он появляется на газетной полосе — но замеченным до такой степени, что сам сюжет снимка стал «не читаем». Все материальные затраты и творческие усилия оказались напрасными... А ведь о качестве иллюстративного материала судят не по намерениям автора, а по конечному результату — снимку на газетной полосе. Успех или неудача здесь зависят от степени слаженности всех звеньев — репортер — секретариат — типография. Осечка одного сводит на нет усилия других.

Правда, в Эстонии на качество полиграфии жаловаться грех — у нас почти все газеты печатаются офсетным способом. Что же до остального... Давайте послушаем тех, от кого непосредственно зависит лицо нашей прессы. Первое слово редактору молодежной газеты «Ноорте Хяэль», достаточно разнообразно оформляющей свои полосы — здесь и фоторепортажи, и фотоподборки, и фотоочерки. Коллектив редакции — творческий, он далек от состояния покоя, поэтому главное в нашем разговоре — что нужно сделать для того, чтобы газета выглядела еще лучше, содержательнее, интереснее?

Т. Ааре, редактор: — К фотографии мы предъявляем те же требования, что и к любому другому газетному материалу. Фотоочерк, фоторепортаж, фотоинформация — это тот же очерк, репортаж, информация, правда, сделанные в фотографическом ключе. Значит, важно, чтобы человек, приносящий в редакцию снимки, был, как правило, журналистом. В Эстонии фотография находится на достаточно высоком уровне. Снимающих у нас много, а вот фоторепортеров мало. Отсюда — трудности с авторским активом.

Привлечь к сотрудничеству с газетой профессиональных репортеров, объяснить начинающему фотографу, каких качества потребует от него журналистская работа, определить критерии отбора фотопроизведений — этим целям, по нашему мнению, должны служить и подборки материалов «Фотопресс-клуба», созданного под эгидой ЦК ЛКСМ Эстонии при редакциях газет «Ноорте Хяэль» и «Молодежь Эстонии».

И еще. Очень «скромное» пожелание: мы жаждем видеть пишущего фоторепортера, человека, который мог бы толково и интересно написать не только о том, кого и что изобразил на снимке, но и поподробней рассказать о своих героях. А то ведь нередко за одной информационной фотографией и скромной текстовкой в путь-дорогу отправляются два сотрудника, что, мягко говоря, нерационально.

Д. Пранц, фоторепортер: — Около тридцати лет назад начинающим фоторепортером я переступил порог редакции газеты «Молодежь Эстонии». За эти годы пришли и опыт, и знание республики, и представление о требованиях, предъявляемых фотожурналисту. А также понимание того, что результативная работа невозможна без взаимного уважения секретариата и репортера. Если мне доверяют съемку, то, следовательно, ценят мои идеи, мой опыт, мои способности, наконец. Не воспользоваться этим было бы просто неразумно. Но автор не может быть прав всегда и во всем, и я неизменно готов выслушать дельный совет, справедливое замечание. И к окончательному выводу — в каком виде нужно давать снимок — надо приходить сообща. Я, например, бесповоротно отказался от сотрудничества с редакцией, которая опубликовала... половину одного моего снимка. Спрашиваю: «Куда же вы девали вторую половину?» Отвечают: «Снадрировали». Снимок оказался не просто загубленным, смысл его был полностью искажен. Так что я — за корректные взаимоотношения.

Еще что мне кажется важным для репортера — умение попутно сделать снимки «не по теме» — позже многие из

них находят свое место в газете. Отправляюсь на съемку репортажа и вижу какую-нибудь уличную сценку или происшествие — как же пройти мимо? Бывают счастливые случайности и при работе по заданию, когда, наперекор задуманному, происходит нечто настолько интересное и уникальное, что даже техническое несовершенство снимка отступает на второй план. Тут уж снимаешь быстро и тем, что в руках. Результат может оказаться потрясающим. Полноценная работа репортера невозможна без «банка визуальной информации». Для меня это — мой архив. Часто приходится выручать секретариат, когда «срочно, в номер» требуется портрет юбиляра, тематический фото-блок, не привязанный к определенному времени и месту действия, фототюд.

И, конечно же, репортер должен быть «вооружен»: надежная камера, достаточный набор объективов. Техника, которая не подведет в критический момент. В заключение — курьезный случай. Мчимся на задание. Молодой литературный сотрудник называет мне имя человека, которого нужно снять. Приезжаем на предприятие, выходим из машины. — «Сделайте, пожалуйста, фотоочерк. Ну, так, как вы умеете...» Я подвожу его к проходящему мимо рабочему: — «Напишите, пожалуйста, о нем очерк...» — «Но ведь мы даже не знакомы, требуется время...»

Вот и фоторепортеру, «как это ни удивительно», требуется время. И дополнительная информация, и опыт, скажем, для работы над фотоочерком.

Т. Соо, художник газеты «Сирп я вазар»: — Какова задача художника газеты? Выработать визуальную систему, добиться, чтобы оформление способствовало наиболее полному выявлению содержания и облегчало бы его восприятие. А кроме того, уже косвенно направлять и воспитывать эстетический вкус читателя. Для этого нужно хорошо знать свое дело — чувствовать объем, ритм полосы. Понимать, что многие снимки при уменьшении теряют не только свою эстетическую ценность, но и заложенную в них информацию. А при увеличении — могут оказаться «пустыми» — зря пропадет газетная площадь. Значит — обязательное участие в макетировании газеты. Такая полнокровная работа возможна лишь в том случае, когда существует контакт между редактором, ответственным секретарем и художником. Если же аргумент редактора только его «право вето», то у художника остается единственный выход — искать новое место работы... Я не открою америк, если напомню, что для суждений о литературе надо, как минимум, кое-что прочитать. О чем здесь может судить человек, не имеющий представления о творчестве Толстого, Чехова, Достоевского? А вот судьбу снимка обычно решают люди, даже не слышавшие о Родченко и Шайхете.

На мой взгляд, главная беда большинства наших изданий — это отсутствие бильдредактора, специалиста, профессионально разбирающегося в фотографии. Из-за этого газеты «забиваются» снимками, нивелирующими их лицо. Бильдредактор может подсказать фоторепортеру предпочтительные варианты съемки, он должен отобрать отснятый материал, принять участие в определении места снимка на полосе, в окончательном решении темы.

Итак, мы выслушали три «стороны». Подведем черту... Ценность любой фотографии определяется вложенным в нее смыслом. Чтобы выявить этот смысл, нужны совместные усилия профессионально подготовленных специалистов — фотожурналистов и бильдредакторов. И если пока таких профессионалов у нас нигде не готовят — трудно надеяться на высокое качество снимков во всех периодических изданиях. Но каждый из тех, кто по долгу службы ответствен за фотографию в прессе, должен уже сегодня стремиться делать свое дело как можно лучше, и не вообще, а в каждом конкретном случае.

...Раскрыв свежий номер газеты, читатель хочет получить в первую очередь информацию, а том числе — и визуальную. Отсутствие ее или невнятность невозможно компенсировать ничем. И информацию обязаны дать ему мы, журналисты, а объективные причины — они «для служебного пользования».

Валерий Кичин Всматриваясь в событие



Слово — сенсация — в нашей печати чаще всего употребляется с негативным оттенком. Что не мешает иногда журналистам в «рабочих» разговорах именно так определять некоторые события и материалы своих коллег. Речь тогда идет не о дешевой шумихе вокруг мыльного пузыря, не о разжигании любопытства обывателей, а о событии, из ряда вон выходящем именно потому, что оно имеет серьезное общественное значение и в нем с особенной полнотой отразились какие-то важные закономерности нашего образа жизни, особенности характера советского человека.

События такие происходят, и материалы такие в нашей прессе появляются. Значит, в круг наших профессиональных интересов входят и принципы работы над «сенсационной» темой — принципы, приемлемые и характерные именно для советской печати.

Здесь возникает множество вопросов. Как отделить праздное любопытство от осмысленного интереса? Как не смешать деловую оперативность с бестактной репортерской назойливостью? Как эту оперативность соединить с глубиной и серьезностью разработки темы? Как, наконец, увидеть в событии, которое привлекает внимание своей необычностью и подробностями порой почти невероятными, характерные общественные закономерности и как показать их читателю, не впадая в рито-

рику или умиленность, не прибегая к лишнему пафосу, к обобщениям и выводам насильственным?

...Об этом случае много писали в газетах. Летом прошлого года в отдаленном литовском хуторе произошло несчастье — трехлетней девочке Раса сенокосилкой отрезало ножки. Вызванная на место происшествия фельдшер знала о достижениях современной микрохирургии, и первые необходимые меры были приняты незамедлительно. Со всеми предосторожностями Раса была доставлена в Вильнюс — в Москву. Бригада под руководством хирурга Рамаза Датиташвили уже ждала у операционного стола. В течение многих часов шла скрупулезнейшая работа: сшивались нервы и сосуды, мышцы и сухожилия. И успех здесь зависел не только от точности, мастерства, но и от физической и нервной выносливости врачей — это была борьба на пределе человеческих возможностей. И чудо свершилось. Через несколько месяцев с ног девочки были сняты гипсовые «сапожки», и она впервые снова встала на ножки. И сделала первый шаг. Это был праздник. Не только потому, что у девочки Расы теперь вперед полноценная, не омраченная страшной травмой жизнь. Но и потому, что такая операция — уникальная по сложности и очень важная для перспектив развития микрохирургии — была сделана впервые и

увенчалась полным успехом.

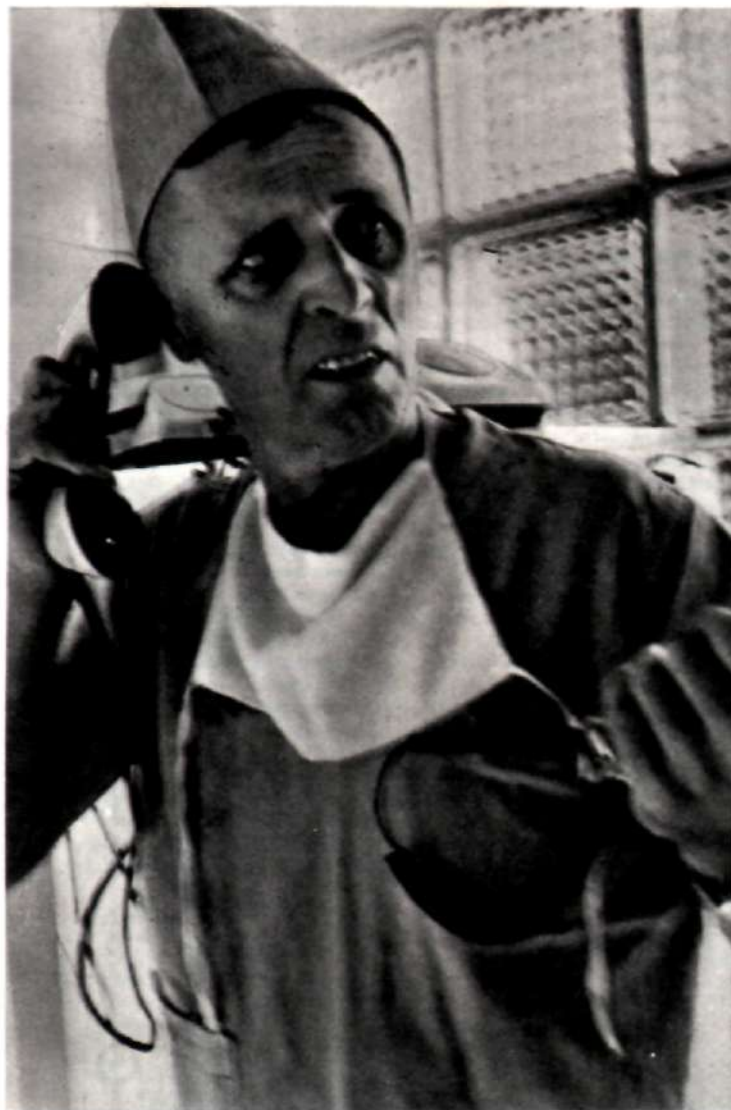
Естественно, случившееся стало предметом всеобщего интереса. Газеты сообщали подробности об операции, знакомили с героями дня. В московский и вильнюсский центры микрохирургии, в отдаленный литовский хутор пришли люди с блокнотами, фото- и кинокамерами. В журналах стали появляться фотографии.

Один из наиболее удачных репортажей, на наш взгляд, был сделан фотокорреспондентом агентства печати «Новости» Владимиром Вяткиным. Удача — в том, прежде всего, что, не нагнетая искусственных страстей, не стремясь во что бы то ни стало поразить воображение читателей, избегая шокирующего натурализма, каким нередко грешат подобные материалы, он сумел достичь высокой степени драматизма, передать накал борьбы за жизнь и здоровье девочки, по-

знакомить с людьми, все сделавшими для победы над «роком». И в конечном счете репортаж Вяткина приобрел обобщенное звучание. Он рассказал не только о конкретном событии, но и о гуманизме активном, способном на реальный подвиг, гуманизме, лежащем в основе отношений между людьми в нашем обществе.

Владимир Вяткин приехал на место события почти через полтора месяца после свершившегося. Причину опоздания в АПН объясняют не слишком убедительно: хотелось избежать шокирующих кадров, важнее было показать результат, тот момент, когда уже появились серьезные надежды на успех. Вероятно, тут есть своя логика, однако репортер, к сожалению, навсегда упустил многие впечатляющие кадры. Начал он с документального снимка: врачи снимают с ног Расы гипсовые «сапожки» — первый важный





ший рассказ о самой нужной людям профессии, о человеческой солидарности?

Поначалу в репортаж вошел кадр, заимствованный из архива врачей — девочка без ног на операционном столе. На него трудно смотреть — натурализм фотодокумента бьет по нервам. Из репортажа его потом убрали. Наверное, правильно. Он как раз «тянул к сенсации». Журналиста же интересовала нравственная сторона дела.

Типичный сенсационный репортаж в западной прессе непременно включал бы в подобном случае фотографии охваченных ужасом и горем родственников, обязательно смаковались бы душераздирающие подробности происшествия, подогревая нездоровое любопытство к чужому несчастью. Но такое любопытство бестактно — безнравственно лезть в чужую душу и чужую жизнь, и без того деформирующую страшным психологическим шоком. Люди познаются в беде. Человеком обязан быть и репортер, о ней рассказывающий. От его такта, его

культуры чувств, от его профессиональной способности обнаружить в перипетиях конкретного события внутренние социальные и психологические связи и закономерности зависит — станет ли репортаж дежурной «сенсацией» или вырастет из него рассказ о том, как «познаются в несчастье люди», как проявляются лучшие их качества. Тогда репортаж будет не угнетать нас картиной человеческого горя, безжалостно препарированного в фотолaborатории, а заряжать сознанием: рядом — люди, они готовы прийти в трудную минуту на помощь. И мы станем сильнее перед лицом «рока», и ощутим себя не игрушкой в руках судьбы, а ее хозяевами. Вот — разница. Она не только в профессиональных методах, выработанных нашей прессой. Она прежде всего — в мировоззрении. Поэтому так естественно и органично вошли в репортаж Владимира Вяткина кадры, внутренней темой которых стала человеческая близость, возникающая между маленькой пациенткой и ее исцелителями. Эти кадры

этап завершен, кости и ткани срослись, впереди долгие и трудные тренировки, борьба за восстановление всех функций ступней. Второй «копорный» кадр репортажа — вновь важное событие в ходе лечения: девочка впервые становится на ноги. Наконец, третье событие: Раса возвращается в родной хутор, и односельчане, не веря глазам своим, смотрят на это чудо медицины нашего века. Не зря, значит, мчались ночью в Вильнюс, не зря руководитель центра микрохирургии Литвы Мечиславас Виткус добивался при нелетной погоде спецрейса на Москву, не зря собранная по тревоге московская бригада хирургов провела за операционным столом свое историческое — не будем бояться этих слов — сражение. Теперь у маленькой Расы много друзей, и главные среди них — хирург Рамаз Датиташвили, доктор Яков Брандт, медицинская сестра Елена Антонюк. Те, кто своими руками осуществил чудо. Все этапы этого сложного пути и попытался отразить в своем репортаже Владимир Вяткин.

Журналист побывал в Литве, много раз наведывался и в московскую клинику. Считал своим долгом побольше узнать о новой области хирургии — «без этого мне было бы трудно разговаривать с врачами, понимать их профессиональный язык...» Без этого, добавим, не могли бы сложиться и те дружеские, доверительные отношения, какие необходимы для работы по-настоящему серьезной.

Теперь журналиста интересовала уже не «сенсация», его занимали будни уникальной клиники, ему хотелось передать на фотографиях человеческое, личностное обаяние тех, кто занят благороднейшим делом, отдает этому делу себя целиком, живет горем и счастьем своих пациентов. И впрямь — дело освещает лица людей. Репортер всматривается в них, чтобы донести до будущего читателя-зрителя свое восхищение этими сильными, уверенными людьми. Что из репортажа ушло? Что отселось как случайное и незначительное, когда из рассказа о случае он превратился в волнующую





не организованы. Хирурга Рамаза Датиташвили в саду клиники с Расой и ее матерью Вяткин снимал строго документально. Снимок подкупает непосредственностью и теплотой. И сама Раса, подвижная, как ртуть, непоседливая и, к счастью, не вполне еще способная осознать, что с ней произошло, стала одним из самых обаятельных персонажей фотографического рассказа. Разве не стоила ее улыбка тех трудных часов у операционного стола? Итак, репортаж получился? Несомненно. Серьезность и вдумчивость, с какими относится к съемке Вяткин, отличает и эту его работу. Стоит ли, однако, противопоставлять этой глубине — оперативность? Оправдана ли все-таки задержка с началом работы над репортажем? Ведь упустив возможность быть в гуще событий, репортер должен идти по его следам, а это неизбежно сообщает фоторепортажу некую описательную интонацию, лишает его необходимой напряженности, какой-то доли драматизма. В том, сколь долг был

путь репортера в близкую Литву, сказался, думается, стереотип отношения к «сенсации». Мол, подождем, пока событие развернется, дождемся, когда интересные нас закономерности выявятся в нем сполна. И тогда будем работать. Но, оказывается, многое упущено безвозвратно — и подробности, формирующие тему, ее неповторимые повороты, и сам эффект присутствия репортера на месте события. Не правильной ли было бы: отбор вести уже на лабораторном столе, из увиденного и вовремя зафиксированного, а не ориентироваться заранее на некую смысловую схему уже произошедшего события. Тогда мы сохранили бы и его уникальность, и его содержание. Ничто тут не должно спорить, все должно взаимодействовать, дополнять друг друга, обогащать наше сознание. Репортаж Владимира Вяткина по-настоящему волнует. Мог ли он быть еще лучше? Наверное. Поэтому он и явился поводом для размышлений: что же такое все-таки наша «сенсация»?



«Новатор» в ЦДЖ

В Центральном Доме журналиста на очередном заседании «Юпитера» состоялась встреча фотожурналистов с членами московского фотоклуба «Новатор». На строгий суд зрителей новаторцы А. Болдин, А. Васильев, Б. Долматовский, А. Ерин, Г. Колосов, В. Маркин, В. Поляков и другие представили свои лучшие работы из клубных подборок, экспонировавшихся на всесоюзных и международных выставках. Вечер открыл председатель фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР А. Порожников. Председатель правления фотоклуба «Новатор» Г. Колосов рассказал об истории создания фотоклуба, о его основателях А. Хлебникове, Г. Сошальском, о сегодняшних заботах и делах фотоклуба. Средний возраст новаторцев — 40 лет. Большинство членов клуба — инженерно-технические работники. Многие внештатно сотрудничают в московских изданиях. Некоторые из новаторцев уже стали известными фотожурналистами. Диапазон пристрастий фотолюбителей достаточно широк. Есть в клубе жанристы и пейзажисты, авторы, увлеченные спортивной съемкой и натюрмортом. Фотолюбители регулярно отчитываются перед коллегами по фотоклубу. Частые гости клуба — репортеры ТАСС и АПН. Своими впечатлениями о работе клуба поделились с собравшимися Н. Еремченко — заведующий отделом оформления газеты «Советская культура», М. Леонтьев — редактор отдела фотосюжетов и фотолюбительского творчества «Советского фото», фотожурналист В. Гендероте.

Встреча на телеэкране

Фотография прочно обосновалась в различных телепрограммах, в документальных и художественных фильмах. Она чувствует себя полноправной хозяйкой в передаче «Объектив». И, наконец, знакомству с ведущими фотомастерами и фотообъединениями страны посвящена новая передача редакции народного творчества ЦТ «Остановись, мгновение!» На этот раз постоянный веду-

щий передачи фотокорреспондент журнала «Огонек», член редколлегии журнала «Советское фото» Л. Шерстенников познакомил телезрителей с двумя представителями старшего и среднего поколений фотожурналистов — М. Редькиным и И. Гневашевым. Марк Степанович Редькин начал нелегкий репортерский путь в 20-е годы и по сей день активно снимает для периодических изданий. В московском Доме дружбы с народами зарубежных стран недавно проходила персональная выставка фотомастера. Телегруппа побывала на ней, и зрители получили возможность увидеть избранные фотографии М. Редькина. Наиболее впечатляющие снимки военных лет. Одна из таких фотографий сделана в День печати 5 мая 1945 года. Фоторепортеры, кинооператоры и военные корреспонденты около поверженного рейхстага. М. Редькин организовал съемку, направив еще до взятия рейхстага участникам будущего группового портрета телеграммы с просьбой собраться в этот день у рейхстага. А через 30 лет Марк Степанович назначил новую встречу своим фронтовым коллегам. Только теперь встретиться им предстояло в Москве у Триумфальной арки. Н. Рахманов запечатлел эту встречу. На экране телевизора показываются фотокадры военных лет: «Фронтовые будни», «Встреча казаков с американцами», «Портрет снайпера Н. Лобковской»... Другой гость передачи — Игорь Гневашев — фотокорреспондент, работающий для киноизданий. Учитывая их специфику, ему приходится работать на съемочных площадках, фиксировать на пленку закулисные жанровые сценки и, конечно, снимать портреты актеров. Рассказ о творчестве Игоря Гневашева ведут известные режиссеры и артисты. Режиссер С. Ростоцкий, оценивая работу фотомастера, говорит, что фотографии Гневашева дают возможность кинематографистам увидеть характеры товарищей, коллег, что ему понятны и интересны творческие приемы фотографа, помогающие воссоздать мир кино. На экране Гневашев в работе: на съемках фильмов, в студии телевидения. Он показывает и комментирует свои фотографии, запечатлевшие В. Ланового, Е. Матвеева, Р. Нахапетова, И. Смоктуновского, В. Шукшина, О. Янковского, Л. Гурченко. А сама Л. Гур-

ченко рассказывает о творческих контактах с фотографом, которого называет «режиссером с готовыми задумками». Эта встреча с фотомастерами и фототворчеством на телеэкране удалась. И, думаю, ее зрители постараются не пропустить следующую передачу «Остановись, мгновение!»

Выставки во Франции

В Париже и Пуатье с большим успехом прошли две выставки, состоящие из трехсот снимков советских фотолюбителей, под общим названием «Литва Советская». Французская аудитория отметила высокое профессиональное и техническое мастерство, своеобразие творческих почерков советских фотографов и, пожалуй, как главное — то, что они отражают в своих фотографиях советскую действительность. Черты нашего образа жизни, экономических и культурных преобразований, забота о сохранении исторического наследия, фольклорных традиций были прекрасно представлены в фотографиях А. Суткуса, А. Мациускаса, М. Баранускаса, В. Корешкова, Р. Дихавичюса, В. Бутирина, Р. Пожерскиса.

Фотосюжеты П. Зинкявичюса

Когда в Москве, в Центральном детском театре, проходили гастроли каунасского Государственного драматического театра, в фойе экспонировалась выставка цветных фотографий члена Общества фототворчества Литовской ССР Пятраса Зинкявичюса. Его сотрудничество с театром началось 15 лет назад. Непосредственный контакт с режиссерами, актерами помог фотохудожнику создавать выразительные фотографии, запечатлевшие сцены из спектаклей, известных актеров — Ю. Онайтите, Р. Адомайтиса, И. Будraitиса. В творческих планах Пятраса Зинкявичюса — съемки и в других московских театрах. Во время республиканского театрального фестиваля, проходившего под девизом «Играем для рабочих», персональная выставка П. Зинкявичюса демонстрировалась в каунасском Дворце культуры завода Искусственных волокон имени 50-летия Октября.

Навстречу 40-летию Великой Победы

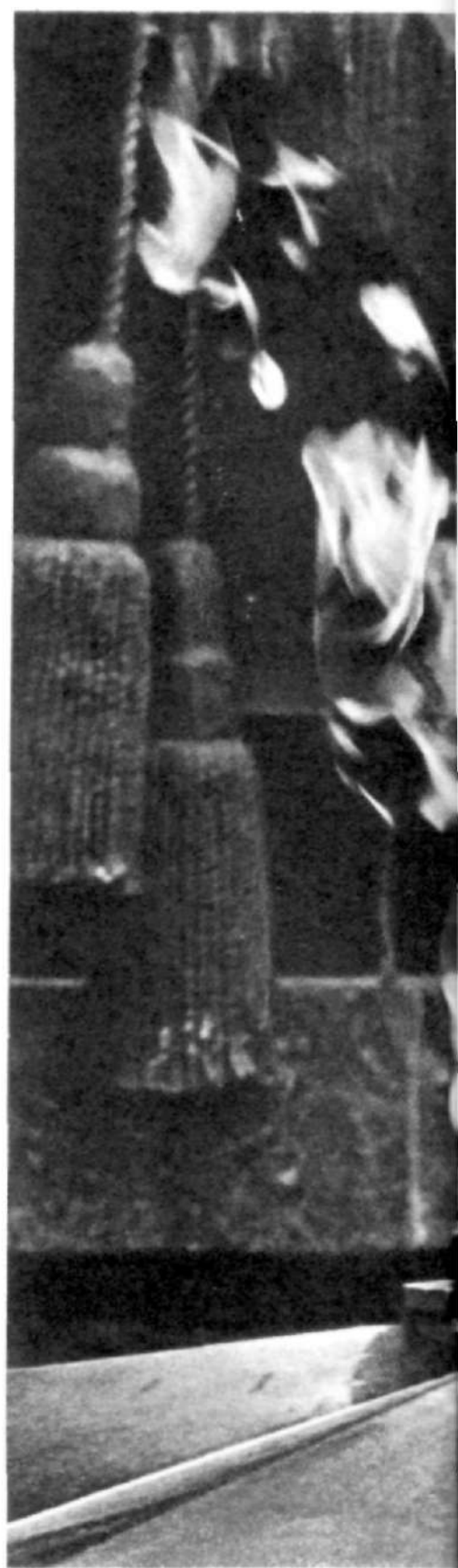
Ровно год остается до того знаменательного дня, когда наша страна, все передовое человечество будут отмечать сорокалетие Победы советского народа над германским фашизмом. Великая Отечественная война явилась тяжелейшим испытанием для первого в мире социалистического государства, и оно его с честью выдержало. Этот подвиг навсегда войдет в историю человечества как пример стойкости, бесстрашия, самоотверженности советских людей. Сохранить для будущих поколений зримый образ тех огненных лет помогут тысячи и тысячи фотографий, сделанных нашими фотожурналистами на фронте и в тылу. Находясь в гуще событий, поминутно рискуя жизнью, работали они плечом к плечу со сражающимися воинами и сохранили для истории лица тех, кого унесло с собой военное лихолетье, запечатлели их подвиги, суровую боевую страду. Десятки фотокорреспондентов, представлявшие центральные, фронтовые, армейские, дивизионные газеты, с честью исполнили свой долг, профессиональный и гражданский, многие из них погибли на полях сражений, но созданные ими фотографические произведения остаются с нами и будут жить вечно, призывая человечество не допустить повторения всемирной трагедии. Вышли в свет многие книги, в которых опубликованы эти фотографии, издана пятитомная антология «Великая Отечественная война в фотографиях». Кажется, все военные снимки уже опубликованы, но обнаруживаются все новые и новые — в личных архивах фотокорреспондентов, в домашних альбомах бывших фронтовиков. Поиски эти следует настойчиво продолжать, потому что каждый кадр Великой Отечественной войны бесценен как исторический документ, как еще одно свидетельство всенародной победы. Сегодня, открывая новую рубрику — «К 40-летию Великой Победы», мы обращаемся к нашим читателям с просьбой — присылайте нам военные фотографии, воспоминания о том, как они были сделаны, о работе фронтовых фотокорреспондентов, снимки, посвященные памяти героев Великой Отечественной войны, теме военно-патриотического воспитания молодежи.



МАРК РЕДЬКИН БЕРЛИН ВЗЯТІ МАЙ 1945 г.

СЕРГЕЙ ЛОСКУТОВ ПАРАД ПОБЕДЫ, ИЮНЬ 1945 г.





АЛЕКСАНДР СЕКРЕТАРЕВ ПАМЯТЬ (ТРИПТИХ)





АЛЕКСАНДР УСТИНОВ МОСКВА 9 МАЯ 1945 г.

МИХАИЛ ТРАХМАН НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ 9 МАЯ 1945 г.



Виктор Темин Знамя Победы



КОРОТКАЯ ПЕРЕДЫШКА НА ПУТИ К БЕРЛИНУ. ВИКТОР ТЕМИН И РОМАН КАРМЕН С ВОИНАМИ 219-й ТАНКОВОЙ БРИГАДЫ (ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ)



ПЕРВЫЙ КРАСНЫЙ ФЛАГ НА ОКРАИНЕ БЕРЛИНА. ВАЙНСЕНЗЕ, 21 АПРЕЛЯ 1945 г.

Даже в самые горькие минуты отступления первых месяцев Великой Отечественной войны мы были уверены, что советский народ, его Красная Армия разгромит фашистских захватчиков и добьют зверя в его собственном логове. И уже тогда во мне жила мечта — сделать снимок советского Знамени Победы, водруженного над поверженной столицей врага — Берлином. У меня в этом плане имелся кое-какой личный опыт — мне посчастливилось запечатлеть символы наших боевых успехов — победные знамена Красной Армии на озере Хасан, у реки Халхин-Гол, над взорванными дотами «Линии Маннергейма»...

Наступил 1945 год. Началось зимнее наступление Советской Армии. Я знал, что день исполнения моей мечты приближается, и представил редактору газеты «Правда» Петру Николаевичу Поспелову план проведения съемки водружения Знамени над рейхстагом в Берлине и оперативной доставкой снимков в Москву. В своей докладной я, кажется, все предусмотрел: и технические средства, необходимые для обеспечения этой фотографической «операции», и варианты доставки негативов в редакцию через 6—10 часов после завершения съемки. План редколлегий одобрен.

...И вот я под Берлином. Настроение отличное, не

трудно догадаться, что вот-вот начнется долгожданное генеральное наступление на вражескую столицу. Но когда? Этот вопрос мучает всех журналистов: боимся пропустить самое главное — сейчас каждый момент может стать историческим. Пытаемся расспрашивать генералов, но те отмалчиваются. Что делать? И я решаюсь пробиться к самому маршалу Жукову. Уж он-то, заместитель Верховного Главнокомандующего, наверняка, знает все. Но Жуков страшно занят, примет ли?

И вот в ночь с 15 на 16 апреля мы с военным корреспондентом «Известий» писателем Львом Славным приходим к Жукову. К нашей радости, он в хорошем настроении и встречает нас очень радушно.

— Как же отказать халхингольцам? — улыбаясь говорит Георгий Константинович. — Вас, конечно, интересует, когда пойдём на Берлин, так? — Лицо маршала становится строгим, взгляд колющим. Он смотрит на часы и в голосе его появляются торжественные нотки: — До начала генерального наступления осталось три часа пятнадцать минут!

Он берет указку, подходит к карте, резко отдергивает штору, которой она занавешена, и начинает объяснять некоторые подробности предстоящей операции. Мы с Львом Славным внимательно слушаем... Я фо-

тографирую Жукова у карты, потом вместе со Славным.

Только нам двоим из всей многочисленной армии фронтовых корреспондентов посчастливилось побывать у Жукова в ту историческую ночь, когда, исполняя свою клятву — добить фашистского зверя в его логове, — советские войска начали генеральное наступление на Берлин, поставившее точку в войне в Европе. И вот через 3 часа 15 минут мы увидели в небе тысячи разноцветных огней. Это был сигнал начала наступления. И тотчас вспыхнули прожектора (позднее мы узнали, что их было 140 и стояли они через каждые 200 метров). Сплошное море света слепило фашистов, не давало им ориентироваться, видеть наших солдат, самоходки, танки... Грандиозная Берлинская операция началась. ...Великое событие требовалось запечатлеть на пленке, сохранить для истории. Это было моей обязанностью, работой, моим долгом, и я помчался к танкистам.

Для съемок с воздуха штурма вражеской столицы за мной закрепили специальный самолет. Его пилот — Иван Вештак, молодой, но опытный военный летчик. Он отлично понимал нашу задачу и толково помогал мне во время съемок. Но я не привык работать без подстраховки — следовало исключить возмож-

ные случайности: самолет, только нужен еще и танк — для наземных съемок.

Отправился в штаб, выяснил, что в первом эшелоне пойдет 1-й танковый корпус генерал-лейтенанта Кривошеина из 2-й танковой армии. Спешу к командующему корпусом и становлюсь невольным свидетелем разговора Кривошеина с полковником Вайнрубом, командиром 219-й танковой бригады. — Знаю твою лихость, полковник, да и орлы твои под стать тебе, — говорит генерал. — Уверен, никому не уступишь чести первым ворваться в Берлин. Верно, а? Потому и принял решение — тебе вручить этот красный флаг. Ворвитесь первыми в фашистское логово и водрузите его! Полковник Вайнруб склоняет колено и целует край красного полотнища.

— Служу Советскому Союзу! — произносит он дрогнувшим голосом. — Спасибо за доверие... Оправдаю! Я не представляю — Кривошеин знает меня еще с боев у озера Хасан. Объясню свою задачу и прошу разрешения идти нам с кинооператором Романом Карменом на танках 219-й бригады.

Генерал выделяет два танка, но я прошу еще и третий: на войне всякое бывает — вдруг один из танков подбьют? Так оно, кстати сказать, и случилось... Ночь на 21 апреля 1945 го-



Г. К. ЖУКОВ И В. А. ТЕМИН
(ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ)

да выдалась темной, на небе — ни звездочки. Берлин освещен только зловещим заревом пожаров. Мы подходим к городу с северо-востока.

Танк комбрига идет в первом эшелоне. Вдруг разведчики обнаруживают на площади закопанные в землю и превращенные в доты фашистские танки, дальше по улице — баррикада. Комбриг докладывает командующему корпусом обстановку, сообщает точные координаты и просит:

«Пусть «катюши» поприветствуют фашистов»... Тем временем засевавшие в ближайших домах гитлеровцы начинают бить по нашим танкам фаустпатронами.

Залпы «катюш» — как сигнал к атаке; по радио слышится четкий голос комбрига:

— Всем, всем, всем! Завтра день рождения Ленина! Отметим великую дату, товарищи! Выполним наш интернациональный долг — разгромим фашистов! Заряжай! Залпом!... команда «Огонь!» сливается в одно долгое «о-о-о»...

Орудийный залп потрясает все вокруг, затем второй, третий... Баррикада разнесена в клочья. Разрывы снарядов, ракет, пламя пылающих домов окрашивают пасмурное берлинское небо в красный цвет. Фашисты основательно приготовились к обороне. Добираться до них, занявших подвалы прочных старых домов, очень трудно. Танки

продвигаются медленно, несут большие потери — подрываются на минах, горят от фаустпатронов. И все-таки наступаем...

21 апреля в 10 часов 30 минут утра Вайнруб обращается по радио к командиру корпуса:

— Докладываю. Танкисты моей бригады, уничтожив многие укрепления противника, гнезда фаустников, взорвав и раздавив баррикады, ворвались через Бернау в пригород Берлина Вайсензе. Врученный вами флаг водружен. Он развевается над окраиной вражеской столицы!

— Молодцы! Поздравляем! Так держать! — звучит довольный голос генерала Кривошеина. — Вы одними из первых входите в Берлин. Итак, мне повезло — первым из корреспондентов я фотографирую советский красный флаг, поднятый танкистами в пригороде вражеской столицы. Наконец-то! Снимаю его с разных сторон — это же первый здесь советский флаг! Но понимаю — скорее всего Знаменем Победы станет не он, а тот, который водрузят над правительственными зданиями — рейхстагом или имперской канцелярией.

Идем вперед с тяжелыми боями, несем потери от фаустников, взаимодействуем с артиллеристами, «катюши» помогают нам, в случае надобности расчищая путь.

Фотографирую моменты

боя. Работать трудно — съемку веду из смотровой щели танка, мешает дым, порой заволакивающий все вокруг.

Знаю, что уже есть отличные кадры, но главное для меня — Знамя Победы, и потому, не отрываясь, слушаю эфир.

Наконец радио приносит весть: — В ночь на 1 мая над рейхстагом водружено Красное знамя Победы! Но ведь сфотографировать его можно будет только тогда, когда рассветет и рассеется туман. И уже к пяти часам утра мы с Вештаком готовы к полету. Потом в книге «Журналисты на войне» Иван Вештак подробно расскажет о нашем полете. Вот как он запомнился мне.

Идет жесточайший бой за Берлин. Над рейхстагом, где развевается Знамя Победы, нам удается пролететь только один раз. Мне кажется, что дым пожаров и туман в момент съемки закрыли рейхстаг. Я не уверен, что снимок получился, но лететь вторично нет возможности: самолет буквально изрешечен, мы просто чудом приземлились. Позже я узнаю, что машина получила около полусотни пулевых и осколочных пробоин. К счастью, детали управления самолета повреждены не были.

Снова спешу в 219-ю танковую бригаду, к Вайнрубу. С 21 по 30 апреля она «прогрывала» оборону немцев, танкисты дрались за каждую улицу, за каждый дом, все ближе и ближе подходя к рейхстагу. То, что таорилось в городе в часы последнего штурма, не поддается описанию. Гул разрывов, рев танков на земле и самолетов в небе, повсюду пламя, гарь, дым... На улицах валяются сорванные фашистские лозунги: «Немцы, соблюдайте спокойствие и дисциплину! Берлин сдан не будет!»

Продвигаться вперед все труднее. Из укрытий бьют термитными снарядами танки «тигры» и тяжелыми — самоходки «берты». Стреляют из всех зданий, с чердаков, из подвалов. Поперек улиц — вырванные с корнем вековые дубы... Но могучий вал наступления сметает все на своем пути. Танки ворвались в центр города и ведут последний бой в парке Тиргартен. Фашисты яростно сопротивляются, но уже и нам, и противнику ясно — это агония. В двухстах метрах от нас дымятся рейхстаг, на его куполе реет Красное знамя Победы. Но туда, к самому рейхстагу, еще не подойти. Вокруг кипит бой. Наш танк подбит, я вылезаю через нижний люк и бегу к «запасному» — хо-

рошо, что догадался попросить три машины. И вот, наконец, мы у рейхстага! Выскакиваю из танка и делаю снимок рейхстага — на переднем плане наши танки, на одном из них надпись: «Боевая подруга». Вместе с Карменом перебегаем с места на место, ведем съемку. Кто-то хватает меня за плечо, Сердитое лицо Вайнруба, он старается перекричать шум: — Кто позволил? Марш в танк! Я отвечаю за вашу безопасность...

Но я его не слушаю, лихорадочно еще и еще щелкаю затвором. Наконец-то у меня на пленке Знамя Победы. Теперь я обязан сделать все возможное и невозможное, чтобы миллионы читателей увидели этот снимок в «Правде». Еще несколько часов продолжаются бои. И вот наступает неизбежное — гитлеровцы капитулируют. Победа! Долгожданная, завоеванная в тяжелых боях, приходит она к нам... Бегу к Бранденбургским воротам. Когда-то через них парадным маршем отправлялись на восток «непобедимые» войска третьего рейха, и вот теперь шагает в обратном направлении унылая колонна пленных... Делаю несколько снимков. Какие кадры! Это же эпилог войны!

Неподалеку от Бранденбургских ворот, против парка Тиргартен, стихийно возникает митинг танкистов 219-й танковой бригады, потом бойцы пускаются в пляс, поют под гармонь частушки.

6 часов вечера. Надо торопиться — снимки, исторические снимки, должны быть срочно доставлены в Москву, в редакцию «Правды». Из Берлина не выбраться — все улицы забиты нашими войсками. Но меня ждет самолет «У-2». С большим трудом добираюсь до него и с летчиком Иваном Вештаком мы летим в штаб фронта. Там уже знают о выполнении моего задания. 7 часов вечера. Звоню командующему фронтом Маршалу Советского Союза Г. К. Жукову, прошу помочь побыстрее отправить меня со снимками самолетом в Москву. Внимательно выслушав и узнав, где я нахожусь, маршал говорит: «Ждите у телефона». Через пять минут звонок:

— Все указания о вашей отправке в Москву даны. Счастливого пути! Ровно в 21.00 специальный самолет поднимается в воздух.

Пленка с заветными снимками у меня на груди, под шинелью. Чтобы со мной ни случилось, она должна быть доставлена в редакцию «Правды».



АВТОГРАФ НА РЕЙХСТАГЕ. 2 МАЯ 1945 г.
(ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ)



ЗНАМЯ ПОБЕДЫ НАД РЕЙХСТАГОМ В БЕРЛИНЕ. 1 МАЯ 1945 г.

По указанию командования мне в польском городе Януве предстоит пересечь на ночной бомбардировщик, экипаж имеет приказ доставить меня в Москву. Но это потеря времени. Ломаю голову над проблемой — как обойтись без пересадки? Летчик по радио запрашивает у своего командования разрешения лететь в Москву. Ответа нет. Тогда я беру всю ответственность на себя и даю указание пилоту, не делая остановки в Януве, лететь в Москву. Но тут перед нами возникает одно серьезное препятствие. Тогда каждому летчику для перелета через границу Советского Союза ежедневно давался новый пароль — особый сигнал ракетами. Так как самолет мне дали только до Янува, летчик пароля не знал. Пришлось с борта дать радиogramму в ставку Верховного Главнокомандующего о том, что везем важный материал о взятии Берлина и просим пропустить наш самолет через границу Советского Союза. Мы надеялись, что пока мы долетим до границы, такой приказ зенитным войскам будет дан. Но когда мы к ней подошли, нас взяли в такой оборот, что пришлось ретироваться и еще с полчаса болтаться в воздухе, ожидая приказа. К счастью, самолет наш был оборудован дополнительными топливными баками. Наконец пересекаем границу. Пролетаем Каунас, Минск, Ви-

тебск, позади остаются Смоленск, Вязьма. На высоте около трех тысяч метров подходим к Наро-Фоминску. Бесперывно получаем запросы: «Где находитесь?» «Немедленно следуйте в редакцию!» — это касается уже меня. Даю последнюю радиogramму: «Наставляем посадке центрального аэродрома» (он ближе к редакции). Получаем сердитый ответ: «Вас посадят, где указано. Если не подчинитесь, московская зона ПВО откроет огонь». Все же посадку на центральном аэродроме разрешают. И вот мы над ним. 2 часа 38 минут ночи. Ракеты, лучи прожекторов. Делаем несколько кругов и идем на посадку... Через полчаса вхожу в кабинет редактора «Правды» П. Н. Поспелова. Заведующий отделом авиации Александр Магид говорит мне сердито: — Это был какой-то сумасшедший рейс. Как вы оказались над Пруссией? Подхожу к редактору и торжественно рапортую: — Снимок «Знамя Победы над рейхстагом в Берлине» доставлен! Трудно передать, что происходило в те минуты. Общее волнение, радость, Петр Николаевич крепко жмет мне руку, благодарит. Часы в редакторском кабинете показывают 3 часа 10 минут. И вот я уже держу в руках свежий номер газеты «Правда» от 3 мая 1945 года, в котором напеча-

тан Приказ Верховного Главнокомандующего о взятии Берлина, и мои снимки — «Знамя Победы над рейхстагом в Берлине», «Митинг танкистов генерала Кривошеина» и «Пленные немцы через Бранденбургские ворота возвращаются обратно в Берлин». В 7 часов утра 3 мая мы берем на борт несколько тысяч экземпляров только что отпечатанной «Правды» и вылетаем в Берлин, а уже в середине дня бойцы-победители читают «Правду» у стен рейхстага. Лондонское радио сообщило, что на улицах поверженной столицы Германии жители читают русскую «Правду», которая напечатана якобы тут же, в Берлине. 4 мая английские газеты опубликовали эти снимки, переданные по бильдаппарату из Москвы. Напрасно я тревожился — фотография Знамени Победы над рейхстагом, сделанная мною с самолета утром 1 мая, получилась отлично. Позже она была удостоена золотых медалей на фотовыставках в СССР и за рубежом. Я, конечно, догадывался, что маршал Жуков, давший мне свой самолет только до Янува, вероятно, разгневан самовольным угоном машины в Москву. Но когда Поспелов сказал, что Жуков будто бы пригрозил расстрелять меня, я, честно признаюсь, порядком струсил. И все-таки я не мог поступить иначе!

Народ должен был как можно скорее воочию увидеть наше Знамя Победы. Когда я 3 мая 1945 года летел в Берлин уже с газетами, то твердо решил объяснить все это Жукову. Мы были знакомы давно, еще с боев на Халхин-Голе, я знал крутой характер маршала, не сомневался, что он все поймет, но опасался, как бы автоматчики не задержали меня прежде, чем я попаду к нему, если он вообще захочет выслушать мои объяснения. Но Жуков принял меня. Я прошел прямо к столу, за которым он сидел, и положил перед ним «Правду» за 3 мая. — Чтобы вовремя доставить в редакцию эти снимки, — начал я дрожащим голосом, — мне пришлось нарушить ваш приказ, товарищ маршал... Жуков взял газету, быстро просмотрел ее. Его нахмуренное лицо прояснилось. — За свою работу ты достоин высокой награды. Но за недисциплинированность, за то, что угнал самолет... — Жуков помолчал, посмотрел на меня, безнадежно махнул рукой и, улыбаясь, заключил: — получишь орден...

Поэзия фрагмента

Конкурс «Природа и мы», который объявила редакция «Советского фото», продолжается. Обычно в рамках конкурса публикуются отдельные снимки без комментариев, то есть сопроводительного текста, и без рассказа о том или ином авторе.

Редакция решила в данном случае изменить эту практику, включив в конкурс «Природа и мы» публикации, повествующие о творчестве авторов, специализирующихся в пейзажной съемке.

Как и многие другие, рижанин Владимир Головин увлекся фотографией в отроческом возрасте, в 16 лет. Но как нередко бывает с молодыми людьми, он быстро охладел к фотокамере и снова взял ее в руки уже в тридцать, человеком взрослым и опытным. Тогда

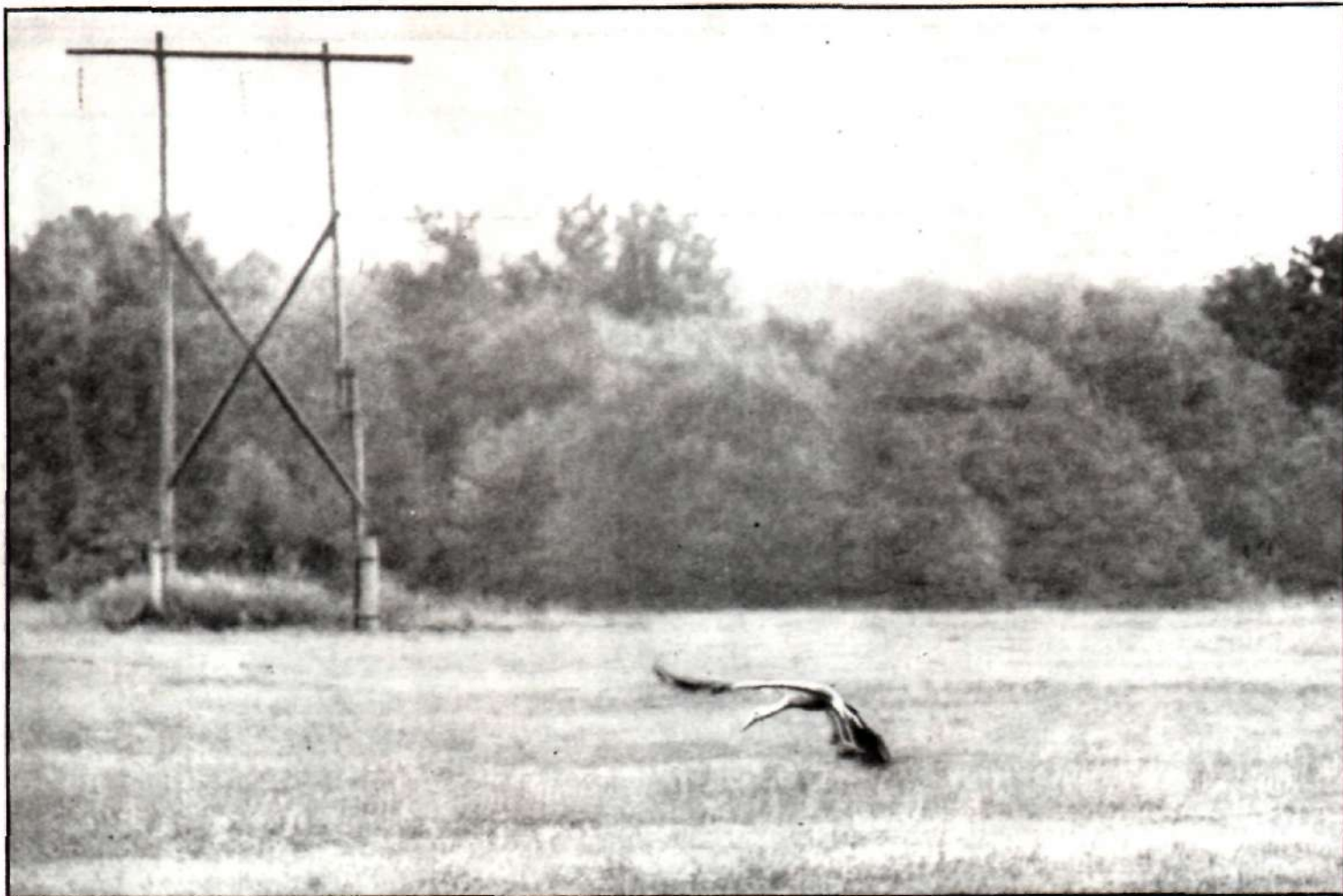


СТРЕКОЗА

же и вступил в фотоклуб Рижского вагоностроительного завода. Сегодня Владимир с сожалением говорит о том, что процесс творческого взросления мог бы сократиться, вступил он в фотоклуб раньше, почувствовал раньше вкус к творческому общению. Стала прописной истина: именно общением привлекает любителей фотоклуб. Оно помогает человеку с фотоаппаратом стать творческой индивидуальностью. Коллектив дает возможность каждому автору разобратся в тематической разнородности и найти «свой голос», свою тему. Так получилось и с Головиным. Вступив в творческий коллектив, он вскоре стал заниматься преимущественно пейзажной фотографией. «В сущности, — говорит Владимир, — таков путь многих любителей: со временем круг интересов сужается, но сами они углубляются».

РОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ





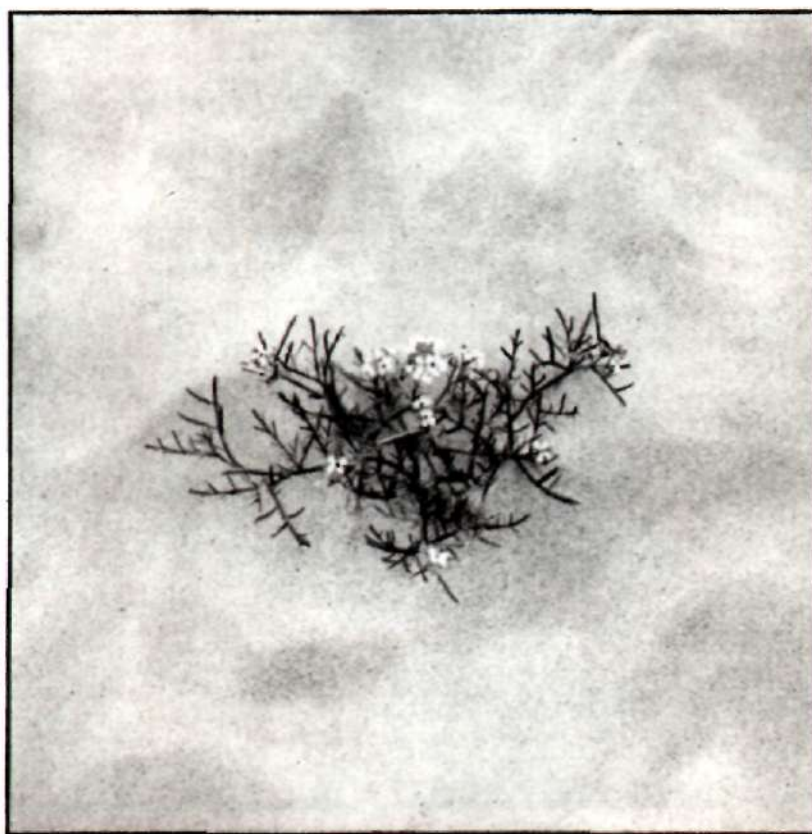
ПОЛЯНА

Рижский фотолюбитель предпочитает пейзаж «настроенческий», одушевленно-эмоциональный, о чем говорят и опубликованные здесь снимки. Некоторые из них (и многие — в его архиве) — локальные фрагменты природы. «Есть какая-то особая интимность во фрагменте», — считает Головин. — Он, как мне кажется, дает пейзажисту больше возможностей для творческого самовыражения».

Такую точку зрения можно понять. Акцентируя наше внимание на фрагменте, автор как бы говорит зрителю: лично меня заинтересовала именно эта часть целого.

Деревья, стрекоза, поляна... Автор поэтизирует обычное. Поэтизирует свойственными его почерку средствами фотографической выразительности, не чуждаясь лабораторного вмешательства и не боясь упреков в намеренной эстетизации и известной «картинности» сюжетов.

Головин выбирает освещение, строго говоря, малоэффективное, спокойное и ровное. Так, в откровенно лирическом ключе снимают фотографии средней полосы



МОРСКАЯ ГОРЧИЦА

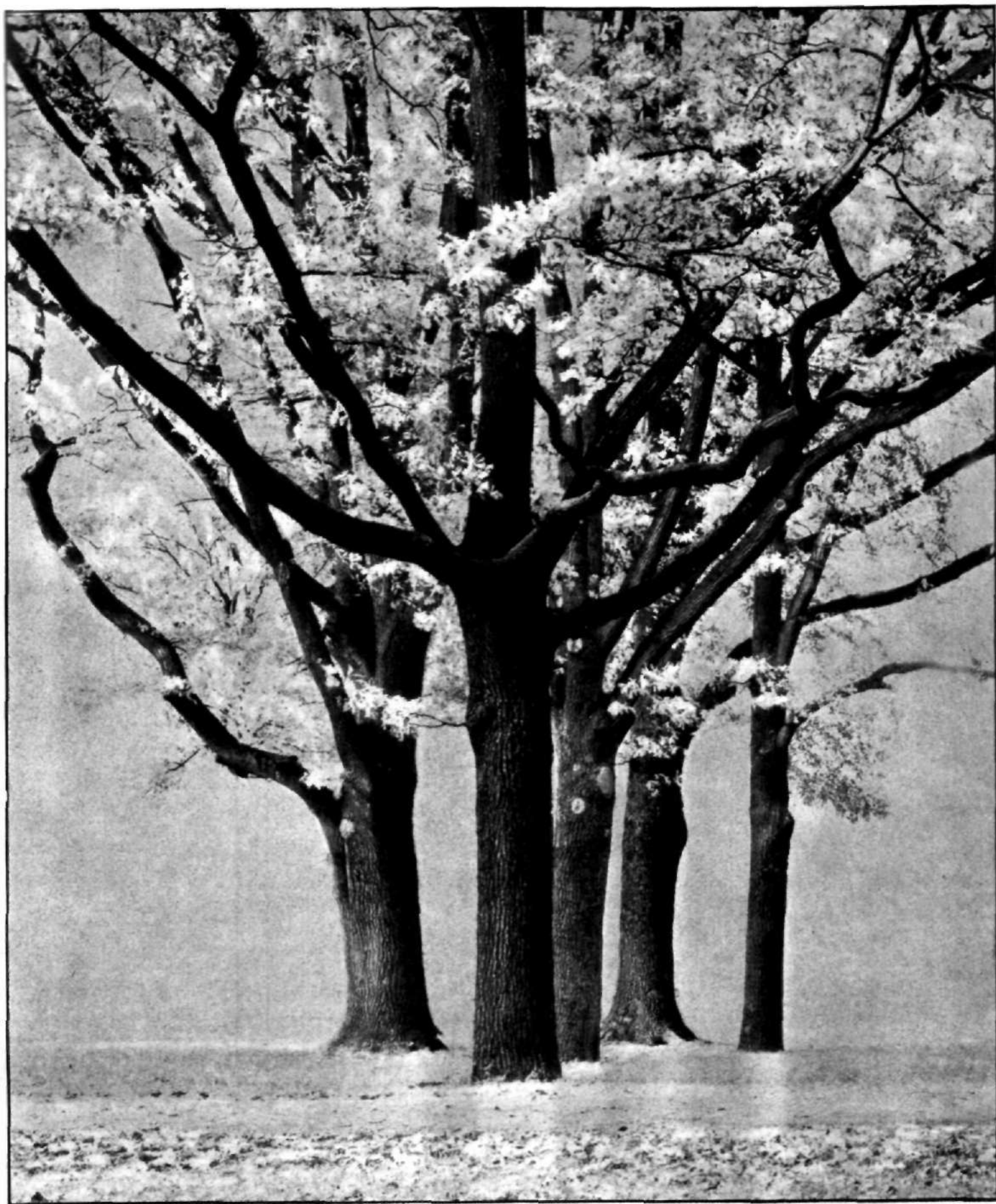
России. В этом отношении рижанин близок им. Но не обошлось и без влияния рижской фотографической школы, ее стиливых течений.

Показательна работа «Романтический пейзаж», совместившая на плоскости снимка цветущие одуванчики и заснеженные стволы деревьев. Своеобразная фотографическая притча, сказка для взрослых, сон в летнюю ночь... Фотомонтаж, по мнению Головина, «должен быть стилистически целостным».

Авторское стремление к эстетизации, метафоричность пейзажа, литературность замысла заставляют вспомнить пейзажные работы таких фотомастеров, как Х. Станкевич, М. Апкалнс, Э. Спурис, И. Пуриньш...

Разные фотографические веяния коснулись его. Чужой опыт был творчески осмыслен и, несомненно, пошел Владимиру на пользу. Его фотографическая стилистика синтетична, в ней, как и в его любимом времени года — осени, мирно сосуществуют спокойные и яркие краски.

В. ПОЛЕЦКИЙ



ДЕРЕВЬЯ

Алексей Васильев От замысла к воплощению

В последнее время на стендах выставок появляется все больше работ, на которых фотографическое изображение обрамлено печатанными рамками. О целесообразности использования рамок много спорят. На мой взгляд, фотография, так же как живописное или графическое полотно, нуждается в окантовке. Она ограничивает изображаемое пространство и тем самым облегчает восприятие сюжета. В некоторых случаях рамка является неотъемлемой частью композиции. Иногда фотографии без рамки «распадаются», становятся композиционно неуравновешенными. Бывают, однако, случаи, когда рамка снимку противопоказана. Она, например, может сковывать движение, придать изображению излишнюю статичность или замкнуть пространство там, где оно требует мысленного продолжения. Поэтому никаких категорических рекомендаций по поводу рамок дать нельзя. Все зависит от конкретного случая, от вкуса автора. Могут дать только один практический совет.

Если при печати снимка какие-либо особые соображения по поводу формы и тона рамки у автора отсутствуют, есть смысл во всех случаях впечатывать простейшую черную рамку. Это займет не более двух минут. Впечатывание производится при помощи перекрытия изображения картонной форматкой, прижатой грузиками. Десяток таких форматок на каждый размер фотобумаги (30×40 или 50×60 см) практически обеспечит все возможные варианты соотношений длины и ширины снимка. Окантовка дает возможность производить кадрирование на всех этапах создания снимка. Подбирая соответствующую форматку и перемещая ее на экране увеличителя, можно кадрировать непосредственно при фотопечати. Черная рамка даст возможность оценить композицию фотографии сразу же после проявления. При окончательном оформлении снимка рамку, если это необходимо, можно срезать.

И вот, наконец, в лаборатории включен свет. Творческий процесс на этом не заканчивается. Предстоит так называемая химическая ретушь. Иногда это просто исправление каких-то просчетов при печати, порой — заранее запланированная дополнительная обработка. В качестве инструментов обычно используют ватный тампон и три-четыре жесткие, желательно колонковые кисточки, например № 2, 10, 20. Реактивами служат раствор фермеровского ослабителя различной концентрации, а также обыкновенный аптечный раствор йода, применяемый в чистом виде или разбавленный водой до нужной концентрации. Йод после окончания работы обесцвечивается гипосульфитом.

Осушенный ватным тампоном отпечаток кладется на плоскость. Перед использованием йода его следует хорошо промыть от фиксажа. Применять фермеровский ослабитель удобнее, но его недостаток заключается в том, что после значительного ослабления изображение желтеет. Необходимо иметь в виду, что разные сорта фотобумаги и даже разные партии одного сорта бумаги неодинаково реагируют на ослабители и никакой закономерности здесь нет.

Несколько общих рекомендаций. Чтобы обрабатываемый участок не имел резкой границы, ослабитель наносится многократно на несколько секунд, после чего каждый раз снимается чистым отжатым ватным тампоном. Если нужно полностью убрать плотное изображение (до белизны бумаги), его переводят в светло-коричневое концентрированным фермеровским ослабителем и после промывки отбеливают йодом. Зеленые, синие, розовые пятна свидетельствуют о недостаточной промывке и чистоте растворов или кисточек. Если в результате отбеливания на совершенно белых местах все-таки получились пятна, их можно попытаться убрать раствором, состоящим из 2—3 чайных ложек нашатырного спирта (аптечного) и одной таблетки пергидроля (также аптечного). После этого отпечаток нужно тщательно промыть. Существует другой путь химической ретуши — метод повторного проявления. Для этого отпечаток полностью отбеливают в одном из отбеливателей (например: сернокислая медь крист. — 100 г, хлористый натрий — 100 г, серная кислота 10%-ная — 250 мл, вода — до 1 л), промывают и вновь проявляют медленно работающим раствором. Не закончив проявление, отпечаток можно ополоснуть, осушить и кисточкой «прорисовать» нужные места с помощью более концентрированного проявителя. При этом можно варьировать теплоту тона на разных участках отпечатка с помощью разных проявителей. В конце процесса снимок следует отфиксировать. Если необходимо, фотографию можно отретушовать, используя один из имеющихся рецептов виражей, или полностью окрасить одним из стойких красителей, например слабым раствором анилина или хорошо отфильтрованным свежесваренным чаем, с последующей промывкой. В первом случае произойдет преимущественная окраска темных поверхностей, во втором — светлых. То и другое можно сделать не на всем отпечатке, а лишь на нужных деталях с помощью кисточки.

Сушить матовые и структурные фотобумаги лучше после 10-минутной глицериновой ванны (20—30%-ный водный раствор глицерина), в этом случае они приобретут эластичность и не будут загибаться по краям. Глянцевые бумаги тоже рекомендуют сушить, а глянцевать лишь после ретуши. Я придерживаюсь того мнения, что на «выставочном» отпечатке ретушь не должна быть видна. Непригодна «профессиональная» газетно-журнальная ретушь, которая, как правило, выполняется анилиновой краской по глянцевой поверхности отпечатка. Для ретуши на бумагах любой поверхности я применяю карандаш «ретушь № 2», который позволяет при разном нажиме получать тона от самых светлых до средних на глянцевых бумагах и темно-серых — на матовых. Неудачная ретушь убирается спиртом или тройным одеколоном. Плотность больших поверхностей с плавными тональными переходами можно увеличить графитным порошком того же карандаша с помощью ваты или растушевки. На матовых бумагах ретушь карандашом почти не видна, а на глянцевых после глянцевания ее невозможно обнаружить при самом тщательном рассматривании. Самые темные места на матовых бумагах можно ретушировать акварельной краской

или гуашью, а на глянцевых — несмываемой тушью «Кальмар» (выпускается в Таллине), разведенной водой до нужной концентрации. Когда тушь высохнет, отпечатки можно безбоязненно размачивать для глянцевания. Темные детали на полуматовых и структурных бумагах ретушируются краской, гуашью, любой тушью, в зависимости от нужной степени блеска. Не следует использовать одни и те же кисточки для химической и обычной ретуши. Темные пятна и линии можно соскабливать медицинским скальпелем, заточенным так, чтобы он не царапал эмульсию, а снимал с нее тонкую стружку. Тогда дефекты можно будет осветлять до любой нужной плотности. Удобно иметь два скальпеля с разной шириной рабочей поверхности — для точек и волосных линий; для пятен и толстых линий. Ретушь скальпелем всегда выполняется после работы карандашом и кисточкой.

Глянцевать фотографии удобнее всего на плексигласе, накатывая их без какой бы то ни было дополнительной обработки. Сушить после накатки следует под грузом, положив плексиглас фотографиями вниз на плотную ткань, ковер и т. п. Глянцевание на зеркальном стекле дает лучшее качество, но это слишком сложный процесс. Что касается АПСО, то им для снимков больших размеров лучше не пользоваться. Фотография готова. Остается заключительный процесс — обрезка и окончательное оформление. Теперь по необходимости изменяется ширина рамки или же она убирается вообще. Можно изменить кадрировку снимка обрезкой или новой рамкой, подчеркнутая с помощью рейсфедера. Белую рамку можно отделить от изображения тонкой линией карандашом или тушью, черную — белой гуашью. Иногда стоит наклеить снимок на паспарту. При этом весьма важно верно выбрать его размеры и цвет. Все эти детали оформления имеют большое значение для восприятия фотографии, но многими недооцениваются. Здесь надо помнить о принципе — «семь раз отмерь, один — отрежь». Ведь очень обидно испортить фотографию на самом последнем этапе.

...В своих статьях я постарался упомянуть обо всех этапах создания «выставочной» фотографии, опуская, по возможности, общезвестное и подробное останавливаясь на сведениях, которые для некоторых фотографов могут оказаться новыми.

Владимир Андреев Стекло и свет



Многие фотографии обращаются к съемке стекла. Привлекают его удивительные свойства: прозрачность, дающая разнообразную игру света, необычайная пластичность.

Как использовать эти свойства в натюрмортах, основные элементы которых составляют предметы из стекла?

Работа Е. Черноглаза «Линзы». Диагонали в композиционном построении элементов натюрморта в сочетании с линиями фона создают интересный декоративный рисунок. Хотелось бы только посоветовать автору несколько смягчить (теперь уже при печати) контраст штриховых линий, которые излишне навязчивы и отвлекают внимание от главного в кадре — фактуры стекла. Получилась фотография, которую можно назвать загадочной картинкой. Только пристально взглядевшись в снимок, подетально его рассмотрев, начинаешь понимать, что фотограф расположил на плоскости четыре линзы. При первом беглом рассмотрении кажется, будто в центре снимка бокал, наполненный водой.

Яркое световое пятно в работе А. Пархоменко «Композиция» помогает выстроить кадр и очень точно служит выявлению

материальных свойств предметов натюрморта. Вода в сосудах декорирована созвездиями воздушных пузырьков. Прерывистый контур стеклянных предметов не лишает их пластичности, а блики на коже плодов как бы выявляют их цвет.

Направленный, так и хочется сказать, прожекторный свет (по всей вероятности, был использован один источник) делает кадр предельно контрастным, что отнюдь не вредит снимку и не лишает изображение теплоты, мягкости, спокойствия. И, кроме того, с помощью данного вида освещения на стыке света и тени еще более выявляется фактура предметов.

Смелое световое решение этой работы вносит эмоциональный заряд в содержание натюрморта, придает ему некоторую загадочность и одушевленность, которых не так просто добиться в таком жанре.

Светлым и мажорным воспринимается «Натюрморт с графином» Д. Кишкунаса. Правда, некоторая тональная неуравновешенность вносит определенный дисбаланс в композицию снимка. К примеру, сам графин проигрывает рядом с интересно найденной его тенью на фактурном заднике.



Автор применил освещение, которое часто называют скользким. Здесь его можно назвать фактурным.

Схема освещения, использованная фотографом, только на первый взгляд простая и нехитрая. На самом деле все обстоит сложнее. Я не думаю, что кто-нибудь может сразу определить, сколько источников установил автор при съемке, два, три или все десять.

«Стеклянные воронки» Р. Юнисова — самый «стеклянный», самый прозрачный из представленных здесь натюрмортов. Простой, непринужденный ритм, светлый фон акцентируют наше внимание на прекрасном переданном свойстве материала — пластичности. Хорошо чередуются окружности, овалы, конусы, параллели. Накладываясь друг на друга, они еще больше выявляют эффектные качества стекла. Немного отвлекает внимание горизонтальная линия на фоне, от которой без особого труда можно избавиться при печатании снимка.

Работа А. Слюсарева «Кухня» решена скупыми средствами, но сколько тепла, привлекательности в этих незатейливых повседнев-

ных предметах домашнего обихода. Спокойная по тону стеклянная бутылка хорошо сочетается с прислоненной к ней овальной деревянной доской. Полоска солнечного света на доске оживляет кадр, вносит в него внутреннюю динамику, обогащает фактуру дерева, создавая игру света и тени. Другие элементы композиции удачно обрамляют ее сюжетный центр. А. Слюсарев — многоопытный фотограф. «Стеклянные мотивы» в его натюрмортах встречаются довольно часто. В «Кухне» стеклянная банка на подоконнике воспринимается композиционно второстепенным объектом. И местоположение ее отнюдь не центральное, а боковое. Но в содержании снимка роль этого скромного предмета важная.

Как видим, свет при фотографировании стекла используется в самых разных целях. В одних случаях — помогает передать авторское отношение к предметам, в других — преобразует предметы обычные в такие, которые невольно привлекают внимание, в третьих — делает акцент на броскости, оригинальности или же, наоборот, предельной простоте фотографического решения.

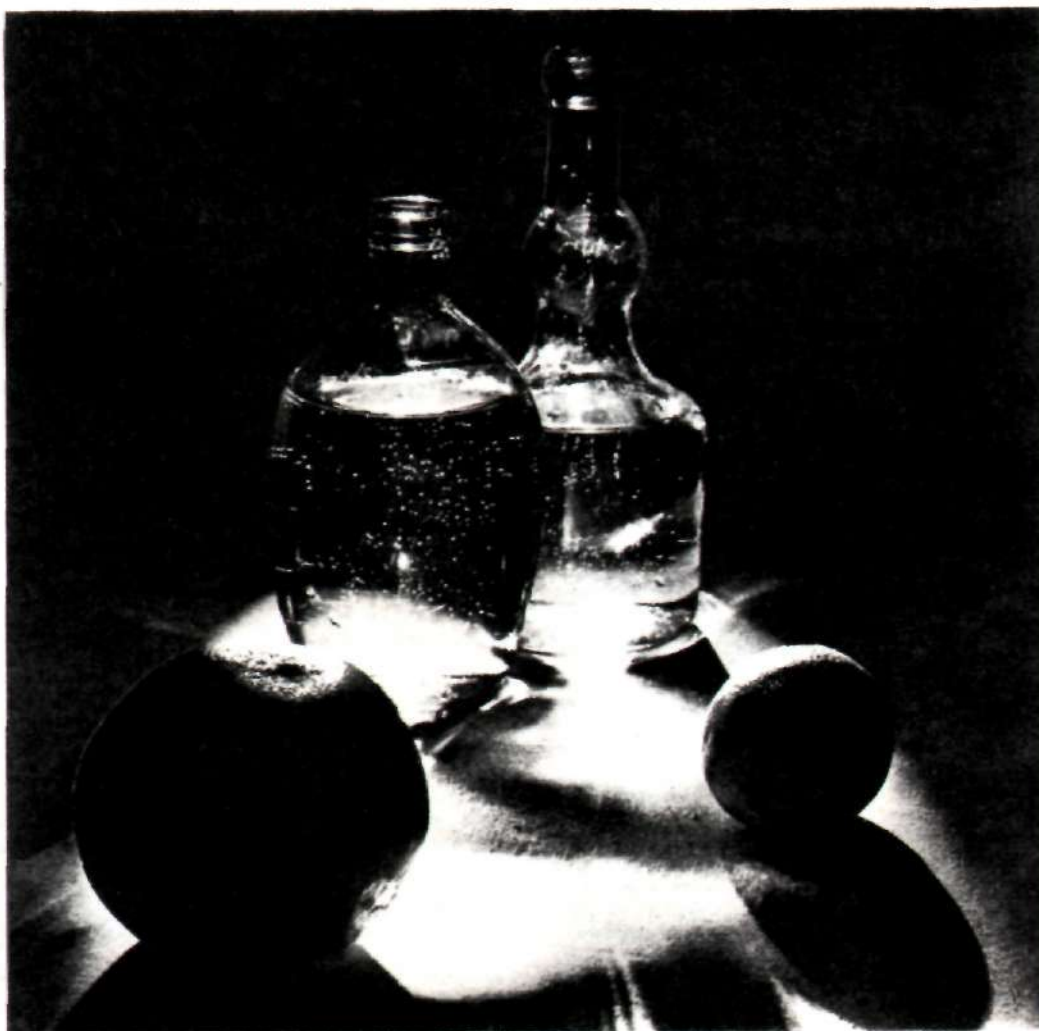
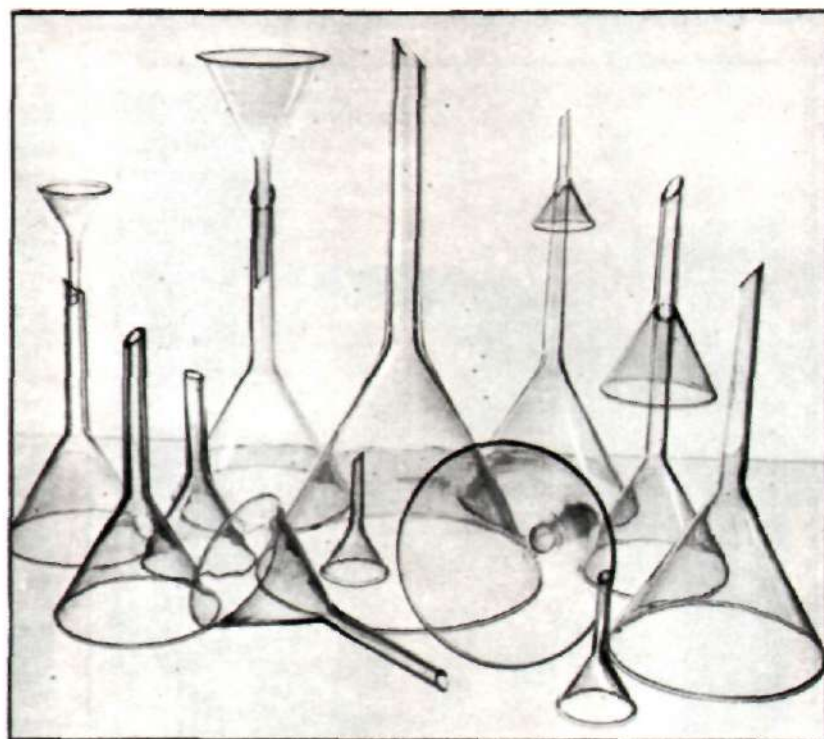
А. СЛЮСАРЕВ КУХНЯ

Д. КИШКУНАС НАТЮРМОРТ С ГРАФИНОМ

Е. ЧЕРНОГЛАЗ ЛИНЗЫ

Р. ЮНИСОВ СТЕКЛЯННЫЕ ВОРОНКИ

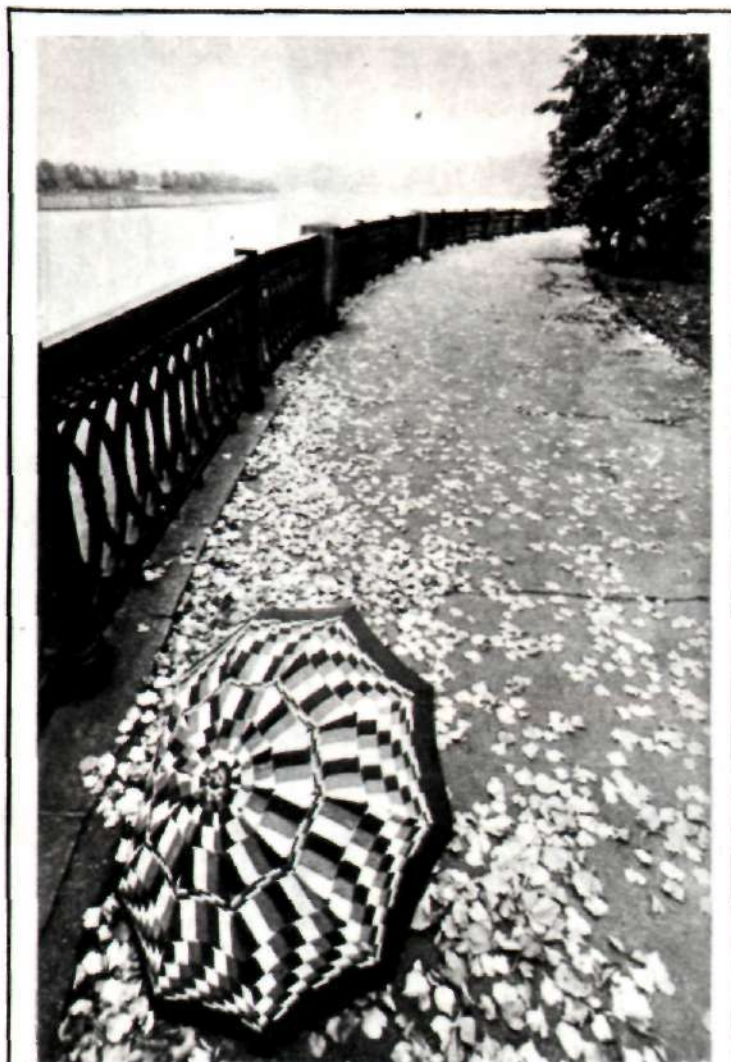
А. ПАРХОМЕНКО КОМПОЗИЦИЯ



ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



АЛЕКСЕЙ БРУДНО, 16 ЛЕТ
(МОСКВА)
НАБЕРЕЖНАЯ МОСКВЫ-РЕКИ

Алексей Брудно — член фотостудии «Гайдоровец» Дворца пионеров и школьников Люблинского района Москвы. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Индустар-50», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 11.)

КОММЕНТИРУЕТ МАСТЕР

Можно ли снимать в плохую погоду!

Среди моих многочисленных знакомых фотолюбителей есть большая категория людей, которые считают, что снимать без солнечного освещения очень плохо. Они берут в руки аппараты, как правило, только в летние месяцы — зимой их фотокамеры отдыхают. Да и летом стараются фотографировать в то время дня, когда солнце стоит в зените, а не ранним утром или в сумерки.

Но, как показывает практика, именно в эти часы состояние природы наиболее интересно для создания художественных снимков. Свет помогает объемно «нарисовать» фотографируемые объекты, а длинные тени, отражения, туманы, большой диск солнца над горизонтом становятся выразительными компонентами будущего снимка. Снимок из сегодняшней почты «Советского фото» — «Вечер» Светланы Каюмовой из Тирасполя сделан как раз при низком положении солнца. Не будем разбирать все достоинства и недостатки этой работы. Обратим внимание только на правильно выбранное освещение. Представьте, что фотография была бы сделана в полдень, когда солнце в зените. Тогда на снимке не получилось бы так отчетливо отражение коровы в речке. Пропала бы полоса вечернего тумана, которая придает кадру лирическое настроение. Конечно, когда интересное событие происходит днем, под палящими лучами солнца, и его требуется сфотографировать, тут уж ничего не поделаешь. Вот два примера такой съемки, два репортажных кадра.

Фигура спортсмена на снимке ленинградца Григория Бондаренко остановлена щелчком аппарата в очень динамичной позе, что называется в полете, и на спокойном, ровном фоне. Главное в кадре выделено, и поэтому сюжет снимка легко читается: идут спортивные соревнования. Жаль, что одинокая фигура прыгуна не «поддержана» в кадре болельщиками, судьями или другими спортсменами. Не чувствуется остроты спортивной борьбы.



СВЕТЛАНА КАЮМОВА
(ТИРАСПОЛЬ)
ВЕЧЕР



МАКСИМ ХАВБУЛИН
(ПЕНЗА)
ЗДЕСЬ БЫЛИ ДЕРЕВЬЯ



ОЛЕГ МОВЧАНЮК
(ЗАПОРОЖЬЕ)
СОЛИСТЫ НАШЕГО ОРКЕСТРА



ГРИГОРИЙ БОНДАРЕНКО
(ЛЕНИНГРАД)
ПРЫЖОК

бы, хотя номер на груди юноши говорит о масштабе школьной спартакиады. Снимок Олега Мовчанюка из Запорожья сделан в самый что ни на есть солнечный день. Момент пойман очень удачный. Редкий музыкальный дуэт, шагающий в ногу — маленький мальчик играет на флейте пикколо, а большой — на огромной трубе. Олег не лишен чувства юмора. Поэтому ему и удалось создать такую забавную фотографию.

Другое настроение в снимке Максима Хабибулина из Пензы. Свою работу он назвал «Здесь были деревья». Судя по названию, автора интересует тема — человек и окружающая среда. Мягкий вечерний свет заходящего солнца осветил высокие стволы сосен, как на известной картине знаменитого русского пейзажиста И. И. Шишкина. А рядом, на берегу, словно два гигантских спрута, корни лесных великанов. Два берега тихой лесной речушки — как две судьбы деревьев. Благодаря вечернему заходящему солнцу тонкие стволы четко видны на фоне мягкой пушистой листвы на втором плане. А снимок заставляет нас не только любоваться прекрасным пейзажем, но и подумывать над тем, как лучше сохранить эти уголки природы для будущих поколений.

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент
«Недели»

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Нажать на кнопку — тоже искусство

Вы видели, как стреляет спортсмен на соревнованиях? Его поза устойчива и в то же время не напряжена, ружье не шелохнется, и лишь кончик пальца плавно нажимает курок. Если рука дрогнет, он промахнется. А если дрогнет рука фотографа? Снимок получится, но пострадает его резкость. Ведь даже при самом незначительном дрожании камеры, которое можно и не заметить, происходит сдвиг изображения, расплываются его контуры. Любительские снимки зачастую недостаточно резкие не потому, что у фотоаппарата «плохой объектив» (на что так часто ссылаются начинающие фотографы), а из-за сотрясения камеры в момент экспозиции. Правильные приемы съемки нужно выработать с самого начала, отучаться от ошибочных потом намного сложнее...



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3

Если вы снимаете «с рук», сдвиг камеры тем больше, чем дольше выдержка. Считается, что с выдержками более 1/30 с снимать «с рук» не нужно, и аппарат следует устанавливать на штативе. Но если вы слишком резко нажимаете на спусковую кнопку, сотрясение будет сказываться и при более коротких выдержках, таких как 1/125 и даже 1/250 с. Поэтому всегда придерживайтесь основного правила: перед спуском затвора примите наиболее устойчивое положение, на мгновение затаните дыхание, нажимайте на спусковую кнопку плавно, без рывка, усилием фаланги пальца. Частая ошибка — слишком резкое и сильное нажатие (как будто вы давите в доску канцелярскую кнопку), сообщающее аппарату толчок вниз. Потренируйтесь на незаряженной камере, добейтесь отсутствия малейшего сотрясения. Но это еще не все. Держите камеру правильно (фото 1), одной рукой плотно обхватив ее корпус, другой — объектив. Это позволит непрерывно и плавно наводить на резкость и спускать затвор, не отнимая руки от кольца наводки на резкость. При любой возможности создавайте для рук и для корпуса дополнительный упор (фото 2, 3). При съемке с длительными выдержками единствен-

но надежный способ обеспечить неподвижность аппарата — поставить его на штатив. Ножки и шарниры штатива должны быть плотно завинчены. Для спуска затвора пользуйтесь гибким тросиком — он заметно снижает возможность толчка.

Штативом может служить и любая подставка — стол, стул, скамейка. К примеру, вы хотите сняться сами: у многих камер есть автоспуск — приспособление, приводящее затвор в действие через 8—10 с после нажатия спусковой кнопки. Фотограф успевает занять место перед аппаратом, сняться вместе с друзьями. Использование автоспуска всегда уменьшает сотрясение, и опытные фотографы иногда пользуются им даже при обычной съемке. Вам понравился пейзаж — установите камеру, взведите автоспуск. Он сработает мягче, чем если бы вы держали камеру в руках и нажимали на спусковую кнопку.

Убедиться, что все сказанное очень важно, можно только на практике. Попробуйте сами поснимать правильно и... неправильно. Сравните затем с помощью сильной лупы резкость негативов. Присмотритесь, как часто ваши юные коллеги-фотографы делают снимок «рывком», как вздрагивает аппарат в их руках. Резких кадров при такой съемке ждать нечего.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

Фотомонтаж



В основе различных способов изготовления фотомонтажа могут лежать несколько приемов. Самыми простыми являются: техника комбинированной съемки или комбинированной печати. Получение эффекта фотомонтажа (фиксация на один кадр двух или нескольких объектов) при съемке простейшими любительскими камерами — дело сложное. Но можно

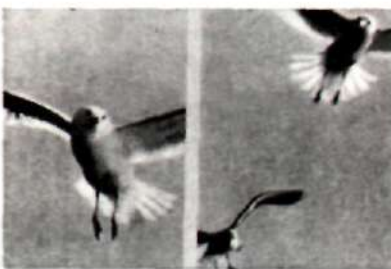


ФОТО ИЗ КНИГИ
АЛЬФРЕДА УМАНА (ГДР)
«ФОТОТРОЙКИ»

добиться аналогичных результатов в позитивном процессе с помощью комбинированной печати. Так был сделан снимок «Шахматы». В рамку увеличитель были вложены два негатива: с изображением шахматной доски и портрета шахматиста. После проекции двух негативов на лист фотобумаги и химической обработки получился публикуемый снимок. Аналогичным методом был напечатан сюжет «Чайки». Одинаковая тональность неба на одном и другом негативах позволила сделать совмещение незаметным. При печати была сделана выкадровка.

Что читать о фотографии

Динь Л. Основы композиции в фотографии. — М.: Высшая школа, 1983.
Динь Л. Беседы о фотомастерстве. — М.: Искусство, 1977.
Иофис Е. Фотография для школьников. — М.: Планета, 1973.
Краткий справочник фотолюбителя. — М.: Искусство, 1982.
Крауш Л. Первые шаги в фотографии. — М.: Искусство, 1977.
Минулин В. 25 уроков фотографии. — М.: Искусство, 1963.
Панфилов Н. Фотография и ее выразительные средства. — М.: Искусство, 1981.
Плужиников В. Занимательная фотография. — М.: Искусство, 1964.
Постников В. Учимся фотографировать. — М.: Молодая гвардия, 1981.
Пятницкий Ф. Определение экспозиции при съемке и печати. — М.: Искусство, 1980.
Селезнев И. Мастерство фотолюбителя. — М.: Искусство, 1971.
Фотокинотехника. Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
Чудовский И. Фотография: рассказ для начинающих. — М.: Искусство, 1984.
Яновлев М. Учимся фотографировать. — М.: Искусство, 1977.

В объективе — улыбка...

Спорт многолик, особенно если взгляд на него — «не с той стороны»: именно такая точка зрения послужила причиной появления фотографий, которые мы печатаем сегодня в разделе фото-юмора. Но снять — это, как говорится, полдела, а вот придумать к ним столь же оригинальные подписи — совсем не так просто, как кажется. Надеемся, что наши читатели справятся с этой задачей. Ждем ваших предложений!



ФОТО В. АХЛОМОВА



ФОТО Н. УТКИНА



ФОТО Г. УСОЕВА



ФОТО Н. НИКОЛАЕВА

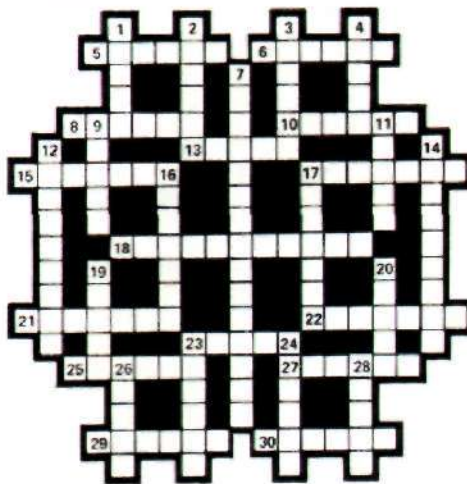
КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

5. ЖАНР. 6. ЧЕХОСЛОВАЦКОЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ОПТИЧЕСКИХ ПРИБОРОВ. 8. МЕХАНИЗМ ФОТОАППАРАТА. 10. СОВЕТСКИЙ АВТОМАТИЧЕСКИЙ ДИАПРОЕКТОР. 13. ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ МАЛОФОРМАТНЫЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ. 15. ДАННЫЕ О ФОТОМАТЕРИАЛАХ, РАЗНЕСЕННЫЕ ПО ГРАФАМ. 17. СТАРЕЙШИЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОМАСТЕР. 18. ОДИН ИЗ АВТОРОВ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕНИНИАНЫ. 21. ФОТОКЛУБ ВО ЛЬВОВЕ. 22. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ГАЗЕТЫ «ИЗВЕСТИЯ». 23. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ ОДНОСТУПЕННОГО ПРОЦЕССА. 25. ЖЕНЩИНА — ФРОНТОВОЙ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ. 27. ЧАСТЬ ВИЗИРА. 29. ИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ М. АЛЬПЕРТА. 30. ДЕТАЛЬ МЕХАНИЗМА ФОТОАППАРАТА.

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. НАЗВАНИЕ СЕМЕЙСТВА СОВЕТСКИХ ЗЕРКАЛЬНЫХ ФОТОАППАРАТОВ. 2. ПОЛОЖЕНИЕ ИЗОБРАЖАЕМОГО ПРЕДМЕТА В ПЕРСПЕКТИВЕ. 3. ПЕРЕЧЕНЬ КОМПОНЕНТОВ ХИМИЧЕСКИХ РАСТВОРОВ. 4. СОВЕТСКАЯ ЗЕРКАЛЬНАЯ КАМЕРА. 7. ОПТИКО-МЕХАНИЧЕСКОЕ УСТРОЙСТВО. 9. СИСТЕМАТИЗИРОВАННЫЙ НАБОР ЦВЕТНЫХ ЭТАЛОНОВ. 11. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. 12. ОПТИЧЕСКОЕ ПРИБОРОПОСРЕДСТВО ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ РАССТОЯНИЯ. 14. ОТРАЖАТЕЛЬ В ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРАХ. 16. ВИД КАССЕТЫ. 17. ГОРОД, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «ПЕРСПЕКТИВА». 19. ДЕЛЕНИЯ НА ОБЪЕКТИВЕ. 20. РЯД ОДНОТИПНЫХ ФОТОАППАРАТОВ. 23. РАЗМЕРЫ КАДРА. 24. ЯПОНСКАЯ ФИРМА, ВЫПУСКАЮЩАЯ РАЗЛИЧНУЮ ОПТИЧЕСКУЮ ПРОДУКЦИЮ. 26. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ТАСС. 28. ПЕРВАЯ МАЛОФОРМАТНАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КАМЕРА.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 4

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

5. ЛОБОДА. 6. ПРИЗМА. 10. СТРЕЛКА. 11. «ЧАЙКА». 12. УТКИН. 13. ДИАСКОП. 15. ЛАНДЕР. 16. ЕРЕВАН. 18. ОКУШКО. 20. ОПТИКА. 22. КИШИНЕВ. 23. ВРЕМЯ. 25. «СМЕНА». 27. КОПОСОВ. 29. КАЗЕИН. 30. «МАГНИТ».

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. «УГОЛЕК». 2. «МОМЕНТ». 3. СОУС. 4. МИРА. 7. «УДАЧА». 8. ШЕРСТЕННИКОВ. 9. КНИГА. 13. «ДРУЖОК». 14. ПЕТРОВ. 15. «ЛОМО». 17. «НЕВА». 19. КУРОК. 21. «КЭНОН». 24. МЕДАЛЬ. 26. МЕНИСК. 27. «КИЕВ». 28. «ВЕГА».

Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция!
К вам обращаются два за-
ядлых фотолюбителя с
просьбой разрешить наш
спор. В № 11 «СФ» за
1983 год было помещено
высказывание американ-
ского теоретика Сюзанны
Зонтаг: «С помощью фото-
графии каждая семья соз-
дает укрепляющую ее
единство собственную ил-
люстративную хронику...»
Прочитав это высказывание,
мы решили, что речь идет
о семейных альбомах.
В этой связи мой коллега
сказал, что семейный аль-
бом для потомков должен
выглядеть только в виде
портретной галереи. Я же
настаивал на том, что в се-
мейном альбоме должны
присутствовать снимки из
повседневной жизни и
быта, рассматривая кото-
рые, далекий потомок смог
бы получить представление
о наших занятиях, увлече-
ниях, радостях, проблемах...
Кто же из нас прав?
Н. Житков,
Кострома

Р е д.: Тот или иной тип се-
мейного альбома каждый
выбирает по своему усмот-
рению. В некоторых альбо-
мах наряду с изображения-
ми друзей и родственни-
ков приходилось видеть
фотографии окрестностей
родного дома, всякую жив-
ность. Возможен и чисто
портретный вариант. Это —
дело хозяина альбома. Но
если рассчитывать на вос-
приятие наших потомков,

то, вероятно, им будет ин-
тересен второй из пере-
численных вами типов се-
мейной фотохроники.

Уважаемая редакция!
Меня волнует один вопрос.
Многие фотолюбители и
известные мастера посы-
лают одни и те же фото-
работы по всему белу све-
ту — на выставки, в редак-
ции газет и журналов. При-
знанные фотоработы вы-
пускаются в оборот бес-
прерывный. Но постепенно
эти авторы перестают ис-
кать новые темы, средства
и способы выразительно-
сти, а порой и просто ле-
нятся брать в руки фотоап-
парат. Главная их забота —
тиражирование, ретуширо-
вание, отправка снимков
ценными бандеролями. Ведь
делать это никем не запре-
щено!
Р. Огинькас,
Вильнюс

Р е д.: Писали мы об этом
неоднократно, укоряя ав-
торов за безостановочное
тиражирование одних и тех
же выставочных работ. Прав
автор письма: «золотая ли-
хорадка» приводит к тому,
что коллекционеры меда-
лей теряют свою былую
форму и буксуют в творче-
ском движении. Но учтем
и другое: если работа де-
сятилетней давности заво-
евывает сегодня на вы-
ставке «золото», значит,
буксуют не только те, кто
тиражирует...



М. МЕЛЬНИЧУК (ТЕРНОПОЛЬ) ХОЗЯИН

В. БОГДАНОВСКИЙ (ЧЕЛЯБИНСК) «КОЛЛЕГИ»

Ю. ЗАХАРОВ (НОВОСИБИРСК) ПРИЯТНОГО АППЕТИТА!

Владимир Никитин Творческое наследие ученого

Самуил Мартынович Дудин — художник, путешественник, этнограф, археолог, музейный работник — один из тех, несколько особняком стоящих в истории русской фотографии людей, которые, мало задумываясь о художественной ценности своих снимков, тем не менее внесли достойный вклад в отечественное фотоискусство. С. М. Дудин родился в 1863 году в местечке Ровное, Елизаветградского уезда, Херсонской губернии в семье отставного военного, ставшего к тому времени сельским учителем. Мальчик рано пристрастился к рисованию. В своей автобиографии он вспоминал, что все вещи в их маленьком доме были постоянно разрисованы мелом. На шкафу, сундуке, скамейках он изображал батальные сцены, навеянные рассказами отца, за что ему частенько доставалось от родителей. Окончив школу, он поступил в Елизаветградское земское реальное училище, но закончить его не успел: арестовали за нелегальную политическую деятельность. Молодой реалист был активным членом народолюбческого кружка, изучал труды Маркса, переводил на украинский язык и размножал на гектографе запрещенную литературу, поддерживал связь с революционно настроенными рабочими и ремесленниками. Почти три года велось следствие по делу кружка украинской «громады». Из елизаветградской тюрьмы его переводят в московскую, а затем ссылают в Сибирь. Семь лет ссылки были годами самообразования, активной учебы. В Селенгинске он основал метеостанцию, собирал фольклорный и этнографический материал по русскому и бурятскому поселениям, много рисовал. Познакомился с известным путешественником и исследователем Центральной Азии Г. Н. Потаниным. Два года Самуил Мартынович работал у известного фотографа Н. А. Чарушина в Кяхте. Встретился с выдающимся историком В. В. Радловым, сыгравшим большую роль в его судьбе. Радлов пригласил Дудина в качестве рисовальщика и фотографа в знаменитую Орхонскую

экспедицию, вместе с Потаниным хлопотал об амнистии, а затем помог ссыльному обосноваться в Петербурге. В 1892 году Дудин поступил в Академию художеств, которую успешно закончил в 1898 году по классу И. Е. Репина. Еще будучи студентом Академии, он часто ездил в археологические и этнографические экспедиции, привозил много рисунков, акварелей, фотографий. Особую привязанность имел к архитектурным памятникам Средней Азии. В 1895 году по поручению Археологической комиссии он выполнил большую работу по фотографированию Самарканда. Замечательные негативы большого формата (24×30 см) и до сих пор помогают реставраторам в работе по восстановлению образцов древнего зодчества. Последний год прошлого века Самуил Мартынович провел в степях Казахстана, где для Всемирной парижской выставки снимал быт коренного населения. Его негативы сегодня — один из ценнейших материалов в собрании Гамбургского этнографического музея. В 1900—1902 годах по поручению этнографического отдела Русского музея он совершил три грандиозные поездки по Средней Азии, занимаясь сбором вещевых коллекций и систематической этнографической съемкой. Снятые им в эти годы две тысячи негативов по праву считаются уникальными, а вещевая коллекция — самым полным и основополагающим среднеазиатским собранием Музея этнографии народов СССР. 1905—1907 годы Дудин снова работал в Самарканде, запечатлевая его архитектуру, прикладное искусство. Активная экспедиционная работа С. М. Дудина продолжалась вплоть до 1915 года. За это время он участвовал еще в нескольких крупнейших экспедициях, возглавляемых замечательными русскими учеными, в частности академиком С. Ф. Ольденбургем, который писал о Дудине: «Самуил Мартынович справедливо может быть назван фотографом-ученым... Я убежден, что все, кому приходится работать по фотографиям С. М., согла-



БАЗАРНЫЙ ДЕНЬ В САМАРКАНДЕ

УЗБЕКСКИЕ ЖЕНЩИНЫ
В ПРАЗДНИЧНЫХ НАРЯДАХ

МОРОЖЕНЩИК НА РЕГИСТАНЕ,
САМАРКАНД

ОБЕД

У КУЗНИЦЫ

ФОТО С. ДУДИНА



ся с этой высокой оценкой его труда, имеющего большое чисто научное, а не только техническое значение».

С 1911 года и до самой смерти Дудин заведовал фотоотделом и отделом изображений Музея антропологии и этнографии, с 1914 года обязанностей приравнивалось — он стал ученым-хранителем отдела древностей Восточного Туркестана, а затем и секретарем совета музея.

Среди специалистов музейного дела Самуил Мартынович пользовался большим авторитетом. Как крупный знаток прикладных видов искусства он консультировал Государственную экспертную комиссию при оценке произведений из керамики, ковровых изделий, предназначенных на экспорт. Самуил Мартынович помогал комплектовать коллекции по керамике в Эрмитаже и Русском музее. В Эрмитаже, кстати, хранится его замечательное собрание древнеазиатских изразцов. В советские годы началась педагогическая деятельность Самуила Мартыновича. Он преподавал фотографию будущим географам и этнографам в Ленинградском государственном университете, писал статьи о фотографии. В них четко прослеживалась позиция Дудина, превыше всего ценившего в фотографии достоверность. В одном из своих научных отчетов Самуил Мартынович категорически возражал против наигранных ситуаций, показной экзотики, которые сплошь и рядом можно было видеть на снимках, сделанных другими путешественниками по Средней Азии. «Я не придаю никакой цены снимкам сочиненным», — писал он. — Все они антихудожественны и тем только усугубляют ложность впечатления».

Творческое наследие фотографа-ученого в первую очередь представляет научный интерес. Но можно со всей определенностью утверждать, что многие из его работ, особенно пейзажи и бытовые сцены, обладают несомненными художественными достоинствами. Его снимки овеяны дымкой поэзии и одновременно документально точны. В пейзажах ощущается мастерское владение светотеневым рисунком, понимание возможностей светотопики. Проникнутые доброй иронией и юмором жанровые кадры, запечатлевшие базары и улицы древних среднеазиатских селений и городов, словно переносят нас во времена Ходжи Насреддина.

Министерство культуры РСФСР, Заочный народный университет искусства проводят конкурс, посвященный 50-летию деятельности ЗНУИ. Задачи конкурса — показать возросший уровень советской любительской фотографии, участие выпускников и учащихся ЗНУИ в ее развитии, продемонстрировать возможности заочного обучения фотокunstству.

В фотографиях должны найт отражение многогранная жизнь советского человека, его возросшая активность на современном этапе коммунистического строительства, работа по выполнению задач, поставленных партией.

Жанры конкурсных снимков — самые разнообразные. Это могут быть портреты сельских тружеников или рабочих, жанровые сценки, натюрморты, пейзажи — словом, все, что заслуживает внимания фотолюбителя.

Каждый автор может представить десять черно-белых или цветных фотографий. Принимаются работы размером не менее 40 см по длинной стороне, не наклеенные на картон.

Снимки не возвращаются, из них формируется методический и выставочный фонд отделения кинофотоискусства ЗНУИ. Работы из выставочного фонда регулярно посылаются на международные и всесоюзные конкурсы. Лучшие работы войдут в иллюстрированный каталог, который будет разослан всем участникам конкурса.

На обратной стороне каждого снимка необходимо написать название, фамилию, имя, отчество автора, профессию, адрес. Фотографии следует направлять до 30 июля 1984 года по адресу: 101826, Москва, Армянский пер., 13, ЗНУИ, отделение кинофотоискусства, «Фотоконкурс».

Учреждены 6 основных и 10 поощрительных премий. Все авторы получают дипломы участников конкурса, памятные подарки.

Подведение итогов конкурса — в августе 1984 года. Рассылка дипломов и премий — до 30 января 1985 года.

Сергей Костромин Позитивный процесс: цели и средства

РАБОТА С НЕГАТИВОМ

Очевидно, что в фотографии получение негатива с желаемыми художественными и техническими свойствами — более чем половина дела. Но какие же мотивы побуждают фотохудожников и любителей проводить кропотливую доработку негатива? Да и всегда ли эти мотивы определяются художественными задачами? Часто основной причиной, вызывающей необходимость исправления негатива, является несоответствие между ценностью самого изображения и его техническим исполнением. Интереснейший сюжет может быть безвозвратно потерян из-за ошибок в съемке и проявлении, неудовлетворительных условий хранения или просчете при фотопечати. Определенная степень риска в фотопроцессе всегда существует. Чаще ошибки связаны с определением экспозиции, отклонениями от режимов обработки, реже — с нестабильностью свойств фотоматериала и другими трудно поддающимися анализу причинами — дефектами слоя, выходами за пределы светочувствительности, контрастности и т. п. Наибольшие по значению ошибки исправляются при печати, а существенные — вынуждают порой переходить от привычного полутонного изображения к какому-либо производному. При этом изначальная идея съемки может искажаться до неузнаваемости или, за счет приобретения новых визуальных особенностей, усиливаться именно в преобразенной форме. Это справедливо для такой разновидности современной фотографии, как фотография, с присущим ей свойством выделения наиболее характерных линий и силуэтов, образующих композицию. И все-таки лучше получить хороший негатив, а «испортить» его можно уже при печати. Общедоступный критерий при оценке технического качества — максимальное количество деталей при относительном удобстве их воспроизведения на позитиве. На практике выдерживать стандартные условия съемки и об-

работки бывает трудно, поэтому полезно уметь прогнозировать величину предполагаемых ошибок, смещая их в ту сторону, где они легче компенсируются подбором фотоматериалов и оборудования при наименьших затратах времени. Когда имеется возможность выбора контрастных фотобумаг, то удобнее в работе мягкий негатив. Если выбор ограничен мягкими и нормальными фотобумагами — негатив может быть немного контрастнее. Кроме этого, тональное решение позитива определяется натурой съемки и склонностью автора к доминированию темных или светлых тонов, резким или пластичным переходам. Все это неизбежно отразится на параметрах негатива. Переэкспонированный в 2 раза черно-белый фотослой дает увеличенную плотность изображения, которую можно компенсировать выдержкой при печати. Недоэкспонированный негатив лишает возможности проработать детали в тенях. Это — потеря информации, восполнимая только воображением автора. Так что пусть лучше негатив получится несколько плотнее и мягче нормального, чем прозрачнее и контрастнее. Но следует помнить, что выделение одних характеристик проходит, как правило, за счет ухудшения других. Пример этого — необоснованное форсирование светочувствительности фотопленок за счет удлинения времени проявления или использования энергичных, специальных проявителей. Расплачиваться за двойное или тройное увеличение числа светочувствительности приходится сильным контрастом негатива и ростом зернистости в полутонах и светах. Это значительно усложняет процесс фотопечати или вынуждает применять особые ослабители, что может, даже при небольших увеличениях оригинала, свести на нет достигнутое в светочувствительности преимущество. Обратимся к конкретным примерам. Негативы часто имеют царапины на целлюлоидной стороне, что при увеличении дает трудно задеваемые на позитиве следы. Если повреждения значи-

тельные или требуется тиражирование крупноформатных копий, то ретушь кистью из-за чрезвычайной трудоемкости неприемлема. В этом случае применяется иммерсия негатива — печать с покрытой глицерином фотопленки, зажатой между стеклянными прозрачными фотопластинками. Показатель преломления света в стекле, глицерине и подложке пленки приблизительно одинаков, поэтому микронеровности, заполненные жидкостью, невидимы в проходящем пучке света. Царапины на эмульсии, повредившие изображение, способ иммерсии, естественно, устранить не может. Для примера на основе пленки со стороны противоположной эмульсии были нанесены царапины (фото 1а), затем негатив был отпечатан методом иммерсии (фото 1б). Слабые следы царапин в правой нижней части кадра остались видны из-за неполного проникновения глицерина на всю

глубину канавок. Это устраняемо, если до сборки пленку подольше выдержать в глицерине. Предварительно негатив надо промыть для удаления пыли и твердых частиц, обработать в растворе смачивателя и высушить. Стекла для зажима негатива должны быть без царапин и пузырьков, размером на 1—2 см больше формата пленки. Их надо промыть стиральным порошком, высушить в подвешенном состоянии. Чистые пластинки скрепляются липкой лентой по одной из длинных сторон. Поверхности стекол и фотопленки кистью и струей воздуха освобождаются от пылинок. Нижняя пластина покрывается слоем глицерина, на который укладывается фотопленка. На нее также наносится глицерин. Затем верхнюю пластину нужно прижать к нижней так, чтобы пузырьки воздуха вывести за пределы негатива. При этом избыток



ФОТО 1а

ФОТО 1б



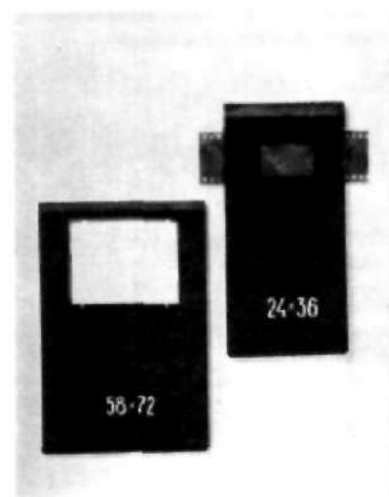


ФОТО 2



ФОТО 3а



ФОТО 3б

глицерина будет вытекать со свободных сторон. Не ослабляя усилия сжатия, струей теплой воды глицерин нужно смыть с внешних поверхностей стекол. После этого пластины скрепляются лейкопластырем. Их поверхности осушаются салфетками и протираются тампоном со спиртом. При хорошем навыке этот процесс может занимать 5—10 мин. Черно-белые фотопленки хранятся в этом состоянии несколько лет без признаков изменения оптической плотности или появления других дефектов.

Для фотопечати иммерсионная сборка аставляется в негативодержатель так, чтобы исключить давление сверху. Иначе пластинки разойдутся, и воздух между ними создаст узорчатую картину.

Дополнительные царапины, ворсинки, а также кольца Ньютона могут создать на позитиве сами прижимные стекла негативодержателя, поэтому применять их нужно только в исключительных случаях. Пленки лучше раскладывать в специальные рамки из тонкого картона (фото 2). Размер кадрового окна немного меньше формата негатива. Рамки состоят из двух одинаковых частей, скрепленных липкой лентой, с удлиненной нижней частью, чтобы можно было точно определить местоположение негатива при проекции на экран. Верхняя часть имеет небольшие пазы, через которые иглой можно корректировать положение пленки. После закладки в рамку обе стороны фотопленки очищают от

пыли. Особенно эффективен мини-пылесос с резиновой трубкой, на свободном конце которой закрепляется кисть в металлической обойме. Частицы пыли сдвигаются волосом кисти и всасываются с воздухом.

Путем дополнительной обработки изображение слабokonтрастного и прозрачного негатива может быть усилено. В основе усиления — принцип замены нейтрально-серого изображения на окрашенное. В зависимости от применяемой рецептуры можно получить негатив в желтых, коричневых, красных или синеголубых тонах. Окрашенный фотослой зрительно может выглядеть прозрачным, но его усиливающее воздействие на позитив достаточно высоко. Существуют типы усилителей, которые вместе с изменением цвета активно назначают общую плотность изображения. К ним относится хинон-тиосульфатный усилитель, который можно приобрести в фотомагазинах.

Если изображение негатива окрашивается в синий цвет, то фотопечать следует вести с желтым фильтром. В результативности этого способа можно убедиться, если синий и желтый светофильтры сложить вместе — их суммарная оптическая плотность резко возрастает. На этом принципе строится так называемое хромогенное усиление. Рецепт — и подробное описание его есть в книге В. Круга, Г.-Г. Вайде «Применение научной фотографии» — М.: Мир, 1975.

Плотные, но нормальные по контрасту негативы обрабатываются поверхностными ослабителями, сохраняющими контраст изображения (ослабитель Фармера). Для особо контрастных и передержанных слоев применяют пропорциональные или суперпропорциональные ослабители. Один из них — медный ослабитель. Раствор ослабителя прост в изготовлении и долговечен.

Вода	600 мл
Медный купорос	100 г
Хлористый натрий	100 г
Серная кислота 10%-ная	250 мл
Вода	до 1000 мл

Промытый негатив помещается на несколько минут в раствор ослабителя до осветления почернения фотослоя. Затем следует фотослой (3—10 мин) до исчезновения синеватой окраски. На этом процесс обработки может быть закончен. Если при фотопечати выяснится, что контраст изображения недостаточен, негатив допроявляется в любом мелкозернистом проявителе, разбавленном вдвое. Обработка проводится на свету и после получения удовлетворительного результата негатив надо отфиксировать, промыть и высушить. Это метод голокопии. Он настолько доступен, что его можно рекомендовать для большинства случаев оперативного уменьшения контраста негатива. Другое его достоинство — возможность возвращения плотности слоя в исходное

состояние. Это значительно уменьшает вероятность утраты изображения из-за ошибок обработки в каких-либо других типах ослабителей. Метод голокопии позволяет также уменьшить зернистость фотослоя, но не настолько, чтобы применять его с этой целью. На фото 3а, 3б показана способность ослабителя к градиционному выравниванию, которое выявляет дополнительные детали изображения в плотных местах негатива, малодоступных для воспроизведения без специальной обработки. Методы химического ослабления и усиления плотности негатива нельзя рассматривать как единственные возможные для исправления погрешностей съемки и проявления. Современные способы позволяют на любом этапе получения позитива в той или иной степени регулировать плотность и контраст изображения. Не следует прибегать к дополнительной обработке негатива, не испробовав других, хотя и более сложных, но гарантирующих сохранность фотослоя способов. Во всяком случае неправомерно правило должно стать: сначала освоение приема на нескольких пробах, затем работа с оригиналом.

(Продолжение следует)

Зарядные устройства

Применение химических источников тока в фототехнике расширяется. Однако для подзарядки малогабаритных аккумуляторов ассортимент зарядных устройств недостаточно велик. Кроме того, они рассчитаны в основном на одновременный заряд строго определенного числа элементов (например, двух), в то время как в фотокамерах и экспонометрах используются три и более элементов. Предлагаем описание пяти вариантов простых электрических схем зарядных устройств, самостоятельное изготовление которых требует лишь элементарных знаний электротехники.

Зарядные устройства для аккумуляторов целесообразно выполнять в виде генераторов стабильного тока, средняя величина которого неизменна при различных нагрузках. При этом возможна одновременная зарядка нескольких однотипных аккумуляторов, соединенных последовательно, и кроме того, отпадает необходимость постоянного контроля величины зарядного тока в процессе работы. Простые устройства для зарядки миниатюрных аккумуляторов любых типов с током до 0,2 А можно собрать по схемам, представленным на рис. 1, 2. В обоих случаях форма зарядного тока — пульсирующая (однополупериодное и двухполупериодное выпрямление соответственно), что рекомендовано для большинства аккумуляторов. Величина емкости конденсатора C_1 определяет средний зарядный ток и вычисляется по формуле:

$$C_1 \approx \frac{I_3}{32} \quad (\text{рис. 1});$$

$$C_1 \approx \frac{I_3}{84} \quad (\text{рис. 2}),$$

где C_1 — емкость, мкФ; I_3 — средний зарядный ток (указан в ТУ на аккумулятор), мА. Желательно выбрать конденсатор C_1 типа МБГЧ на рабочее напряжение не ниже 250 В. Стабилитрон V_1 выполняет защитную функцию. Он предохраняет выпрямительные диоды V_2 — V_5 от перенапряжений при случайном отключении нагрузки (диоды при этом могут быть низковольтными), а также повышает безопасность работы с устройством. Стабилитрон V_1 может быть любого типа; важ-

но лишь, чтобы напряжение стабилизации превышало максимальное напряжение на зажимах аккумуляторов в процессе зарядки не менее чем в 1,4—1,5 раза, а максимально допустимый ток был не меньше величины среднего зарядного тока аккумуляторов. В частности, для зарядки миниатюрных герметичных кадмий-никелевых аккумуляторов типа Д-0,06 можно изъять из схемы резистор R_2 и конденсатор C_1 , увеличив при этом сопротивление резистора R_1 до 18 кОм (рис. 1) или до 36 кОм (рис. 2). Стабилитрон V_1 в этом случае можно заменить резистором МЛТ-05 с номиналом 5,1 кОм. В таком виде устройство малогабаритно и легко уместится в корпусе переходной вилки от электробритвы.

Простой является схема зарядного устройства (рис. 3), где роль балластного сопротивления играет обычная лампа накаливания на напряжение 220/230 В. Благодаря токостабилизирующему действию лампы, устройство обеспечивает постоянство среднего зарядного тока при колебаниях напряжения сети и изменении величины нагрузки. Подбирая лампы мощностью 8—60 Вт, можно изменять величину тока заряда в пределах 30—250 мА. Это устройство целесообразно собрать в корпусе настольного светильника, а клеммы для подключения нагрузки вывести наружу. При отключенных аккумуляторах лампой можно пользоваться как обычно.

С целью безопасности работы с зарядными устройствами необходимо тщательно изолировать их токоведущие части. Установку и извлечение аккумуляторов производить только после отключения от сети. В устройство, изготовленное по схеме, показанной на рис. 4, для гальванической развязки между сетью и нагрузкой введен разделительный трансформатор T . При токах заряда до 200 мА можно использовать выходной трансформатор от приемников типа «Спидола». Емкость конденсатора C_1 можно подсчитать по формуле:

$$C_1 \approx \frac{W_2 \cdot I_3}{W_1 \cdot 64},$$

где I_3 — средний зарядный ток, мА; W_1 , W_2 — число

витков первичной и вторичной обмоток трансформатора. Точное значение емкости конденсатора C_1 подбирается экспериментально.

Зарядное устройство, отличающееся малой нестабильностью величины зарядного тока (не более $\pm 1\%$) при значительных колебаниях сетевого напряжения ($\pm 20\%$) и сопротивления нагрузки, можно собрать по схеме, представленной на рис. 5. Величину зарядного тока регулируют подбором сопротивления резистора R_1 в пределах 6,2—300 Ом, что соответствует максимальному значению тока — 200 мА, минимальному — 5 мА. Для увеличения зарядного тока свыше 200 мА транзистор V_4 желательно установить на радиатор с площадью поверхности 100—200 см² или применить более мощный транзистор серии

КТ802, КТ805 с V_{BE} не менее 20. Вместо светодиода АЛ307Б можно использовать АЛ307А или кремниевый стабилитрон типа КС119А.

Нужно помнить, что входное напряжение, поступающее с фильтра выпрямителя, должно превышать суммарную ЭДС аккумуляторов минимум на 3—4 В. При необходимости в устройстве можно ввести переключатель, позволяющий ступенчато изменять сопротивление резистора R_1 для получения ряда фиксированных значений зарядного тока. Описанные выше зарядные устройства позволяют производить одновременную зарядку до 10—15 однотипных аккумуляторов. Правильно собранные устройства не требуют дополнительной наладки.

А. БЕЛОУСОВ

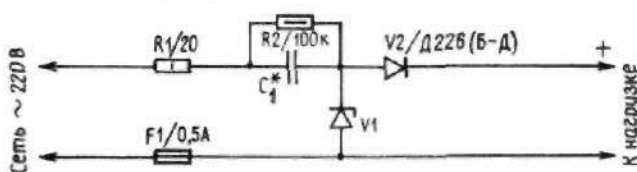


РИС. 1

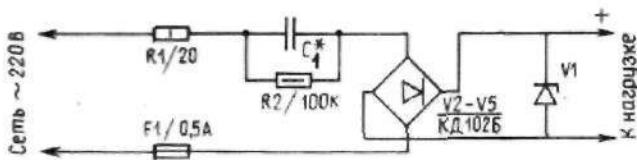


РИС. 2

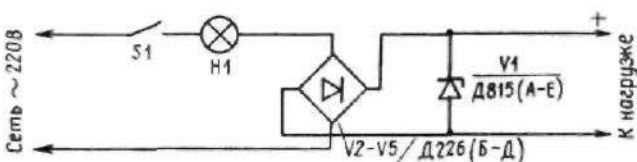


РИС. 3

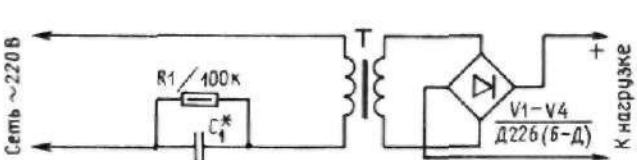


РИС. 4

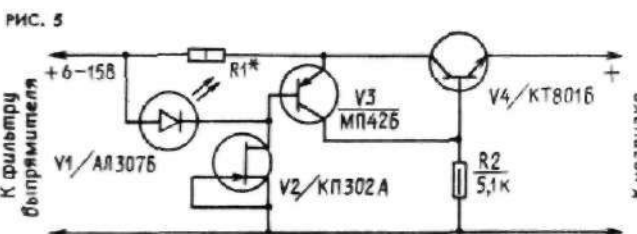


РИС. 5

Новые фотовспышки



«ЭЛЕКТРОНИКА ФЭ14АУ»



«ЭЛЕКТРОНИКА ФЭ15У»

В семействе фотовспышек — две новые модели: «Электроника ФЭ14АУ» и «Электроника ФЭ15У». Их можно использовать с любыми фотоаппаратами, имеющими центральный или шторный затвор и гнездо синхронизации. Спектральный состав светового импульса близок к солнечному свету, что позволяет применять фотовспышки для черно-белой и цветной фотографии. Технические данные фотовспышек представлены в таблице.

Фотовспышка «Электроника ФЭ14АУ» — это многоцелевой прибор с автоматической дозировкой импульса излучения по достижению нужного уровня освещенности объекта съемки в диапазоне расстояний от 1 до 8 м. Широкий угол излучения улучшает равномерность освещения объемов, позволяет применять при съемке широкоугольные объективы.

«Электроника ФЭ14АУ» имеет отдельный светоприемник, который крепится на фотокамере. Это позволяет варьировать углы освещения объекта, использовать свет, отраженный от потолка и других отражающих экранов, применять большие диффузные поверхности — все это в режиме автоматической дозировки импульса освещения. Присоединение фотовспышки «ФЭ14АУ» к фотокамере осуществляется с помощью специальной скобы и шарнира, позволяющих изменять направление излучения.

«Электроника ФЭ15У» — более простая и компактная фотовспышка без светоприемника и автоматики. Простота, надежность и удобство в работе делают новые фотовспышки хорошими помощниками любителей и профессионалов.

А. КОНОВАЛОВ

Основные технические характеристики фотовспышек	«Электроника ФЭ14АУ»	«Электроника ФЭ15У»
Ведущее число для пленки чувствительностью 65 ед. ГОСТа	20	14
Номинальная энергия светового импульса, Дж	86	21
Угол излучения, град., не менее	70	60
— в горизонтальной плоскости	60	50
— в вертикальной плоскости	—	65
Число импульсов от одного заряда аккумуляторной батареи, не менее	60	10
Интервал между световыми импульсами, с	20—60	12—20
Время готовности, с, не более	340	—
Источники питания:	220	127, 220
— батарея «Молния», В	—	4,5
— сеть переменного тока, В	198×89×80	102×58×35
— встроенная аккумуляторная батарея, В	0,70	0,21
Габариты, мм	64,00	39,00
Масса, кг	—	—
Ориентировочная цена, руб.	—	—

Разработано в Переславле

Мало кому известно, что Переславский химический завод начинался с небольшой фабрики. Это была первая в стране фабрика, производившая киноплёнку. «Ни одного метра импортной киноплёнки, дадим отечественную!» — таков был ее девиз в 1932 году. На переславской плёнке были тиражированы первые советские фильмы: «Ленин в Октябре», «Щорс», «Депутат Балтики», «Чапаев»... Первой в стране фабрика начала выпускать киноплёнки на негорючей основе. В годы Великой Отечественной войны здесь разрабатывались и выпускались высококачественные типы плёнок для аэрофотоосъемки, а в послевоенные — началось освоение принципиально новых технологических процессов и технологических линий.

В 1970 году Переславская фабрика киноплёнки и новый химзавод были объединены в единое предприятие.

Многообразна его продукция. Фотолюбители и фотожурналисты лучше всего знакомы с выпускаемой здесь фотобумагой. Широко известны ее типы — «Унибром», «Бромпортрет», «Новобром», «Фотобром», «Йодоконт», «Фоточет» — обладают сейчас многими новыми свойствами: повышенной белизной подложки, вуалеустойкостью и стойкостью к механическим воздействиям. Исследования на предприятии ведутся одновременно в двух главных направлениях — повышение качества и снижение расхода таких дефицитных видов сырья, как азотнокислосеребро и фотожелатина. Решение этих вопросов во многом зависит от освоения технологии изготовления фотобумаги с применением монодисперсных эмульсий. В монодисперсных эмульсиях микрокристаллы галогенного серебра однородны как по размеру, так и по форме, а в обычных, полидисперсных — значительно отличаются друг от друга по этим параметрам. Вследствие неоднородности микрокристаллов по размерам серебро в полидисперсных эмульсиях используется неэффективно. Так, мелкодисперсная фракция микрокристаллов, вследствие их небольшой светочувствительности, не при-

нимает участия в построении изображения, а на крупных микрокристаллах при созревании образуются центры вуали. Монодисперсные эмульсии обеспечивают более эффективное использование серебра и позволяют не только уменьшить его содержание на 30—40%, но и улучшить фотографические характеристики фотоматериалов. Изготовленные на основе монодисперсных эмульсий, они имеют более высокую разрешающую способность, вуалеустойчивость и стабильность фотографических свойств в процессе хранения.

В настоящее время по новой технологии на заводе изготавливаются фотобумаги «Новобром», «Йодоконт», частично «Унибром» и «Бромпортрет».

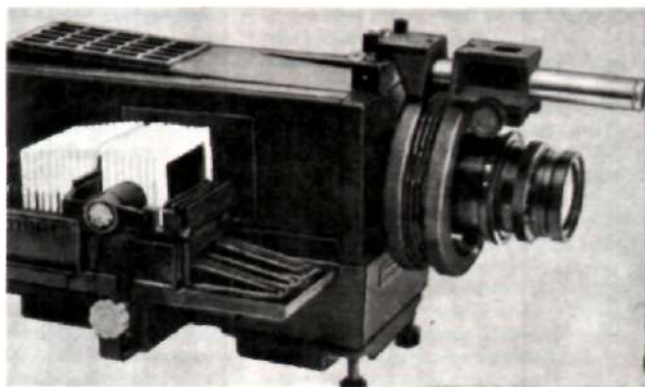
Принципиально новыми, с точки зрения эксплуатационных свойств, стали черно-белые фотобумаги «Березка», «Самшит», «Снежинка» и цветная фотобумага «Фоточет-9». Эти фотографические бумаги имеют бумажную с двухсторонним полиэтиленовым покрытием основу — так называемую полиэтиленированную основу.

Новые виды выгодно отличаются от бумаг на баритовой основе своей технологической неприхотливостью — они имеют ничтожную линейную деформацию, отличную плоскостность, высокий глянец, причем не требуют гляцевания, их можно высушить горячим воздухом в течение одной-двух минут. При этом отпечатки сохраняют исходную плоскостность и имеют высокое «выставочное» качество. Фотобумаги на полиэтиленированной основе пригодны для механизированной обработки в проявочных машинах, что позволит сократить продолжительность изготовления отпечатков.

По фотографическим показателям и тону изображения фотобумага на полиэтиленированной основе «Березка» соответствует «Унибром», выпускаемому со Знаком качества, «Самшит» — «Бромпортрету», «Снежинка» — «Новоброму», «Фоточет-9» — «Фоточету-4».

В. ШИРЯЕВ

Александр Кан Совершенствование любительской диапроекции



Развитие отечественной и зарубежной диапроекторной аппаратуры, наряду с совершенствованием сервисных характеристик, идет прежде всего по пути увеличения полезного светового потока. Такое увеличение создает предпосылки для улучшения качества изображения на экране. Становятся возможными просмотр диапозитивов в малозатемненных помещениях, увеличение размера экрана, повышение глубины резкости (если слайд не вполне плоский), коррекция цветопередачи с помощью светофильтров, регулировка силы светопотока с учетом плотности слайдов.

Но существует разумный предел наращивания светопотока, тем более что каждая следующая ступень дается с большим трудом, усложняет и удорожает конструкцию, требует новых мер по предотвращению перегрева слайда. И почему надежды в совершенствовании системы проекции слайдов следует связывать лишь с одним ее прибором — проектором? Почему бы не совершенствовать элемент, на котором мы наблюдаем изображение — экран? Отдавая должное «большому» экрану, панорамному эффекту, эффекту присутствия, следует обратить внимание и на альтернативный подход, связанный с разумной миниатюризацией экранного изображения в любительской слайд-проекции.

Говоря о качестве диапроекции, будем иметь в виду следующие моменты: — соответствие яркости экранного изображения действующим нормативам с учетом условий восприятия зрителями каждого слайда; — минимальные потери четкости и контраста по

полю изображения в системе «слайд — объектив проектора — экран»; — согласованность цветовой температуры источника света в проекторе с особенностями цветопередачи часто встречающихся и легко узнаваемых цветов на используемых цветных пленках; — соответствие яркости экранного обрамления яркости и характеру проецируемого в данный момент изображения.

Резервы улучшения качества проекции слайдов определяются спецификой любительских условий; относительной малочисленностью аудитории (5—10 человек), возможностью расположения зрителей вблизи проекционного луча, удовлетворительным затемнением помещения и, наконец, значительным диапазоном средних оптических плотностей слайдов, многие из которых подчас сняты в неординарных условиях. Самый простой способ преобразования резерва светового потока в резерв яркости экранного изображения — рациональный выбор такого размера изображения, когда можно рассмотреть все детали слайда с того расстояния, на котором располагаются зрители. При этом яркость изображения должна быть в диапазоне яркостей, соответствующих наивысшей контрастной чувствительности глаза.

Известно, что в обычном кино для любого зрителя, находящегося в зале, угловой размер экрана по его ширине не должен быть менее 12° . Если принять этот проверенный многолетней практикой норматив за предел миниатюризации в любительской проекции слайдов, то для аудитории 5—10 человек размеры экранного изображения можно ограничить 500×500 мм. Зрители при этом должны

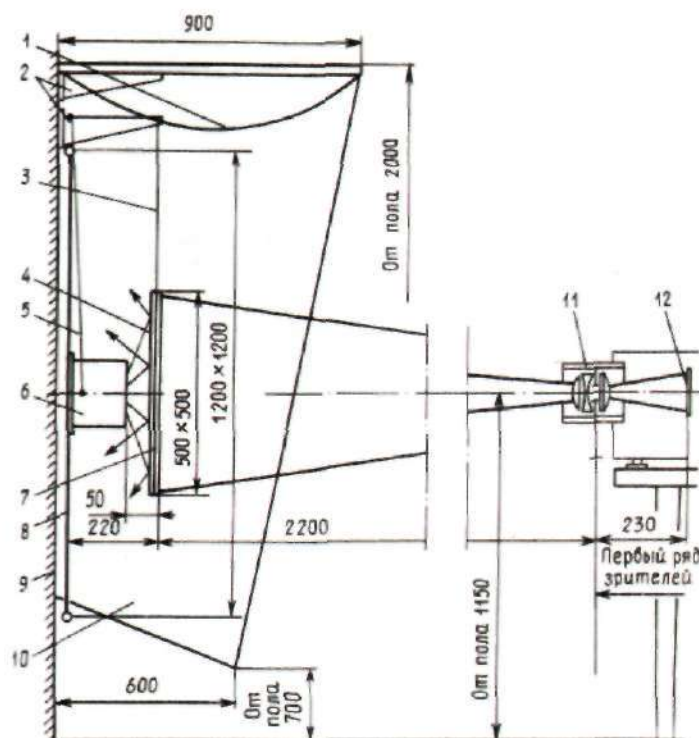


РИС. 1. СХЕМА ПРОЕКЦИИ СЛАЙДОВ НА «ПЛАВАЮЩИЙ» ЭКРАН: 1 — ВЕРХНЯЯ КУЛИСА; 2 — КРОНШТЕЙН; 3 — ПОДВЕС ЭКРАНА; 4 — ДИФФУЗНЫЙ ЭКРАН; 5 — ПОДВЕС ОСВЕТИТЕЛЯ; 6 — ОСВЕТИТЕЛЬ ФОНОВОГО ЭКРАНА; 7 — МЕТАЛЛИЗИРОВАННЫЙ ЭКРАН; 8 — ФОНОВЫЙ ЭКРАН; 9 — СТЕНА; 10 — ВОКОВАЯ КУЛИСА; 11 — ОБЪЕКТИВ ПРОЕКТОРА; 12 — ДИАПОЗИТИВ

находиться на расстоянии 1,8—2,5 м от экрана.

Такой экран превышает на 18—20% размер экрана цветного телевизора с диагональю 59—61 см и обычно не воспринимается зрителем как непривычно маленький.

За счет ограничения размера изображения на диффузном отражающем экране современные диапроекторы позволяют создать яркости, в 3—6 раз превышающие норматив яркости экрана в кино, который равен $40 \frac{\text{кд}}{\text{м}^2}$.

Если недостаточно высокая яркость изображения вызывает напряжение зрения и искажения в цветопередаче, то слишком большая яркость ведет к потере насыщенности цветов в светлых местах изображения, выделяет искажения цветопередачи в темных участках, дефекты зерна, царапины, пыли. При очень больших яркостях наступает быстрое зрительное утомление или даже временное ослепление зрителя. Следовательно, каждый

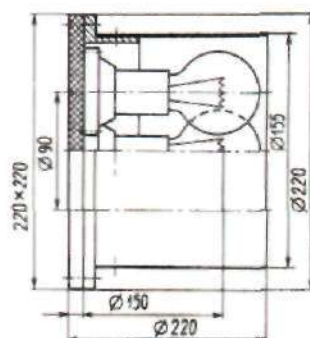


РИС. 2. ОСВЕТИТЕЛЬ ФОНОВОГО ЭКРАНА

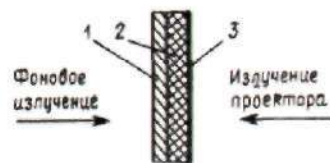


РИС. 3. СТРУКТУРА ЭКРАНА: 1 — ДИФФУЗНО-ОТРАЖАЮЩИЙ ЭКРАН (АНОДИРОВАННАЯ АЛЮМИНИЕВАЯ ФОЛЬГА); 2 — МЕТАЛЛИЗИРОВАННАЯ БУМАГА (КАРТОН); 3 — ЛАКОКРАСНОЕ ПОКРЫТИЕ (АЛЮМИНИЕВАЯ КРАСКА)

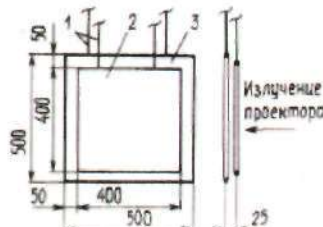


РИС. 4. СТУПЕНЧАТЫЙ «ПЛАВАЮЩИЙ» ЭКРАН: 1 — ПОДВЕСКИ; 2 — ПЕРЕДНИЙ ЭКРАН; 3 — ЗАДНИЙ ЭКРАН

проецируемый кадр требует, строго говоря, определенного (оптимального) уровня яркости проекции, отклонение от которого приводит к снижению качества изображения на экране.

Резерв яркости на экране, создаваемый за счет применения мощной светопропускной системы диапроектора, с разуплотнением изображения на экране, а также использование направленно-отражающих экранов позволяют достигать необходимых уровней яркости при проекции слайдов различной плотности. При этом проектируемые изображения имеют высокое качество, сглаживаются дефекты слайдов. Кроме того, появляется возможность создания специальных эффектов, в частности «плавающего» экрана, псевдостереоскопии на ступенчатом экране и т. п.

Высококачественную систему для любительских условий можно создать на основе проектора «Киев-66 универсал».

Конструктивные дополнения к системе проектора: сменный длиннофокусный объектив, направленно-отражающий экран, световое обрамление экрана, приспособления для регулировки яркости на основном и фоновом экранах, коррекция цветовой температуры источника света диапроектора. На диапроектор устанавливаются сменные объективы «Индустар-51» 4,5/210, который обеспечивает заданный масштаб проекции и проекционный отрезок, превышающий 2,2 м. Необходимость замены штатного объектива «Триар-1» 3,5/150 при просмотре слайдов форматом 6×6 см диктуется выбранным (примерно девятикратным) увеличением. Объектив «Индустар-51» снабжен ирисовой диафрагмой, с помощью которой яркость изображения на экране может быть плавно уменьшена в 8—16 раз без заметного виньетирования изображения.

Для установки сменного объектива на проектор «Киев-66 универсал» и фокусировки изображения необходимы приставной мех и удлинительное кольцо от фотоаппарата «Пентакон-сикс».

Правильность установки сменного объектива следует проконтролировать по двум позициям. Во-первых, изображение нити накала лампы должно заполнять выходной зрачок и быть расположено по его центру. Во-вторых, тест-диапозитив на плоской стеклянной пластинке должен проектироваться по полю экра-

на резко и «читаться» во всех деталях при полном открытии диафрагмы. Разумеется, рассмотренная конструкция не является единственно возможным решением. Вполне допустимо использование штатного объектива диапроектора совместно с подходящей афокальной насадкой (телеконвертором). Насадка должна изменять масштаб изображения на 40—50%.

Важным элементом системы проекции является направленно-отражающий алюминированный экран, который обеспечивает существенное увеличение яркости при угле 40—50°, а на оси системы — более чем вдвое. В любительских условиях проще всего изготовить металлизированный гладкий экран с подложкой из плотной мелованной бумаги или картона. Алюминиевая краска наносится с помощью резинового валика для накатки фотоотпечатков, что гарантирует равномерность светотехнических характеристик по всему полю экрана.

Лакокрасочный слой на мелованной подложке долго сохнет, непрочен и не поддается чистке. Для сохранения экрана его можно наклеить на защитное стекло, несколько большего, чем он сам, размера. Крепление экрана к стеклу производят клеевой лентой. Для демонстрации слайдов экран отделяется от защитного стекла и подвешивается на тонкой капроновой леске.

Высокие значения коэффициента яркости можно получить на экранах, изготовленных из анодированной алюминиевой фольги толщиной 0,3 мм. Повышению выразительности слайд-фотографий способствует световое обрамление экрана. Оно представляет собой систему регулируемой по интенсивности подсветки синего-голубым излучением фонового диффузно-отражающего экрана. Фоновый экран располагается за основным экраном по схеме, показанной на рис. 1.

Если размер проектируемого изображения совпадает с размером основного направленно-отражающего экрана, возникает эффект «плавающего» изображения; светящийся фон создает иллюзию глубины экранного пространства, подчеркивая объемность изображения.

Если размеры проектируемого изображения меньше размеров экрана, изображение будет иметь черную окантовку, подчеркивающую его контраст. Фоновый экран — это обыч-

ный белый пластикатный экран с мелким тиснением, желательного размера 1200×1200 мм.

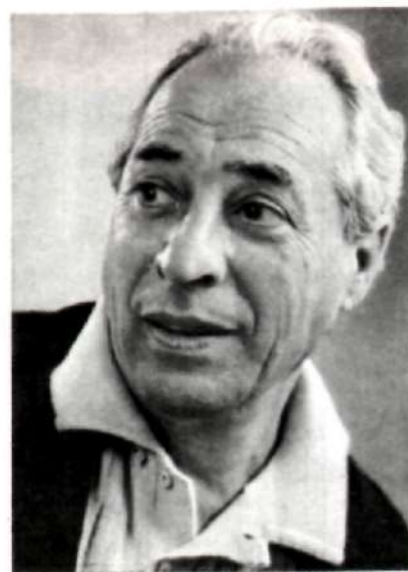
Взаимное расположение экранов и осветителя, создающего синего-голубую подсветку фонового экрана, показано на рис. 1. Осветитель представляет собой компактный софит на три лампы накаливания мощностью 60 Вт с колбами из синего стекла (рис. 2). Он подвешивается на мало заметной капроновой леске диаметром 0,5—0,6 мм. Излучение синих ламп падает на диффузно-отражающий белый экран, закрепленный на обратной стороне основного экрана, а затем попадает на фоновый экран. Поэтому в разрезе основной экран размером 500×500 мм должен иметь строение, показанное на рис. 3. Освещенность фонового экрана плавно убывает от середины к краям и регулируется с помощью любого светорегулятора, который должен находиться под рукой у демонстратора слайдов.

Чтобы уменьшить паразитную засветку основного экрана системы, целесообразно ограничить пространство вблизи фонового экрана черными кулисами на глубину 600—900 мм со всех его сторон (рис. 1).

Можно подчеркнуть глубину проектируемых изображений, если «плавающий» экран выполнить в виде двух экранов, несколько отличающихся по размеру. По периферии изображения образуется своеобразная ступенька, обусловленная взаимным расположением экранов (рис. 4).

Объемность изображения за счет «выступающих» (теплых) и «отступающих» (холодных) цветов в изображении дополняется эффектом, связанным с параллактическим смещением деталей изображения на краю кадра для левого и правого глаза зрителей. Наличие резерва яркости экранного изображения дает возможность коррекции (повышения) цветовой температуры излучателя проектора (лампы накаливания). В частности, укрепление на объективе светового фильтра из стекла СС-1 толщиной 1 мм существенно улучшает на обрабатываемых пленках «Орвохром» воспроизведение цветов воды, зелени, теплых тонов. При наличии синего светового фильтра регулировать яркость экранного изображения можно (помимо диафрагмирования) изменением напряжения питания проекционной лампы, без ухудшения цветопередачи из-за снижения цветовой температуры источника света.

Георгий Анатольевич Зельма



Советская фотография понесла невосполнимую потерю — перестало биться сердце одного из старейших ее мастеров, известного фотожурналиста Георгия Анатольевича Зельмы. Это был человек, о котором нельзя сказать — ушел из жизни; навсегда останутся с нами и со всеми грядущими поколениями его фотографические произведения, отражающие эпоху становления и расцвета первого в мире социалистического государства. Начиная с 20-х годов не было ни одного сколь-нибудь значительного события или явления в жизни нашей страны, которые бы не отразили Георгий Зельма в своем творчестве. Он прошел свой путь в журналистике не только как талантливый летописец, но и как активный, неутомимый, жизнелюбивый человек, великий жизнелюб, пользующийся любовью и уважением всех, кто его окружал, с кем он был знаком, дружил, работал.

Поражает не только количество, но и публицистический накал, образательная зрелость фотографий Зельмы, независимо от того, сделаны они полвека назад или только вчера — в этом смысле он был фотожурналистом уникальным — снимал не так, как «было принято» в те или иные годы, а «по-зельмовски», выражая авторскую мысль современным фотографическим языком, снимая так, как надо снимать всегда!

Творческий путь Георгия Зельмы начался в середине двадцатых годов в агентстве «Руссфото», где работали многие известные репортеры. Его творческое видение сформировалось в битности собором «Руссфото» в республиках Средней Азии, в его родном Узбекистане, язык и бытчан которого он впитал с детства. Путь, пройденный этими республиками за годы Советской власти, можно проследить по снимкам Георгия Зельмы вплоть до наших дней — это была его постоянная, самая любимая тема.

Уже само перечисление агентств и изданий, где он работал, говорит о широте охвата жизни страны в его творчестве — «Союзфото», «СССР на стройке», «Красная звезда», «Известия», «Советская женщина», АПН...

Ярчайшей страницей журналистской биографии Г. Зельмы стали годы Великой Отечественной войны — оборона Одессы, бой за Донбасс, освобождение Молдавии и Украины; самый главный свой военный репортаж он вел с переднего края Сталинградской битвы. Георгий Зельма был автором фотокниг, участником многих представительных выставок в нашей стране и за рубежом. Ему было присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР, его трудовые и боевые заслуги отмечены наградами Родины.

Мы всегда будем помнить Георгия Анатольевича Зельму — выдающегося фотожурналиста, отважного воина, надежного друга и товарища, скромнейшего человека с огромным сердцем, вместившим в себя все, что мы вкладываем в слово Жизнь.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ
ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ.
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»,
ФОТОСЕКЦИЯ МОСКОВСКОЙ
ЖУРНАЛИСТСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Маргарита Рангелова С упорством спортсмена...

Корреспондент журнала «Старт»



Когда в 1971 году создавался наш цветной иллюстрированный спортивный еженедельник «Старт», редакции потребовались люди, творчество которых могло бы сразу привлечь внимание читателей, — нам надо было завоевать «место под солнцем» среди других болгарских изданий. В «Старте» собрались действительно способные фотожурналисты, ставшие вскоре настоящими мастерами. Они соревновались между собой, одерживали победы на конкурсах — и наших, и международных. Мы быстро привыкли, что чаще других побеждает Эмил Манджаров.

Первое, что мне в нем нравится, — он не сделал ни одного снимка после состязаний. Мне приходилось работать с опытными спортивными фоторепортерами, которые после турнира зовут гимнастов-победителей, чтобы их «поснимать»: «А ну-ка, сделай сейчас самое эффектное, самое трудное». Спортсмены, естественно, с большой неохотой идут на такое позиrowание. Какие уж хорошие снимки ждать от такой работы? Эмил же сразу понял: все истинно ценное — в самом состязании, главное — проследить борьбу, передать на снимке ее напряжение. И когда после первого совместного рабочего дня он дал двадцать снимков, чтобы я выбрала один, я поняла — с этим человеком мы найдем общий язык.

В тренировочном зале он заранее высматривает самое эффектное, самое красивое, чтобы знать, какой момент состязания потребует от него максимального напряжения, чего ему ни в коем случае нельзя пропустить. Серьезная предварительная подготовка помогает ему постичь все тонкости спорта и делать такие снимки, что, глядя на них, каждый может понять, что такое, например, «сальто Делчева», хотя делается оно с такой быстротой, что на соревнованиях практически невозможно «невооруженным глазом» уловить детали этого стремительного полета.

Идут годы. Манджаров побеждает в самых авторитетных конкурсах — международном фотоконкурсе газеты «Правда», на спортивном фотосалоне в Руре,

участвует в биеннале в Японии, Аргентине, Берлине, во всех выставках «Интерпрессфото». И что самое ценное — завоевав признание, он не успокаивается на достигнутом, не затухает, а наоборот, разгорается в нем страсть к поиску необыкновенного, неповторимого. Спорт для него — широкое поле острых психологических конфликтов, постоянное стремление человека к совершенству, непрерывное состязание, снова и снова доказывающее неограниченность человеческих возможностей.

Мы часто спорим. Почему только фотографии чемпионов имеют право публикации на страницах «Старта»? Нельзя ли иногда обойтись без них? Эмил утверждает: чемпионы чаще всего похожи друг на друга — торжествуют, вздымают руки, чтобы поздравить мир и самого себя с победой. Чемпиона все уже видели, запомнили. Истинная драма — у второго, четвертого, одиннадцатого... Второго от успеха отделила какая-то частица секунды, которую обыкновенный человек не может даже ощутить! Второй страдает, но знает — этого нельзя показать или, наоборот, ему безразлично, видят его или нет, и потому весь он как на ладони. Часто фотограф не может отстоять свою точку зрения, несмотря на то, что представленные снимки — высокий аргумент в этих спорах. Побеждает установившееся правило — место в журнале получают чемпионы... Это не мешает ему всегда вместе с «чемпионским» предлагать еще хотя бы три, как правило, намного более интересных кадра, и приходится жалеть, что их не увидят читатели. А потом встречаешь эти снимки в альбомах, каталогах, на выставках...

Спортивный фотожурналист не должен режиссировать события, вгонять жизнь в рамки заранее задуманных кадров. Его камера обязана следить за динамикой событий, выхватывать самое волнующее. Камера движется, не останавливается, улавливает пиковые моменты, а секундой позже — реакцию соперника, публики. Все, что есть в состязании, есть на снимках Эмила Манджарова. Я верю, что, утверждая свой творческий стиль, Манджаров добьется многого в спортивной фотографии — ведь люди уже узнают его снимки по почерку прежде, чем прочтут под ними имя фотографа.

ФОТО ЭМИЛА МАНДЖАРОВА

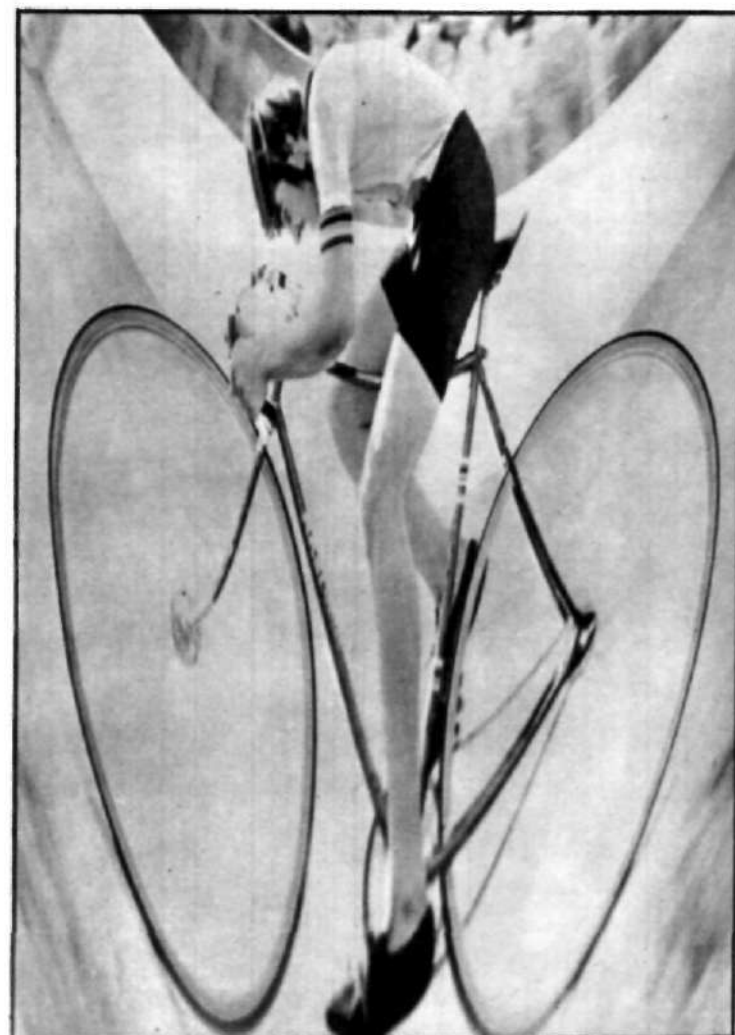
СТРАСТИ СПОРТИВНЫЕ...

СОШЕЛ...

НА ПЕРВЕНСТВО ДВОРА

БОКС — ЭТО БОКС





НА ТРЕКЕ



ФОТО ЭМИЛА МАНДЖАРОВА

ДИНАМИКА

СКОРОСТЬ

ПОЛЕТ





Цена 70 коп.
Индекс 70869