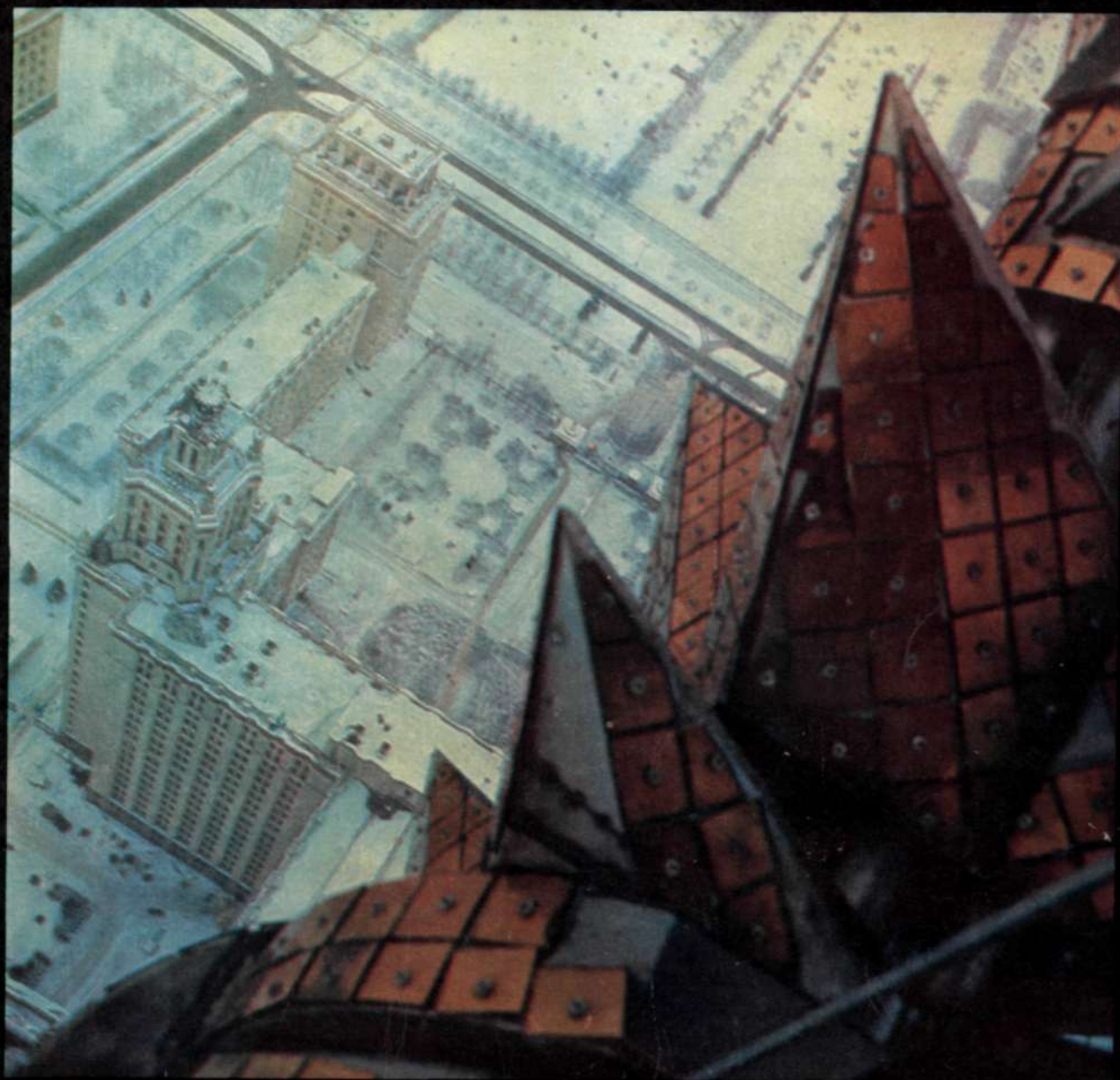


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 8410

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

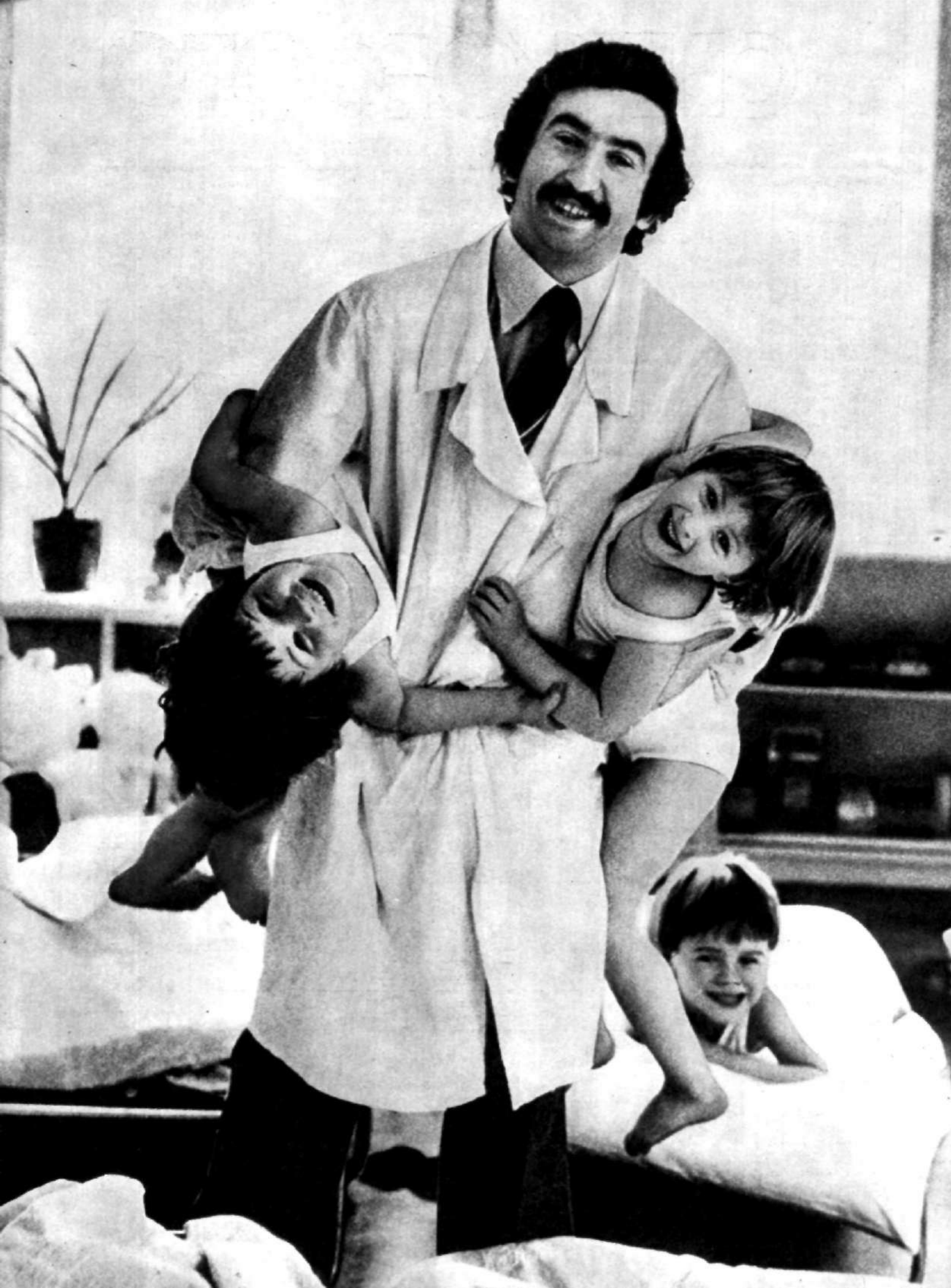














СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ОКТАБРЬ 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
924-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А 10053
сдано в набор 06.08.84 г.
подп. в печ. 10.09.84 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 1724
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
М. Катюшенко Умение видеть главное
14
Е. Стецко Алексей Дронякин — сапер и плотник
32
В. Блюмфельд Боевая публицистика

ФОТОПРОБЛЕМЫ

13
Е. Дубравный Требовать, но и учить

ФОТОТВОРЧЕСТВО

16
Т. Салахов Мастер фотопортрета Лев Иванов

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

20
Г. Заботкин ЗНУИ — 50 лет
36
Фотоюниор

ФОТОДЕБЮТ

26
Ю. Кривонос Постигание профессии

ФОТОТЕОРИЯ

30
Н. Хренов О научной реконструкции истории фотографии

ФОТОКОНКУРСЫ

31
«Миру — мир»
35
А. Анисенков Беречь красоту

ФОТОДОСУГИ

38
В объективе — улыбка...

ФОТОПОЧТА

39
Из читательских конвертов...

ФОТОТЕХНИКА

40
А. Картужанский Светочувствительность и температура
41
«ЛОМО-компакт»
43
И. Пересадин Фотоэкслюзив
45
С. Глущенко Вы решили снимать под водой...

ФОТОБИБЛИОТЕКА

44
В. Володин «Секреты» репродуцирования слайдов

ИНТЕРФОТО

46
Г. Ергашева Многоликий Париж

ИЗ РАБОТ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ВЫСТАВКЕ «ФОТООБЪЕКТИВ И ЖИЗНЬ»

НА ОБЛОЖКЕ:

НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
(МОСКВА)
МОСКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЛАДИМИР ПОТАПОВ
(МОСКВА)
ЛЮДМИЛА ГУРЧЕНКО

ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»:

АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ
СПУСКАЕМЫЙ АППАРАТ

АЛЕКСЕЙ БОЯЦОВ
ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

ВИТАУТАС СТАНЕНИС
ПРАЗДНИЧНЫЙ ДЕНЬ

ЮРИЙ САДОВНИКОВ
МЕСТО РАБОТЫ —
ТИХИЙ ОКЕАН

ВЛАДИМИР РОДИОНОВ
УСАТЫЙ НЯНЬ

Михаил Катюшенко Умение видеть главное



Почти полтора десятилетия назад я работал в секретариате белорусской молодежной газеты «Чырвоная змена». Лет мне было немного, а опыта — еще меньше. С утра до позднего вечера мы колдовали над макетами. И вот однажды, во время вечернего бдения, в секретариате появился мальчуган лет четырнадцати, высокий, костлявый, с упрямым вихром на голове и оттопыренными, из-за короткой стрижки, ушами. На груди у него болтался маленький фотоаппарат в потертом футляре.

— Я бы хотел показать фототрафики, — предложил он несмело.

— Давай, показывай, — буркнул кто-то из нас, не поднимая головы от макетов.

В редакцию приходили многие фотолюбители, но хорошие кадры приносили так редко...

Мальчишка выложил на стол снимки. И тут все оторвалось от макета, начали их рассматривать. В снимках было много недостатков — и в качестве печати, и в композиции, но... пожалуй, главное, что их отличало — стремление увидеть необычное, незаурядное в самом обычном, в том, что видим вокруг ежедневно, ежедневно.

— Как тебя зовут? — спросил я.

— Витя Драчев!

Снимки, правда, не все, мы опубликовали. Витя стал постоянно бывать в редакции, фамилия его все чаще появлялась на страницах «Чырвоной змены».

Виктор Драчев еще и сегодня, несмотря на его довольно прочное имя в фотожурналистике, очень молод, а выглядит он и того моложе...

На моей памяти было немало молодых фоторепортеров, чьи работы вначале поражали свежестью восприятия, были интересны неожиданными ракурсами, композициями. Но время шло, газета ненасытно требовала огромного количества снимков, и большинство авторов превращалось, да простят они мне эти слова, в добротных, но все же ремесленников.

Я часто думал, почему этого не происходит с Драчевым. Дело, вероятно, в характере. Я не встречал таких неутомимых, «заводных» фоторепортеров. Виктор всегда ориентируется на интересный, захватывающий момент, стремится постичь суть ситуации, уви-



ФОТО ВИКТОРА ДРАЧЕВА

НАЧАЛО ЖАТВЫ (ИЗ СЕРИИ)

ТЮМЕНЬ. — 40°

СТРОИТЕЛИ БУДУЩЕГО







НАЧАЛО ЖАТВЫ (ИЗ СЕРИИ)

РОДНОЕ ПОЛЕ



СЕМЕЙНЫЙ ЭКИПАЖ





ПРАЗДНИК ИВАНА КУПАЛЫ (ИЗ СЕРИИ)

дет в репортаже или в очерке закономерность психологического развития. Я много раз наблюдал за ним на съемке. В один из праздников Победы много людей со всех концов страны, как это всегда бывает, приехало на священную землю нашей Хатыни. Возлагали цветы, болью в сердцах отдавались удары хатынских колоколов... Виктор сделал тогда один из лучших своих репортажей. Я видел — многие фотокорреспонденты не заметили инвалида на костыле. Грудь его украшали два ордена Славы. Сколько боли было в его глазах, какое страдание читалось на испещренном морщинами лице. Позади, за ним, полыхало пламя цветов. Виктор остановился... Назавтра мы поставили этот снимок на полосу — крупно. Все, включая фоторепортеров, снимавших в Хатыни, спрашивали: когда он сумел сделать этот кадр? Пять лет назад судьба опять свела нас с Виктором в одной редакции — теперь в «Знамени юности». Листва подшивку той поры. Смело могу сказать, тогда настало лучшее время в оформлении газеты. В каждом номере четыре-пять снимков Виктора, через номер-два — фоторепортаж. Особо запомнился один снимок. Мы тогда долго спорили, как его ставить, и решили так: комбайны идут во всю ширину полосы, на все восемь колонок. Виктор почти не бывал в редакции — командировки, командировки... Доставка от него нашим бильд-редакторам. Он не из тех репортеров, которые рассуждают так: «поставили снимки и хорошо». Каждый свой снимок, тем более фоторепортаж, он видит по-своему, отстаивая собственное представление и о верстке, и о масштабе кадров. Не давал он покоя и мне, редактуру: мог поздно вечером позвонить из командировки домой и возмущаться по поводу испорченного фоторепортажа или не лучшим образом поданного снимка. Секретариатчики и сейчас говорят: «Тяжелый у Драчева характер». Говорят так, но с нетерпением ждут его снимков. Как многие молодые, Виктор тоже отдал дань фотографической моде — были у него чересчур эффектные ракурсы и композиции, работы формотворческие. Некоторые его фотографии — они, кстати, публиковались и в наших, и в зарубежных изданиях — явились плодом чисто лабораторного «воображения». Но это был лишь миг в его

творчестве. Виктора больше всего интересует его величество Момент, связанный с созданием портрета или выявлением репортажной ситуации.

У Драчева есть любимые фотомастера, он говорит, что обязан им многим. Это — А. Гаранин, О. Макаров, В. Шустов, А. Абаза, Т. Баженев. Он прошел у них хорошую заочную школу репортажа, а у Абазы и Баженева — стажирясь в «Комсомольской правде» — и очную. Несколько раз Виктор становился лауреатом фотоконкурсов «Комсомольской правды», и сегодня его снимки регулярно публикуются в этой газете.

Виктор — мастер кадра, мастер фоторепортажа. Но не очерка. Он как-то признался:

— Меня морально подавляет работа над очерком о человеке. Вроде бы и контакт есть, и полное взаимопонимание, и, главное, человек интересен, в его жизни можно запечатлеть столько самых различных ситуаций...

Но приходит время съемки, и мне кажется, что я начинаю лезть в его личную жизнь, как-то довлею над ним, его действиями. Теряется самое главное — естественность.

И очерк не получается... Когда снимки Виктора часто стали появляться в самых различных изданиях, в газете его за это не ругали. Он был верен журналистской этике, работал прежде всего на родную газету. Просто рамки ее уже становились для него тесноватыми. Предложили ему попробовать силы в агентстве печати «Новости». Виктор показывал мне журналы, адресованные зарубежному читателю. Его репортажи здесь выглядели шире, объемней, добавился цвет...

Но и перейдя в АПН, от нас Виктор по-прежнему не ушел. Настоящий газетный репортер всегда останется газетным репортером. Он признается:

— Когда у меня что-то получается, хочу завтра же увидеть свой снимок на полосе.

Такую возможность дает только газета.

К сказанному могу добавить, что Виктор закончил факультет журналистики, его фотолaborатория завалена книгами по теории фотографии, он часами может говорить о любимых мастерах, без конца спорить, отстаивая свое мнение.

И снимает, снимает, не давая себе передышки. В этом — весь Виктор Драчев. Таким он видится и в фотографиях.





Евгений Дубравный Требовать, но и учить

Редактор шебекинской районной газеты «Красное знамя»

Как-то раскрыл прошлогоднюю подшивку газеты соседнего района и удивился — все номера изрезаны. Присмотрелся: вырезаны только снимки. Спрашиваю фотокорреспондента:

— Не знаешь, кто поработал?

— Знаю, — улыбнулся виновато. — Надо же учиться...

Вначале меня это и расстроило, и обидело: нашел у кого учиться! Но вскоре понял: не так уж все здесь просто. Конечно, лучшей школы, чем центральная пресса, фотокорреспонденту «районки» не найти. А чего же ради, казалось бы, учиться у соседа, где уровень тот же — «районный». Оказывается, резон тут есть — полезно посмотреть, «чем дышат» коллеги в плотной атмосфере районных будней, то есть в тех же условиях. Вспоминаю столичный семинар, организованный Союзом журналистов: в зале ни одного фотокорреспондента из районной газеты. Семинар, конечно, предназначался не им, но все же жаль, что в свете «высоких творческих забот» забыли об этом большом отряде фотожурналистов. А ведь именно их продукция пробивается к умам и сердцам людей труда вне очереди: узнаваемость — могучая сила. Снимки же в районной газете как раз этим и характерны, поскольку максимально приближены к читателям. Надо заботиться о качестве снимков, дабы не просто информировать, а воспитывать в людях такие высокие чувства, как патриотизм, любовь к труду, к родному краю. Не случайно в недавно принятом постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении деятельности районных и городских газет» районная печать прямо определена как «мощное средство коммунистического воспитания масс, формирования общественного мнения, незаменимый источник информации о местной жизни». При решении этих сложнейших задач на фотожурналиста районной газеты ложится особая ответственность. В центральной газете неудачу одного репортера можно «перекрыть» творческой находкой другого, в «районке» же фотокорреспондент один — и

за себя, и за бильдредактора. Над ним есть, конечно, и ответственный секретарь, и редактор, но постоянная потребность газеты в снимках нередко нейтрализует их требовательность.

Все это значит, что фотокорреспондент районной газеты обязан обладать многими качествами фотожурналиста с большой буквы — политическим чутьем, творческой самостоятельностью, способностью к поиску, умением анализировать обстановку...

Давайте посмотрим, чем оборачивается для газеты отсутствие у фотокорреспондента хотя бы одного из этих качеств.

Труженики района выдвигают кандидата в депутаты Верховного Совета СССР. Газета рассказывает об этом важном событии и раз, и два, а снимка на ее страницах не появляется. «А мне ничего не говорили», — искренне удивляется фотокорреспондент, возвратившийся из колхоза, где трудится кандидат в депутаты. Конечно, ему сказали, что положено, и теперь он будет более поворотлив. Но только в похожей ситуации. А вообще? Ведь неподготовленность такого рода разовым внушением не ликвидируешь — необходима серьезная каждодневная воспитательная работа, которой мы чаще всего пренебрегаем, считая, что раз человек трудится в редакции, значит обязан все это знать. К сожалению, и на тех, редких пока еще семинарах или курсах, которые проводят областные журналистские организации, о воспитании политического самосознания, умения быстро ориентироваться в обстановке, как правило, забывают, стараются «натаскать» в сугубо технических вопросах или же ограничиваются абстрактно-теоретическими разговорами.

Требовать мы научились. «Почему нет хороших снимков?» — вопрошает редактор. «Надо же когда-нибудь подумать о запасах!» — возмущается ответственный секретарь. Вопросы эти непосредственно относятся и к тем, кто их задает, кто по долгу службы обязан так организовать труд фотокорреспондента, поставить его в такие усло-

вия, которые исключили бы появление серых, безликих снимков.

Часто ли, отправляя на задание фотокорреспондента, редактор или ответственный секретарь «прокручивают» возможные ситуации, объясняют, что именно интересует газету? Мы почти никогда не определяем степень сложности съемки, а значит и не заботимся о ее техническом обеспечении. Вот типичный пример. Району (колхозу, ферме) вручают переходящее Красное знамя. Снимок нужен в номер. Но... вручение проходит в полутемном помещении, а высококачественной пленки у корреспондента нет уже полгода, два месяца не работает вспышка, и починить ее никому.

Все это может показаться мелочью, но такие «мелочи» влияют на моральный дух фотожурналиста, исподволь подкачивают его творческий потенциал, мешая нормальной работе. Во многих вопросах мы в долгу перед фотокорреспондентом. Но и к нему можно предъявить немало претензий. Из года в год повторяется извечный круг: вспашка, сев, уход за посевами, уборка. У животноводов круг этот еще более ограничен: летне-пастбищный и зимне-стойловый период. Механизаторы и доярки — вот главные действующие лица в наших газетах. Глубоко уважаю и тех и других, но где сельские строители, электрики, водители, о которых, кстати, мы вспоминаем лишь во время жатвы, где почтальоны, культпросветработники, воспитатели детских садов, поварами...

Не так давно, обеспокоенный этим положением, я предложил фотокорреспонденту составить своеобразный темник. У того в глазах недоумение. Сели вместе и «набрали» около 30 тем! Сейчас этот список висит у него в лаборатории и помогает ему ориентироваться при выездах в командировки. Года полтора назад наша областная журналистская организация совместно с научно-методическим центром организовала интересный семинар на базе областной фотовыставки. Пригласили фотокорреспондентов всех районных

газет, чьих снимков, к слову, на выставке оказалось весьма мало. И когда заведующий отделом оформления газеты «Советская культура» Н. Еремченко заговорил о необходимости уходить от штампа, чаще «раскрепощаться» в своей работе, раздались откровенно скептические возгласы: кто, мол, это в редакциях поймет. Недоверие в первую очередь выражалось ответственным секретарям и, естественно, редакторам. Однако многие фотокорреспонденты понимают «раскрепощение» несколько однобоко: необычный ракурс, «непохожая» компоновка деталей, световые эффекты... Но ведь все это — форма. Настоящий же поиск прежде всего должен отличаться глубиной и неповторимостью содержания. Как-то заходит ко мне чем-то расстроенный фотокорреспондент — оказывается, ответственный секретарь забраковал его «находку». Принесите, говорю, посмотрим. Надо признаю, новизна в снимке была, но формальная. И я предложил обсудить эту работу на заседании фотоклуба. Было интересно послушать, как участники обсуждения, не «разбивая» снимка, задавали вопросы, ответить на которые автору оказалось не под силу. А суть такова: механизаторы, оставив трактор далеко в поле, присел в лесополосе рядом с белой березкой и просматривает журнал. Смотрится красиво, но... так и выпирает надуманность, искусственность организованного снимка.

Мне бы не хотелось, чтобы читатель подумал, что фотожурналисты-«районщики» не способны к глубокому поиску. Я мог бы назвать немало творческих удач и в нашей, и в других газетах области. Но растут читательские требования, значит должны расти и наши требования к самим себе.

Так, может быть, пора отказаться от постоянных понуканий и всерьез подумать об учебе фотожурналистов? Учебе толковой, заинтересованной, неформальной.

Алексей Дронякин — сапер и плотник



Когда мы с Виктором Угликом, собственным корреспондентом ТАСС по Брянской и Орловской областям, приехали в Карачев, Алексей Тимофеевич Дронякин уже ждал нас. Он был в парадном костюме, при орденах. Мое задание было газетное, жесткое: в праздничный номер — 9-го мая запланирован снимок на первую полосу и фотоподборка с небольшой подписью на четвертую.

Алексей Дронякин до войны был плотником, в войну — сапером. Несколько раз ранен, в результате тяжелого — четвертого ранения — стал инвалидом, лишился обеих рук. Но не сдался. Он и сейчас работает... плотником.

В эти майские дни Дронякин, как и всякий сельский житель, копал огород. Приезд корреспондентов и необходимость съемки он воспринял, как фронтовик приказ: надо, значит надо. Познакомились, завязался разговор. Алексей Тимофеевич стал рассказывать. Слушали мы его долго, часа три, забыв про аппараты. Вспомнили, когда уже солнце садилось — успели сделать всего несколько снимков: вдвоем с женой, в парадном костюме при орденах, дома... До войны он больше всего на свете любил детей и плотницкое ремесло. Растил двоих сыновей, строил дома, преподавал в школе ФЗО. Думал, что жизнь его будет измеряться количеством построенных им домов. Но измеряться она стала числом военных переправ. Саперы всегда шли впереди наступающих и позади отступающих частей — наводили переправы через реки, разминировали минные поля врага, минировали пути отхода. За переправы Дронякин получал награды, на переправах — ранения. Он сам вызвался быть сапером, решив, что дело это, похоже, плотницкое... Последнее ранение получил за три недели до конца войны — в апреле сорок пятого. Потом — госпиталь. В харьковском госпитале решил домой не возвращаться — не быть обу-



зой. И не уследила за ним медсестра: выпрыгнул со второго этажа. Начальник госпиталя много и обстоятельно беседовал с ним и убедил.

Трудным было возвращение... Но людям нужны были дома — во всей округе остался целым лишь один, на месте остальных вырыли землянки. Как-то, когда дома никого не было, попробовал работать — оббить лед с крыльца — и ничего у него не получилось. Стал думать, изобретать и изготавливать приспособления для работы. И наконец решил поставить новый дом: в семье ждали третьего сына. Потом строил жилье соседям, затем начал строить всем — стал бригадиром плотницкой бригады...

Для нас, родившихся уже после войны, встреча с таким человеком была очень важной. Рассказывал он о себе просто. Но как все это снять?

Нам повезло: на следующий день мы увидели Алексея Тимофеевича в работе — рубили всей семьей баню младшему сыну. Весь день мы снимали. Но вот от снимка, где он непосредственно в работе, решили отказаться. И не только потому, что Алексей Тимофеевич — веселый, добрый человек, — удачно вышел на других кадрах. Причина была иной — мы видели, каким трудом и, возможно, болью это дается ему, уже пожилому человеку. И, мне кажется, правильно поступили.

Возвращаясь в Москву, в поезде, начал обдумывать текст к снимкам и прямо в дороге стал писать. Я писал о том, чего не мог снять, но о чем, на мой взгляд, должны были узнать читатели. Короткой подписью тут быть не могла. К фотографиям, рассказывающим о таком человеке, слова были необходимы. В редакции решили так же, и текст мой напечатали целиком.

Е. СТЕЦКО,
фотокорреспондент
«Строительной газеты»



Таир Салахов **Мастер фотопортрета Лев Иванов**

Народный художник СССР

Наше знакомство состоялось давно, более двадцати лет назад. Я работал над портретом композитора Кара Караева, когда Лев Викторович Иванов пришел в мою мастерскую. Он сразу понравился мне своей романтической влюбленностью в людей, в фотографию, в искусство. Несколько снимков, сделанных тогда Львом Ивановым, напоминают мне о годах молодости, о начале нашей дружбы. За один из тех снимков он получил первую премию по разделу портрета на международном конкурсе газеты «Правда».

Потом Лев Иванов фотографировал меня, когда я писал портрет Дмитрия Шостаковича. Неожиданно для меня эта фотография привлекла внимание зрителей — на одной из фотовыставок около нее всегда толпились люди — я и сейчас думаю, что же такое в ней заключено — таинство творческого процесса, внутренний диалог двух людей, работающих в искусстве?

Путь Льва Иванова в фотоискусство был непростым, но в нем есть своя закономерность. В детстве, обнаружив способности к рисованию, он поступил в художественную школу. Затем учился в Художественном училище имени 1905 года у известного живописца В. Бакшеева. Бывают такие выпуски курсов, дающие целую плеяду талантливых художников. Так было и на этот раз: вместе с Ивановым учились ставшие впоследствии известными художниками А. Мягков, Б. Успенский, Н. Калита и другие.

Надо сказать, что наряду с рисованием Лев Иванов с детства увлекался фотографией, никогда не оставляя ее. Увлечение переросло в жизненное призвание, и Иванов после окончания художественного училища поступил на операторский факультет Государственного института кинематографии. Но и изобразительное искусство — живопись и рисунок — тоже навсегда вошло в его жизнь. Работа красками на холсте, рисование помогают ему в основной работе — в понимании композиции, пространства, цвета, тона. Все это, а также несомненный врожденный худо-

жественный дар дают ему право носить высокое звание фотографа-художника.

Еще во время занятий в училище Иванова больше всего привлекала работа над портретами людей творческого труда, людей выдающихся, со сложившимися характерами — художников, литераторов, музыкантов, ученых, общественных деятелей.

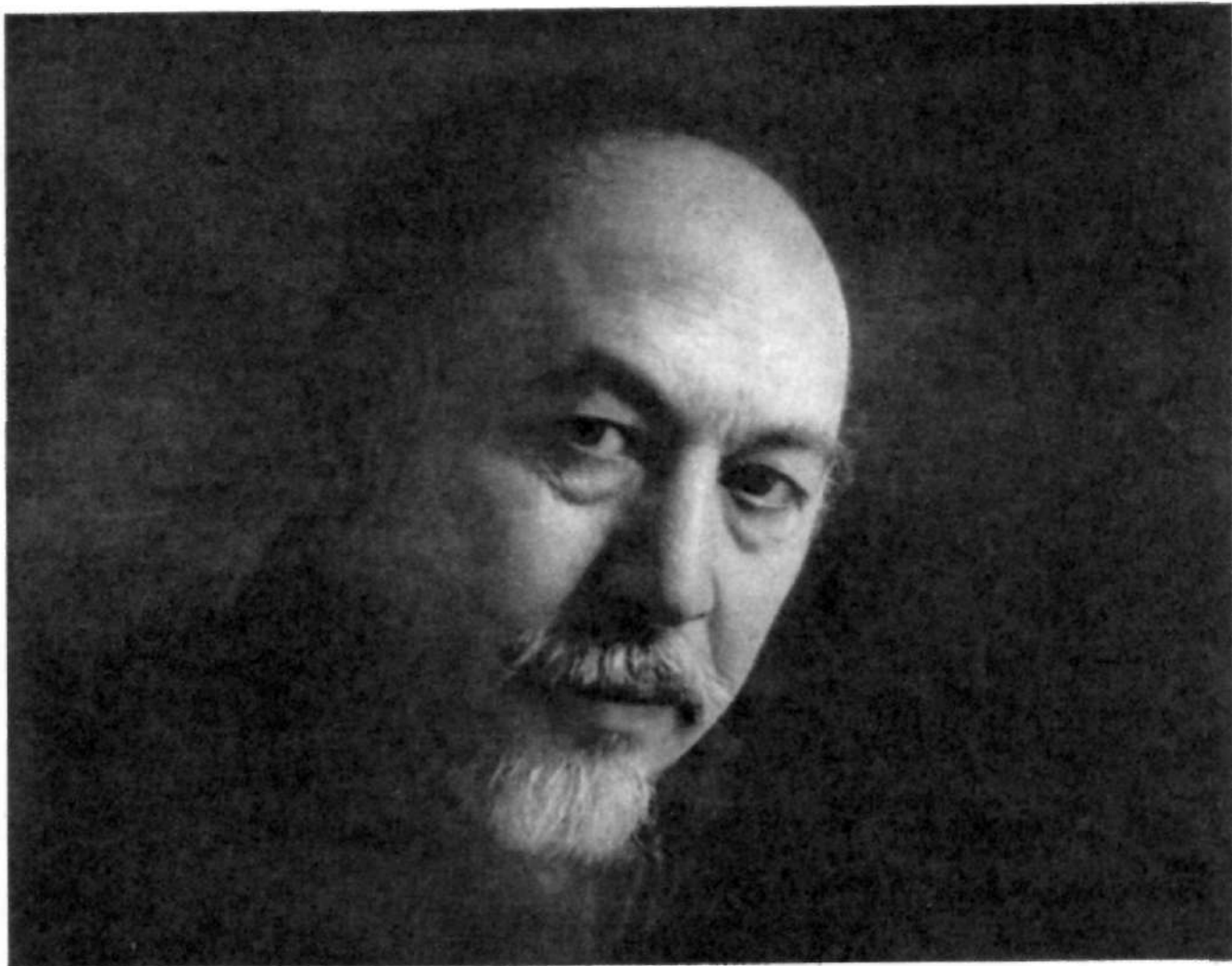
Лев Иванов — неотъемлемая часть нашего художественного коллектива. Он всегда среди нас, всегда в курсе наших дел, проблем, радостей и тревог. Творческая жизнь художников проходит на его глазах, и это способствует созданию им глубоко психологических, острых по характеру фотографических портретов.

Творческая интеллигенция представлена в искусстве Льва Иванова чрезвычайно широко. Ценен его вклад в историю советского искусства, культуры. Он сохранил для нас образы художников — В. Бакшеева, С. Коненкова, В. Фаворского, С. Герасимова, А. Дейнеки, А. Пластова, П. Корина, К. Баба, А. Тышлера, Е. Белашовой, Р. Кента, Н. Альмана, В. Попкова, М. Сарьяна, Б. Пророкова, С. Чуйкова, Д. Сикейроса, К. Штробля; литераторов — М. Исаковского, Н. Хикмета, К. Чуковского, С. Маршака, А. Твардовского, И. Эренбурга, А. Безыменского, П. Антокольского, М. Шолохова, Л. Кассиля, П. Неруды, М. Шагинян, Н. Гильена; композиторов — Д. Шостаковича, К. Караева, А. Хачатуряна, В. Соловьева-Седого и многих-многих других. Этот несколько длинноватый для журнальной статьи перечень, захватывающий лишь малую толику творческого багажа Льва Иванова, сам по себе говорит о значении его искусства. Значении гражданском и историческом, «Социальным заказчиком» в данном случае выступает его убежденность в необходимости такого труда. Фотохудожник считает, что лучшая для него награда — сохранить облик людей, выдающихся представителей нашего поколения для поколений будущих.

Лев Иванов обладает умением не только создать произве-

ГАЛИНА УЛАНОВА

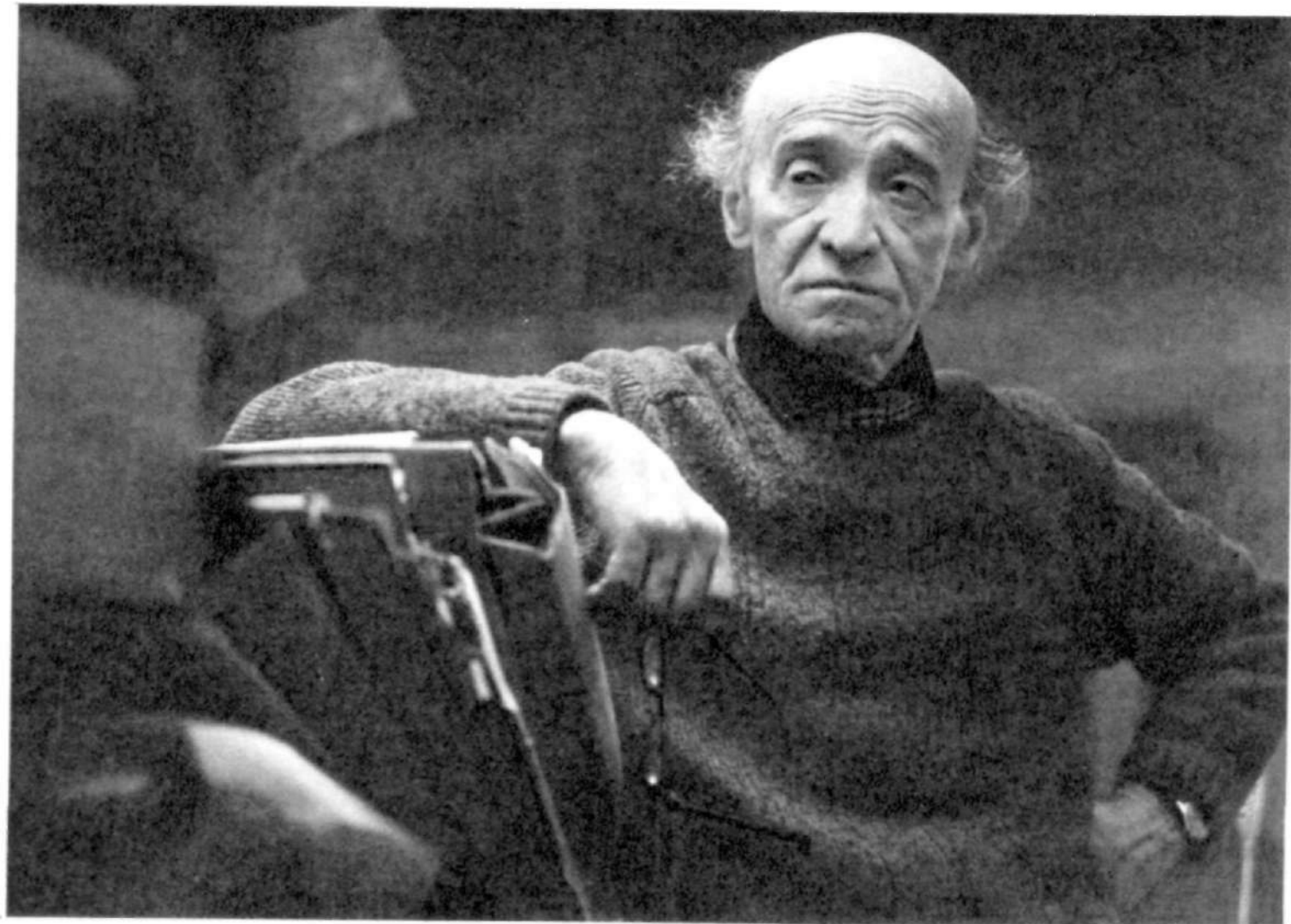




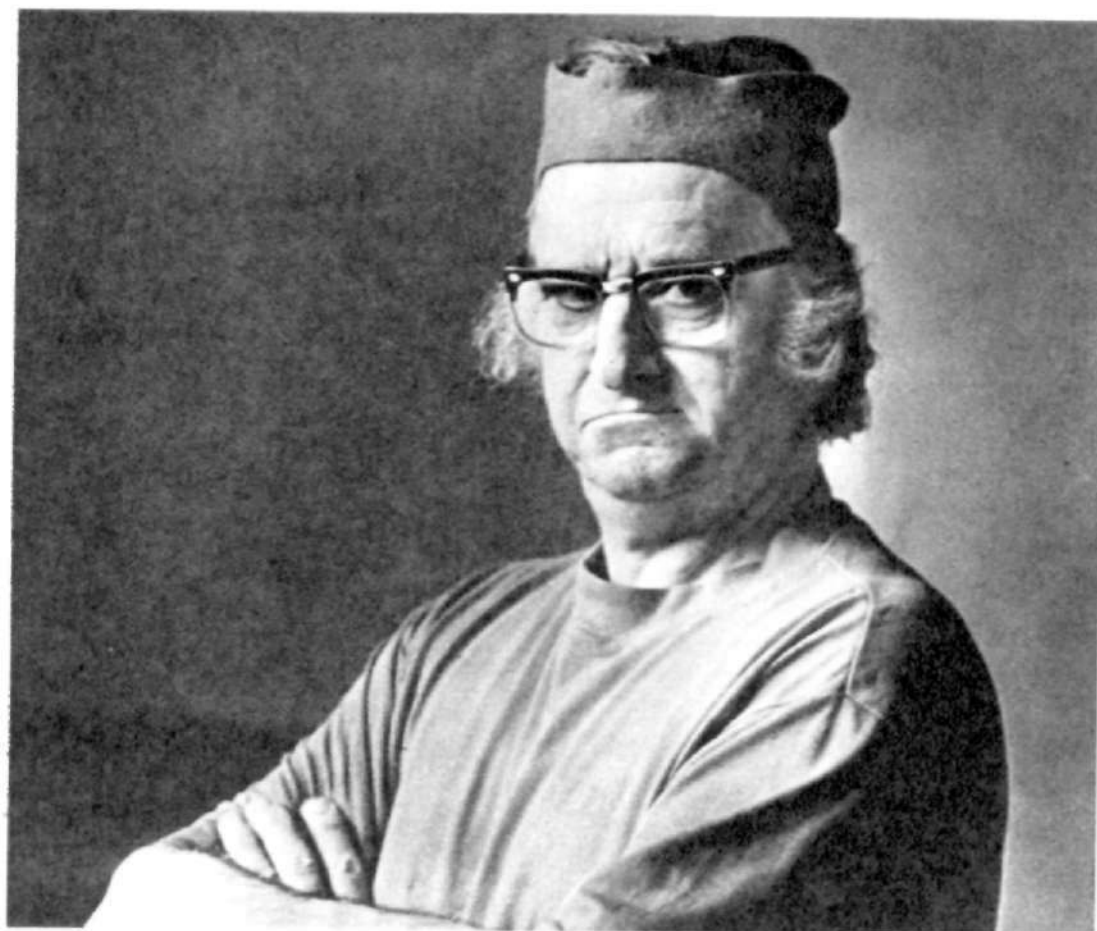
ТОГРУЛ НАРИМАНБЕКОВ



ЛЕОНИД СОЙФЕРКИС



АБРАМ ШТЕРЕНБЕРГ



КОРНЕЛИУ БАБА

дение на высоком пластическом уровне (причем исключительно простыми средствами, без новомодных фотоухищрений), но и установить контакт с моделью, что не менее важно для успеха. Люди верят — если снимает Лев Иванов, то результат будет хороший. Так, когда он поехал в Румынию по редакционному заданию, у него появилось намерение сфотографировать известного живописца Корнелиу Баба, который сначала не хотел сниматься, но, глядя на фотографа «великолепного чудака» (слова Корнелиу Баба), как говорится, буквально «таял на глазах». Увидев потом свои фотографии, он назвал Льва Иванова «маэстро» и в знак признательности сделал с него два рисунка пастелью. С тех пор, по желанию художника, все монографии о его творчестве — и в нашей стране, и в Румынии — выходят исключительно с портретами работы Иванова. Но даже обаяние Льва Викторовича не всегда помогает в его нелегком труде. Так, например, в свое время наотрез отказался сниматься художник Александр Дейнека, и только с большим трудом, с помощью посредников — их общих друзей — удалось его уговорить. Не все «гладко» обошлось и с Дмитрием Шостаковичем. Лев Иванов после долгих уговоров пришел к композитору с софитами, штативом, и когда попытался срежиссировать кадр, Шостакович с раздражением сказал: «Снимайте таким, каков я есть!» С тех пор это стало творческим кредо фотографа — запечатлеть человека таким, каков он есть. В «погоне» за естественностью Иванов отказался от искусственного света и других приемов, отвлекающих модели. В отличие от многих своих коллег, он снимает людей в той среде, в которой они живут, работают — это его принцип. Самое главное, что придает фотографии, как и любому другому произведению искусства, художественность — умение увидеть основное. Большую роль в работе над портретом, в раскрытии характера людей, их профессиональной принадлежности для Льва Иванова играет фон, окружение модели. Аксессуарами он добивается необхо-

димого результата, но здесь очень важны чувство меры и хороший вкус, чем счастливо наделен фотомастер. Каждое время, как бы велика или мала ни была его историческая протяженность, предъявляет свои требования к портрету. Льву Иванову помогает двигаться в ногу со временем сама натура — меняются люди, а с ними меняются и воззрения мастера на задачи своего искусства. Он полушутя говорит, что работает «по системе Станиславского» — долго, подобно живописцу или скульптору, предварительно изучает модель, пытаясь войти в ее образ. Но это не отменяет главного в фотографии — цену мгновения, в которое нужно суметь «поймать» суть человека.

Фотопортреты Льва Иванова трудно назвать портретами в узкоакадемическом понятии этого термина. Задача его работы шире — отображение человека в характерной для него жизненной и рабочей ситуации, воссоздание этой ситуации. Очень много в понимании портрета дает фотомастеру, по его собственному признанию, кино. Одним из ранних его увлечений и было создание портретов по законам кинематографа. Сейчас, как он говорит, кино «поднимает культуру» понимания задач и перспектив его творчества.

Творчество Льва Иванова широко известно как специалистам, так и широкой публике, хотя не всегда и не многие, к сожалению, — в отличие от картины или скульптуры, — интересуются авторством получившей даже большую популярность фотографии. Иванов — постоянный участник всех крупнейших представительных фотовыставок, проходящих в нашей стране и за рубежом. Персональные выставки его фотографий экспонировались в Венгрии и Югославии. Экспозиции «Художники в фотографиях Льва Иванова», «Художник и время» неоднократно показывались в Москве, Ярославле и других городах. Планируется выставка и в Ленинграде.

Мы, художники, любим и ценим Льва Иванова — нашего товарища и коллегу.

МАЯ ПЛИСЦКАЯ



Г. Заботкин ЗНУИ — 50 лет

Заведующий факультетом кинофотоискусства

Исполнилось 50 лет Заочному народному университету искусств.

Факультет кинофотоискусства начал функционировать в рамках ЗНУИ с 1971 года. Опытные специалисты: профессор Е. Иофис, кандидаты искусствоведения, доценты Л. Дыко и А. Симонов помогли разработать курсы «Техника фотографии», «Фотокомпозиция», «Кинотехника».

Курс «Техника фотографии» предназначался для тех, кто впервые приобрел фотоаппарат и желал освоить азы техники съемки, технологии получения позитивного изображения.

На первом этапе необходимо было создать единый координационный центр, который обобщал бы опыт работы педагогов, осуществлял постоянный контроль за содержанием консультаций, вел поиск эффективных форм обучения. Таким центром стала методическая комиссия.

У членов методической комиссии был опыт работы со студенческой аудиторией (в частности во ВГИКе), но теперь предстояло создать программы и учебно-методические пособия для любителей, для людей, которые решили посвятить свой досуг художественному творчеству. Ясно было, что здесь нужны иные методические принципы. Поэтому при подготовке программ, учебно-методических пособий был учтен положительный опыт деятельности других творческих организаций, имеющих отношение к самостоятельному художественному творчеству.

Заочное обучение невозможно без учебных пособий. За годы работы факультета вышли в свет пособия: «Начальный курс фотографии» Е. Иофиса, «Мастерство фотолюбителя» И. Селезнева, «Фотолюбитель о работе в разных жанрах фотографии» Н. Панфилова, «Свет и цвет на экране» А. Симонова, «Фотоаппараты, их устройство и классификация» Г. Щепанского, «Позитивный процесс» В. Анцева, «Спортивная фотосъемка» В. Наседкина, «Методика и организация работы самодеятельного фотоколлектива» Р. Крупнова и другие. Факультет постоянно проводит семинары. Первый был проведен в 1971 году с учащимися из Москвы и

Московской области. Теперь мы организуем зональные, республиканские семинары. Так, например, в 1982 году было проведено 12 семинаров, в которых приняли участие 900 человек из Калинин, Мурманска, Харькова, Свердловска, Тольятти, Куйбышева, Челябинска, Таллина, Пензы...

Активна и наша выставочная деятельность. Первая фотовыставка работ учащихся и выпускников факультета была показана в 1980 году. Она стала заметным этапом в творческом развитии учащихся, способствовала подъему уровня учебно-воспитательного процесса. К этому времени изменилась структура, продолжительность обучения. Был открыт «Основной курс техники фотографии», который предусматривает решение учащимися сложных технических и творческих задач, способствует формированию авторского видения.

Новые учебные курсы «Фотомастерство», «Повышенный курс фотомастерства» предполагают разработку индивидуальных планов обучения с учетом характера дарования и творческих интересов учащихся, выявленных на предыдущих курсах.

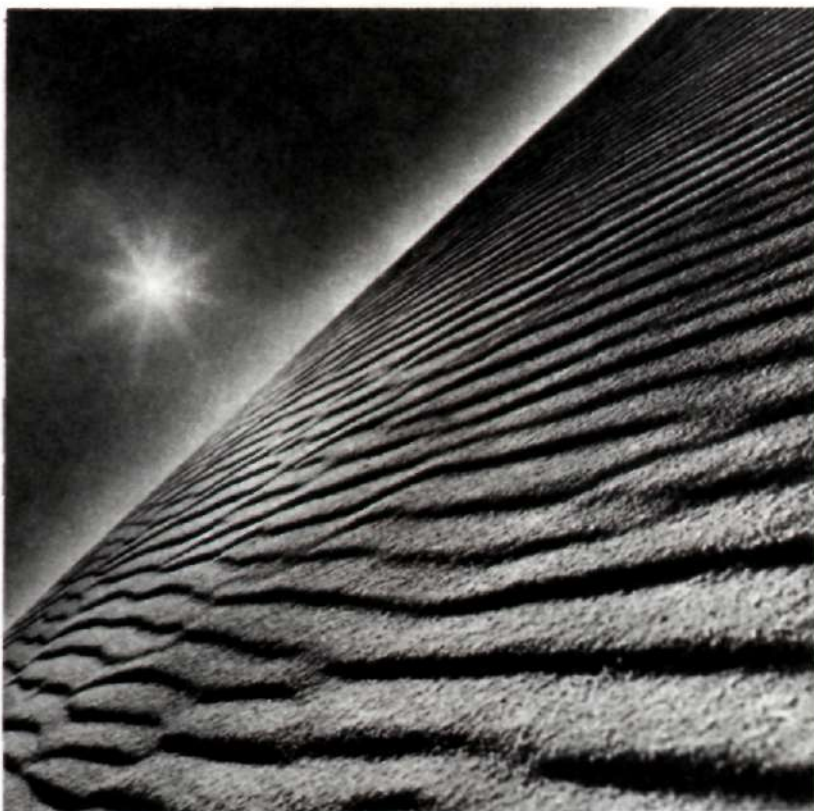
«Курс организаторов фотосамодеятельности» помогает учащимся овладеть организационно-методическими и педагогическими навыками руководства самодеятельным фотоколлективом. Курс «Цветной диапозитив», открытый два года назад, дает возможность учащимся получить знания основ цветоведения, техники и технологии обработки цветной пленки.

Все эти нововведения позволили значительно увеличить объем выставочной работы факультета. Коллекция фоторабот учащихся и выпускников была награждена дипломами на Всесоюзных фотоконкурсах «Красногорск», на между-

С. КУРНИКОВ (МОСКВА)
МОЖЕТ БЫТЬ...

П. КАУПЯЛИС (ПАНЕВЕЖИС)
ДЮНЫ

В. ШЕШТАУСКАС (КАУНАС)
ОТЕЦ И СЫН





В. ЧЕРКАСОВ (БЯРСК)
ГРУППА ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ ЛИВАНСКИХ КОММУНИСТОВ



А. КУШНИР (МИНСК) ОНИ ОСВОБОЖДАЛИ БЕЛОРУССИЮ



А. САМОВЛЕНКО (АСКАНИЯ-НОВА) ВЕСЕННЕЕ УТРО



А. И. М. ЧЕРНУСКАЯ (ГЕДРАЙМАЙ) ДОЖДЬ



В. СЕМАКОВ (МУРМАНСК) МЕТЕЛЬ

А. ФИЛИМОНОВ (МУРМАНСК) ЛИДЕР

народных конкурсах в ГДР, ЧССР, НРБ, Испании.

В 1984 году за успехи в развитии фотолубительского движения коллектив факультета награжден дипломом ВДНХ СССР. Факультет гордится своими выпускниками. Многие из них возглавляют самостоятельные фотокolleктивы, воспитывают новое поколение фотолубителей. Среди них — В. Яшонков (Хабаровск), М. Блонштейн (Тирасполь); А. Черкасов (Баку), Н. Смилык (Черниговская область), В. Семанов (Мурманск), В. Трубиленков (Клайпеда) и многие другие.

Творческие успехи факультета по праву разделяют и педагоги. Успешно организуют учебно-воспитательный процесс Э. Гладков, Г. Щепанский, А. Фомин, О. Осипов, А. Баскаков, А. Семенова, Е. Белоглазова, Н. Карлман. Традиционно факультет поддерживает связь со многими творческими организациями и союзами, члены которых входят в состав методического совета, участвуют в разработке программ и учебно-методических пособий, в проведении семинаров, в работе жюри фотоконкурсов. В 1972 году на факультете обучалось 1230 человек, в 1984 году — 4579.

Тысячи и тысячи выпускников факультета работают теперь в прессе, в системе бытового обслуживания, руководят самостоятельными фотокolleктивами. Многие не оставляют своих профессий, но активно несут фотографическую культуру в массы. Заметный прогресс любительской фотографии в 70—80-е годы во многом обязан плодотворной и целеустремленной деятельности ЗНУИ — воспитателя и преподавателя, педагога и наставника многочисленных фотолубителей страны.

* * *

На этих страницах публикуются фотоработы учащихся и выпускников факультета, которые были присланы на юбилейную выставку, посвященную 50-летию ЗНУИ.

Интервью у стендов

В предыдущем специальном номере журнала «Советское фото» были представлены материалы с Всесоюзной выставки художественной и документальной фотографии «Фотообъектив и жизнь». Продолжаем публикацию интервью с посетителями выставки.

А. Яворский,
главный редактор журнала «Фото» (ПНР):

— На такой объемной и представительной выставке, как «Фотообъектив и жизнь», присутствую впервые. Здесь можно проследить тенденции развития фотографии за последние годы, познакомиться с различными направлениями в советском фотоискусстве, фотопублицистике. Трудно передать свои впечатления. Выставка сначала буквально ошеломляет размахом, количеством работ, разнообразием сфер применения фотографии: стенды с фототехникой, фотоматериалами, зал голографии, демонстрация слайд-фильмов, историческая, прикладная фотография... У меня сначала возникло ощущение, что вполне можно было сократить экспозицию, сделав ее более выигрышной для восприятия. Но когда я, переходя от стенда к стенду, рассматривая работы, читал подписи к ним, то постепенно понимал, насколько широко представлена здесь география страны, в которой работает великое множество фотожурналистов, фотолубителей и фотохудожников. Конечно, для каждого из авторов было почетно попасть в экспозицию. Меня восхитили пейзажи А. Васильева, натюрморты А. Кулакова, портретные работы Г. Цуканова. Приятно отметить, что абсолютное большинство авторов — приверженцы реалистической фотографии.

С. Ланджиев,
заместитель редактора журнала «Болгарское фото»:

— Эта экспозиция стала для меня своеобразным фоторассказом о жизни братской Страны Советов. С помощью выразительных средств фотографии фоторепортеры и фотохудожники создали интерес-

ные работы о строительстве БАМа и газопровода Уренгой — Ужгород, о нефтяниках Тюмени и хлеборобах Казахстана, показали труд, быт и отдых советских людей. Интересно было познакомиться с историческим разделом, снимками начала нынешнего века. Какой уже тогда у русской светописки был высокий уровень! Так совпало, что после осмотра выставки я вместе с другими товарищами посетил музей-квартиру Александра Родченко, которая дополнила и обогатила мои впечатления от его классических произведений, показанных в Манеже. Нельзя не отметить преемственность традиций, которая прослеживается с того времени, когда творили первые советские фотографы-новаторы, и до сегодняшних дней. Как мне сказали организаторы выставки, в экспозицию вошло много работ молодых фотографов — и репортеров, и любителей. Их работы говорят о непрекращающемся прогрессе не только в области изобразительных, композиционных форм, но и главное — в области содержания фотопроизведений. Болгарское и советское фотоискусство состоит в тесном и давнем единстве и дружбе. Мы нередко выступаем вместе на одних стендах крупнейших выставок. Хотелось бы высказать пожелание организовать в ближайшем будущем совместную выставку фотомастеров наших стран. Значение ее для обмена опытом, для взаимной информации, для будущих творческих открытий трудно переоценить.

Б. Грачевский,
директор киножурнала «Ералаш»:

— Остановил мое внимание на выставке детский раздел. Тут я человек пристрастный. Работаю с детской аудиторией давно — и как директор юмористического киножурнала на студии имени М. Горького, и как член жюри детских фильмов на международных кинофестивалях. Светописки, как и любое другое искусство, может радовать и огорчать, будоражить и смешить, волновать и настраивать на лирический или философ-

ский лад... Детское творчество искренне в своей основе так же, как само детство. И когда юные фотографы снимают своих сверстников — происходит обоюдное «самораскрытие».

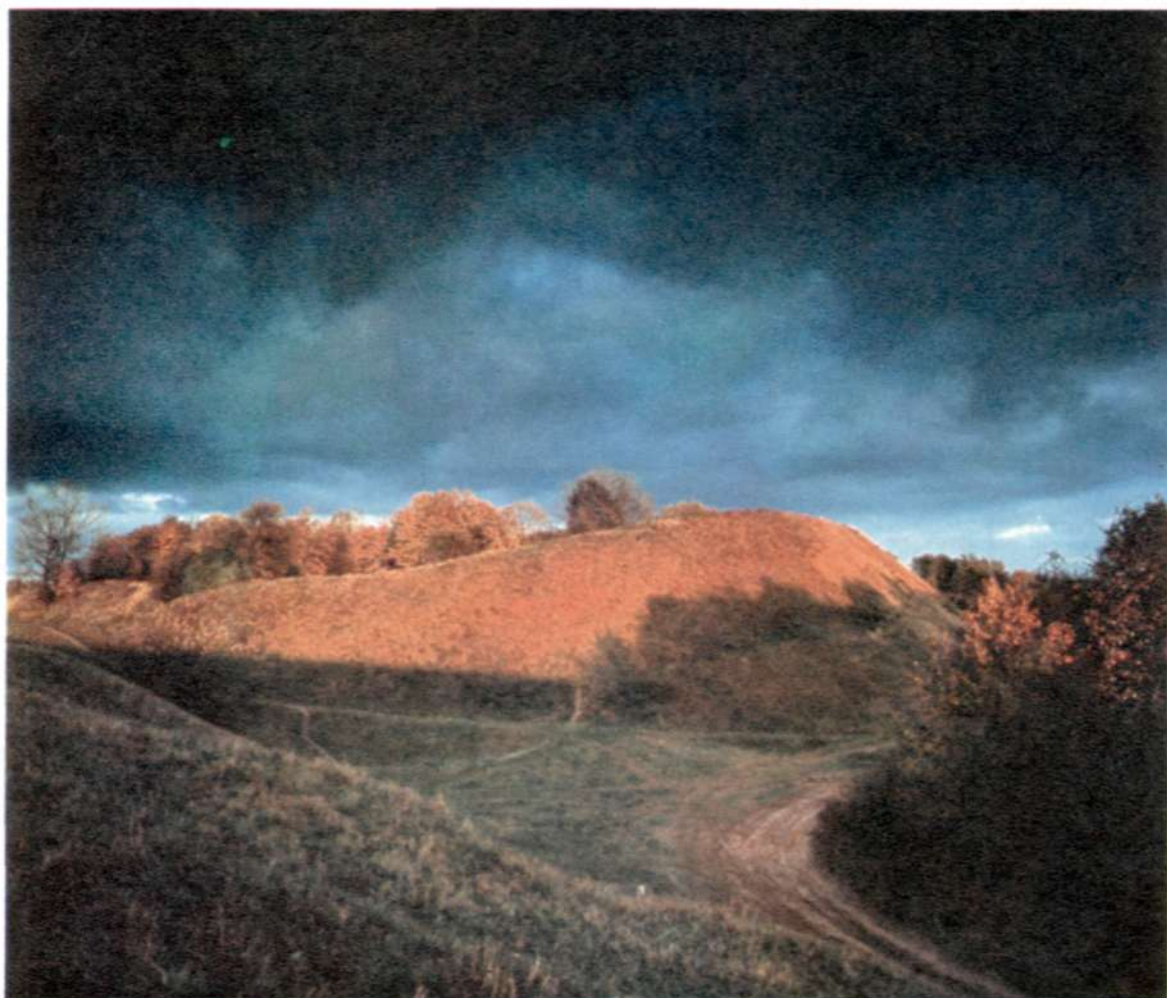
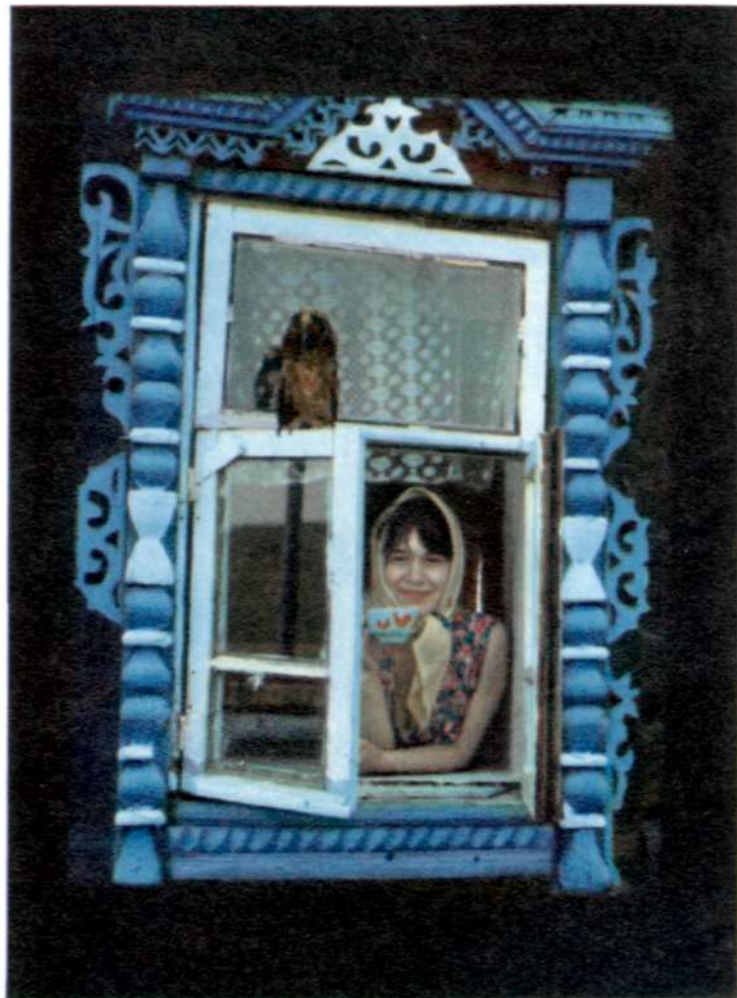
Только не воспринимайте мои оценки как профессиональные. В фотографии я — любитель, сам снимал лет с двенадцати, и в основном — «скрытой камерой». Я и сейчас считаю, что это самый близкий ребятам жанр фотографии, потому что он дает возможность поймать нужный момент и «раскрыть» того, кого снимаешь. Портреты им делать труднее. Крупный план в кадре требует тесного и умелого контакта фотографа и модели. Снимать людей и трудней, и легче всего. Неживую натуру можно передвинуть, интересно осветить. Можно, скажем, красиво снять вазу... Мне в детской фотографии это не очень интересно. А вот в жанровых снимках ребята сильны. Запоминается снимок Дилеры Абдрахмановой «У меня сестренки нет...» — передано грустное настроение, ставшее доминантой работы. Хорош спортивный кадр Володи Данилова из серии «В секции борьбы». Ну, а снимок «Физкультура» Оксаны Усенко, фотографии «Король» Лены Черновой (автору всего-то 10 лет!) и «Министр» Олега Пищулина — просто очень смешные! Молодцы юные фотографы! Увидеть и снять смешное, да так, чтобы и нам, зрителям, улыбалось, — трудная задача. Принцип рождения смеха всегда загадочен. Он может быть рожден несоответствием, абсурдностью происходящего, соединением несоединимых, контрастных ситуаций, карикатурностью позы, выражения лица, неожиданным ракурсом. А иногда его вообще трудно объяснить. Дети же чувствуют юмор ситуации тоньше взрослых. Пройдет какой-нибудь десяток лет, и фотоюношеры перейдут в другой разряд — фотолубителей, а, может, и фотожурналистов, кинооператоров. И спрос с них будет уже по самому строгому счету. А пока они «еще не волшебники». Они только учатся, и их лучшие работы — впереди.



А. СУТКУС ОДНОСЕЛЬЧАНКИ

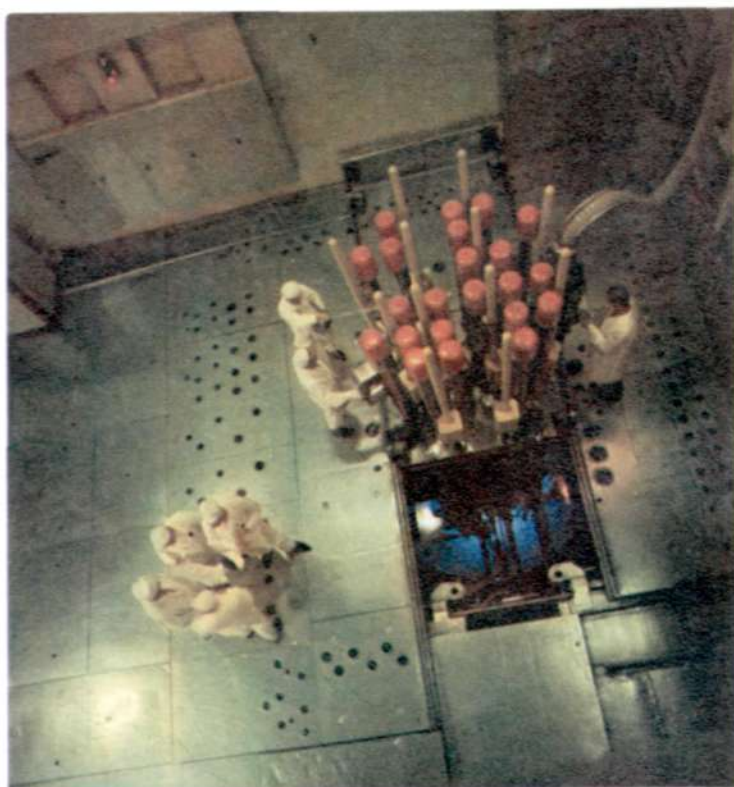
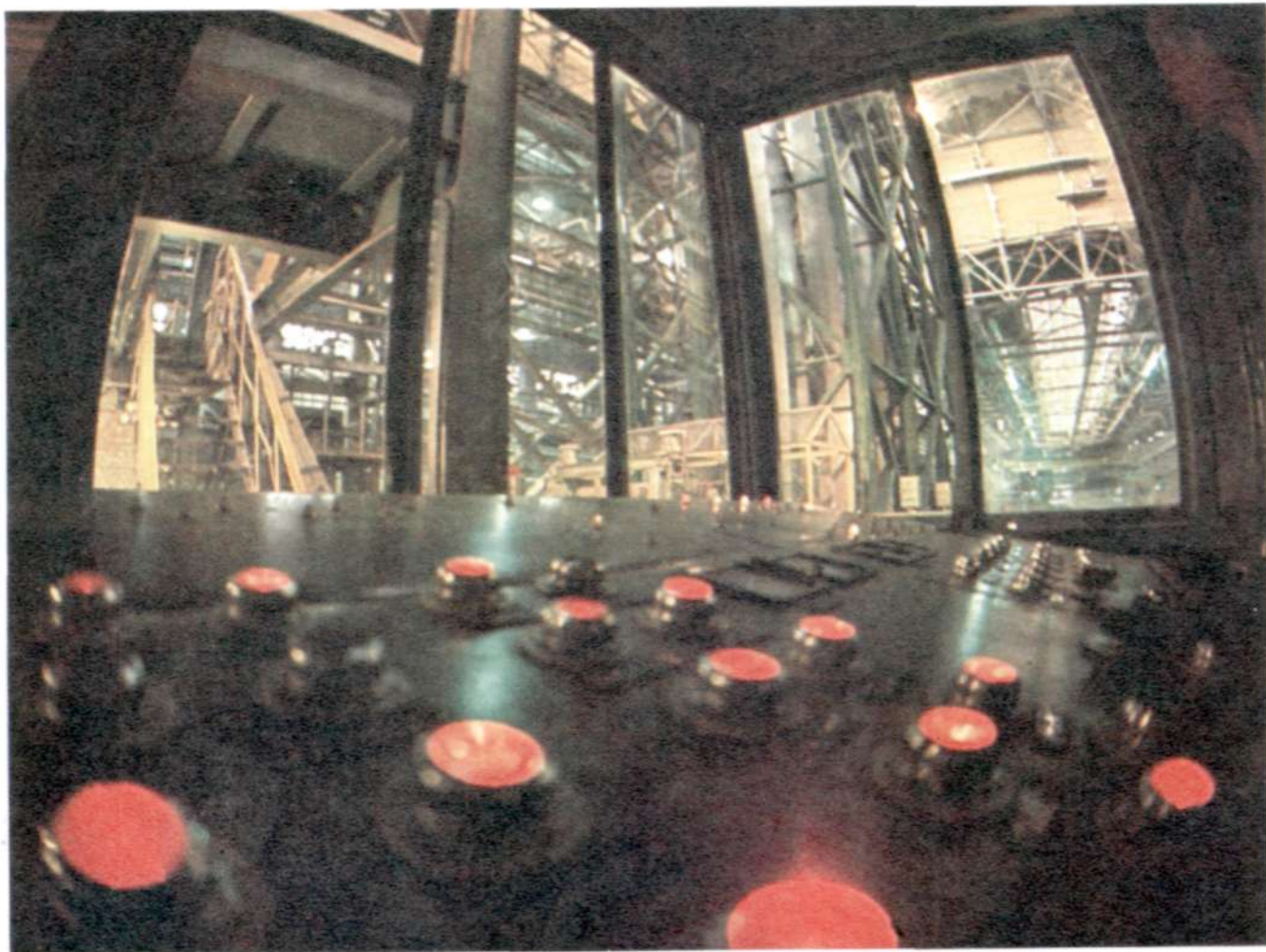
Р. РУБЦОВ ОКОШКО В ЛЕС

Е. КАСИИ ГОРОДИЩЕ ВОРОНИЧ



Г. ЦУКАНОВ ТУМАННОЕ УТРО

В. ЯКОБСОН ПЕТРОПАВЛОВСКАЯ КРЕПОСТЬ



В. РЕЗНИКОВ МЕТАЛЛУРГИЯ

Г. ЦУКАНОВ ПОРТРЕТ

Г. КОПОСОВ МИРНЫЙ АТОМ

З. САРКИСЯН НА РОДИНЕ САРЬЯНА

А. ФРЕЙДБЕРГ БАЙКАЛ



К 40-летию Победы

В рамках Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества, посвященного 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, во многих городах нашей страны проходят фотовыставки, конкурсы, семинары.

В городе Ельце состоялось открытие второй межклубной выставки «Родина моя» и семинара для фотолюбителей Липецкой области. Организаторы выставки выбрали место ее проведения не случайно. В Ельце — один из наиболее активно работающих фотоклубов области. Коллектив участвует во многих межклубных выставках, снимки любителей постоянно публикуются в областной и городской прессе. Вошли в практику и персональные выставки. Так, недавно во Дворце культуры профсоюзов Липецка была организована экспозиция работ художественного руководителя клуба Ю. Титова.

За последние три года по инициативе Липецкого областного научно-методического центра народного творчества и культпросветработы было проведено 26 персональных и тематических выставок. В колхозах и совхозах области устраивались передвижные экспозиции. Фотоклуб «Елец» заключил творческий договор с районной организацией общества «Знание» по обслуживанию сел района. Фотолюбители снимают передовиков сельского хозяйства, будни современной деревни. В Елецком районе, в Доме культуры совхоза «Ключ жизни», была показана выставка «Под крышей дома твоего», которая впоследствии отправилась в путешествие по районам области.

Совместно со студентами и преподавателями Елецкого педагогического института фотолюбители выезжали в фольклорные экспедиции по местам, связанным с жизнью и творчеством Бунина, Пришвина. Самодеятельные фотографы показывали в институте снимки, запечатлевшие эти памятные места.

Фотолюбителям Липецкой области по плечу организация крупных фотографических мероприятий. На их объявление о конкурсе «Родина моя» откликнулись 400 авторов, приславших 1500 снимков. Отобрано 200 фотографий по тематическим разделам: «Труд на благо Родины», «Мир пре-

красный», «Портрет современника», «Пейзаж», «Спорт». Выставка вызвала большой интерес зрителей, которые также могли принять участие и в семинаре, где подробно разбирались выставочные работы, говорилось о современных приемах печати, об оборудовании лаборатории. Ряд интересных практических занятий провел председатель фотоклуба «Монин-2» Л. Асанов. Были организованы фотоконкурс «Три дня в Ельце» и съемка на производственном объединении «Елецкие кружева».

В Кирово-Чепецке фотоклубом «Двуречье» была организована отчетная фотовыставка. В Доме культуры «Дружба» экспонировались работы 23 авторов — фотолюбителей и профессиональных фотографов Кирово-Чепецка и Кирова. С любовью и вкусом оформленная экспозиция выявила разнообразные творческие пристрастия авторов. С. Шеклеин показал репортажные кадры на производственную тему, В. Царьков — деревенские мотивы, А. Аверков и П. Бармин удачно выступили в жанре портрета. Внимание зрителей привлекли пейзажные снимки Г. Дедова, спортивные сюжеты В. Кузнецова.

В ковровском Дворце культуры «Современник» одновременно экспонировались три выставки. На одной из них «Мир вокруг нас» представлены работы известных фотолюбителей нашей страны: Ю. Шлагина, С. Яворского (Горький), Н. Рудакова, В. Басова (Мурманск), В. Филонова, С. Николаева (Запорожье), З. Шегельмана (Могилев), А. Назарова (Пенза). С фототворчеством ленинградца В. Теселкина познакомил зрителей его персональная выставка.

С восемнадцатой отчетной выставкой выступил фотоклуб «Ковров». К ковровчанам приехали гости из фотоклуба «Владимир», которые, в свою очередь, пригласили соседей на отчетную выставку, проводившуюся в рамках Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества.

«Город — мой давний товарищ». Под таким названием в Одессе проходила персональная выставка работ фотомастера Д. Зюбрицкого, которую он посвятил 40-летию освобождения Одессы от фашистских захватчиков. Д. Зюбрицкий с давних пор создает фотолетопись родной Одессы. В его архиве — уникальные сюжеты, рассказывающие о первой швартовке в пор-

ту Южный, строительстве припортового завода, о доках Ильичевска. Не остались за кадром и уютные старые одесские дворики.

Фотография Польши

Москвичи и гости столицы познакомились в Центральном выставочном зале с юбилейной экспозицией «Искусство народной Польши», организованной в связи с 40-летием образования ПНР. В разделе художественной фотографии были представлены произведения многих направлений и течений, созданные мастерами разных поколений польских фотохудожников. В основу экспозиции легли работы, показавшие важные события в жизни страны, взаимоотношения людей, снимки, отражавшие тему «Человек и природа». Они рассказали о строительстве послевоенной Польши, о сегодняшних делах и заботах республики, ее людях. Зрители увидели панорамы новостроек К. Чебанюка и Э. Купецкого, антивоенные снимки Л. Семполинского, И. Маркович, серии социальных фотографий З. Рудет, А. Пенчалского, пейзажи Я. Спалвана, Т. Якубика, знаменитую портретную галерею Э. Хартвига, фотографику М. Дамента, космические фотофантазии М. Кухарского, А. Юрчака.

Ретроспективный раздел выставки отразил различные этапы становления и развития польской фотографии и типичные для разных периодов стилистические почерки, манеры. По свидетельству искусствоведа Адама Соботы, «место, занятое фотографией в польском искусстве за минувшие сорок лет, говорит о ее больших творческих возможностях. В первые послевоенные годы фотография обращалась к пейзажу, портрету, жанровым сюжетам или к абстрактно трактуемым формам природы. В 60-е годы весьма распространенной была так называемая субъективная фотография, в которой изображаемый объект становился только фоном для свободных пластических трансформаций. В 70-е годы были по достоинству оценены возможности фоторепортажа. С одной стороны, значительно возросла социальная пылкость фотографии, документирующей наиболее сложные общественные проблемы, с другой — усилился интерес к использованию различных фотографических средств».

«Отечество мое»

«Дом кинофотолюбителя» (Сочи) совместно с редакцией журнала «Советское фото» проводит фотоконкурс «Отечество мое». Конкурс посвящается 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Цель конкурса — отобразить средствами художественной фотографии многогранную жизнь советских людей — тружеников пятилетки, борьбу за мир и социальный прогресс, развитие культуры, искусства, спорта, красоту родной природы. Особый раздел конкурса — тема памяти нашего народа о войне, о героическом прошлом. В конкурсе могут принять участие все желающие — профессионалы и любители. Каждый участник может представить 5 черно-белых и 5 цветных отпечатков (форматом от 18×24 до 24×30 см). Серии на конкурс не принимаются. На обороте фотографий следует указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название сюжета.

Установлены следующие премии:

первая (одна) — аппарат «Киев-20» и объектив «Телеар-Н»;

вторая (две) — фотоаппарат «Зенит-12СД» и объектив «Волна-9»;

третья (три) — фотоаппараты «Зенит-11» и «Зенит-ЕТ», объективы «Юпитер-21» и «Мир-1», диапроектор «Пеленг-500А».

Поощрительные премии: фотоаппараты: «ЛОМО-компакт» (два), «Эликон-35С» (три); объективы: «Мир-10А» (три), «Волна-9» (три), «Юпитер-37А» (три); диапроекторы: «Пеленг-500К» (четыре), «Экран-3 Универсал» (два); увеличители: «Дон-110» (два), «УПА-715» (два).

Установлен специальный приз за лучшую цветную фотоработу — объектив «Зодиак-85».

Снимки высылаются по адресу: 354000, Сочи, Навагинская ул., 7, «Дом кинофотолюбителя» с пометкой «На конкурс «Отечество мое» до 31 марта 1985 года. Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Постижение профессии

ДЕНЬ ПОБЕДЫ



Проходившая нынешним летом в Москве Всесоюзная выставка «Фотообъектив и жизнь» в числе других фотографических событий порадовала нас и тем, что на ее стендах мы встретили уже знакомые нам фамилии, но с иными инициалами — перед нами были работы представителей младшего поколения фотожурналистских династий — Киврина, Азарова, Носова, Портера, Кассина...

Павел Кассин, фотографии которого мы здесь представляем, пожалуй, «самый потомственный» — отец фотокорреспондент, а мать лаборант-фотопечатник. Детство Павла неразрывно связано с жизнью и интересами фотографического мира, общением с известными фотомастерами. Павел не может с полной уверенностью сказать, когда он впервые щелкнул затвором фотоаппарата, видимо, в совсем детском возрасте. Но и начав «нажимать на кнопку» — так он определил свой первый этап фотографической деятельности — не решался причислять себя к снимающим, а осваивал фотографический «техминимум». Относительное понимание задач, возникающих перед человеком, всерьез посвятившим свою жизнь этой профессии, приходит, как он считает, не ранее чем в шестнадцать лет, во всяком случае он обозначил свой рубеж этим возрастом. Однако, достигнув понимания задач фотографии как искусства и средства информации, Павел Кассин считает себя по-прежнему учеником, ведь его стаж всего чуть более четырех лет. Первые успехи, достигнутые на этом поприще, другому, может быть, и польстили бы, но домашний творческий контроль и уже просматриваемый самостоя-

тельный целеустремленный характер не позволяют успокоиться.

Я имел возможность в течение двух лет, пока Павел учился в Институте журналистского мастерства при Московской организации Союза журналистов СССР, наблюдать за его практической работой и за тем, как он ее осмысливает. У самого молодого нашего слушателя не было ни одного учебно-практического задания, которое бы он выполнил ниже чем на четверку, и почти всегда получал пять баллов. При защите своих работ Павел Кассин мог совершенно четко обосновать свою точку зрения на снимаемую тему, рассказать, что и почему он снял так, а не иначе. Не было ни одного разбора выполняемых заданий, в котором он бы не принял самого живого участия, обсуждая фотографии своих товарищей с таким же пристрастием, с каким он относится к собственным. Можно в связи с этим легко представить себе характер творческих «баталлий», происходящих в отчем доме, а они там ведутся практически ежедневно: съемка отца и сына, публикации в газетах и журналах, работы зарубежных коллег становятся предметом обсуждения и разбора, анализа неудач или успехов. Эти диспуты порой достигают весьма высокого накала, ибо не идет в расчет авторская амбиция, а рассматривается конкретный результат. По убеждению отца, если не разгорячить страсти, не обострить глаз в юности, то к зрелому возрасту созреет скучный изгойственный ремесленных фотографий. И отец учит своему своду фотографических заповедей, без которых, по его мнению, не состоится фотографическое становление настоящего мастера.

Евгению Кассину хотелось бы, чтобы, пройдя школу фоторепортажа, его сын стал работать, как и он, в издательствах над авторскими фотокнигами и фотоиллюстрированием художественных произведений, что, как он считает, является самым интересным для фотохудожника и фотожурналиста. Но тут почти все зависит и от характера человека, и от его фотографической подготовки. Многие не склонны к «фотографическому марафону» — им больше по душе тотчас же увидеть свои снимки на газетной или журнальной полосе. У Павла Кассина есть терпение и настойчивость в достижении цели, хотя он, как всякий любящий фотографию человек, с нетерпением ждет окончания проявки, чтобы поскорее увидеть свою находку. А вот к немедленному опубликованию он не стремится, кстати, и его работа в Бюро пропаганды музыки при Союзе композиторов СССР располагает к обстоятельному, неспешному «прохождению материала». Каким путем он пойдет дальше — этого пока сказать не может и он сам: ему предстоит еще многое постигнуть, осмыслить, найти свой фотографический почерк, выбрать область деятельности, научиться снимать все, стать универсалом. Думается, что с этой задачей Павел Кассин справится — и глаз, и мысль, и его ответственное отношение к профессии дают все основания в это верить. А будут ли в итоге фотокнижки или работа в прессе — время покажет. Главное — честно служить своей музе.

Ю. КРИВОНОСОВ,
зам. декана факультета
фотожурналистики ИЖМ



ДО ВСТРЕЧИ

ФОТО ПАВЛА КАССИНА



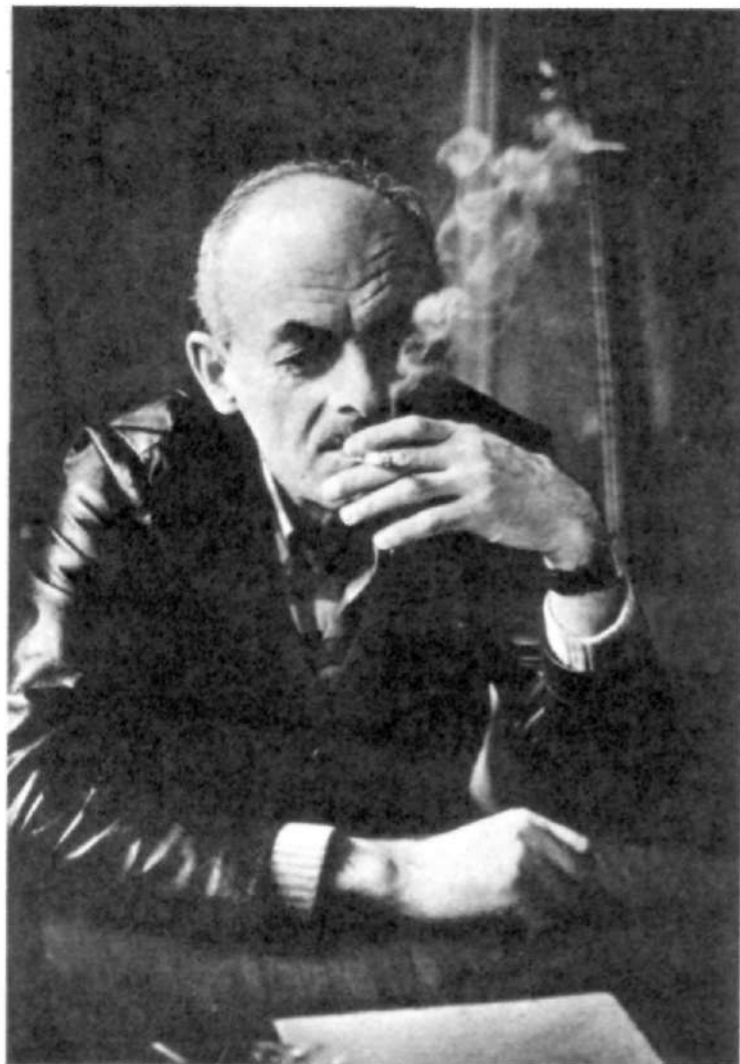
КОГДА ОПАЗДЫВАЕТ ПОЕЗД...



ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?

ПЕРЕКРЕСТОК СУДЕБ



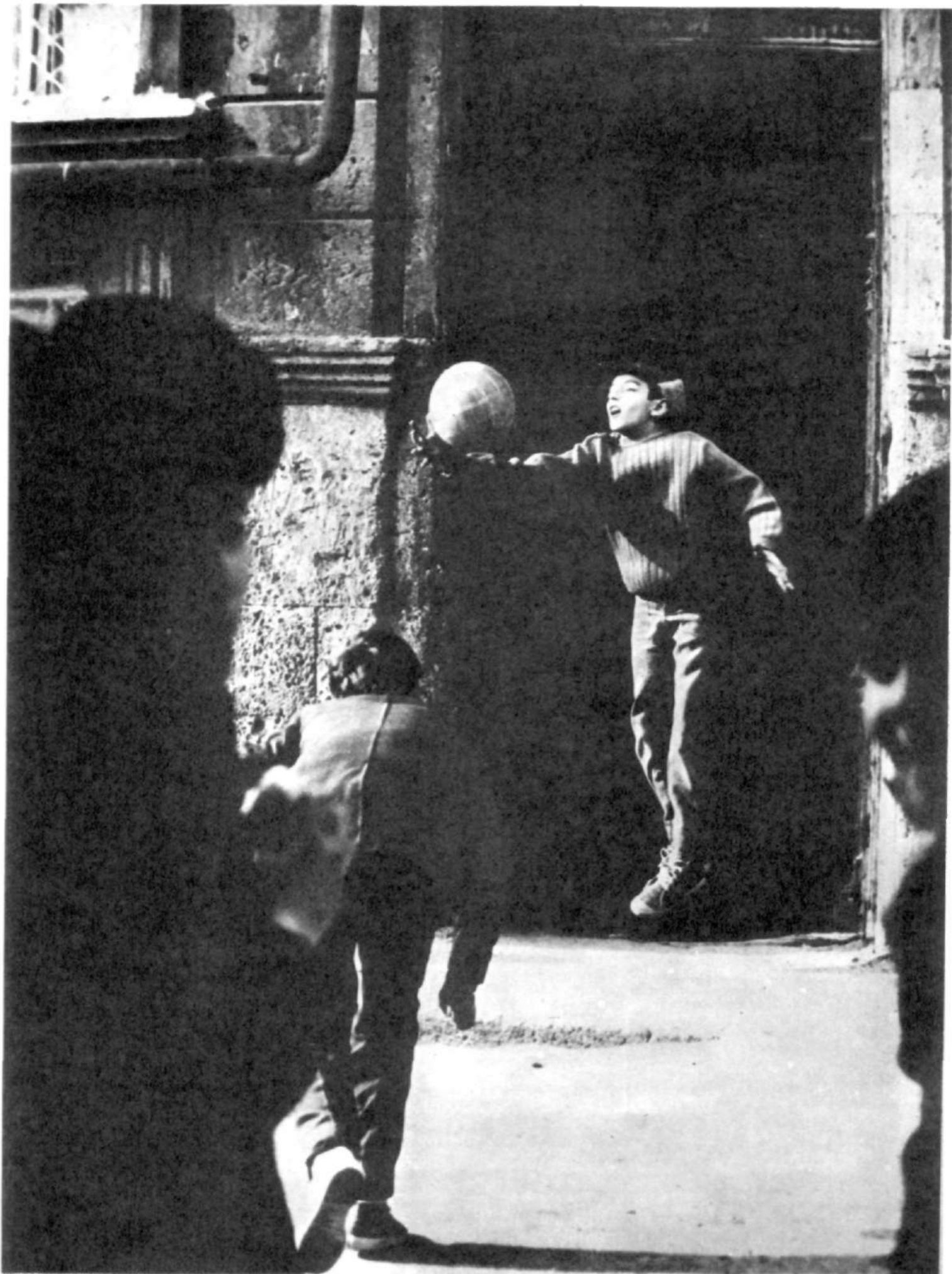


МИДИ И МИНИ
ПОРТРЕТ



БУЛАТ ОКУДЖАВА
СТРАЖ ДРЕВНЕЙ РУСИ





Николай Хренов О научной реконструкции истории фотографии

Кандидат искусствоведения

Уникальная по богатству собранного материала выставка «Фотообъектив и жизнь», состоявшаяся в Москве, поставила перед теоретиками много важных проблем. Одна из них — необходимость научной реконструкции истории фотографии.

Выставка обняла большой период развития отечественной светописы. Она познакомила широкого зрителя с редкими фотодокументами, хранящимися в государственных архивах и частных коллекциях. Представила целый ряд не известных ранее имен. Она свидетельствовала, что любители и профессионалы прошлого не обязательно шли по пути подражания живописи.

Несколько по-иному заставила взглянуть на признанные авторитеты. Открыла много неизвестного в связи с творчеством С. Прокудина-Горского, В. Метенкова, М. Панова и других крупных, но слабо изученных фотографов. Все это ждет своего осмысления.

В какой-то степени реконструкция истории фотографии происходит как бы стихийно. На определенных этапах развития культуры становится очевидным, что не сразу принятые и не до конца понятые в свое время художественные явления вдруг начинают ассоциироваться с современными процессами и привлекать к себе внимание. Например, в кино таким явлением были фильмы Дз. Вертова, в фотографии — творчество А. Родченко.

В вопросах признания или непризнания творческой индивидуальности личные свойства того или иного художника часто играют гораздо меньшую роль, чем эстетические вкусы и устремления эпохи. Специалисты считают — история искусства развивается в пересмотре отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры. Это имеет прямое отношение и к фотографии.

С момента изобретения фотографии была включена в нехудожественный пласт культуры. Поэтому видные эстетики XIX и даже XX века этой сферой почти не занимались. Они, наоборот, отождествляли с ней худшие, натуралистические тенденции искусства. Такое ее положение не могли изменить даже видные фотохудожники конца XIX века, у снимков которых на недавней выставке подолгу толпились зрители. Таким это положение оставалось до тех пор, пока в культуре не возникла потребность в смене того, что ученые называют «парадигмой». Почему время от времени в культуре происходит смена художественных «парадигм», когда иерархия системы видов искусства изменяется и когда нехудожественные проявления приобретают статус художественности?

Позднее открытие художественных свойств фотографии кажется парадоксальным лишь до тех пор, пока эволюция фотографии не пытаются рассмотреть во взаимоотношениях с системой визуальных «технических» искусств (кино и ТВ), а также с древнейшими визуальными системами (живопись, архитектура и т. д.). Понять же меняющиеся границы художественности в фотографии, как и меняющиеся взаимоотношения между художественными и нехудожественными, эстетическими и прикладными, профессиональными и любительскими сферами в фотографии вне изменений общего эстетического процесса не представляется возможным. Например, эволюцию фотографии и отношение к ней в на-

чале нашего века трудно осмыслить, не учитывая ее взаимодействия с живописью, в частности с живописью импрессионистской. В период увлечения «производственным» искусством в 20-е годы фотография объявлялась видом искусства, приходящим на смену якобы умирающей станковой картине, осуществляющей в новое время ее функции и оказывающей искусством будущего. В связи с этим общественная роль фотографии заметно повысилась.

Но для понимания этого факта существенным аспектом истории фотографии оказываются ее меняющиеся взаимоотношения с кино и ТВ. Всякий раз появление более мощной, чем фотография, визуальной системы кардинально изменяло отношение и к фотографии в целом, и к ее отдельным видам и даже периодам. Это блестяще иллюстрирует только что прошедшая выставка. Десятилетия неопределенного, анонимного развития фотографии с появлением кино вдруг обрели логику ее становления, сделали ясными специфические процессы ее функционирования...

Наблюдая подобные парадоксы отношения к фотографии, можно утверждать, что выявлению полной исторической картины ее развития кино и ТВ на первых порах не только не способствовали, а, наоборот, лишь всячески мешали.

Не имевшие художественного статуса явления фотографии, к общему нашему сегодняшнему огорчению, не сохранялись. Как показала выставка, они безжалостно утрачивались, не становились фактом общественного сознания даже в те периоды, когда представляли собой определенные фотографические течения. О них мы сегодня узнаем лишь на основании редких архивных экспонатов или на основании какой-нибудь частной фотоколлекции (например, коллекций Е. Бялого, В. Блюмфельда, Е. Бирюкова, М. Голосовского).

Если помнить, что история фотографии — это и ее теория, критика и практика, то вопрос о реконструкции истории художественного процесса в фотографии следует выводить на уровень обсуждения вопросов методологии создания подлинной науки. Сегодня возникает потребность как можно полнее реконструировать художественный процесс, не исключая из него ни одного имени, ни одного произведения.

Этот процесс уже начался. О нем говорят регулярные публикации журнала «Советское фото» в рубрике «Ретро» за последние пять-семь лет. Заново открыты десятки забытых отечественных фотохудожников. Однако задачу надо решать не только шире, но и глубже. Необходимо понять смысл интенсивного интереса не только к реконструкции как таковой, проявляющейся в извлечении из забвения имен и произведений, а к нашей способности наиболее полно осветить исторический процесс в принципе, используя для этого новые возможности, возникшие в последние десятилетия в связи с тенденциями в методологии общественных наук.

Простой призыв к наиболее полной реконструкции истории фотографии еще не является заслугой. Вмешательство в этот процесс имеет смысл, если оно помогает найти ключ к интерпретации накопленных фактов. Такая возможность уточнить методологию создания наиболее полной истории фотографии, как показала выставка, сегодня существует.

Если выйти за пределы фотографии и познакомиться с многочисленными дискуссиями по методологии истории в целом, то можно заметить, что представители разных научных дисциплин ныне все чаще обращаются к феномену культуры как универсальной сфере человеческой деятельности, включающей в себя материально-практические, производственные, интеллектуальные, духовные, эстетические и другие проявления*. Вот почему исследователи культуры оказываются чрезвычайно внимательными к тому, как люди проводят свой досуг, к обычаям и праздникам, к этнографическим подробностям обрядов, быта, среды, традиций, окружающим человека предметам и вещам.

Мы бы не фиксировали внимание читателя на факте интереса к культуре, если бы становление культурологии не оказывало значительного влияния на изучение истории искусства и его отдельных видов, проявляющихся в изменении самой методологии этого изучения.

Хотя с культурологической точки зрения человек рассматривался и в том случае, когда он предстал в экономических и социальных проявлениях, все же последние не исчерпывали всю реальность культуры. Необходимо было открыть и заново пережить как самоценные все другие проявления культуры.

Культура является системой. Она помогает отыскать логику в изучении и осмыслении любой художественной практики. Именно поэтому культурология способна придать пафосу современного собирательства исторических фактов определенную стройность, строгую научность. Именно с ней, очевидно, надо связывать ключ к наиболее полной реконструкции истории фотографии.

Как показала выставка, одна из функций современной фотографии заключается в открытии, фиксации и организации восприятия многообразных проявлений человеческой культуры. Эта функция современной фотографии вполне осознана.

На изменениях, происходящих в фотографии в последние десятилетия, это открытие культуры как особого и важного измерения человеческой жизни несомненно сказывается. Особенно оно ощущается в гипертрофированном интересе фотографов к этнографическим мотивам.

Например, этот признак характерен для литовской фотографии. Он проявляется в фиксации деревенского экзотического быта, в пристрастии к национальным костюмам, к деревенской архитектуре, в поэтизации рукотворных, не отчужденных техникой форм человеческой деятельности, в фиксации древних связей человека с землей и т. д. Такие тенденции можно обнаружить во многих проявлениях фотографического творчества вообще. Они успели стать уже универсальными. Остается извлечь из этой тенденции практики фотографии методологический смысл того, что нами названо наиболее полной реконструкцией истории фотографии.

Открытие реальности культуры влияет, конечно, не только на содержание, формы и язык фотографии. Оно способно формировать новое историческое видение, новый ракурс, позволяющий иначе взглянуть на развитие и функционирование фотогра-

* Каган М. Человеческая деятельность. — М., 1974, с. 5.

«Миру — мир»

фии. Но самое важное — культурологическое видение позволяет в громадном массиве исторических фактов открыть новые объективные закономерности истории фотографии как части истории культуры. Логика развития истории фотографии как истории культуры все более убеждает в том, что современный историк фотоконстатации не имеет права уподобляться лишь коллекционеру, собирателю фактов. Он должен стремиться обнаружить переключки не только между предыдущими и последующими, но и удаленными в истории этапами развития фотографии. В этой переключке как раз и скажутся достоинства культурологического подхода, специфика культуры вообще.

Культурологический аспект методологии истории фотографии от современного исследователя потребует реконструкции не только многообразных проявлений художественного процесса, существующих вариантов его развития, но одновременно и социального функционирования фотографии.

Следует признать, что в вопросе реконструкции истории функционирования фотографии сделано еще меньше. Традиционный историк выявляет имена наиболее значительных фотохудожников, их наиболее значительные снимки, классифицирует и систематизирует их, конструирует стилистические признаки, относит к той или иной фотографической школе, направлению и т. д. В сфере фотографии такая работа ведется давно. В этом направлении многое сделано Г. Болтыньским, Л. Волковым-Ланитом, С. Морозовым. Однако история фотографии как часть истории культуры требует включения развития фотографии в историю общественной психологии. Мы знаем, что нет фотографии вообще, а есть фотография научная, журналистская, художественная, прикладная и т. д.

При реконструкции реальную историю развития фотографии необходимо отделять от истории ее функционирования. Мы уже упоминали, что многие проявления фотографии того или иного периода в свое время не считались художественными. Поэтому они не всегда проникали на выставки. Критика не всегда уделяла им внимание, а подчас и подвергала их решительному ostrакизму. Для историков фотография этого рода также не существовала. На рубеже 20—30-х годов, например, некоторые камерные направления в фотографии в полемическом задоре были представлены исследователями только как издержки дореволюционной культуры. О существовании, например, значительной группы фотографов («фотоэстетов», как их тогда называли) мы узнаем через негативную оценку их деятельности. Представляя фотографов этого направления, один из видных теоретиков, Л. Межеричер, писал в те годы: «Это, во-первых, громадная масса так называемых «рембрандтов» — портретистов-профессионалов, которые разбросаны по всему лицу земли советской и которые своими витринами портят вид улиц; а, с другой стороны, это гораздо менее многочисленная, но гораздо более влиятельная группа художников-мастеров, которых мы называем «фотоэстетами». Это полупрезрительная кличка, но мы их называем так потому, что эти люди рассматривают фотографию не как способ служения обществу и главной нашей цели — социалистическому строительству, а как способ «отыскания «прекрасного» в природе, через нахождение прекрасных форм и, в частности, через подражание живописи»*. Проходили десятилетия, многое в воззрениях на фотографию как искусство меня-

лось. В связи с этими процессами заново открывались и оценивались произведения «фотоэстетов». Становилось очевидным, что эти «вытесненные» из сознания теоретиков виды фотографии как нехудожественные на самом деле имели художественные признаки и заслуживали внимания историков (см. цикл недавних публикаций журнала «СФ» о мастерах так называемой старой школы). В таких случаях историку фотографии необходимо учитывать не только снимки, отбиравшиеся в свое время для выставок, но и снимки, хранящиеся в запасниках музеев, в собраниях коллекционеров, в семейных альбомах разных слоев населения.

Естественно, что высказывавшиеся ранее точки зрения на историю фотографии далеко не всегда улавливали закономерности, которые мы имеем в виду. Даже лучшие труды историков демонстрируют отсутствие дистанции по отношению к практике фотографии. Это, например, характерно для книги Г. Болтыньского «Очерки по истории фотографии в СССР», написанной в конце 30-х годов. В результате вместо исторического исследования мы имеем расширенный очерк, в котором тенденции фотографии 30-х годов превращены в ведущие закономерности развития фотографии вообще.

Еще в 1928 году, осмысливая опыт фотоэкспозиции, подготовленной к десятилетию Советского государства, И. Соколов писал: «Сейчас самый легкий способ критики фотоконстатации — это просто похвалить фоторепортаж и зачеркнуть все остальное художественной фотографии». Эта тенденция, характерная и в последующие годы, сказалась и на версии истории фотографии, принадлежащей перу Г. Болтыньского. А ведь фоторепортаж не собирался уничтожать или вытеснить старую школу — в этом не было нужды. Он только занял ведущее место в советском фотоконстатации, стал главным направлением его развития, как правильно утверждают историки 80-х. В результате же тогдашней тенденциозности ряда критиков несуществующими оказались не только отдельные имена и явления, но даже целые периоды развития фотографии. Даже если автор их называл, то при этом они были охарактеризованы очень бегло и приблизительно. Различные жанры, виды и проявления фотографии, выявившиеся в первые десятилетия ее существования, были вообще не представлены.

Очень хорошо, что история фотографии XIX века стала объектом социального исследования в трудах С. Морозова. Основные явления этого периода представлены и охарактеризованы им достаточно полно. Но по сравнению с тем, что делается в истории смежных искусств, в реконструкции истории фотографии сделано пока очень мало. Появление интересных и в методологическом плане весьма плодотворных книг о развитии и функционировании, например, русского дореволюционного кино должно было бы подхлестнуть современных исследователей фотографии сделать то же в истории светотиса.

В грядущих исследованиях речь должна идти, видимо, о систематизации тематических и изобразительных элементов, о принципе отбора фиксируемых объектов, о классификации фотографии как системы визуальных знаков.

Самой собой разумеется, что забота о «самосознании» фотографии плодотворно скажется на ее теории, эстетике и критике. Но не только на них. Она обязательно положительно скажется на творческой практике всех советских фотографов. Пересмотр «кладовых» фотографического наследия скажется на выявлении важных закономерностей развития современной культуры в целом.

В ознаменование 40-летия Победы над фашизмом Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Дирекция международных фотовыставок ССОР, редакции газеты «Московские новости» и журнала «Культура и жизнь» объявляют международный конкурс документальной и художественной фотографии «Миру — мир». Лучшие работы, представленные на конкурс, будут экспонироваться на международной фотовыставке ССОР «Миру — мир».

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

Участниками конкурса могут быть советские и зарубежные фотомастера и фотолюбители.

Выставка откроется в апреле 1985 года в Москве, в Доме дружбы с народами зарубежных стран, а затем в течение года будет экспонироваться в ряде республик и городов СССР, а также в Домах советской науки и культуры и советских культурных центрах за рубежом.

Каждый автор может представить до 3 снимков размером от 30×40 до 40×50 см или серию до 6 фотографий. Последний срок представления работ — 15 января 1985 года.

Фотографии направлять в твердой упаковке по адресу: 109518, Москва, Люблинская ул., 1, Дирекция международных фотовыставок ССОР, IV международная фотовыставка.

Работы, не прошедшие конкурс, будут возвращены их авторам после 15 февраля 1985 года, работы, принятые для экспонирования — в мае 1986 года.

Для участников выставки предусматриваются: одна главная премия — двухнедельная поездка по СССР (для зарубежного участника), 500 руб. (для советского участника); пять первых премий — 7—10-дневная поездка по СССР (для зарубежных участников), 200 руб. (для советских участников); 50 поощрительных премий.

* Межеричер Л. Советская фототелевизионная информация на новом этапе. — М., 1931, с. 8.

В. Блумфельд Боевая публицистика



С. СТРУННИКОВ. 1944 г.

В Центральном Доме журналиста в Москве на мраморной доске высечены имена фронтовых корреспондентов, тех, кто в годы Великой Отечественной войны «в редакции не вернулся». Среди них — фотокорреспондент газеты «Правда» Сергей Николаевич Струнников. Он пал смертью храбрых в июне сорок четвертого. На недавно прошедшей выставке «Фотообъектив и жизнь» в разделе «Война и память» люди подолгу приставляли у его снимка — на белом подмосковном снегу зверски замученная гитлеровскими палачами Зоя Космодемьянская. Константин Симонов сказал об этой фотографии, что она «врезалась нам всем в память до самого смертного часа». Без этого снимка фотолетопись Великой Отечественной войны была бы неполной. Он помогает глубже понять советский характер, ненависть нашего народа к врагу, его жажду победы ради мира на земле, ради счастья всего человечества. Этим кадром Струнников навсегда вписал свое имя в число выдающихся фотопублицистов. Как начинал Струнников свой путь в журналистике? Что создал за короткую жизнь? Об этом наш рассказ.

Сын заслуженного деятеля искусств РСФСР, художника Николая Ивановича Струнникова, Сергей Струнников родился в 1907 году. В 1926 году поступил в Го-

сударственный кинотехникум на операторский факультет. Через четыре года был зачислен помощником оператора в группу киорежиссера Всеволода Пудовкина. В те годы он переживал увлечение кино и фотографией. Его снимки стали часто публиковаться на страницах газет. В начале 30-х годов Струнников был призван в Красную Армию, где активно сотрудничал в армейской газете, получил первый приз на одном из военных фотоконкурсов. Принял участие в конкурсе журнала «Советское фото» на лучший фотоочерк. Журнал опубликовал ряд его работ с похвальными отзывами. Струнников твердо решил стать фотожурналистом и после службы в армии начал работать корреспондентом Главсевморпути. Представление о его творчестве в тот период дает отрывок из дневника, относящийся к концу 1933 года. Струнников отправился в Ленский поход в составе экспедиции на ледоколе «Красина». Это была первая проводка каравана судов с грузом в бухту Тикси, к берегам великой сибирской реки Лены, в зимнее время. «Добросовестно выполняю свои обязанности, — писал фотокорреспондент. — Фотоаппарат мое крайне бедно, всего одна «Лейка» с объективом 50 мм. Но зато есть своя лаборатория в один кубический метр. Расположена она у парового котла. Жарко в ней невообразимо. Все же я ухитрюсь проявить и печатать даже во время качки. Ряд моих снимков уже появился в газете «Полярная правда». Во второй половине 30-х годов Струнников запечатлел труд советских людей на многих крупнейших стройках того времени. В 1940 году в Центральном Доме журналиста состоялась его персональная выставка, посвященная десятилетнему труду в печати. Газета «Вечерняя Москва» писала в отчете, что «активный молодой фотомастер уже успел побывать в Арктике, в Средней Азии, в горах Дагестана, на многих индустриальных гигантах страны. Он ярко показывает людей, строящих новую жизнь в самых отдаленных уголках Советского Союза».

Вероломное нападение гитлеровской Германии на СССР застало Струнникова в поисковой экспедиции в тайге. Он немедленно вернулся в Москву и попросил направить его корреспондентом на передовую. Сохранилась коротенькая записка брату: «Дорогой Ростик! На днях выезжаю на самый фронт по работе. Очень тороплюсь. Привет всем, кого знаю. Сережа».

Осенью 1941 года в «Правде» появились снимки Струнникова, рассказывающие об обороне Одессы, Тулы, Москвы, об ожесточенных боях на Западном фронте. С военкором «Правды» И. Киришским он побывал в одном из партизанских отрядов в тылу врага.

В декабре 1941 года под Москвой началось контрнаступление советских войск. Фашисты поспешно отступали, бросая технику, оставляя за собой сожженные города и села. Струнников фотографирует в освобожденных городах и селах Подмоскovie. Вместе с военкором «Правды» Петром Лидовым он, узнав подробности о гибели советской партизанки Тани (Зои Космодемьянской), приезжает в деревню Петрищево, недалеко от города Верея. Там Струнников и сделал свой потрясающий фотоснимок. В «Правде» он появился 20 января 1942 года.

Летчица, Герой Советского Союза М. Чечнева вспоминает: «Мы давали клятву быть такими же верными Родине, сражаться так же мужественно, как партизанка Таня. Вырезанные из газет фотографии прекрасной девушки можно было видеть и в кабинах самолетов, и в солдатских блиндажах. Они прибавляли сил каждому из нас, звали на смертный бой с врагом».

Война бросала Струнникова в самые горячие точки: блокадный Ленинград, Сталинград, Харьковское направление... Дадим слово бесстрашному корреспонденту: «...мины замедленного действия продолжали рваться. Я все снимал. Это было в непосредственной близости от невидимого врага... Через каждые 5—7 метров заложены мины. Когда они взорвутся — никому не известно. Чем дальше ползешь, тем опас-



БОЕЦ ПРОТИВОПОЖАРНОГО ОТРЯДА
НИНА ФЕДОРОВА. ЛЕНИНГРАД. 1941 г.



В ОДНОМ ИЗ БОМБОУБЕЖИЩ. 1941 г.



НА И-СКОМ ЗАВОДЕ. 1941 г.



НА ОХРАНЕ НЕБА МОСКВЫ. ОСЕНЬ 1941 г.



ХАРЬКОВ. 1944 г.



ВСЯ СЕМЬЯ ПОГИВЛА. ОДЕССА. 1941 г.

ДЕТИ — ЖЕРТВЫ ВРАЖЕСКОГО АРТОБСТРЕЛА.
ЛЕНИНГРАД. ЯНВАРЬ 1942 г.



ЗОЯ. 1941 г.



ПОСЛЕ УХОДА ФАШИСТОВ. ПОДМОСКОВЬЕ. 1942 г.



нее. Но рука становится все тверже и увереннее...»
В блокадном Ленинграде Струнников обменялся портретами с корреспондентом газеты «На страже Родины» Н. Хандогиним. На обороте своей карточки он написал: «В день нашей встречи в Ленинграде в дни блокады. Мы собираемся заснять Ленинград в борьбе. Я уверен, что у нас получится хорошо и мы принесем пользу для будущих поколений. Струнников. 12.XII.42».

Четвертый год войны Струнников и Лидов встретили на аэродроме в Полтаве. Уже полгода как Полтава была освобождена и казалась фронтовикам глубоким тылом. Но отсюда регулярно отправлялись самолеты бомбить врага, поэтому фашистская авиация посылала городу ответные удары.

Воздушный налет произошел и в ночь на 22 июня 1944 года. С. Струнников, П. Лидов и военкор «Известий» А. Кузнецов не пошли в укрытие. Сергей, как всегда, держал аппарат наготове. Разрыв бомбы накрыл всех троих. Борис Полевой вспоминал: «Разрыв разметал тело Струнникова, но его аппарат успел запечатлеть картины этого жаркого налета»...

Также как фотокорреспонденты «Правды» Михаил Бернштейн и Михаил Калашников, как Павел Трошкин из «Известий» и Борис Иваницкий из «Комсомолки», как Николай Кубеев из Фотохроники ТАСС и Николай Ксенофонтов из «Фронтальной иллюстрации» Сергей Николаевич Струнников не успел дожить до Победы. Но он, как и названные здесь славные летописцы войны, до конца выполнил свой долг, долг советского воина и журналиста. Он был истинным солдатом на своем посту и поступал так, как подсказывало ему горячее сердце патриота. Своим героическим трудом, всей своей жизнью он приближал день нашей Великой Победы. Его фотопублицистика и сегодня продолжает оставаться на переднем крае борьбы за мир, за счастье людей.

Опубликованные здесь снимки — лишь часть работ фронтового корреспондента, хранящихся в фондах Государственной библиотеки имени В. И. Ленина в Москве. Большинство из них представлено впервые.



ФОТО СТЕФАНА БАНАХА

Беречь красоту

На опушке леса, в пригороде подмосковного Павловского Посада, мне встретился мужчина. Болотные сапоги, дорожная куртка, выгоревшая шляпа. В руках — потемневшая от дождя и солнца корзина. Грибник? Да, нет. Корзину украшает огромная охапка лесных цветов. Есть среди них и те, что занесены в Красную книгу.

— А ведь завянут через час-другой...
— Завянут — выброшу. — И «кохапник», много слова не подберу, встряхнул корзину с букетом и пошел своей дорогой.

Эпизод этот, а подобное в нашей жизни, к сожалению, не редкость, вспомнился, когда я увидел снимки Стефана Банаха. Каких только цветов и разнотравий не было на них. Они дышали свежестью, радовали глаз, напоминали о лете, уводили в тишину дубрав. Чудо природы, не спрятавшее в корзину, а подаренное людям. Как сказал однажды знаток русского леса, фенолог Дмитрий Павлович Зуев, подарить радость общения с природой другим — это большой праздник. Праздник для всех.

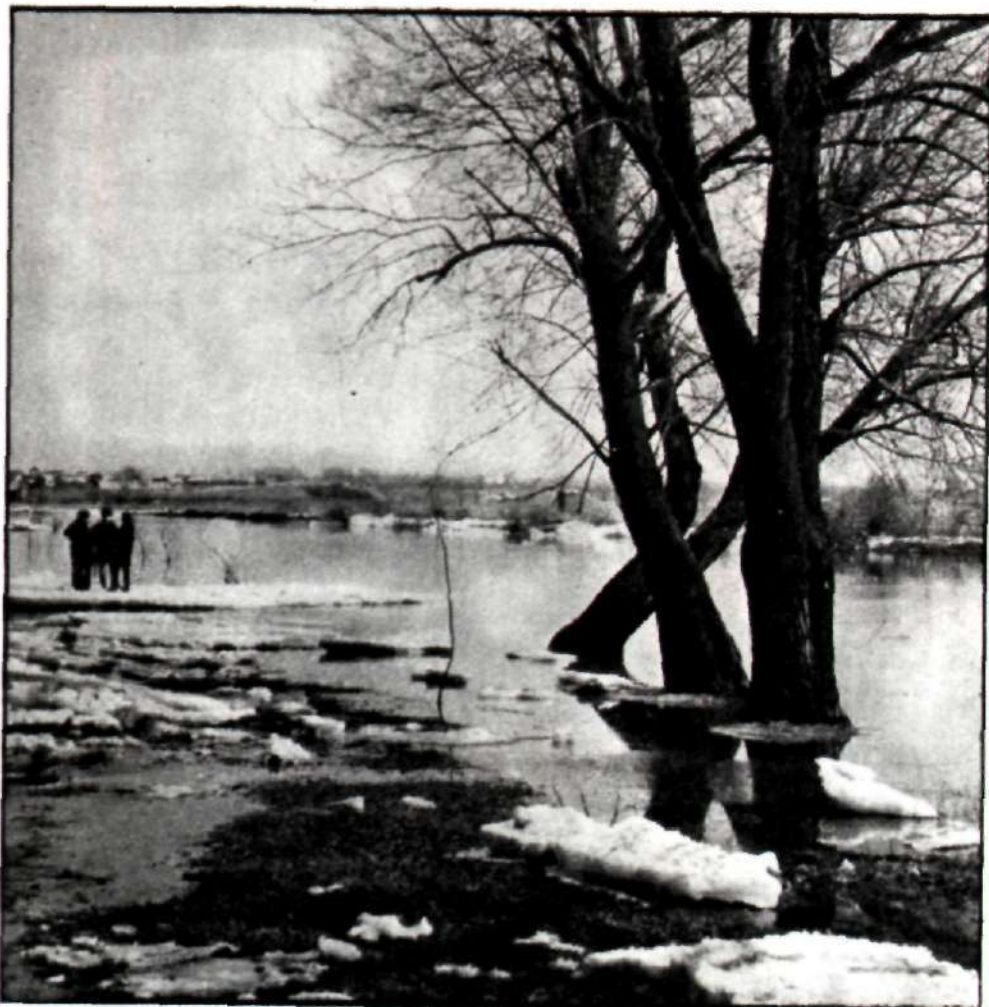
Стефан Банах — преподаватель городской детской художественной школы в Луцке. Один из организаторов и председатель городского художественного совета самодеятельной фотостудии «Проминь» Волынского областного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы. Он щедро делится своим умением воссоздавать в художественных образах самые неприметные уголки природы. Пейзаж — его любимый жанр. Знакомясь с работами фотохудожника, видишь, что автора волнует отношение человека к природе, для него счастье быть в единении с природой. Главная, пожалуй, тема работ Стефана Банаха — забота о сохранности природы.

Нельзя не отметить и другое: умение видеть малое в большом, фрагментарное — в панорамном. Своими работами фотограф как бы агитирует за путешествия в мир природы, старается пробудить у других любознательность.

Нередко считают, что тема защиты окружающей среды может быть отражена лишь фотоплакатным способом (пожар в лесу, выкорчеванные пни, дымные трубы), и забывают о том, что сам по себе красивый снимок природы уже обладает пропагандистскими качествами. Стефан Банах может часами мокнуть в росных лугах, стоять в ожидании ледохода на пронизывающем ветру. Своими снимками он пишет летопись природы. Об этом говорит его пристрастие к сериям, тематическим многокадровым подборкам: «Время», «Сказка леса», «К солнцу», «Парадокс», «Восход».

Более пятнадцати лет снимает природу Стефан Банах, наделенный умом пытливого наблюдателя и опытного эколога, терпением заядлого рыбака. Его фотографии вдохновили меня на эти строки: В природе истин нет простых, Как нет и мелочей случайных: Лишь миг — и капелька росы Под солнцем радость излучает... Этот миг фотограф умеет уловить и передать другим.

А. АНИСЕНКОВ,
научный редактор журнала
«Природа и человек»



ФОТОЮНИОР



Поздравляем победителей!

Около семи тысяч работ от 216 авторов, 167 клубов, студий и кружков поступило в адрес оргкомитета традиционного детского фотоконкурса «Глазами детей», организованного Красногорским механическим заводом, редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда». 1 июня, в Международный день защиты детей, в выставочном зале Красногорской кинофотостудии «Зоркий» открылась выставка лучших детских работ. Первое место среди коллективов завоевала фотостудия «Фотон» павлодарского Дворца пионеров. Вторые премии вручены фотостудии «Взгляд» Тираспольского клуба юных техников и череповецкому детскому фотоклубу «Спутник». Третьи — фотостудиям: «Фокус» (уфимский детский Дворец культуры), «Зоркий» (Красногорск), фотостудии Дома пионеров Куйбышевского района Омска. За лучшие индивидуальные работы авторов до 14 лет награждены Сергей Воронин из Мурманска (1 премия), Александр Гречишников из Миасса (2 премия), Дмитрий Селуков из Перми (3 премия). Среди участников от 14 до 17 лет победителями стали москвич Дмитрий Антоничев (1 премия), Андрей Погодин из Череповца (2 премия), Игорь Рятов из Павлодара (3 премия). Специальная премия журнала «Советское фото» присуждена юному фотолюбителю из Коврова Александру Маммабуттаеву за серию снимков «В Дагестанском селении Хосрех». Специальной премии газеты «Пионерская правда» удостоена фотостудия «Ритм» из Миасса. За раскрытие темы 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне специальным призом награжден ленинградец Дмитрий Цудиков. Грамотами отмечено 27 коллективов и 63 автора. Некоторые из конкурсных работ публикуются в этом выпуске «Фотоюниора». Поздравляем победителей и желаем всем участникам конкурса «Глазами детей» новых побед!



НИНА ГУСЬКОВА (ТИРАСПОЛЬ)
ЛЕНА

ДМИТРИЙ ЦУДИКОВ (ЛЕНИНГРАД)
ПАМЯТЬ

АНДРЕЙ ПОГОДИН (ЧЕРЕПОВЕЦ)
СКАЧКИ

АЛЕКСАНДР ГРЕЧИШНИКОВ (МИАСС)
У РЕКИ

АЛЕКСАНДР МАММАБУТТАЕВ (КОВРОВ)
В ДАГЕСТАНСКОМ СЕЛЕНИИ ХОСРЕХ

ВЯЧЕСЛАВ НАЙДЮКОВ (ПАВЛОДАР)
ПЕРЕД ВЫСТУПЛЕНИЕМ



АЛЕКСАНДР ХОРОХОРИН (КОВРОВ)
ВЕСЕЛАЯ ЯРМАРКА

СЕРГЕЙ ВОРОНИН (МУРМАНСК)
ПРОИГРАЛИ

СЕРГЕЙ КАЗНАЧЕВ (ОМСК)
НЕ ДРАЗНИТЕ СОБАК...

ДМИТРИЙ АНТОНИЧЕВ (МОСКВА)
СЕНТЯБРЬ

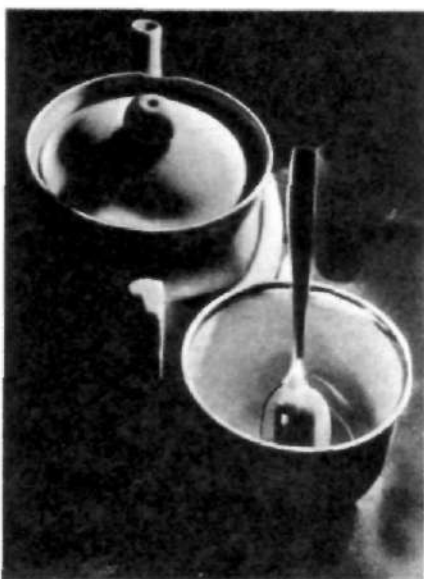
ВЯЧЕСЛАВ ГОРБОВ (ЧЕРЕПОВЕЦ)
АВТОПОРТРЕТ

АНДРЕЙ ОРЛОВ (ОМСК)
НА СУББОТНИКЕ

АРТУР МАСЛОВ (ОРЕЛ)
ОПАСНАЯ ПРОФЕССИЯ

ЭДУАРД КУКЛИН (ПЕРМЬ)
НАТЮРМОРТ

ГУЛЯ ВАЛЕЕВА (УФА)
УТРО



В объективе — улыбка...

Сегодня мы решили нарушить нашу традицию, отдав на полосу юмора предпочтение не фотографии, а эпистолярному жанру: редакции удалось накопить некоторое количество ответов на задачи по «изобретению» подписей к снимкам. Наибольшую активность читатели проявили в работе над вторым и пятым номерами журнала, особенно урожайным оказался последний, Публикуя предложенные подписи, мы рискнули «подверстать» к ним выдержки из некоторых читательских писем.

«СФ», 1984, № 2



На тем вынырнул С. Вайтуль (Толкачевичи, Минская обл.)

Если плюнут два верблюда... О. Сырыльников (Снежногорск, Красноярский край)

На «Никон» спорю — выйдет и морю! С. Голубьев (Москва)

Ошибки резидента. Х. Бахмелюк (Софийск, Хабаровский край)



«Сейчас будет порка!» В. Крикцини (Жданов)

Из жизни Танитолка. О. Сырыльников (Снежногорск, Красноярский край)

Лицом к лицу — лица не увидать... Х. Добрыня (Параселин, Московская обл.)



Старт в XXI век. С. Вайтуль (Толкачевичи, Минская обл.)

Кадр динамичен! Не могу умолчать, что снимки статичней. Проходят в печать... С. Голубьев (Москва)

«СФ», 1984, № 3



Прыжок в историю. А. Якулов (Москва)

Фотофиниш. М. Ольмезов (Донецк)

Это он, это он, репортер и чемпион! В. Лысакко (Вильнюс)

Фотостиль-чез. С. Зубков (Челябинск)

Лидер. М. Кудин (Киев)

Не ждать, а догонять! О. Ковалевский (Гимвань, Винницкая обл.)

Разминка. В. Макенков (Москва)

Съемка с препятствиями. В. Карагичев (Саратов)



Мне снизу видно все... В. Касаткин (Ростов)

Души исполненный полет... Ю. Воронцов (Пермь)

Да я бы на вашем месте... А. Вусов (Солнечногорск, Московская обл.)

Наставник гулливеров. М. Плечков (Краснодар)

Тренерское па-де-де. В. Юленков (Новомосковск, Тульская обл.)

Танец маленьких лебедей. А. Крайнов (Вархутинский, Мурманская обл.)

Пигмалион. Т. Подлесная (Ленинград)



«Беру рекордный вес!» А. Иванюченко (Нижний Тагил)

Отпуск штангиста. М. Ольмезов (Донецк)

Когда нет гантелей. О. Мешков (Томск)

«Зарика!» С. Зубков (Челябинск)

Нептуна у штанги. А. Якулов (Москва)

Справа — прохантели, слева — закрепители. А. Харен (Дружковка, Донецкая обл.)



Гонки по вертикали. Т. Нергит (Москва)

Город — село. О. Ковалевский (Гимвань, Винницкая обл.)

Еще покатаемся! М. Баранов (Молодечно)

Ожолес(т)ница! Ю. Воронцов (Пермь)

Первые ступени в большой велоспорт. В. Юленков (Новомосковск, Тульская обл.)

Веломемы. М. Плечков (Краснодар)

Атакующая тройка. В. Рымда (Краматорск)

НАРОЧНО НЕ НАПИШЕШЬ...

Уже семь лет я фотографирую. Хвалиться нечем, но успехи есть.

Оставьте себе этот журнал, а мне вместо брачного экземпляра пришлите новый.

В. П. Микулин был про-роком советской фотографии и отцом многих фотографов.

В журнале нет изюминки. Ею может стать женщина, любая по профессии, молодая и красивая, в цветном исполнении.

При печати на таком увеличителе, как «Беларусь», туловище занимает позы, которым позавидовали бы йоги.

Я очевидец каждого вашего журнала за этот год.

Так как книг по фотографии нигде не купишь, буду вариться в собственных соках.

Думаю, что эти замечания будут доведены фотопроизводителям, а они, в свою очередь, эти замечания будут воспринимать к устранению.

Мне необходима одиночная положительная линза.

Собрала В. ЖУРАВЛЕВА

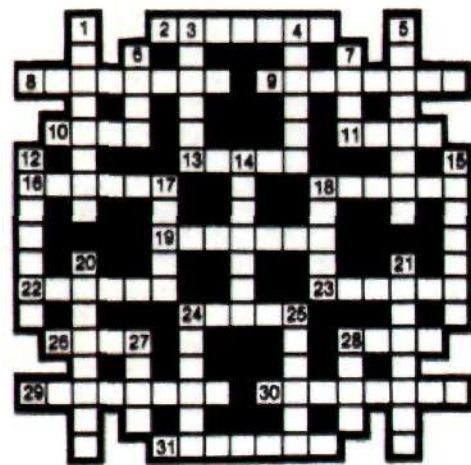
КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

2. НАРОДНАЯ КИНОФОТОСТУДИЯ В ПОСЕЛКЕ ВАНИНО ХАБАРОВСКОГО КРАЯ. 8. СОВЕТСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ. 9. СТАРЕЙШИЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОРЕПОРТЕР. 10. ВРЕМЯ ГОДА. 11. ТОЧНО ОТМЕРЕННОЕ КОЛИЧЕСТВО ВЕЩЕСТВА ДЛЯ РАСТВОРА. 13. ИЗВЕСТНЫЙ АРГЕНТИНСКИЙ ФОТОХУДОЖНИК. 16. ПРОЯВЛЯЮЩЕЕ ВЕЩЕСТВО. 18. ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ. 19. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «МАГИСТРАЛЬ». 22. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ АВИАЦИОННОЙ ТЕМЫ. 23. ФОТОКЛУБ В СКРУНДЕ (ЛАТВИЙСКАЯ ССР). 24. ЕДИНИЦА ВЕСА. 26. НАГРАДА ПОБЕДИТЕЛЮ ФОТОКОНКУРСА. 28. КОМПОНЕНТ ПРОЯВИТЕЛЯ ИЛИ ЗАКРЕПИТЕЛЯ. 29. ИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ ФОТОГРАФ. 30. ГОРОД НА БЕРЕГУ АЗОВСКОГО МОРЯ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «ПРОМЕТЕЙ». 31. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ГАЗЕТЫ «МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ».

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. СПОСОБ ФОТОПЕЧАТИ. 3. ФОТОКЛУБ В РИГЕ. 4. ФОТОКЛУБ В ЛЕНИНГРАДЕ. 5. СОВЕТСКИЙ ЛАБОРАТОРНЫЙ АППАРАТ. 6. ВЕНГЕРСКИЙ ЖУРНАЛ. 7. НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ В МУРМАНСКЕ. 12. ДЕТАЛЬ ПРИСТАВКИ ДЛЯ МАКРОСЪЕМКИ. 14. ЗАГЛАВНАЯ ФОТОГРАФИЯ ЖУРНАЛА. 15. СВЕТОНЕПРОНИЦАЕМЫЙ ФУТЛЯР ДЛЯ ФОТОМАТЕРИАЛА. 17. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР НА УКРАИНЕ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «СЕМАФОР». 18. ГОРОД, В КОТОРОМ РАБОТАЛ ИОЗЕФ СУДЕК. 20. СОВЕТСКИЙ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ. 21. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «МИГ». 24. ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ. 25. НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ В РЯЗАНИ. 27. СОВЕТСКАЯ ШКАЛЬНАЯ КАМЕРА. 28. ВЕЩЕСТВО, УСКОРЯЮЩЕЕ ПРОЯВЛЕНИЕ.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 6.

ПО ГОРИЗОНТАЛИ: 4. «ФОТОКОР». 6. «АЛТАЙ». 7. «САЛЮТ». 8. ФАКТ. 11. «АЛЕЙ». 13. ДЕЛЕНИЕ. 18. «РАССВЕТ». 19. ЯРКОМЕР. 20. БАЛТЕРМАНЦ. 23. УСТИНОВ. 24. СКРУНДА. 27. «НОВАТОР». 28. ЛЮКС. 29. СТИН. 31. «ОРИОН». 32. СОМОВ. 33. ДОНСКОЙ.

ПО ВЕРТИКАЛИ: 1. «КОРАБЕЛЬ». 2. «ТОВАРИЩ». 3. «АГАТ». 5. ДАТА. 9. КУРС. 10. «ТЕЛЕЗЕНИТАР». 12. ЛИДОВ. 14. «НАРЦИСС». 15. ДЕБАЗОВ. 16. ХРОНИКА. 17. СЕКУНДА. 21. МИНСК. 22. «БУЛАТ». 25. БОХОНОВ. 26. МОРОЗОВ. 29. СОРТ. 30. «СВЕТ».

Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция! Несколько месяцев тому назад мне «посчастливилось» приобрести фотоаппарат «Киев-88 TTL». В руководстве по эксплуатации написано: фотоаппарат комплектуется двумя сменными кассетами с форматом кадра 6×6 и $4,5 \times 6$ см. Ради кассеты $4,5 \times 6$ см я и купил вышеуказанный аппарат. Каково же было мое удивление, когда я обнаружил в комплекте обе кассеты 6×6 см. Хотел вернуть покупку, но она возврату не подлежит. Тогда я написал письмо в производственное объединение «Завод» «Арсенал», откуда быстро пришел ответ: «На ваше письмо сообщаем, что фотоаппарат «Киев-88 TTL» используется с двумя кассетами 6×6 см. Кассеты $4,5 \times 6$ см завод не изготавливает».

...А ведь аппарат стоит 920 рублей!

А. Несмеянов, Чита

Р е д.: Завод, действительно, сначала запланировал изготовление кассет $4,5 \times 6$ см. Потом оказалось, что наладить их производство не представляется возможным. А в руководстве по эксплуатации «обещанное» осталось. Завод же в ответах на жалобы покупателей не только не дает разъяснений, но даже не приносит извинений. Надеемся, что редакция, представляющая в данном случае интересы читателей, получит от «Арсенала» четкий и вразумительный ответ.

Уважаемая редакция! По профессии я моряк. Мне часто приходится бывать на Кубе. В снимке, высылаемом вам, я попытался создать обобщенный образ кубинской детворы, уверенной в своем будущем.

В. Гладун, Клайпеда

Уважаемая редакция! Я работаю на судах дальнего плавания Северного морского пароходства. Любимый мой жанр — морской пейзаж.

А. Пономаренко, Киев

Дорогая редакция! Предлагаю вашему вниманию снимок «Будни рыбацкого порта».

В. Семаков, Мурманск

Р е д.: Все три снимка моряков-фотолюбителей объединяет прежде всего неравнодушное отношение авторов к тому, что они запечатлевают своими объективами.



А. ПОНОМАРЕНКО ФИОРДЫ



В. СЕМАКОВ БУДНИ РЫБАЦКОГО ПОРТА



В. ГЛАДУН КУБИНСКИЕ ДЕТИ

Александр Картужанский Светочувствительность и температура

Доктор физико-математических наук

О зависимости светочувствительности от температуры воздуха при съемке знают далеко не все фотолюбители, но даже среди знающих лишь немногие представляют себе, в какую сторону направлена эта зависимость и какова она в численном выражении. Говорится об этом не в упрек, тем более что однозначного ответа на поставленный вопрос не существует: характер зависимости светочувствительности от температуры среды различен при разных выдержках, а величина ее изменения в связи с температурой различна для разных фотопленок. Тем не менее некоторые общие закономерности здесь прослеживаются.

В области наименьших выдержек (1/2000—1/100 с) понижение температуры при съемке всегда ведет к понижению светочувствительности. Если взять диапазон температур от +50 до -50 °C, то падение светочувствительности в этом интервале составляет в среднем от 2 до 4-кратного, с некоторой склонностью к большему понижению для менее светочувствительных пленок. В области выдержек 0,1—1 с зависимость светочувствительности от температуры значительно слабее, причем как понижение, так и повышение температур от близких к комнатной одинаково приводят к падению светочувствительности. В области больших выдержек, характерных для съемки со штатива, светочувствительность вновь начинает существенно изменяться в связи с температурой съемки, но на сей раз иначе, чем при коротких выдержках: с понижением температуры всегда имеет место повышение светочувствительности (а не понижение), достигающее до 3—4 раз при выдержке 100 с. Пример подобной зависимости приведен на рис. 1*.

Таким образом, изменение светочувствительности при изменении температуры в ряде конкретных условий съемки может оказаться

достаточно большим, а это внесет ошибку в экспонетрический расчет. Кроме того, изменение температуры по сравнению с комнатной может явиться причиной и некоторых других ошибок в выборе экспозиции. Так, если пленка до съемки находилась не в комнате, а на улице в течение длительного срока, скажем, нескольких недель, то вызываются температурные эффекты, связанные с протеканием в это время так называемого старения, то есть изменения светочувствительности и вуали. При пониженных температурах хранения, какие типичны хотя бы для бытового холодильника, эти изменения практически отсутствуют, но при повышенных температурах, особенно в сочетании с повышенной влажностью, могут быть значительными. Например, хранение пленок «Фото-32» или «Фото-65» в течение трех месяцев при 30 °C и комнатной влажности снижает их светочувствительность на 10—15%, а при 40 °C — даже до 20%. Если же взять такую пленку, как «Фото-250», то приведенные цифры следует удвоить. Повышение относительной влажности до близкой к насыщению (чтобы не ходить далеко за примерами, подобная ситуация нередка для городов Батуми или Львова) может увеличить только что названные цифры еще раз в полтора, причем в таких условиях начинается и заметный рост вуали.

Еще один температурный эффект может оказаться существенным в том случае, когда между съемкой и проявлением проходит значительный срок. Допустим, прошел месяц или два, а то и более — вполне возможный случай у отпускника, отснявшего несколько пленок на юге и не нашедшего времени проявить их сразу по возвращении домой. За рассматриваемый отрезок времени происходит так называемая регрессия скрытого изображения**. В результате при проявлении пленка будет себя вести так, как если бы была недоэкспонирована, то есть как если бы ее светочувствительность была меньше номинальной. Соответ-

ствующие цифры для кажущегося снижения светочувствительности будут примерно такими же, как и для снижения светочувствительности вследствие старения. Для подавления регрессии, как и старения, можно рекомендовать хранение отснятых пленок при пониженных температурах.

Перечисленные температурные эффекты были рассмотрены применительно к черно-белым пленкам. Для цветных фотопленок они тоже имеют место. Кроме того, дополнительные осложнения вносит тот факт, что каждый из трех эмульсионных слоев цветной пленки может отличаться от двух других по величине эффектов, вызываемых температурными колебаниями. В принципе закономерности изменения свойств с изменением температуры для всех трех слоев одинаковы, но количественно эти изменения могут не совпасть, а значит нарушится баланс трех слоев по светочувствительности (иногда и по контрасту тоже) и в цветопередаче возникнут заметные глазом нарушения. Пример рассогласования трех слоев по светочувствительности представлен на рис. 2.

Для цветных фотопленок существенную роль при пониженных температурах играет уменьшение сенсibilизирующего действия красителя, тем более значительное, чем в более длинноволновой области спектра краситель поглощает свет. Поэтому в синечувствительном слое, где красителя вовсе нет, этот эффект не проявляется, в зеленочувствительном слое он имеется, но невелик (обычно при уменьшении температуры от +20 до -30 °C снижение чувствительности за счет ухудшения сенсibilизации составляет 10—15%), а в красночувствительном слое он довольно значителен (25—35% в том же диапазоне температур). Этим баланс трех слоев по светочувствительности может нарушаться в заметной степени, особенно при температурах, еще ниже указанных.

Все рассмотренные здесь температурные эффекты непосредственно связаны с физико-химической при-

родой фотографического процесса. Следовательно, если и можно как-то по-влиять на их величину, пусть в ограниченных пределах, то устранить их полностью нельзя. Вот почему полезно знать и об их существовании, и о том, к каким ошибкам они могут привести при выборе экспозиции.

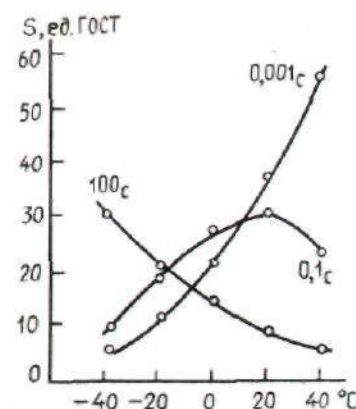


РИС. 1. ИЗМЕНЕНИЕ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ФОТОПЛЕНКИ «ФОТО-32» В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ТЕМПЕРАТУРЫ ПРИ РАЗНЫХ ВЫДЕРЖКАХ (С) ВО ВРЕМЯ СЪЕМКИ

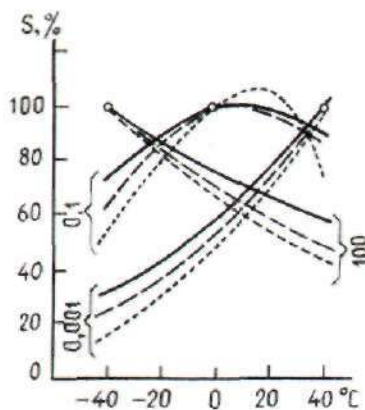


РИС. 2. ИЗМЕНЕНИЕ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ ТРЕХ СЛОЕВ ПЛЕНКИ «ЦО-22» В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ТЕМПЕРАТУРЫ ПРИ РАЗНЫХ ВЫДЕРЖКАХ (С) ВО ВРЕМЯ СЪЕМКИ. ДЛЯ УДОБСТВА СРАВНЕНИЯ КРИВЫЕ ТРЕХ СЛОЕВ ПРИ КАЖДОЙ ВЫДЕРЖКЕ СОВМЕЩЕНЫ В ОДНОЙ ТОЧКЕ (-40 °C ДЛЯ ВЫДЕРЖКИ 100 с, 0 °C ДЛЯ ВЫДЕРЖКИ 0,1 с, +40 °C ДЛЯ ВЫДЕРЖКИ 0,001 с). ОБОЗНАЧЕНИЯ СЛОЕВ: — СИНЕЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ, --- ЗЕЛЕНОЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ, ... КРАСНОЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ

* Почему происходит именно так, читатель может узнать из книги А. Л. Картужанского и Л. В. Красного-Адонис «Химия и физика фотографических процессов». — Л.: Химия, Ленинградское отделение, 1983, с. 54.

** См. там же, стр. 61.

«ЛОМО-компакт»

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Еще недавно казалось, что компактные камеры для широкого круга фотолюбителей достигли предела своих возможностей. Особо обжидаящие потребности от сомнений в выборе экспозиции, имеющие объективы с высокой разрешающей способностью, встроенные или присоединяемые фотовспышки, эти карманные камеры при съемке на 16-мм высококачественную фотопленку позволяли получить цветные и черно-белые фотографии хорошего качества. Проблема создания фотографии небольшого формата для домашнего альбома технически была решена.

Дальнейшие успехи в микроэлектронике и оптике позволили вернуть миниатюрным камерам полный формат кадра (24×36 мм), сохраняя потребности уже достигнутые преимущества, и в некоторых моделях дополнили их автоматической фокусировкой. Отечественная промышленность подготовила к выпуску несколько моделей таких камер (с встроенной фотовспышкой, с автоматическим и полуавтоматическим режимами работы экспонометрии). Первенцем среди них стал фотоаппарат «ЛОМО-компакт», появившийся в продаже весной этого года. Эта миниатюрная (габариты 106×66×42 мм) и легкая (весом всего 250 г) камера, корпус которой выполнен из пластмассы со стеклонаполнителем, «ЛОМО-компакт» с форматом кадра 24×36 мм, автоматической программной обработкой экспозиции, телескопическим видоискателем представлен изготовителями как фотоаппарат-записная книжка. Эта «записная книжка» всегда будет готова к работе благодаря источникам тока (элементы типа СЦ-32). Оригинальная конструкция защитных шторок, предохраняющих объектив и видоискатель от загрязнения при переносе камеры, позволила отказаться от традиционного мягкого футляра. Шторки смонтированы с внутренней стороны декоративной защитной крышки, расположенной по центру лицевой панели камеры (фото 1). Конструкция крышки не герметична — она лишь предохраняет от механических

повреждений объектива, видоискателя и элементы электросхемы. Поэтому снимать в дождь или снег нужно с максимальными предосторожностями.

Объектив «Минитар-1» с фокусным расстоянием $f=32$ мм, относительным отверстием 1:2,8 и углом поля зрения 63° имеет разрешающую способность 40 лин/мм по центру поля и 20 лин/мм по краям. Практическая съемка показала соответствие этим данным, хотя на некоторых образцах камер последняя цифра была немного ниже. Диапазон диафрагмирования от 2,8 до 16. Предел фокусировки от 0,8 м до ∞.

Управление режимами работы. Под правой рукой (фото 1) расположен рычаг ручной установки диафрагмы и режимов работы. Его шкала (фото 2) размещена на скосе защитного устройства. Рычаг имеет четкую фиксацию на всех значениях диафрагмы. В режиме «А» — камера автоматически отрабатывает экспозиционные параметры. При перемещении рычага на фиксированные значения диафрагмы от 2,8 до 16 выдержка составляет 1/60 с. Контрольный прибор проверки затворов показал высокую точность отработки этой выдержки.

Наводка объектива на резкость. Справа от защитной крышки находится рычаг наводки на резкость (фото 1), а на скосе крышки — шкала фиксированных значений расстояний (фото 3), которые определяют фотографом на глаз. На этой же стороне расположены фотоприемник экспонометрического устройства со светограничителем и окно шкалы для установки светочувствительности пленки (фото 4) с делениями 16, 32, 65, 130 и 250 ед. ГОСТа. Поворотом рукоятки устанавливается значение светочувствительности, за счет перекрытия сернисто-кадмиевого фоторезистора плоской заслонкой с отверстиями различного диаметра.

В период испытаний камера эксплуатировалась в неблагоприятных условиях автомобильной тряски по проселочным и асфальтированным дорогам. При этом выявлено ослабление винта, крепящего факсонную пружину шарико-

вого фиксатора светограничительного устройства. Вследствие чего возможны сбои рукоятки.

На верхней крышке камеры (фото 5) размещены: окно счетчика кадров, спусковая кнопка, обойма для подключения фотовспышки и рукоятка обратной перемотки, а ниже — пластмассовый маховик для взвода затвора и транспортировки пленки.

Счетчик кадров — автоматический — устанавливается в исходное положение при открывании задней крышки, имеет оцифровку шкалы — 1, 12, 24, 36 и исходный индекс (желтая точка).

Спусковая кнопка — двухпозиционная. Поджатием кнопки производится проверка источников тока и осуществляется экспонометрический замер. Нажатие кнопки до упора приводит к срабатыванию затвора. При закрытых защитных шторках кнопка механически блокируется. Усилия на кнопку довольно значительны: 180—200 г при поджатии и около 500 г при срабатывании затвора. В момент срабатывания затвора кнопка утопляется на 1,2—1,5 мм ниже предохранительного буртика, что создавало неудобство для некоторых из наших испытателей камеры. К сожалению, отсутствует резьбовое отверстие для тросика. В опытных образцах камеры, показанных заводом год назад, оно было. Необходимость присоединения спускового тросика очевидна, и надеемся, что изготовителям не понадобится больших затрат для осуществления первоначального варианта.

Рукоятка обратной перемотки пленки — рулеточного типа. Подъемом вверх головки обратной перемотки открывается задняя крышка.

Обойма для подключения фотовспышек предназначена для использования фотовспышек с бескабельным присоединением. Фотовспышка «Электроника ФЭ-26» (с углом излучения 50°), массой всего 100 г здесь наиболее подходит (фото 13). Она была дополнена нами второй контактной ножкой, что позволило более полно реализовать ее возможности. Присоединение фотовспышек зарубежного производства также не вызвало



ФОТО 1

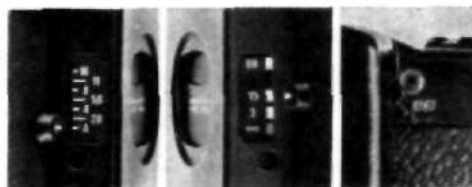


ФОТО 2

ФОТО 3

ФОТО 4

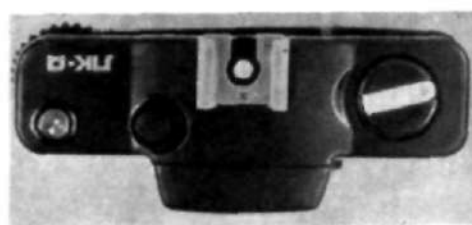


ФОТО 5

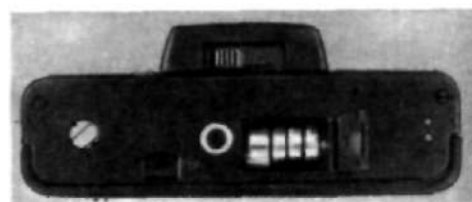


ФОТО 6

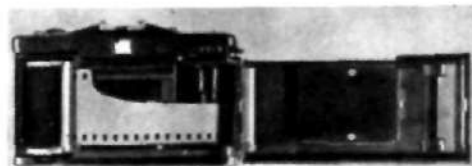


ФОТО 7

ФОТО 8





ФОТО 9

никаких затруднений (фото 8).

Снизу камеры (фото 6), в углублении крышки защитного устройства, расположены: клавиша управления защитными шторками; выход валика приемной катушки; два контакта (справа) для присоединения моторной приставки; кнопка отключения транспортирующего зубчатого колеса при обратной перемотке; штативное гнездо с резьбой 1/4".

Источники тока и электропотребление. В прямоугольном углубленном отсеке (фото 6) размещены три элемента СЦ-32 с промежуточной вставкой. Работоспособность камеры обеспечивается в широком диапазоне напряжений — от 3,3 до 6 В. Элементы СЦ мо-

гут быть заменены на РЦ-31 либо, в исключительных случаях, — на МЦ-0070.

Комплект источников тока способен обеспечить съемку до 300 пленок в обычных условиях в течение трех часов, при непрерывном режиме работы. В практике нередки случаи, когда в ожидании кульминационного момента фотограф, поджав спусковую кнопку, готов мгновенно среагировать на него срабатыванием затвора камеры. В такой ситуации потребляемый ток максимален и составляет 28—30 мА, в том числе на свечение светодиода — 2 мА. После срабатывания затвора лучше не оставлять нажатой спусковую кнопку: величина потребляемого тока хотя и уменьшается, но все же составляет 12 мА. **Телескопический видоискатель** расположен по центру камеры под верхней крышкой. В смотровом окне видоискателя (фото 7) видны: кадровая рамка белого цвета с дополнительной линией сверху, компенсирующей параллакс при съемке с расстояния 0,8 м; символы внизу рамки и подвижная стрелка (фото 9). Символы в поле видоискателя дублируют по-

левого индикатора информирует о годности источников тока, поэтому зеленый цвет свечения был бы более подходящим. Кроме того практически нет необходимости в постоянном контроле источников тока, и свечение индикатора только отвлекает фотографа при съемке. **Фильмовый канал** (фото 7) имеет выступающие направляющие, ограничивающие по ширине пленки, одно транспортирующее зубчатое колесо и приемную катушку с быстрым захватом конца фотопленки. Пленка выравнивается в фильмовом канале прижимным столиком (46 × 38,5 мм), закрепленным на откидной задней металлической крышке. Две плоские пружины на крышке предохраняют кассету от поворота при продвижении фотопленки.

Электромеханический программный заобъективный затвор-диафрагма управляется электронным экспониметрическим устройством. В автоматическом режиме «А», согласно жесткой программе (см. рисунок), отрабатываются выдержки от 2 до 1/500 с и значения диафрагмы от 1:2,8 до 1:16, то есть в интервале яркостей 16 еВ (ступеней экспозиции). Рабочий диапазон экспониметрического устройства — от 0,6 до 19000 кд/м². Нами проводились испытания камеры при низких температурах (+5 и -1 °С) с вынесенными за предел морозильной камеры источниками тока. Затвор показал устойчивую работоспособность в ручном и автоматическом режимах в течение длительного переохлаждения (паспортные данные гарантируют работу фотоаппарата в интервале температур от -15 до +45 °С).



ФОТО 12



ФОТО 13

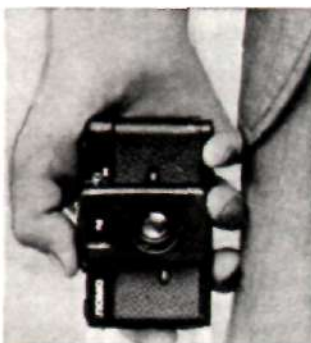


ФОТО 14



ФОТО 15



ФОТО 16



ФОТО 17

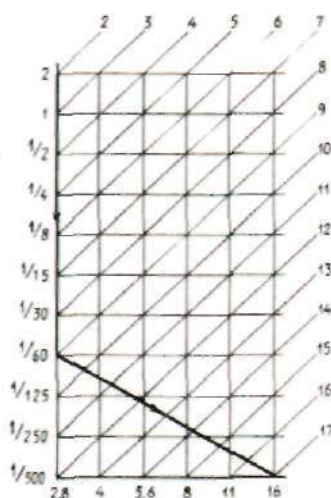


ФОТО 10

ФОТО 11



казания шкалы расстояний, а стрелка движется по ним при перемещении рычага наводки на резкость. Испытатели отметили целесообразность замены символов на цифровые обозначения, аналогичные шкале расстояний: 0,8; 1,5; 3 м, а также недостаточную яркость покрытия светящихся линий кадрового ограничителя рамки. В видоискателе видны и два индикатора красного цвета. Слева — индикатор для контроля источников тока, а справа — для сигнализации о выдержках более 1/30 с в автоматическом режиме работы («А»). Обычно красный цвет сигнала зрительно воспринимается как предостережение, здесь же свечение



ПРОГРАММА АВТОМАТИЧЕСКОЙ ОТРАБОТКИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПАРАМЕТРОВ

Фотоэкслибрис



ФОТО 18

Казалось бы, что миниатюрная камера с размерами меньше ладони позволяет фотографу не заботиться о ее положении в руке. Однако это не так. Необходимость расположения пальцев руки так, чтобы не перекрыть окно фотоприемника (фото 12), а также значительные усилия при нажатии на спусковую кнопку — все это требует устойчивой стабилизации камеры в руках. Камера почти не будет привлекать внимания окружающих в положении на вытянутой руке (фото 13—14). При небольших освещенностях и съемках с нижних точек устойчивое положение камеры показано на фото 15 и 16. Расположение камеры в руках при съемке сбоку — на фото 17. Отсутствие автоспуска можно компенсировать применением монопода и шнура с рычажком, закрепленным над спусковой кнопкой (фото 18). Практические возможности камеры иллюстрируют фото 10 (полный кадр) и фото 11 — фрагмент кадра. Результаты наших испытаний со всеми замечаниями направлены заводу-изготовителю. В целом наши испытатели — фотолюбители и профессионалы — дали положительную оценку новой камере.

ОТДЕЛ ТЕХНИКИ «СФ»

Книги занимают большое место в жизни каждого из нас. Многие имеют теперь личные библиотеки, собственные коллекции книг. В связи с этим возрастает и интерес к книжным знакам, или экслибрисам (ex libris в переводе с латинского — из книг). В прошлом, когда собственные библиотеки были уделом избранных, книжные знаки обычно воспроизводили герб или инициалы владельца. В XIX веке меняется социальный состав владельцев библиотек, и гербы и вензели инициалов постепенно вытесняются сюжетно-тематическими экслибрисами, отображающими индивидуальные интересы владельца книг или характер их библиотек. Долгие годы создание книжных знаков было привилегией художников. В разное время экслибрисами в той или иной мере занимались такие известные художники, как А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, Б. М. Кустодиев, В. М. Васнецов, А. П. Остроумова-Лебедева, В. А. Фаворский, А. И. Кравченко и многие другие. Развитие художественной фотографии открыло новые интересные возможности в этом виде творчества. Но, приступая к работе над фотоэкслибрисом, фотографу, разумеется, следует ознакомиться с богатым опытом художников и графиков. Полезно оценить и проследить их творческие и технические приемы, не забывая о том, что прямое заимствование уже известных и разработанных приемов значительно снизит оригинальность фотоэкслибриса, его художественную ценность. Творческая и техническая подготовленность — первые условия успеха в работе над фотоэкслибрисом. Здесь широко применяются различные разновидности фотомонтажа. Наиболее простой вариант — совмещение двух изображений: текста и основной фотографии. Экслибрис возможно выполнять в двух видах: черный текст на светлом фоне и белый текст на черном фоне. В первом случае можно сделать надпись текста черной тушью непосредственно на оригинале фотографии и, репродуцируя

ее, получить негатив экслибриса в нужном масштабе. Но можно отдельно изготовить негативы текста и основного изображения, а затем в основном изображении впечатать текст. Полученный в результате этого оригинал экслибриса фотографируется в нужном масштабе. С негатива экслибриса изготавливают необходимое число книжных знаков. Другой способ основан на монтаже отдельных составных частей книжного знака. В этом случае отдельно изготавливают снимки текста, основного изображения или нескольких отдельных сюжетов, рамки, окантовки, различные элементы отделки и монтируют вместе в одну композицию. Затем всю композицию фотографируют и после необходимой ретуши получают негатив экслибриса, с которого производится тиражирование. Белый текст на черном фоне также получают несколькими способами. Можно сделать надписи непосредственно на негативе, однако для малоформатного негатива это затруднительно. Другой способ основан на изготовлении трафарета текста, через который производится печать основного изображения. Трафарет текста можно изготовить вручную или фотоспособом на пленке или фотопластинке. Непрозрачный текст не пропускает свет, и при печати на фотобумаге получаются белые буквы на темном фоне. Для изготовления композиции книжного знака при помощи монтажа, как и в предыдущем случае, отдельно выполняют в нужном масштабе текст, основной сюжет, рамки, орнамент. Белый текст для того, чтобы не был замечен переход от текста к изображению, помещают в затемненные участки основного изображения или рамки. Примером использования такого способа может служить изготовление двух вариантов экслибриса. В первом варианте (фото 1) надпись выполнена белым текстом на черном фоне. Для этого основное изображение (одна из скульптурных групп Аничкова моста) и изображение текста были изготовлены на черном фоне.



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4



ФОТО 5

Обычное полутонное изображение фигур скульптуры было проэкспонировано на фотобумагу, затем объектив фотоувеличителя был перекрыт красным стеклом. Поверх изображения была наложена вырезанная из картона по контуру фигур маска и произведена засветка. После проявления было получено нужное изображение на черном фоне. Незасвеченные участки по контуру фигур ретушировались черной краской. Для текста использовались буквы разрезной детской азбуки. Репродуцированием был получен негатив текста, с которого при помощи контактной печати был изготовлен позитив (так называемая выворотка) и отпечатан в нужном масштабе. Затем текст совмещен с основным изображением. Для того чтобы получить белую рамку, под основное изображение был положен лист белой бумаги, обрезанной так, чтобы получилась ровная белая окантовка. Затем репродуцирование окончательной композиции и основной негатив — готов. На первых этапах работы проще производить совмещение отдельных составных частей книжного знака, представляющих собой отдельные фотографические изображения без полутон. Так, например, один из вариантов экслибриса составлен мною из графических элементов (фото 2). При его изготовлении была использована репродукция, взятая из революционного журнала «Фотографические новости», изображающая музу фотографии. Текст и рамка были выполнены вручную. При изготовлении экслибрисов, используя новые приемы монтажа и самые разнообразные способы печати, убеждаешься в неисчерпаемости чисто фотографических методов (фото 3, 4, 5). Эта область фотографического творчества — во многом еще неизведанная.

Интересные изобразительные возможности для изготовления книжных знаков дает фотограмм новый вид фотобумаги «Монохром» на окрашенной основе, производства Киевского завода светочувствительных материалов «Фотон». Еще шире эти возможности открываются с применением цветных фотоматериалов. Несомненно, что использование фотографии для изготовления книжных знаков найдёт немало последователей среди фотографов.

И. ПЕРЕСАДИН

«Секреты» репродуцирования слайдов



Дублирование слайдов является в основном привилегией профессиональных фотослужб, оснащенных специальным и дорогостоящим оборудованием. Не многие любители рискуют заняться столь кропотливым лабораторным процессом, в котором их ожидает немало подводных камней. Статьи и публикации по этому вопросу, которые появлялись в печати, естественно, не могли в полной мере отразить все технологические тонкости и «секреты» работы со слайдами, а специальная популярная литература отсутствовала. Свообразным путеводителем, восполняющим этот пробел, станет для фотолюбителей книга Д. Луговского, вышедшая в серии «Массовая фотографическая библиотека». Автор — фотокорреспондент журнала «Турист» известен нашим постоянным читателям по многочисленным публикациям в «СФ». Некоторые из них вошли и в это издание. Описанные в книге самодельные репродукционные установки, принадлежности к ним, приспособления для обработки фотоматериалов были не только сконструированы, но и изготовлены самим автором.

Первый раздел книги посвящен оборудованию для репродуцирования слайдов. Даны описания, отмечены достоинства и недостатки различных типов

* Луговской Д. А. Репродуцирование слайдов. — М.: Искусство, 1984.

диарепродукционных установок, выпускаемых для фотолюбителей отечественной промышленностью. Приведены рисунки и фотографии самодельных репродукционных установок, наиболее важных их узлов и принадлежностей. Подробно представлена осветительная система: устройство отражателей, экранов, применение ламп накаливания и фотовспышек. В следующем разделе книги дана классификация репродукционных работ, приведены характеристики фотоматериалов, используемых при дублировании слайдов. Рассмотрены приемы экспозиции, особенности обработки фотоматериалов при дублировании слайдов на черно-белую, цветную негативную и обращаемые фотопленки, даны практические рекомендации по применению корректирующих светофильтров. Здесь же описаны лабораторные принадлежности (многоярусный бачок, водонагреватель, промывочный бак и т. п.), сконструированные автором.

Из раздела о специальных приемах читатель узнает, как уменьшить либо увеличить плотность дублируемого слайда, повысить контраст и насыщенность, устранить неравномерную плотность оригинала, как применять различные маски, трансформировать исходное изображение.

Сжатость изложения не позволила автору остановиться на моментах, на наш взгляд, необходимых. В приложении полезной была бы таблица с характеристиками объективов, которые фотолюбитель может применять при репродуцировании слайдов. Не рассказано об особенностях объективов, рассчитанных для съемки с конечных расстояний, о преимуществах симметричных или близких к ним по конструкции объективов. Надеюсь, что эти и некоторые другие сведения будут включены автором при переиздании книги.

Книга удачно иллюстрирована авторскими слайдами, показывающими все этапы и конечный результат применения разнообразных приемов при репродуцировании.

В. ВОЛОДИН

Редакция получила ответ

● Читатель Н. Сергеев из Ухты обратился в редакцию с просьбой сообщить адрес мастерской, принимающей в ремонт фотоаппараты, присланные по почте. Заместитель директора завода «Мосрэмэлектробытприбор» М. Ханухов на запрос редакции сообщил, что ремонт фотоаппаратов, полученных от иностранных заказчиков почтовыми отправлениями, производит цех № 92 по ремонту кинофотоаппаратов. Его адрес: 129243, Москва, ул. Космонавтов, 8. В ремонт принимаются фотоаппараты производства фирмы «Пентакон» (ГДР), а также завода «Зенит» (Вилейка Минской области); производственных объединений «ФЭД» (Харьков); БелОМО (Минск); Завод «Арсенал» (кроме камер «Киев-10», «Киев-15»); Красногорского механического завода (кроме «Зенита» моделей 4, 5, 6, 7, 16, «Москвы», «Искры», «Старта», «Нарцисса»).

При отправке посылки нужно соблюдать следующие требования: фотоаппарат упаковывают в жесткий ящик, на крышке которого делают надпись «Осторожно — стекло». В посылку вкладывают письмо с перечнем неисправностей и подтверждением согласия оплаты их ремонта наложенным платежом. Сумма оценки посылки должна составлять 75% от первоначальной стоимости фотоаппарата.

● А. Памятных из Свердловской области написал нам о плохом качестве приобретенного им фотоэлектроглянцевателя «ФГ-3». Заместитель начальника Главного управления государственной торговли РСФСР В. Лебедев в своем ответе читателю и редакции сообщил, что изложенные в письме факты были проверены Дагестанским управлением Госгоринспекции. В связи с неудовлетворительным качеством фотоэлектроглянцевателей этой марки, имеющих прижимы из черной линяющей ткани, их прием от изготовителя торговыми организациями прекращен. В настоящее время завод выпускает фотоэлектроглянцеватели с прижимами из белой ткани.

Вы решили снимать под водой...



Для того чтобы сделать снимки необычного мира, скрывающегося под «зеркалом» воды, необходимо не только специальное снаряжение, водонепроницаемые камеры (боксы) для фотоаппаратов, но и знание законов, действующих в «мире безмолвия», как назвал подводную среду замечательный французский ученый, путешественник, писатель и кинорежиссер Жак-Ив Кусто.

Зарождение подводной фотографии началось вместе с освоением человеком океанских глубин. Первые подводные снимки появились в конце прошлого века, сразу после создания надежных образцов вентилируемого водолазного снаряжения. Но широкое распространение подводный спорт и подводная фотография получили намного позднее, когда были запущены в серийное производство акваланги, ласты и маски, а также появились малоформатные фотоаппараты и высококачественные пленки. С таким снаряжением человек уже мог автономно передвигаться под водой, находиться там довольно долго и выполнять самые разнообразные работы. И все же оборудование подводного фотографа до сих пор остается достаточно сложным, громоздким и тяжелым.

Помимо совершенного владения фотокамерой фотограф должен отлично плавать, нырять, хладнокровно действовать в аварийных ситуациях и сложных метеорологических условиях, хорошо знать работу многих механизмов и аппаратов, в случае необходимости уметь оказать первую помощь пострадавшим. Он обязан изучить физические свойства воды, воздуха и физиологические особенности пребывания человека под водой, уметь производить в походных условиях мелкий ремонт как подводной, так и фотографической аппаратуры, отлично представлять возможности своей фототехники и материалов. В Харьковском клубе подводных фотографов уже в течение ряда лет регулярно ведутся занятия со всеми, кто хочет овладеть навыками подводной съемки. Советы для начинающих подводных фотографов и предлагаются вниманию читателей.

1. Вода и ее свойства

При погружении под воду помимо атмосферного давления воздуха на нас начинает действовать гидростатическое давление жидкости, которое увеличивается по мере погружения (на 1 кг/см² через каждые 10 метров). Уже на 10-метровой глубине давление достигает 2 кг/см², а на 30-метровой — 4 кг/см². Повышенное давление на глубине до 40 метров вредного воздействия на организм не оказывает, од-

нако необходимо знать все особенности пребывания человека под водой, для чего следует обратиться к специальной литературе*. Для погружений с аквалангом необходимо пройти курс обучения для начинающих подводных пловцов в любой организации ДОСААФ. Всегда помните, что вода — чуждая человеку среда. Беспечность здесь может стоить жизни, и надо соблюдать все необходимые меры безопасности.

Дневной свет даже в океане, далеко от берегов, довольно быстро ослабевает по мере погружения на глубину. Это происходит в результате двух взаимосвязанных процессов — поглощения и рассеяния света в толще воды. Кроме того свет сильно поглощается растворенными и взвешенными в воде органическими и неорганическими веществами. Чистая морская вода обладает способностью поглощать свет избирательно. Красный цвет полностью исчезает на глубине около 5 метров (хотя наше зрение, благодаря некоторой адаптации, позволяет различать красное до глубины около 10 метров, фотопленка передаст его черным). Затем исчезают оранжевый и желтый цвета. Поэтому ниже 10—15 метров мы все увидим в синеватом свете. На большие глубины проникают только коротковолновые фиолетовые лучи. Вода также сильно рассеивает свет во всех направлениях. Мягкий, ненаправленный свет под водой сглаживает очертания предметов, выравнивает рельеф, растворяет в синеватой дымке все, что находится на расстоянии нескольких метров от нас. Резко снижается яркостный и цветовой контраст. Все это вместе взятое мешает распознать под водой даже знакомые предметы.

На прозрачность и цвет воды также сильно влияют присутствие взвешенных частиц и планктона. Так, вода рек и водохранилищ, несущая много земли, имеет красновато-желтый или желто-зеленый оттенок, в то время как вода тропических морей вблизи коралловых рифов — изумрудно-голубого цвета. Кстати, когда мы говорим о кристально чистой воде, то имеем в виду ее прозрачность всего лишь на расстоянии 30—50 метров, что соответствует на поверхности чрезвычайно густому туману типа лондонского смога. Обычно же горизонтальная видимость в море не превышает 8—12 метров, а в реке или озере — 3—5 метров. При волнении воды, после дождей, во время цветения водорослей видимость резко падает.

Следует учитывать, что далеко не весь солнечный свет проникает под воду. Часть лучей отражается от поверхности, и чем ниже солнце, тем меньший процент света попадает под воду. В результате всех этих процессов метровый слой воды может ослабить свет в несколько десятков раз, что чрезвычайно затрудняет определение правильной экспозиции и саму съемку. Наверное, многие пробовали открывать глаза под водой, но видели только очень туманные картины. Дело в том, что средний показатель преломления глаза чрезвычайно близок к показателю преломления воды $\approx 1,34$ (воздуха — 1,0). Если наш глаз непосредственно соприкасается с водой, то лучи света почти не преломляются на границе и изображение фокусируется далеко за пределами сетчатки, как при сильной дальновидности. Если же надеть маску, то между глазом и водой появится прослойка воздуха. Изображение предметов будет резким, но мы их видим теперь ближе и несколько выше действительного расположения, и они кажутся гораздо больше истинных размеров.

II. Выбор объектива и фотоаппарата

Большая, чем у воздуха, оптическая плотность воды уменьшает угловое поле зрения объективов примерно на 1/3. Так, штатный объектив с углом поля зрения 45° под водой будет работать как длиннофокусный с углом 30°, а широкоугольный с углом 60° — превратится в нормальный с углом 45°. Итак, под водой резко снижается яркостный и цветовой контраст объектов, уменьшается угол зрения объективов. Следовательно, чтобы получить четкое, контрастное изображение, надо снимать с минимального расстояния. Как правило, здесь используют широкоугольные объективы, а нормальные применяют только в тех случаях, когда объект съемки невелик, но не позволяет приблизиться к себе достаточно близко (фотоохота). Примеров использования длиннофокусной оптики практически нет. Известно только, что знаменитый австрийский ученый-океанолог доктор Ганс Хасс снимал в тропиках небольшими телеобъективами на черно-белую пленку особо опасные виды акул. Важный параметр — разрешающая способность объектива — под водой существенно роли не играет из-за чрезвычайно низкой разрешающей способности самой рабочей среды — воды. К тому же толстые стекла иллюминаторов вносят дополнительные сильные искажения по краям кадра, убрать которые можно только с помощью специально рассчитанных систем «объектив — иллюминатор» или же применяя объективы семейства «Гидроруссар». В последние годы часто используются специальные сферические иллюминаторы и насадки, частично или полностью восстанавливающие под водой угол поля зрения объективов.

Теперь подумаем, какой же все-таки фотоаппарат выбрать для съемки под водой. Фотографировать придется в основном широкоугольным объективом. При съемке таким объективом нет нужды точно наводить на резкость, следовательно вовсе не обязательно пользоваться дорогостоящей зеркальной камерой. Из фотоаппаратов со встроенными объективами подходят «Микрон-2», «ЛОМО-компакт», а со сменными — дальномерные семейства «ФЭД» и «Зоркий». Не понадобится и большой диапазон выдержек. Достаточно иметь от 1/30 до 1/250 с и синхроконттакт для съемки со вспышками. Удобны дальномерные камеры, недорогие и выносливые. Если же по каким-либо причинам герметизация бокса нарушится, то ремонт их намного проще, чем «зеркалок». Для занятий подводной фотоохотой и макросъемкой зеркальная камера имеет преимущества. Однако надо помнить, что под водой очень темно, контуры объектов расплывчатые, поэтому невозможно навести на резкость через видоискатель при закрытой диафрагме. Необходимы аппарат и объектив, снабженные автоматической «прыгающей» или нажимной диафрагмой («Зенит-ЕМ», «Зенит-11», «Киев-17», различные модификации камер «Практика» и др.). Но и в этом случае на больших глубинах, в гротах и подводных нишах, где часто любит прятаться рыба, необходимо применять искусственное освещение: герметичный фонарик или специальный осветитель, встроенный в бокс. Следует учитывать, что маска не позволяет приблизить глаз к объекту настолько близко, чтобы увидеть изображение целиком. В поле зрения будет только центральная часть кадра, поэтому кадрирование и зеркальным, и дальномерным фотоаппаратами удобнее проводить по специально рассчитанному рамочному видоискателю. (Продолжение следует)

С. ГЛУЩЕНКО

* Нехорошев А. С. С аквалангом на глубину. — М.: ДОСААФ СССР, 1977; Справочник пловца-подводника под общ. ред. Шинникова В. П. — М.: Воениздат, 1977.

Многоликий Париж



Давние и плодотворные традиции сотрудничества связывают фотоискусство нашей страны и Франции. Москвичам и многим гостям столицы памятна обширная фотояставка из 400 снимков, которая экспонировалась в 1972 году в Москве и называлась «Лицо Франции». Не так давно в Париже, в Лувре, экспонировалась выставка произведений классиков советской фотографии.

Хорошо известны и широкие контакты между фотоклубами. Так, народная фотостудия «Рига» — член Латвийского отделения Общества советско-французской дружбы — передала около 70 работ Французскому музею фотографии, возглавляемому Жаном Фажем и его сыном Андре. «Рига» была удостоена приза президента Франции на крупном международном салоне в городе Маконе. Одна из последних выставок французских фотомастеров проходила в рамках «Года французского языка в СССР», в московском Доме ученых, который является коллективным членом Общества «СССР — Франция». Экспозиция была организована муниципалитетом Парижа при участии ССОД и Общества «СССР — Франция», авиакомпании «Эр-Франс», посольства Франции в СССР.

В Москву из Парижа авиакомпания «Эр-Франс» доставила две выставки: «Париж глазами знаменитых фотографов» и «Париж Жанин Ньепс и Мишеля Гийяра». Объединенные одной темой, они составили общую экспозицию, в которую вошло около 100 работ.

В кратком предисловии к каталогу выставки Анри Шапье, генеральный секретарь организации «Пари Аудиовизиуэль», пишет, что отбор фотографий, снятых более чем за столетие разными по стилю фотографами, представлял определенные трудности; для экспозиции были взяты изображения, характерные для жизни Парижа, где глаз фотографа отмечает неповторимые мгновения, обогащая нашу коллективную память.

В исторической части выставки зрители познакомились как с классическими, так и с неизвестными доныне советскому зрителю снимками А. Картье-Брессона, Сэберже, Ж.-А. Лартига, Р. Дуано, Изиса, В. Рони, Э. Бубы, М. Рибу. Каждый мастер добавил к портрету города и его жителей свою краску, свое отношение. Москвичи увидели не просто архитектурные достопримечатель-

Р. ДУАНО ПОЦЕЛУЙ У МЭРИИ

Ж. НЬПС ПРИЕМНЫЙ ДЕНЬ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

Ж.-А. ЛАТИГ ПЕРЕД ПАВИЛЬОНОМ ДОФИН



ИЗИС НАБЕРЕЖНАЯ СЕНЫ

Ж. НЬПС У СОВОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

Э. БУВА ПЛОЩАДЬ ВОГЕЗ

СЭБЕРЖЕ ПОЛИЦЕЙСКИЙ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ



Р. ДУАНО МАДЕМУАЗЕЛЬ АНИТА

В. РОНИ БАРЖА С ДЕТЬМИ



А. КАРТЬЕ-БРЕССОН КОРОЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ

БРАССАИ ХУЛИГАНЫ



ности, исторические моменты жизни города, уличные сценки и пейзажи. Не только буржуа, художников, полицейских, цветочниц, рыбаков, детей. Они увидели Париж глазами Робера Дуано, любителя юмористических ситуаций, писавшего о своей работе: «Чудеса ежедневной жизни восхитительны, никакой режиссер кино не может организовать то неожиданное, что вы находите на улице». Они увидели Париж художника и журналиста Брассаи, призывавшего профессиональных фотографов «вновь открыть для себя неискушенный взгляд любителя», Париж великого психолога Анри Картье-Брессона, считающего, что именно фотография дает возможность передать суть происходящего. Теме Парижа преданны и фотохудожники Жанин Ньепс и Мишель Гийяр. Их совместная выставка «Париж» экспонировалась ранее в Бухаресте, Будапеште, Загребе. Мишель Гийяр, врач по профессии, снимает пейзажи Парижа и Франции на цветную пленку в разные времена года и периоды суток, сотрудничает в различных журналах и издательствах, возглавляет Ассоциацию научной фотографии, созданную по его инициативе. Жанин Ньепс — дальняя родственница Нисефора Ньепса, диссертация которой посвящена искусству и археологии, — автор нескольких тематических экспозиций («Французы», «Женщины Франции», «Французская молодежь», «Бургундия»). Она участница многих международных выставок и салонов. Фотографии Ж. Ньепс экспонируются в различных музеях Франции, в Национальной и Парижской городской исторической библиотеках. Интересно, что Париж Ж. Ньепс и М. Гийяра — сегодняшний, деловой, спешащий, светящийся рекламными, огнями кафе, — это все тот же узнаваемый Париж, которому признавались в любви знаменитые французские фотомастера. И соседство на выставке работ молодых и всемирно знаменитых фотографов не выглядит искусственным. Это дань быстротечному времени, смене поколений, каждое из которых по-своему воспекает прекрасный и вечный Париж. Снимки, рассказывающие о прошлом и настоящем Париже, — перед вами.

Г. ЕРГАЕВА



М. РИВУ ХУДОЖНИК НА ЭЙФЕЛОВОЙ БАШНЕ

1212



Индекс 70869
Цена 70 коп.