

ISSN 0371-4284

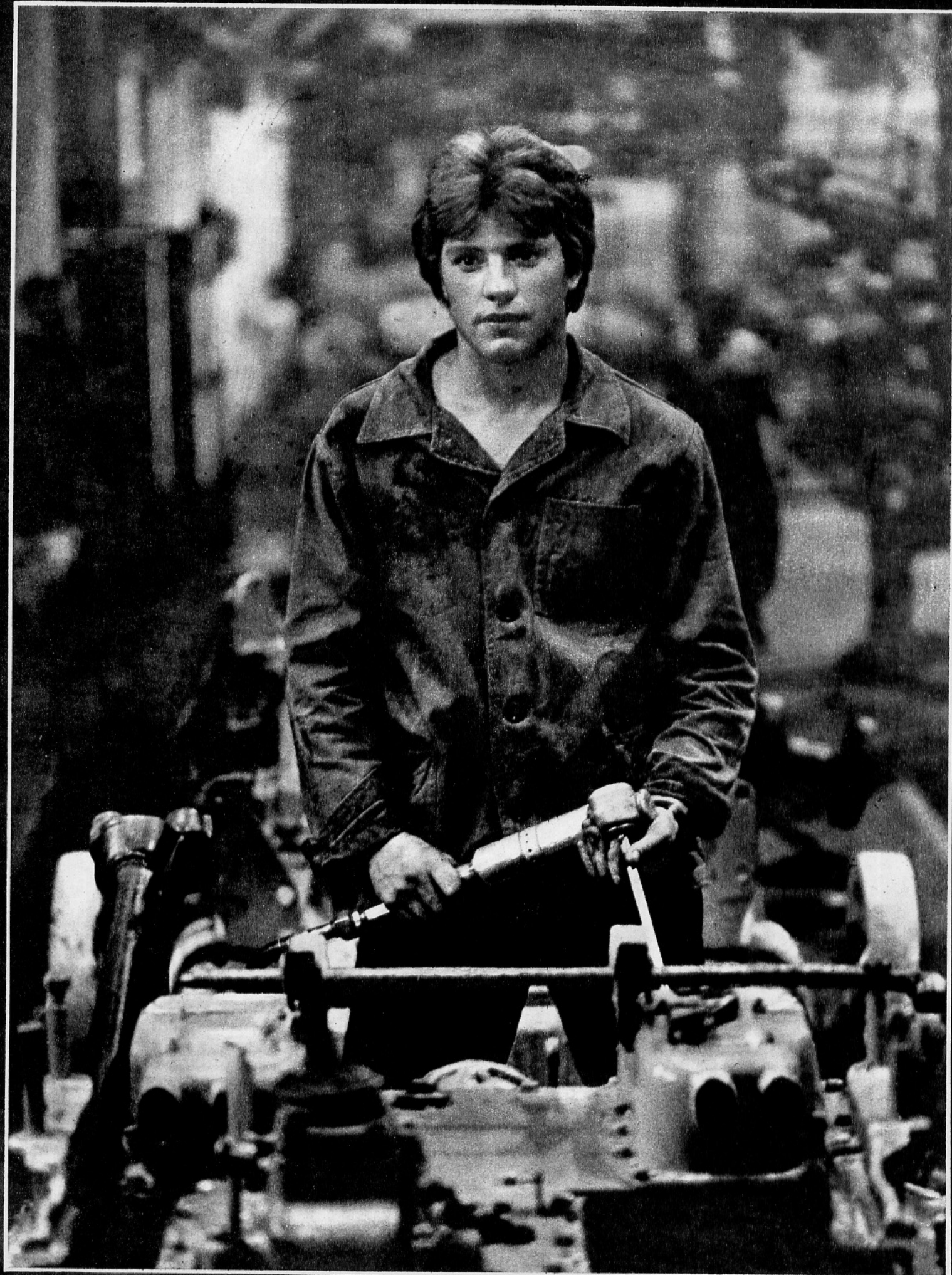
СВЕТЛОЕ ФОТО 856

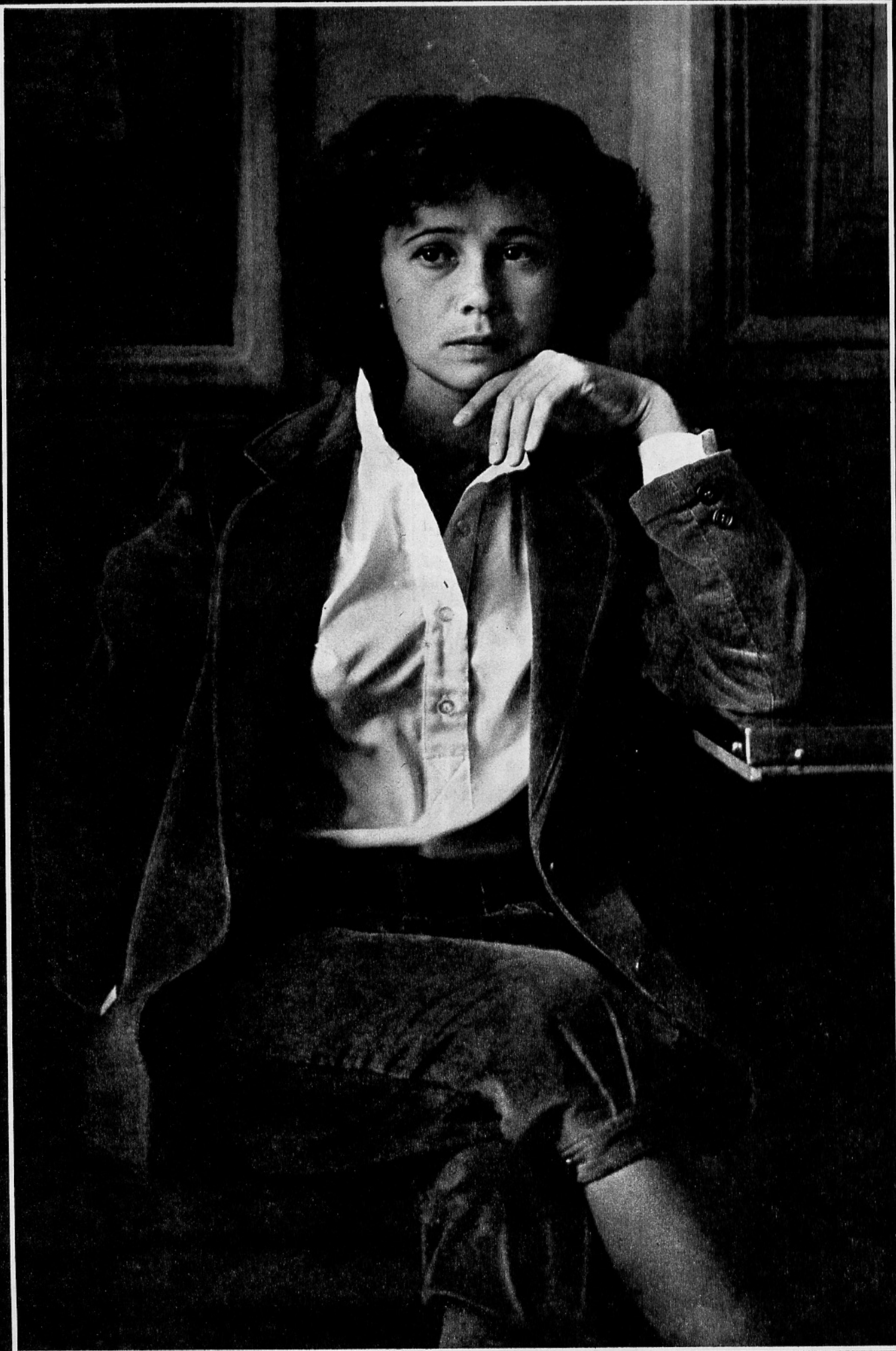
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

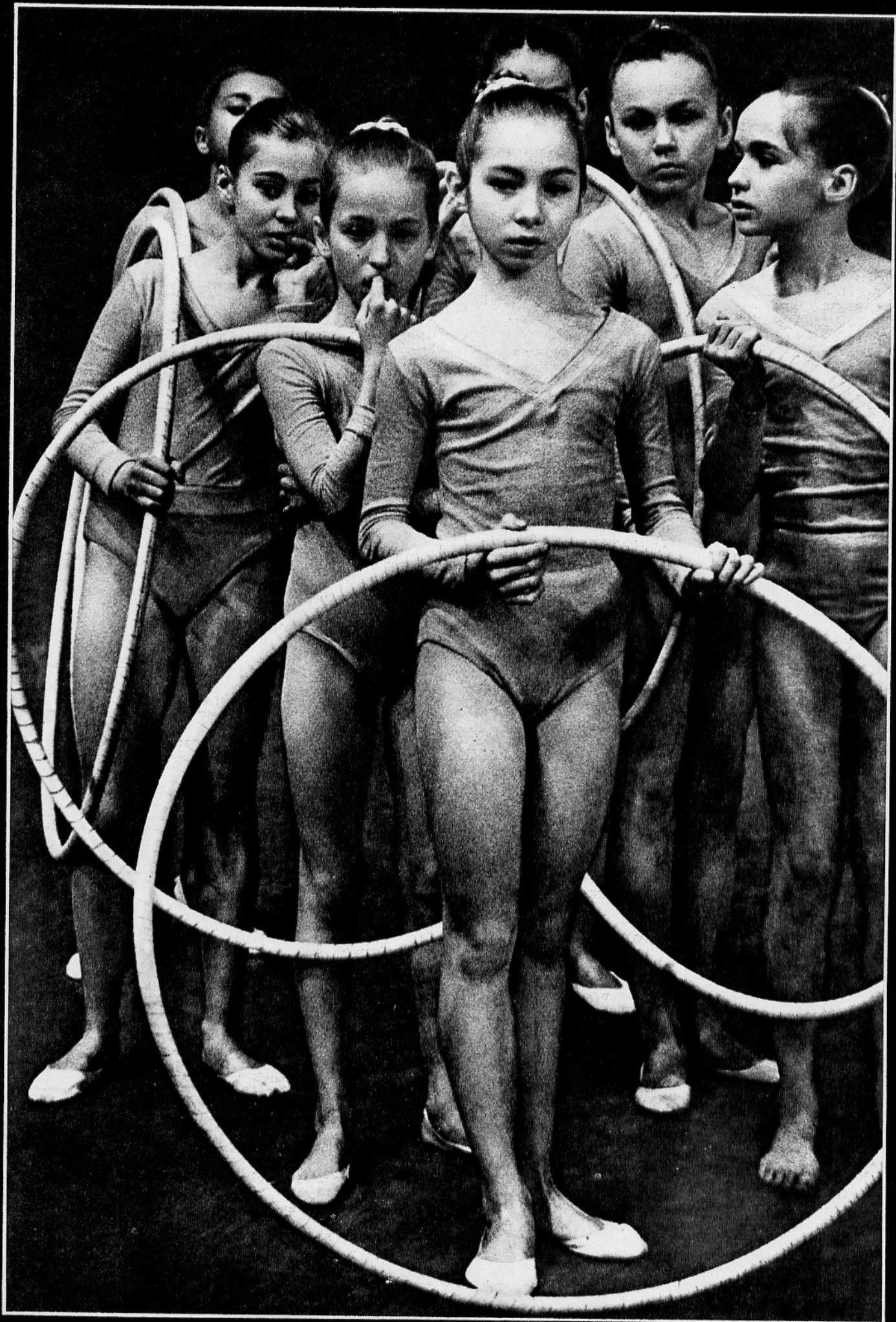














СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ИЮНЬ 1985

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
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

A02456
сдано в набор 03.04.85 г.
подп. в печать 07.05.85 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 2190
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4 Выставочный стенд «СФ» 6 В. Фронин Память сердца 16 В. Карпов Парад Победы
ФОТОТЕОРИЯ	22 А. Вартанов Эстетика фотографии
ФОТОВЫСТАВКИ	24 С. Мамасахлиси Оптимизм и доброта
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	25 В. Чернов И работа, и увлечение 32 Фотоюниор
ФОТОШКОЛА	28 В. Стигнеев Изображение и выражение
ФОТОТВОРЧЕСТВО	30 Ю. Молок Поэт и портрет города
ФОТОКОНКУРСЫ	34 «Цейс-Практика» «Красногорск-85»
РЕТРОФОТО	36 Э. Тевосов Первые снимки Азербайджана 37 М. Хорев Судьба провинциального фотографа
ФОТОПРАКТИКУМ	38 Т. Баженов Фестивальный фотомарафон
ФОТОТЕХНИКА	40—41 Информируем, советуем, предлагаем: В. Наседкин С фотоаппаратом на конном кроссе Условия съемки на XII фестивале 42 А. Кан Подсветы при съемке 43 Конкурс «10 000 технических идей» 44 С. Костромин Позитивный процесс: цели и средства
ИНТЕРФОТО	45 Д. Уэрта Объектив писателя 3-я обл. Ю. Головятенко «Уорлдпрессфото-85»

НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР АБАЗА
(МОСКВА)
МОНТАЖ

АЛЕКСАНДР СЕКРЕТАРЕВ
(МОСКВА)
НАПЕРЕГОНКИ С ТЕНЬЮ

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.
ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»

ВАСИЛИЙ КОРНЕЕВ
КРЕСТЬЯНСКАЯ СЕМЬЯ

ВАСИЛИЙ КОРНЕЕВ
ЛЭП

ЕВГЕНИЙ УСПЕНСКИЙ
РАБОЧИЙ ПАРЕНЬ

АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО
БАЛЕРИНА НАДЕЖДА ПАВЛОВА

ВАДИМ НЕКРАСОВ
ГИМНАСТИКА

Владислав Фронин Память сердца

Заместитель главного редактора
газеты «Комсомольская правда»

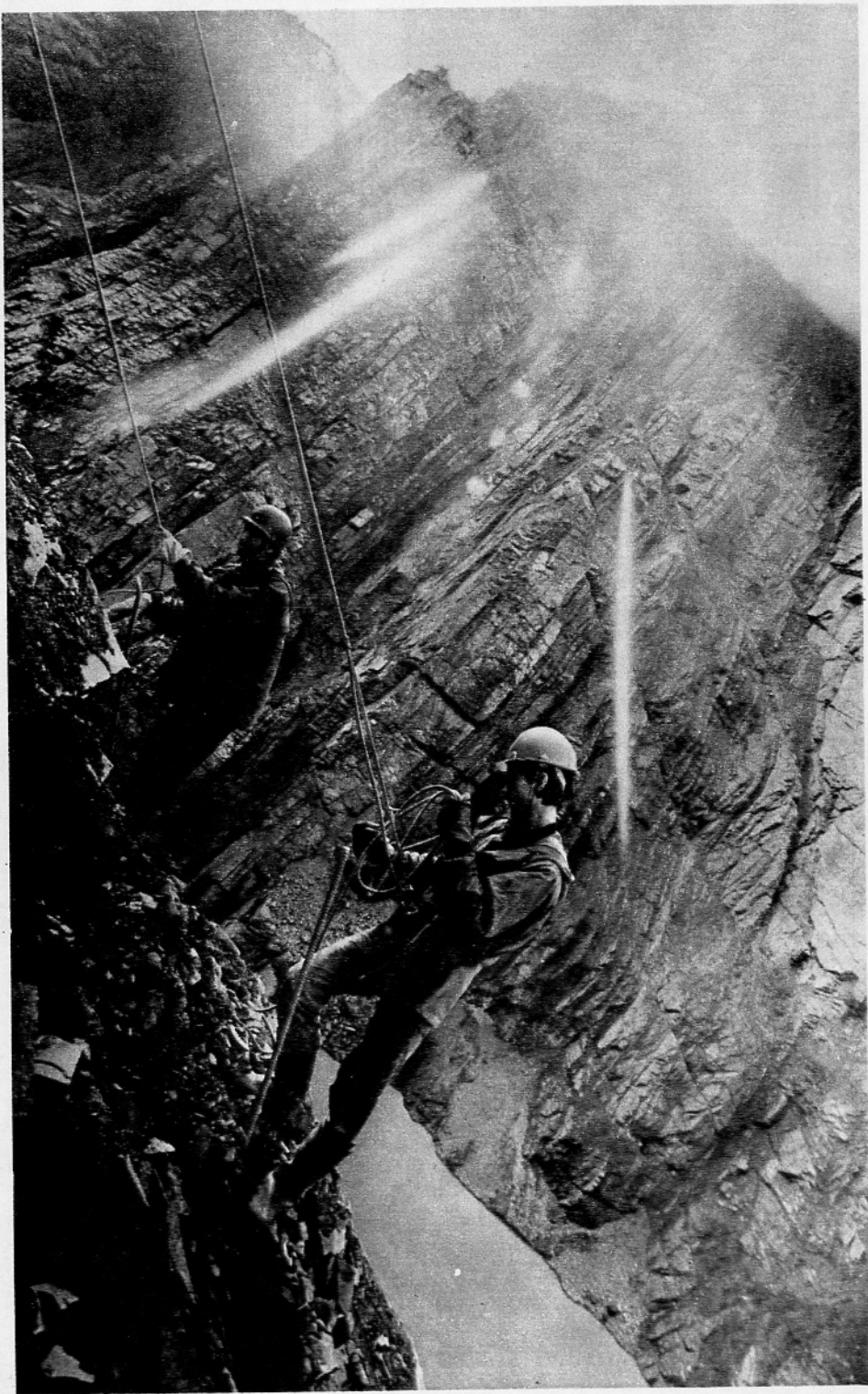
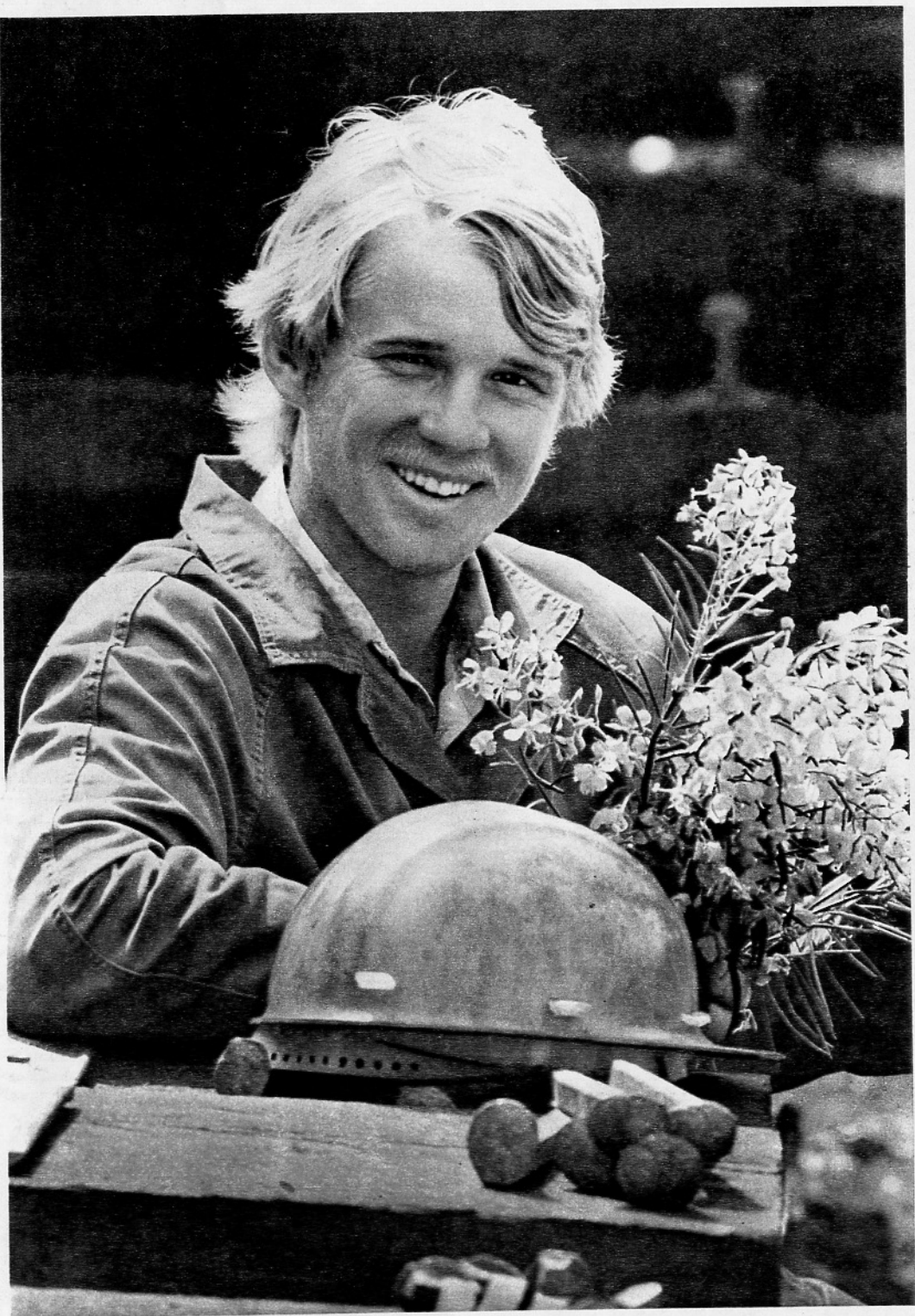
«21 июня 1941 года моя последняя мирная съемка закончилась поздно ночью. Возвратился из-за города первым утренним поездом, а через несколько часов услышал тревожные, как набат, слова: «Война... война!» Сразу же бросился в редакцию — я тогда работал фотокорреспондентом «Комсомольской правды». Смысл редакционного задания понял мгновенно...» Вчитываешься в слова воспоминаний Ивана Шагина, смотришь на сделанные им фотографии и ощущаешь не абстрактно, а реально, в лицах и документах традиции фотожурналистов «Комсомолки». За шестидесятилетнюю историю газеты их было немало — тех, кто создавал эти традиции. Пожелтевшие подшивки возвращают нас к ратному и трудовому подвигу фотожурналистов разных поколений. Но в майский День Победы и в майский день рождения «Комсомольской правды» справедливо будет первыми назвать фамилии фронтовых фоторепортеров газеты — Иваницкого, Кудоярова, Ананьина, Гличева, Капустянского... И первым в этом ряду имя Ивана Шагина, чьи снимки стали хрестоматийными, вошли в альбомы и книги, посвященные истории Отечества. Пожалуй, ни одна газета так часто не обращается к документальной фотохронике, как «Комсомольская правда». Газета о молодежи и для молодежи, она возвращает своего читателя — школьника и студента, добровольца ударной стройки и молодого воина — к истокам наших побед. Отправляется отряд



ВИКТОР ДРАЧЕВ
УРОК БИОЛОГИИ

АЛЕКСАНДР ВУЛКАНИ
КОМСОРГ АЛЕКСАНДР КОСЯЧЕНКО

АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО
СКАЛОЛАЗЫ-МОНТАЖНИКИ



энтузиастов на сооружение важнейших объектов одиннадцатой пятилетки, и посылу, посвященную этому событию, открывают фотографии с Магнитки и Днепрогэса, палатки первоце-линников сменяет панорама гигантских корпусов КамАЗа, снимок паровоза «ОВ-7024», отремонтированного на первом коммунистическом субботнике в депо Москва-Сортировочная, соседствует с фотографией устремленного ввысь космического корабля. А вот на снимках улыбающиеся лица первых бамовцев и (спустя десятилетие) слезы радости героев магистрали: «Есть наша дорога!»

Каждый такой кадр — история. История страны, ее молодых создателей. Творчество фотокорреспондентов-ветеранов «Комсомолки» широко известно. Оно могло бы стать целой главой учебника по фотожурналистике. Предоставим эту работу историкам, которые еще назовут всех поименно и извлекут детальные уроки мастерства из их творчества. А сейчас скажем о главном: каждый кадр фотолетописи для молодых журналистов «Комсомолки» восьмидесятых — это память, к которой они прикасаются сердцем, это традиции, которые им продолжать.

Прошло сорок лет после Победы, и газета вновь вернулась к фотографиям своих фронтовых корреспондентов. На ее страницах появилась рубрика «Наследники Победы». Рядом с историческим кадром — сегодняшняя фотография, рассказывающая о молодых тружениках, продолжателях славы отцов.

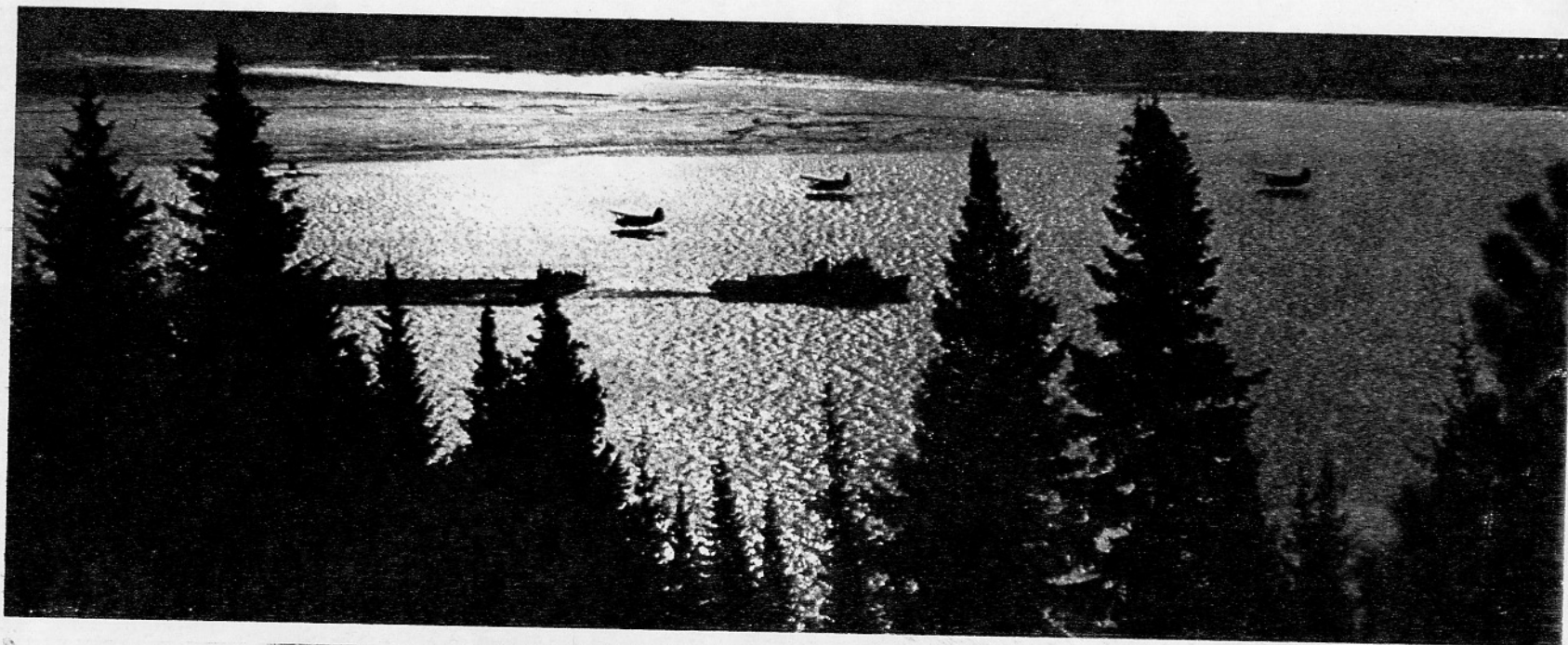
С 1957 года и по сей день Илья Гричер — фотокорреспондент «Комсомольской правды». И, взяв фотоаппарат, он, как когда-то Иван Шагин, поспешит на парад и тоже сделает свой знаменитый снимок «Знамя Победы на Красной пло-





щади». Это произойдет 9 мая 1965 года. И Герой Советского Союза М. Кантария так скажет о творчестве фотожурналиста «Комсомолки» еще одного поколения: «У каждого талантливого фотомастера, что бы ни приходилось ему снимать, есть любимая, заветная тема. У Ильи Гричера такой темой является жизнь нашей современной армии...»

Рядом с ветеранами место в строю занимают новички, и всех роднит поиск своей темы. В газету приходят люди, не понаслышке знающие жизнь. В их трудовых книжках можно прочесть: работал в геологоразведочных экспедициях, лесником, лаборантом в зоолаборатории, столяром, матросом... А что будет стоять за строчкой «фотокорреспондент «Комсомольской правды»? Газета не может оставить новичка один на один с этим вопросом. По традиции в конце года в Голубом зале собираются вокруг самовара сотрудники отдела иллюстрации, ветераны, коллеги из центральных изданий, друзья и помощники «Комсомольской правды» из местных молодежных газет. Мероприятие это так по-домашнему и именуется — «Самовар». Как будет выглядеть газета в новом году? От чего надо отказаться? Какие темы, адреса командировок требуют коллективного совета? Споры еще впереди, надо, чтобы гости освоились, почувствовали, что самовар — не причуда хоззяев, а желание сделать разговор максимально доверительным, деловым, без лишних комплиментов. И первым говорит Василий Песков. В газете работают люди разного творческого склада, со своими взглядами на технику съемки, на подачу материала в газете, но всем полезен «эффект Пескова». В его фотографиях чувствуется жизнь, они близки миллионам читателей своей естественной



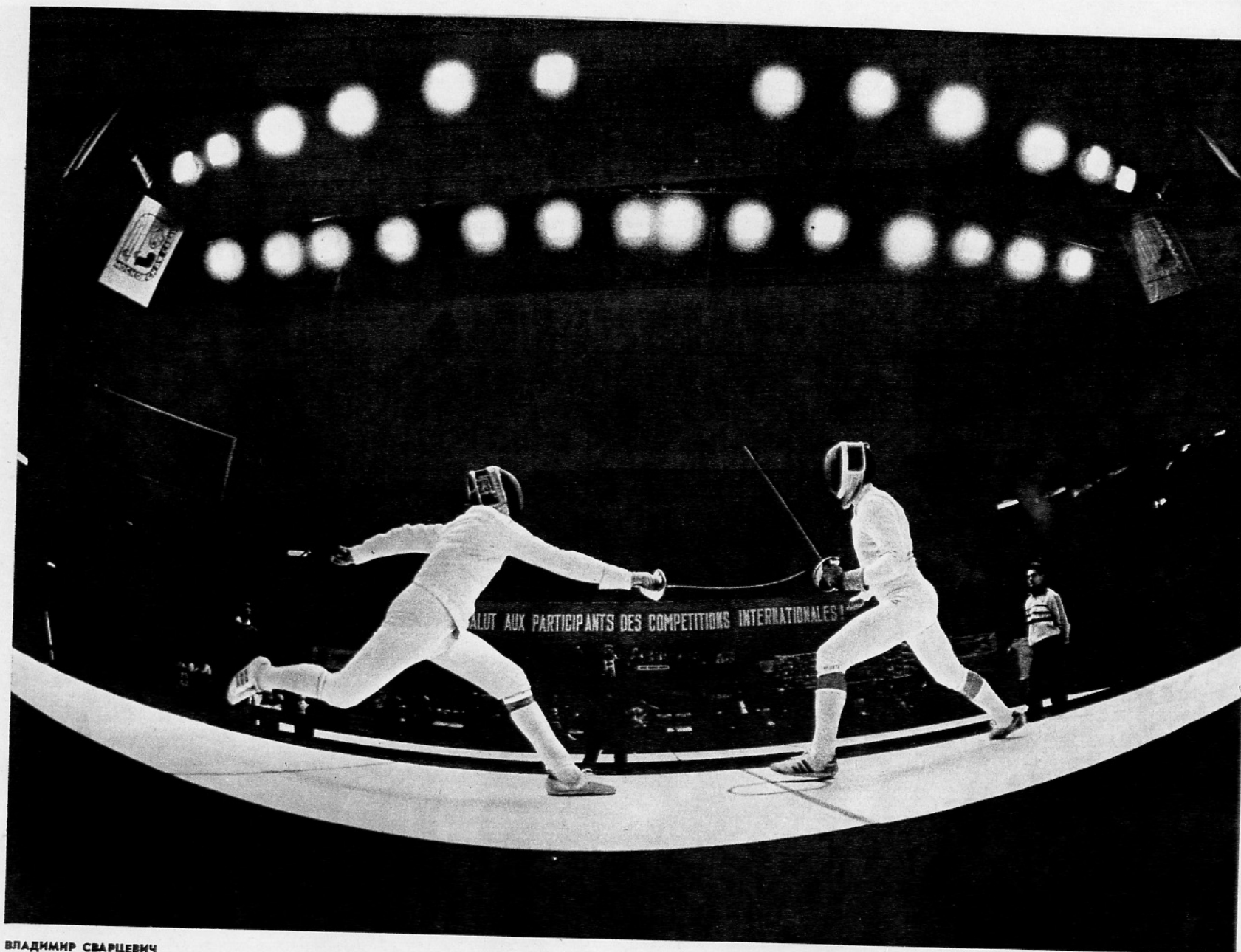
▲
ВАСИЛИЙ ПЕСКОВ
СИБИРЬ
ТАЛДОМСКАЯ ОСЕНЬ

ВЛАДИМИР КОМИССАРОВ
НА ЛЕСНОЙ ПОЛЯНЕ

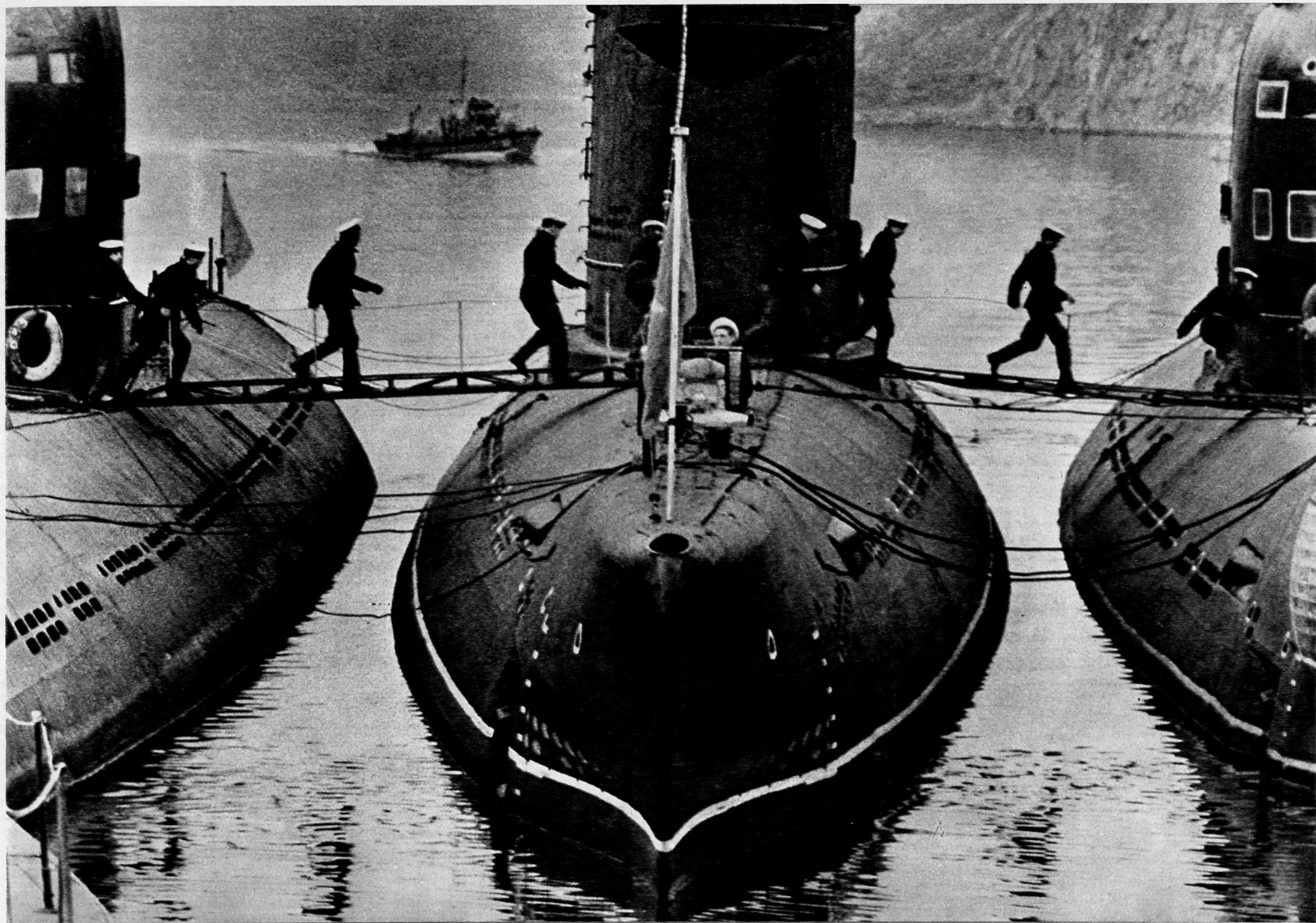


простотой, психологичностью, они наполнены глубоким смыслом. Потому и рассказ о том, как они делаются, интересен. Она, история фотосъемки, чем-то забавная, чем-то поучительная. Сомнения, размышления вслух, наброски возможных рубрик будущего года...

Кажется, найдена нить разговора, «разогревается» творческий «Самовар», начинаются споры. Давать ли на полосе один крупный снимок или фоторепортаж? Кому определять стратегию фотографии в газете? Как планировать работу отдела, каждого сотрудника? И вот уже взят на заметку опыт коллег из соседнего издания — личный творческий план фотокорреспондента, составление которого базируется на его информированности, умении вести собственное досье, предвидеть событие. Все увереннее звучит голос коллективного обсуждения в пользу снимка событийного, несущего читателю заряд оперативной информации. Дело это, понятно, непростое. Отсутствие четкого представления об основных линиях и рубриках своей газеты порой толкает фоторепортера на стандартные решения, на съемку «проходимых» кадров. И — парадокс: чем больше привезет репортер таких банальных снимков из командировки, тем спокойнее чувствуют себя и он сам, и отдел иллюстрации. К примеру, газета объявила фотоконкурс на период уборки урожая. Чаше стали появляться фоторепортажи с горячих точек жатвы, оперативно освещающие участие молодежи в сельской страде. Но пришло время подводить итоги и оказалось, что многие кадры удивительно похожи друг на друга. Были, конечно, и удачи, но их едва хватило, чтобы «заполнить» призовые места. И пример другой, поучительный с разных точек



ВЛАДИМИР СВАРЦЕВИЧ
ПОЕДИНОК

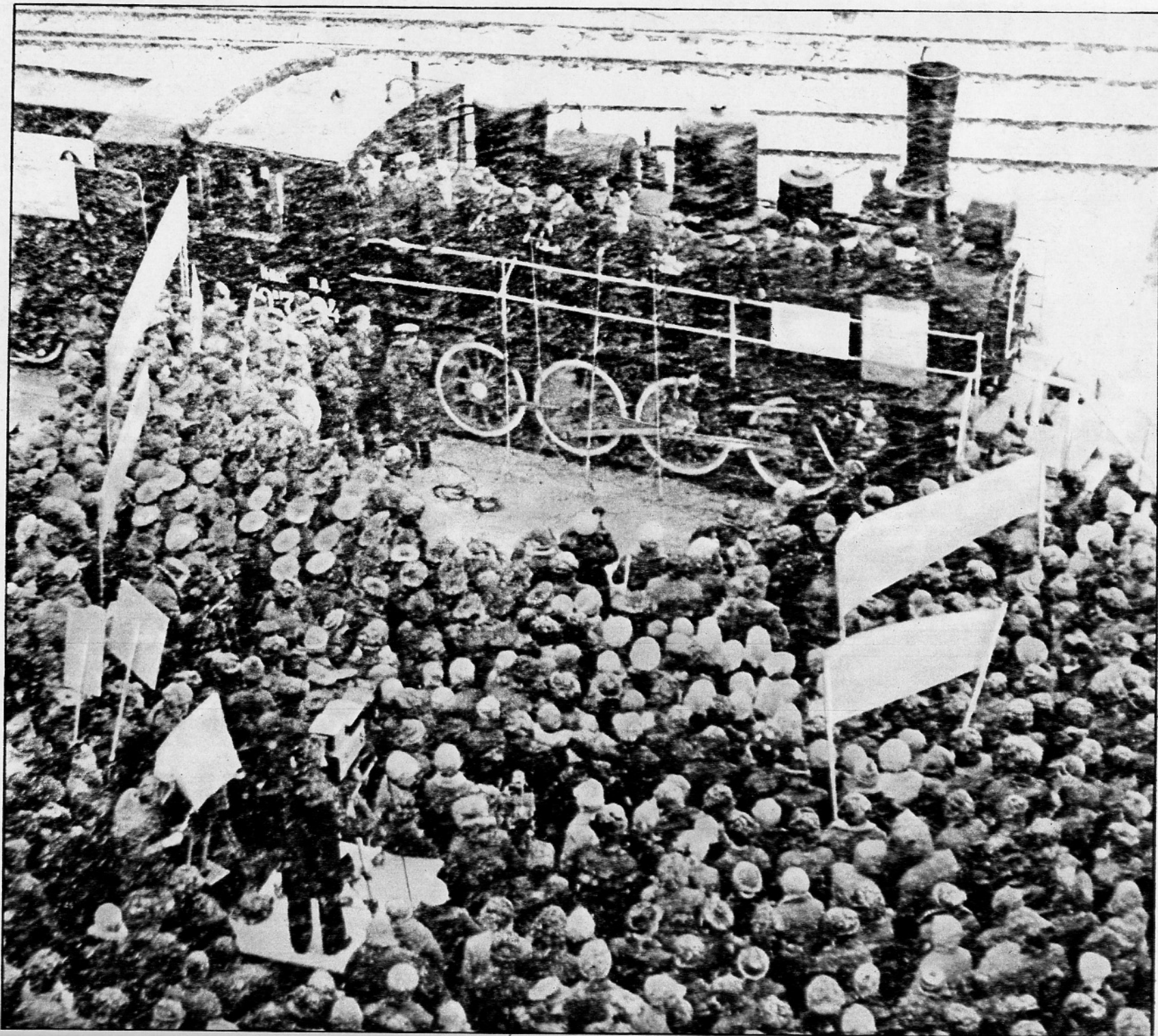


зрения — когда морские суда попали в ледовый плен, в нужной точке в нужный момент оказались не профессиональные фоторепортеры, а пишущий журналист, едва владевший камерой. И его оперативный репортаж был не только опубликован, но и признан лучшей работой года.

Известно — первое, что останавливает внимание читателя в газете — фотография. Она во многом определяет лицо издания, задает настроение номеру. Не случайно отдел иллюстрации в редакции «Комсомольской правды» — один из самых многочисленных. Да и фамилии работающих в нем хорошо известны в «фотографическом мире»: Илья Гричер, Александр Абаза, Евгений Успенский, Вадим Некрасов, Владимир Комиссаров, Анатолий Остроухов, Владимир Сварцевич. Недавно в отдел пришли совсем молодые фотожурналисты Александр Секретарев, Александр Вулкани, Виктор Драчев. И все равно есть ощущение, что фоторепортеров не хватает — так много событий, тем и адресов дарит нам время.

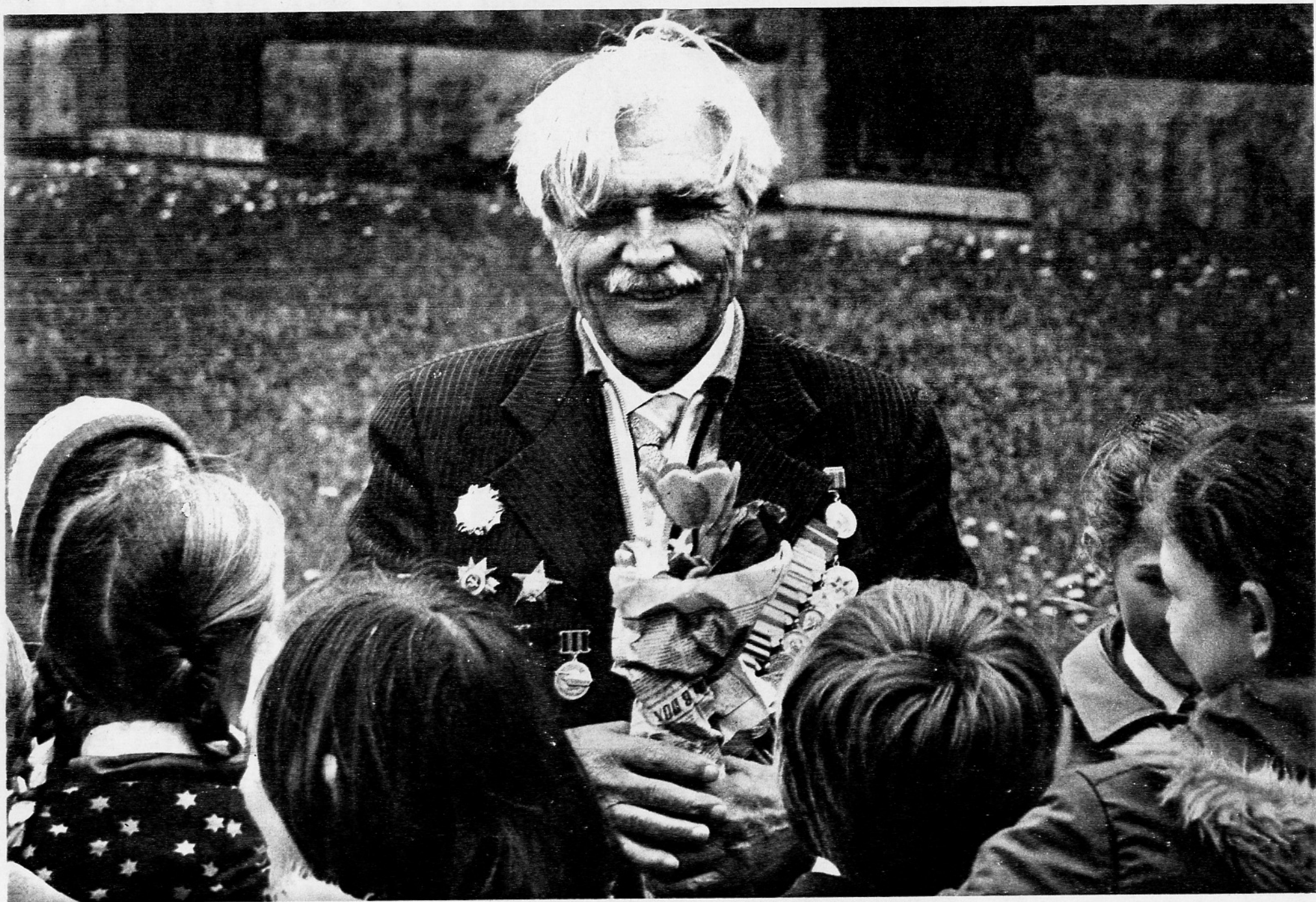
...И снова выходят на маршрут Победы фотожурналисты «Комсомолки» — по местам боев 150-й стрелковой Берлинско-Идрицкой дивизии. Это ее солдаты — комсомольцы Егоров и Кантария водрузили Знамя Победы над рейхстагом. На фронтовой карте прочерчен маршрут Победы.

И вновь газета повела фоторассказ о тех легендарных солдатах. А еще — о нынешнем поколении, о его делах и свершениях. Вести летопись жизни советской молодежи — это наше редакционное задание, то задание, которому верны репортеры «Комсомольской правды» на протяжении всей шестидесятилетней истории газеты. И поэтому лучшие их кадры навсегда остаются в памяти сердца.



▲
ЮРИЙ ФЕКЛИСТОВ
60 ЛЕТ ПЕРВОГО КОММУНИСТИ-
ЧЕСКОГО СУББОТНИКА

АЛЕКСАНДР СЕКРЕТАРЕВ
ВETERАН



Владимир Карпов Парад Победы

Герой Советского Союза,
писатель



Конец войны — День Победы. Парад Победы — это подведение итогов, отчет народу и партии, смотр сил, а также великая почесть воинам-победителям.

Вся страна смотрела с любовью и благодарностью на своих сыновей и дочерей, собравшихся на Красной площади — на марш героев!

А мы, приехавшие со всех фронтов — солдаты и полководцы впервые увидели друг друга. В боях были кто на севере во льдах, кто на юге под жарким солнцем, а кто в болотах в комарином царстве: каждый по своей военной профессии на земле, в небесах, на море, а партизаны и разведчики — и в тылу врага.

И вот день парада Победы, единственный день за всю войну, когда мы вместе. Во всей красе — у каждого грудь в орденах и медалях.

И наши полководцы, которых мы в дни войны знали чаще по именам и званиям, были с нами рядом: Жуков, Василевский, Рокоссовский, Конев, Баграмян, Малиновский, Мерецков, Говоров и другие.

У меня в тот день дух захватывало от величия происходящего вокруг. Я понимал — вот она — сама история вершится на наших глазах, и мы не только участники, но и творцы ее.

Хотелось все запомнить, запечатлеть в памяти для себя, для детей, для внуков, чтоб через годы и годы рассказывать об этом торжестве нашей воинской славы.

В осуществлении этого желания нам помогли фотокорреспонденты. Многих из них мы знали, они были с нами на фронте, стремились и там «остановить мгновенье» и зафиксировать героические дела и будни нашей фронтовой

жизни. И на параде Победы они были с нами. И опять неустанно работали — да, мы торжествовали, а они трудились, чтобы запечатлеть это величественное событие. Много издано после войны книг и альбомов о войне, некоторые полностью составлены из снимков наших боевых друзей — фронтовых фотокорреспондентов. И вот в канун 40-летия Великой Победы в издательстве «Планета» вышел фотоальбом «Парад Победы», представляющий собой по существу репортаж с этого исторического события. Посвящены ему и эти страницы журнала «Советское фото», все представленные здесь фотографии публикуются впервые. И каждая из них волнует сегодня до глубины души не только нас, участников парада и всех ветеранов Великой Отечественной войны, но и наших родных, друзей, знакомых. Мы видим себя молодыми, мы вспоминаем минувшие дни.

Время сохранилось в этих снимках, превратившихся в документ, в частицу истории, которой суждено вечно храниться в памяти народной зримые образы того дня. Мы знаем, что люди снова и снова будут возвращаться памятью к волнующим событиям славного 1945 года, и, наверняка, в архивах государственных и личных истории и исследователи отыщут еще неизвестные снимки фронтовых фотокорреспондентов, и не одно поколение будет с трепетным чувством рассматривать лица наших современников, избавивших мир от коричневой чумы. Фотографии эти останутся наглядным свидетельством одного из ярких, торжественных дней в жизни и летописи нашего народа и его армии — победительницы.



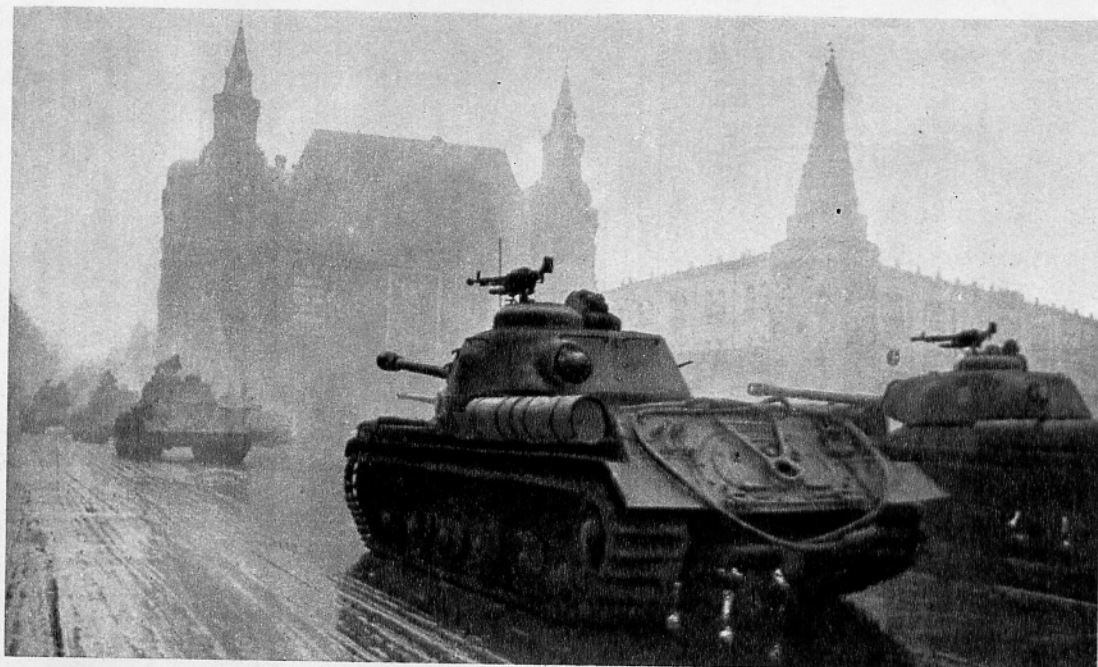
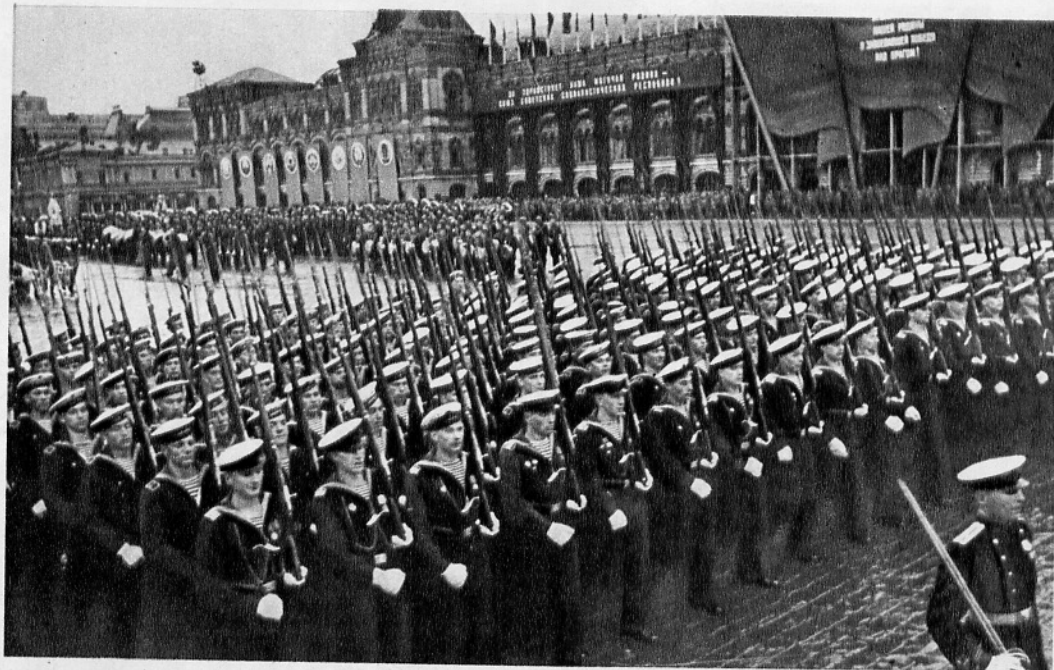


ФОТО
МАКСА АЛЬПЕРТА,
МАРКА РЕДЬКИНА,
АЛЕКСАНДРА
УСТИНОВА,
ИВАНА ШАГИНА







Анри Вартанов Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

3. «ЖИЗНЬ ВРАСПЛОХ»

Каждому из нас, уверен, знакомо это чувство, возникающее при рассмотрении старых фотографий. Снимки, сделанные много лет назад, показывающие жизненный уклад ушедших поколений, улицы и дома, которых уже нет, сами лица людей, живших за век, а то и за полтора до нас, — менее всего кажутся нам произведениями изобразительного искусства, даже если эти фотографии сделаны с замечательным мастерством. Они воспринимаются осколками реальной жизни, ставшей каким-то чудом, через много лет доступной нашему наблюдению.

В детстве мы не раз слышали сказки — они есть в фольклоре каждой нации — о чудо-зеркальце, которое позволяет видеть через расстояния и годы. Слышали, и, как положено, понимали, что сказка есть сказка, и нельзя ожидать, что заключенные в ней чудеса могут встретиться в повседневной жизни. А ведь фотография по существу стала тем чудо-зеркальцем, о котором человечество мечтало в течение тысячелетий: известно ведь, что многие из сказочных чудес (например, ковер-самолет) в конце концов сбываются и становятся реальностью.

Один из исследователей уже в наши дни сравнил это качество фотографии со способностью мумии сохранить в неприкосновенности тела людей, живших тысячи лет тому назад. Он заметил, что фотография «мумифицирует реальное время» на своих снимках. В самом деле, нынешнее чудо-зеркальце не только воссоздает в подлинности отдельные предметы, фиксирует неповторимый облик человека, но и запечатлевает краткий миг их существования. Поэтому-то, наверное, фотография не способна раз и навсегда исчерпать любой взятый ею в качестве сюжета предмет: ведь в его временном существовании она способна увидеть бесчисленное множество мгновений.

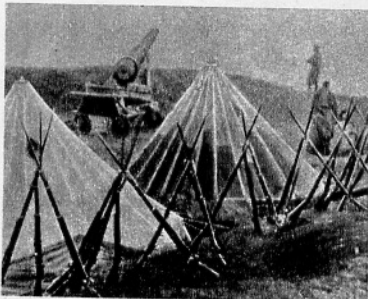
Конечно, в том обстоятельстве, что в фотографии господствует мгновение, есть и свои слабости. Известно, что не всякое отдельное мгновение способно передать сущность, то есть самое главное, основное, чем интересен для нас тот или иной предмет. Устами одного из персонажей романа

«Подросток» Достоевский обратил внимание на то, что показанный на фотопортрете в короткое мгновение умный человек может выглядеть глупым, а злой — добрым. Замечание, высказанное писателем более ста лет тому назад, относилось к тому времени, когда так называемая «моментальная фотография» делала свои первые, не очень уверенные шаги. Сегодня всякий знает, как бороться с той слабостью, о которой писал Достоевский: из большого числа снимков-мгновений следует выбрать те именно, в которых умный человек умен, а злой — зол. Правда, отбор — это уже функция автора снимков, фотографа, о чем мы поговорим в следующей статье. Здесь же следует подробнее остановиться на свойствах съемочной камеры, особенно в фотографиях как изобразительного средства. Сказать именно о том, чем фотографическое «зрение» отличается от человеческого и, в известном смысле, превосходит его, обладая особыми, только съемочной камере присущими свойствами. Итак, первое из них — способность фотографии зафиксировать, сохранить навечно для потомков облик какого-либо события, предмета, человека. Нельзя без волнения рассматривать, скажем, снимки, сделанные сто тридцать лет тому назад на фронтах Крымской войны, о которой мы читали в школьных учебниках, — далекие, ушедшие в область преданий, сохранившиеся в «Севастопольских рассказах» Толстого события. Однако на снимках Роджера Фентона перед нами встают зафиксированные камерой подлинные (!) детали войны, в которой участвовали наши далекие предки. Впрочем, вглядываясь в снимки Р. Фентона (или же в фотографии, сделанные двадцатью годами позже, во время русско-турецкой войны), с сожалением замечаешь, что сами сражения на них отсутствуют. И не потому, что снимающие не понимали значения батальных эпизодов для рассказа о войне, нет, конечно. Дело обстоит много проще: состояние техники в ту пору лимитировало фотографов в воссоздании быстротекущих событий. «Медленных» экспозиций фототехники XIX века хватало лишь на то, чтобы запечатлеть подробности военных бивуаков, снаряжения, общего вида походных лагерей и т. д. Стремительная техническая эволюция фотографии, сделавшая возможным воссоздание коротких (даже — кратчайших!) от-

резков времени, послужила подлинному расцвету батального жанра. С годами уже не было проблем в фиксации скоротечных подробностей жаркого боя. Благодаря легким, «многозарядным» «Лейкам» появилась возможность снимать боевые эпизоды и их отдельные мгновения. Напомню, к примеру, снимки Робера Капы и нашего Анатолия Гаранина, запечатлевшие тот миг, когда воин падает сраженный вражеской пулей. Я не верю в возможность специально сделать такой снимок. Происходящее столь быстро, что у фотографа не хватило бы времени для того, чтобы направить камеру и спустить затвор.

В одном из «Севастопольских рассказов» есть описание мгновения смерти сраженного пулей солдата. Толстой, великий мастер психологии, раздвигает миг смерти, повествуя о тех картинах, которые проносятся в сознании умирающего. Тот же прием, как вы знаете, применен в знаменитом эпизоде смерти Бориса в фильме «Летят журавли». Однако оба эти примера относятся к художественному творчеству, основанному на авторском вымысле: «сгущение» времени и в прозе, и в кино является не более чем условностью искусства. Другое дело — фотография: на снимках Р. Капы и А. Гаранина в одном реально зафиксированном мгновении мы видим одновременно и еще не окончательно покинувшую человека жизнь, и уже вступающую в свои права смерть.

Фотографическое зрение отличается от нашего не только тем, что оно превосходит его по скорости, что в силу своей дискретности способно фиксировать мгновение. Оно еще может делать предметом длительного наблюдения те события, которые в жизни протекают неуловимо быстро. Человеческое зрение, кроме того, и чрезвычайно выборочно. Известно, например, что при нашем взгляде на какой-нибудь предмет, отчетливо (резко, говоря фотографическим языком) мы видим лишь небольшую часть охватываемого зрением пространства, ту, что выпадает на долю так называемого «желтого пятна» глаза. Для того чтобы «считать» всю зрительную информацию, мы быстро переводим взгляд с одной части открывающейся картины на другую. На эту процедуру необходимо определенное время, но дело даже не в этом. Главное состоит в том, что характер нашего зрения определяется в значитель-



Д. НИКИТИН
В УКРЕПЛЕНИИ ЗИАРЕТ. РУССКО-ТУРЕЦКАЯ ВОЙНА. 1870-е гг.



Р. КАПА
СМЕРТЬ РЕСПУБЛИКАНСКОГО СОЛДАТА. ИСПАНИЯ. 1930-е гг.



Г. ПЕТРУСОВ
СТРОИТЕЛЬСТВО МАГНИТКИ. 1920-е гг.



Д. ФАСТОВСКИЙ
НЕЖНОСТЬ. 1960-е гг.

ной степени психологическими факторами: интересом к тому или иному объекту, эмоциональным состоянием смотрящего, наблюдательностью, зрительной памятью и т. д. Есть немало опытов, показывающих, как много деталей ускользает от нашего зрения. В отличие от глаза, фотообъектив не подвержен настроениям, не страдает расцекаченностью, а тем более плохой зрительной памятью. У него, конечно, есть свои слабости: он «одноглаз», то есть видит все плоско, имеет определенную глубину резкости, за пределами которой изображение становится нечетким, плохо «видит» при недостаточном освещении и т. д. Однако в том качестве, о котором говорится здесь — в способности схватывать и запечатлеть как для нынешних, так и для будущих поколений жизнь в великом разнообразии ее внешних проявлений, ее быстротекущих мгновений, — фотография не имеет себе равных.

Мало того, это свойство фотографии определяет ее неповторимость, творческую природу, особенности ее вклада в цивилизацию. Мы уже говорили в первой статье о взаимоотношениях между фотографией и изобразительным искусством, о том, что светопись при сравнительно небольших усилиях способна с успехом имитировать язык живописи. Добавлю, ссылаясь на опыт современного гиперреализма (его еще называют фотореализмом), что и живопись, в свою очередь, может подражать внешним формам фотографии.

Однако достаточно перейти от формальных признаков к содержательным, как сразу же обнаружится собственное лицо фотографии. Ее стихия — предметный мир, реальные события, люди, явления, ни с чем не сравнимая способность запечатлеть их с документальной точностью. Разве, — спросит читатель, — живопись не способна сделать то же самое? Безусловно, способна. Однако для живописи точность — одно из возможных, но вовсе не обязательных качеств. Это — вопрос не только художественного языка, но и авторского намерения. Скажу больше: даже самый ревностный поклонник реализма в живописи не станет требовать от полотна соответствия всех его деталей подлинным фактам. Впрочем, если б нашлся художник, ставящий это своей целью (как делают гиперреалисты), то все равно у зрителя не было бы никакой уверенности в полном соответствии живописных образов их жизненным прообразам. Язык же фотографии является гарантом такого соответствия.

Я так подробно остановился на этих вопросах потому, что и по сей день многие поклонники фотографии — прежде всего те, кто снимает, — забывают о ее сильных сторонах, недостаточно используют возможности могучего средства рассказа о многообразии реальных проявлений

жизни. Знакомясь с изощренными фотокомпозициями иных молодых авторов, где все — от начала и до конца — сочинено и поставлено в студийных условиях, я с сочувствием думаю о наших потомках. Нелегко им будет по этим фотографиям восстановить в подробностях точные приметы сегодняшней жизни.

Напомню для сравнения фотографию послереволюционной поры. Несмотря на то, что в те годы уровень фототехники был весьма невысок, да и мало ее было, правдивая, выразительная летопись жизни более чем полувековой давности производит сегодня очень сильное впечатление. Не следует, впрочем, думать, будто замечательные документы, оставшиеся от эпохи 20-х и 30-х годов, возникли сами собой, без сознательно поставленной цели. Фотография того периода остро чувствовала, если можно так сказать, свою социальную ответственность, понимала необходимость поведать будущим поколениям о происходящих в стране гигантских общественных преобразованиях.

Для выполнения этой задачи отыскивались специальные средства, позволявшие наиболее полно и пристально запечатлеть многообразие жизни. Близкие к Маяковскому фотографии группы «Октябрь», возглавляемые А. Родченко и Б. Игнатовичем, выдвинули тогда лозунг длительного фотонаблюдения. Человек с камерой, согласно этому плану, должен был месяцами жить бок о бок со своими будущими героями, постигать в подробностях особенности их труда и быта. Постоянное соседство фотографа, с другой стороны, снимало чувство напряженности и неестественности, которое нередко охватывало людей при встрече с репортерами.

Г. Петрусов, например, в течение двух с лишним лет снимал на строительстве Магнитки, следя шаг за шагом, как на пустом месте возникал, рос металлургический гигант, а вместе с ним менялись, мужали люди. Он оставил впечатляющую коллекцию снимков об индустриализации нашей страны.

Длительное фотонаблюдение (или, как стали позже называть этот вид съемок, «привычная камера») позволило фотографии сделать шаг вперед по пути подробного и правдивого рассказа о многообразной и постоянно меняющейся действительности. Следующий шаг получил название «скрытой камеры». Он был основан на том, что участники фиксируемых событий не знали о присутствии камеры. Фотографы нередко пользовались аппаратами, вмонтированными в корешки книг, театральные бинокли, даже мужские галстуки. Некоторые (например, Илья Эренбург, снимая фотоиллюстрации к своей книге «Мой Париж») предпочитали боковой видеосъем. Все это делалось для того, чтобы во

время съемки запечатлеть жизнь в ее нетронутом виде, захватить, используя термин, пущенный в оборот знаменитым кинорежиссером-документалистом Дзигой Вертовым, «жизнь врасплох».

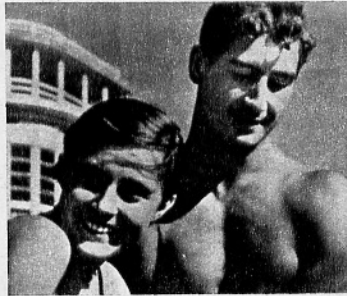
Пользоваться «скрытой съемкой» в 20-е и 30-е годы, когда на вооружении большинства даже самых известных репортеров был только объектив с фокусным расстоянием 50 мм, было очень сложно. Вспомним, как за несколько лет до начала войны сам Родченко публично признавался, что работает одним лишь «полтинником»: тут уж, конечно, нужно проявить максимум изобретательности, чтобы оставаться незамеченным окружающими.

В 60-е годы, в пору широкого распространения длиннофокусных объективов, «скрытая камера» стала у нас весьма популярной. Это был период, когда репортажная фотография переживала бурный расцвет. Камера стала буквально вездесущей, фиксируя не только хоть сколько-нибудь значительные общественные события, но и посягая на раскрытие мира чувств человека. Некоторым такое любопытство камеры показалось недопустимо назойливым. В «Литературной газете» прошла дискуссия по поводу «скрытой камеры»: в ней выступили журналисты, фоторепортеры и даже юристы, обсуждавшие не только этическую, но и правовую сторону проблемы. Некоторые поспешили поставить под сомнение самый прием съемки. К счастью, намерение «горячих голов» ограничить возможности фотографии в фиксации разнообразия жизненных событий осуществлению не было. Одна из самых действенных форм добычи «фотофактов» продолжала развиваться.

В следующее десятилетие «телевики» стали уступать место «широкоугольникам»: это, впрочем, было не только сменой одной моды другой. В известной мере изменился и самый подход к решению задачи. Камера перестала таиться, но от этого непосредственность происходящего на снимке не очень пострадала. Вместе с тем короткофокусная оптика позволила расширить границы мира, вмещающегося на фотографии. Между камерой и жизнью устанавливалась связь, похожая на дружеское сотрудничество: люди на снимке нередко откровенно смотрели в объектив и вместе с тем оставались сами собой. Возникла ситуация, при которой, казалось, радикальные принципы «строгого» репортажа соединились в прихотливый союз с тем, что было принято называть «постановкой». Прочтение реального жизненного содержания в этих фотографических «кентаврах» стало весьма непростым делом. Оно потребовало включения в наш анализ такого важного объекта, как автор снимка, фотограф, его творческий замысел. Но об этом — в следующей статье.



О. МАКАРОВ
«МОЦАРТ». 1960-е гг.



Б. ИГНАТОВИЧ
МОЛОДОСТЬ. 1930-е гг.



В. ТАРАСЕВИЧ
СКАЛОЛАЗЫ НУРЕКСКОЙ ГЭС,
1970-е гг.



П. КРИВЦОВ
ЧЛЕН ПАРТКОМА, ТОКАРЬ
Ю. М. БУТУСОВ, 1980-е гг.

Книга о всенародном подвиге



Беспримерному подвигу советского народа посвящено третье, дополненное издание фотоальбома «Великая Отечественная. 1941—1945»*. Книга издана на русском, английском, испанском, польском, монгольском, сербско-хорватском языках. В нее вошло около 700 снимков, отобранных из предыдущего пятитомного издания «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах. 1941—1945». Авторы текста — дважды Герой Советского Союза, Маршал Советского Союза В. И. Чуйков и генерал-лейтенант В. С. Рябов.

Представленные фотографии повествуют о наиболее важных событиях на фронте, в тылу, на временно оккупированной фашистскими захватчиками территории. Они рассказывают о всемирно-историческом подвиге советского народа, отстоявшего свободу и независимость Родины, избавившего от фашистского порабощения народы Европы. Листая страницы альбома, нельзя не вспомнить слова, сказанные на одной из выставок военной фотографии Константином Симоновым: «Все те, кто прошел войну и кто снова узнает ее на этих фронтовых фотографиях, скажут солдатам спасибо всему коллективу военных фотокорреспондентов — живых и мертвых, — создавшему эту прекрасную в своей правдивости коллективную повесть о войне».



Фотокинокадры парада победителей

Уникальные цветные и черно-белые стоп-кадры кинохроники, архивные фотографии, часть из которых публикуется впервые, создали своеобразный документальный фотокинорепортаж о всенародном празднестве — параде Победы на Красной площади 24 июня 1945 года. Авторы альбома* по минутам восстановили этот исторический день, сверяясь в точности отсчета времени по Кремлевским курантам. 6 часов утра показывают стрелки. Несмотря на ранний час и ненастье, на улицы высыпала вся Москва. Люди спешат встретиться с теми, кому выпала высокая честь принять участие в параде. С документальной точностью фотокинокадры передают атмосферу торжественности и праздничности, которая царила тогда в столице. 9 часов. На снимках — до отказа заполненные гранитные трибуны у Кремлевской стены. На Красной площади и прилегающих улицах выстроились сводные полки десяти фронтов Великой Отечественной войны, полк Военно-Морского Флота, войска Московского гарнизона... 10 часов. Замерли в ожидании войска... 10 часов 5 минут. Принимающий парад Маршал Советского Союза Г. К. Жуков и командующий парадом Маршал Советского Союза К. К. Рокоссовский начинают объезд выстроившихся для парада войск... 10 часов 25 минут. Звучит команда: «К церемониальному маршу!»... Репортажные кадры триумфального марша войск дополняют фрагменты боевой хроники, рассказывающие о еще недавних боях. Зрительный ряд фотоальбома сопровождается и обогащает содержательный и информативно насыщенный текст. Вступительное и заключи-

тельное слово в издании принадлежит непосредственным участникам парада Победы — дважды Герою Советского Союза, Маршалу Советского Союза К. С. Москаленко и Герою Советского Союза, писателю В. В. Карпову. Листая страницы этого альбома, мы минуем за минутой, кадр за кадром всматриваемся в событие, ставшее символическим апофеозом Великой Победы.



Комплекты юбилейных открыток

К 40-летию Победы в Великой Отечественной войне издательство «Планета» выпустило несколько комплектов фотооткрыток. Наиболее яркие фотографии военных корреспондентов, рассказывающие о героической борьбе советского народа против немецко-фашистских захватчиков, включены в комплект «По дорогам войны 1941—1945». В него вошли снимки А. Устинова, Е. Халдея, М. Трахмана, С. Лоскутова, А. Шайхета, И. Шагина, Г. Зельмы, О. Ландер и других фоторепортеров.

Комплект открыток «Комсомол в Великой Отечественной» (из серии «Ордена на знамени Ленинского комсомола») продолжает рассказ о славной советской молодежи, достойно выполнившей свой патриотический долг. За героизм и самоотверженность, проявленные в годы войны, комсомол был награжден орденом Ленина. Набор открыток «Актеры на фронте» составлен из малоизвестных снимков из частных собраний и рассказывает о мастерах сцены, выезжавших с концертами на передовую. На фотографиях запечатлены Любовь Орлова, Аркадий Райкин, Сергей Лемешев, Михаил Жаров, Людмила Целиковская, Леонид Утесов, Клавдия Шульженко. Интересны фотографии «Писатели на фронте». Подобраны редкие снимки писателей-фронтовиков: Александра Фадеева, Алексея Толстого, Аркадия Гайдара, Михаила Шолохова, Константина Паустовского, Александра Твардовского, Константина Симонова, Евгения Петрова.

ФОТОВЫСТАВКИ

Сандро Мамасахлиси Оптимизм и доброта

Начинал он с музыки. Окончил Тбилисскую консерваторию, благодаря своему дарованию был принят в Государственный симфонический оркестр. Играл на гобое, и очень ему нравилась его профессия... Затем — а было это в пятидесятые годы — увидел на одной из выставок работы Гуррама Тиканадзе, покорившие его своей красотой, заставившие задуматься. Фотографии отражали тиканадзеовское видение окружающей действительности со свойственной ему бытовой конкретизацией. Мировосприятие Бондо Дадвадзе, его эмоциональный настрой были, конечно, иными и соответствовали скорее условности музыки. Но первые же фотографические опыты показали, что в лице новичка-фотолюбителя грузинская фотография приобрела еще одного талантливого автора. Бондо Дадвадзе с самого начала постиг тайну очарования светописа, истинная сущность которой, вероятно, заключается в перевоплощении, в практически неограниченной фантазии и в то же время в объективном сродстве с натурой. Поэтому его работы — это и «беспристрастная» копия действительности, и в то же время — свой собственный взгляд на вещи, теплый, человечный, освещенный добрым юмором. Самых лучших результатов Бондо Дадвадзе достиг в образной публицистике, особенно в таких сложных жанрах, как фоточерк, фоторепортаж. И можно смело утверждать, что он первым в Грузии представил фотосериал на одну конкретную тему, составивший целую фотовыставку, посвященную героическому труду грузинской молодежи на строительстве БАМа... Примечательно, что эта выставка побывала во многих городах республики, лучшие работы были опубликованы в прессе. Большое внимание в своем творчестве он уделяет и портрету, стараясь раскрыть в предельно лаконичной манере характеры своих земляков; и известных всей республике деятелей культуры, науки, и рядовых скромных тружеников, множащих богатство и славу родной земли, показать красоту и духовность этих людей. Интересна жанровая фотография Бондо Дадвадзе. Фиксация мгновений непрерывно меняющегося потока действительности требует от фотографа необыкновенной быстроты реакции, своеобразного дара, я бы сказал, чисто фотографического осмысления происходящего. Бондо Дадвадзе обладает этими качествами. Подтверждением тому — публикуемые на этих страницах работы с его персональной выставки, демонстрировавшейся недавно в Тбилиси, а также в Москве. Эта выставка — лишь малая часть того, что сделано фотографом. Большинство его работ имеет и познавательную, и историческую, и художественную ценность. Порой самые простые композиции, фиксирующие факт или событие, становятся публицистикой, отмеченной глубокой гражданственностью. Бондо Дадвадзе недавно исполнилось пятьдесят. Кто знает его близко, не верит этой цифре — фотожурналист трудится все также молодо и задорно. Открытое сердце, неискаемый оптимизм, веселый нрав, чувство юмора, доброта и человечность — вот те черты характера, которые, воплощаясь в его творчестве, делают каждую встречу с его новыми произведениями настоящим праздником.

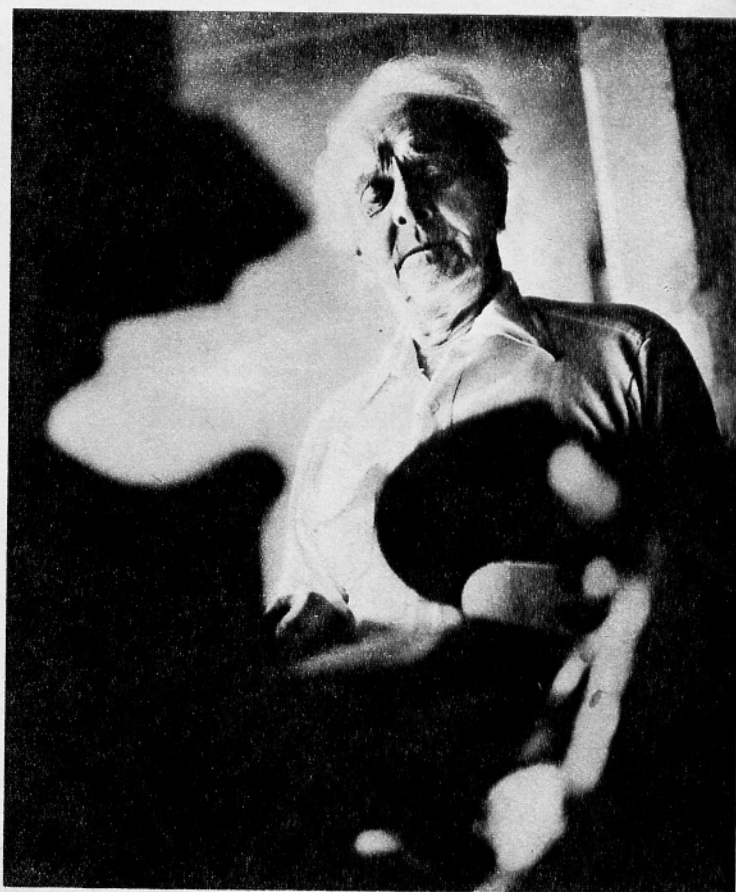
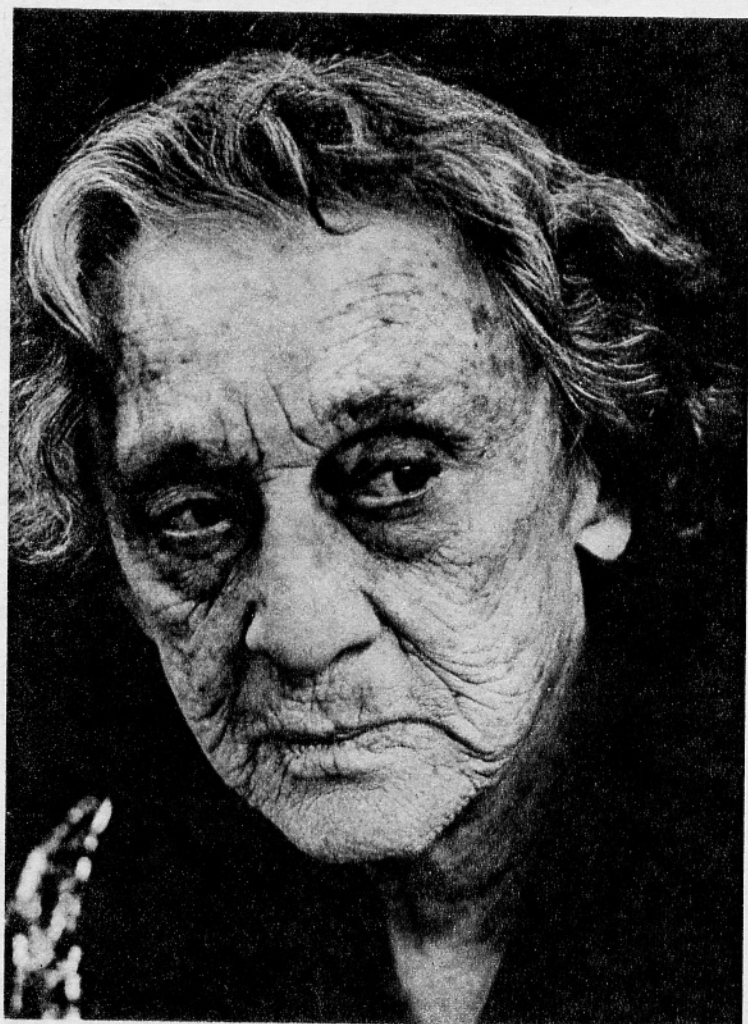
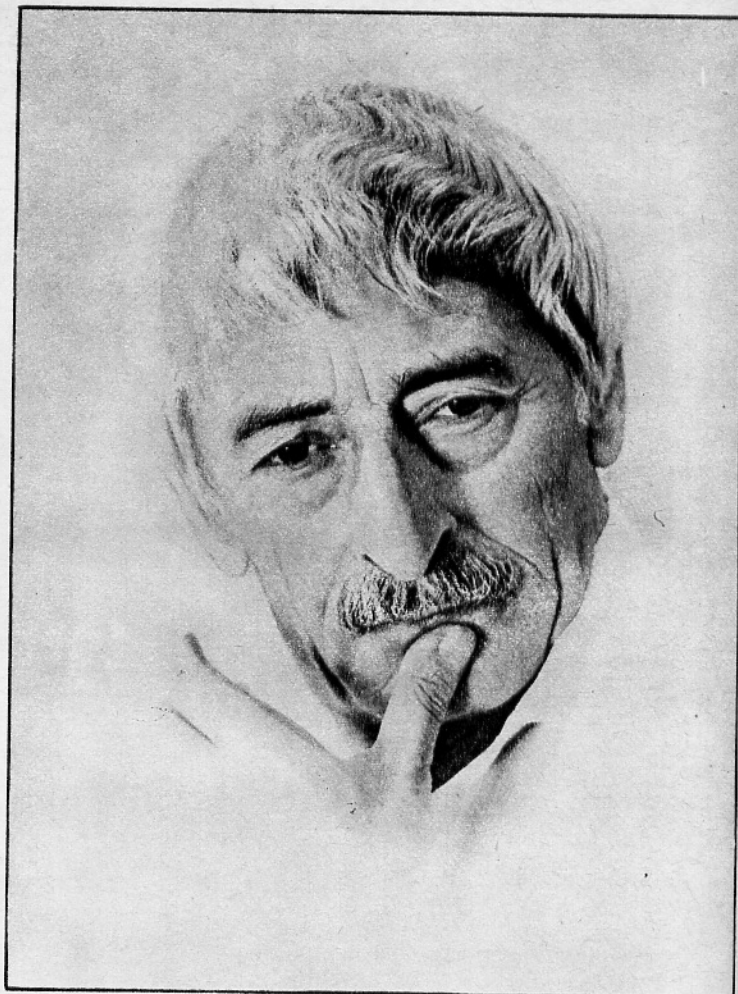
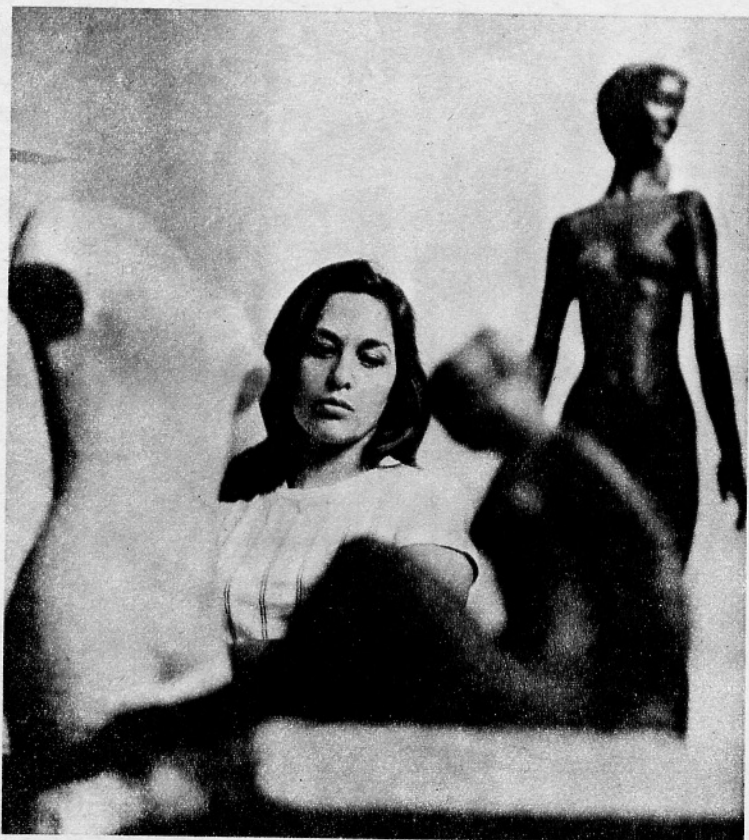
* Великая Отечественная. 1941—1945. — М.: Планета, 1985.

* Дроздов Г., Рябов Е. Парад Победы. Фотоальбом. — М.: Планета, 1985.

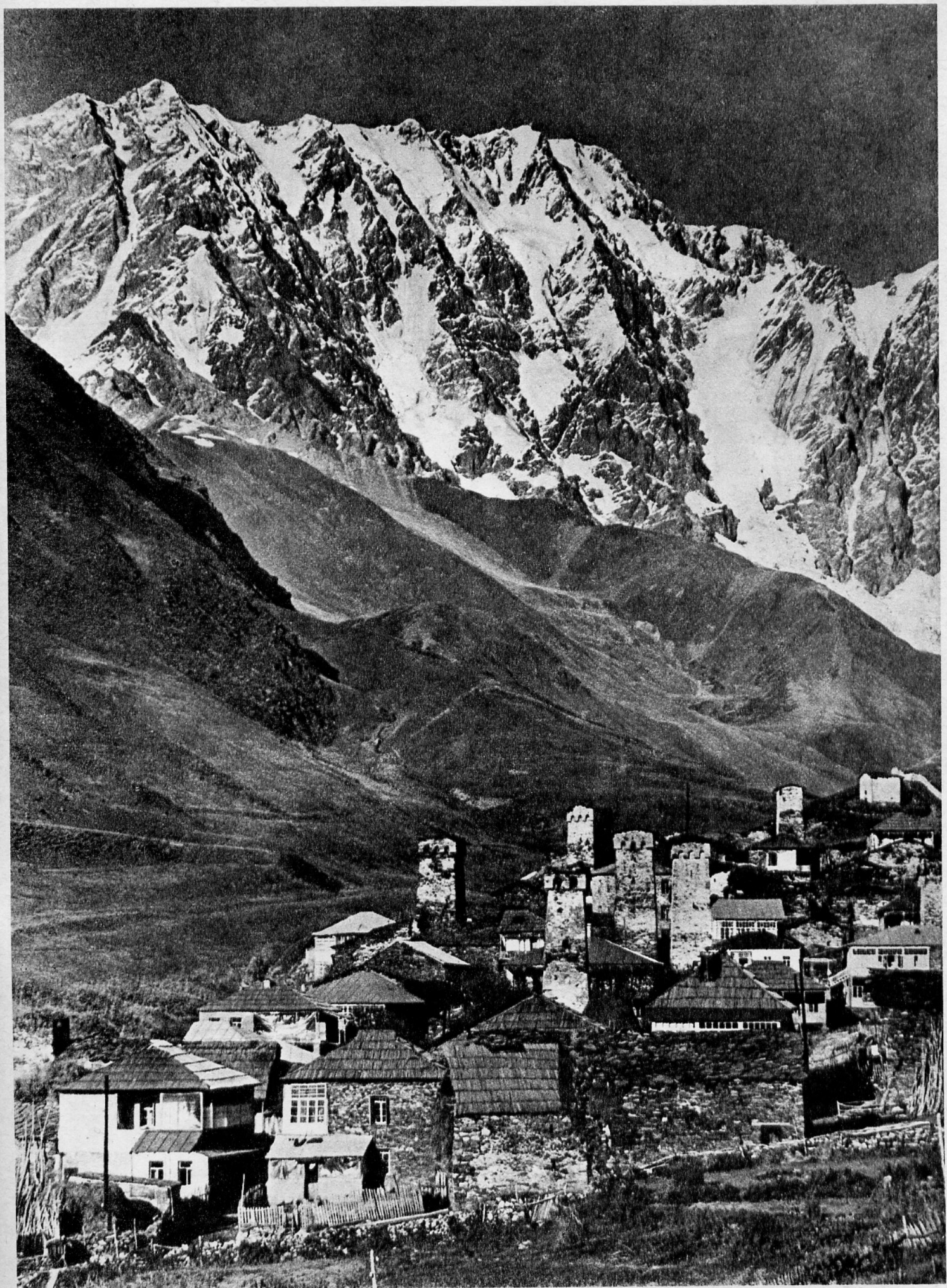


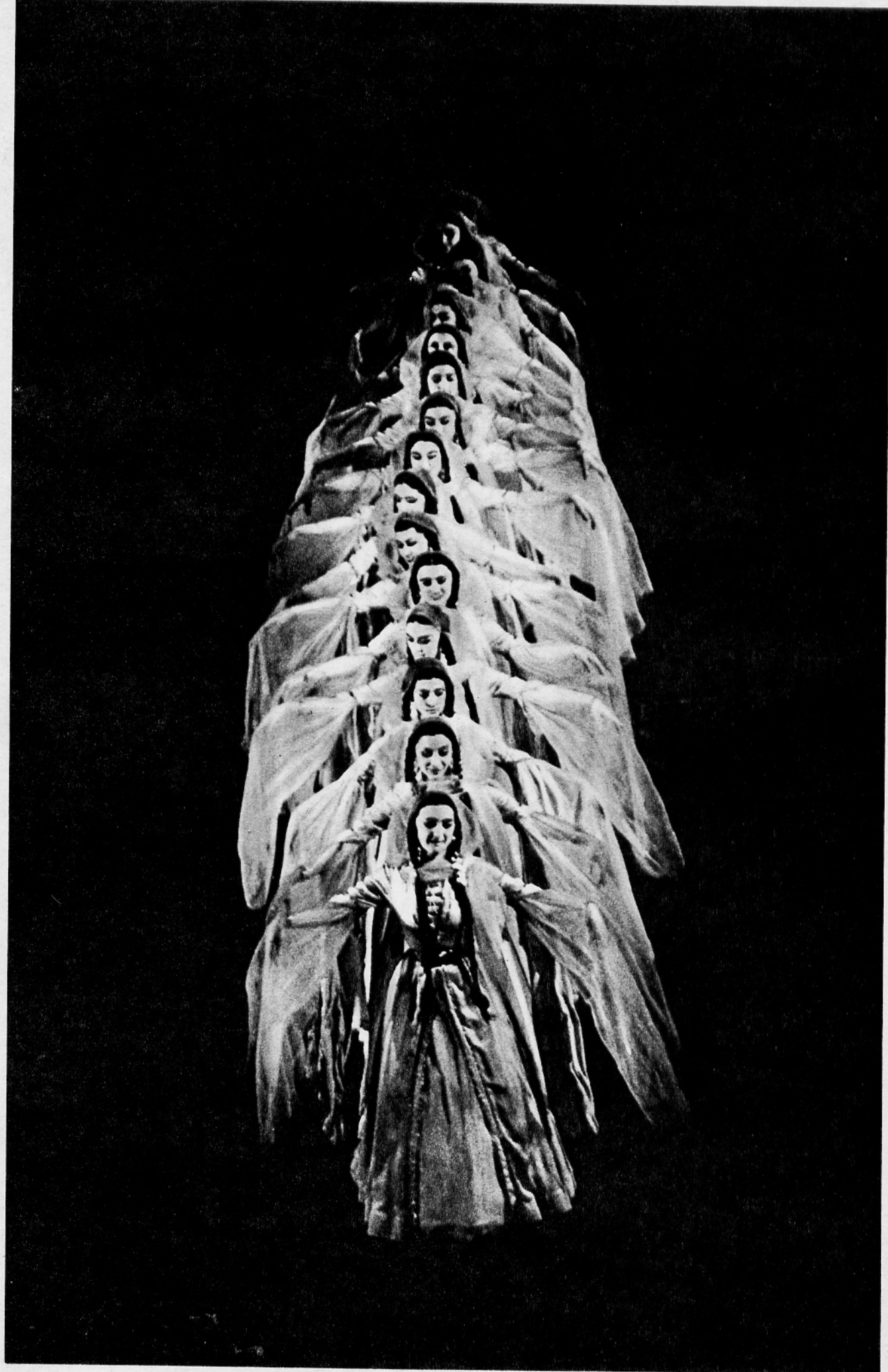
ПРАЗДНИК НА КЮРЕ
ТУШИНЦЫ





В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА
ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ
ПОЭТ МУРМАН ЛЕБАНИДЗЕ
КОМПОЗИТОР АНДРИА БАЛАНЧИВАДЗЕ





Виктор Чернов И работа, и увлечение

Многие зрители обратили внимание на работы Сергея Щербакова, экспонировавшиеся на фотовыставке в Комитете художников-графиков на Малой Грузинской улице в Москве. Серия его пейзажей отличалась интересным изобразительным решением, опозитизированным отношением автора к родной природе. Сергей стремится передать не красоту ради красоты, а саму жизнь природы — нашей прародительницы. Не удовлетворившись короткой встречей с Сергеем в редакции журнала, я напросился к нему в гости. Хотелось узнать о нем побольше.

В просторной квартире старого московского дома много книг. Из художественной литературы в основном — классика и еще книги по искусству, фотоальбомы, специальная литература по фотографии.

В семье существует общность интересов: жена Сергея, по профессии ретушер, является его верным помощником и строгим критиком.

Основная работа Щербакова — рекламная фотография. В содружестве с художниками он создает плакаты, афиши. Слайды Сергея привлекли меня экспрессией, эмоциональностью и красотой. Любовь к русской природе помогает Щербакову в работе, развивает вкус, чувство прекрасного.

Познакомился я и с техникой, которой работает Сергей. На надежных штативах, под светонепроницаемыми покрывалами — две деревянные фотокамеры образца 1912 года — истинные произведения технического искусства, сработанные русскими мастерами и потом доработанные умельцами. Объемистый чемодан, битком набитый осветительной аппаратурой.

В пейзажной съемке Щербаков избегает бездумно копировать природу, его фотографии всегда несут на себе печать авторской индивидуальности, становятся своеобразными философскими размышлениями о жизни природы. Вот заиндевелый кустарник на фоне могучей и вечной гранитной скалы, он словно из хрусталя, прозрачный и хрупкий. Вот стволы могучих елей, они, точно гордясь своей стройностью, устремились в небо, и только одно дерево легло диагонально на прямоугольник кадра. Графичная, интересная по композиции работа. Вот живописный домик в лесу, так вписавшийся в окружающий пейзаж, точно он не творение человеческих рук, а часть самой природы.

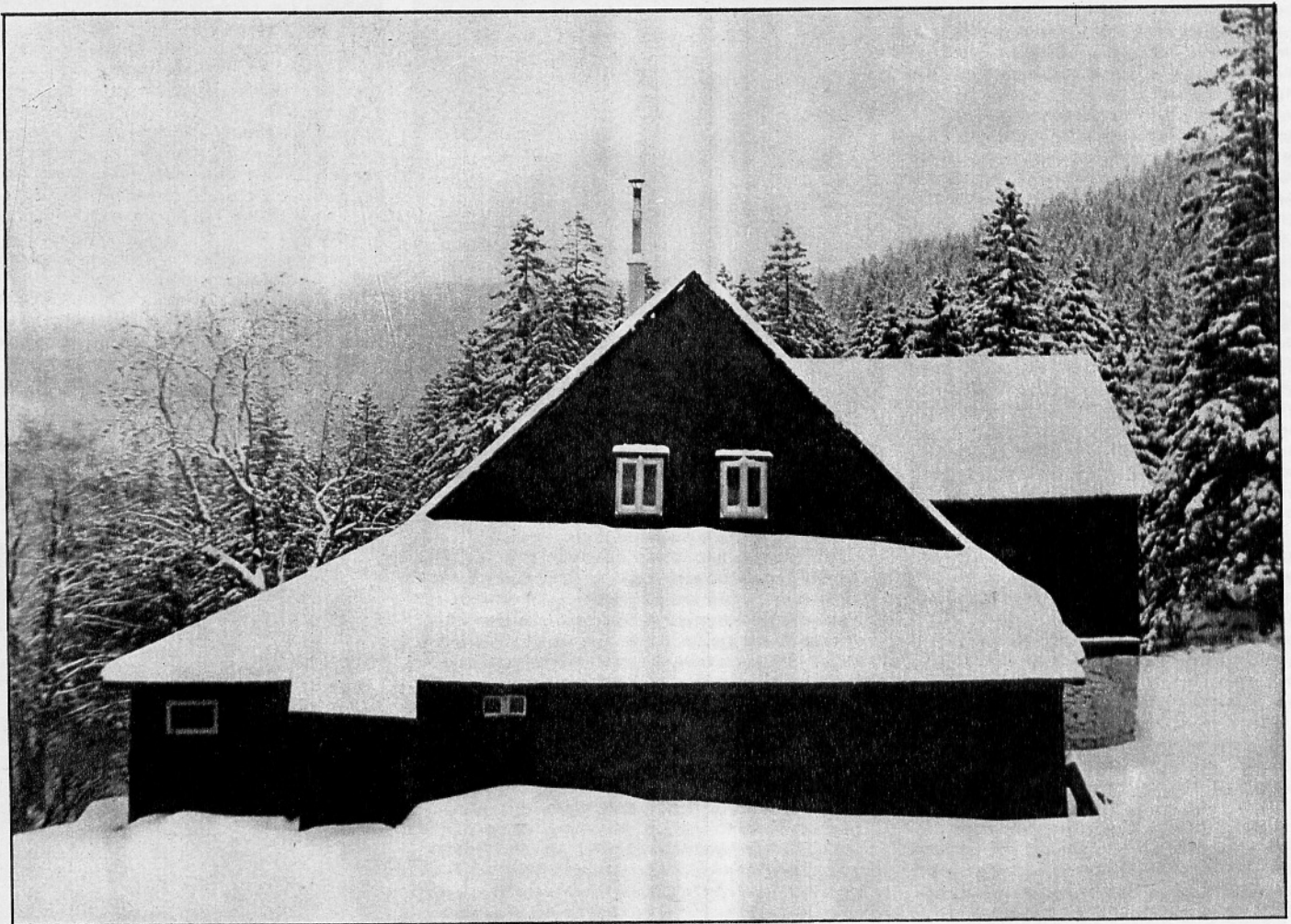
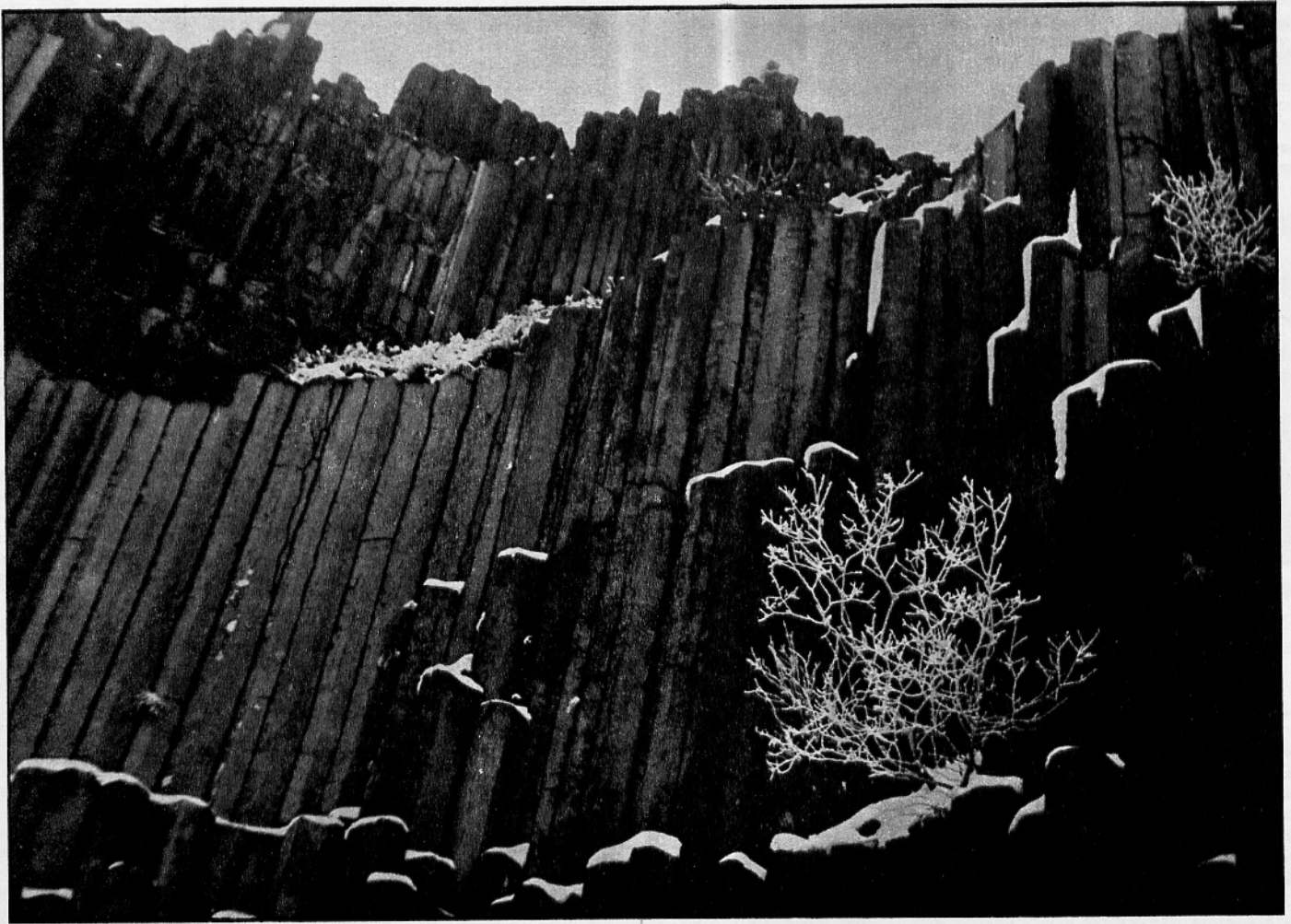
Сергей Щербаков предпочитает, с одной стороны, графические мотивы, а с другой — тяготеет к скрупулезной передаче фактуры природных объектов съемки. Любопытно, что в некоторых его работах сочетаются оба эти пристрастия. Он увлекается съемкой фрагментарной, а то, наоборот, фотографирует просторно, панорамно. Или снова соединяет в кадре, казалось бы, несоединимое, и тогда фрагмент выглядит у него горизонтально развернутым в пространстве, и снимок как бы наполняется воздухом. В синтезе разных изобразительных приемов не видится тем не менее эклектики. Напротив — гармония и целостное единство противоположностей.

Главная мысль, которую несет Сергей Щербаков зрителю, глубоко гуманна и очень актуальна сегодня — с природой нужно жить в полном согласии, делами своими умножая ее красоту.



СЕРГЕЙ ЩЕРБАКОВ ИЗ СЕРИИ «ПЕЙЗАЖНЫЕ МОТИВЫ»





Изображение и выражение



В. БУДЗИНСКИЙ ТУНДРА

Сколько раз бывало: видишь сюжет, который захватывает тебя, а на снимке выходит что-то не так. Вроде изображено все, как было, но кадр не вызывает тех эмоций, что переполняли автора в момент съемки и заставили его вскинуть камеру и нажать на спуск затвора. Что же произошло? Попробуем разобраться.

Нередко отождествляют два понятия: изобразительность как способность фотографии воспроизводить внешний облик предметов (очертания, формы, фактуры) и выразительность, под которой понимают возможность показать характерное, особенное в окружающей действительности. Можно сказать, что **изобразительность** фотографии заключена в ее свойстве отображать внешний мир, а **выразительность** — внутренний мир автора. Выразительность, таким образом, окрашивает фотографию авторским чувством. Каждый снимок так или иначе показывает нам нечто зафиксированное в жизни, но далеко не каждый мы отмечаем эпитетом — выразительный. То есть выразительность — понятие оценочное.

Немало фотолюбителей полагают, будто бы существуют рецепты, по которым можно делать выразительные снимки. Конечно, таких рецептов нет. Но есть правила, позволяющие грамотно оперировать изобразительными средствами. Соблюдение таких правил помогает достигать и определенной фотографической выразительности.

Казалось бы, чего проще — разделить все средства фотографии на изобразительные и выразительные и овладеть ими по отдельности. Однако на практике отделить одно от другого нельзя.

Дело в том, что любое изобразительное средство одновременно может выступать как выразительное. Ибо для воплощения своего замысла фотограф так или иначе использует самые различные изобразительные элементы фотографического произведения. Нередко одно из средств становится главным, выступает на первый план.

Известный советский фотопортретист М. Наппельбаум в психологической характеристике человека решающее значение придавал свету. Он был непревзойденным мастером в использовании так называе-

мого «рембрандтовского света», когда контуры фигуры как бы таяли в полумраке, а единственный источник освещения подчеркивал самое характерное в человеке. Свет являлся главным выразительным средством.

У фотографов-пикториалистов, сторонников «живописной фотографии», ведущую роль приобретал тон. Работа с тоном позволяла им добиваться в пейзажах нерезкости, расплывчатости форм, а воздушная (тональная) перспектива в сочетании с мягким светом помогала окутывать предметы дымкой, наполнять пространство воздухом.

Творческая манера А. Родченко связана с активным использованием остроракурсной съемки. Здесь в действие вступала линейная перспектива. С помощью нижних и верхних точек съемки фотограф-новатор показывал мир, который «мы смотрим, но не видим».

Свет, тон, ракурс — это только часть изобразительных средств, которые используют фотографы. Ведь общий строй кадра зависит также от выбора точки и момента съемки, крупности плана, масштабности изображения и других элементов композиции.



А. БАРИНОВ ДВОЕ

Но выбор фотографа не произволен. Тип материала, жанр снимка, изобразительное решение также обуславливают предпочтение того или иного средства выражения. В пейзаже, например, в одном случае приходится обратить особое внимание на передачу пространства, разделение его на планы, в другом — на характер ритма в композиции.

Кстати, несмотря на то, что простые и сложные ритмические соотношения — неременный атрибут почти любого фотографического изображения, на это почему-то обращают мало внимания. А ведь **ритм** — основное, что объединяет в целое элементы снимка. Отчетливо ли выявлена в кадре ритмическая основа или скрыта от поверхностного взгляда — она все равно воздействует на зрителя. Фотолюбители не часто задумываются над тем, что ритм формируется контрастами, роль которых значительна. Контраст цвета или тона (для черно-белой фотографии) создает массу предмета, контраст света — его объем, форму, фактуру, контраст тона и фактур — пространственную среду.

Выберем в качестве примера работу, которая, на первый взгляд, обычна (в фотоклубах нередко говорят: «У нас все умеют так снимать»), и посмотрим, как и насколько автору удалось «ввести свои эмоции» в изображение. Снимок А. Барина (Днепропетровск) «Двое». Чем же привлекает эта работа? Присмотревшись, видим, как точно выражено в ней хорошо знакомое ощущение пасмурного зимнего дня, когда небо затянуто серой пеленой, а воздух сырой, влажный. Значит, автор нашел акценты, вызывающие такие ощущения у зрителей. Акценты эти рождены системой контрастов. И прежде всего контрастом тоновым: черные фигурки людей и стволы деревьев сопоставлены с белым снегом и сероватым небом. Ритм деревьев подчеркнут горизонталью зимней дороги. Не менее выразителен контраст по массам: чуть тяжеловатые (из-за одежды) человеческие фигуры оттеняют точеные силуэты деревьев. Пятна фигур «держат» снимок, они же задают движение в кадре. Статика деревьев и движение людей — еще один контраст в композиционном построении.

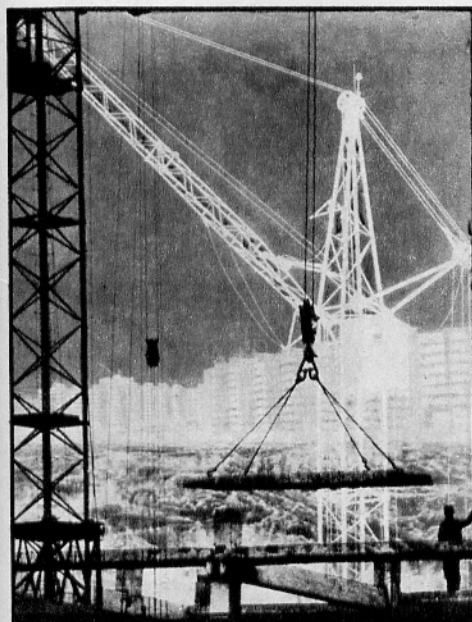
Автор прочувствовал лирическое настроение этой в общем-то бесхитростной сценки, сумел уловить пластический «секрет» мотива и выразить его в кадре. Сопоставление движения и статики часто используется в фотографических композициях. Москвич С. Самохин ввел его в один из снимков своей серии «Первоклашки». Верхний ракурс позволил целиком показать расположившуюся полуovalом группу родителей, ожидающих детей после школы. Тени от фигур и деревьев, которые хорошо видны сверху, оживили статичную группу, обозначили главное направление — ось композиции. Именно по ней стремительно движется маленький школьник. Фотограф верно определил момент съемки с точки зрения выразительности фазы движения. Но если говорить о выразительном решении всей композиции, то, снимая, он опоздал: малыш попал в центр изображения, отчего правый угол оказался пустым. А ведь именно оттуда начинается линия движения, она же главная диагональ кадра. В результате движение сбилось, а мальчуган слишком приблизился к встречающим. Попробуем «вернуть» его в угол (точнее, закомпоную туда его тень), скадрировав снимок справа. Все равно «теснота» в кадре остается. Чтобы хорошо воспринимался смысл всей фотографии,



С. САМОХИН ИЗ СЕРИИ «ПЕРВОКЛАШКИ»

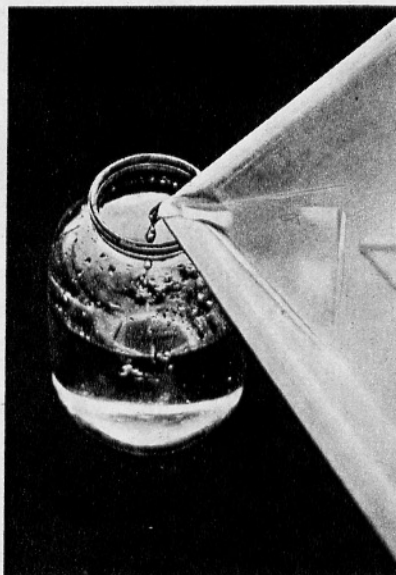


Б. МИХАЛЕВКИН «МОНА ЛИЗА»



В. МАРКИН МОСКВА СТРОИТСЯ

В. КРЕХАЛЕВ НАТЮРМОРТ



необходимо было точнее расположить фигурку школьника. Тогда лучше прочиталась бы реакция родителей — а она у каждого разная.

Отдельные удачные и выразительные моменты не спасают положения, если композиция решена в целом недостаточно верно. Есть в снимке С. Самохина еще одна деталь, на которую стоит обратить внимание. Дело в том, что всякий предмет, попавший на снимок, обретает некое значение, становится знаком. Когда мы смотрим на дерево или скалу, нам и в голову не приходит задаваться вопросом: «Что означает это дерево или что хотели выразить этой скалой?» Но стоит увидеть дерево, скалу на снимке, как такой вопрос возникает естественным образом. Фотограф переносит на изображенные объекты реальности собственные чувства, представления, а зритель впоследствии прочитывает их на снимке. Но часто изображение предмета, который казался автору второстепенным, становится знаком, выступающим на первый план.

Так и вышло на снимке С. Самохина. Трещина на асфальте, на которую он и внимания-то не обратил при съемке, попав в центр композиции, стала многое значить. К тому же первоклассник вот-вот собирается пересечь ее. Зритель может воспринять эту линию инсказательно: как рубеж, отделяющий малыша от школы, или как условную границу между школой и домом. Наверняка, подобное истолкование не вошло в расчет автора, но тогда от лишней в данном случае детали, видимо, надо было избавляться ретушью.

Взаимосвязь и взаимоотношения изображенного и выразительного начал особенно четко просматриваются в натюрмортах. Недаром фотографы оттачивают мастерство именно в этом жанре.

«Натюрморт» В. Крехалева из северодвинского фотоклуба предельно лаконичен по предметному составу (сюжет его, кстати сказать, сугубо фотографический: из кюветы сливается раствор). Автор построил снимок на ярких контрастах света и тени прямоугольной и округлой формы. Отмечать точное композиционное решение.

Края линии кюветы вписаны в углы кадра. Ее острие смещено от центра изображения в нужном направлении. Верно найдено соотношение масс белой кюветы, прозрачной банки и темного фона. Правда, у банки нет горизонтальной опоры и потому она «повисла» в воздухе...

Так же лаконичен снимок «Тундра»

В. Будзинского, он к тому же использует схожий строй изображения: контраст белого и черного, круглого и графически заостренного. Но содержание его работы более емкое, в ней заложена важная мысль. Цветок и небо с солнцем воспринимаются как сопоставление единичного, малого и всего мироздания. Это — уже поэтическое видение. Снимок стал метафорическим. Впрочем, в одном месте фантазия немного подвела автора. Ему почудились арктические просторы, тусклый свет полярного дня, и он не удержался от того, чтобы назвать снимок «Тундра». Но к тундре сюжет не имеет никакого отношения, потому что изображенное на снимке растение — козлорезник — там не растет.

Понятно, что средства, которые используются для выражения авторского чувства и мысли, могут быть различными и в принципе охватывают весь арсенал фотографической изобразительности. Но каждый раз одно из них (или сочетание некоторых) становится доминирующим, определяющим характер изображения.

В работе «Москва строится» В. Маркин соединяет графику строительных кранов в позитивном и негативном исполнении. Ажурное переплетение черных и белых линий образовало причудливый рисунок,

который хорошо воспринимается на фоне неба и зданий, данных также негативно. Мотив «графики строительных кранов», так потускневший от многократного употребления, неожиданно заиграл свежими красками. В основе приема лежит тональный контраст, а, как известно, при восприятии человеческого глаз чутко реагирует на контрасты светлого и темного.

В сущности, что значит дать яркое пятно? Создать высокий контраст. Это прекрасно знают портретисты, которым важно сосредоточить внимание зрителя на лице модели. Поэтому и при съемке, и при печати они создают самые высокие яркости на лице персонажа. Все остальное в кадре обладает меньшими световыми характеристиками. А иначе фон будет спорить с моделью или, что еще хуже, «прилипнет». «Мона Лиза» опытного автора В. Михалева из ленинградского фотоклуба «Зеркало» относится к тем произведениям, где мысль фотографа и его понимание модели воплощены достаточно выразительно. Замысел понятен: раскрыть психологию несколько ироничной, что называется «девушки с характером».

Хороший верхний свет мягко проработал лицо, шею, волосы. Благодаря такому свету все выглядит на снимке пластично или, как говорят, скульптурно. Чтобы сосредоточить внимание зрителя на лице, фотограф запечатывает кисти рук, приглушает звучание белых пятен, притемняет фон. Свободно падающие волосы уравновешивают ритм. В снимке есть ощущение воздуха, среды. Зритель испытывает доверие к героине портрета, за внешней иронией легко угадывается цельность характера.

Свой вклад в портретную характеристику вносит и название снимка. Выражение лица, внешний облик модели дали повод вспомнить загадочную улыбку флорентийской красавицы, изображенную великим живописцем. Хотя, конечно же, по отношению именно к этой деревенской девушке в названии звучит юмористический оттенок. Но этого и добивался автор.

Свет, который является главным средством изображения в фотографии — в русском языке это подчеркивается старинным ее наименованием «светопись», — служит важнейшим выразительным средством. Именно световое решение обеспечивает во многих случаях тональную контрастность, отодвигает на второй план ненужные детали и в конечном счете выявляет суть образа в полном соответствии с характером модели и авторской трактовкой.

Изображение и выражение — две грани фотографического творчества, и когда в произведении они находятся в гармоническом равновесии, можно говорить о творческой удаче фотографа.

В. СТИГНЕЕВ

Юрий Молок

Поэт и портрет города

В свое время Юрий Тынянов писал: «Право же, давно пора перестать проносить кислый комплимент «Великий немой». Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию «Великим Слепым».

На последней, XV выставке московских художников книги Владимир Янкилевский, которого мы знали по фотографиям к книге «Что такое искусство», художественным календарям, театральным афишам, показал серию фотографий к циклу стихотворений Александра Блока «Город».

То, что делал раньше в фотографии этот художник, имело свой композиционный замысел и свой сценарный план. Это были интерьеры мастерских художников, картины, но не сами по себе, а в пространстве музея, изделия народных промыслов или морские раковины, но тоже не как отдельные предметы, а многофигурные композиции. Море раковин. Толпа вятских игрушек...

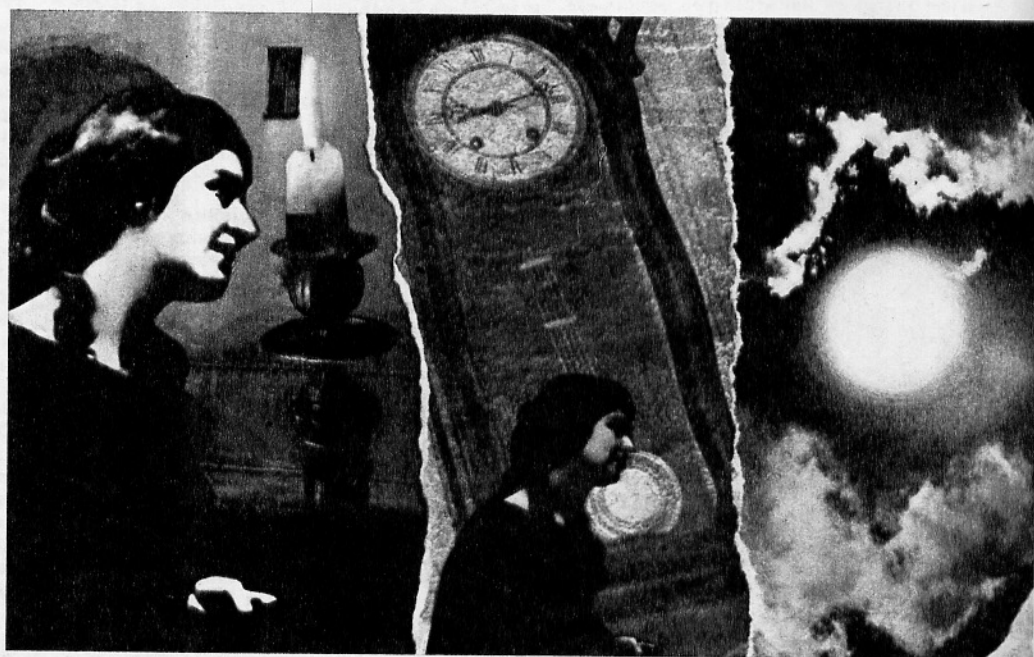
Но иллюстрирование поэзии, да еще такого поэта, как Блок, с помощью фотоаппарата — задача, которая может показаться сомнительной. Фотография и «Великий Слепой». Непроявленность лирических стихов вступает в противоречие с материальной фактурой фотографии, за которой мы привыкли видеть подлинность документа.

Янкилевский работает с фотографиями не как с документом. Даже в натурной съемке он не стремится отыскать точные адреса Блока или Петербург блоковского времени. Фотографируя еще сохранившиеся глубокие петербургские дворы, голые окна или слепые брандмауэры, он выискивает не блоковские уголки, а блоковские мотивы. Вот почему натурная съемка, давшая его иллюстрациям подлинность фактуры города, в них вроде и не фигурирует. Как не фигурируют в чистом виде и старые фотографии начала века. Из них извлечен только типаж, только облик людей того времени, извлечен без того сладостного привкуса ретростиля, которым теперь так увлекаются художники.

Есть только один подлинный персонаж в этих фотографиях. Это сам Блок. Лицо поэта взято со старой фотографии Д. С. Здобова, которая имела в свое время широкое хождение в Петербурге. Так возник тот необычный зрительный эффект его присутствия, который ощущаешь до сих пор, едва только вспоминаешь городские стихи Блока или оказываешься в его городе.

В фотоиллюстрациях Янкилевского лицо Блока, его крупные планы фигурируют, однако, не как портрет, а как поэтический образ, подобный Незнакомке или самому городу. Это не «фотография в фотографии», а персонаж, который присутствует в разных кадрах по-разному. Лицо поэта высвечено светом или отодвинуто в тень. «Прислонено» к стене или выступает на фоне облаков. Резко проявлено или образует темное пятно, узнаваемое по очертаниям головы и широкому белому отложному воротнику.

В фокусе объектива оказывается то чистый высокий лоб поэта, то линия носа, то зрачок глаза. Изображение поэта —

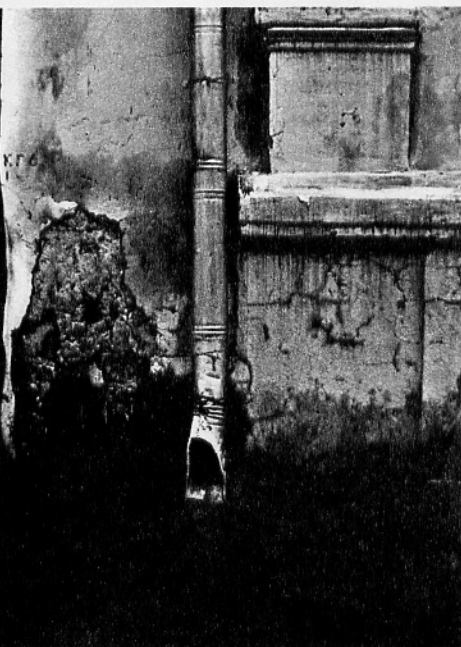




ИЛЛЮСТРАЦИИ ВЛАДИМИРА ЯНКИЛЕВСКОГО

еще и ключ, и знак, и сквозной образ всей серии. Его лик начинается весь ряд фотографий и заканчивает его. В последнем кадре рядом с поэтом и его отражением («И каждый вечер друг единственный в моем стакане отражен...») возникает, уже наплывом, и образ Незнакомки. Такова структура этих фотографий. Почти каждый иллюстративный разворот — их в книге должно быть двадцать четыре — это своего рода диптих или триптих, составленный из разного рода изображений, извлеченных из своего фотографического пространства и перенесенных в другое пространство, уже поэтическое. Так, фотографию из старого семейного альбома художник выносит на улицу и разлучает фотографическую пару петербургским двором, а на запрокинутую стену дома, как на экран, проецирует запрокинутую голову Незнакомки. В других кадрах свеча у него монтируется с огромными, почти шагаловскими часами, а часы — с луной.

Впрочем, монтаж здесь — понятие условное. Отдельные части композиции не строго фиксированы и не стыкуются буквально, как на фотомонтажах двадцатых годов. Они разделены тонким швом, рваный край которого не столько разделяет, сколько размывает, делает зыбкими границы отдельных фрагментов. Линия излома, как неровный край стены, вносит свою остроту в композицию фотографий, с их перепадами плоскостных и пространственных планов, с их сдвигами масштабов, с их убегающими за изгибом стены улицами или уходящими вверх домами. Но линия излома еще и как бы «прилепляет» изображение к некоей условной стене, уподобляя фотографию то ли частично сохранившейся фреске, то ли форме рельефа. Так читается и образ поэта, по лицу которого тоже проходит черта излома. Расколотый, страшный мир городских стихов поэта рождает у современного художника сложный многослойный зрительный образ. Собственно, это и входило в задачу Янкелевского, который, по его собственным словам, стремился сделать свои иллюстрации «параллельным потоком-фоном-пространством». Но может ли разорванность композиции фотографии выразить хрупкость поэтического стихотворного образа? Такой вопрос был бы вполне уместен, если бы художник ограничился обычной фотографической фактурой. Но он работает с фотографией, как с еще одной формой печатной графики. Если офортная доска проходит ряд травлений или цветная гравюра печатается с нескольких досок, то примерно так же художник здесь поступает и с фотографией. Он накладывает одно изображение на другое, совмещает, наслаивает их, если говорить фотографическими терминами, — пользуется двойной, тройной экспозицией. Получаются почти кинематографические наплывы, с их одновременными несколькими слоями не только поэтических ассоциаций, как в стихах, но и зрительных представлений. Возникает мерцающая, скользящая фактура. Она и



Окончание см. стр. 37

ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



ДМИТРИЙ ВОРОНИН, 14 ЛЕТ (МОСКВА)
9 МАЯ

Авторы лучших из полученных «Фотоюниором» на тему «Память» снимков — кружковцы фотостудий Дворцов пионеров и школьников Алма-Аты, Ленинграда и Москвы



ДМИТРИЙ ФЕДОВ, 14 ЛЕТ (ЛЕНИНГРАД)
МАРШ ПАМЯТИ

ГРИГОРИЙ БЕДЕНКО, 15 ЛЕТ (АЛМА-АТА)
МАТЬ ПОГИБШЕГО ПАРТИЗАНА

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Проявка пленки

Обработка пленки — процесс не сложный, но требующий внимательности и аккуратности. Старайтесь проявлять пленку сразу после съемки, по крайней мере в течение нескольких дней. Даже если экспонированная пленка хранится в нормальных условиях, качество получившегося на ней, но еще не проявленного изображения будет со временем ухудшаться. Не гонитесь за рецептом редкого проявителя, который трудно составить или достать. Советуем остановиться вначале на стандартном проявителе № 2. Если вам все же не удалось его купить, не огорчайтесь, замените его любым другим мелкозернистым проявителем для пленки и первое время старайтесь пользоваться только им.

Разведите проявитель в соответствии с инструкцией, измерьте температуру состава и доведите ее до 19—21°C (для этого бутылку удобно поместить под струю холодной или горячей воды). Зарядите в темноте в бачок пленку. Предварительно потренируйтесь на свету с испорченной пленкой — ведь если вы зарядите пленку неправильно, она слипнется в бачке, и негативы пропадут. Закрыйте крышку бачка, зажгите неяркий свет и залейте в бачок нужное количество проявителя. Сразу отметьте время. Вращайте (не очень резко) катушку с пленкой в направлении стрелки на крышке. Первые 2—3 мин следует вращать непрерывно. Затем примерно по 10—15 с каждую минуту до самого конца проявления. Если катушку вращать в противоположную сторону, пленка может размотаться

и слипнуться. Строго выдержите время проявления, затем, придерживая крышку бачка, слейте проявитель в бутылку. Его можно будет использовать еще для 2—3 пленок. Пустите в отверстие бачка струю промывной воды. Промывка должна длиться около 1 мин, за это время полезно один раз слить воду и наполнить бачок снова. Окончив промывку, опорожните бачок и залейте заранее приготовленный фиксаж, крышка по-прежнему должна быть плотно закрыта. Фиксаж может быть любым, простейший состав — 200 г гипосульфита натрия на 1 л воды, но лучше пользоваться готовым кислым фиксажем. Температура фиксажа — около 20°C, время фиксирования — 10—15 мин. В конце фиксирования пленку можно вынести на свет, на ней не должно быть белых пятен и налета, она уже

имеет свой окончательный вид: негативное изображение снятых сюжетов с совсем прозрачными неэкспонированными участками. В литре фиксажа можно обработать не более 10 пленок, недостаточное фиксирование (как и неудовлетворительная окончательная промывка) приведут к быстрой порче (выцветанию) изображения. Слейте фиксаж и для промывки, которая должна длиться 15—20 мин в проточной воде, поместите бачок с открытой крышкой под кран или в тазик, ванну. При этом, конечно, придется вынуть катушку из бачка, но сматывать пленку со спирали не нужно. Следите, чтобы промывная вода не была слишком теплой или чрезмерно холодной, лучше всего ее температуру поддерживать от 15 до 25°C. Если проточной воды нет, пленку можно промывать в тазу, ме-

няя воду каждые 3 мин 6—7 раз.

Для сушки подвесьте смотанную с катушки пленку скрепками или на прищепках с небольшим грузом внизу, чтобы не скручивалась. Не пересушивайте пленку, ее нужно снять сразу после того, как слой перестанет быть липким. Для равномерности сушки удалите вначале капельки воды. Это можно сделать, сильно встряхнув катушку перед размоткой или поместив ее на полминуты в очень слабый (3—4 капли на бачок) раствор любого шампуня. Сушку проводите в чистом помещении, подальше от отопительных приборов и не на прямом солнечном свете.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Большое в малом

Девятиклассник Миша Влащенко из поселка Ячуновский Кемеровской области просит «Фотоюниор» рассказать о том, что такое макросъемка. Думаем, что эта страничка будет интересна и всем юным любителям фотоохоты. Подробнее же о макросъемке вы прочитаете в статьях, которые готовит к печати отдел техники «СФ».

Нас окружает удивительный мир, где интересно наблюдать жизнь и цветка, и самого маленького живого существа. В тайну тайн этого микромира позволяет проникнуть макросъемка. Этот вид фотографии — помощник и в репродукционных работах. К примеру, в школе открылся музей боевой славы, и тебе как фотографу дали задание сделать репродукции с фронтовых фотографий, а среди них есть — размером 2X4 см, с комсомольских билетов... Или учитель географии просит помочь переснять почтовые марки... Но что делать, если твой фотоаппарат, начиная с расстояния 1 метр, дает масштаб изображения 1 : 20, то есть уменьшает снимаемый предмет в 20 раз! Выполнить все эти задачи помогут удлинительные кольца УТЗ, которые продаются в наборе (3—4 штуки), имеют расстояние между опорами торцами 7, 14 и 28 мм и используются с зеркальными камерами типа «Зенит».

Кольца помещают между объективом и корпусом фотоаппарата для увеличения расстояния от объектива до изображения. Они-то и изменяют масштаб изображения. В зависимости от ве-

личины оригинала применять их можно в разных комбинациях: одно, два или три.

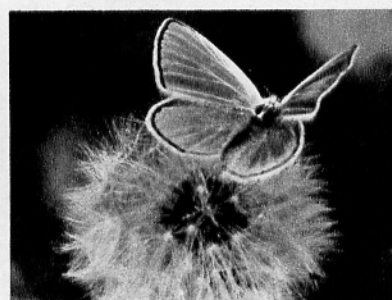
Съемка с кольцами ведется так: плоские предметы (марки, значки, фотографии мелкого формата) фотографируют на репродукционной установке или плоской поверхности (стол, стул). При съемке с кольцами расстояние от фотоаппарата до предмета уменьшается, а масштаб изображения увеличивается. Насекомых, цветы снимают на натуре. В объектив фотоаппарата вворачивают соответствующие кольца, определяют нужный кадр и снимают, приближая аппарат к объекту. Особенности такой съемки заключается в том, что чем меньше расстояние до предмета, тем меньше глубина резкости, поэтому требуется точная наводка объектива на резкость и диафрагмирование. Для удобства съемки можно применить штатив.

Снимки, которые иллюстрируют наш рассказ, сделаны взрослыми, опытными фотолюбителями. Чуть похуже есть и в почте «Фотоюниора». Но «не боги горшки обжигают»...

Л. ГОЛЬЦЕВА,
педагог

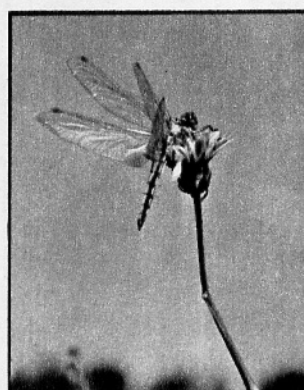


А. АБАКАРОВ ДОБЫЧА



М. БЕЛОБОРДОВ ГОЛУБЯНКА

Г. УСТЮГОВ МИНУТКА ОТДЫХА



Фотограф на природе

Сколько себя помню — живая природа всегда вызывала у меня особый интерес. Мальчишкой мог часами ползать по полянам, наблюдая жизнь маленьких обитателей травяных зарослей, забирался на деревья в поисках птичьих гнезд. В четырнадцать лет впервые взялся за фотоаппарат и сразу столкнулся с целым рядом проблем. Дело даже не только в технических трудностях. Фотоохотнику очень важно обладать глубоким чувством такта по отношению к тому миру, в который он вторгается. Ведь для любого дикого животного появление человека в лесу — сигнал опасности. Зверь может оставить свой выводок, птица — бросить гнездо... Поэтому, приходя в лес, ни на минуту нельзя забывать об осторожности и чуткости к «братьям нашим меньшим».

Конечно, и с технической точки зрения фотоохота — далеко не простой вид съемки. Необходимо иметь достаточные знания, например знать, что малая глубина резкости, даваемая телеобъективом, потребует применения вспышек и высокочувствительной пленки. Нужно научиться строить укрытия и бесшумно ходить по лесу...

Из многочисленной серии «Зенитов», на мой взгляд, удобнее старые модели с матовым фокусирующим экраном. Дело в том, что микрорастр, установленный в большинстве новых камер, при фотоохоте с использованием телеобъектива значительно снижает оперативность работы. Хотя и у новых моделей есть неоспоримые преимущества — высокая освещенность видоискателя, «прыгающая» диафрагма и экспонометры «ТТЛ». Из длиннофокусных объективов, выпускаемых нашей промышленностью, самым практичным и удобным для фотоохоты давно признан «Таир-3», входящий в комплект «Фотоснайпера».

Лучше применять две фотовспышки, так как при съемках на натуре отсутствует эффект отражения света от стен. При работе с одним импульсным осветителем изображение получится плоским и жестким, напоминающим карандашный рисунок. Фотографы-анималисты используют два основных метода съемки: скрадочный и активный (с подхода). Причем первый зачастую оказывается продуктивнее.

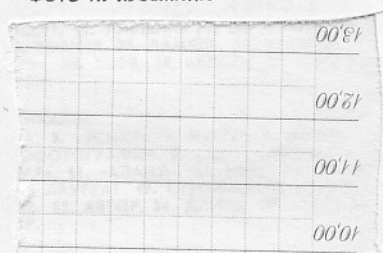
Иногда достаточно в тече-

ние нескольких дней осторожно приучать птицу к открытому присутствию человека у гнезда. Тогда и укрытие не потребуется. Фотоохота с подхода тоже имеет свои особенности. Фотограф должен быть готов к тому, что большинство лесных обитателей заметит его гораздо раньше, чем он их увидит. Чего стоят одни только сороки и вороны, которые провожают тебя громкими криками, предупреждающими лес об опасности... Правда, однажды эти птицы сослужили мне добрую службу. Четыре сороки яростно преследовали ястребину сову, неосторожно выдавшую днем свое присутствие. Вконец измученная и растерянная хищница подпустила меня очень близко, при этом лишь сердито переводила взгляд с меня на трещащих в ветвях сорок.

Даже в городской черте можно увидеть немало интересного. В любом парке и сквере ждут вас замечательные встречи. Зимой мне всегда доставляет удовольствие наблюдать за стайками снегирей и свиристелей, прилетающих кормиться прямо на шумные улицы. Не так уж необходимо для подобных открытий сложная телеоптика. Вооружитесь обычными переходными кольцами для «Зенитов» и попробуйте заглянуть «в лицо» самому, казалось бы, прозаическому паучку... В ответ на вас глянут восемь блестящих черных глаз, и вы еще раз почувствуете, как сложен, прекрасен и удивителен мир природы.

И. КУЗЬМИН,
студент

ФОТО И. КУЗЬМИНА



УЗОРЧАТЫЙ ПОЛОЗ

ЯСТРЕБИНАЯ СОВА



«Цейс-Практика»

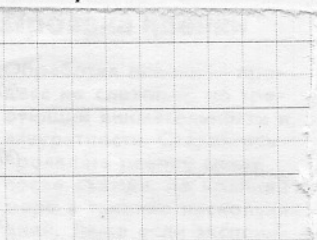
В связи со структурно-экономическими изменениями в фотопромышленности ГДР, фотоконкурс, известный под названием «За социалистическое фотоискусство», преобразован в международный конкурс «Цейс-Практика». Народное предприятие «Карл Цейс» в Йене, представляющее точномеханическую и оптическую промышленность ГДР, обращается с призывом принять участие в этом конкурсе. В состав Международного жюри входят редакторы фотографических журналов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, ЧССР и представители Народного предприятия «Карл Цейс».

Конкурс проводится по следующим разделам:

1. Человек — создатель своей жизни.

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

2. Спорт.



3. Природа.

Диапазон снимков этой группы — от панорамных ландшафтов до макросъемочных сюжетов. Рассматриваются и фотографии животных.

4. Наука.

Снимки из области биологии, медицины, химии, минералогии, астрономии и других областей науки.

5. Свободная тема.

Фотографии, не вошедшие ни в одну из вышеуказанных групп.

6. Фотосерии.

Серии по всем вышеуказанным темам будут оцениваться отдельно в этой группе.

Условия участия в конкурсе

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

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

Диапозитивы (в рамках) могут быть любого формата, а отпечатки — 18×24 см. Все представленные работы должны быть сделаны в 1984 и 1985 годах фотокамерами производства ГДР. На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название работы, тематическую группу; на каждом слайде следует указать фамилию автора, название работы и на отдельном листе — адрес автора и тематическую группу.

Работы высылаются в редакцию «Советского фото» до 5 сентября 1985 года.

Установлено 268 премий.

Приглашаем принять активное участие в конкурсе.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Красногорск-85»

Красногорский механический завод совместно с редакциями журнала «Советское фото», газеты «Комсомольская правда», Всесоюзным творческим фотообъединением Союза журналистов СССР объявляет XII Всесоюзный фотоконкурс «Красногорск-85» на лучшие работы, выполненные фотоаппаратурой, изготовленной заводом.

В конкурсных снимках должны найти отражение достижения советского народа в коммунистическом строительстве, подготовка к XXVII съезду КПСС, подготовка и проведение Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, отдых трудящихся, занятия спортом, красота родной природы.

Для участия в конкурсе приглашаются фотолюбители, фотожурналисты, творческие фотообъединения и фотоклубы. От коллективов принимается не более 20 фоторабот, причем от одного автора — не более 5 снимков.

На фотоконкурсе будут рассматриваться как черно-белые, так и цветные фотографии. Размер отпечатков от 24×30 до 30×40 см. На обороте каждого снимка необходимо указать название снимка, фамилию, имя, отчество, профессию, домашний адрес автора, адрес и название клуба или объединения. Фотографии, вошедшие в коллективные коллекции, будут рассматриваться жюри конкурса и в индивидуальном порядке.

Для победителей конкурса учреждаются следующие премии и дипломы.

За лучшую клубную коллекцию снимков:

первая премия (одна) — фотокомплект «ФС-12» и диплом I степени; вторая премия (две) — объективы «Мир-10А», «Гелиос-40-2», «Таир-11А» и диплом II степени; третья премия (три) — объективы «Гелиос-40», «Таир-11А» и диплом III степени. Отдельным участникам конкурса присуждаются премии и дипломы.

За авторскую подборку:

первая премия — фотоаппарат «Зенит-12СД» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени; вторая премия — фотоаппарат «Зенит-11» с объективом «Гелиос-44М» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом III степени.

За портретный снимок:

первая премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом I степени; вторая премия — фотообъектив «Гелиос-40-2» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За пейзажный снимок:

первая премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом I степени; вторая премия — фотообъектив «Гелиос-40-2» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За спортивный снимок:

первая премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом I степени;

вторая премия — фотообъектив «Гелиос-40-2» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За серию снимков:

первая премия — фотоаппарат «Зенит-12СД» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени; вторая премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Гелиос-40-2» и диплом III степени.

За экспериментальную фотографию (приемы сложной печати):

первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени; вторая премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

За натюрморт:

первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени; вторая премия — фотообъектив «Гелиос-40-2» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За цветной снимок:

первая премия — фотоаппарат «Зенит-12СД» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени; вторая премия — фотоаппарат «Зенит-11» с объективом «Гелиос-44М» и диплом II степени; третья премия — фотообъектив «Мир-10А» и диплом III степени.

Фотографии следует высылать по адресу: 143400, Красногорск Московской области, ул. Ленина, 56, фотокиностудия «Зоркий», на фотоконкурс «Красногорск-85». Срок — 1 декабря.

Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Для издания каталога фотовыставки необходимо приложить контрольный отпечаток размером 13×18 см.

В объективе — улыбка...

В этом номере мы даем подписи к фотографии Н. Володько, опубликованной в «СФ», 1985, № 1. К сожалению, редакция лишена возможности осветить творчество сочинителей подписей к снимкам в № 12 за минувший год — то ли дел у них много разных в последнем квартале накопилось, то ли силы оказались израсходованными, но ничего достойного общественного внимания мы не получили. Зато в новом году энергия забила ключом. Правда, основная масса острословов решила воспользоваться уже готовыми материалами, привлекая как классику: «...а что, у отца-то...», так и современное песенное творчество: «Нагружать все больше нас стали почему-то»... Не остался в стороне и фольклор, во всяком случае такие крылатые выражения, как «Не перевелись еще богатыри на Руси» и особенно — «Сила есть — ума не надо!», шли косяком... Были многочисленные вариации на тему о количестве съеденной каши и выражения радости по поводу того, что достался мальчику не ЗИЛ, не МАЗ, не КРАЗ... Немало оказалось и попыток выразить свои чувства в стихах, но дальше рифмы «брат — домкрат» дело не пошло. Поэтому мы отдали предпочтение тем, кто мыслит не просто юмористически, но одновременно и фотографически, то есть попросту — оригинально.



ФОТО Л. ГРУБИНСКАЯ



Вот эти подписи:

- Выше не поднимай — выйдешь из кадра!
Л. Кузнецова и В. Зимин (Краснодар)
- Стоп! Еще один дубль!
Н. Черников (Острогожск)
- Нам бы день простоять да ночь продержаться — пленка-то 0,01 ед. ГОСТа, а диафрагма — 64...
- Скажите, это фотомонтаж? — Конечно, на одном негативе был снят ребенок, поднявший автомобиль, а на втором — спина его папы!
А. Соколов (Москва)

Ждем ваших подписей к новым фотографиям и рисункам.



ФОТО Н. ГЛАДКИХ

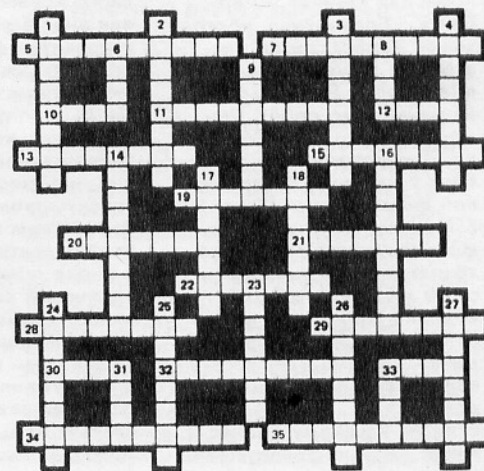
КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

5. ИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ С. ФРИДЛАНДА.
7. ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ЧАСЫ.
10. МАРКА ФОТОМАТЕРИАЛОВ ГДР.
11. ОПТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА.
12. КОНСТРУКТОР ПЕРВОГО В МИРЕ ПАНОРАМНОГО ФОТОАППАРАТА.
13. ФОТОБУМАГА.
15. РЕАКЦИЯ МЕЖДУ РАЗЛИЧНЫМИ ВЕЩЕСТВАМИ И ВОДОЙ.
19. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «СОВРЕМЕННОСТЬ».
20. ЕДИНИЦА СИЛЫ СВЕТА.
21. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «КЕДР».
22. ВЕДУЩИЙ ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ «РАКУРС» (ЛЕНИНГРАД).
28. ЖАНР ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ.
29. ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ РЕТУШЕРА.
30. НАЗВАНИЕ ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ.
32. ФОТОМАТЕРИАЛ.
33. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ.
34. ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ФОТОМАСТЕРОВ.
35. ПОСЕЛОК В МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «ЭВРИКА».

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. НАЗВАНИЕ КНИГИ В. ГИППЕНРЕЙТЕРА.
2. ФОТОБУМАГА.
3. ФИРМА США, ВЫПУСКАЮЩАЯ ФОТОАППАРАТЫ ОДНОСТУПЕННОГО ПРОЦЕССА.
4. ПРОЦЕСС ВОССТАНОВЛЕНИЯ ОТБЕЛЕННОГО СЕРЕБРА.
6. ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ФОТОАППАРАТОВ.
8. ХИМИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ, ВХОДЯЩИЙ В СОСТАВ ФОТОМАТЕРИАЛОВ.
9. ДЕТСКИЙ ФОТОКЛУБ В НОВОСИБИРСКЕ.
14. КРАЕВОЙ ЦЕНТР В РСФСР, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «КУБАНЬ».
16. ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ.
17. ИЗВЕСТНЫЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОЖУРНАЛИСТ.
18. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК».
23. РАЙЦЕНТР В НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «АЛЬФА».
24. МАСТЕР ФОТОАНИМАЛИСТИКИ.
25. ТИСНЕНАЯ РАМКА.
26. ХАРАКТЕРИЗУЮЩАЯ ВЕЛИЧИНА.
27. РАСТВОР ДЛЯ РЕТУШИ.
31. ЭЛЕКТРОД.
33. ЕДИНИЦА ОБЪЕМА И ЕМКОСТИ.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 4

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

1. «МОЛНИЯ».
4. «КРОКУС».
6. «РИТМ».
8. «АРТА».
9. «ПАРМА».
10. ДУБНА.
12. «ОРБИТА».
13. МАЙКОП.
16. ЛАСМАН.
18. ФОТОМЕТР.
21. ПЕЧАТЬ.
22. ТЕОРИЯ.
23. ЛАМЕЛЬ.
24. «РАПИД».
27. «ТВЕРЬ».
29. ГИРЯ.
30. «АПСО».
31. «ЭВРИКА».
32. АНГРЕН.

ПО ВЕРТИКАЛИ:

2. ЛАМПА.
3. «ЯСИКА».
4. КАТОД.
5. КАГАН.
7. МАКРОФОТОГРАФИЯ.
8. АЦЕТИЛЦЕЛЛЮЛОЗА.
9. «ПЛАМЯ».
11. «АЛАНД».
14. КУЛДИГА.
15. ПРОФИЛЬ.
16. ЛАУРЕАТ.
17. СТУПИНО.
19. «ДНЕПР».
20. СТИЛЬ.
25. АВТОР.
26. ДЛИНА.
27. «ТАСМА».
28. РАСТР.

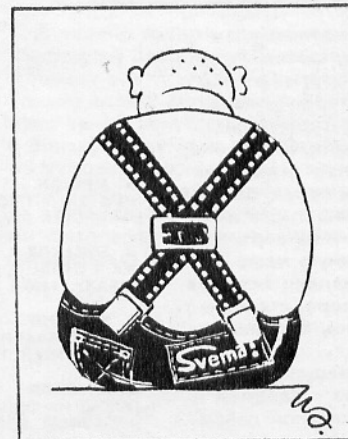


РИСУНОК И. ЭПЕЛЬБАУМА

Первые снимки Азербайджана

Материалы, хранящиеся в Государственном архиве кинофотодокументов Азербайджана, говорят о том, что первые фотосъемки на территории нашей республики осуществлены в середине XIX века.

Одним из первых фотографов в Баку был уроженец Петербурга, военный моряк из Кронштадта Александр Ульский.

Как же моряк-балтиец очутился на берегах Каспия? Капитан-лейтенант А. Ульский на период с 1858 по 1866 год был зачислен в экспедицию, производившую гидрографические работы на акватории Каспийского моря. Плававшая на кораблях «Тарки», «Дербент», «Ленкорань», «Астрахань», «Урал», он не расставался с фотоаппаратом. «Пристань в Баку» — одна из ранних его работ. Снимок сделан около 1861 года. Эту фотографию считают у нас первой страничкой фотолетописи Азербайджана. В архиве кинофотодокументов бережно хранятся снимки А. Ульского прошлого века: «Здание Бакинского адмиралтейства», «Апшеронский маяк», «Вид на Баку с северной стороны» и многие другие.

Если А. Ульскому принадлежат первые фотографии на морскую тему, то его коллега — фотограф из Грузии Д. Ермакову — первые сюжеты о строительстве и эксплуатации Закавказской железной дороги. Дмитрий Иванович Ермаков вошел в историю как выдающийся фотограф-путешественник. С 1854 по 1916 год он жил в Тбилиси и работал под руководством известных грузинских ученых-историков Е. Такаишвили и И. Джавахишвили. Во второй половине прошлого столетия Ермаков снял множество исторических памятников, видов городов, шоссейные и железные дороги Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении, Ирана и Турции. В селения, расположенные в долинах или высоко в горах, он добирался пешком, в лучшем случае — на верховой лошади. Главную часть его багажа составляли тяжелая ящичная камера, стеклянные пластинки, бутылки с растворами. Сравните оснащенность этого мастера с удобной и легкой аппаратурой совре-

менного фотографа, и вы отчетливо представите себе мужество человека, фанатично влюбленного в свое дело. Его коллодионные стекла — бесценные документы времени. Они делают нас очевидцами давно минувшего.

Среди старых фотодокументов, хранящихся в архиве, нельзя не отметить также работы нашего земляка, бакинца А. Мишона. Они выполнены в 1879—1904 годах. Фотограф снимал нефтяные промыслы товарищества братьев Нобель, общие виды нашего города.

А. Мишон был секретарем Бакинского фотографического кружка. Этот человек внес большой вклад в развитие фотолубительского движения в дореволюционном Азербайджане. Он был популяризатором фотографических знаний, способствовал сближению лиц, интересующихся фотоискусством. Под его руководством проходила первая коллективная съемка в цирке при освещении магниевой смесью, готовилась съемка запуска воздушного шара в Баку. Перед теми, кто занимается историей фотографии, стоит важная задача — собрать и осмыслить как можно больше конкретных фактов, уникальных фотодокументов. Думается, что изучение творческого наследия первых фотографов, снимавших на земле Азербайджана, — дело важное и нужное.

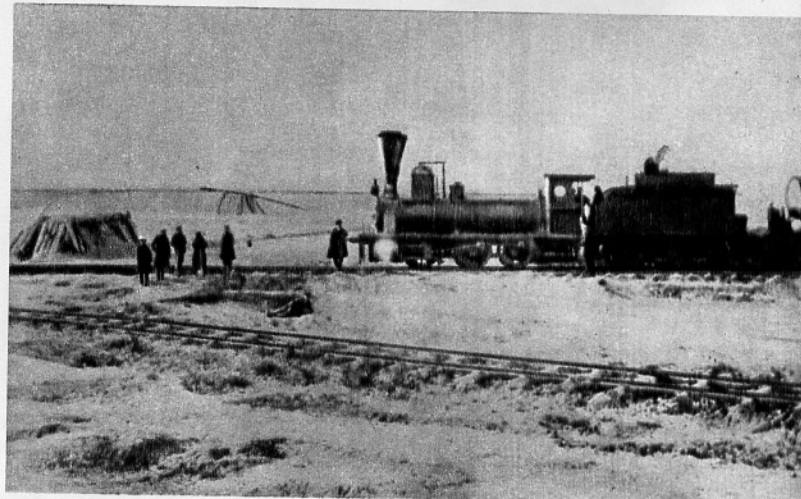
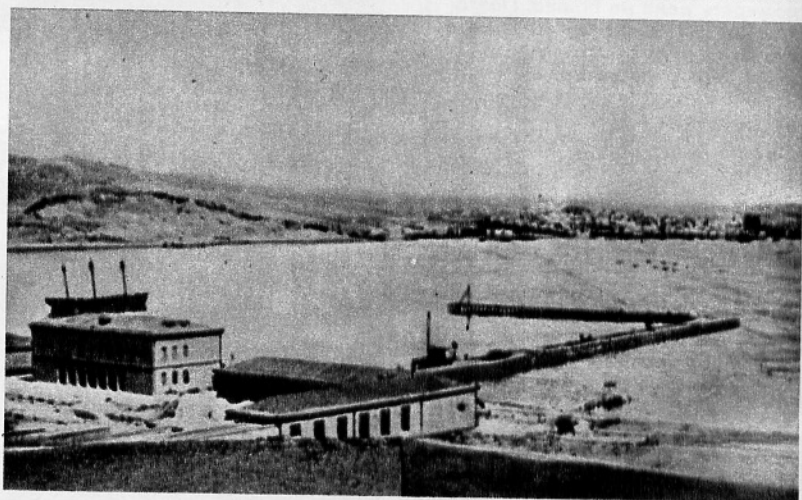
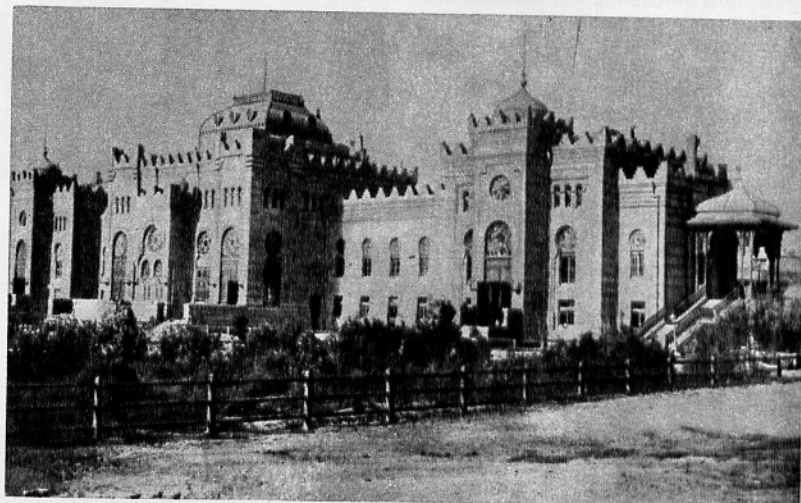
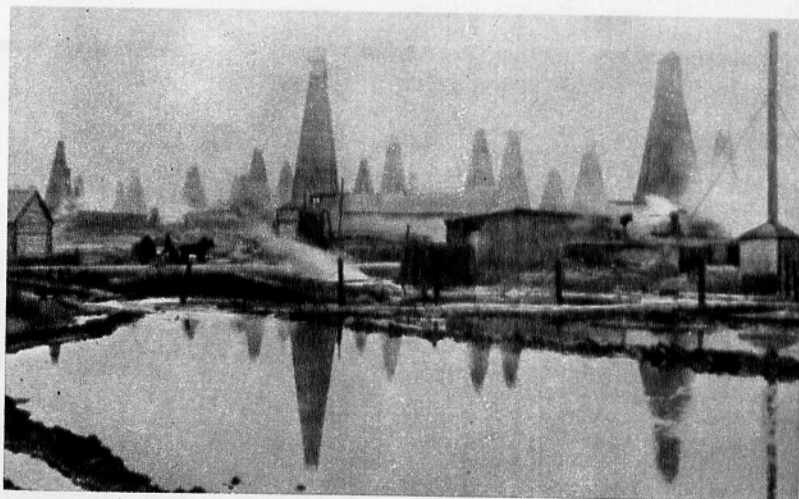
Э. ТЕВОСОВ

А. МИШОН
НЕФТЯНЫЕ ПРОМЫСЛЫ ТОВАРИЩЕСТВА БРАТЬЕВ НОБЕЛЬ

Д. ЕРМАКОВ
ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ВОКЗАЛ В БАКУ. 1890-е гг.

А. УЛЬСКИЙ
ЗДАНИЕ БАКИНСКОГО АДМИРАЛТЕЙСТВА. 1860-е гг.

Д. ЕРМАКОВ
ПОЕЗД НА ЗАКАВКАЗСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ



Судьба провинциального фотографа



ОБРАЗЕЦ ПЕРЕДВИЖНОЙ ФОТОГРАФИИ КОНЦА XIX в.
(ФОТО ИЗ СТАРОГО ЖУРНАЛА)

Я занимаюсь собиранием старых снимков, изучением развития фотографического дела в Горьковской области. Просмотренные мною документы в фондах Государственного архива Горьковской области рисуют удручающую картину положения некоторых фотографов-ремесленников в царской России.

Особенно тех, кто работал в глубокой провинции, снимал в селах и деревнях, значительно удаленных от городов. Эти фотографы-странники, несмотря на кустарную технику, которой они пользовались, делали благородное дело, но были поставлены властями в очень трудное материальное положение. В конце XIX века в России существовало положение о содержании стационарных фотографий в губернских городах — заведений, шикарно обставленных, оборудованных современной по тем временам аппаратурой и поэтому приносящих владельцам солидную прибыль. На их содержание выдавались специальные разрешения-свидетельства сроком на два года за очень высокую плату. Это положение автоматически распространялось и на владельцев примитивных передвижных фотографий.

Не могу не поделиться с читателями впечатлениями от одного письма. Это официальное объяснение, данное нижегородскому генерал-губернатору провинциальным фотографом по поводу нарушения им срока действия его фотографии. Крестьянин Костромской губернии, Макарьевского уезда, Ковернинской воло-

сти, деревни Малое Шляпино Леонтий Ежов, который в 1871 году «испросил разрешения открыть фотографию в селе Городец», по-крестьянски обстоятельно докладывает генерал-губернатору о трудном положении, в котором он очутился: «Сим имею честь заявить Вашему Превосходительству, что я имею много лет походную фотографию (не постоянную, а временную, сезонную, очень простую — прим. авт.), с ней переезжаю из одного места на другое, и которая, с моим отъездом, в каждом месте прикрывается окончательно. Посещаю же я местности незначительные — уездные и заштатные города и села, и слободы — местности, где не существует постоянных фотографических заведений, подобных тем, какие есть в губернских городах, которые против моей походной фотографии имеют громадную разницу не столько потому, что обстановку имеют отменную, сколько в отношении приобретения самого необходимого для жизни — куса хлеба...»

Ежов рассказывает, сколько сил и средств положил он, чтоб научиться любимому делу, ставшему смыслом его жизни, но так и не смог обзавестись оборудованием.

«...Обстановка моей походной фотографии настолько проста, — продолжает он, — что не требует никаких строительных хлопот, так как в каждой местности бывает удобна почти любая изба или просто сарай. Три квадратных аршина ситцевого полотна служат мне фоном. Для лаборатории моей до-

статочен простой сундук... Я работаю на открытом воздухе. Климатические условия представляют возможность для работы лишь шесть месяцев в году. Остальное время я принужден бываю проживаться без всякого дела. Но, чтобы заработать на круглый год, я обязательно должен странствовать с моей походной фотографией и побывать в местах трех или четырех, поблизости отстоящих одно от другого».

И далее о самом главном: «Приобретение свидетельства при скудных моих средствах постоянно заставляет меня занимать деньги. Кроме того, на ожидании, пока разрешение будет дозволено, уходит от 3 до 8 месяцев времени. Такие издержки и долговременность на получение свидетельства поставили меня в положение, которое я принужден переносить, скрепя сердце, и выйти из этого положения не имею никакой возможности... Ко всему местный полицейский пристав обязал меня подпискою не производить теперь никаких работ и требует от меня 1 руб. 57 коп. за опубликование о недействительности моих старых свидетельств, которые погибли вместе с моим имуществом при пожаре...»

В конце объяснения Ежов, не в силах сдержать отчаяния, пишет: «Виню ли я тем, что сделался фотографом и сижу без куса хлеба? Или же условия, столь трудно мне достающиеся, повлекли меня и дальше к той нищете, которую мне приходится переносить?» Так нелегко жилось человеку, благодаря которому в семейных альбомах и по сей день, может быть, хранятся снимки, глядя на которые люди говорят: «А вот мой прадед...» или: «А здесь запечатлена моя прапрабабушка...»

К сожалению, подобная участь была уготована многим фотографам-одиночкам, чьи «архивы» еще нет-нет да и обнаруживаются среди старого хлама в самых неожиданных местах. Труд их достоин уважения потомков. Забытые рыцари объектива — они ведь тоже были летописцами своего времени...

М. ХОРЕВ

Поэт и портрет города

Окончание. Начало см. на стр. 30

призвана снять ту материальность фотографии, которая могла бы убить тонкую и изменчивую ткань стиха (в книге фотографии предполагается воспроизводить дуплексом, чтобы еще больше смягчить их контрастность).

Все это и позволяет читать в фотографиях поэтический образ, где город отпечатался на лицах людей, а люди оказываются его пленниками.

Как же соотносить эти фотографии с отдельными стихотворениями блоковского цикла? Сделать это довольно трудно, тем более, что мотивы одного стихотворения читаются сразу в нескольких композициях, а одна композиция может служить одновременно фоном для нескольких стихотворений. Так, в целом ряде листов возникает «Незнакомка знающая...» (как писал о ней в свое время Вяч. Иванов), и всякий раз она другая. Так, много раз появляется в фотографиях и сам Блок, тоже разный, но, кажется, всякий раз тот самый, который сказал: «О, город! О, ветер! О, снежные бури! О, бездна разорванной в ключья лазури! Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!» Впрочем, заниматься подобными поисками стиховых и зрительных созвучий не имеет смысла. Скорее, наоборот, те редкие случаи, когда в фотографии легко прочитывается то или иное стихотворение, больше походят на инсценировку, и художник здесь, скорее, — режиссер.

Янкилевский не иллюстрирует отдельные стихотворения, отдельные образы, а создает портрет города поэта. Вот почему с таким фотографическим городом не так уж просто будет свыкнуться читателю, ищущему буквальных тождеств. Об этом точно сказал Роберт Рождественский, оценив, что художник здесь «не пытается «семенить» за классиком, вырывая строфы и строки, которые можно проиллюстрировать впрямую».

Как же осуществляется такой замысел в издании, которое готовит издательство «Книга»? На этот вопрос отвечает сам художник: «Чтобы не провоцировать читателя-зрителя на буквальное и невольное сравнение текста и «картинки», я изолировал иллюстрации на отдельных разворотах, сделав их как бы самостоятельным рядом. Каждый такой разворот-иллюстрацию предваряет небольшое «окно» — «картинка» более простого, почти пейзажного содержания, через которое читатель-зритель попадает в более сложное метафорическое пространство иллюстраций».

Собственно говоря, цикл блоковских иллюстраций Владимира Янкилевского продолжает все ту же его внутреннюю тему. Только если в фотографиях к книге «Что такое искусство» он затягивал нас в близкую ему сферу сотворения образа художником, то здесь приоткрывает завесу над тайной возникновения образа поэтического. И делает это средствами фотографии, которая, казалось, несовместна с поэзией.

Тимофей Баженов Фестивальный фотомарафон

Бывают съемки, требующие от репортера не только отточенного профессионализма и безукоризненного владения фототехникой, но и максимальной отдачи духовных и физических сил. При съемках многодневных массовых мероприятий — Олимпиад, фестивалей, Маршей мира работа фотографа сродни тяжелейшим марафонским дистанциям. Напряжение нарастает с каждым днем, сутки сжимаются до предела, и, отдав все силы сегодняшнему дню, фотограф должен, подобно птице Феникс, вновь возродиться на следующее утро и снова быть вездесущим. Фотокорреспонденту «Литературной газеты» Т. Баженову довелось работать во время X Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине, снимать «Марш мира-82», слеты молодежи социалистических стран в Будапеште и Праге, фестиваль «Молодость Кубы» в Гаване. В канун XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов наш корреспондент В. Володин встретился с Т. Баженовым и попросил его рассказать о специфике съемки на международных форумах.

— Международные фестивали, слеты, Марши мира обычно — это манифестации, интересные встречи, дискуссии. Но важно — отразить средствами фотографии не просто действие, а смысл происходящих событий. Чтобы решить эту сложнейшую задачу, безусловно, требуется профессионализм. Осмыслить свою задачу еще в период подготовки к работе — значит заложить крупницы успеха в решение темы. Первое, что необходимо фотокорреспонденту, — заблаговременно запастись в пресс-центре программами каждого дня, максимумом другой информации. Хорошо, если удастся заранее получить дополнительные пропуски и приглашения на все случаи жизни, если, например, пишущие корреспонденты редакции неожиданно попросят снять не запланированные вами события. Характер съемки в первую очередь определяется за-

дачами редакции. Многие очерки и репортажи начинаются с сюжета-заставки. В таком кадре должен присутствовать лозунг, девиз, эмблема, либо официальный сувенир — словом, то, что составляет символику события. И если у репортера окажется в запасе всего один подобный сюжет, это значительно снижает возможности публикации всего материала. Подобные кадры лучше продумать заранее и снимать «не в лоб», избегая стереотипности и трафарета. Снимки-символы — сродни плакату-обобщению. Некоторые из них рождаются по ходу съемки, другие приходится «доводить» в лаборатории. Так, например, во время «Марша мира-82» в Хатыни, при исполнении реквизита, снимать было просто незачем. Величие мемориала «Хатынь» ассоциировалось у меня с большим количеством скорбящих людей. Вот почему я снял два кадра «физическим». Один (с людьми) символизировал земной шар, второй, снятый с близкого расстояния, запечатлел памятник на фоне облаков. Потом я соединил оба сюжета в один снимок-символ. Молодежный фестиваль — искристый, динамичный праздник, мероприятия его могут смещаться по времени, запаздывать. К таким изменениям нужно быть готовым заранее и оперативно вносить коррективы в план работы. Выбирая то или иное событие из фестивальной программы, необходимо журналистски мгновенно принимать решение: что фотографически «выгоднее», что можно снять быстрее. Но даже в, казалось бы, «верных» кадрах фотографа подстерегают неожиданности, особенно при ночных и вечерних съемках. Вот два примера. В Берлине на церемонии зажжения фестивального огня от факелов, символизовавших континенты, все выигрышные точки съемки были, увы, давно заняты коллегами, и я решил лечь на асфальт перед стеной фотографов. Поняв, что я никому не мешаю (ведь даже в труднейших условиях работы следует соблюдать журналистскую этику), поставил на камеру «широкоугольник» и успеш-

но сделал несколько снимков. Направляясь на вечерние съемки в Трептов-парк, я не успел заранее оценить освещение. Мы, фотографы, конечно, рассчитывали на эффект факельного шествия к памятнику воинам Советской Армии. Но факелы не давали необходимой освещенности, а прожекторы включались только по командам операторов телевидения и кино. Пришлось перестроить план съемки, забраться на прожектор, привязать камеру к поручням и снимать на длительных выдержках. Большое место в работе фотожурналиста на фестивале занимает ответственная съемка официальных встреч, кулуарных заседаний, дискуссий за «круглым столом», подписания меморандумов, где события происходят в деловой обстановке, а также и богатая жанровая съемка. В первые дни фестиваля фотокорреспондента поражает все: экзотические костюмы делегатов из стран Африки, темперамент и эмоции латиноамериканцев. Жанровые кадры, казалось бы, лежат на поверхности, но потом, когда выкладываешь уже готовые снимки, оказывается, что подлинная «жанровость» в другом: в стихийно возникающих братаниях, в обмене адресами, сувенирами, в национальных танцах, в любопытстве зрителей, заполняющих окна домов, в лицах людей, в их отношении к происходящим событиям. Репортеры всегда могут найти помощников в организации съемки и среди участников события, и среди зрителей. На «Марше мира-82» я в этом неоднократно убеждался. Когда надо было снять кадры с верхних точек, нас охотно пускали в квартиры, на балконы. Доброжелательность будапештцев помогла мне снять несколько юмористических сценок, разыгранных мимом Александром Жеромским с жителями венгерской столицы. Снимки удались: ведь искусство мима «фотографично», его разговор языком жестов прекрасно понимают окружающие. На Берлинском фестивале я попросил артиста, изображающего медведя (герб города), походить по улицам и отснял ряд забавных теплых сце-

нок, которые помогли рассказать о городе, фестивале и берлинцах. Подобных «ходов» можно найти бесчисленное множество. Этика и такт должны сопутствовать работе как фотолюбителя, так и профессионала. Фотограф не должен вести себя как «хозяин положения», считать, что для него кто-то обязан организовать кадр, построиться, помахать руками... Съемка должна вестись ненавязчиво, тогда и кадры будут органичны, естественны. Не надо пренебрегать просьбами групп молодежи из разных стран снять их на память. Эти люди расположены друг к другу, к фотографу и, сделав по их просьбе снимок, получаешь право и сам попросить молодежь сняться еще раз для нужного тебе кадра. В такой ситуации легко узнать фамилии, адреса участников съемки. Узнать о незапланированных и вместе с тем неординарных событиях в водовороте фестивальных съемок чрезвычайно трудно. Подобную информацию не следует скрывать от своих товарищей, коллег-фотографов. Сегодня ты поделишься новостью, завтра поделится с тобой. Каждый репортер снимает по-своему, снимки будут разные и по мысли, и по технике исполнения. На массовых мероприятиях всегда много фотокорреспондентов, и борьба за точку съемки неизбежна, но этика профессионала требует даже в самых острых моментах не мешать своим коллегам. Об этической стороне должны помнить и любители. Отсняв кадр, например, не стоит затем долго идти впереди колонны манифестантов — это мешает другим сделать необходимые снимки. Съемка на фестивале трудна даже для физически выносливого человека. В Берлине выездная группа «Комсомольской правды» состояла из 14 журналистов, и спали мы не больше 3—4 часов в сутки. Фотографам приходится часто перемещаться и нередко даже бегать с полной фотоаппаратурой («выкладкой»). Поэтому выбор фототехники и экипировка играют немаловажную роль. Обычно я снимаю двумя зеркальными 35-мм камерами. Третья на спине —

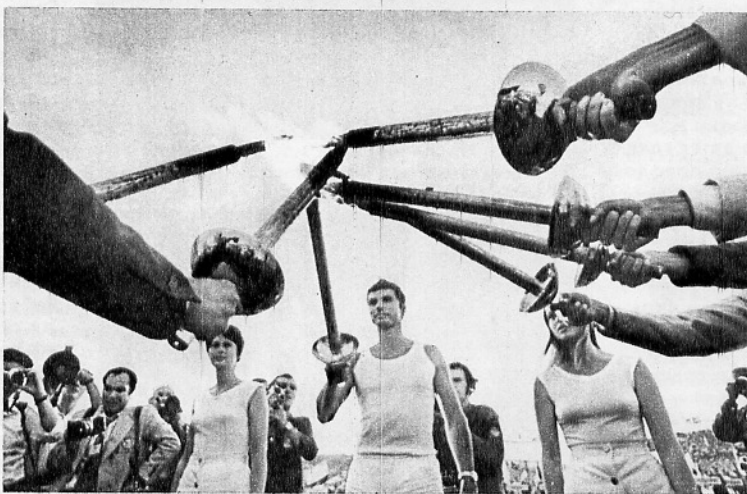


запасная, с мотором и зуммом. Комплект объективов от «фиш-ая» до телеобъектива с $f=300$ мм, легкий штатив, набор фильтров и, конечно, запас пленки.

И все необходимое надо носить с собой. Уходишь рано утром, а поздним вечером попадаешь, к примеру, на выступление рок-ансамбля, где все толпятся у площадки. Тут нужен «телевик», и если он у тебя в гостинице, считай, что получишь «стандартные» снимки.

Объективы с переменным фокусным расстоянием недолюбливаю — перестаешь искать конкретную точку съемки и начинаешь «рыскать» в тех же пределах объектива: от 80 до 200 мм. Моторные приводы нужны в основном в спортивной съемке. Но в целом я за хорошее техническое оснащение — моторы, экстендеры, насадки, дистанционное управление, — если оно помогает сделать оригинальные кадры.

Опыт показывает, что на такие масштабные съемки необходим тройной запас пленки. Ведь и солидарность фотографов имеет границы: у соседа, к которому ты обратишься за пленкой, ее тоже может не хватить до конца суток. Другая проблема — четкость маркировки и записи событий. На отснятых пленках я отмечаю, какое запечатлено событие, стараюсь на один сюжет полностью отснять пленку, кодирую даже режим обработки. После серии кадров каждого сюжета делаю пропуск и записываю в блокнот номер кадра. Иногда события, которых даже не было в программе, меняются с такой быст-



ротой, что перезарядить две камеры некогда, и здесь выручает третья, всегда заряженная заранее. Состав своей делегации обычно хорошо знаешь и всегда можно подойти к руководителю, проверить текст записи. В остальных случаях лучше протянуть записную книжку своим героям и попросить их записать страну, фамилию, имя на их родном языке. Это в дальнейшем позволит избежать ошибок. Не зная языка, делать подобные записи самому, «на слух» — рискованно.

Экипировка снимающего имеет немаловажное значение. Одежда фотографа не должна отличаться броскостью, яркостью. Обувь — спортивные мягкие туфли. Репортерский жилет идеален в таких случаях. На официальных приемах, например, в Берлине репортеры работали в костюмах нашей делегации. В заключение еще несколько практических советов. Определите для себя, в каких карманах будут лежать отснятые и свежие кассеты с фотопленкой. Можно использовать для хранения 5–6 пленок куски полиэтиленового шланга: отснятую кассету вставляют снизу, выталкивая таким образом свежую кассету.

Постарайтесь приобрести широкие ремни для камер. Тонкие ремни за целый день натирают шею и тогда приходится обматываться шарфом. В карманах жилета или в кофре необходимо иметь кусок полиэтилена, способный защитить всю аппаратуру в случае дождя. Записную книжку можно заменить портативным карманным диктофоном.

Малоопытным фотографам лучше привезти с собой фотобачок, проявитель и фиксаж, чтобы периодически контролировать результаты съемок. Ведь многие сюжеты можно будет переснять при необходимости на следующий день.

ФОТО
ТИМОФЕЯ БАЖЕНОВА

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

С фотоаппаратом на конном кроссе

Фотолюбители, знакомые с конным спортом лишь по телевизионным передачам, вряд ли представляют все разнообразие выразительных, эффектных, а порой и драматических ситуаций, возникающих во время состязаний. Успех съемки во многом зависит от знания техники, правил и специфики этого вида спорта, умения предугадать кульминационные моменты, от выбора точки съемки и, разумеется, от безукоризненного владения фототехникой. Конно-спортивные соревнования по олимпийской программе состоят из преодоления препятствий, или конкура, а также выездки и троеборья. На ипподромах проводятся гладкие скачки и стипль-чез — скачки с преодолением препятствий. Задача всадника — в прохождении барьеров в строго определенном порядке за установленное время. В выездке всадник добивается полного повиновения лошади, незаметными движениями заставляя ее менять темп и способ передвижения.

На соревнованиях можно сделать много эффектных кадров. Наиболее фотографично конное троеборье. В него входят и выездка (в упрощенном варианте), и конкур. Но есть и особое состязание — полевые испытания. Трасса общей протяженностью более 30 км делится на четыре этапа.

Самый трудный и наиболее зрелищный — четвертый (кросс). На почти семикилометровой трассе, проложенной по пересеченной местности, спортсмен на лошади должен преодолеть около 30 неразрушаемых сложных препятствий.

При съемках конного спорта наиболее предпочтительны зеркальные 35-мм фотокамеры. Согласно условиям безопасности для фотографа и всадника чаще всего применяются телеобъективы с фокусным расстоянием 135—300 мм. Очень удобна для этой цели камера «Фотоснайпер».

Продумать свою экипировку и подобрать необходимые принадлежности следует заранее. Заблаговременно побывав на месте будущих состязаний, можно наметить план, определить точки съемки, выбор объектива и пленки. Опытные фотографы хорошо знают, что большое количество аппаратуры может стать помехой в работе, а быстротечность происходящих событий не оставляет подчас времени даже на смену объектива и точек съемки. Лучше иметь либо две фотокамеры с объективами с различным фокусным расстоянием, либо панкратический объектив.

Спортивный фотограф в течение всего времени соревнований должен наблюдать через видоискатель происходящие на арене события. Чтобы не держать на весу камеру с громоздким телеобъективом, удобно применять нагрудные поясные штативы собственной конструкции либо моноподы.

Выбирая точку съемки, необходимо предвидеть, в каком ракурсе снимаемый объект будет выглядеть наиболее выразительно и динамично. Удачный ракурс и правильное диафрагмирование помогут отделить снимаемый объект от случайного фона, подчеркнув его объемность. Необходимо обращать внимание на светотеневое решение кадра. Наиболее благоприят-



ФОТО 1



ФОТО 2

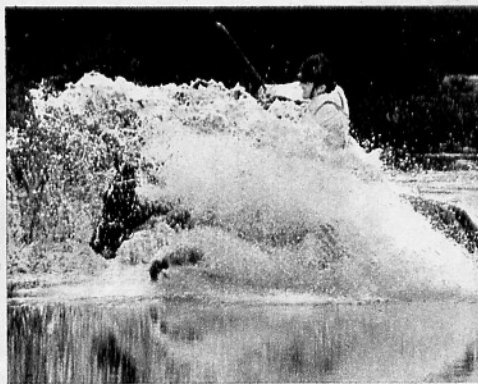


ФОТО 3



ФОТО 4

тен заднебоковой или контурный свет. Одним из важных элементов изображения является фон. Он может быть резким или размытым. Большое значение имеет тональность фона, а сам объект съемки по тональности не должен сливаться с фоном. Применяемые фотопленки: «Фото-130», «Фото-250», А-2. Если освещенность позволяет использовать фотопленки по их номинальной светочувствительности, то для обработки лучше применять сверхмелкозернистый метол-глициновый проявитель. Если же требуется повышение светочувствительности негативного материала, его можно достигнуть на фотопленках «Свема» при обработке в фенидон-глициновом проявителе следующего состава:

Вода (40°C)	750 мл
Сульфит натрия безв. (Ч, ЧДА, ХЧ)	90 г
Глицин	5 г
Сода кальцинированная (Ч, ЧДА, ХЧ)	2 г
Бура кристаллическая	2 г
Фенидон или метилфенидон	0,3 г
Вода	до 1 л

Рабочая температура раствора 20°C. Время проявления фотопленок «Фото-130» и «Фото-250» — 18—20 мин. Обработка в этом проявителе дает возможность в указанном интервале времени проявления экспонировать «Фото-130» как фотопленку светочувствительностью 500 ед. ГОСТа, а «Фото-250» — как 1000 ед. ГОСТа.

Этот проявитель лучше применять в разбавленном (1 : 1) виде, увеличивая время проявления в 1,7 раза. Необходимо учитывать правила растворения фенидона. Проявитель с фенидоном можно использовать не раньше, чем через 24 часа после его приготовления.

Опыт фотографа, умение предугадать события, оперативность позволят сделать и неожиданные снимки, не запланированные программой соревнований. Таков, например, снимок «№ 13 и этим все сказано» (фото 4), когда спортсмен, не сумев преодолеть брода, неожиданно оказался в воде.

Комментарии к снимкам

VII спартакиада народов СССР. Точка съемки у места преодоления брода после прыжка всадника с трамплина была намечена заранее. Использовалась зеркальная 35-мм камера, объектив с $f=300$ мм. Пленка «Фото-130» экспонировалась как 500 ед. ГОСТа. Проявитель фенидон-глициновый. Снимок «Не зная брода...» (фото 1) получил приз на Всесоюзной фотовыставке в Таллине. Кадр (фото 2) отличается от предыдущего на несколько едва уловимых мгновений по фазе прыжка и фотографически неинтересен. Показательность иллюстраций очевидна — фотограф должен быть готов в любую секунду. Выдержка 1/1000 с.

Фотоснимки, запечатлевшие преодоление водных препятствий, наиболее интересны и выразительны. Вода хорошо отражает световые лучи, смягчая тени объектов съемки, а каскад брызг и волны делают снимок эффектным. Следует учитывать, что при съемках с очень короткими выдержками (1/500—1/1000 с) вода приобретает вид неестественной среды, похожей на застывшее стекло. Снимок «Через водную преграду» (фото 3) сделан с выдержкой 1/250 с.

В. НАСЕДКИН,
фотолюбитель

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Условия съемки на XII фестивале

Обширна и разнообразна программа XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Уже сейчас многих фотолюбителей и профессионалов интересуют освещенность фестивальных залов, арен, концертных площадок, выбор фотопленки для тех или иных условий съемки, а также объекты, где будут проходить мероприятия фестиваля.

Светотехника. Светотехническое оборудование на объектах, где проводились соревнования «Олимпиады-80», полностью подготовлено к работе фестиваля. Светотехнические характеристики прожекторов этих арен и залов за минувшие годы остались без изменений. Большая спортивная арена в Лужниках, где будут проходить церемонии открытия и закрытия XII ВФМиС, будет освещена 1000 прожекторов мощностью по 3500 Вт каждый. В случае недостатка естественного дневного света как на открытых, так и на закрытых аренах, обеспечивается вертикальная освещенность около 1500 лк, а горизонтальная — около 2000 лк. Все прожекторные установки являются в основном системами верхнебокового освещения с углами близкими к 45°, что дает равномерное освещение.

Цветовая температура всех названных источников света близка к спектру солнца и составляет 6500 К. Это даст возможность фотографам снимать на одну и ту же дневную цветную негативную или обратную пленку, не боясь смешения дневного и искусственного света и не прибегая к помощи конверсионных светофильтров. Использование последних будет зависеть только от творческого замысла фотографа.

Многие открытые площадки, предназначенные для проведения массовых митингов, концертов художественных коллективов страны и гостей фестиваля, в вечернее время дополнительно будут освещаться прожекторами. А для создания световых эффектов осветители будут применять разнообразные цветные светофильтры.

При съемке площадок операторами кино и телевидения на профессиональные осветительные приборы могут устанавливаться различные светофильтры, благодаря чему цветовая температура источников света может быть 3200 или 6500 К. В каждом конкретном случае необходимо проконсультироваться у осветителя.

Фотопленка. Красочные и яркие события фестиваля многие любители будут стремиться запечатлеть на цветные фотоматериалы. Поэтому напомним, что при съемке на них следует учитывать характер освещенности. Цветные отечественные негативные фотопленки ДС-4 и ЦНД-32 предназначены для съемки при дневном освещении (6500 К). Первая, со светочувствительностью 45 ед. ГОСТа, — немаскированная, вторая, чувствительностью 32 ед. ГОСТа, — маскированная. Маскированная пленка ЦНД-65, применяемая при искусственном освещении (3200 К), с конверсионным светофильтром типа НИКФИ ОС-6 может использоваться и при дневном освещении. Фотопленки производства ГДР «Орвоколор NC-19» (60 ед. ГОСТа), «NC-20» (65 ед. ГОСТа) являются универсальными: из них можно снимать как при дневном, так и при искусственном освещении. Они хорошо воспроизводят цвета при цветовой температуре источников света в пределах 3000—6000 К (расчетная 4200 К). Фотопленка «Орвоколор NC-21» (90 ед. ГОСТа) сбалансирована к цветовой температуре 5500 К и может использоваться для съемки при дневном свете и с фотовспышкой.

Отечественные цветные обратные пленки ЦО-22Д, ЦО-32Д и ЦО-65 предназначены для съемки при дневном освещении. Фотопленка ЦО-90ЛМ, используемая при искусственном освещении, с конверсионными фильтрами «Орво К-14» или «Рэттен № 85» (фирма «Кодак») может применяться при дневном освещении (6500 К). При этом ее светочувствительность снижается до 45 ед. ГОСТа. Цветные обратные фотопленки фирмы «Орво»: «Орвохром UT-18» (45 ед. ГОСТа), «UT-20» (65 ед. ГОСТа) и «UT-23» (130 ед. ГОСТа) сбалансированы к цветовой температуре 5500 К. Пленка «UT-23» при контрасте 1,7 обеспечивает отличное воспроизведение деталей как в светах, так и в тенях. Фотопленка «Орвохром UK-17» (32 ед. ГОСТа) сбалансирована для съемки с лампами накаливания при их цветовой температуре 3200 К. Фотопленки производства ЧССР «Фомохром D-18», «D-20», «D-22» предназначены для съемки при дневном освещении. Их чувствительность соответственно 50, 80, 115 ед. ГОСТа. Самое выгодное для съемки на эти пленки летнее время — утренние часы с 9 до 11 и дневные — с 14 до 16. Наилучшую цветопередачу обеспечивают выдержки 1/30, 1/125 и 1/250 с. При большей продолжительности экспозиции на изображении будет преобладать желтый оттенок, при меньшей — синий. Следует помнить, что точность обработки и экспонирования влияет на качество цветопередачи.

Основные фестивальные объекты. Центральный стадион имени В. И. Ленина (Большая спортивная арена, Дворец спорта в Лужниках, Универсальный спортивный зал «Дружба», Малая спортивная арена, площадка перед главным входом); Государственный центральный институт физической культуры (стадион, легкоатлетический манеж, спортивный комплекс, Универсальный спортивный зал «Измайлово»); спортивный комплекс «Олимпийский» (площадка перед спорткомплексом, плавательный бассейн); ВДНХ СССР (павильоны Центральный и № 3, территория выставки и фонтанная площадь, площадка перед главным входом); ЦПКИО имени Горького (площадка перед главным входом, Массовое поле, цирк-шапито «Дружба»); Центральный дом художника СССР, МГУ имени М. В. Ломоносова и Университет дружбы народов имени П. Лумумбы, городской Дворец пионеров и школьников, музей «Коломенское», «Останкино», «Кусково», музей Н. Островского, площадь около памятника А. С. Пушкину и целый ряд других парков, стадионов, Дворцов культуры, театров и музеев.

При съемке площадок операторами кино и телевидения на профессиональные осветительные приборы могут устанавливаться различные светофильтры, благодаря чему цветовая температура источников света может быть 3200 или 6500 К. В каждом конкретном случае необходимо проконсультироваться у осветителя.

Отечественные цветные обратные пленки ЦО-22Д, ЦО-32Д и ЦО-65 предназначены для съемки при дневном освещении. Фотопленка ЦО-90ЛМ, используемая при искусственном освещении, с конверсионными фильтрами «Орво К-14» или «Рэттен № 85» (фирма «Кодак») может применяться при дневном освещении (6500 К). При этом ее светочувствительность снижается до 45 ед. ГОСТа. Цветные обратные фотопленки фирмы «Орво»: «Орвохром UT-18» (45 ед. ГОСТа), «UT-20» (65 ед. ГОСТа) и «UT-23» (130 ед. ГОСТа) сбалансированы к цветовой температуре 5500 К. Пленка «UT-23» при контрасте 1,7 обеспечивает отличное воспроизведение деталей как в светах, так и в тенях. Фотопленка «Орвохром UK-17» (32 ед. ГОСТа) сбалансирована для съемки с лампами накаливания при их цветовой температуре 3200 К. Фотопленки производства ЧССР «Фомохром D-18», «D-20», «D-22» предназначены для съемки при дневном освещении. Их чувствительность соответственно 50, 80, 115 ед. ГОСТа. Самое выгодное для съемки на эти пленки летнее время — утренние часы с 9 до 11 и дневные — с 14 до 16. Наилучшую цветопередачу обеспечивают выдержки 1/30, 1/125 и 1/250 с. При большей продолжительности экспозиции на изображении будет преобладать желтый оттенок, при меньшей — синий. Следует помнить, что точность обработки и экспонирования влияет на качество цветопередачи.

Рецепт проявителя

Проявитель «Атомал-Ф», выпускающийся в ГДР под маркой А-49, пользуется неизменной популярностью у фотографов. В состав фирменного рецепта (В. П. Миклини «Фотографический рецептурный справочник». — М.: Искусство, 1963, с. 103) входит в качестве основного проявляющего вещества бетаоксизилортоаминофенолсульфат. Замена этого вещества на метол, я получил особомелкозернистый проявитель с высокими выравнивающими свойствами, полностью использующий светочувствительность негативного материала.

Состав проявителя:	
Вода (30—45°C)	750 мл
Метол	6 г
Сульфит натрия безв. (марки ХЧ, ЧДА)	100 г
Глицерин	1,2 г
Сода кальцинированная (марки ХЧ, ЧДА)	10 г
Бромистый калий (10% р-р)	5 мл
Вода холодная	до 1 л

Растворять вещества нужно в указанном порядке. Прозрачный проявляющий раствор имеет слабую желтоватую окраску. Время проявления при 20°C для пленок «Фото-65» — от 9 до 11 мин; «Фото-130» и «Фото-250» — от 12 до 14 мин при непрерывном реверсивном вращении улитки бачка.

Особо выравненные негативы получаются в разбавленном проявителе, в этом случае зернистость еще более уменьшается, а время обработки удлиняется: при разбавлении 1:1 — наполовину (κ=1,5), при разбавлении 1:2 — в два раза (κ=2). Разбавленный проявитель после употребления следует вылить.

Рекомендации, данные в справочнике В. Миклини для А-49, полностью действительны и для этого проявителя.

В. НАСЕДИН,
фотолублист

Мини-советы

● Выпускаемые промышленностью электромагнитные мешалки для приготовления химических растворов применяются в различных НИИ. В домашней же фотолaborатории советую воспользоваться более простым, но надежным решением. Купите игрушечный лодочный электродвигатель с удлиненным валом и винтом. Защитите вал полихлорвиниловой трубкой, подключите двигатель через трехпозиционный переключатель [прямое и обратное вращение винта] к 6—12В выпрямителю и миксер готов. Для удобства я пропустил вал через пробку конической колбы и использую две такие насадки, подключаемые к одному выпрямителю.

А. БЕРЕНДЕЕВ

● Чтобы при проекционной печати трещины, возникшие на эмульсионной стороне негатива, не испортили фотографии, их заделывают очень слабым раствором пищевой желатины [со стороны эмульсии] или лаком для волос в аэрозольной упаковке [с двух сторон].

П. ЛОМАКИН



● Для того чтобы фотокамера «Киев-17» даже с объективом «Гранит-11» не выскальзывала из рук, на ее корпус с помощью двух винтов крепят накладку из эпоксидной смолы толщиной 1 см. Все операции можно делать без разборки фотокамеры.

В. ЖУКОВ

● Сохранить температуру обрабатывающих растворов при проявлении фотобумаг поможет подложенная под кювету с проявителем и завернутая в один слой целлофана электрогрелка.

О. ЛАВРОВ

Александр Кан Подсветы при съемке

В различных видах съемки на цветные фотоматериалы при естественном освещении (портрет, группа, натюрморт, макросъемка) возникает необходимость в применении подсветов*. При правильном выборе конструкций и схем расположения подсветов можно рассчитывать как при солнечном освещении, так и в пасмурную погоду на результаты съемки, вполне сравнимые с получаемыми в студийных условиях.

В профессиональном кино и телевидении для дополнительной подсветки объектов используют мощные лампы накаливания и газоразрядные лампы, которые снабжаются необходимыми компенсационными светофильтрами для согласования спектральных характеристик различных по своей природе источников света. В любительской практике более доступными подсветами в условиях естественного освещения являются фотовспышки и отражательные подсветы. Они дают подсветку теней и фона, помогают избежать неблагоприятного воздействия источников света с разной цветовой температурой на сюжетно важные детали изображения.

С помощью отражательных подсветов получают от общего источника света все основные цвета: рисующий, фоновый, моделирующий, эффектный. Нужные светотехнические характеристики создают отражающие экраны — подсветы достаточно больших размеров с различной структурой и формой поверхности.

В солнечную погоду применяют подсветы диффузные и направленно-диффузные, в пасмурную погоду — подсветы с зеркальным характером отражения и формой, обеспечивающей эффективную концентрацию на объекте съемки световой энергии, излучаемой облачным небосводом.

Материалы, необходимые для изготовления отражательных подсветов, доступны: алюминиевая фольга, лавсановая алюминированная (с зеркальной поверхностью) пленка, алюминиевая фольга на бумажной

основе, слоистые пластики с белым покрытием, а также клей «Момент-1», обеспечивающий надежное соединение фольги, пластмассовых, металлических и волнистых материалов.

В качестве примера рассмотрим способ изготовления отражательных подсветов для портретной съемки при естественном освещении. Размеры направленно-отражающих подсветов, как показывает опыт их применения, должны быть от 500×500 до 600×800 мм. Диффузные белые экраны могут быть больших размеров — до 1500×2000 мм. Направленно-диффузные экраны заполняющего света изготавливают, наклеивая алюминиевую фольгу на многослойный гофрированный картон. После приклеивки фольгу деформируют, сделав на ней сферические или цилиндрические углубления. В зависимости от радиуса кривизны, глубины лунок и коэффициента заполнения или поверхности экрана можно получить самые различные характеристики светорассеяния подсветов.

Еще более остронаправленные экраны для рисующего, фоновый и эффектный свет изготавливают из алюминиевой фольги на бумажной основе, которую наклеивают на гладкий пластик или алюминиевые листы толщиной до 2 мм. Высота микронеровностей на «бумажной» фольге составляет сотые доли миллиметра, хаотическая растровая структура поверхности обеспечивает отсутствие неконтролируемых зеркальных бликов. Примерные характеристики светорассеяния этих отражательных подсветов для геометрии измерения освещенности по рис. 1 показаны на рис. 2. Фото 1 демонстрирует фрагмент экрана заполняющего света. Зеркальные отражательные подсветы выполняют из лавсановой алюминированной пленки. При солнечном освещении они пригодны лишь для создания бликов фоновой подсветки. Однако в пасмурную погоду зеркальные подсветы могут успешно применяться в качестве рисующего и заполняющего светов.

Для основы зеркальных отражательных подсветов используют жесткие плоские подложки, параболоцилиндры и параболоиды. Параболоцилиндры и па-

раболоиды обладают свойством концентрировать направленное излучение в фокусе: соответственно на линии и в точке.

В гелиотехнических системах концентраторы увеличивают плотность энергии на облучаемой поверхности в десятки (параболоцилиндры) и тысячи раз (параболоиды).

Разумеется, для фотосъемки в солнечную погоду в применении концентраторов прямого солнечного излучения нет особой необходимости, однако в пасмурную погоду зеркальные подсветы и концентраторы весьма эффективны и обеспечивают интенсивное освещение объекта съемки. Так, например, если лицо модели затенено экранами от верхнего и переднего рассеянного света, параболоид в условиях сплошной облачности создает перепад яркости в 3—4 ступени экспозиции, что более чем достаточно для портретной съемки. Если учесть, что яркость облачного неба чаще всего неравномерна, перепады освещенности на модели могут быть еще больше, и тогда уже приходится учитывать эффект ослепляющего действия зеркальной поверхности, вводить заполняющие свет и т. д.

Как известно, параболоцилиндр — развертываемая поверхность. Подсвет делают из плоского листа, например из оргстекла, котороегибают по шаблону или иным способом, а затем наклеивают на него плоский лавсановый зеркальный фольги.

Сложнее изготовить зеркальный параболоид. Можно использовать в качестве его основы штампованные дисковые детские санки. Наклеивая на вогнутую поверхность санок кружки лавсановой алюминированной пленки диаметром до 50 мм, получают фасетное зеркало со световым диаметром до 650 мм и фокусным расстоянием около 400 мм. Форма фасет может быть самой разнообразной, а коэффициент их перекрытия по площади при монтаже может быть меньше, так и больше 1 (фото 2). Такой параболоид не дает высококачественного изображения излучателя из-за неровностей зеркальной поверхности, однако все же достигается концентрация энергии направленного излучения в

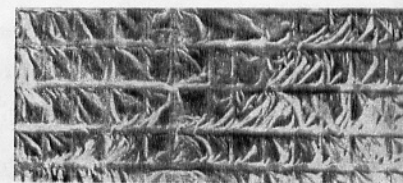


ФОТО 1. Фрагмент экрана заполняющего света (деформированная алюминиевая фольга); шаг продольных и поперечных канавок ≈ 5 мм

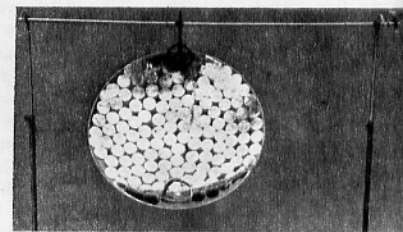


ФОТО 2. Зеркальный отражательный подсвет (параболоид)

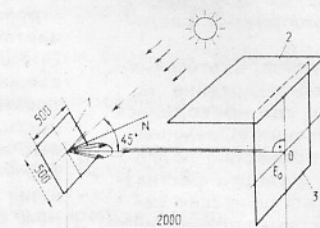


РИС. 1. Геометрия измерения освещенности, создаваемой отражательными подсветами на вертикальной плоскости объекта при солнечном освещении: 1 — подсвет; 2 — затеняющий экран; 3 — диффузный белый экран; E_0 — освещенность экрана в центре светового пятна на экране 3; N — нормаль к плоскости экрана

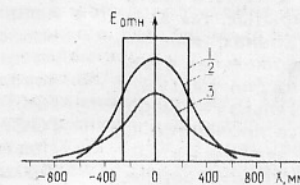


РИС. 2. Распределение относительной освещенности $E_{отн}$, создаваемой различными подсветами при геометрии измерения по рис. 1: $E_{отн} = \frac{E_x - E_{fx}}{E_0 - E_{fo}}$, где

E_0 — полная освещенность диффузного белого экрана в точке 0; E_{fo} — освещенность, создаваемая фоновой засветкой в точке 0; E_{fx} — фоновая освещенность экрана в точке с координатой X ; E_x — полная освещенность экрана в точке с координатой X . 1 — плоский зеркальный подсвет; 2 — плоский подсвет (бумажная фольга); 3 — плоский профилированный подсвет по фото 1

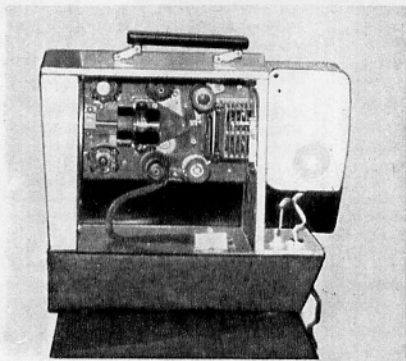
фокусе примерно в 400—500 раз.

Зеркальные отражательные подсветы в пасмурную погоду прежде всего обеспечивают интенсивное направленно-диффузное освещение вертикально расположенных поверхностей объекта съемки, а также их тонкую моделировку благодаря бликам. Блики появляются из-за скользящего падения на объект сбоку и снизу широких пучков лучей.

(Окончание следует)

* Специальные устройства — подсветы — нашли применение в профессиональных киносъемках, для вторичного отражения лучей солнца или искусственных источников света.

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



Автоматический диапроектор

Предлагаемый диапроектор предназначен для демонстрации диафильмов в автоматическом режиме с дистанционным управлением и обеспечивает возможность показа диафильмов с кадрами 18×24 и 24×36 мм, расположенных как горизонтально, так и вертикально по отношению к продольной оси фильма. В диапроекторе использованы конденсор, объектив и проекционная лампа от диапроектора «Этюд». Мною изготовлено 5 вариантов диапроектора. Среди них два переносных, предназначенных для проецирования диафильмов с кадрами 18×24 и 24×36 мм, расположенных как вертикально, так и горизонтально. Управление местное (кнопками и тумблерами), а также через выносной пульт, встроенный в указку. Переход от показа диафильма 18×24 мм на формат 24×36 мм осуществляется переключением тумблера. Перемещение фильма осуществляется кратковременным нажатием кнопки. Остановка автоматическая, после установления кадра в кадровом окне. Привод осуществлен от двух электродвигателей, что намного упростило кинематическую схему. При переходе от показа фильма с горизонтальным расположением кадра к вертикальному передвигается только поворотная платформа, на которой смонтированы конденсор, перемещающийся объектив, привод. Проекционная лампа остается неподвижной.

К. ОЛЕЙНИКОВ
343212, Донецкая обл.,
Славянск, ул. Коммунаров,
43, кв. 29

Спираль для фотобумаги

Спиральная кассета позволяет обрабатывать одновременно 9 фотокопий форматом от 6×9 до 13×18 см (фото 1). Для обработки отпечатков форматом не более 9×13 см достаточно по 1 л каждого из растворов и 1,5 л — для отпечатков больших размеров. Руки при работе с кассетой не соприкасаются с растворами, остаются сухими, что особенно удобно в цветном процессе. Все детали кассеты выполняются из оргстекла. Изготовление дисков со спиральными прорезями требует терпеливой и аккуратной работы. Спиральные прорези выполняются лобзиком одновременно в двух сжатых вместе дисках; чтобы получить достаточной ширины прорезы, в лобзик вставляются две лобзиковые пилки.

Для лучшего прохождение раствора через диски при погружении кассеты рекомендуется между спиральными прорезями в дисках просверлить еще и сквозные отверстия диаметром 1—1,5 мм, а также отверстия диаметром 6 мм в опорном диске. В качестве бачков для кассеты, показанной на фото-снимках, использованы эмалированные чайники производства таллинского объединения «Vasar». Порядок работы. Подвижный средний диск со спи-

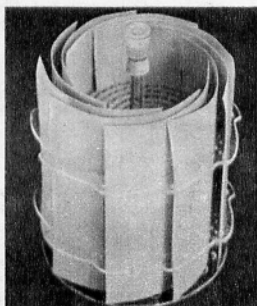


ФОТО 1

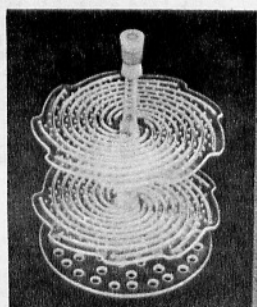


ФОТО 2

ральными прорезями (фото 2) движением вверх вплотную прижимается к неподвижному верхнему диску. Через прорезы этих двух дисков одновременно вставляются отпечатки. Подвижный средний диск движением вниз до упора ставится в прежнее положение. Отпечатки в кассете готовы к обработке. После погружения кассеты с отпечатками в очередной раствор ее нужно несколько раз энергично провернуть вокруг своей оси в разные стороны и сделать несколько резких движений вверх-вниз. Это необходимо для удаления из кассеты пузырьков воздуха. Затем в процессе обработки отпечатков достаточно периодически вращать кассету в любую сторону.

Н. ТЮЛИНОВ
200035, Таллин,
Ыйсмяэ, 102, кв. 14

Универсальная репроустановка

Универсальная репродукционная установка, представляющая собой комбинированный прибор блочного типа, позволяет выполнять широкую гамму фоторабот. С ее помощью можно изготавливать черно-белые и цветные репродукции, тиражировать слайды, изготавливать диафильмы с размером кадра 18×24 и 24×36 мм, заниматься макросъемкой, микрофильмированием и т. д. Кроме этого, она может использоваться и как фотоувеличитель.

При изготовлении установки были использованы детали фотоувеличителя «Ленинград-4», макроприставки и фотоконструктора. Установка состоит из шести блоков, оснащенных быстроразъемными замками, что позволяет соединять их в различных комбинациях в зависимости от вида работ: основания корпуса — перемещающегося по высоте с помощью пантографа, блока объективодержателя и устройства наводки на резкость (фото 1); репродукционного аппарата (без объектива) с принадлежностями: шахта с матовым стеклом и лупа (фото 2); осветителя фотоувеличителя с конденсором и лампой; негативодержателя с измененной заводской конструкцией; фотоосветителей — четыре лампы направленно-рассеянного света с направляющими штангами; светового столика с молочным стеклом для съемки на просвет (фото 3). Для репродукционной съемки аппарат помещается

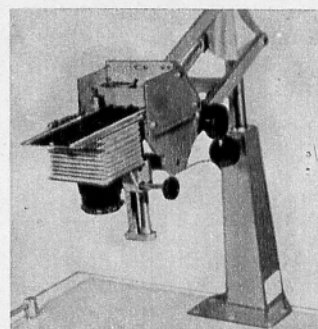
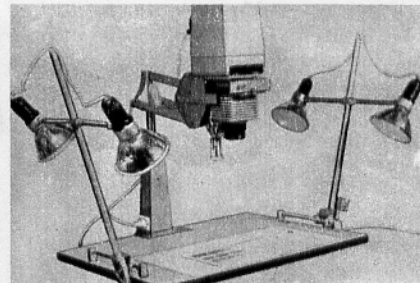


ФОТО 1

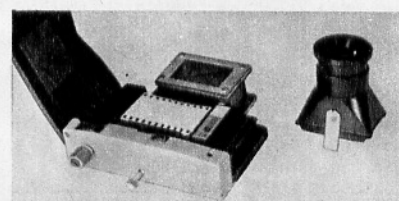


ФОТО 2

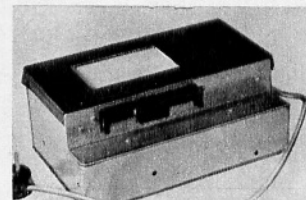


ФОТО 3

между конденсором увеличителя и объективом. Перемещая его до упора по салазкам, можно установить над объективом шахту с матовым стеклом или кадр фотопленки. Наводка на резкость осуществляется по матовому стеклу с трафаретом, как и при печати фотоснимков. При съемке с негативов «на просвет» наводка на резкость осуществляется по матовому стеклу шахты через лупу.

Для определения выдержки при съемке репродукций применена специальная линейка, рассчитанная на пленки МЗ-3 и «Фото-32». В зависимости от изменения масштаба уменьшения на линейке нанесены значения выдержек. Производительность установки при изготовлении черно-белых слайдов — 30—40 кадров в час. Цветовая коррекция осуществляется корректирующими светофильтрами размером 9×9 см или объективом «Янполь-Колор». В установке можно использовать объективы с присоединительной резьбой М39×1 или М42×1.

Е. БЕЛЫЙ
314019, Полтава,
пер. Шевченко, 7, кв. 109

Сергей Костромин

Позитивный процесс: цели и средства

«Мокрая» фотопечать. Способ «мокрой» фотопечати является одним из разновидностей эффектов засветки. Предварительно неэкспонированный лист фотобумаги размачивают в проявителе в течение 1—2 мин, кладут на оргстекло, разравнивают. О способе устранения капель говорилось в предыдущей публикации. Затем лист фотобумаги помещают на стол фотоувеличителя.

«Мокрым» печатать проводят по одному из двух способов. Первый: фотобумага экспонируется, затем при появлении изображения следует второе экспонирование. Операции экспонирования и проявления повторяют до получения желаемого результата. При этом лист фотобумаги неподвижен.

После проявления всего изображения фотобумага фиксируется. Лист также можно проявить в кювете после очередного из экспонирований. Второй способ: экспонирование проводят одновременно с проявлением примерно 5 мин, а затем при необходимости изображение допроявляют в растворе. В обоих случаях возможны дополнительные местные засветки. Таким образом можно получить нормальное изображение с сильно контрастными негативов или выявить эффект обращения с появлением контурных следов. Во всех случаях результат определяется сочетанием выдержек, промежутков времени между ними, контрастностью материала, составом и концентрацией проявителя («СФ», 1978, № 2).

Для получения качественного отпечатка с помощью засветок на воздухе необходимо большое количество проб. Форматная печать бывает не всегда удачной из-за всевозможных дефектов: коснулся эмульсии руками — фотоотпечаток испорчен, остался проявитель на листе — получились разводы. Процесс образования разводов и пятен может послужить толчком к появлению интересных приемов. Для этого или сходного с ним способа требуется проэкспонировать лист фотобумаги, проявить его, а затем извлечь из раствора, положить на оргстекло, которое находится под углом к горизонтали и, пока проявление стекает, дать засветку.

Уменьшение контраста изображения. Изображение значительно смягчается, если перед проявлением лист фотобумаги обработать в растворе:

Двуххромовокислый калий . . . 1—3 г
Вода 1 л

Эффект будет сильнее заметен при большей концентрации. В позитивной печати нашло свое применение и голодное проявление. С этой целью после возникнове-

ния изображения лист переносят в воду. В тени процесс проявления проходит быстрее, чем в полутонах и светах. Подобный результат можно получить и в двухрастворном проявителе. В первом растворе происходит проникновение проявляющего вещества в эмульсионный слой, а во втором — щелочном — происходит непосредственно само проявление. При обработке фотобумаги возможно применение более теплого по отношению к общей ванне проявителя. Аналогично используется концентрированный или другой по составу проявитель. Можно извлечь часть листа из проявителя и тем самым задержать насыщение тона.

Местное ослабление. От вуали, образованной действием дополнительных засветок и в любых других случаях, освобождаются местным ослаблением. Для этого готовят один раствор из красной кровяной соли, другой — из тиосульфата натрия, которые смешиваются небольшими порциями перед травлением. Для ослабления нужны кисти с мягким ворсом, ватный тампон, лист оргстекла, чистота и аккуратность. Сильная концентрация ослабителя при неумелом использовании мгновенно оборачивается неисправимым браком. Избежать этого поможет проведение ослабления под струей воды. Размоченный отпечаток помещают на оргстекло и ставят его вертикально. На место травления направляется вода из шланга или душевой сетки, кистью или тампоном берется раствор ослабителя и быстрыми движениями наносится несколько раз на эмульсию. Тут же водой с разных сторон раствор смывается, затем — пауза, чтобы ослабитель подействовал, и травление продолжают.

В том случае, когда участок, имеющий четкие границы, ослабляется до близины подложки, поступают иначе. Фотобумагу сушат и тонкой кистью пропитывают эмульсионный слой раствором красной кровяной соли. Затем сильной струей воды смывают раствор с поверхности листа и быстро помещают его в раствор тиосульфата натрия. Подобное можно делать и без смывки. Если до близины подложки протравливается участок с максимальной плотностью почернения слоя, то лучше воспользоваться спиртовым раствором йода. Место, обработанное йодом, быстро светлеет и приобретает коричневую окраску, которая исчезает после обработки раствором тиосульфата натрия. Для разрушения оставшихся следов ослабителя отпечатки выдерживают несколько минут в 5—10%-ном растворе нейтрального фиксажа. Затем отпечаток подвергают окончательной длительной промывке.

Отвечаем читателям

● Можно ли после окончания цветного проявления обрабатывать фотопленку использовать уксусную стоп-ванну?
Н. Губин,
Камчатская обл.

После проявления цветной обрабатываемой пленки кислоту ванну применять ни в коем случае нельзя. Во время промывки после проявления идет допроявление, в ходе которого нормализуются контраст и цветопередача. Кроме того, кислая ванна разрушает образовавшиеся красители.

● Можно ли цветные пленки ДС-4 и ЦНЛ-65 проявлять как черно-белые?
Э. Григорьев,
Свердловск

Цветные негативные пленки обрабатывать как черно-белый негативный фотоматериал нельзя. Полученное в этом случае изображение будет состоять из металлического серебра. Из него же состоят имеющиеся в пленке желтый, фиолетовый и синий коллоидный противореальные слои. На просвет такой негатив почти непрозрачен, печатать с него невозможно.

● Что делать, если цветная обрабатываемая пленка обработана как черно-белая негативная?
Р. Бикис,
Мажейский

Исправить такую ошибку невозможно, но с пленки можно напечатать черно-белые фотографии. Для этого испорченную пленку обрабатывают в щелочном, отбеливающем и фиксирующем растворах. Обрабатывающие растворы составляют по рецептуре для обработки цветных обрабатываемых пленок. Режим обработки: промывка — 10 мин при 15—20 °С; отбеливание — 5 мин при 20 °С; промывка — 15 мин; засветка — 5 мин; цветное проявление — 6—10 мин при 25 °С; промывка — 15 мин; отбеливание, промывка, фиксирование — по 5 мин; окончательная промывка — 15 мин. Для промывки нужно обязательно использовать проточную воду. Для цветной печати такой негатив малопригоден, так как в процессе печати неизбежно возникнут цветоискажения.

● Можно ли цветную обрабатываемую пленку обработать как цветную негативную?
Д. Попов,
Магаданская обл.

В принципе такая обработка возможна, но полученный цветной негатив будет слишком контрастным. Не удастся добиться на отпечатке и естественной цветопередачи, так как красители, получаемые на негативных и обрабатываемых цветных фотоматериалах при цветном проявлении, различны. Для обработки используем цветной проявитель, отбеливающий и фиксирующий растворы для обрабатываемых фотопленок. Режим обработки: цветное проявление — 8—10 мин при 25 °С; промывка — 20 мин при 13—18 °С; отбеливание — 5 мин при 20 °С; промывка — 5 мин; фиксирование — 5 мин при 20 °С; промывка — 15 мин.

● Существует ли ГОСТ на качество промывочной воды для фотографических работ? Какие фильтры и органические добавки рекомендуют использовать при

работе с обычной водопроводной водой?
С. Петренко,
Витебск

Специального ГОСТа на воду, используемую при фотографических работах, не существует. В целом она должна соответствовать нормам на техническую воду, применяемую в большинстве отраслей промышленности. Эти требования менее жестки, чем предъявляемые к водопроводной воде. Ряд примесей, действительно, может играть существенную роль при промывке цветных фотоматериалов. Так, повышенное содержание хлора или железа может вызвать появление общей вуали (см. «СФ», 1982, № 10). Для удаления механических примесей можно использовать любые фильтрационные насадки на водопроводные краны, продающиеся в хозяйственных магазинах. Органические добавки при промывке вводить не нужно.

● Из-за слабого зрения я обычно при съемке пользуюсь очками силой +2,0 Д, а когда начал снимать «Киевом-88 TTL», они оказались лишними. В чем тут дело?
Б. Миликов,
Дзержинск

Окуляры зеркальных камер обычно рассчитываются для нормального зрения. При отклонении зрения от нормы фотографам следует пользоваться очками «для дали» или устанавливать диоптрийные линзы. Видоискатели с пентапризмами камер «Киев-88», «Киев-6С», а также и «Киев-17» имеют некоторый сдвиг коррекции от нормы на +1, +2 Д. Поэтому при дальновидности (тем, кто носит очки «для дали» +1, +2 Д) можно работать с камерой без очков. Однако такая корректировка видоискателей не может считаться правильной, так как фотографам с нормальным зрением приходится применять отрицательные диоптрийные линзы (—1, —2 Д), что было отмечено в наших испытаниях камер «Киев-17», «Киев-20».

● Как произвести чистку визира в фотоаппарате «Любитель-166Б»?
Р. Харисов,
Пермская обл.

Для удаления пыли с внутренних поверхностей видоискателя фотоаппарата «Любитель-166Б» нужно снять шахту видоискателя, отвинтив внутри нее три винта, которыми она крепится к корпусу камеры. Демонтировав шахту, можно снять коллективную линзу (она больше ничем не прикреплена). После чистки и удаления пыли сборка производится в обратном порядке.

● В продаже имеются удлинительные кольца для фотокамеры «Салют». Можно ли их присоединить для работы с «Пентаконом-сикс»?
В. Шульгин,
Ростовская обл.

Фотокамеры «Салют» («Киев-88») и «Пентакон-сикс» («Киев-6С») имеют принципиально различные типы присоединения объективов к камере. Поэтому использовать удлинительные кольца от «Салюта» для работы с фотокамерой «Пентакон-сикс» невозможно.

Консультанты
Т. АНДРЕЕВА,
В. ФЕДАЙ,
А. ШЕКЛЕИН

Объектив писателя

Писатель фотографирует... Известный мексиканский писатель Хуан Рульфо. Это необычный случай — не потому, что снимает литератор (подобных примеров много), а потому, что есть живительная связь между его фотографиями и литературными произведениями. Похоже, что они рождаются в одном духовном источнике.

Книги Рульфо стали выражением глубинного смысла целого течения мексиканской литературы — прозы, порожденной революцией 1910 года. Он более явственно, чем другие, смог выявить сущность жизни мексиканского народа. Его проза стала общим достоянием всей нашей культуры. Хуан Рульфо родился в 1918 году в небольшом селении Сайула на западе Мексики. В детстве он был свидетелем восстания «крис-терос», одного из самых жестоких эпизодов мексиканской истории XX века. Книжки по современной истории страны мало говорят об этом восстании, зато в произведениях Рульфо сохранилась волнующая хроника тех событий.

Несомненно, пережитое им в детстве наложило свой отпечаток не только на писательские пристрастия, но и на его фотографическое видение. Почерк фотохудожника отличает известная минорность, скрытая печаль о заброшенных и опустошенных мексиканских селениях, из которых ушла жизнь.

Одно из таких селений — Комала — фактически главный герой его романа «Педро Парамон». Селение, которое медленно вымирает. На фотографиях, экспонировавшихся в Москве, сама Комала не появляется, но переданы многие ее характерные черты. Снимки Рульфо, сделанные во многих местах Мексики, наглядно подтверждают, с каким уважением, а то и почтением, относится фотограф к своим героям.

Рульфо предпочитает черно-белую фотографию, потому что она строже. В ней более заметны контрасты, очень важные для передачи особенностей именно его миропонимания. Писатель серьезно относится и к работе в лаборатории, никому не доверяя фотопечать, в которой достиг высокого профессионального уровня.

Рульфо любит снимать широкие, открытые пространства и прекрасно использует игру черных и белых тонов, присутствие в кадре облаков как знака величественного спокойствия. Выбирая для съемки человеческие типы, Рульфо останавливает внимание на бесстрастных, отражающих глубокое спокойствие лицах. Его крестьяне часто выглядят скульптурными и монументальными. Впрочем, художественной практике Рульфо всегда было свойственно ощущение одновременно величия и простоты. Портреты его — своеобразная «человеческая география» Мексики. То, что началось как любительское увлечение, превратилось у Рульфо с годами в еще один способ самовыражения. В фотографическом творчестве просматривается все то же стремление писателя высказаться, в данном случае с помощью зрительных образов, на волнующие его темы в жизни природы и общества.

Писатель Хуан Рульфо идет в ногу с фотографом Хуаном Рульфо.

Давид УЭРТА,
искусствовед
Мексика

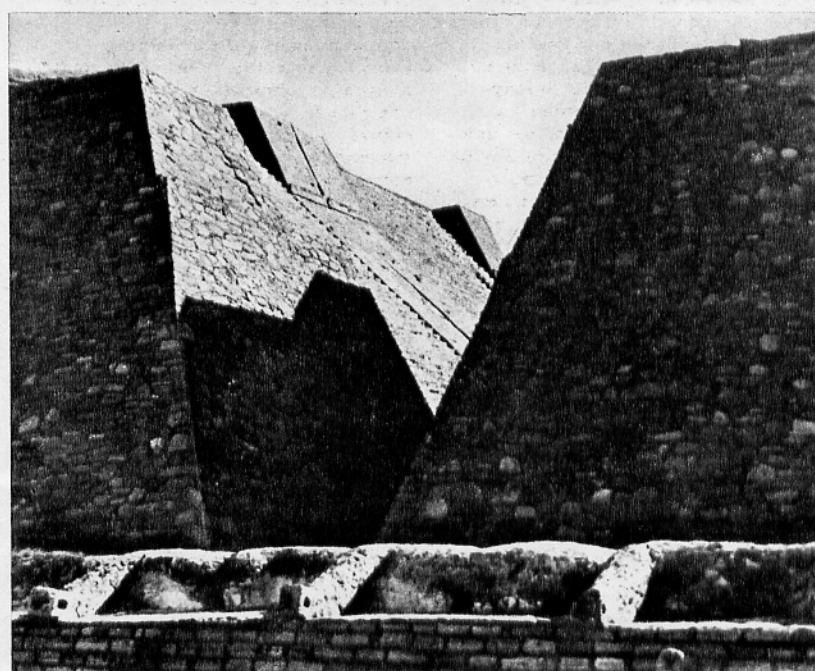
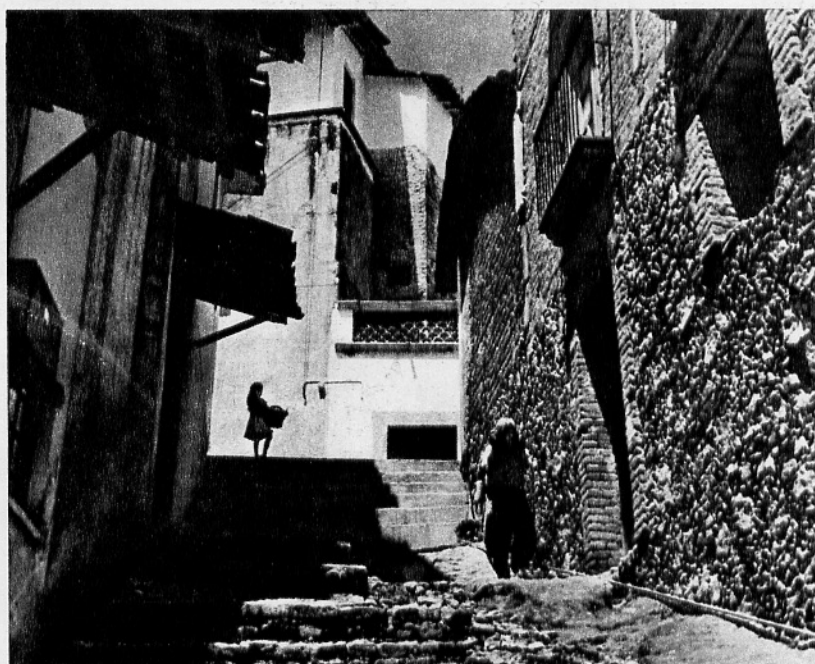


ФОТО
ХУАНА РУЛЬФО
(МЕКСИКА)

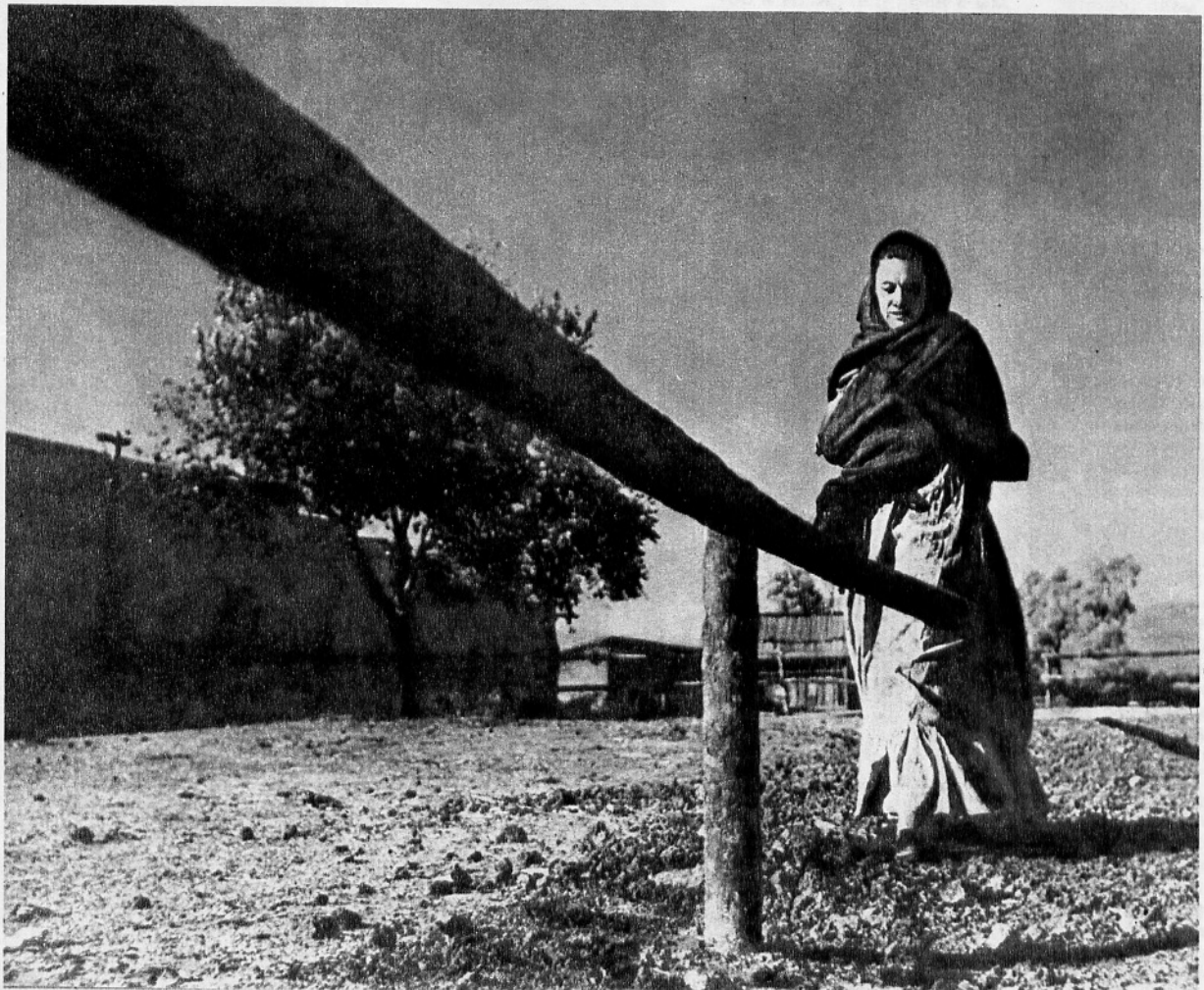
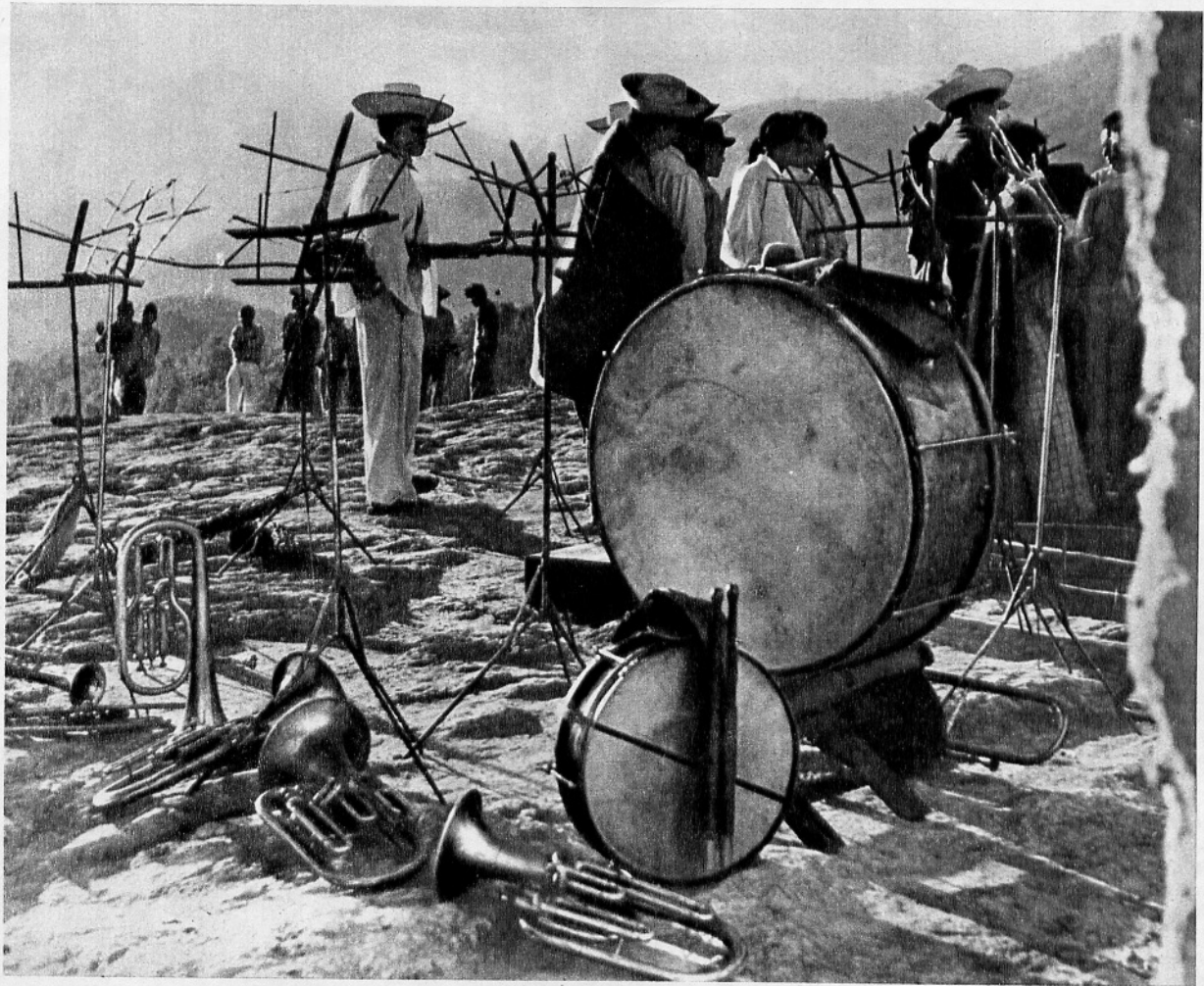
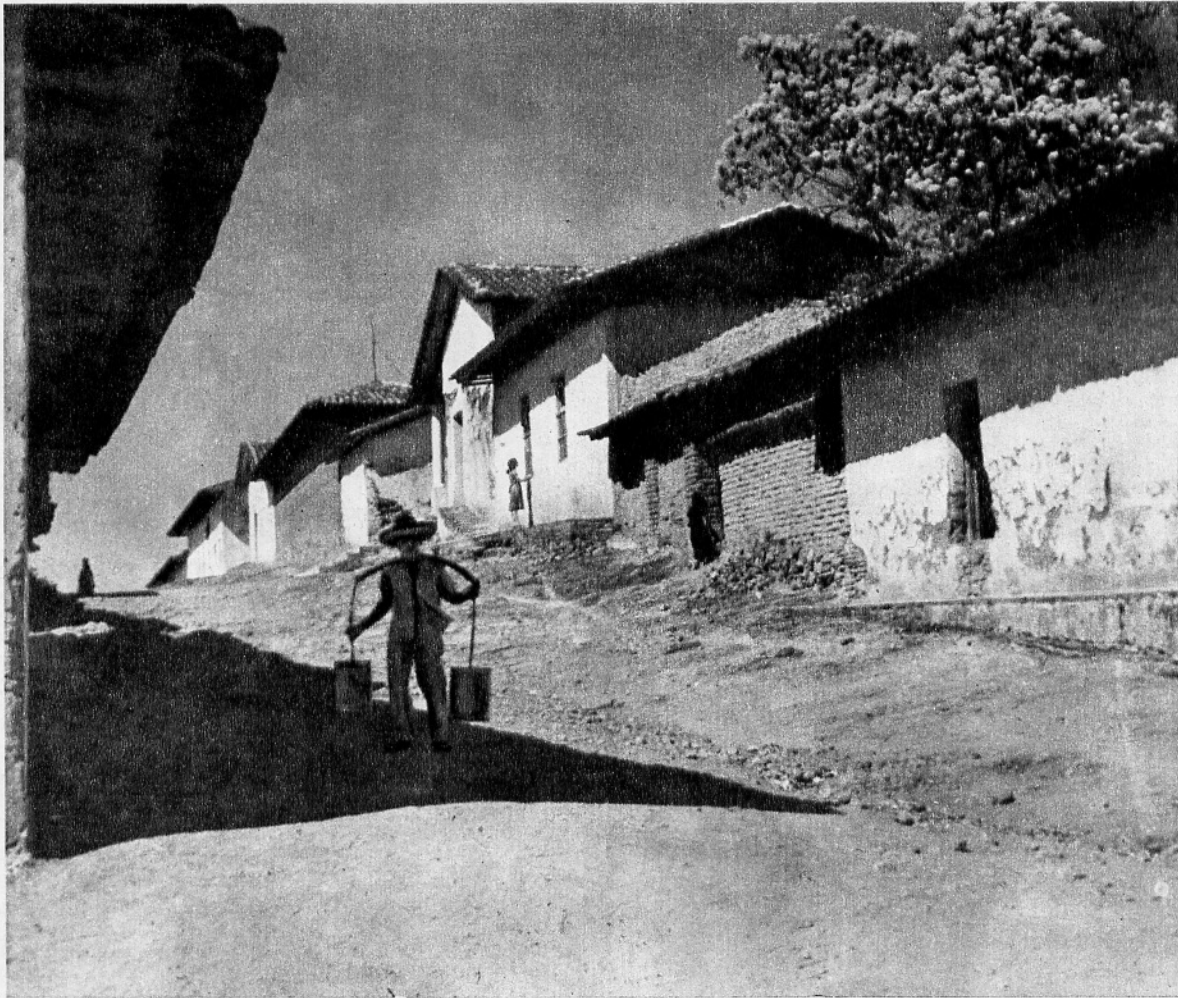


ФОТО
ХУАНА РУЛЬФО
(МЕКСИКА)



Всесоюзный семинар

В Таллине состоялся Всесоюзный семинар-практикум для руководителей самодеятельных коллективов фотолюбителей, организованный Министерством культуры СССР, Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительской работы, ВЦСПС, Союзом журналистов СССР, межсоюзным Домом самодеятельного творчества Эстонского республиканского Совета профсоюзов и народной самодеятельной фотостудией «ТФК».

Открыл семинар заведующий культурно-массовым отделом республиканского Совета профсоюзов О. Эуген.

С докладом «О дальнейшем совершенствовании деятельности самодеятельных коллективов фотолюбителей в период проведения Всесоюзного смотра самодеятельного художественного творчества, посвященного 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне» выступил заведующий отделом кинофотоискусства ВНМЦ НТ и КПП Министерства культуры СССР Е. Богатырев.

Он остановился на основных задачах, стоящих перед руководителями фотоколлективов в период проведения Всесоюзного смотра, и в первую очередь на необходимости повышения массовости фотолюбительского движения, вовлечения широких слоев трудящихся, молодежи и детей в занятие этим увлекательным видом художественного творчества.

Теме «Формы и методы учебно-воспитательной и творческой работы в коллективах фотолюбителей» посвятил свое выступление старший научный сотрудник отдела кинофотоискусства ВНМЦ Министерства культуры СССР А. Евтеев. Вопросами дальнейшего развития любительской фотографии, воспитанию социальной зрелости и гражданской позиции самодеятельных фотографов было посвящено выступление заведующего отделом оформления газеты «Советская культура» Н. Еремченко.

В докладе редактора отдела фотоискусства и фотолюбительского творчества журнала «Советское фото» М. Леонтьева был дан анализ особенностей работы клубов фотолюбителей. С докладом, оразившим

актуальные проблемы любительской фотографии, выступил доцент Всесоюзного государственного института кинематографии, кандидат философских наук Г. Пондопуло. «Сегодня фотолюбительское движение, — сказал он, — выходит на авансцену художественной культуры, поэтому необходимо серьезное отношение к этому явлению».

О выставочной работе в коллективе фотолюбителей, принципах формирования клубной коллекции для участия в республиканских и всесоюзной фотовыставках, посвященных 40-летию Победы, рассказал заведующий отделом кинофотоискусства Всероссийского НМЦ Министерства культуры РСФСР Р. Крупнов. Особое внимание на семинаре было уделено вопросам дальнейшего совершенствования техники фотосъемки и печати. С докладом «Практическая сенситометрия и зонная система экспонирования» выступил А. Евтеев. Сообщение члена правления Общества фотоискусства Литовской ССР П. Карпавичюса было посвящено сложным способам печати. Фотокорреспондент журнала «Турист», кандидат технических наук Д. Луговьер рассказал о творческих методах репродуцирования слайдов.

С обменом опытом работы выступили: председатель Днепропетровского городского фотоклуба М. Матус, руководитель народной фотостудии «Поиск» Г. Тирасполя А. Витковский, руководитель минского слайд-клуба «Спектр» А. Дитлов, фотокорреспондент творческой студии «Фотожурналист» Союза журналистов Молдавии С. Карташев, председатель народной фотостудии «ТФК» Таллина Т. Кийгэ и руководитель детской фотостудии «Взгляд» из Тирасполя А. Паламарь.

В ходе семинара-практикума его участники смогли ознакомиться с работами фотокорреспондента газеты «Советская Россия» П. Кривоцова, творчеством фотолюбителей Эстонии, России, Молдавии, Латвии, Литвы, Украины и ряда других республик. Обзор отдельных выставок фотолюбителей провел научный сотрудник сектора средств массовых коммуникаций ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР В. Стигнеев.

ФОТОПАНОРАМА

ДАТЬ ПАМЯТИ

Сорокалетие славной Победы с новой силой всколыхнуло в нашей стране и за рубежом интерес к боевому творчеству советских фотографов, прошедших вместе с воинами-освободителями ратный путь до Берлина. Во многих странах Европы знаменательная дата в истории всего человечества была отмечена, в частности, выпуском фотоальбомов. В них вошли кадры, запечатлевшие эпизоды войны. В Чехословакии издательства «Наше войско» и «Лидове накладателství» выпустили фотоальбом «Великая Отечественная». Специально созданы для издания в этой братской стране фотоальбомы «Весна Победы» и «От Бузулука до Праги — сорок лет спустя». Следует отметить, что последняя работа осуществляется уже упоминавшимися чехословацкими издательствами совместно с советскими коллегами из АПН.

950 фотографий содержит альбом-приложение к книге И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь», выпуск в свет которого осуществляется в Германской Демократической Республике при участии ВААП издательством «Фольк унд Вельт». В ГДР издательство «Фотокино-ферлаг» выпустило книгу о советском военном фоторепортаже. С английским издательством «Гранада» заключены контракты, в соответствии с которыми книги английского автора Д. Эриксона «Сталинград» и «Путь к Берлину» иллюстрируются снимками советского фотожурналиста Е. Рябко. Им же в соавторстве с другими мастерами советской фотографии подготовлен альбом «Парад Победы», издаваемый в Греции издательством «Синхрони эпохи». Все эти книги и альбомы — дань светлой памяти отдавшим жизнь в борьбе против фашизма, за свободу и мир на земле.

«ВААП-ИНФОРМ»

ПОКАЗЫВАЕТ «МУДРЕЦ»

В залах картинной галереи Дома ученых новосибирского Академгородка проходила отчетная выставка фотоклуба «Мудрец». На суд зрителей было представлено 120 черно-белых и цветных снимков 15 фотолюбителей.

Основные темы выставки: пейзажи, портреты наших современников, жанровые сценки, натюрморты. Члены фотоклуба — люди разных профессий: ученые, студенты, лаборанты, ин-

женеры, служащие, школьники. Многие их работы отмечены призами и дипломами республиканских, всесоюзных и международных выставок.

З. ХУТОРЯНСКИЙ

КОНКУРС «ФЭДА»

Харьковское производственное машиностроительное объединение «ФЭД» провело фотоконкурс, посвященный 50-летию начала производства первого советского малоформатного фотоаппарата.

Для участия в конкурсе отбирались работы, которые были выполнены различными модификациями фотокамер харьковского объединения.

Жюри конкурса, в состав которого вошли представители дирекции, конструкторского бюро объединения, преподаватели Харьковского художественного института, рассмотрело представленные работы и определило призеров.

Первая премия присуждена Г. Глущенко (Харьков). Второй премией награжден П. Райт (Новочеркасск), третьими — Г. Бодров (Курск) и В. Семаков (Мурманск). Поощрительные премии получили В. Черкасова (Ворошиловград), Р. Рубцов (Московская область) и семья Колпаковых (Лиепая).

Е. ФЕДОРОВСКИЙ

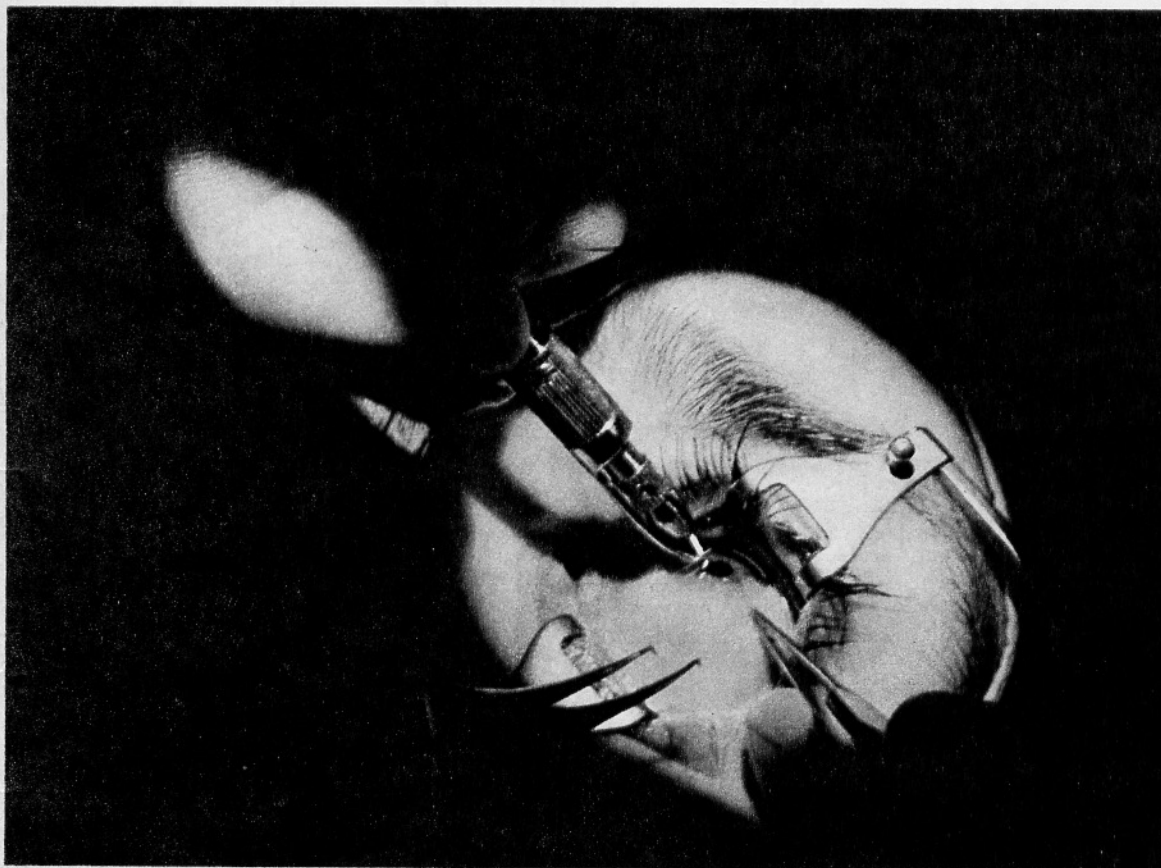
ВЫСТАВКА НА КРАСНОЙ ПРЕСНЕ

На третьей московской международной выставке «Телекинорадиотехника-85» 170 фирм из 19 стран продемонстрировали широкую гамму телевизионного, кино- и фотооборудования, светочувствительных материалов и магнитных лент. В разделе «Профессиональная и любительская фотоаппаратура» экспонировались фотоаппараты, фотообъективы и светофильтры, осветительная аппаратура, малогабаритные проекционные устройства для фотолaborатории и другая фототехника.

На стендах Советского Союза свои новые разработки представили НИКФИ, НПО «Экран» Госкино СССР, «Мосфильм». Зарубежные фирмы «Ково» (ЧССР), «Микроэлектроник» (ГДР), «Аутопан» и «Овескон» (ФРГ), «Синар» (Швейцария), «Хассельблад» (Швеция), «Кодак» (США), «Амек системс» (Великобритания), «Дурст» (Италия) и ряд других также продемонстрировали свои новинки. Подробная информация о наиболее интересных экспонатах этой выставки будет опубликована в одном из ближайших номеров «СФ».

Т. МОСИНА

«Уорлдпрессфото-85»

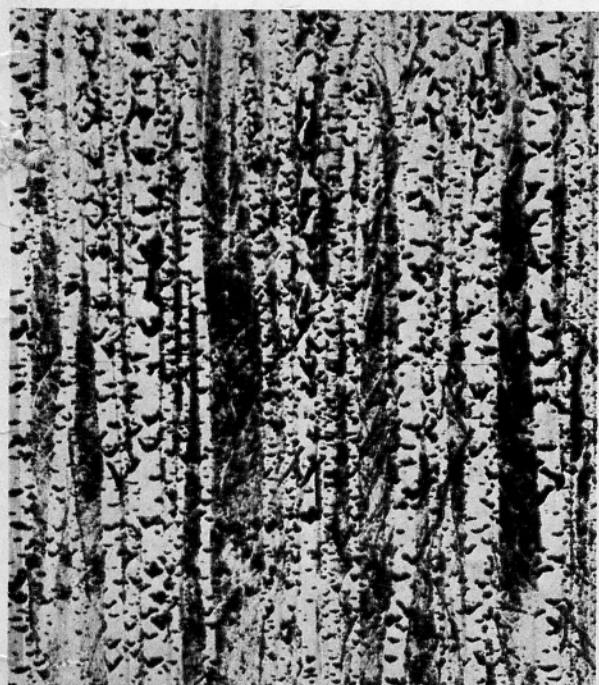


ВИКТОР ЧЕРНОВ ОПЕРАЦИЮ НА ГЛАЗЕ ВЕДЕТ ПРОФЕССОР С. Н. ФЕДОРОВ
Первая премия

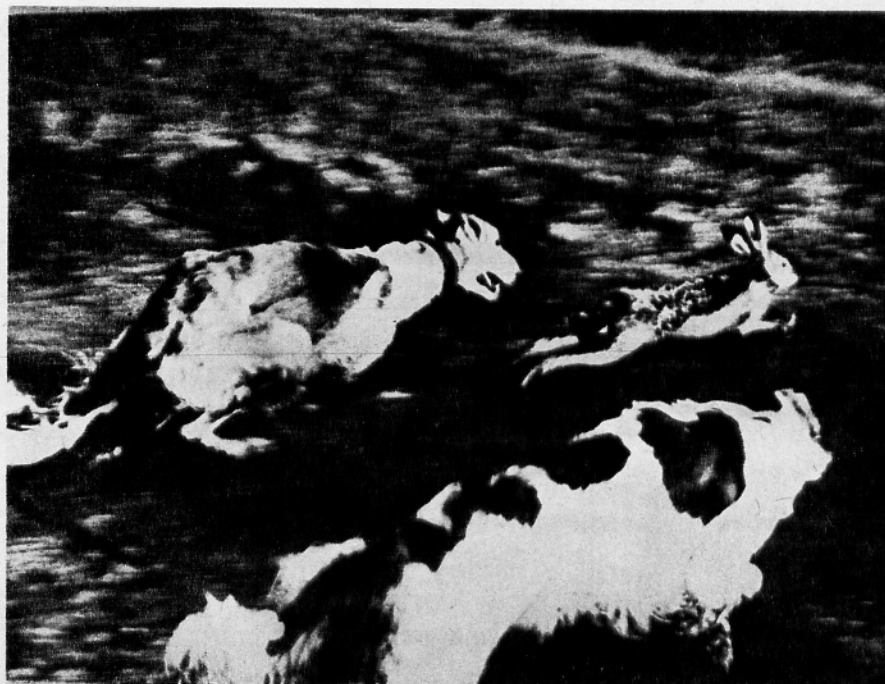
Традиционный конкурс «Уорлдпрессфото», проходивший в Амстердаме нынешней зимой в 28-й раз, собрал в Голландии фотографии минувшего года, сделанные фотожурналистами многих стран мира. Нынешний конкурс был рекордным по числу участников — 859 фотокорреспондентов из 55 стран представили на рассмотрение жюри 5811 фотографий. Советский Союз прислал на конкурс 286 работ. В международное жюри, которое работало под председательством Патриции Сепалла (Финляндия), вошли представители Великобритании, Голландии, Норвегии, ФРГ, Франции. Социалистические страны были представлены в жюри ВНР и СССР.

Лучшей пресс-фотографией года была признана работа индийского фоторепортера Пабло Бартоломью — цветной слайд из репортажа «Катастрофа в Бхопале», рассказывающего о трагических событиях в индийском городе, жители которого были отравлены по вине американского концерна «Юнион Карбайд». Работы трех советских фотожурналистов Виктора Чернова (АПН), Анатолия Иолиса (издательство «Колос») и Юрия Кавера (АПН) завоевали призовые места. Голландские устроители конкурса проявляют большую заинтересованность в участии в нем фотомастеров из Советского Союза, отдают должное их профессиональному уровню.

Ю. ГОЛОВЯТЕНКО,
член жюри конкурса
«Уорлдпрессфото»



ЮРИЙ КАВЕР БЕРЕЗЫ
Третья премия



АНАТОЛИЙ ИОЛИС ОХОТА
Вторая премия

