

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 8512

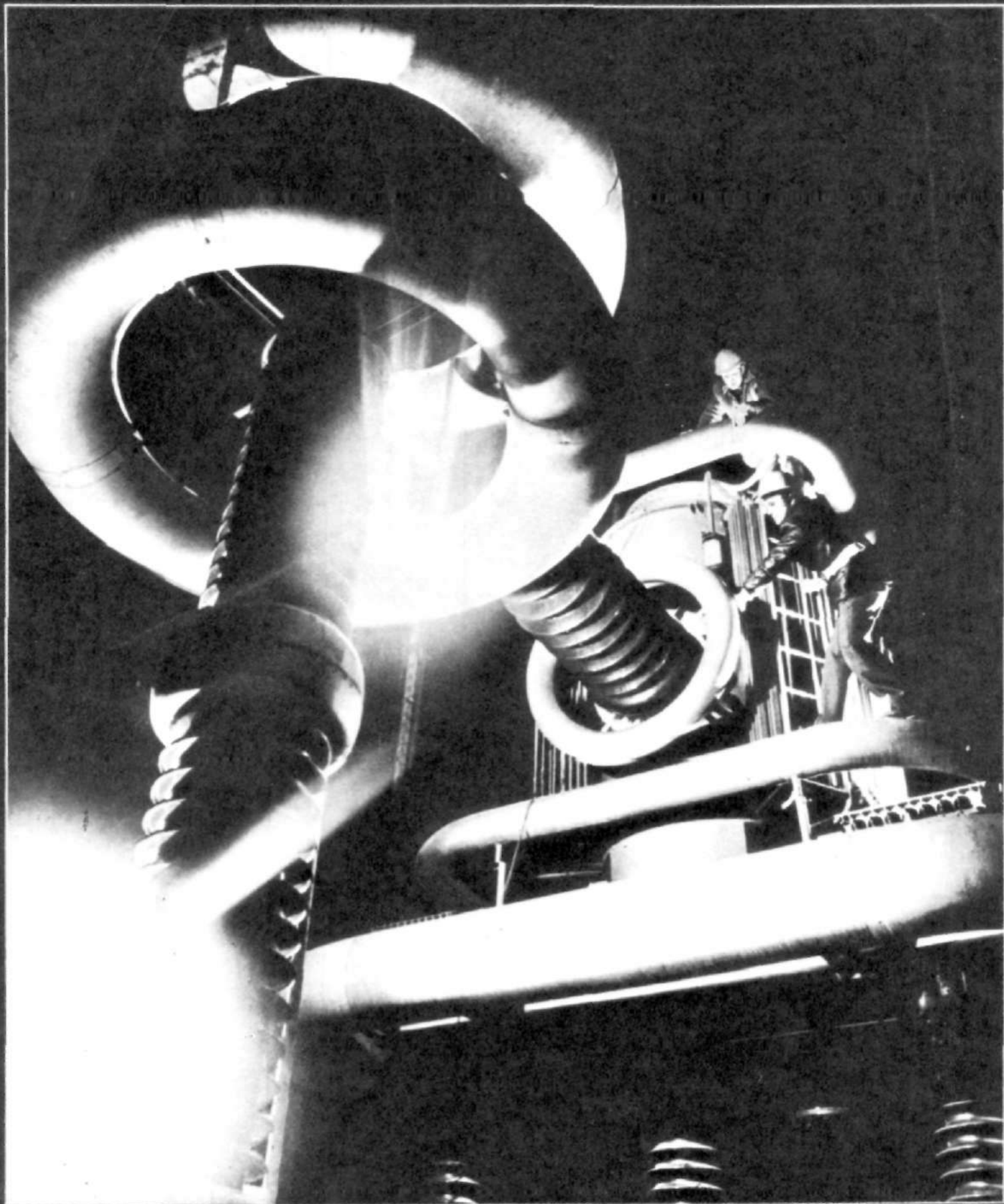
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



СЕРГЕЙ МЕТЕЛИЦА ГОРНАЯ ТРАССА







ВАЛЕНТИН ШИЯНОВСКИЙ ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЬ ЭНЕРГИИ





ВИКТОР РЕЗНИКОВ В ИСПЫТАТЕЛЬНОМ ПОЛЕТЕ — ПЛАНЕРЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ДЕКАБРЬ 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

А 03472
сдано в набор 03.10.85 г.
подп. в печать 11.11.85 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 2478
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

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

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.
НАВСТРЕЧУ
XXVII СЪЕЗДУ КПСС

1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
А. Сенцов На актуальную тему
12
М. Юрко Зримая мысль

ФОТОПРАКТИКУМ

14
П. Носов Школа в лесу

ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»

16
За «круглым столом» — теоретики

ФОТОТВОРЧЕСТВО

17
Ю. Богомолов Образ артиста
24
И. Семенова В поисках гармонии

ФОТОТЕОРИЯ

22
А. Вартанов Эстетика фотографии

ФОТОКОНКУРСЫ

28
Призы «Ассофото-84»
29
«Образ жизни — советский»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

30
Фотоюниор

ФОТОБИБЛИОТЕКА

32
О. Смирнов Слои времени

РЕТРОФОТО

34
Т. Герсамя Творческое наследие Дмитрия Ермакова

ФОТОДОСУГИ

38
В объективе — улыбка...

ФОТОТЕХНИКА

39
В. Федей Устройство и разборка «Зенита-12СД»
40—41
Информируем, советуем, предлагаем:
Фотосъемка движения
А. Васильев Из опыта работы
42
Конкурс «10 000 технических идей»
43
Т. Мосина Пленка «Орвоколор NC-21»
44
В. Володин «Кэнон» модели «Т»

ИНТЕРФОТО

45
Г. Ирке Фотоклуб в Лейпциге

НА ОБЛОЖКЕ:



БОРИС ТАРЛИЦКИЙ
(ЛАТВИЙСКАЯ ССР)
ЗВОНК ВЕСНЫ



БОРИС КРЕМЕР
(МОСКВА)
ЗИМНИЙ ОТДЫХ

Александр Сенцов На актуальную тему



Сегодня наша страна совершает крутой поворот в своей экономической стратегии, направленный на интенсификацию народного хозяйства, повышение его эффективности. В проекте новой редакции Программы КПСС подчеркивается, что «ускорение научно-технического прогресса пред-» является все более высокие требования к общему и профессиональному образованию трудящихся. Поэтому важнейшую роль приобретает подготовка высококвалифицированных научных и инженерных кадров. Естественно, что мы — журналисты и, в частности фотожурналисты, не можем оставаться в стороне от столь актуальной социально-экономической проблемы, должны всячески помогать пропаганде передового опыта в этой области. «Принять меры к значительному улучшению использования научного потенциала высшей школы...» — записано в проекте Основных направлений экономического и социального развития СССР

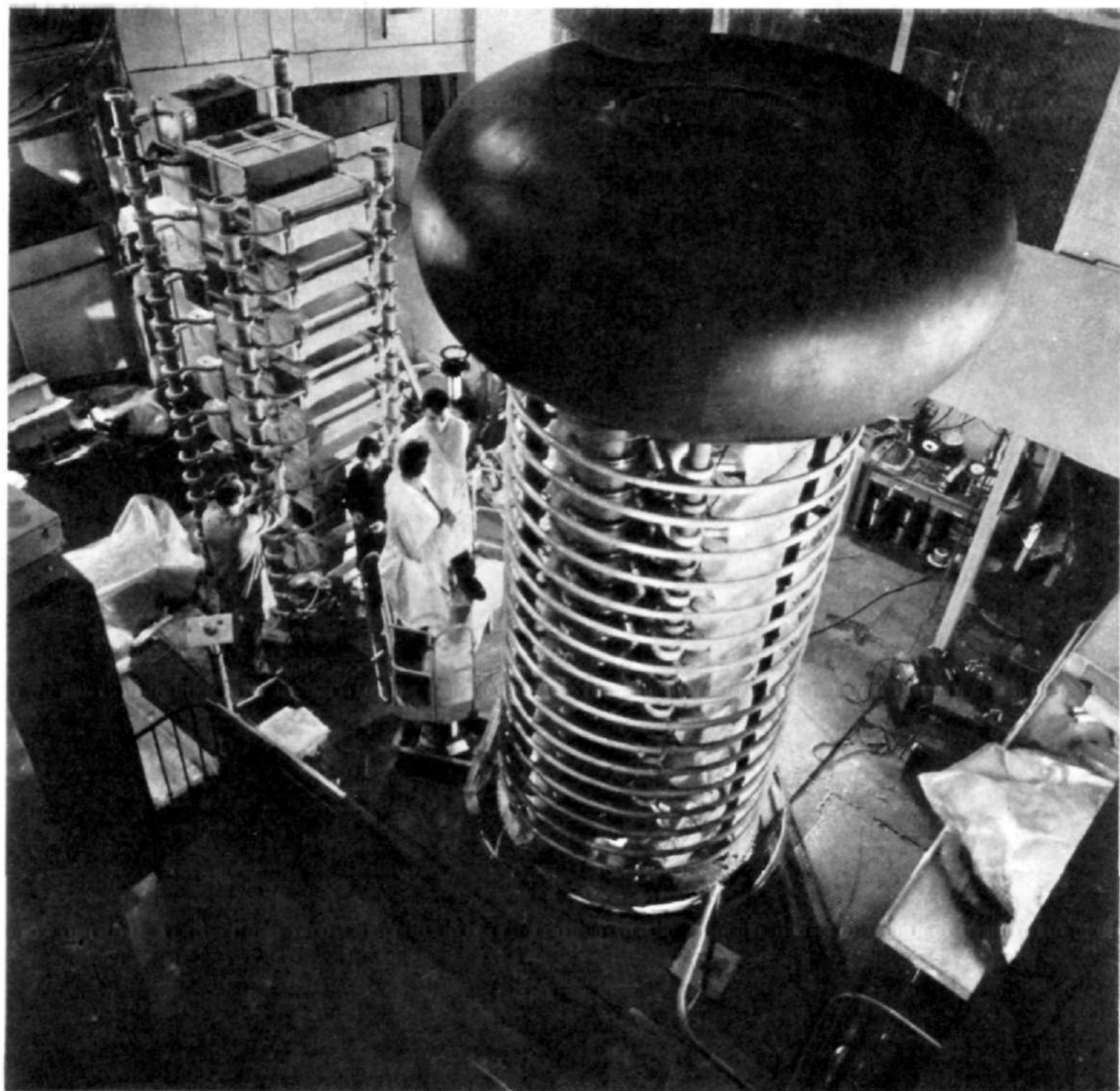
на 1986—1990 годы и на период до 2000 года. А в Новосибирском государственном университете, материал о котором я готовил в нынешнем году к его 25-летию, уже давно смело и творчески экспериментируют, добиваются, чтобы выпускники высшей школы сочетали фундаментальные научные знания с практическим опытом, инженерным умением. Таким образом, один из трех главных вопросов — где снимать? — был решен. Однако, как знает каждый профессионал, ответить на два оставшихся — что именно и как снимать? — куда сложнее. И здесь на примере этой конкретной съемки мне хочется коснуться одной из проблем, споры вокруг которой ведутся давно, — проблемы репортерской специализации. В Фотохронике ТАСС, как, впрочем, и в большинстве газет, считается, что фотожурналист должен быть универсальным, постоянно и равно свободно снимать все темы, работать во всех жанрах. Исключение

делается обычно лишь для спортивных фоторепортеров: тут, мол, надо до тонкостей знать «технологии» каждого из видов, да и спорт сам по себе уже достаточно разнообразен. Что касается других тем, то принято считать, что постоянная работа над какой-либо из них ведет к штампованному, однообразному решению. Мне же кажется, что, досконально не зная дела, о котором он должен рассказывать, репортер будет все время открывать давно открытое, скользить по поверхности темы, фиксируя лишь наиболее яркие детали ее внешней атрибутики. Так, если бы я время от времени не снимал науку, образование, студенчество, не имел возможности сравнивать, я просто не смог бы прочувствовать ту особую, демократическую атмосферу взаимоотношений, которая царит в Новосибирском университете, оценить, сколь серьезно поставлены там научная работа студентов, студен-

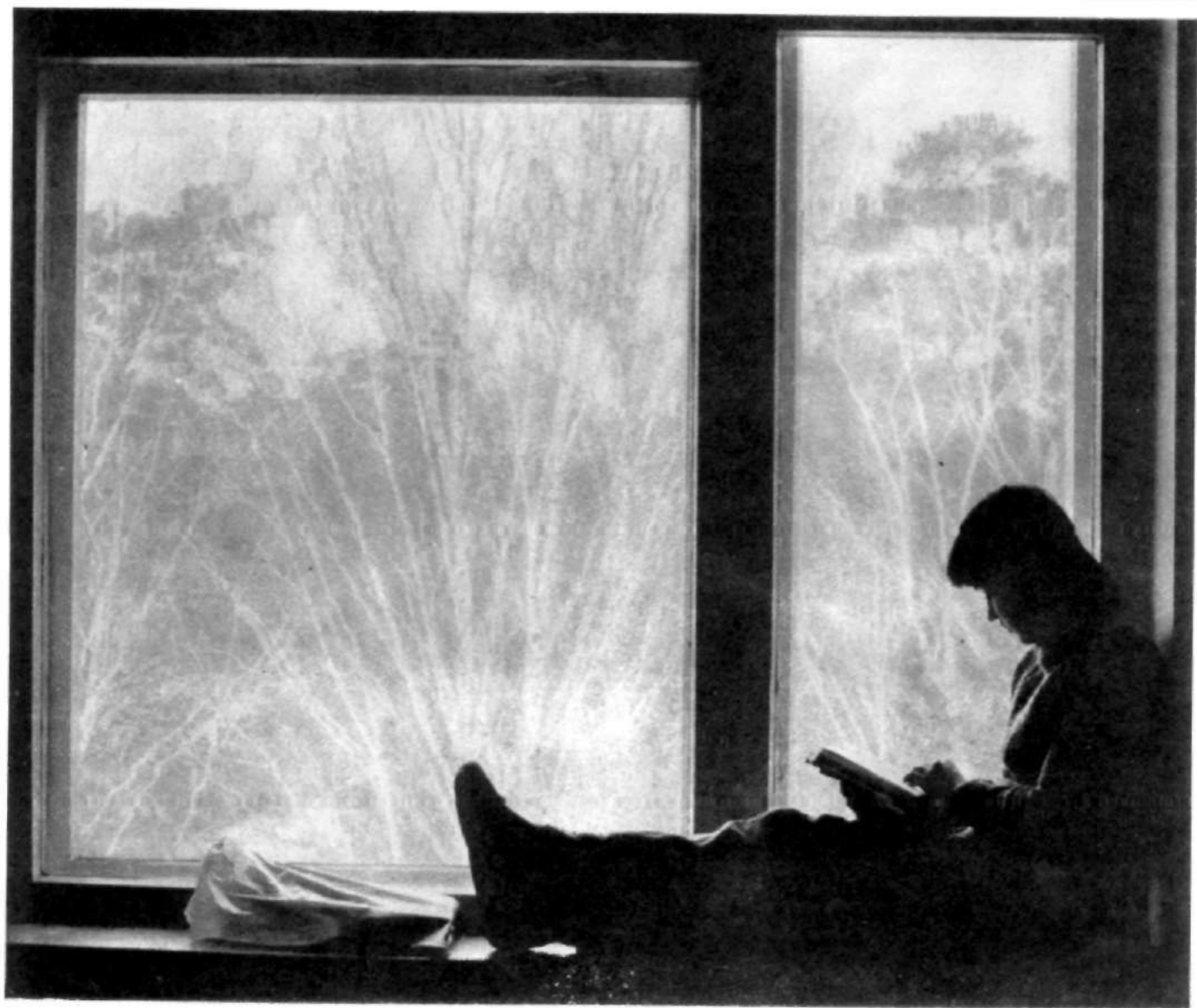
ческое самоуправление... В Новосибирске многое интересно и необычно. Университет стоит прямо в Академгородке, окруженный целым рядом научно-исследовательских институтов. Его студенты уже на третьем курсе завершают общее образование и уходят на практику в эти институты. Здесь практикуются такие формы обучения, как деловые игры по дисциплинам, скажем, по экономике. Здесь студенты сами контролируют успеваемость своих коллег. Здесь на дистанции лыжного кросса вместе со студентами, в дискотеке — танцующего доктора наук... Словом, широкий круг съемочных сюжетов очертить было не так уже и трудно. Говоря об изобразительном решении темы, вновь нельзя обойти молчанием специфику съемки для ТАСС. Мы, корреспонденты Московской редакции Фотохроники, находимся в сложном положении. При-



АЛЕКСАНДР СЕНЦОВ - СТУДЕНТЫ СИБИРИ (ИЗ СЕРИИ)







АЛЕКСАНДР СЕНЦОВ СТУДЕНТЫ СИБИРИ (ИЗ СЕРИИ)



ступая к работе, никогда точно не знаешь — какому журналу, какой газете понадобится твой будущий материал. Это исключает возможность заранее учесть особенности фотографического «лица» того или иного издания, специфику интересов его читательской аудитории. Читатели, вероятно, уже заметили, что я всячески избегаю терминов, которые характеризуют жанровую принадлежность снятого мной в Новосибирске материала — репортаж, очерк, серия... Дело все в том же отсутствии конкретного издания-заказчика... Агентство, принимая у нас большую, многокадровую съемку, не рассматривает ее как готовое, законченное произведение фотожурналистики. Это лишь материал, из которого бильдредакторы Фотохроники ТАСС составляют различные подборки

для разных изданий, где свои бильдредакторы из доставшейся им части снимков попробуют сложить нечто цельное... Поэтому и бывает у нас неучтенный теорией фотожурналистики жанровый термин — «тема». А ведь, наверняка, многим репортерам-тассовцам было бы интересно поработать целенаправленно — снять сквозной репортаж для «Советской России», фотоочерк для «Литературной газеты» или «Собеседника»... Возможности такие у Фотохроники есть, дело за заказчиками, которые, вероятно, не менее нас заинтересованы в подобных прямых контактах. Но и у «темы» должен быть свой визуальный ключ, своя смысловая доминанта, придающие материалу цельность, стилистическое единство. И здесь мне оказалась близка мысль, которую совершенно справед-

ливо подчеркнул недавно О. Куприн на страницах «СФ» (1985, № 8): научно-технический прогресс творят люди, и человеческий фактор находит внешнее проявление в глазах, лицах, эмоциях, взаимосвязях людей. Есть, правда, у меня и кадры, которые в той же статье О. Куприн охарактеризовал как «научно-технические натюрморты». Но в этом случае я вовсе не считаю, что каждый журналистский снимок обязательно должен волновать душу зрителя. Подчас нужны и иные, несущие просто информационную нагрузку кадры. У меня это — ряд снимков, сделанных в разных институтах Сибирского отделения АН СССР, которые демонстрируют, с какой сложной научной аппаратурой приходится сегодня иметь дело нашим студентам.

Работая над темой о Новосибирском государственном университете, я стремился к тому, чтобы за kaleйдоскопом лиц и фигур у зрителя, в конечном счете, возникал некий обобщенный собирательный образ огромного, поистине массового отряда нашего студенчества. Остается сказать, что вся съемочная работа уложилась в две командировки: десять дней зимой, когда был снят весь основной материал, и шесть — весной, которые понадобились главным образом для съемки сессии. За это время было снято 30 пленок. Для распространения было принято 50 негативов. Снимки публиковались в «Комсомольской правде», «Собеседнике», «Литературной газете». И вот теперь со своим взглядом на мою съемку вас знакомит «Советское фото».

Зримая мысль



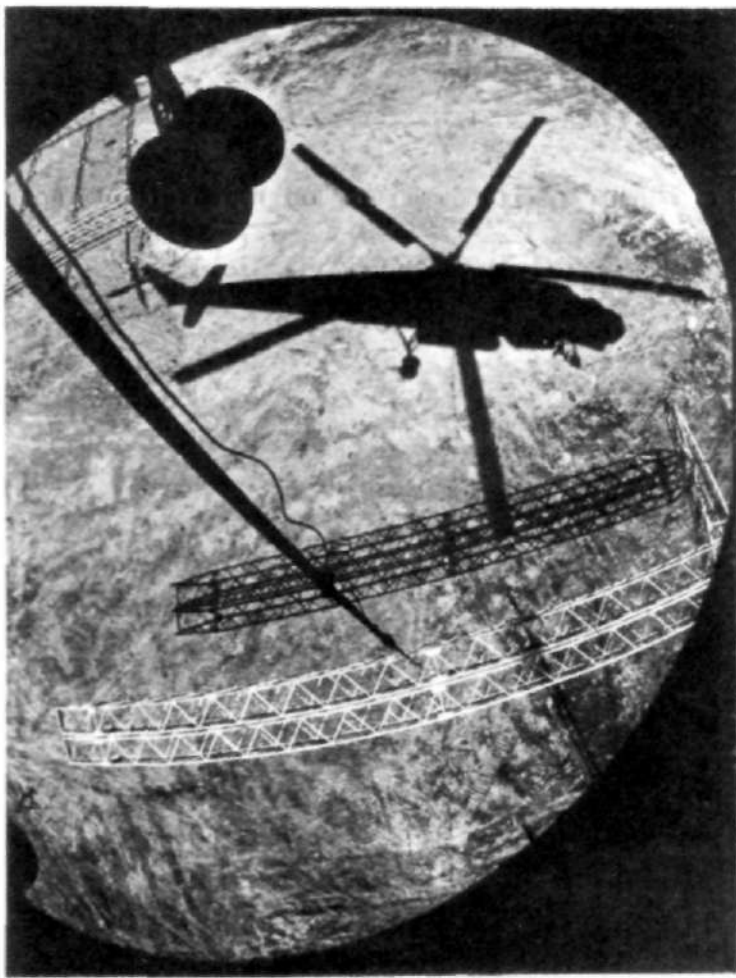
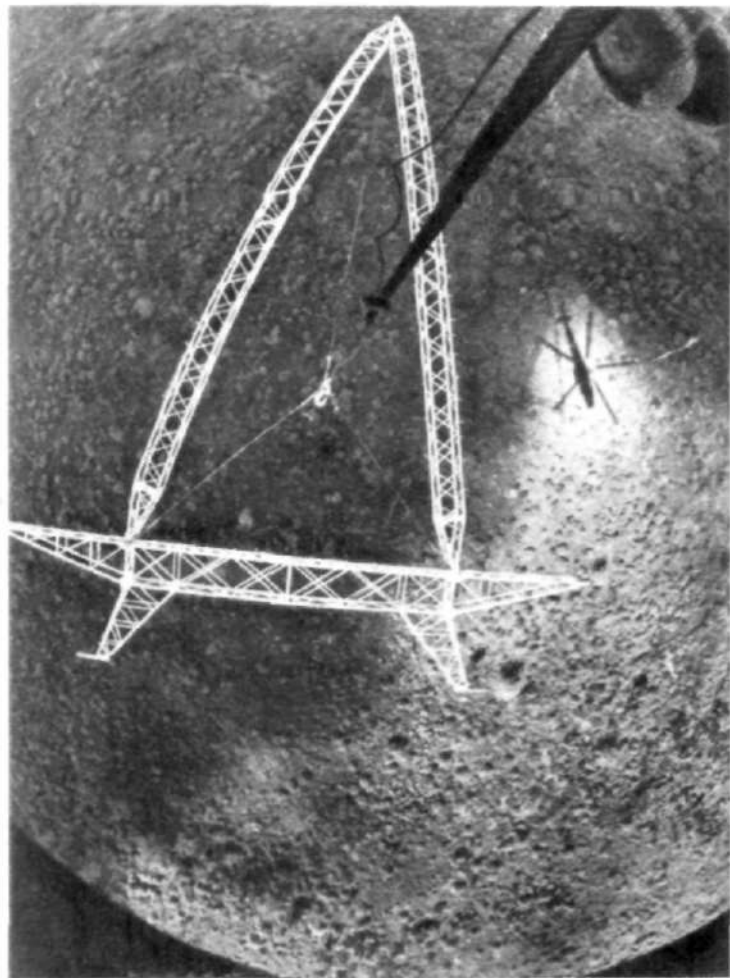
Снимки Елены Глазачевой не впервые появляются на страницах «Советского фото», и нашему читателю достаточно хорошо знаком ее характерный творческий почерк — в нем ясно просматривается стремление автора к предельному сближению содержа-

ния и формы. Это мы видели еще в ее ранних, любительских работах — уже там форма, не довлея над сюжетом, была подчинена, а точнее, соподчинена мысли, которую в каждом конкретном случае хотела выразить по-своему средствами фотографии Елена Глазачева.

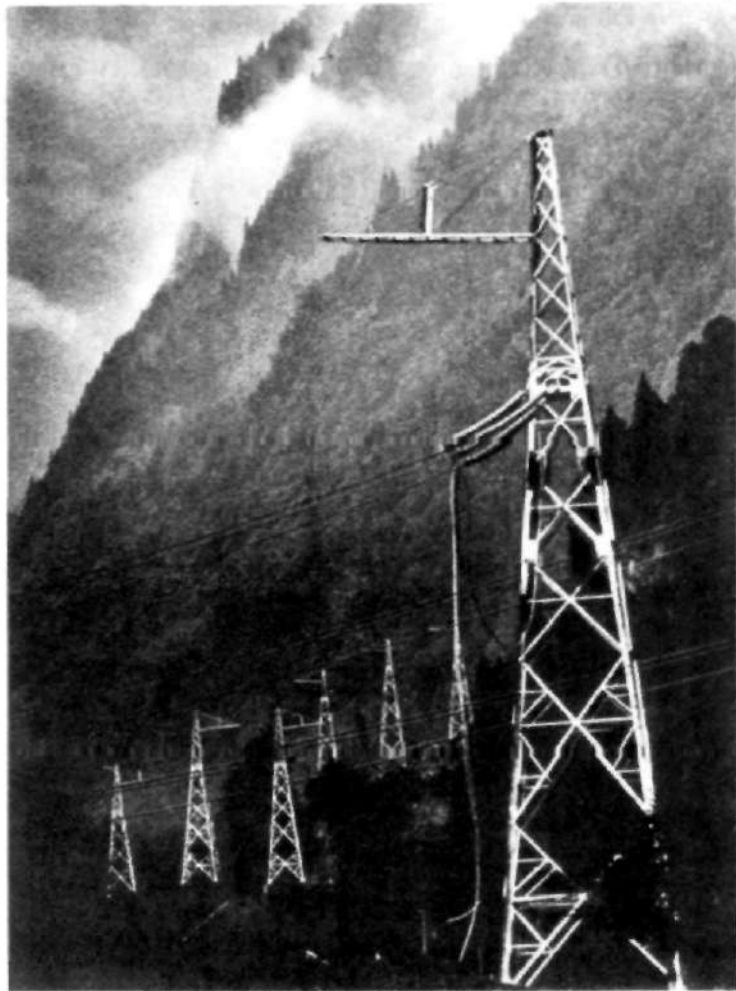
Став профессиональным репортером, она сохранила ту раскованность в подходе к жизненному материалу, что обычно отличает фотолюбителя, достигшего весьма высокого творческого уровня. Раскованность фотолюбителя имеет своим основанием «необязательность» работы именно над данным, конкретным сюжетом, темой, отсутствие такого фактора, как редакционное задание. И вот тут-то и надо искать причины, по которым профессионально утвердившемуся фотожурналисту удалось сохранить собственное «я» практически во всех случаях, когда приходится выбирать изобразительные средства, сюжетные решения очень точно сформулированных потребностей газеты. Правда, справедливости ради следует признать, что формулирует их зачастую она сама, так как совмещает творческие функции фоторепортера с должностью заведующего отделом иллюстраций газеты «Воздушный транспорт».

Для успешной работы в подобном издании — с четко выраженной «ведомственностью» и постоянством (не хочется сказать однообразием) тематики, как ни в каком ином, от репортера требуются способность добиваться оригинальности в каждом кадре, умение не повторяться. А это совсем не просто, когда самолеты и вертолеты похожи, как близнецы, а люди одеты хотя и в красивую, «фотогеничную» форму, но тоже совершенно одинаковую во всех подразделениях гражданской авиации. Как Елене Глазачевой удается избежать неизбежных повторов, в какой-то мере позволяют понять снимки, публикуемые на этих страницах.

Перед нами — установка опор линии электропередачи, производимая с вертолета. Мы видим человека и его дело — заслуженного пилота СССР, лауреата Государственной премии Геннадия Степановича Мальцева, командира звена «летающих кранов», уникального специалиста, ведущего сложнейшие монтажные работы. Тема решена в пяти снимках. Главное в них, на наш взгляд, та мысль, что вложена автором в каждый кадр, рассказывающий о буднях тружеников неба. Мысль зримая, открывающая нам ту простую истину, что «первым делом» не самолеты и вертолеты, а тот вклад, который вносят их экипажи в общий труд всей страны.



ЕЛЕНА ГЛАЗАЧЕВА ВЕРТОЛЕТ СТРОИТ ЛЭП (ИЗ РЕПОРТАЖА)



Школа в лесу

Продолжая публикации рубрики «Формула успеха», напоминаем читателям, что эта новая рубрика призвана критически разбирать работы отдельных авторов, давать их краткий анализ, вскрывающий недостатки и отмечающий достоинства. Завершая такой разбор, мы будем стремиться вывести «формулу успеха». Но так как успех не бывает абсолютным (хотя бы потому, что не ошибается только тот, кто ничего не делает), в данных статьях большое место уделяется рассмотрению ошибок. Здесь представлены фотографии корреспондента журнала «Советский Союз» А. Зыбина, рассказывающие о школе лесничества. Начать я хотел бы с вопроса: чем является эта работа — репортажем или очерком? На первый взгляд — перед нами репортаж.

Но, приглядевшись внимательнее, придется признать, что «Школьное лесничество» можно считать репортажем только с очень большой натяжкой. Дело в том, что фотографии эти не дают непосредственно репортажного освещения жизни молодых лесников. Многие снимки явно срежиссированы, хотя и выглядят довольно убедительно и правдоподобно... Нельзя отнести этот материал и к очерку — здесь нет ни единой сюжетной линии, ни какого-либо развития во времени, ни логического ряда последовательно выстраиваемых кадров. На мой взгляд, это некое эссе, жанр скорее литературный, нежели фотографический. Перед нами рассказ о ребятах, которые если и не решили посвятить свою жизнь профессии лесничего, то, во всяком случае, с большой охотой и старанием изучают мир леса.

Такой рассказ получился. Здесь представлено только четыре кадра из двух десятков, снятых Зыбиным в школьном лесничестве. Среди них были и крупнопланные портреты, и группы, и жанровые сценки, и «производственные моменты» — знакомство ребят с мощной современной техникой, обслуживающей службу охраны и воспроизведения леса. Можно говорить о том, чего в этом наборе не хватает — это, возможно, раздольные пейзажи, динамичные



АНАТОЛИЯ ЗЫБИН ШКОЛЬНОЕ ЛЕСНИЧЕСТВО

снимки диких животных, кадры макросъемки, раскрывающие тайны, скрытые от глаза, невооруженного оптикой.

Конечно, будь здесь все это, материал в целом, вероятно, очень выиграл бы, но мы говорим не о том, чего нет, а о том, что есть. А есть нужная злободневная экологическая тема, есть атмосфера той среды, в которой проходит учеба ребят — последнее, пожалуй, самое полезное, ибо главная составляющая формулы успеха — социальная значимость, действительность журналистского материала. Важно, чтобы и другие школьники — в других районах страны, — увидев на страницах печати эти снимки, захотели присоединиться к своим сверстникам. Думается, что задача эта выполнена — в «зыбинский» лес хочется пойти, его ощущаешь, в него веришь. А как же быть с режиссурой, о которой мы сказали вначале? Ну что ж, в некоторых материалах она, как мне кажется, вполне допустима, если не ставит своей целью обмануть читателя, выдать построенный кадр за кусок истинной жизни. Скажем, групповой портрет (например, ребята, стоящие у сруба), так же как и портрет станковый, это вполне допускают. Вероятно, сам автор при подготовке материала к печати произвел бы ту же селекцию, что и мы, отбросив большинство из срежиссированных кадров. Но мы попросили его этого не делать — нам надо было видеть всю «кухню» — ведь в основе нашей рубрики стоит слово «фотопрактикум», то есть профессиональный разбор проделанной работы. То, что у репортера в процессе работы над темой накапливаются кадры, не имеющие права предстать перед читателем и даже билдтректером, — вполне нормально, но жесткий их отсев — тоже одно из слагаемых формулы успеха.

Итак, что же в итоге? Успех или неуспех? Все-таки можно согласиться — пожалуй, успех. Мы не случайно заострили свое внимание на атмосфере, царящей в школе лесничества, которую автор так чутко сумел почувствовать и передать на снимках...

Пётр НОСОВ



За «круглым столом» — теоретики

В «СФ» прошла встреча за «круглым столом» на тему «Современное состояние и перспективы развития теории фотографии». Во встрече приняли участие сотрудники сектора средств массовой коммуникации Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР, представители других институтов Москвы и Ленинграда, в частности Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Московского полиграфического института, Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, Ленинградского государственного университета.

С кратким обзором состояния фототеории выступил член редколлегии журнала А. Вартанов. Он отметил, что до недавнего времени теория технических искусств резко отставала от практики. Так обстояло дело не только в фотографии, но и в кино, и на телевидении. Но в кино и на телевидении в последнее время теория развивается очень активно: появились научные концепции, фундаментальные исследования практики. Поэтому мы вправе ждать активности и от исследователей фотографии.

— Фотографию в своей работе используют философ, критик, педагог, физик, химик, историк... — сказал он. — Поэтому наука о фотографии должна развиваться по разным направлениям. Бытование фотографии в различных взаимосвязях — вот что должно быть в поле внимания теории. Но, к сожалению, у нас нет пока центра, который объединял бы специалистов. Мало выпускается фотографических книг. Получается, что все бремя по созданию фототеории взял на себя журнал «СФ». Разумеется, при таком положении дела он не может охватить неохватное, хотя и пытается затронуть разные пласты теории: в нем печатаются статьи, посвященные различным выразительным средствам, особенностям конкретных жанров, он рассматривает снимок с точки зрения науки семиотики, с точки зрения социологии и как явление историко-культурное... Этим журнал оказывает неоценимую услугу исследователям других искусств, расширяет взгляд на фотографию в целом. Но ведь кроме высокой (академической) теории существует еще теория прикладная (школьная). Журнал в первую очередь должен думать о массовом фотообразовании. Он должен анализировать практику фотожурналистов и фотолюбителей, фотохудожников, мастеров, работающих в области дизайна, графики, декоративного искусства, плаката, книжного оформления. В этом главное его назначение.

Как же в таких условиях решать проблему научной фототеории? Мне думается, при творческом фотообъединении Союза журналистов СССР необходимо создать секцию теории. Нужно, чтобы она собрала вокруг себя специалистов, направила их творческие поиски. Фототеория должна обрести самостоятельное и сильное звучание. В обсуждении проблемы приняли участие искусствоведы.

В. Демин: — Журнал «СФ» рассчитан на широкий круг читателей. Меня беспокоят упреки, что мы, теоретики, непорочно пишем, сложно говорим. Может быть, наши публикации следует развивать по двум направлениям: высокая теория, серьезные научные статьи для узкого круга специа-

листов и популярное изложение идей тех же статей для массовых читателей? Так мы сделаем теорию доступной для лиц с разным уровнем подготовленности, быстрее выработаем нужный стиль, уточним язык, определим терминологию...

А. Липков: — Журнал должен ориентироваться на все уровни читателей, а не только на специалистов и неспециалистов. Надо давать читателям возможность подниматься по ступеням от самого простого ко все более сложному. Идти же по линии упрощения научной теории лишь потому, что кому-то материалы показались трудными для восприятия, — это значит наносить вред важному и нужному делу, всей нашей фотографии.

М. Сапаров: — Необходимо создать теоретическую историю фотографии. Если теоретики будут рассматривать явления современной фотографии в отрыве от творчества фотомастеров прошлого, они не смогут построить убедительную научную концепцию.

З. Кракауэр сумел построить убедительную концепцию потому, что он опирался на теоретическую историю фотографии Б. Ньюхолла. В 30-е годы исследователи фотографии также многие теоретические вопросы решали на историческом материале.

Надо чаще публиковать образцы фотоискусства мастеров разных эпох, раскрывая поэтику классики, роль ее традиций. Такие публикации будут иметь большой общекультурный интерес. Они будут полезны не только талантливым практикам, которые любят фотографию, стремятся к совершенству в творчестве, но и тем, кто к ней пока равнодушен, не дорос до ее понимания. Надо пристально следить за тем, чтобы на страницах журнала теория и практика постоянно питали друг друга.

Ю. Герчук: — В фотографии наименее изучена проблема стиля, проблема взаимодействия фотографии с соседними искусствами.

Е. Черневич: — Без услуг фотографии не обходятся сегодня оформители и иллюстраторы книг, художники плакатов и рекламы. Хотелось бы чаще видеть теоретические статьи с примерами, как вести диалог с читателем только с помощью особым образом выстроенного фоторядка...

Все выступившие на «четверге» единодушно отметили, что сегодня снова остро встает вопрос взаимоотношений репортажного и постановочного методов съемки, что назрела необходимость скорректировать существующую теоретическую модель, опираясь на достижения практики последних лет.

Надо продолжать разработку теории фотоязыка, говорили собравшиеся, теорию образительно-выразительных средств, уточнять и углублять понятия специфики фотографического образа, фотографического видения.

Отмечалось, что серьезных теоретических исследований ждет искусство цветной фотографии, нужны статьи о культуре цветного видения.

В продолжение высказанной идеи развивать теоретическую историю фотографии было рекомендовано запланировать цикл статей, анализирующих взгляды фотоспециалистов прошлого — советских теоретиков Л. Межеричера, Г. Болтянского, И. Соколова, Б. Жеребцова, И. Бохонова и дру-

гих; познакомить читателей с работами зарубежных фотомисследователей Б. Ньюхолла, Х. Гернскейма, Б. Байлера; регулярно реферировать теоретические публикации в зарубежных фотографических журналах.

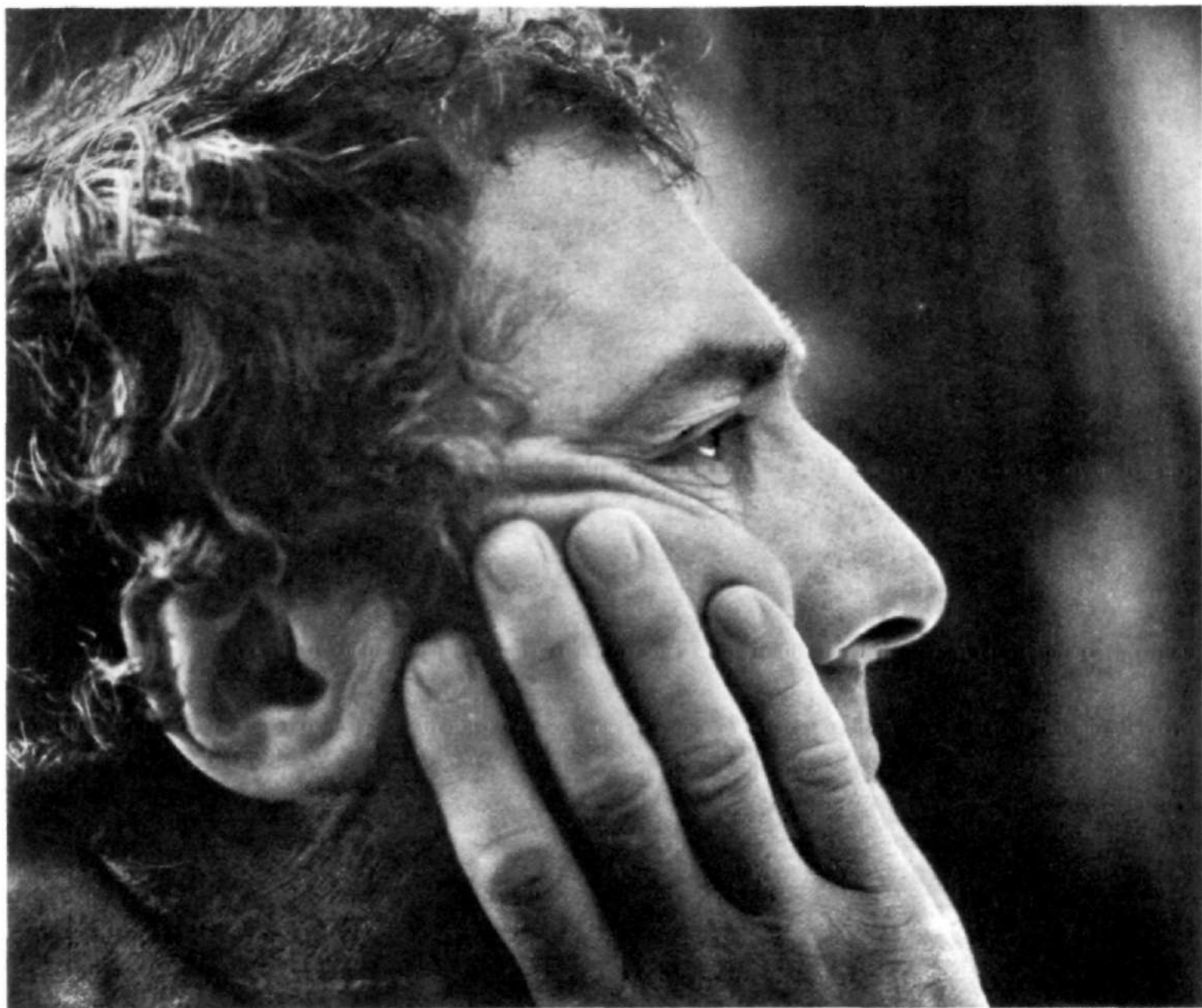
В разное время о фотографии высказывались видные ученые, писатели, художники, общественные деятели. Было пожелание к 150-летию изобретения светотипии опубликовать цикл таких высказываний. Это будет воспитывать читателей, учить уважительному отношению к труду фотографа. Подводя некоторые итоги встречи, М. Каган отметил, что журнал является единственным органом, заинтересованным в разработке теории фотографии, и притом эта функция — отнюдь не единственная, даже не главная у журнала. До тех пор, пока положение не изменится к лучшему, сказал он, журнал должен, пусть в одиночку, продолжать свою самоотверженную деятельность. Чем более осознанно, целенаправленно, программно он будет действовать, тем значительнее будут результаты.

По мнению М. Кагана, программа журнала должна учитывать два измерения фототеории, отвечающих уровню развития как самой фотографии, так и научной мысли. Одно измерение определяется многообразием форм фотографии в современной культуре. У нас нередко понятия «фотография» и «фотоискусство» употребляют как синонимы, к сожалению, не только практики, но и теоретики и критики. Необходимо выявить многообразие возможностей и потребностей бытования фотоизобразительной деятельности в современной культуре. Фотография как таковая — всего лишь способ изображения мира, подобный рисунку или словесному языку. И точно так же, как они, фотография может использоваться для самых различных культурных нужд, а отнюдь не только художественных. Это одно измерение. Другое измерение определяется междисциплинарным характером научных исследований, доступным науке на нынешнем уровне ее развития и наиболее плодотворным как для нее самой, так и для практики. Но «междисциплинарный» означает не простое соседство разных научных подходов, а их взаимное опосредование, сопряжение их результатов. Поэтому задача журнала, пока не появится научно-исследовательский центр комплексного изучения фотографии, — организовать на общественных началах такое содружество ученых, которое объединило бы специалистов в области искусствознания, общей и социальной психологии, социологии, теории массовых коммуникаций, педагогики, семиотики, информологии, культуроведения, эстетики, этики, политологии, которые могли бы совместной работой создать на современном научном уровне междисциплинарную теорию фотоизобразительной деятельности, включающую в себя и теорию фотоискусства.

Материалы встречи изучаются редакцией журнала. Идеи, высказанные на ней, найдут свое развитие в его перспективном плане.

ОТДЕЛ ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ ФОТОГРАФИИ

Юрий Богомолов Образ артиста



ВАЛЕРИЯ ХРИСТОФОРОВ ОБРАЗ ЮРСКОГО (ИЗ ОЧЕРКА)

Сергей Юрский относится к числу тех актеров, за которыми закрепился определенный образ.

Бывает, что имя актера дает название амплуа: «амплуа Смоктуновского», «амплуа Дорониной», «амплуа Юрского»...

Самобытность исполнительская — это замечательно. Но она же и узда: Юрскому приходится играть не только роль, предположим, ибсеновского персонажа, но еще и роль Юрского. Или не играть Юрского, по-видимому, не легче.

Но в данном случае речь не о трудностях актера; речь о сложности постановки фотоспектакля под названием «Сергей Юрский». Посмотрим на серию снимков Валерия Христофорова с этой стороны — с точки зрения воплощения фотографическими средствами «образа Юрского».

Но прежде надо сказать несколько слов о самом Юрском. Уже в молодые годы он слыл острохарактерным актером. На что более всего годятся характерные артисты? Разумеется, на комические роли.

Начинающий актер играл их с большой искусностью. Оттачивались гротесковые приемы; графически острыми стали интонация, жест, пластика сценического движения. Характерность становилась самой сильной стороной артиста, но она же грозила обратиться в его удел.

В Ленинграде Георгий Товстоногов ставил «Горе от ума». Юрский был уже одним из ведущих актеров БДТ. Его можно было довольно легко представить едва ли не в каждой роли грибоедовской комедии.

Молчалин, Скалозуб, Репетилов, Загорецкий — какие все это замечательные поводы для раскрытия природных и приобретенных талантов характерного актера! Единственная роль, в которой невозможно было представить Юрского, — роль Чацкого. Но именно ее он и сыграл. Он не расцвел резонера-Чацкого характерными черточками, как можно было ожидать. Он сыграл все того же резонера, но без меры простодушного: человека с незащищенной душой...

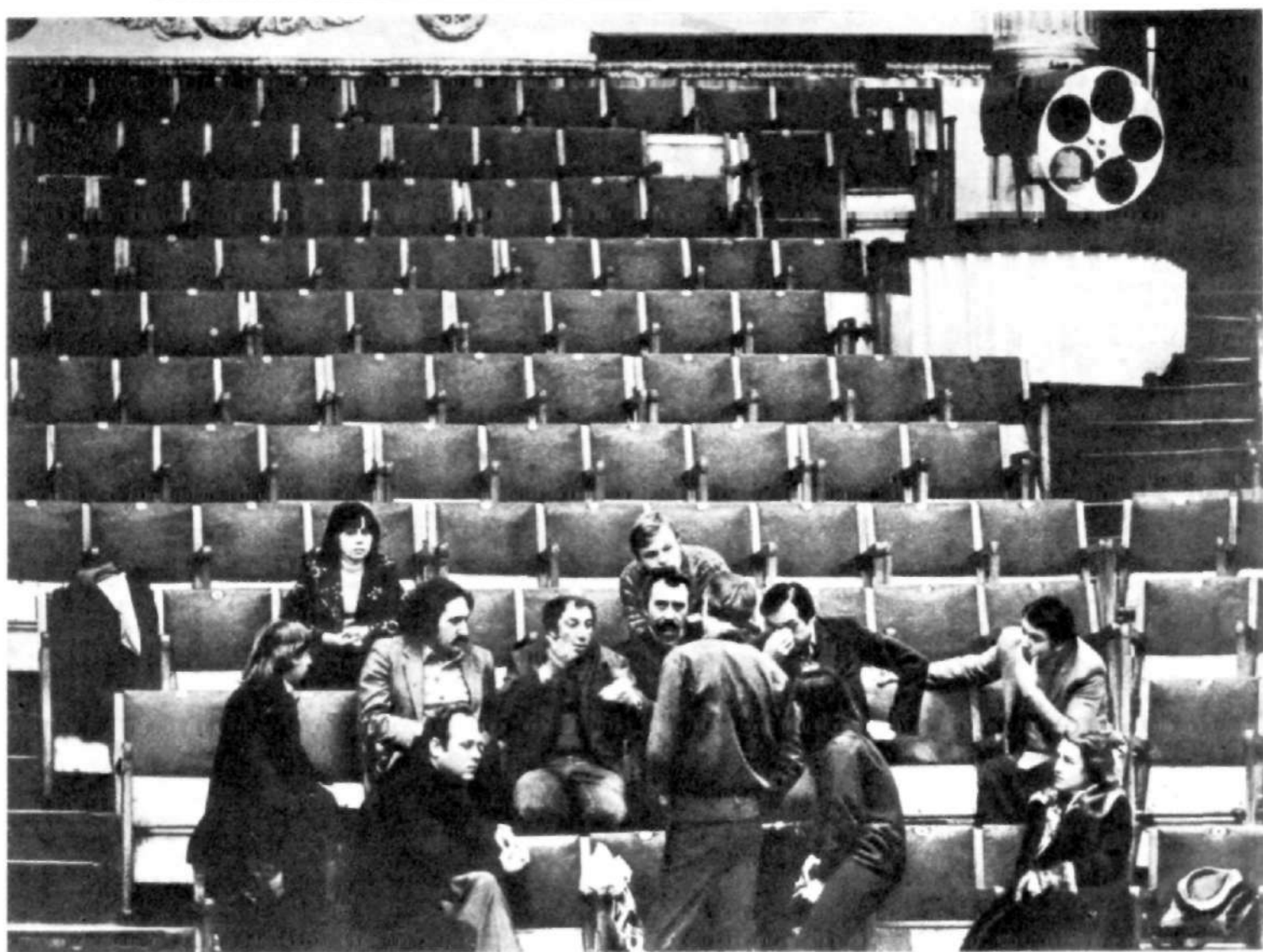


ВАЛЕРИЙ ХРИСТОФОРОВ ОБРАЗ ЮРСКОГО (ИЗ ОЧЕРКА)

Те же мотивы ощущаются в киноролях артиста — в роли снежного человека Тапи в комедии Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда», затем в коронных ролях на экране: Маргулиеса из фильма М. Швейцера «Время, вперед!» и Остапа Бендера из «Золотого теленка» того же М. Швейцера. Юрский и на сцене, и на экране одолевает пределы традиционного сценического амплуа. В каждом из его героев, будь то старик Илико из театрального спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион» или Импрровизатор из «Маленьких трагедий», или дед из фильма «Любовь и голуби», по-разному, разумеется, соединились смешное и трогательное, высокое и низкое. Причем соединительные швы не видны. Не заметны переходы от фарса — к драме, от риторики — к шутовству. И еще одна сторона «образа Юрского». Его, при всем желании, не назовешь мастером психологического портрета. Скорее его следовало бы окрестить мастером портрета монументального. Он прежде всего и больше всего дает не характер и не тип человека, но его породу. Он в своих героях являет нам как бы геологический срез человеческой природы, человеческих страстей. Юрский точно фотографирует своего героя, то есть



вырывает его из бесконечно меняющейся реальности и заключает в строгую рамку кадра. Останавливать мгновения — непростая работа и для фотографа, в распоряжении которого современная фототехника, светочувствительные материалы... Для актера же она тем более сложна. В его распоряжении — только он сам: фактура голоса, интонационные краски, выражение глаз, выразительный жест. Кое-что из технического арсенала артиста автору снимков удалось «оприходовать». К примеру, жест Юрского. На снимке — репетиция спектакля: на поплавок поставленные гробы. Мы видим фигуру Юрского. Позиция абсолютно непринужденная. Экцентризизм ситуации приумножен жестом, линия руки сломана вывернутой наружу ладонью. Этот пластический «ход» сообщает эстетическую самооценку запечатленному мгновению... Юрский в профиль — взгляд в сторону. Взгляд, «выбивающий» человека из нормального течения реальности. Мы не знаем, о чем в настоящий момент думает артист. Но мы воспринимаем этот момент, как нечто, не имеющее начала и конца, как нечто непреходящее. Юрский в фас... Взгляд мимо себя в зеркале и мимо нас, находящихся в за-



зеркалье. Взгляд опять же «извлекающий» зрителя из бытового времени. Актер «делает» стоп-кадр. Фотограф тактично «подыгрывает»: черная вертикальная полоса, обозначающая границу зеркальных створок, рассекает изображение на две симметричные половины. Симметрия из тех композиционных приемов, которые сообщают изображению впечатление уравновешенности, внутренней замкнутости, остановленности движения. На мгновении, помеченном симметрией, — печать избранничества. Другой способ «заораживать» быстро текущие мгновения — это изобразительная ритмизация. Ею охотно пользуется в своих выступлениях с эстрады актер. К ней же прибегает и автор снимков. Не случайно и на снимке, где Юрский в центре группы артистов, и на фотографии, где, по всей вероятности, запечатлен момент режиссерского показа, для фона избираются ряды кресел.

В первом случае несколько хаотичная группа людей в резных позах с разными выражениями лиц, с разной степенью сосредоточенности охвачена, окружена строгой и довольно



жесткой горизонтальной и вертикальной линейностью партерных рядов. Таким способом создается изобразительный конфликт, который косвенным образом передает напряжение того монолога, который произносит Юрский перед собравшимися. Хочу заметить, что ритм здесь не кажется привнесённым, он как бы подсмотрен, так же как и сама сценка разговора. Эта естественность организованного, сотворенного — для фотографии едва ли не самый существенный эстетический эффект.

Во втором случае он еще более заметен. Правда, окрашен иной интонацией — комедийной. Обе фигуры сняты со спины, положения рук, позы, световые контрасты удвоены. Фон, поделенный на равные клеточки откидными сиденьями и спинками стульев, опять же подыгрывает переднему плану, но не по контрасту (как в первом случае), а по аналогии. Остап Бендер Юрского был человеком, который остро чувствовал, что жизнь прекрасна и удивительна, но не для него. Он принимал жизнь, а жизнь его не принимала. И в этом была своя печаль, поскольку без ве-





ВАЛЕРИЙ ХРИСТОФОРОВ ОБРАЗ ЮРСКОГО (ИЗ ОЧЕРКА)

ликого комбинатора, без его артистического дара, без его юмора было бы скучнее, беднее, однотоннее. Поэтому в веселой картине, напигованной знаменитыми приключениями «турецкого подданного», так явно прослушивается драматическая нота.

И фотограф, ставя сцену «Театральный гардероб», показывает Юрского (которого мы знаем как яркого комедийного актера) с известной долей драматизма. Чтобы передать напряжение интеллектуальной коллизии, Валерий Христофоров прибегает к сложному композиционному приему: фронтальная плоскость снимка как бы разорвана глубинной мизансценой.

На переднем плане и вглубь — выстроившиеся, подровнявшиеся на вешалках костюмы. Заключает этот строй сидящий Юрский. Его фигура, конечно же, остается осью, центром композиции, но центром смещенным, оттесненным на задний план. Возникает эффект, которому уже есть название — эксцентрический, и катарсис там искусно владеет Сергей Юрский.

Фотографический эксцентризм Христофорова — свидетельство достаточно глубокого вживания автора снимков в «образ Юрского», вернее, в его метод.

Еще немного и фотограф



изобразит Юрского без Юрского, что он, кстати, и сделал на снимке, где мы видим стул и котелок, поставленный на ребро.

Резкие контуры предметов (сюртук, надетый на спинку стула, кажется врезанным в заднюю стену), столь же резкие контрасты света и тени, острое сопоставление пропорций предмета (спинка стула кажется неестественно вытянутой, а сиденье как бы прижатым к полу) — все это приметы эксцентрического видения. В одиноком, словно «присевшем» на корточки стуле, есть что-то клоунское и вместе с тем нечто выходящее за рамки реальности. Есть в этом острота фотографического видения. Видения, которое позволило не просто одушевить, но и одухотворить вещь, неодушевленный предмет. Почти в стиле Юрского...

У Юрского несколько лет назад вышла книжка, которая называется «Кто держит паузу». Она о том, какой труд и какое счастье работа актера. И о том, как показательно пауза, которую держит актер. Как она заполняется, переполняется мыслью, чувством, вниманием.

Снова оглянемся на снимки. Мы увидим, услышим, почувствуем паузы, которые держит Сергей Юрский в сообществе и сотрудничестве с Валерием Христофоровым.

Анри Вартанов Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

8. СВЕТОТЕНЬ, ТОН, ЦВЕТ

Все, что мы видим на черно-белом снимке, состоит из света и тени, находящихся в определенных отношениях, тональных градациях. В цветной фотографии свет и тени обретают еще и окраску. Светотень, тон, цвет — это, употребляя выражение М. Горького, «первозлемент» снимка. Фотограф снимает под определенным углом-ракурсом, он укрупняет или, напротив, дает общим планом объект съемки, ищет выразительную композицию, однако до этого он оперирует светотональными градациями.

Если классифицировать выразительные средства фотографии по их значимости, то, несомненно, именно светотень должна быть признана важнейшим из них. Однако на деле к этому средству и практики, и, в особенности, теоретики фотографии относятся надвзвешенно, внимательна, рассматривая его как нечто само собой разумеющееся и, на этом основании, не требующее специальных размышлений. Самокритично заметим, что и в наших беседах светотень, как видите, заняла последнее место. Но последнее по порядку, но никак не по значению...

Попытаемся разобраться в тех возможностях, которые таит в фотографической светотени. Прежде условимся различать светотеневые градации как материал фотографии, без которого попросту невозможно возникновение изображения на снимке, и светотень как сознательно применяемое выразительное средство. Если возможностями светотени в первом случае пользуется буквально каждый, кто берет в руки фотоаппарат, то образные возможности светов, теней, тона использует далеко не всякий фотограф.

Многие предпочитают для выражения своей мысли более «грубые», легко «читаемые» зрителем средства. Согласитесь: острый ракурс, динамичная композиция сразу отменяются при рассмотрении снимка, немедленно начинают «работать» в нужном направлении. Особенности светотеневого решения обычно менее заметны, они требуют не только от фотографа, но и от зрителя определенной подготовленности.

Находки в области светотени, тона, цвета в полной мере воплощаются в авторских отпечатках, сделанных с необходимой тщательностью как в процессе съемки, так и в лаборатории. В наше время, когда большинство фотопроизведений мы видим в полиграфических репродукциях, роль этого фактора сокращается, а вместе с ним падает и общая пластическая культура снимка, умение фотографа использовать возможности, тающиеся в светотеневой фактуре. Эту же тенденцию мы наблюдаем и в связи с тем, что широчайшее развитие в современном фототворчестве получил репортаж: понятно, что журналистский снимок ставит своей целью прежде всего информационность, запечатление общественно-важного факта. Светотональные качества журналистских снимков оказываются отодвинутыми на задний план. Однако эта, казалось бы, бесспорная истина требует уточнения. Действительно, для выполнения информационной функции снимок не нуж-

дается в каких-либо светотеневых изысках. Однако для того, чтобы снимок, мелькнув

на страницах газеты или журнала, не канул в вечность, а продолжал жить как произведение документального фотоискусства, ему необходимо обладать изобразительными достоинствами, немалую долю которых составляет выразительное светотеневое решение. Классика нашей фотодокументалистики убедительно подтверждает эту мысль.

Приведу в пример «Встречу челюскинцев» А. Шайхета. Репортер запечатлел яркий момент: на едущие по столичным улицам украшенные цветами автомашины с героями-челюскинцами с неба сыплются приветственные листовки. Тысячи бумажек, летящих в воздухе, белеющих на радиаторах машин, опустившихся на мостовую, — создают затейливый, пестрый, нарядный хоровод. Фотографическая оптика при этом творит не укладывающееся в обычную логику чудо: ослепительно белые листовки, сверкающие на фоне черных автомашин и темных домов, становятся вдруг темными там, где они читаются на фоне светлого неба. Встреча челюскинцев, судя по освещению, происходит в пасмурный день, однако снимок Шайхета буквально сверкает, искрится светом. И еще: мы не видим здесь ни самих героев, ни встречающих их людей, событие показано общим планом. Но атмосфера праздничной приподнятости безошибочно воссоздана с помощью светотональных бликов.

Шайхет показал, как выразительно может быть обыгран светом объект даже в тех случаях, когда нет отчетливых источников освещения. Использование светотональных контрастов позволяет и при рассеянном свете получать богатую изобразительную палитру. Что же тогда говорить о снимках, в которых светотеневые отношения диктуются откровенно присутствующим в кадре источником света — естественным или искусственным!

Праздником света был ранее приводимый нами снимок А. Скурихина, сделанный в цехе Кузнецкого паровозостроительного завода. Столбы солнечного света могучим потоком низвергаются откуда-то сверху, заливая все пространство цеха. Тяжелые металлические конструкции, порталы, краны, фермы — все теряет свой вес, растворяясь в световой стихии. Помещение цеха обретает непривычную высоту и простор: кажется, будто у него нет крыши, что он находится под открытым небом.

Даже паровоз, чернеющий в левой части композиции, лишен материальной плотности и не нарушает общей световой гармонии. В нескольких местах, на большой высоте, композицию перерезают боковые световые потоки, перпендикулярные первым. Свет встречается и борется со светом, усиливая и без того могучую изобразительную симфонию.

Я сознательно начал рассказ о светотональных градациях снимков на примере фоторепортажа, чтобы показать значение этого выразительного средства даже для документального творчества. Если же говорить об искусстве станкового фотопортрета, художественного фотопейзажа, фотонатюрморта, значение светотени, а на последних стадиях развития фотографии — и цвета, трудно переоценить. Тут уж, действительно, фотограф чувствует себя светописцем, и если он не



А. ШАЙХЕТ ВСТРЕЧА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ



Я. СУДЕК ИЗ СЕРИИ «ИЗ ОКНА МОЕЙ СТУДИИ»



Я. СУДЕК ИЗ СЕРИИ «ИЗ ОКНА МОЕЙ СТУДИИ»

А. ШТЕРЕНБЕРГ МАТЕРИНСТВО





Е. КАСИНА СЛАВЯНКА



А. РОДЧЕНКО ЛЕСТНИЦА



Б. ИГНАТОВИЧ НА СТРОЙКЕ



А. ШТЕРЕНБЕРГ РАБОЧИЙ

владеет в достаточной степени этим средством, то никакая изобразительность в сфере ракурсов или планов не сможет спасти его от творческого поражения. Как мы уже отмечали, фотографии прошлого столетия стремились доказать свое право быть причисленными к искусству. Они с упорством постигали такие важные в живописи понятия, как светотень, тон, композиция. Не имея в своем распоряжении цвета, фотохудожники научились передавать светотональные градации внутри одного черно-белого регистра. Возникла и получила широкое распространение в среде фотографов тяга к мягкорисующей оптике (вплоть до одной линзы-монокля, заменявшей сложный, многолинзовый объектив). С ее помощью предметный мир рисовался будто окутанный световоздушной средой.

Вслед за живописью фотография второй половины XIX века формировала принципы импрессионизма в своем изобразительном языке. Если мастера кисти той поры бились над воплощением цветоцветовых нюансов в своих полотнах (напомним, к примеру, опыты Клода Моне, который писал один и тот же предмет — скажем, стог сена или Руанский собор — при разном освещении, в разное время дня), то их коллеги-светописцы достигли немалого в разработке монохромных тональных нюансов.

Высокая культура художественной фотографии минувшего столетия получила развитие в работах мастеров нашего времени. Назову лишь два имени, хорошо известных всем любителям фотографии. Й. Судек, выдающийся чехословацкий фотохудожник, всю свою долгую творческую жизнь работал в немногих жанрах (пейзаж, натюрморт), снимал несколько постоянно повторяющихся сюжетов (дом, сад, утварь). Казалось бы, такое самоограничение должно было вскоре исчерпать возможности автора и, во всяком случае, наскучить зрителям. Ни того ни другого не случилось, потому что Судек в каждом своем снимке искал все новые и новые возможности светотонального воплощения различных аспектов материального мира.

Другой замечательный фотомастер XX века — наш соотечественник А. Штеренберг. Как и все крупные портретисты, он обладал способностью глубокого проникновения в личность натуры. Причем, если иные фотографы пытались выразить индивидуальность портретируемого через жест, мимику, позу и т. д., то Штеренберг раскрывал человека с помощью светотонального анализа пластики его лица. В какой бы разновидности портретного жанра ни выступал мастер — запечатлевал конкретного человека («Рабиндранат Тагор»), воссоздавал типаж («Рабочий») или сочинял обобщенный образ («Материнство») — каждый раз он решал непростую пластическую, светотональную задачу.

Сверстники и друзья Штеренберга, неутомимые новаторы А. Родченко и Б. Игнатович, решительно отошли от развивающейся традиции живописи и пикториальной фотографии прошлого века трактовки света и тени на снимках. Их работам, если применять категорию изобразительного искусства, присуща, скорее, графическая, нежели живописная трактовка этого выразительного средства. Причем замечу, и тот и другой искали в самой натуре ту «сухость» и определенность световых отношений, которые в итоге порождали графику снимка. «Лестница» А. Родченко снята в такое время дня, когда тень от каждой ступеньки строго соответствует по длине боковой ее грани. От этого чередование ровных черных и белых полос, лишенных вроде бы тональных градаций, графическим, плоскостным изобразительным языком воссоздает объем. Фотогра-

фический «фокус» мастера состоит в том, что только поднимающаяся по ступеням женская фигура да края маршей, где видны пространственные отношения, способны «подсказать» зрителю пластическую форму лестницы. В остальном же она является прихотливым черно-белым рисунком, сделанным на ровном асфальте (вроде «зебры», обозначающей пешеходный переход).

Б. Игнатович в снимке «На стройке» развивает тот же контрастный, лишенный тональных переходов светотеневой принцип. Естественность в его воплощении связана с точкой съемки: фотограф смотрит снизу, и на фоне неба балки и доска, которую несет рабочий, как и положено в таком случае, кажутся черными.

В 60-е и 70-е годы фотографические «ануки» Родченко и Игнатовича также увлекались возможностями фотографии. Но, в отличие от своих великих предшественников, они не искали ее в свойствах натуры. Они предпочли привнести графические светотеневые принципы в сюжеты, которые сопротивлялись им. Так увлечение фотографией очень скоро переросло в назойливую моду.

В те годы обрели популярность, в противовес графике, снимки «в светлой тональности», где фотографы пытались передать тончайшие нюансы тона, показать «белое на белом» (напомню «Славянку» Е. Кассина или «Серебряный ветер» Г. Бирика, пользовавшихся шумным успехом на многочисленных выставках). Крайности, как известно, сходятся: и фотография, и снимки в светлой тональности стали, на мой взгляд, одинаково неестественным, форсированным решением светотональных проблем со временной фотографии. Недаром увлечение, казавшееся столь прочным, сегодня почти забыто.

Несколько слов о цвете. Несмотря на обнадеживающие эксперименты, проводимые еще в начале века (напомним замечательный портрет Л. Толстого работы С. Прокудина-Горского — «СФ», 1979, № 9), цветная фотография долгое время топталась на месте. Очень уж трудоемким был сам творческий процесс, скромны его результаты, нестабильны формы тиражирования цветных снимков. Появление слайдовой фотографии в последнее время сняло многие препятствия развития цвета. Однако возникшая техническая свобода, как это нередко бывает, не смогла решить до конца эстетические вопросы. Многие мастера цветной фотографии, будто наслаждаясь открывшейся перед ними возможностью фиксировать многоцветье жизни, не очень четко представляли себе, ради чего они это делают: цветовое богатство нередко грозило перейти в какофонию цвета.

В последнее время (у нас таким рубежом стала выставка 1984 года «Фотообъектив и жизнь») чувствуется стремление снимающих видеть в цвете не эффектный аттракцион, а самостоятельное и сильное выразительное средство. Сегодня, когда, казалось бы, любые нюансы цвета доступны фотографии, она все чаще отказывается от колористической пышности. Ради воплощения авторской мысли фотографы нередко сознательно ограничивают себя скромным цветовым решением.

(Продолжение следует)

Ирина Семенова В поисках гармонии



У латвийской фотографии давние и славные традиции: первые дагерротипные мастерские появились в Латвии еще в середине прошлого столетия, а в 1906 году было организовано фотографическое общество. В то же время началась активная выставочная деятельность латвийских фотомастеров, и вскоре многие их работы получили международное признание.

В наши дни на стендах любой всесоюзной выставки художественной фотографии вы непременно встретите снимки, присланные из Латвии. Пожалуй, нет ни одного крупного международного фотоконкурса или популярного зарубежного фотосалона, наград которых не удостоивались бы фотохудожники республики, четырнадцать из которых носят звание АФИАП (художников Международной федерации фотоискусства).

Что же такое фотоискусство Латвии сегодня? И есть ли какие-то общие черты, позволяющие говорить

о нем, как о некоем внутренне целостном художественном явлении? Пытаясь ответить на эти непростые вопросы, фотокритики чаще всего прибегают к сравнительному методу. Попробую начать с этого и я. Пожалуй, наиболее наглядным будет сопоставление с фото-



М. ТРЯЙЦИС ЗИМА

Я. КЛЯВИНЬШ ТУМАН

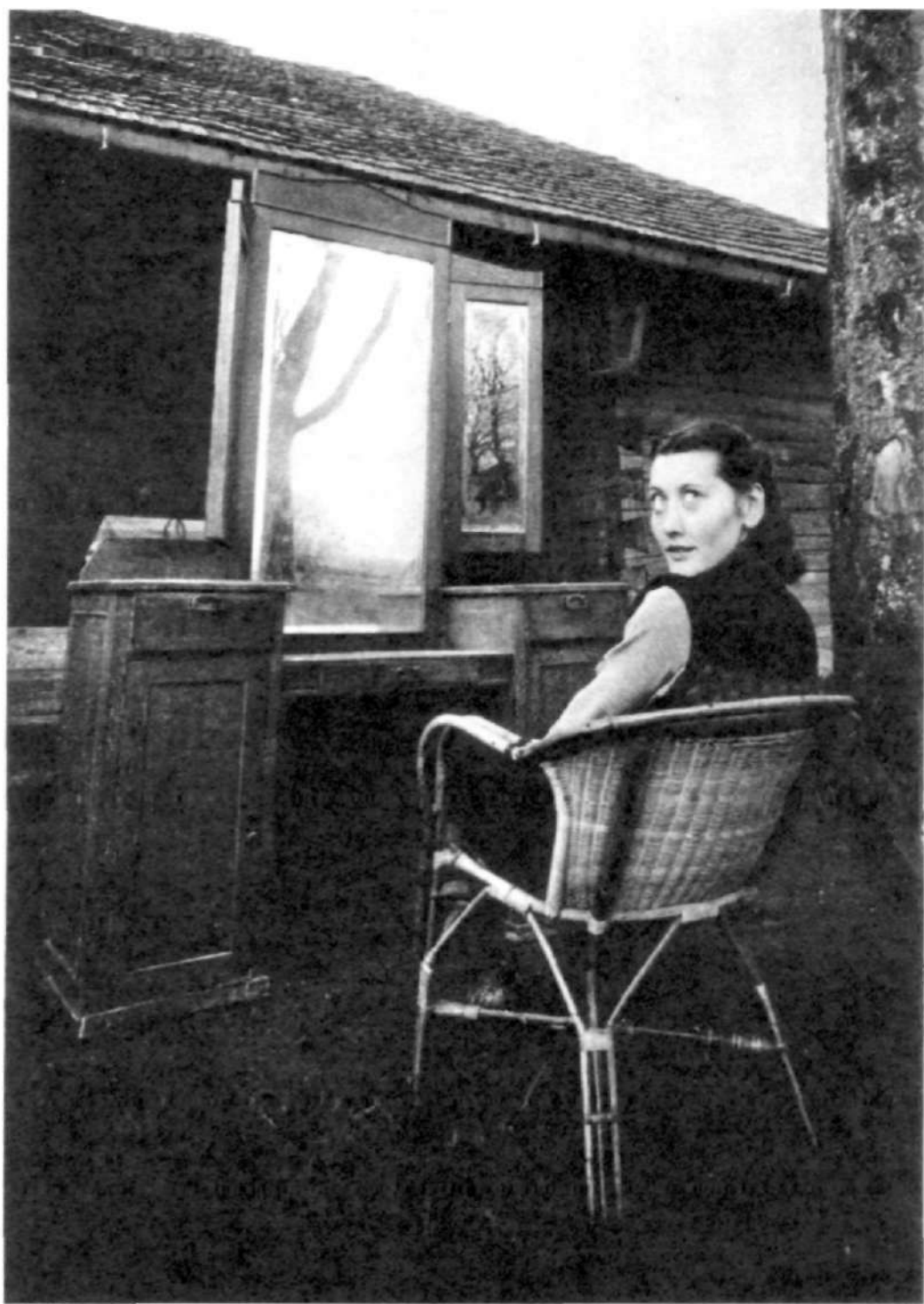


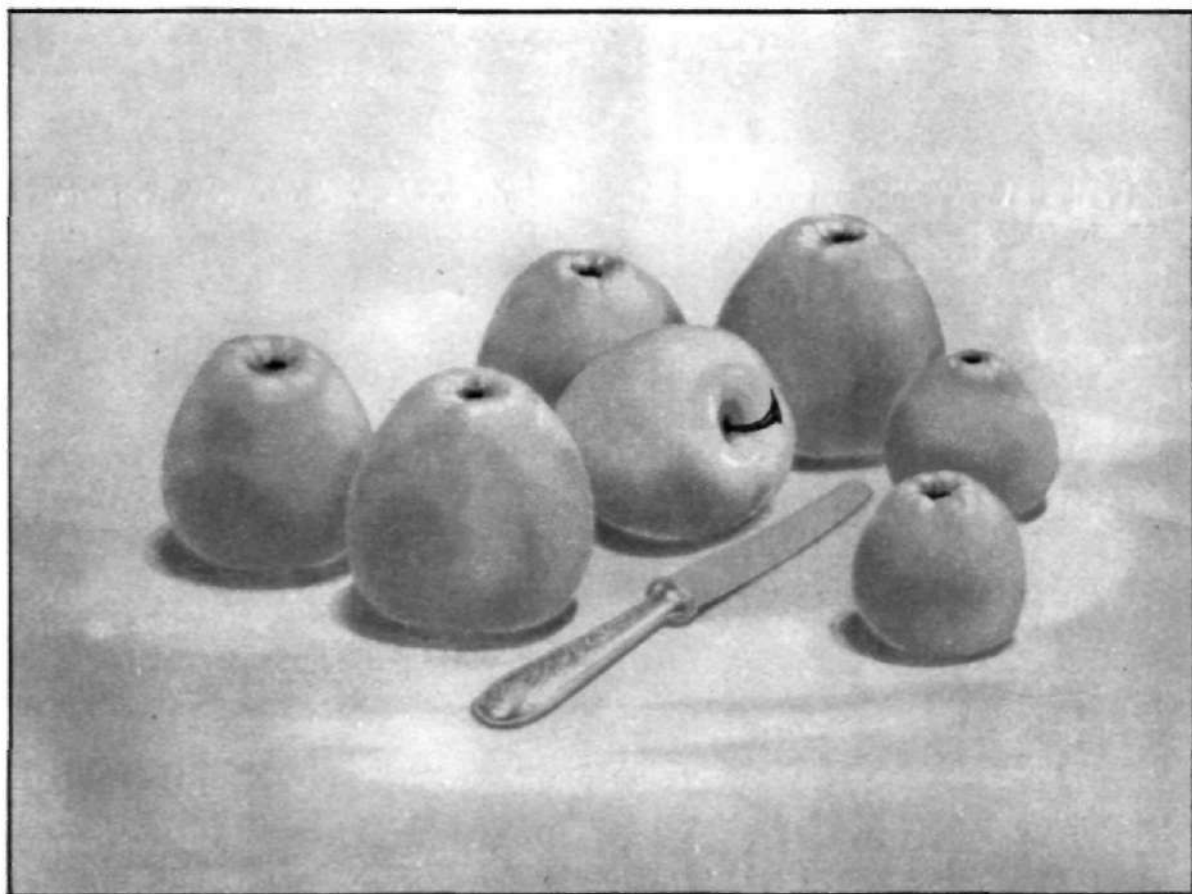
с. НЕЛЬШЕ ГОРОД



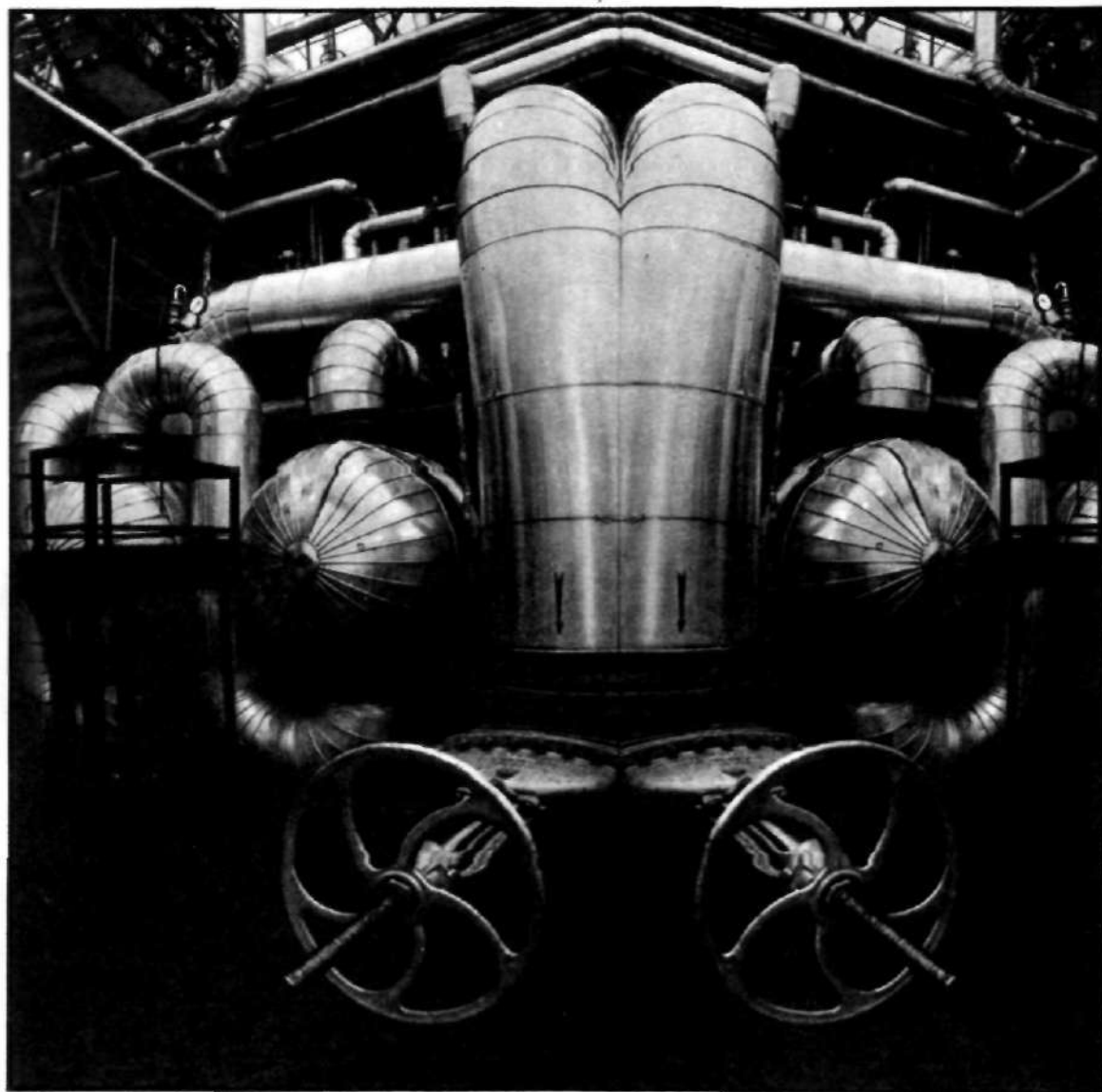
М. ВАНАГ СЕРИЯ «ЗЕРКАЛО»







А. ДУБРОВСКИЙ КОНСТРУКЦИЯ



искусством Литвы, географически близкой, а вот с точки зрения фотографической эстетики во многом просто полярной. Литовскую школу можно сравнить с прочным зданием, каждый камень которого не похож на соседний, но все они соединены цементом изначального единства духовного и пластического мироощущения. Латвийская же школа не выглядит столь монолитной, она скорее напоминает созвездие, где трудно определить степень взаимовлияния, силы притяжения и отталкивания, удерживающие фотохудожников на творческих орбитах. В самом деле, что общего на первый взгляд у таких мастеров, как, например, Г. Бинде и Л. Тугалев, А. Акис и Я. Глейзс, Э. Спурис и Я. Крейцберг, И. Апкалнс и Л. Балодис?.. Ответ, мне кажется, является постепенно при дальнейшем анализе различий двух этих школ. Литовские мастера, снимая травинку, ветку, движение песка, всегда стремятся от единичного к всеобщему, от факта к обобщению. Как правило, фотографы Латвии, напротив, словно бы фрагментируют окружающий мир, вычленив из него созвучные автору частные состояния природы, мимолетные настроения людей, их сложные отношения с миром вещей. Эта разница в подходе называется, кстати, и в том,



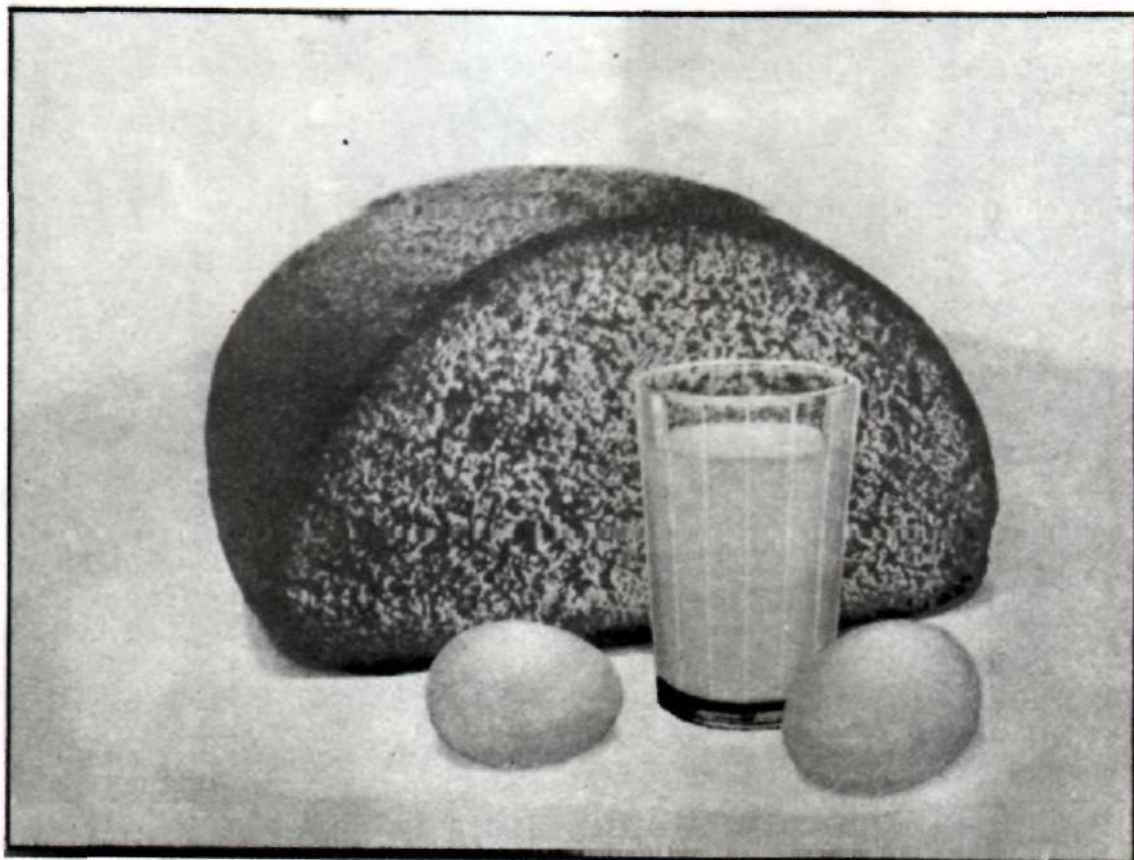
Я. ПУРИНЫШ ТЕЛЕЦЕНТР В РИГЕ

что, скажем, натюрморт — редкий гость в литовской фотографии, а фотохудожники Латвии практически не работают в жанре событийного репортажа, да и жанровые снимки у них — скорее притчи, чем сколки обыденной жизни. Не случайна и склонность литовцев к развернутому, длящимся во времени и пространстве циклам, а латышей — к одиночным, самоценным законченным снимкам и лишь изредка — к сериям.

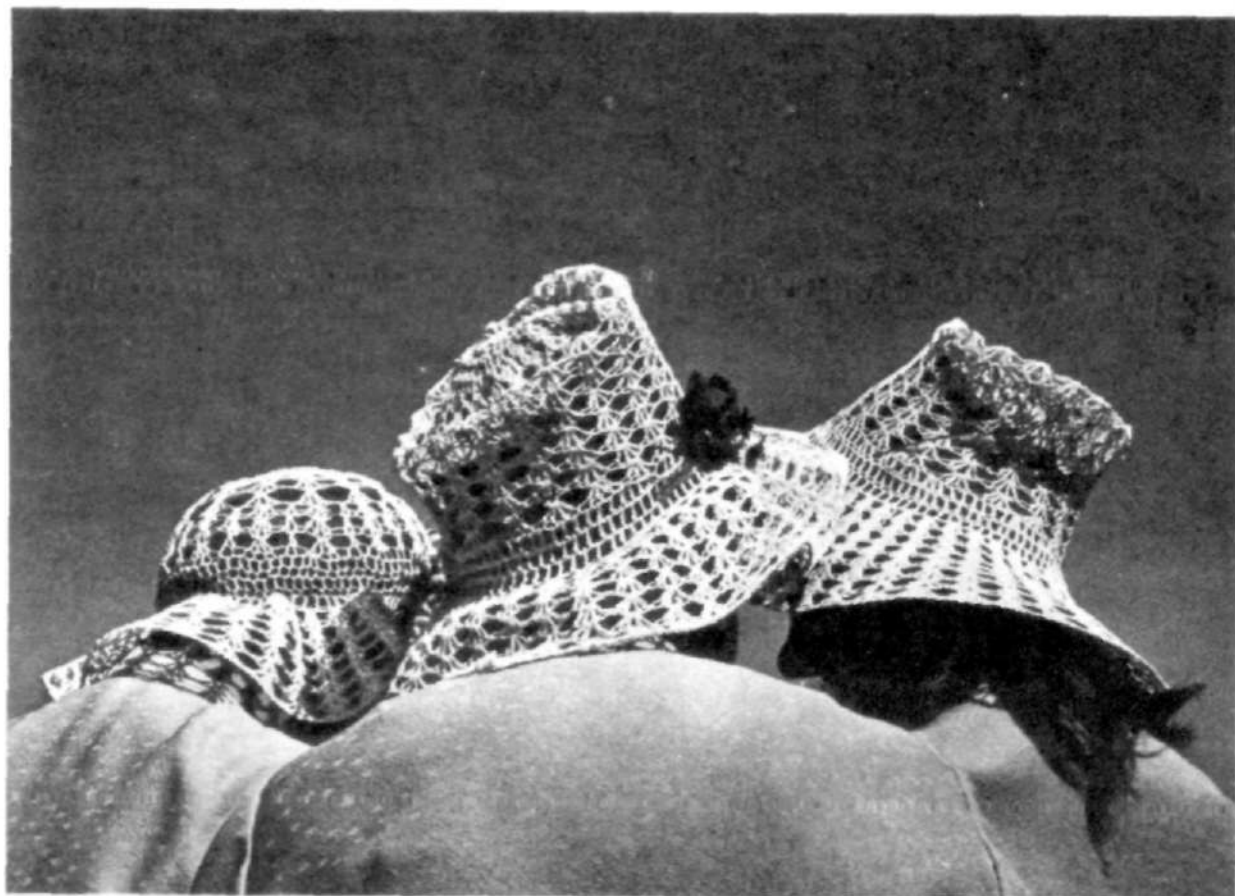
Обе школы тяготеют к психологической фотографии, но и психологизм их различен. У литовцев он направлен «вовне» и служит инструментом аналитического познания мира. Психологизм же латвийской фотографии направлен внутрь самого художника и

прежде всего является средством самовыражения и самопознания. Словом, если стихия одних — эпос, стихия других — поэзия.

Снимки, представленные на этих страницах, экспонировались на республиканской выставке работ фотолюбителей, демонстрировавшейся в рамках Всесоюзного смотра самодеятельного творчества. Среди них нет фотографий многих авторов, с именами которых привычно ассоциируется понятие «латвийская школа». Но, думается, эта подборка, объединившая снимки опытных и молодых фотохудожников, дает определенное представление о сегодняшнем состоянии фототворчества в республике.



Я. ГЛЫЗДС НАТЮРМОРТ



Я. ОЗОЛИНЫШ ОРКЕСТР



Разнообразны работы пейзажистов. «Вечер» А. Смилдерса композиционно классически «пикториален», а «Зима» И. Трейциса сочетает строгость линейных построений второго плана с нервным, асимметричным рисунком росчерков автострад на первом. Различны пейзажи и по отношению их авторов к документальной первооснове снимка. Если у Я. Клявиньша некоторая иррациональность затерянной в тумане, заблудившейся в лагунах фонарей фигурки подсмотрена в конкретном состоянии природы и лишь подчеркнута точным пластическим решением, то импрессионизм «Города» С. Пельше удачно «сочинен». Для воплощения своего замысла фотограф с помощью лабораторной техники трансформировал и одухотворил натуру.

Классические натюрморты Я. Глейздса соседствуют в подборке с «индустриальными» натюрмортами И. Пуриньша и А. Дубровского. Для почерка Я. Глейздса вообще характерны обостренное внимание к форме и фактуре предмета, чистота композиции и тонального рисунка. Все эти слагаемые и обеспечивают в конечном счете удивительную теплоту и материальность его работам. У А. Дубровского иной подход к натюрморту. Его прежде всего интересует пластическое единство



А. СМУЛДЕРС ВЕЧЕР



В. МИСА НАРОДНЫЙ МАСТЕР

образа, он стремится достичь динамического равновесия между частями целого, смело трансформируя натуру, смещая вертикальную ось снимка. И. Пуриньш, выбирая острый родченковский ракурс, заставляет телебашню «взлететь» подобно космической ракете. И главным содержанием его снимка становится именно это стремительное движение... Особого разговора, на мой взгляд, заслуживает триптих молодого фотохудожника М. Ванага. Зеркало — мотив, давно привлекающий фотографов. Были зеркала, отражающие иные миры, воспоминания, мечты. Были псевдомистические — не отражающие вообще ничего. Были «отражения отражений» Ф. Инфанте... М. Ванаг не стал перепевать предшественников. Он вынес старенький трельяж в сад, и зеркала отразили небо, деревья, траву и молодость. И не просто отразили, а накрепко связали все эти компоненты воедино. И оказалось, что сугубо фотографическим языком, ни на какой иной не переводимым, автор ведет с нами разговор о гармонии человека и природы... Итак, перед вами снимки одиннадцати разных авторов. Они совсем не похожи друг на друга. Но все же, взгляните: это мастера одной школы.

Призы «Ассофото-84»

Подведены итоги традиционного международного конкурса «Ассофото», в котором приняли участие фотолюбители СССР и ГДР.

Фотоконкурс был организован Народным предприятием «Фильмфабрик Вольфен» (ГДР), шоткинским и казанским производственными объединениями «Свема» и «Тасма». Всего на конкурс поступило 7768 работ, в том числе 1961 слайд. На рассмотрение жюри было отобрано 476 работ.

Жюри, в которое вошли представители фотографических предприятий обеих стран, Бюро «Ассофото» и журналов «Фотография» (ГДР) и «Советское фото», присудило сорок девять премий. Из них 27 — советским авторам.

Первой премии удостоены: С. Мальгавко (Омская обл.), А. Смирнов (Дудинка).

Второй премии — Л. Дзинтарс (Латвийская ССР), А. Колосов (Норильск), В. Егоров (Ковров), С. Глущенко (Харьков).

Третьей премии — А. Пархоменко (Павлодар), М. Аистов (Новосибирск), А. Горностаев (Междуреченск), В. Павлов (Казань), В. Наседкин (Москва), В. Богдановский (Челябинск), Р. Рубцов и В. Груздев (Московская обл.), И. Примиский (Киев).

Четвертой премии — В. Филонов (Запорожье), Д. Грахов (Челябинск), Х. Леппиксон (Таллин), С. Зиновьев (Сыктывкар), Г. Бодров (Курск), Г. Усов (Москва), Ю. Хромушин (Ворошиловград), Г. Хрущев (Владивосток), А. Бекленищев (Каменск-Уральский), А. Нечаев (Москва), С. Бутин (Архангельская обл.).

Кубок «Ассофото» вручен С. Мальгавко за работу «Бабка Марья — солдатская вдова».

Очередной конкурс «Ассофото» под девизом «За мир и дружбу между народами» будет проведен в 1986 году.



- Д. УРБАН (ГДР) НАМ НУЖЕН МИР
Х. ЛЕППИКСОН (СССР) НА СЧАСТЬЕ
А. ГОРНОСТАЕВ (СССР) ГОРНОСПАСАТЕЛЬ
Р. РУДОЛЬФ (ГДР) ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР
Ф. ВЕГНЕР (ГДР) ПЕРЕПРЫГНУЛ
В. НАСЕДИН (СССР) БУДЕТ ГОЛ

«Образ жизни — советский»

В год XXVII съезда КПСС редакция «СФ» объявляет конкурс на лучший ФОТОРЕПОРТАЖ, ФОТООЧЕРК, ФОТОСЕРИЮ

ТЕМЫ МНОГОКАДРОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ:

экономическое и культурное строительство, социальные достижения, борьба за мир, проблемы экологии, искусство, спорт.

К УЧАСТИЮ В КОНКУРСЕ ПРИГЛАШАЮТСЯ:

фотожурналисты, фотохудожники, фотолюбители. Каждый участник конкурса может прислать не более трех многокадровых черно-белых или цветных композиций (отпечатки или слайды). Тема должна быть решена в 3—8 кадрах формата 18×24 или 24×30 см и сопровождаться информационным текстом (не более одной машинописной страницы).

УСТАНОВЛЕННЫ ПРЕМИИ ЗА ЛУЧШИЕ РАБОТЫ:

одна первая — 250 руб.;
две вторые — по 100 руб.;
две третьи — по 50 руб.

СОСТАВ ЖЮРИ КОНКУРСА «СФ»:

В. Песков (председатель) — обозреватель газеты «Комсомольская правда», член редколлегии «СФ»;
Н. Еремченко, зав. отделом иллюстрации газеты «Советская культура»;
Л. Клодт, художник-оформитель;
Ю. Королев, зав. отделом иллюстрации, член редколлегии журнала «Советский Союз»;
Ю. Кривоносов, зав. отделом фотожурналистики «СФ»;
Ю. Саввинков, ответственный секретарь журнала «Юность»;
Г. Чудаков, зам. главного редактора «СФ»;
В. Шин, зав. отделом иллюстрации газеты «Советская Россия».

Последний срок присылки работ на конкурс — 1 ноября 1986 года.



ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



ПАВЕЛ КОЗИН, 14 ЛЕТ
(МАГНИТОГОРСК)
ВЕСЕЛАЯ ГОРКА

Павел Козин — член фотостудии Дома юных техников Магнитогорского металлургического комбината. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44МС», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 5,6.)

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Силуэты



Согласно одной версии, происхождение силуэтов связывают с французом, который еще в XVIII веке вырезал ножницами из черной бумаги портреты своих соратников и наклеивал их на белый картон. Как утверждает другая легенда, министр финансов Этьен де Силуэт суровыми налогами вынудил французов отказаться от покупки дорогих картин и удовлетвориться дешевыми теневыми изображениями. Их и называли «силуэтами». При создании фотографических силуэтов не следует ограничиваться портретами. Вспомним, например, о вечернем ландшафте, ког-

да на фоне неба выделяются башни, деревья, горы. Отличные условия зачастую создает природа. Например, кадры, сделанные против солнца, невольно становятся силуэтными. Лучшее всего зарядить фотоаппарат позитивной пленкой МЗ-3Л. Если еще и отпечатать снимки на особо-контрастной бумаге, то результат будет хорошим. Такие фотографии можно, конечно, сделать и дома при искусственном освещении. Надо только, чтобы белый фон был ярко освещен, а модель на переднем плане осталась в тени. Лучше всего использовать белую проекционную стену, освещенную двумя лампами с рефлектором таким образом, чтобы на модель не падал свет, а фон был бы как можно дальше от модели. Чем больше расстояние между моделью и фоном, тем больше места должен занимать сам фон. Другая возможность получения белого фона: тонкую, светопропускающую белую ткань натягивают на дверной косяк и освещают сзади. Так же действуют

при получении силуэтов мелких предметов (для фона достаточно взять лист кальки или матовое стекло и осветить сзади). Наконец, любую фотографию можно превратить в силуэт, если нужный объект просто закрасить водостойкой черной тушью и затем обесцветить снимок в ослабителе Фармера. Другой способ изобрел сам господин Силуэт. И вы так же можете, используя, разумеется, готовые изображения, вырезать ножницами то, что вам нужно, закрасить затем черной краской и наклеить на белый картон. Если необходимо получить фотографию, то вырезанные накладные фигуры кладут на светочувствительную фотобумагу, прижимают стеклянной пластинкой и экспонируют под увеличителем. Таким образом получают бумажный негатив. Он имеет обратную тональность, то есть белый силуэт на черном фоне. Окончательное изображение получают контактным способом.

Из книги А. УЛЬМАНА (ГДР) «Фототрюки».

ЧТО УМЕЕМ

«Фототворчество юных-85»

Так называлась Межреспубликанская выставка-конкурс детской художественной фотографии, проходившая недавно в Павлодаре. Идея и организация ее принадлежат фотостудии «Фотон» городского Дворца пионеров, а точнее, — ее руководителю Александру Пархоменко. Фотопроектник на казахской земле (выставка проходила в рамках фотопроектника, посвященного 40-летию Победы и XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов) — явление не случайное. В Павлодаре уже много лет плодотворно работает народный фотоклуб «Орион», известные в стране детские фотостудии «Фотон» и «Вега», несколько детских фотокружков, руководят которыми активные члены «взрослого» фотоклуба. «Фотографическая атмосфера» этого города и способствовала рождению нового фотоконкурса, который задуман как традиционный.

Выставка получилась представительной. Было прислано 1250 работ из 36 городов страны, в экспозицию вошло 300 снимков. Сейчас, в пору становления подростковой фотографии, любая крупная выставка — событие. Если же ей сопутствует еще и семинар (в Павлодар съехались руководители детских фотостудий), то такое событие становится вехой в развитии этого вида творчества. Общение коллег, обмен опытом работы, обсуждение общих проблем — все это чрезвычайно актуально, тем более, что пока еще не выработано единой методики преподавания в детских фотоколлективах. О своей работе с ребятами рассказали на семинаре педагоги А. Паламарь (Тирасполь), В. Муршель (Челябинск), В. Соловьев (Ковров) и другие. В выступлении омика Б. Чигишева прозвучало беспокойство по поводу того, что во главе некоторых детских коллективов — случайные люди.

Думается, поставить барьер посредственности — задача в какой-то мере и самих педагогов. Ведь выставки, подобные той, о которой мы говорим, — показатель определенного уровня требований и к педагогу. Они формируют общественное мнение, и в этом смысле значение их нельзя недооценивать. Однако здесь возникает проблема, о которой тоже говорилось на семинаре. Проведение крупной фотовыставки всегда связано с целым комплексом организационных вопросов, с материальными затратами, требует участия не

только самого педагога, но и администрации, организации, в которой он работает, общественности города. Здесь, как констатировали многие участники семинара, хороший пример — Павлодар. Ведь идея фотопраздника была поддержана директором Дворца пионеров Н. Баранник, обкомом комсомола, сотрудниками редакции областной газеты «Звезда Прииртышья». Были выделены материальные средства, учреждены призы общественных организаций, напечатаны афиши, готовится каталог выставки.

К сожалению, такой поддержки не хватает многим. Не секрет, что в Домах пионеров, в школах перед фотокружком еще зачастую ставятся в основном утилитарные задачи — оформление фотогазет, альбомов, изготовление репродукций. Все остальное считается второстепенным. А ведь главную ценность детского фотолюбительства составляют именно эстетическое воспитание, развитие творческих способностей ребят. Какое направление в фотографии наиболее характерно для детских коллективов? Об этом также говорили на семинаре. Мнение было единодушным: фотография с ярко выраженным аналитическим подходом к действительности, с изобразительными достоинствами, технически грамотная наиболее полно отвечает воспитательным задачам детского фотолюбительства. «...Не умиление жизнью, а ее осмысление», — подчеркнула в своем выступлении методист павлодарского Дворца пионеров Л. Рябова.

От себя добавлю: те же критерии, оценки предъявляются и к современной взрослой фотографии.

В торжественной обстановке прошло награждение победителей фотоконкурса. 1-я премия присуждена фотостудии «Луч» из Челябинска; 2-е премии — фотостудии «Взгляд» из Тирасполя и фотостудии Дворца пионеров Омска (Куйбышевский район); 3-и премии — фотостудиям «Спутник» из Череповца, «Искорка» из Коврова и «Фокус» из Уфы.

Получили призы и дипломы шестнадцать фотоюниоров в возрасте до 14 лет и восемнадцать — в возрасте до 17 лет. Кроме того, двенадцать участников выставки удостоены специальных призов общественных организаций города.

Павлодарская студия «Фотон», как организатор, участвовала в выставке вне конкурса. Праздник закончился, но еще долго он будет приносить свои плоды. В течение года в фотостудии «Фотон» планируется регулярно организовывать выставки коллекций студий, откликнувшихся на приглашение. Их задумано экспонировать маятников, без отбора — не как выставочный, а, скорее, как дискуссионный вариант, позволяющий увидеть и изучить лицо каждой студии. Часть полученных работ войдет в учебно-методический фонд студии «Фотон».

Г. ЛУКЬЯНОВА,
наш спец. корр.



ПАМЯТНАЯ МЕДАЛЬ
ФОТОВЫСТАВКИ



ВЛАДИМИР ТРОНЯГИН, 14 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
КВАРТЕТ



ОЛЬГА КУШАКОВСКАЯ, 15 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
НАЧАЛО



ВАЛЕРИЙ ГРИЦАНОВ, 13 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
КЛОУН



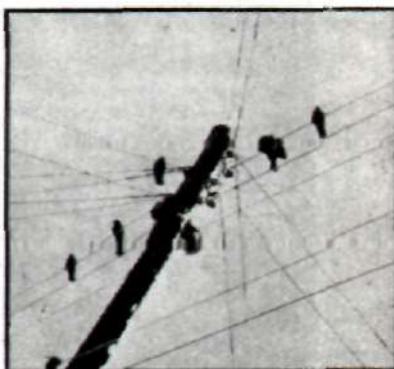
ВИТАЛИЙ АРМСТОВ, 15 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
РОБИНЗОНЫ



АНДРЕЙ ШОФМАН, 13 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
И ВОТ ПРИШЕЛ СЛОН...



АНДРЕЙ ФАЛИН, 16 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
НА ЗОРЬКЕ



РОМАН КОЗЛОВ, 16 ЛЕТ
(КОВРОВ)
ПЕРЕГОВОРНЫЙ ПУНКТ



ЕВГЕНИЙ ДАВЫДОВ, 15 ЛЕТ
(ОМСК)
«А НАМ ГОРЮЧЕГО НЕ НАДО!»



ГЕОРГИЙ ФРОЛОВ, 16 ЛЕТ
(ОМСК)
УГОЛОК СТАРИНЫ



РОМАН КОЗЛОВ
(КОВРОВ)
КОНЦЕРТ ДЛЯ СЕЛЬЧАН



АНДРЕЙ ОРЛОВ, 15 ЛЕТ
(ОМСК)
ТАЙНА ЖИЗНИ

Олег Смирнов Слои времени



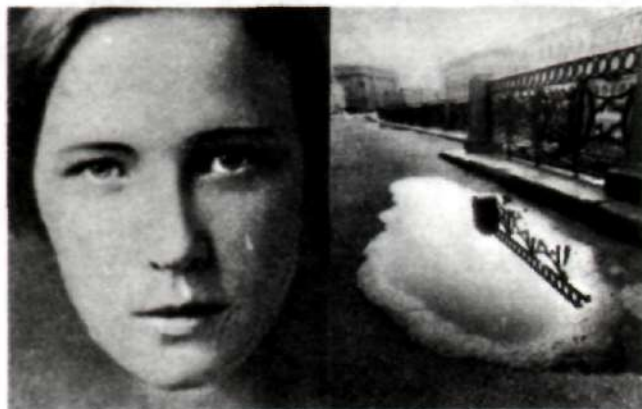
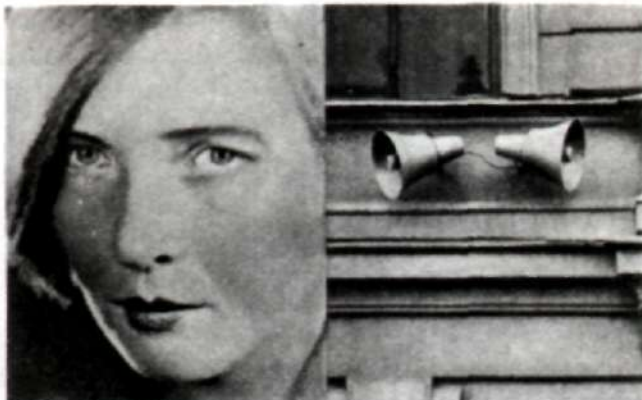
В издательстве «Книга» вышел в свет сборник стихов Ольги Берггольц, своеобразно оформленный фотографическим способом. Мы обратились к автору макета, оформления и снимков Олегу Смирнову с просьбой рассказать о своей работе над книгой.

Есть на земле места, где слои времени как бы спрессованы. Таков Ленинград. В этом городе не всегда различишь, где кончается прошлое и начинается настоящее, а где они равноправно сосуществуют. Ощущение такого коридора во времени между прошлым и настоящим и стало для меня тем импульсом, с которого началась работа.

Ольга Берггольц — уже принадлежащий истории символ борьбы за жизнь блокадного Ленинграда. Но она — и наша современница. Это ощущение смещения и совмещения времен продолжалось в Ленинграде, когда с наступлением ранней зимней темноты, вернувшись после съемки в гостиницу, я читал «Блокадную книгу» Гранина и Адамовича или, придя в огромную старую ленинградскую коммунальную квартиру, слушал рассказы автора-составителя сборника Натальи Борисовны Банк — человека, хорошо знавшего Ольгу Берггольц. В Ленинграде я видел на паркете следы, выжженные «буржуйкой», до сих пор не снятые с окон черные шторы светомаскировки...

Передо мной лежали снимки — фотохроника жизни Берггольц — начинающаяся в двадцатых годах и обрывающаяся в хорошо знакомых шестидесятых. Она фотографировалась часто, и эти фотографии, словно пунктиром прочертившие всю ее судьбу, нестатичную и полнокровную с момента рождения до самой смерти, стали точкой опоры всего иллюстративного ряда книги. На этой точке опоры держится вторая компонента оформления — ее город: набережные, улицы и горы, которые помнят ее голос, доносившийся из репродукторов.

Видимо, мне повезло, что до этой работы я никогда не бывал в Ленинграде — свежесть первого прикосновения к поэзии Берггольц и к ее городу, в соединении своем, способны вызвать почти шоковый эффект. Возможно, это и преувеличение, но мне кажется, что только фото-



графия с ее пронзительным и чистым языком, по характеру своему почти репортажным, практически без кадровой, без химического, механического и любого другого лабораторного вторжения запечатлевшая город, который я видел за матовым стеклом камеры, — единственно возможный вариант создания адекватного тексту зрительного ряда. Именно фотографии как средству общения людей свойственно говорить языком времени, и языку этому подвластно многое.

Время, которое хранит Ленинград, вдруг проявляется в неожиданно тревожном зрелище очищения крыш от снега, когда огромные глыбы мчатся к земле, в залепленных снегом глазах каменного юноши на Аничковом мосту. И проявляются скрытые смыслы надписи «Берегите тепло» на старых дверях. Как бы хорошо ты это ни нарисовал — никто не поверит. Верят только документальной съемке.

Я снимал все, что было эмоционально созвучно стихам и личности Ольги Берггольц, часами блуждая по ее городу. Меня интересовала не имитация прошедших событий, а реальные зримые черты времени, которые хранит город. Ощущение того, что поэт, уходя от нас, — остается с нами, и есть смысловая основа изобразительного ряда книги.

Структура оформления книги — восемь хронологических блоков-триптихов, вместе с суперобложкой, переплетом и титульным листом. Первый блок — юность Ольги Берггольц, смело и доверчиво глядящей в бесконечную жизнь, лежащую перед ней. Пять следующих блоков содержат рассказ о тридцатых годах и о высшей точке ее развития как личности и поэта — о страшных блокадных днях, когда были рождены удивительные строки:

В грязи, во мраке, в голоде,
в печали,
где смерть, как тень, тащилась по
пятам,
такими мы счастливыми бывали,
такой свободой бурною дышали,
что внуки позавидовали б нам!

Два последних блока — послесловенный период жизни Ольги Берггольц. Каждый триптих состоит из ее портрета и двух снимков-иллюстраций, которые по моему замыслу должны были соответствовать настроению портрета, духу времени и порождаться с событиями, происходящими в тот период в жизни поэта. Всего в книгу вошло девять фотопортретов Берггольц разных лет и восемнадцать моих снимков, сделанных в Ленинграде.

Это была моя первая самостоятельная работа в области книжной иллюстрации, и я хотел бы поблагодарить издательство «Книга» за доверие и помощь, которую мне оказывали его сотрудники.

Фронтowymi дорогами



С первых дней Великой Отечественной войны и до ее победного конца никогда не расставался со своим «ФЭДом» фотокорреспондент газеты «Красноармейская правда» Михаил Савин. И в летний зной, и в зимнюю стужу репортер находился на огненных рубежах Западного, а затем 3-го Белорусского фронта.

Публиковавшиеся на страницах газеты в самые трудные, самые драматичные моменты боев за Белоруссию снимки Савина становились зримой оперативной информацией с полей сражений, рождали чувство ненависти к врагу, поднимали боевой дух воинов, укрепляли веру в грядущую победу.

Не утратили своей эмоциональной силы эти работы фотожурналиста и сегодня, спустя сорок мирных лет. Свидетельство тому — авторский фотоальбом*, объединивший около двухсот снимков. Собранные воедино документальные фотографии Михаила Савина объединяют в многоплановую волнующую повесть отдельные фрагменты военных лет, события, запечатленные непосредственным их участником — фронтовым фотокорреспондентом. Большое место в издании занимают портреты героев — от военачальников до рядовых, тех, кто преграждал врагу дорогу на восток. На снимках — командующий фронтом Г. К. Жуков, командир конной гвардии генерал Л. М. Доватор, генерал армии И. Д. Черняховский, командир артиллерии А. В. Чапаев — сын легендарного В. И. Чапаева.

* Фронтowymi дорогами. Автор фото М. И. Савин, составитель С. А. Нортман. Минск: Беларусь, 1985.

Подробно рассказывают фотографии и о фронтовых буднях самой газеты, о тех, чьими силами выпускалась «Красноармейская правда». Объектив запечатлел ее сотрудников — писателем А. Твардовского, А. Суркова, М. Матусовского, В. Кожевникова, художника О. Верейского. Выстраивая на страницах альбома своеобразную летопись героических событий, фотодокументы бережно сохраняют для нас память о тех, кто своим солдатским подвигом завоевал Победу, утвердил мир на земле.

Л. КУБЫШКИНА

ФОТОПАНОРАМА

Во время XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов большую помощь фотокорреспондентам оказали многие фотографические фирмы. Была организована обработка пленки «Орво» и «Кодак», прокат и срочный ремонт аппаратуры. Молодежь комбината «Орво» (ГДР) провела два субботника и на вырученные средства приобрела несколько тысяч роликов пленки в помощь фотожурналистам развивающихся стран. Фирма «Никон» (Япония) открыла сервис-бюро по ремонту и прокату своей фотоаппаратуры, а фирма «Кодак Пате» (Франция) прислала химикаты для проявки пленок.

В Каунасской галерее фотоискусства была проведена выставка работ фотолюбителей-женщин: врача Леоны Коркутене, педагога Оны Паедайте и инженера Ирены Гедрайтене. Три автора экспонировали снимки, созданные на протяжении последних десяти лет и отмеченные многочисленными наградами на всесоюзных и международных конкурсах.

Семинар-практикум руководителей самодеятельных фото- и киностудий и отдельных фотолюбителей проводился в Феодосии. Участники семинара прослушали лекции по теории и технике фотографии, просмотрели слайд-фильмы, познакомились с выставкой фотоклуба «Сиверко» (Северодвинск).

Более 400 цветных фотографий составили экспозицию, которая открылась в Баку в Доме дружбы. Ее автор — член Союза журналистов СССР Алекпер Агасиев. Выставка отобра-

зала жизнь современной Испании.

Выставку работ военного репортера Георгия Липскера организовало Общество фотомолюстов Литовской ССР. Репортеры повествуют о сражениях под Сталинградом, Прагой, Берлином.

«Ради жизни на земле» — фотовыставка репортера ТАСС, посвященная 40-летию Победы над фашизмом. Она демонстрировалась в Париже. Специальный раздел экспозиции посвящен братству по оружию советских и французских воинов, боевому пути авиационного «Нормандия-Неман».

«Портрет рабочего человека» — так называлась выставка, организованная днепетровским фотоклубом «Днепр». Автор — Семен Шафран посвятил ее 50-летию стахановского движения.

«Страницы старого альбома» — так называется выставка работ председателя фотоклуба «Днепр» (Днепетровск) Марлена Матуса, которую он экспонировал в Таллине. Около ста снимков были сделаны автором еще в детстве. Отобраны же и осмыслены они уже в зрелом возрасте. Выставка вызвала живой интерес оригинальным и неожиданным решением.

«Отечество мое»

ИТОГИ КОНКУРСА

Подведены итоги фотоконкурса «Отечество мое», который проводился Домом кинофотолюбителей (Сочи) совместно с редакцией «Советского фото».

Конкурс вызвал большой интерес. Всего поступило более 5000 снимков от 1043 авторов. Жюри приняло решение присудить первую премию Л. Грубинскому (Паневежис) за снимок «Здесь проходила война». Вторые премии — М. Лобадину (Сочи) за серию фотографий, снятых во время Великой Отечественной войны, и А. Горностаеву (Междуреченск) за снимок «Труд на благо Родины». Третьи премии — М. Климентьеву (Москва) за снимок «Мастеровой», В. Шевыринову (Омск) за снимок «Река», В. Филонову (Запорожье) за снимок «Память». Специальную премию за цветную работу получил Ю. Кавар (Москва). Большая группа участников удостоена поощрительных призов.

И. О. Пап

На столе Ирины Осиповны Пап, фотокорреспондента газеты «Известия по Украине», мушкетерской и увлеченной женщины, отдалшей служению фотографии на одно десятилетие своей активной, насыщенной событиями жизни. Выпускница Киевского института киноинженеров Ирина Пап в годы войны работала звукооператором документального кино, а потом нашла свое призвание в фотожурналистике — стала фотокорреспондентом газеты «Советское Знамя», РАТАУ, а с 1956 года — собственным фотокорреспондентом «Известий». пейзажи родной Украины, портреты лучших людей, репортажи и очерки о жизни республикан — тематика ее работ была необычайно широка. Фотографии Ирины Пап несли в себе яркую индивидуальность автора, его любовь к людям, доброту и сердечность, многие из них получили награды на всесоюзных и международных фотовыставках и конкурсах. Человек деликатной души, она щедро делилась с коллегами своим опытом и мастерством. Много лет она возглавляла факультет фотожурналистики Киевского института журналистского мастерства.

Мы потеряли доброго товарища, талантливого, творческого человека, до последнего дыхания преданно служившего нашему общему делу. Такой мы всегда ее будем помнить.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ
ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ
СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР.

ФОТОСЕКЦИЯ СОЮЗА
ЖУРНАЛИСТОВ УКРАИНЫ,

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКОЕ ФОТО»

В. Н. Ун-Да-Син

Безвременно ушел из жизни Вячеслав Николаевич Ун-Да-Син, талантливый фотожурналист, отдавший четверть века работе в спортивной редакции Фотокроник ТАСС.

Трудолюбивый, всегда и везде успешный, он был приобщен к спортивной журналистике, обладающей на редкость быстрой и точной реакцией, высоким фотографическим мастерством. Он любил свою работу и на каждую съемку шел, как на праздник. Вячеслав Николаевич снимал летние и зимние Олимпийские игры, крупнейшие чемпионаты мира, турниры и спартакиады, проходившие в нашей стране и за рубежом. Не раз его работы признавались лучшими среди снимков фотокорреспондентов мировых информационных агентств, награждались медалями, признавались самыми представительными всеобщих и международных выставок. Болью в сердце отозвалась эта безвременная смерть. Вячеслав Ун-Да-Син навсегда останется в нашей памяти бесконечно добрым, искренним и ярким человеком, внесшим большой вклад в развитие спортивной фотожурналистики.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ
ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ
СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР,

ФОТОХРОНИКА ТАСС,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Тамаз Герсамия Творческое наследие Дмитрия Ермакова



Когда заходит речь об истоках фотопублицистики, исследователи неизменно называют имя Максима Дмитриева. И это справедливо. Дмитриев — основоположник образной документации в русской фотографии, фотограф острой социальной направленности.

Но во времена Дмитриева документальной съемкой занимались и многие другие энтузиасты светописа. Они также внесли свой вклад в национальную культуру. С. Морозов в книге «Творческая фотография» упоминает, например, А. Энгеля — автора съемок промышленного и железнодорожного строительства в России, В. Метенкова и братьев Тереховых — родоначальников жанровой документальной фотографии на Урале, одного из первых фотографов Грузии, Армении, Персии — Д. Ермакова, других незаслуженно забытых летописцев.

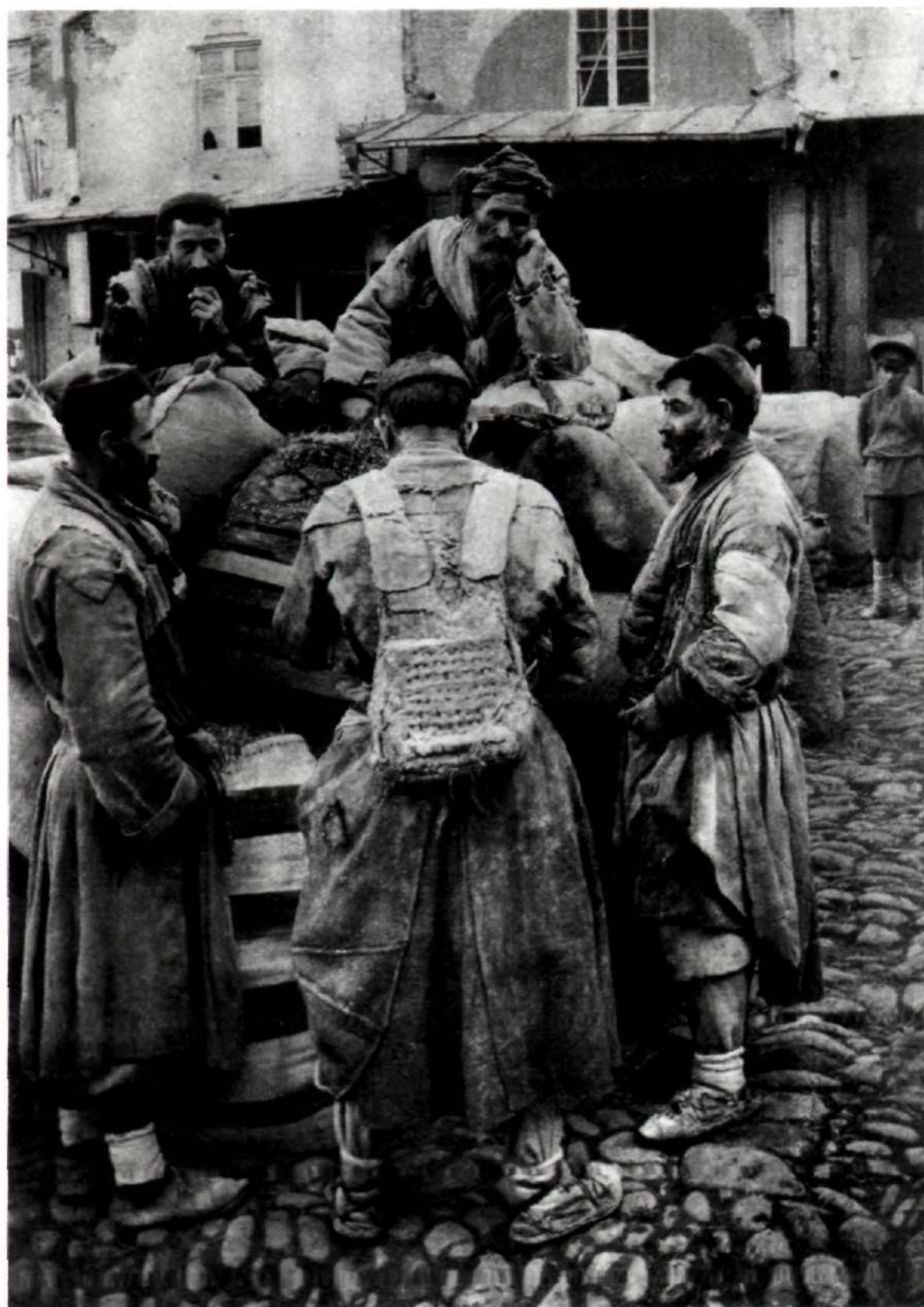
Где их работы теперь? В каких архивах хранятся? Наша задача — разыскать ценные фотодокументы и сделать их достоянием широкого круга зрителей. Сегодня мы предлагаем читателям статью исследователя из Грузии Тамаза Герсамия, который напал на след грандиозной фотоколлекции Д. Ермакова, собрал важные сведения о жизни и творчестве мастера, открыв тем самым еще одну замечательную страницу в истории отечественной фотографии.

Дмитрий Иванович Ермаков — один из наиболее крупных фотографов-профессионалов дореволюционной России. Это имя было хорошо знакомо историкам, архитекторам, искусствоведам, этнографам, археологам, всем, кто использовал в своей работе фотографию в конце XIX — начале XX века.

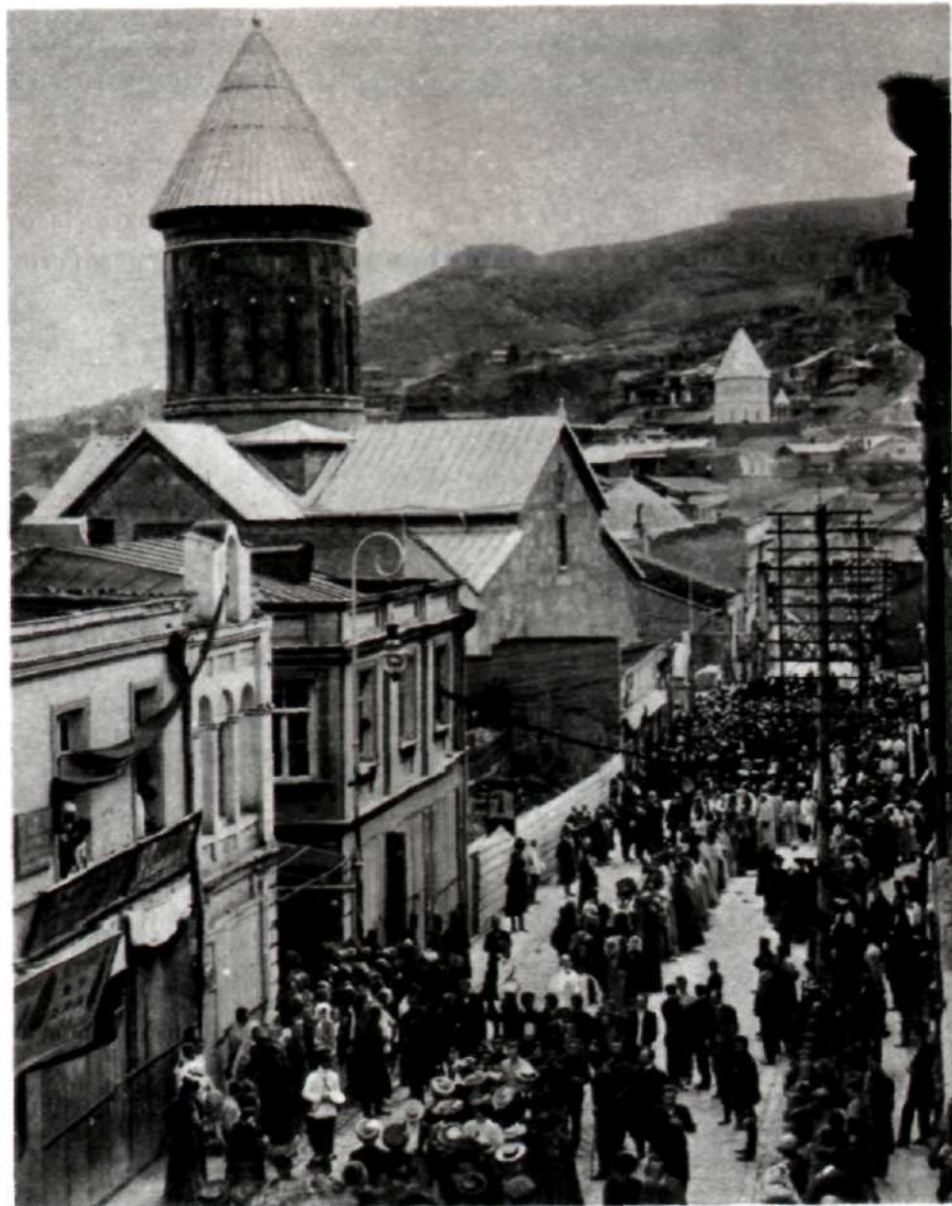
Родился он в 1846 году в Тифлисе. Фотографией начал заниматься в 1866 году и через 4 года стал широко известным специалистом. В 1870 году «Известия Русского географического общества» отмечали: «Фотограф Ермаков... прислал замечательную коллекцию видов. Члены общества с особенной похвалой отзывались о научной ценности фотографии...» Газета «Кавказ» писала: «Фотографии Ермакова отличаются художественным совершенством и представляют много занимательного по части этнографии и археологии». Фотограф успешно работал во многих жанрах, однако именно эта тематика (па-

БАТУМ. ГОРОДСКАЯ ПРИСТАНЬ.
1890-е гг.

ТИФЛИС. ПЕСКОВСКАЯ УЛИЦА.
1893—1895 гг.



МУШИ (НОСИЛЬЩИКИ ТЯЖЕСТЕЙ)
НА МАЙДАНЕ, КОНЕЦ 1890-х гг.



мятники архитектуры, этнография, археология) стала основной в его творческой деятельности.

Во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов Д. И. Ермаков был в действующей армии в качестве военного фотографа.

В 1880 году он открыл в Тифлисе собственную фотографию, которая выполняла «портреты до натуральной величины, группы, кавалькады на открытом воздухе в живописных окрестностях, внутренние виды зданий, фабрик, тоннелей и т. п.».

Он много путешествовал по различным областям Грузии, Армении, Азербайджана, Северного Кавказа. Снимал виды городов, пейзажи, памятники архитектуры, этнографические группы. В его архиве множество документальных снимков, отражавших городской быт, события и явления общественной жизни конца XIX — начала XX века.

Д. И. Ермаков принимал участие во многих русских и зарубежных фотографических выставках, на которых за портреты и видовые снимки был удостоен 36 высших наград.

В 1897 году талантливого фотографа избирают членом-корреспондентом Кавказского общества поощрения изящных искусств.

В 1907 году он становится членом Кавказского отделения Московского археологического общества.

В 1912 году — членом-учредителем Тифлисского общества поощрения изящных искусств.

Д. И. Ермаков часто принимал участие в научных экспедициях. В 1910 году он совершил поездку по Сванетии, снял около 900 фотографий, среди которых были памятники архитектуры, археологические объекты. В Имеретии он детально отснял церкви — Джручи, Кацхи, Саване, монастырь Мгвимеви. Он фотографировал памятники, которые в настоящее время уже не существуют. Представление о них теперь можно получить лишь по снимкам Ермакова.

Скончался фотограф-подвижник в Тифлисе 10 ноября (28 октября) 1916 года. Итогом полувековой работы мастера стала обширная фотоколлекция, получившая еще при его жизни наименование — «коллекция Ермакова».

Первая опись этого собрания под названием «Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции» была опубликована в 1896 году. Вторая, являющаяся продолжением первой, — в 1901 году. Согласно этим каталогам, коллекция

насчитывала 25 тысяч негативов и 3 тысячи стереоснимков.

Даже простое перечисление отдельных фотографических серий дает представление о ее широком географическом диапазоне — «Тифлис и его окрестности, Кутаис, Батум, Эривань, Ани, Баку, Кисловодск, Ялта, Асхабад, Самарканд, Бухара, Константинополь, Трапезунд, Афины, Варна, Тегеран, Исфаган, Абхазия, Кахетия, Хевсуретия, Пшавия и многие другие».

Особый интерес представляет «Тифлисская серия» — серия, посвященная городу, который являлся для фотографа постоянным объектом творчества. Сохранившиеся негативы дают наглядную, почти хронологическую картину истории развития Тифлиса на протяжении более чем полувека.

Коллекция Ермакова, безусловно, представляющая огромную историческую ценность, была приобретена в 1918 году Грузинским обществом истории и этнографии совместно с Тбилисским университетом. Работы фотографа, наряду с научно-документальной ценностью, обладают незаурядными художественными достоинствами. Они безупречны по технике исполнения. Фотограф внимательно следил за развитием фотографической технологии, используя новейшие достижения в этой области. Он работал на мокроколлоидных, а затем на сухих броможелатиновых пластинках различного формата. Печатал контактно на дневной альбуминной бумаге (цвет бумаги коричневый), очень редко прибегая к кадрированию, выбирая при съемке композиции, заполняющие весь кадр.

Характерной чертой его творческого стиля было стремление к предельному выявлению глубины пространства. Фотограф тщательно выбирал точку съемки, внимательно следил за построением кадра, творчески подходил к композиции. Снимая многочисленные памятники старины, он старался, по возможности, не только точно, документально запечатлеть памятник, но и передать его характер, создать у зрителя определенное впечатление о нем. В нашей публикации делается попытка дать лишь общее представление о жизни и творческом наследии Д. И. Ермакова. Естественно, многое должно быть дополнено, уточнено, поскольку речь идет о коллекции фотографа, значение которого далеко выходит за пределы того региона, в котором протекала его деятельность.

ПОХОРОНЫ И. ЧАВЧАВАДЗЕ. 1907 г.

ФРУКТОВАЯ ЛАВКА.
НАЧАЛО 1900-х гг.



СВАНЕТИЯ. 1910 г.

ЛАВКА-МАСТЕРСКАЯ ФОНАРЩИКА.
НАЧАЛО 1900-х гг.

КИНО. ПАВИЛЬОННЫЙ ПОРТРЕТ.
НАЧАЛО 1900-х гг.

В объективе — улыбка...

И снова мы обращаемся к музыкальной тематике. Предыдущее наше выступление, посвященное музыкальным моментам, вызвало наиболее активную читательскую реакцию — такого количества подписей раньше не поступало. Но мы напоминаем, что сочинять их надо уже на новом уровне — в максимальном приближении к нашей фотографической специфике. А в антракте — придумайте подпись к рисунку.



ФОТО
В. ЕФИМОВА,
Д. БОЙКО,
Ф. ДОСТАЛА,
А. КОНДРАТЬЕВА



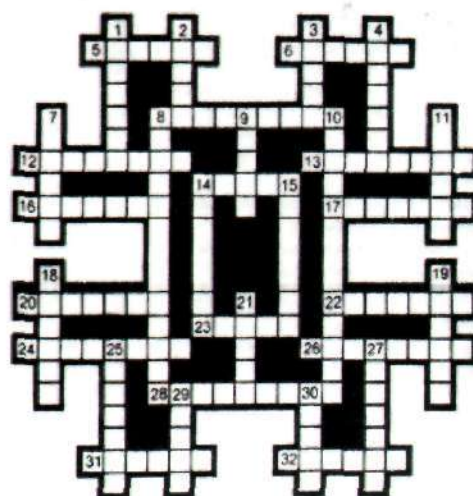
КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

5. СТАРЕЙШИЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОМАСТЕР. 6. АМЕРИКАНСКИЙ ФОТОРЕПОРТЕР ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. 8. РАЙЦЕНТР В МИНСКОЙ ОБЛАСТИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ОДНОИМЕННЫЙ ФОТОКЛУБ. 12. ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ СОВЕТСКОГО ФОТОРЕПОРТАЖА. 13. НАЗВАНИЕ НОВОЙ ФОТОБУМАГИ. 14. ТОЧКА ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ЛУЧЕЙ. 16. ГАБАРИТ ОБЪЕКТИВА. 17. ОДНОРОДНАЯ СМЕСЬ КОМПОНЕНТОВ. 20. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА». 22. ИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ М. ОКУШКО. 23. АРГЕНТИНСКИЙ ФОТОХУДОЖНИК. 24. ГОРОД В КАРАГАНДИНСКОЙ ОБЛАСТИ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «СПЛАВ». 26. СОВЕТСКИЙ ШКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ. 28. ГОРОД В МОЛДАВИИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ НАРОДНЫЙ ФОТОКЛУБ «ПОИСК». 31. ФОТОВУМАГА НА ПОЛИЭТИЛЕНОВОЙ ОСНОВЕ. 32. АВТОР КНИГИ «ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ СЕНСИТОМЕТРИЯ».

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. ОСНОВА КЛЕЙСТЕРА. 2. ДОВОЕННЫЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОГРАФ. 3. ФОТОКЛУБ В БЕНДЕРАХ. 4. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ СОЮЗ». 7. ГРУЗИНСКИЙ ФОТОЖУРНАЛИСТ. 8. УСТРОЙСТВО В МЕХАНИЗМЕ ЗАТВОРА. 9. ФОТОГРАФИЯ Л. БЕРГОЛЬЦЕВА. 10. ГРАДАЦИОННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФОТОМАТЕРИАЛА. 11. СОВЕТСКИЙ АВТОМАТИЧЕСКИЙ ФОТОАППАРАТ. 14. СОВЕТСКИЙ СКЛАДНОЙ ФОТОАППАРАТ. 15. ДЕТАЛЬ ЭКСПОНОМЕТРА. 18. МАРКА ФОТОАППАРАТА. 19. ПОДСТАВКА ДЛЯ ФОТОКАМЕРЫ. 24. НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ В ПЕТРОВЗВОДСКЕ. 25. КОНЦЕНТРИРОВАННЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ. 27. СОВЕТСКИЙ ФОТОМАСТЕР (АФИАП). 29. АВТОР КНИГИ «ФОТОГРАФИРОВАНИЕ ПРИ ЕСТЕСТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ». 30. ЕДИНИЦА СВЕТОВОГО ПОТОКА.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 11

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:

5. ПРИКЛАД. 6. МУРАЗОВ. 8. САВОСТЬЯНОВ. 9. «ХАЗАР». 13. «ВИЛИЯ». 15. КРАСНОГОРСК. 16. МИКРОМЕТР. 17. ХАНДОГИН. 18. ОРИГИНАЛ. 20. ТОМАРОВКА. 22. ТЕЛЛОГРАФИЯ. 24. «СЫЛВА». 25. РЕЗАК. 28. АВТОПОРТРЕТ. 29. ВОРОНКА. 30. КАТУШКА.

ПО ВЕРТИКАЛИ:

1. АРЗАМАС. 2. МАССА. 3. БУКВА. 4. ПОЗИТИВ. 7. СТАНОВОВ. 10. АЛЕКСАНДРОВ. 11. «БРОМПОРТРЕТ». 12. КСЕРОГРАФИЯ. 14. ИЗОБРАЖЕНИЕ. 19. «КРУГОЗОР». 21. ЦЫГАНОВ. 23. КАРЕТКА. 26. РАМКА. 27. АТЛАС.

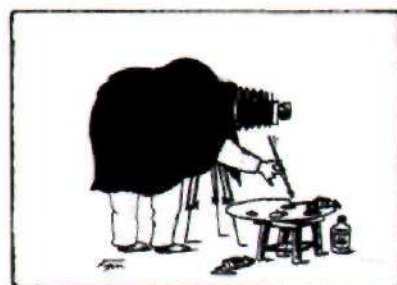


РИСУНОК В. ГРИГОРЬЕВА

Устройство и разборка «Зенита-12 СД»

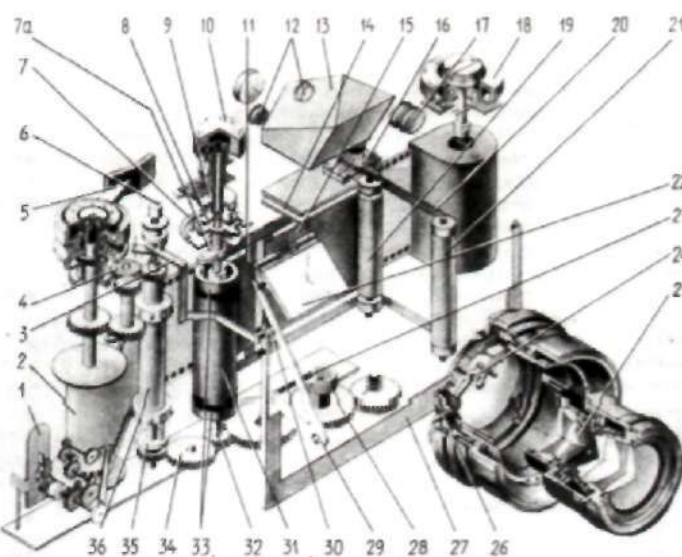


РИС. 1. КИНЕМАТИЧЕСКАЯ СХЕМА ФОТОКАМЕРЫ

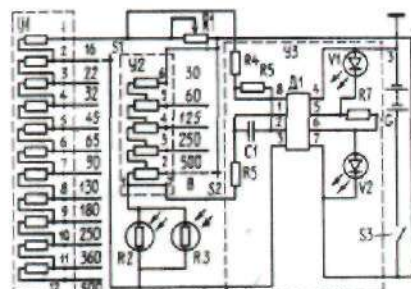


РИС. 2. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СХЕМА ЭКСПОНОМЕТРИЧЕСКОГО УСТРОЙСТВА: У1, У2, У3 — МИКРОСБОРКИ; G — ЭЛЕМЕНТЫ ПИТАНИЯ; R1 — РЕЗИСТОР СП-22а; R2, R3 — ФОТОРЕЗИСТОРЫ ФПФ-9-2; S1, S2, S3 — ПЕРЕКЛЮЧАТЕЛИ; D1 — МИКРОСХЕМА КР112ПП26; R4, R5 — РЕЗИСТОРЫ МЛТ-0,125-33кОм; R6 — МЛТ-0,125-1,5 МОм; R7 — МЛТ-0,125-470Ом; C1 — КОНДЕНСАТОР К53-1-19А-168-0,33 мкФ; V1, V2 — ДИОДЫ СВЕТОИЗЛУЧАЮЩИЕ У63-2



ФОТО 1

ФОТО 2

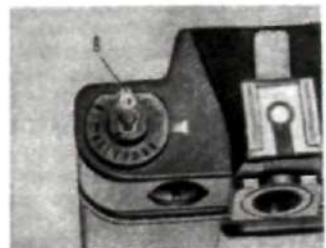
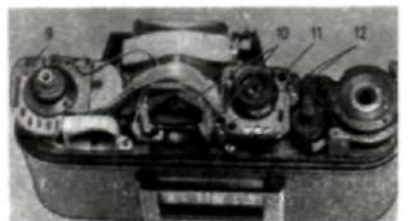


ФОТО 3

равномерности экспонирования по кадру, штативное гнездо расположено в центре корпуса. Западающая кнопка обратной перемотки, скрытый замок задней крышки, заблокированный с рукояткой обратной перемотки, — все это повышает оперативность при перезарядке камеры.

Кинематическая схема механизмов аппарата, характерная для этого семейства «Зенитов», сохранилась, что облегчает поиск неисправностей и их устранение.

Для понимания принципа взаимодействия всех механизмов и узлов камеры, а также облегчения поиска неисправностей приводится кинематическая схема фотокамеры (рис. 1).

Движение рычага взвода 5 приводит во вращение приемную катушку 2 и через группу шестерен 4 мерный

валик 36, который протягивает пленку на 1 кадр и вращает шестеренку 35. Она, в свою очередь, через шестерню 34 приводит во вращение ось 32 и барабан 31 второй шторки. Два шкива 33 жестко закреплены на оси барабана 32. Тесемки первой шторки 15 приклеены к шкивам 33, а шторка — к гильзе 19, имеющей внутри пружину, которая обеспечивает движение шторки. На барабан 31 наматывается вторая шторка 11, ее тесемки 20 закреплены на гильзе 21, которые также имеют пружину для движения шторки 11. Такая конструкция шторного затвора обеспечивает независимое движение каждой шторки под действием своей пружины. Движение начинается первая шторка (убегает), вторая движется за первой (догоняет), образуя таким образом щель. При взводе затвора одновременно через систему шестерен приводится во вращение кулачок 28, который своим вырезом останавливается около пальца 23 рычага 29

подъема зеркала 22. Работа затвора проходит следующим образом. При нажатии на спусковую кнопку 6 шестерня с пальцем 35 расцепляется с пальцем мерного валика 36 и под действием пружины в гильзе 21 начинает движение первая шторка 15 — ось 32 приходит во вращение. При ее вращении тормозная защелка 7 останавливает кулачок 8, имеющий жесткое соединение через ось с пальцем 7а, который связан с барабаном 31. Вторая шторка 11 начинает возвращаться в исходное положение, а кулачок 9 зацепит нужной ступенькой (в зависимости от ранее установленного головкой 10 значения выдержки) кулачок 8 с пальцем. Таким образом образованная жесткая щель между шторками заданной ширины пройдет по кадровому окну, обеспечив ранее установленную выдержку. Одновременно с началом движения первой шторки кулачок 28 нажимает на палец 23, который посредством рычага 29 поднимает зеркало 22 в верхнее положение. Когда вторая шторка затвора закроет кадровое окно, торцевой кулачок 28 вернется в исходное положение, а зеркало встанет на свое прежнее место под углом 45° к плоскости фокусирующего экрана 14. Фотокамера оснащена механизмом нажимной диафрагмы, при помощи которого диафрагма объектива закрывается до заранее установленного значения прежде, чем сработает затвор. Это происходит при нажатии на спусковую кнопку 6, приводящую в движение

рычаг 3 с роликом 30, который поджимает качалку 27. Последняя давит на толкатель 26 привода диафрагмы объектива, который через систему рычагов 24 закрывает диафрагму 25 до заданного значения. Авто-спуск 1 имеет конструкцию, аналогичную предыдущим моделям.

Экспонометрическое устройство (ЭУ) с двумя CdS светоприемниками 12 типа ФПФ-9-2, установленными за окулярной гранью пентапризмы 13, обеспечивает интегральный замер яркости объекта съемки в пределах от 4 до 13000 кд/м². Установка чувствительности пленки производится головкой 18 в диапазоне от 16 до 500 ед. ГОСТа. Питание электросхемы ЭУ осуществляется от двух элементов 17 типа СЦ-32, МЦ-0070 и подобных им.

На рис. 2 приводится электрическая схема ЭУ. Микросборка У1 16 связана через переключатель S1 с головкой установки чувствительности пленки; микросборка У2 — с головкой выдержек, а микросборка У3 представляет собой блок индикации.

Ремонт, наладка шторного затвора и юстировка практически не отличаются от аналогичных операций у фотокамер «Зенит-Е» и «ЕМ» (см. «СФ», 1984, № 12; 1985, № 7). Чтобы снять верхний щиток камеры, необходимо демонтировать рычаг взвода 6 (см. фото), головку установки выдержек 5, ручку обратной перемотки 2, головку чувствительности пленки 3 и крышку 4 отсека питания. Головка выдержек снимается после отвинчивания на несколько оборотов трех крепежных винтов 7. Головки установки чувствительности можно снять, ослабив три крепежных винта 1. После отвинчивания винта 8 и винта, находящегося под рычагом взвода 6, верхний щиток легко снимается. Для дальнейшей разборки камеры следует демонтировать микросборки 9 и 11, отвинтив два винта 12, а также удалить два фоторезистора 10. При съемке микросборок и фоторезисторов следует соблюдать осторожность, чтобы не повредить монтажные провода. Последующая сборка ведется в обратном порядке. Такое же устройство механической части имеет фотоаппарат «Зенит-11». Вместе ЭУ TTL он имеет встроенный экспонометр по аналогии с «Зенитом-ЕМ». Фотокамеры «Зенит-ЕТ», «ТТЛ», «15», «10» незначительно отличаются от описанного «Зенита-12СД».

В. ФЕДАЙ,
инженер

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Фотосъемка движения



В. ЕГОРОВ КАРТИНГ



В. ШВЕД ДЫХАНИЕ ДЖАЗА



Н. ГАРАНИН МОТОКРОСС

Как передать «дыхание джаза»?

Играл оркестр, я снимал. Определение перед съемкой темы как «Дыхание джаза» уже давало мне довольно конкретное направление поиска. Я видел визуальное ее решение для многих инструментов и исполнителей оркестра, а вот для пианиста... Выбрал, как мне показалось, удачную точку съемки, при которой свет был контровым. Но вскоре почувствовал, что не достигаю цели и не приближаюсь к ней с каждым новым щелчком затвора. Длительные выдержки могли дать смазку — ощущение

движения, но и... оставить «обрубку» рук. Короткие — «мертвую» неподвижность застывшего мгновения. Такие приемы, как смазка движением камеры при экспозиции или использование объектива с переменным фокусным расстоянием, даже не пробовал как слишком прямолинейные, довольно распространенные. Требовалось найти свое отношение, которое возможно полно представляло бы пианиста именно этого направления. Иначе говоря, надо было снять так, чтобы ощущалась упругость ритма и мелодии — дыхание джаза. После нескольких проб со светотехническими выходами был найден — использован дифракционный фильтр «Космос», предназначенный для цветной съемки. В черно-белом варианте он позволил получить смазку пересеченных ярких бликов, но оставить неискаженными тона, близкие к средним яркостям. На снимке — это шар лампы над нотами, очерченный тонкой линией контрового света профиль лица, подставка для нот, линии контрового освещения одежды и т. д. Использовались пленка «Фото-65», камера «Салют», объектив «Флектогон» с $f=50$ мм, выдержка $1/60$ с и диафрагма 5,6. Пленка обрабатывалась нормальное время в фенидон-гидрохиноновом одноразовом проявителе, фотобумага «Унибром» нормальная.

Е. ШВЕД,
кинооператор

Эффект движения

Конечно, события, проходящие на мотокроссе, можно снимать репортажно. А что, если взять резкий без смазки негатив, с хорошей проработкой деталей в тенях и придать снимку динамику лабораторной печатью? Вставляю негатив в фотоувеличитель и печатаю позитив на фототехническую пленку ФТ-41 форматом 30×40 см. Небю при печати периодически перекрываю маской, на землю же даю дополнительную экспозицию. Затем на контактом приборе КР-10 изготавливаю дубль-негатив, получая контрастное изображение без проработки неба, но с сохранением деталей в изображении мотоцикла и фигуры гонщика. Светлые точки и ненужные детали ре-

туширую тушью. Этот дубль-негатив и становится исходным для проведения дальнейшей мультипликационной съемки. Простейший световой экран с лампами дневного света и с рассеивателем из матового стекла помог в дальнейшей работе. Негатив (30×40 см) закрепляется липкой прозрачной лентой (ЛТ-40) на стекле экрана. Свободное поле светящегося экрана перекрываю черной бумагой. Вставляю в камеру 9×12 см фотопластинку с невысокой светочувствительностью — «Микрат-НК». Провожу первое экспонирование ≈ 16 с. Затем перекрываю негатив черной бумагой с вырезанным контуром передней части мотоцикла и самого гонщика, оставляя только контур заднего колеса и левой части гонщика. С некоторым сдвигом фотопластинки провожу экспонирование с предыдущей выдержкой. Далее можно сделать еще несколько экспонирований, уменьшая сдвиг пластинки до 3 мм на последних этапах. И наконец, во время последнего экспонирования затвор камеры открывается, а пластинка продвигается до конца с плавным возрастающим ускорением. Затвор камеры закрылся. В результате мультипликации за мотогогонщиком появился шлейф — эффект скорости, движения. На вторую пластинку снимаю изображение гонщика без фона и без земли. Потом на фотоувеличителе «Беларусь-2М» с фотопластинкой изготавливаю вновь негативы на пленке ФТ-41 размером 30×40 см. Совместив их оба, на негативе фона перекрываю маской изображение гонщика и земли и печатаю на фотобумагу первый негатив контактным способом. Добиваясь, чтобы изображение имело максимальную плотность, но и не теряло деталей. С негатива фона изображение должно получиться полутонированным. Время проявления фотобумаги в проявителе А-108 — 2—3 мин. Далее следует засветка электролампой мощностью 15 Вт на расстоянии 2 м, время засветки — 3 с. На хорошо сфокусированном и промытом отпечатке провожу отбеливание по рекомендациям «СФ», 1975, № 5. Так завершается работа над снимком «Мотокросс».

Фототехнические пленки и пластинки обрабатывались в высококонтрастном концентрированном проявителе, разбавленном дистиллированной водой в отношении 1:3. Рецепт концентрированного проявителя:

Метол	6 г
Сульфит натрия безв.	140 г
Гидрохинон	20 г
Калий борноокислый мет	112 г
Кали едкое	17,4 г
Калий бромистый	16 г
Вода дистиллированная	до 1 л
pH=11,7	

Съемка проходила в солнечный день. Камера «Зенит-Е», объектив «Юпитер-11» $4/135$, пленка «Фото-250», выдержка $1/250$ с, диафрагменное число 8. Обработка пленки велась в проявителе «Финал» (F-43).

Н. ГАРАНИН,
фотолюбитель

«Обыкновенный» звезд

То, что картинг менее «фотогеничен», чем мотокросс, убеждаешься уже на первых звездах после нескольких щелчков затвора. И все же создать динамику действия, напряженность снимка в «обыкновенном» звезд, проходящем без особой борьбы, можно лабораторным путем. Исходный негатив снимка «Картинг» (см. фото) я дублировал на фотоувеличителе с «точечным» источником света, применяя пленку ФТ-41. Для того чтобы сохранить на первом позитиве детали, время экспонирования было увеличено, но проявления — уменьшено на 70%. Обработка велась в проявителе А-108. С этого промежуточного позитива на пленку ФТ-41 изготавливался дубль-негатив. При этом кадр, устанавливая рамку была установлена наклонно, а объектив сильно задиафрагмирован. Потеря резкости компенсировалась применением «голодного» проявления. Высокий контраст и «жесткость» изображения были усилены при окончательной печати на мокрую бумагу. Съемка велась в пасмурную погоду 35-мм камерой. Объектив с $f=135$ мм, выдержка $1/250$ с, диафрагменное число 8. Пленка «Орво NP-27», проявитель «Родина».

В. ЕГОРОВ,
фотолюбитель

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Из опыта работы

Читателей Н. Глазкова из Баку, В. Зарубина из Барнаула, Е. Сергеева из Челябинска и других заинтересовал вопрос, почему в статье «От замысла к воплощению» («СФ», 1984, № 4) рекомендуется проявлять пленки около 20 мин. Спрашивают также, как процесс проявления влияет на чувствительность, контраст и зернистость негатива. Некоторые просят привести рецепт проявителя, которым я постоянно пользуюсь.

Сантиметрические, резольвометрические и графолометрические свойства фотоматериалов определяются изготовителями для заранее заданного уровня проявленности фотослоя.

Этот уровень различен в зависимости от области применения групп пленок и предусматривается соответствующими техническими условиями. Между тем в практике фотографии существует много рецептов и режимов, позволяющих изменять эти свойства в соответствии с поставленными задачами. Между светочувствительностью, коэффициентом контрастности и зернистостью независимо от типа пленки при работе с односторонними проявителями общего назначения существует ряд основных соотношений. Важнейшие из них следующие:

— чувствительность и коэффициент контрастности возрастают с увеличением уровня проявленности. Для реализации минимальной контрастности при заданной светочувствительности применяют медленно работающие проявители с низким значением pH (слабощелочные);

— зернистость возрастает с увеличением коэффициента контрастности и плотности. Поэтому выравнивающие проявители, дающие небольшой коэффициент контрастности, называют мелкозернистыми. Оптимальными в смысле зернистости являются «прозрачные» негативы с низкими максимальной плотностью и контрастом.

Для уменьшения зернистости в проявители вводят

растворители бромистого серебра, например роданистый калий. Характерной особенностью мелкозернистых проявителей является малая скорость работы, в результате чего растворитель бромистого серебра воздействует на него продолжительное время. Таким образом, применение медленно работающих проявителей является необходимым условием для получения мелкозернистых выравненных негативов. Кроме того, при малом времени увеличивается относительное влияние погрешностей проявления, что приводит к нестабильности результатов. (Например, ошибка в 1 мин составляет ~14% от времени проявления 7 мин и только 5% — от времени 20 мин). Время проявления во всех односторонних проявителях можно регулировать, изменяя

их концентрацию. Разбавленные проявители сохраняются хуже, чем концентрированные, поэтому разбавлять их надо непосредственно перед работой. В большинстве случаев время проявления не стоит удлинять больше, чем до 20—30 мин. Целесообразно пользоваться одним рецептом проявителя, свойства которого хорошо изучены в отношении состава, времени проявления, температурных поправок ко времени проявления. Пленку лучше сразу приобретать в достаточном количестве (с учетом, конечно, срока хранения) одного-двух типов и одного номера эмульсии для каждого типа. Необходимо провести испытания пленки для разных режимов обработки. Для этого снимается простой кадр с определенением экспозиции в соответствии с номинальной светочувствительностью, а также с недодержками и передержками в 2, 4, 8 раз, что будет соответствовать нормальной экспозиции для пленок большей и меньшей чувствительности. Снимается десяток таких серий по 7 кадров. Затем каждую серию проявляют отдельно с таким подбором концентрации проявителя и времени проявления, чтобы по возможности реализовать все светочувствительности. В сторону уменьшения номинальной чувствительности это возможно всегда — за счет разбавления проявителя, без уменьшения времени. При этом сни-

жается контраст и уменьшается зерно. В сторону увеличения чувствительности это возможно до определенных пределов. В разбавленном фенидон-гидрохиноновом проявителе удается повысить номинальную чувствительность обычно в 4—8 раз без катастрофического увеличения контраста и зернистости. Время проявления при этом возрастает до 60—100 мин. Подобные испытания дадут возможность варьировать чувствительность пленки в зависимости от условий съемки и творческих задач. Метод подбора режимов автоматически компенсирует погрешность экспонометра, если таковая имеется. Я пользуюсь следующим рецептом концентрированного проявителя:

Метол	5 г
Сульфит натрия без, марки «ч»	100 г
Гидрохинон	5 г
Фенидон	0,5 г
Глицин	1 г
Бура	20 г
Вода	до 1 л

Рабочий раствор составляет в пропорции 1 : 9 (100 мл концентрата на 1 л рабочего раствора). Стандартное время проявления в бачках при 20 °С для пленки «Рольфильм» чувствительностью 32 ед. ГОСТа — 12 мин, 65 ед. ГОСТа — 20 мин, 130 ед. ГОСТа — 22 мин, 250 ед. ГОСТа — 24 мин. Для кинопленки — соответственно 16, 18, 20 и 22 мин. Для других пленок время и концентрация соответственно подбираются. В одном объеме рабочего раствора можно последовательно проявить 3 пленки без изменения времени. Частично использованный рабочий раствор сохраняется 2—3 часа, неиспользованный — сутки, концентрированный — до 2 лет. Достоинства проявителя: мелкозернистость, стабильность pH (так как рабочий раствор не хранится), возможность увеличения чувствительности пленок до 4 раз, удобство работы. Цвет свежего концентрированного проявителя светло-желтый, через год — светло-коричневый, что не влияет на результаты проявления. Выпадающие на дне кристаллы также можно оставить без внимания.

А. ВАСИЛЬЕВ

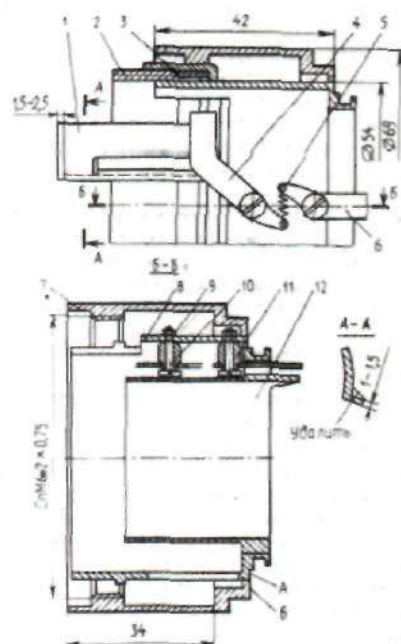
Отвечаем читателям

● Помогите мне советом. Где можно подробно ознакомиться с обработкой цветных обрабатываемых фотоматериалов и цветных негативных пленок? В каком журнале и в какой книге об этом прочитать? Я слышал, что отснятую пленку можно отправить в фотолабораторию Москвы, где ее обработают. Если это возможно, сообщите, пожалуйста, адрес и условия. В. Любимов, г. Прохладный

Рецептура и режимы обработки отечественных цветных обрабатываемых пленок приведены в заводских инструкциях, которые вкладываются в большие упаковки с пленкой и которые можно взять при покупке пленки в фотомагазине. Так как некоторые реактивы для самостоятельного приготовления растворов являются дефицитными, целесообразнее пользоваться готовыми наборами — отечественными или импортными: венгерский набор «Диакром» применяется для всех видов отечественных цветных обрабатываемых пленок, «Орво» (ГДР), набор «Фомакром-Сэт» (Чехословакия) — для цветной обрабатываемой пленки «Фомакром». К каждому набору прилагается подробная инструкция о правилах пользования им. Экспонированную пленку можно также сдать в обработку в специализированные фотолаборатории, которые имеются во всех крупных городах, областных и краевых центрах страны. Адрес такой лаборатории вам подскажут в горсправке или в любом фотоателье бытового обслуживания. Городские лаборатории, в том числе и московские, в настоящее время по почте пленку для обработки не принимают. Подробную информацию о режимах, рецептуре и технологии обработки цветных обрабатываемых пленок можно найти практически в любом справочном издании по фотографии. Одно из последних массовых изданий (тираж около 300 тыс. экз.) — «Краткий справочник фотолюбителя». М.: Искусство, 1984. В «Советском фото» материалы на эту тему публиковались неоднократно: 1973, № 2, 4, 6; 1974, № 5; 1975, № 8, 10; 1976, № 1, 3; 1977, № 6, 7, 12. В 1981 году в разделе «Фотошкола» была помещена серия статей об особенностях цветной съемки и обработки пленки, в № 5 — заметка об обработке обрабатываемых пленок; в 1985 году были опубликованы статьи: в № 3 — об обработке «Орвохрома» в отечественных наборах химикалий; № 4 — об обработке в разбавленных проявителях; в № 8 — об обработке «Фомакрома-Д».

А. ШЕКЛЕИН

«Юпитер-21М» с «прыгающей» диафрагмой к «Алмазу-103»



Чтобы осуществить присоединение объектива «Юпитер-21М» с «прыгающей» диафрагмой к фотоаппарату «Алмаз-103», нужна значительная переделка хвостовой части объектива (конструктивные размеры байонета «К» были даны в «СФ», 1983, № 4). Прежде всего необходимо, отвернув гайку в передней части объектива, снять бленду, установить кольцо расстояний на 1,8 м, снять гайку и кольцо расстояний. Ослабив установочные винты на ограничителе, подвигают его по направлению к аппарату. Затем вынимают оптический блок, отворачивая накидную гайку. Чтобы разобрать хвостовую часть объектива (см. рисунок), надо отвернуть кожух 7, накидную гайку 2 и снять узел привода диафрагмы, собранного в стака-

не 8. Поводок 1 снимается и дорабатывается (сечение А-А на рисунке). Изготавливаются дополнительные детали и производится сборка. Порядок сборки. Пружина привода диафрагмы пропускается с другой стороны оптического блока. Вставляется оптический блок и собирается передняя часть объектива.

Втулки 11 вставляются в рычаги 4, 6 и развальцовываются; надевается пружина 5, втулки вставляются в оси 10, которые заворачиваются в стакан 8, а затем кончатся гайкой 9 (М2). Стакан устанавливается с промежуточным кольцом 3 и притягивается накидной гайкой 12. Далее приступают к регулировке рычагов. Пружину 5 подбирают таким образом, чтобы при значении диафрагменного числа 4 рычаг 4 был неподвижен, а рычаг 6 свободно поворачивался механизмом камеры. При диафрагменном числе 22 рычаг 4 имеет максимальный угол поворота. Разметка паза для байонетного замка на кожухе 7 делается по пазу стакана 8. Причем поверхность Б на кожухе должна быть в одной плоскости с поверхностью А на стакане. Все вновь изготовленные детали следует чернить.

Детали 7, 12 изготавливаются из дюралюминия, 11, 4, 6 — из латуни, 10 — из стали, 8 — из бронзы.

Д. БАЙРАК
141200, Московская область,
г. Пушкино
Дзержинцев, 23, кв. 265

Приклад-монопод



При разработке фоторужья на базе фотоаппарата «Киев-88ТТЛ» мною была реализована конструкция приклада, у которого при необходимости поперечное звено откидывается вниз, образуя телескопическую опору (см. фото).

Е. НЕСКРОМНЫЙ
692150, Приморский край
п. Терней, Сихотэ-Алинский
заповедник



ФОТО 1



ФОТО 2

Шаровая штативная головка

Предлагаемая фрикционная шаровая штативная головка устанавливается на плавающих опорах в пружинящей мощной цапфе (фото 1, 2) и обеспечивает повороты на 360° в горизонтальной плоскости и на 135° в вертикальной. Максимальный вес устанавливаемой камеры — 16 кг. Вес головки (в зависимости от материала и технологии изготовления шарового элемента) — от 250 до 650 г. Присоединительная резьба на штативе М24×1.

Мощный зажим позволяет, например, надежно крепить панорамную аппаратуру, установить площадку для вспомогательных принадлежностей, соединить вместе несколько головок. В режиме фрикционного зажима необходимое усилие выбирается таким образом, чтобы можно было осуществить поворот камеры, установленной на головке. Причем усилия на курке взвода и спусковой кнопке значительно меньше фрикционного сопротивления.

Достоинство шаровой штативной головки: разнообразие вариантов ее применения, мощность зажима, компактность, легкость, удобство в работе. Недостаток — головка перемещает камеру при зажиме до трех миллиметров.

В. БЕСЕДИН
123557, Москва,
ул. Климашкина, 22, кв. 7

Кассета к «Киеву-88ТТЛ»

В целях экономии фотоматериала, когда необходимо сделать всего 1—2 кадра (6×6), можно изготовить кассету под фотопластинку (форматом 6×9). Подобная кассета подойдет и для плоской фотопленки.

Присоединительная сторона одной половины кассеты выполняется по размерам штатной кассеты фотоаппарата. В другой половине делается выборка под шибер, фотопластинку, прижимы, а

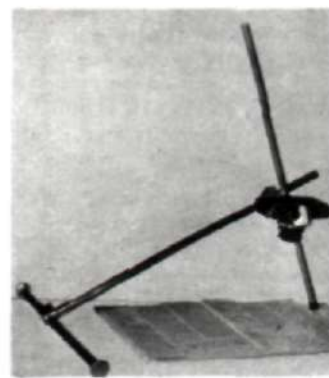


также выфрезеровываются канавки под плоские пружинки. Установка рабочего отрезка доводится окончательно регулировкой прижимов.

Н. МАКРЫГИН
678140, ЯАССР, г. Ленск,
ул. Якутская, 58

Примечание редакции. Аналогичная идея прислана на конкурс нашим читателем В. Ивановым из Свердловска.

Репроштатив



Компактный складной штатив для репродуцирования может быть изготовлен из трех металлических трубок. Приведенная фотография делает понятными принцип работы и устройство штатива.

В. ИВАНОВ
620149, Свердловск,
ул. Бардина, 29, кв. 66

Пленка «Орвоколор NC-21»



Новая цветная негативная пленка «Орвоколор NC-21», выпущенная недавно в ГДР, предназначена для широкого круга любителей и профессионалов. Она сбалансирована под цветовую температуру 5500 К и применяется для съемок как при дневном освещении, так и с электронной вспышкой. Использование конверсионных светофильтров («Орво В-12» и «К-13») позволяет работать и при искусственном освещении. Светочувствительность пленки — 21 ДИН, 100/21° ISO, 90 ед. ГОСТа. «Орвоколор NC-21» имеет двойное маскирование и, несмотря на указанную чувствительность, достаточно мелкое зерно, высокую контурную резкость, большую фотографическую широту. При печати получается позитивное изображение с отличной насыщенностью цветов — пленка хорошо передает градации тонов, особенно зеленого и красного. Пленка выпускается в кассетах типа 135/20 и 135/36, а также на катушках типа 120 (роликовая).

Обработка. Фирма «Орво» разработала для пленки «NC-21», а также известной пленки «NC-19» новый, более совершенный процесс обработки, существенно отличающийся от предыдущего («СФ», 1980, № 9): изменен состав цветного проявляющего раствора, введена останавливающая проявление ванна, до 24° С повышена температура обрабатывающих растворов и промывной воды, за счет чего сократилась общая продолжительность процесса обработки и улучшилось качество получаемого цветного негативного изображения. В таблице 1 приводятся режимы для обработки этих пленок по инструкциям «Орво» 5168 и 5168/1. По первой инструкции обработку можно проводить при 24° С, по второй — при более низкой температуре — 21° С. Новая рецептура растворов для обработки цветных негативных пленок «Орвоколор» следующая.

Цветной проявитель «Орвоколор-14»

Вода	750 мл
Гексаметафосфат натрия (М-19)	5 г
Гидроксиламин сернокислый	0,8 г

Диэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-1)	1,7 г
Сульфит натрия безв.	1,2 г
Тетранатрийпирофосфат (пирофосфат натрия) безв.	14,0 г
Тринатрийфосфат (трифосфат натрия) кристалл.	11,0 г
Бромистый калий	0,9 г
Йодистый калий	0,005 г
Вода	до 1 л
pH=11,1±0,1	

Регенератор для «Орвоколор-14», «Орвоколор-14 R»	
Вода	750 мл
Гексаметафосфат натрия (М-19)	10 г
Гидроксиламин сернокислый	1,4 г
Диэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-1)	2,5 г
Сульфит натрия безв.	1,7 г
Тетранатрийпирофосфат безв.	5 г
Тринатрийфосфат кристалл.	25 г
Вода	до 1 л
pH=11,75±0,5	

Стоп-ванна «Орвоколор-37»	
Вода	750 мл
Натрий уксуснокислый безв.	15 г
Уксусная кислота, ледяная	25 мл
Вода	до 1 л
pH=4,1±0,2	

Регенератор для «Орвоколор-37», «Орвоколор 37 R»	
Вода	750 мл
Натрий уксуснокислый безв.	5 г
Уксусная кислота, ледяная	25 мл
Вода	до 1 л
pH=3,7±0,2	

Отбеливатель «Орвоколор-50/4»	
Вода	750 мл
Калий железосинеродистый	40 г
Бромистый калий	15 г
Натрий уксуснокислый безв.	10 г
Уксусная кислота, ледяная	3 мл
Вода	до 1 л
pH=5,0	

Рецептура отбеливающего раствора «Орвоколор-55» и фиксирующего «Орвоколор-71» остались без изменения. Их регенерация проводится рабочими растворами.

Для обработки пленок «NC-19» и «NC-21» в домашних условиях в ГДР выпускается комплект химикатов «Орвоколор-5168K», рассчитанный на 600 мл раствора. При составлении растворов из комплекта для создания нужного pH растворов химикатов необходимо растворять, точно следуя прилагаемой инструкции.

На качестве получаемого на «NC-21» цветного изображения сильно сказывается жесткость применяемой воды. Поэтому в рабочем проявляющем растворе и регенераторе надо обязательно использовать умягчитель воды. Особенность нового цветного проявителя — включение в его состав йодистого калия и фосфатов натрия. Йодистый калий уравнивает кинетику проявления всех трех светочувствительных слоев пленки, а фосфаты создают необходимую буферность проявляющего раствора. Для достижения требуемого значения pH поддерживают строго определенное количественное соотношение между пирофосфатом натрия и трифосфатом натрия. При повышении со-

держания трифосфата натрия в проявителе значение pH возрастает, при повышении содержания пирофосфата натрия — снижается. Нужное значение pH цветного проявителя в процессе работы регулируется с помощью 10%-ных растворов щелочи (NaOH) или уксусной кислоты (табл. 2): для повышения pH добавляют щелочь, для понижения — кислоту. При проявлении необходимо строго соблюдать временной и температурный режимы обработки, в противном случае происходит нарушение цветового баланса пленки. Перемешивание проявителя в проявочном бачке должно быть периодическим. Оно осуществляется следующим образом: 1/4 оборота спирали влево — пауза 15 с; 1/4 оборота спирали вправо — пауза 15 с.

Применявшаяся ранее после цветного проявления длительная промывка становилась часто причиной появления брака на цветном негативном изображении из-за возможного перепрокаливания в воде, повышенной ее жесткости, сильного напора, большого перепада температур или попадания на эмульсионный слой с потоком воды инородных частиц. Во время этой промывки из слоя вымывался бромистый калий, что вызывало порой небольшой рост вуали и светочувствительности и уменьшение коэффициента контрастности.

Избежать подобных явлений позволил новый процесс с применением после цветного проявления останавливающего раствора (стоп-ванны), прекращающего процесс проявления. Состав этого раствора аналогичен применяющемуся при обработке цветных обрабатываемых пленок «Орвохром». Чтобы действие стоп-ванны было наиболее результативным, необходимо следить за значением pH раствора, температурой и продолжительностью этой операции (понижение этих параметров скажется на способности стоп-ванны останавливать проявление). Еще одним преимуществом применения стоп-ванны является сокращение до 5 мин промывки перед отбеливанием.

В качестве отбеливающего раствора используется один из двух предлагаемых вариантов: либо обычный состав, либо с ацетатом натрия и уксусной кислотой. Наиболее стабильные по качеству изображения результаты получаются в растворе при значении pH=5,0. Если значение pH или концентрация железосинеродистого калия превысит норму, то произойдет разрушение желтого маскирующего красителя в зеленочувствительном слое. Это приведет к появлению красноватого оттенка на негативе.

Фиксирование проводится в 20%-ном растворе тиосульфата натрия. Понижение тем-

Таблица 1

Операции	Раствор по рецепту	Время, мин	Температура, °C	Время, мин	Температура, °C
Цветное проявление	«Орвоколор-14»	6—8	24±0,25	8—10	21±0,25
Стоп-ванна	«Орвоколор-37»	2—5	22±2	2—5	21±1
Промывка	—	4	22,5±1,5	5	18,5±4,5
Отбеливание	«Орвоколор-55» или «50/4»	4	23±1	5	21±1
Промывка	—	4	22,5±1,5	5	18,5±4,5
Фиксирование	«Орвоколор-71»	5	23±1	5	21±1
Промывка	—	8	22,5±1,5	15	18,5±4,5
Обработка смачивателем F-905(1+200)	—	0,5	22±2	0,5	21±1
Сушка	—	—	≤40°C	—	≤40°C

Таблица 2

Значение pH проявителя	Количество 10% раствора щелочи или кислоты, необходимое для создания pH=11,1±0,1
10,4	7,0 мл/л одного натрия
10,6	6,5 мл/л » »
10,8	5,0 мл/л » »
10,9	3,0 мл/л » »
11,3	3,5 мл/л уксусной кислоты
11,4	7,0 мл/л » »
11,6	11,0 мл/л » »
11,8	16,0 мл/л » »
12,0	20,0 мл/л » »

«Кэнон» модели «Т»

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3

Минимальная цена наладки фирмы «Кэнон» выпустила 35-мм SLR фотокамеру «Т-50», рассчитанную на массового потребителя, но с возможностью присоединения линз сменных объективов с $f=15$ до 800 мм, а также «FD 4/35-70AF» (автофокус). Но вряд ли тогда фотографы могли предположить, что «Т-50» станет базовой моделью двух последующих разработок фирмы: «Т-70» и «Т-80». Модель «Т-70» вошла в пятерку лучших однообъективных зеркальных фотоаппаратов 1984 года, наряду с «Никонем FA», «Оликусом OM-4», «Рикко XR-P» и «Пентаксом-645».

«КЭНОН Т-80» (фото 3). Отличительными особенностями первенца серии «Т» являются: автоматическая программная обработка экспозиции; программа бликзавтоматики с ИФО, оснащенным излучателем инфракрасного света; встроенный мощный моторный привод, обеспечивающий автоматическую протяжку пленки и взвод затвора. Отсутствуют традиционный рычаг взвода затвора, установка первого кадра — автоматическая. Камера оснащена легким компактным затвором с электромагнитным притяжением (EMAS), с вертикальным перемещением рабочих элементов и электронным управлением от центрального процессора. Управление камерой максимально упрощено: для этого имеются диск установки светочувствительности фотопленки (от 25 до 1600 ASA) и ручной переключатель режимов. Последний имеет 4 положения: «P» — программа; «SELF» — автофокус; «BC» — контроль батареи и «L» — блок-

камера (камера выключена). Справа от поля видоискателя введена светодиодная информация, объем которой минимален. Затвор срабатывает выдержки в автоматическом режиме от 2 до 1/1000 с. Экспониметрическая система обеспечивает усредненное измерение яркости объектов по полю кадра в диапазоне измерений от 1 до 18 еВ (100 ISO/ASA; 1,4/50). Особенностью камеры является и съемка с импульсным фотовспышкой (ИФО). При выводе на экран ИФО «Слидлайт-244Т» автоматически устанавливается 1/60 с и при поджатии спусковой кнопки происходит излучение инфракрасного света. Свет отражается от объекта съемки, попадает в приемник ИФО, происходит оценка расстояния до объекта. В зависимости от расстояния автоматика камеры установит диафрагму на одно из трех значений (2,8; 4; 5,6) в диапазоне расстояний от 0,5 до 5,7 м.

«КЭНОН Т-70» (фото 2). В этой модели фирма реализовала управление фотокамерой с помощью электрических переключателей и кнопок, первой ввела жидкокристаллический экран-дисплей («СФ», 1985, № 10), заменив им традиционные многочисленные шкалы.

«Т-70» — это уже многорежимная камера с автоматической обработкой экспозиционных параметров по устанавливаемым фотографом программам с возможностью ручного управления, кроме того, обратная перемотка осуществляется также с помощью моторного привода.

Стандартная программа (автоматическая установка выдержки и диафрагмы) — при естественной или неожиданной меняющейся освещенности.

Широкоугольная программа — при работе прикрупно с широкоугольными объективами, когда глубина резкости объекта съемки имеет решающее значение (приоритет диафрагмирования объектива до меньших значений относительного отверстия по сравнению с установкой выдержки).

Телепрограмма — программа рассчитана на обработку коротких выдержек, когда глубина резкости имеет вторичное значение (объектив полностью открыт до 1/125 с).

Программа приоритета выдержки — в этом режиме камера автоматически устанавливает значение диафрагмы при заданных заранее выдержках. Когда установленная фотографом выдержка не соответствует конкретным экспониметрическим условиям (в комбинации выдержка — диафрагма), камера автоматически меняет ее на большую или меньшую.

Экспониметрическая система работает в двух режимах измерения: среднезвешенном — по полю кадра, чувствительность фотоэлемента SPS сконцентрирована на центральной площади и уменьшается к краю кадра; селективном — с ограниченной чувствительностью по центральной части кадра — круг площадью в 11% от площади изображения. Кроме того, имеется режим автоматического экспониметрирования при работе с ИФО «Слидлайт-277Т» или с любой другой ИФО «Кэнон слидлайт». Синхронизация на 1/90 с.

Диапазон: обработка выдержек 2—1/1000 с и «В», измерения яркости объектов — 1—19 еВ (при пленке 100 ASA/ISO и объективе 1,4/50). Светодиодная индикация выведена в правой части видоискателя и информирует о работе камеры на программе или ручном режиме; значениях диафрагмы в режиме приоритета выдержки, выдержки при макросъемке; готовности ИФО. Различные предупредительные сигналы обозначаются мерцанием этих светодиодов.

Постоянный (несменный) фокусировочный экран видоискателя с клиньями Додена в центре, кольцом из микропризм, матовым кругом — селективная зона измерения на поле линзы Френеля. Особенностью камеры является и встроенный специальный элемент, сохраняющий информацию не дисплея при разрядке источников питания, а также многофункциональная задняя «кришка-дате Т-70» с жидкокристаллическим дисплеем.

«КЭНОН Т-80» (фото 3) — многорежимная камера. Выбор программ автоматической обработки экспозиции осуществляется в зависимости от характера снимаемого объекта и контролируется по символам на жидкокристаллическом экране. Камера реализует следующие программы, включая стандартную: глубины резкости, когда фотографу важна большая глубина резкости в снимаемом сюжете; небольшой глубины резкости (например, при портретной съемке); остановки движения (короткие выдержки); съемки движения (на более длительных выдержках, позволяющих получить либо смазанный объект, либо применить съемку с проводкой) — текущие выдержки 1/15; 1/30; 1/60 и 1/125 с.

Кроме того, имеются режимы для работы с объективами на закрытой диафрагме (макросъемка) и с автофокусирующей ИФО «Слидлайт-277Т».

Экспониметрическая система TTL работает в режиме среднезвешенного измерения с приоритетом в центре.

Камера может работать с объективами типа «FD», а также «АС» в режиме автофокусировки, которая осуществляется нажатием спусковой кнопки на 1/2 хода. В течение съемки сервопривод сохраняет фокусировку, даже если расстояние до объекта меняется. Диапазон яркостей — от 4 до 18 еВ для объектива AC 1,8/50 и от 5—19 еВ — для объективов AC 3,5/35-70 и AC 4,5/70-200 (ISO/ASA-100).

В. ВОЛОДИН

пературы растворов или недостаточная продолжительность этих стадий обработки приводят у отбеливающего раствора к снижению насыщенности цветов и повышению коэффициента контрастности; у фиксирующего — к неполному закреплению проявленного цветного негативного изображения. Незначительное увеличение температуры этих стадий обработки или их продолжительности на качестве изображения не отражаются.

Промывки после стоп-ванны, отбеливания и фиксирования проводятся в проточной воде в соответствии с рекомендациями, приведенными в таблице 1. При использовании промывной воды с температурой ниже установленной минимальной нормы (12° С) продолжительность промывок удлиняются: после стоп-ванны — в два раза; отбеливания — на 10 мин, фиксирования — на 20 мин.

Требования, предъявляемые к качеству промывок, зависят от того, между какими стадиями процесса обработки пленки «NC-21» они проходят. Так, промывка после стоп-ванны удаляет излишки останавливающего раствора, оставшегося в эмульсионном слое. Неполная промывка между отбеливающим и фиксирующим растворами приводит не только к бесполезному расходу химикатов этих растворов, но и снижает pH фиксирующего раствора. Низкое значение pH фиксажа может ухудшить цветовой баланс пленки. Окончательная промывка должна быть достаточно интенсивной и продолжительной, чтобы обеспечить полное вымывание из эмульсионного слоя комплексных солей серебра и тиосульфата натрия. Недостаточность этой промывки, незначительное количество тиосульфата натрия, оставшегося в слое, ухудшает сохранность цветного негативного изображения. Тиосульфат натрия ускоряет окисление голубого красителя под влиянием кислорода воздуха, влажности и температуры.

Смачивающий раствор готовят в пропорции 5 мл смачивателя «Орво F-905» на 1 л воды. Применение смачивающего раствора предотвращает появление солевых пятен, возникающих при промывке. Вместо «Орво F-905» можно использовать любой аналогичный. Продолжительность смачивания негатива можно увеличить до двух минут, что не повлияет на его качество. Расход пополняющих растворов для обработки одной цветной негативной пленки типа 135/36 для цветного проявителя и останавливающего раствора составляет 50 мл; для отбеливающего и фиксирующего — 40—50 мл.

В 1 л растворов без регенерации можно обработать 8 малоформатных или 8 роликовых пленок. Ввиду истощения обрабатывающих растворов время обработки, в особенности в цветном проявителе, увеличивают, начиная со второй пленки на 1 мин для каждой последующей пленки. Срок хранения неиспользованных обрабатывающих растворов: цветной проявитель — 1 неделя; стоп-ванна, отбеливатель, фиксаж — 4 недели.

В заключение подчеркнем, что новый процесс обработки «Орво-5168» дает возможность фотолюбителю четко контролировать процесс проявления цветной негативной пленки «NC-21», воспроизводить на ней одни и те же фотографические показатели, получать постоянно одинаковое значение минимальной плотности, позволяющее при печати уменьшить время экспонирования цветной фотобумаги и сократить процент брака.

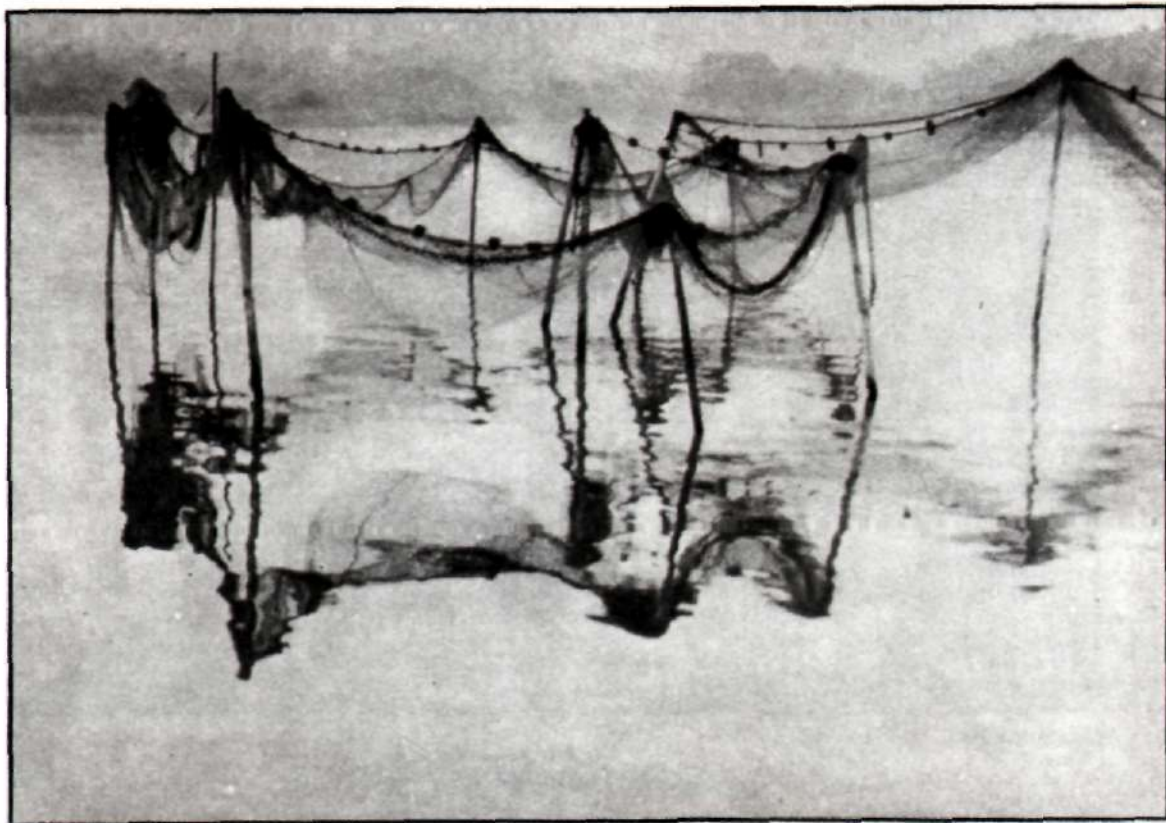
Т. МОСИНА,
инженер-химик

Герхард Ирке Фотоклуб в Лейпциге

Весной 1968 года два фотографа-любителя из Лейпцига устроили небольшую выставку, на которой были представлены портретные и ландшафтные снимки, и показали ее в помещении столовой своего предприятия «Геофизика». Фотографии нашли живой отклик у зрителей. К этим фотолюбителям профсоюзный актив предприятия обратился с предложением создать на предприятии фотоклуб. Было напечатано и распространено обращение ко всем желающим. Среди почти тысячи работающих оказался... только один, выразивший желание стать членом клуба. Тем не менее работа началась. Постепенно к «первопроходцам» присоединилось еще несколько человек. Так сложился маленький коллектив, объединенный общим стремлением к совершенствованию. Возглавил его Кристоф Грандке.

При содействии руководства предприятия фотоклуб получил собственное помещение. Началась подготовка к первой выставке.

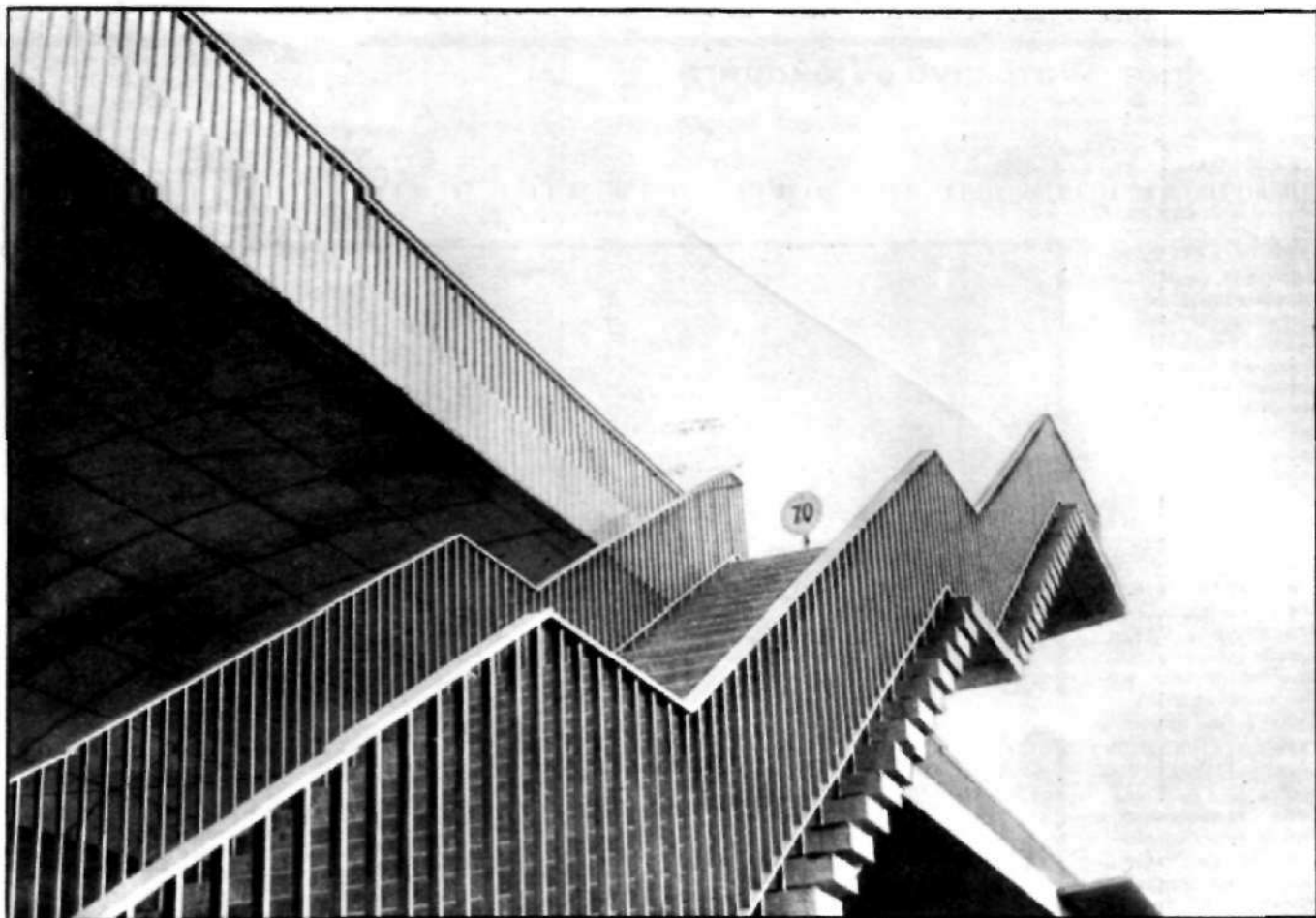
Выставка, посвященная проблемам охраны окружающей среды, привлекла большое внимание и вызвала оживленные дискуссии. Фотографии были выставлены в витринах большого книжного магазина в Лейпциге. В последние годы в составе клуба — 15 человек. Они собираются раз в две недели. Основная тема встреч и занятий — изобразительные средства и содержание фотографий. Члены клуба обращаются и к истории, пытаются нащупать нити, соединяющие ее с практикой сегодняшнего дня. Фотолюбители продолжают устраивать тематические выставки. Выставкам всегда предшествуют многочисленные дискуссии. Уже сам выбор темы представляет собой проблему: она должна устраивать всех. Любители организуют экспозиции и на своем предприятии, и в других местах Лейпцига. Так, например, они с удовольствием выставляют снимки в приемной одной из лейпцигских поликлиник. Фотоклуб народного предприятия «Геофизика» в Лейпциге награжден медалью «Отличный коллектив народного творчества ГДР» и золотой медалью XX рабочего фестиваля ГДР.



К. ГРАНДКЕ СЕТИ

Т. ИРКЕ ПРИРОДА И ЭНЕРГИЯ

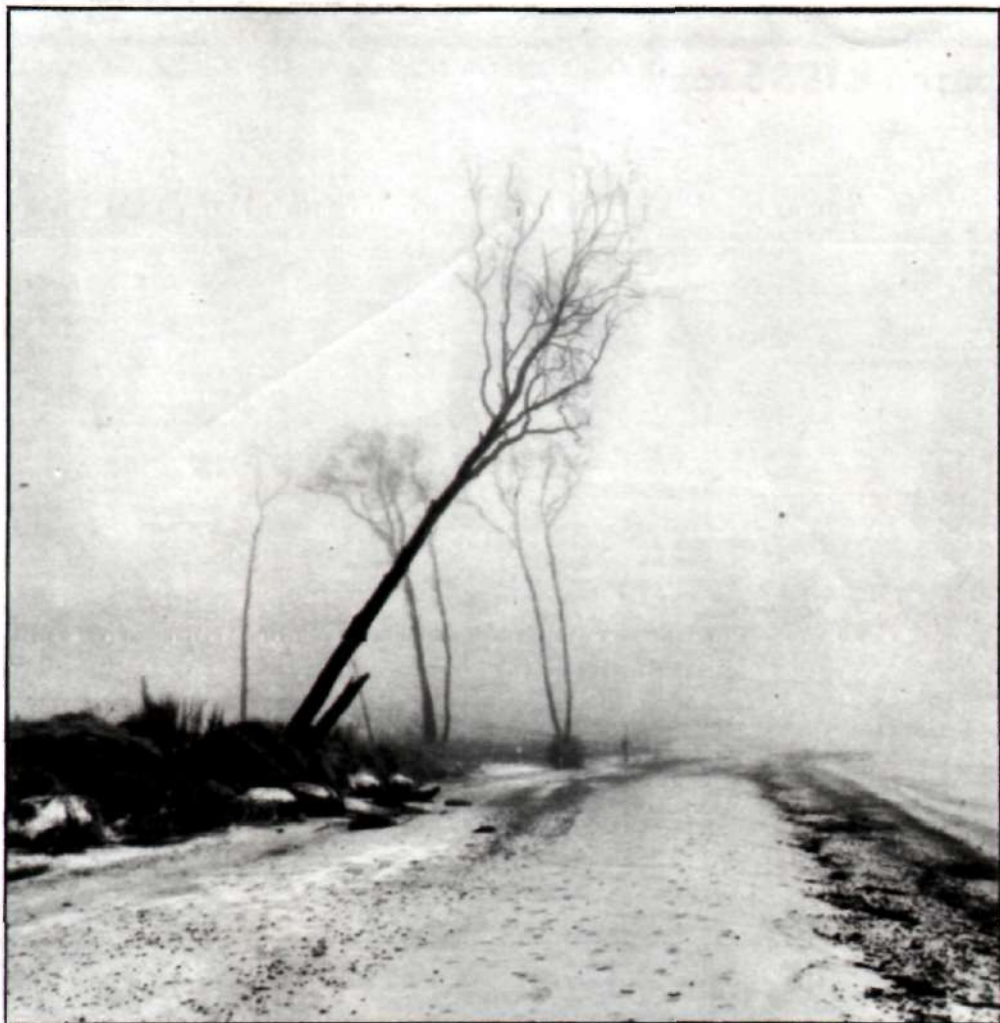




М. ЛЮТТИГ РИТМ

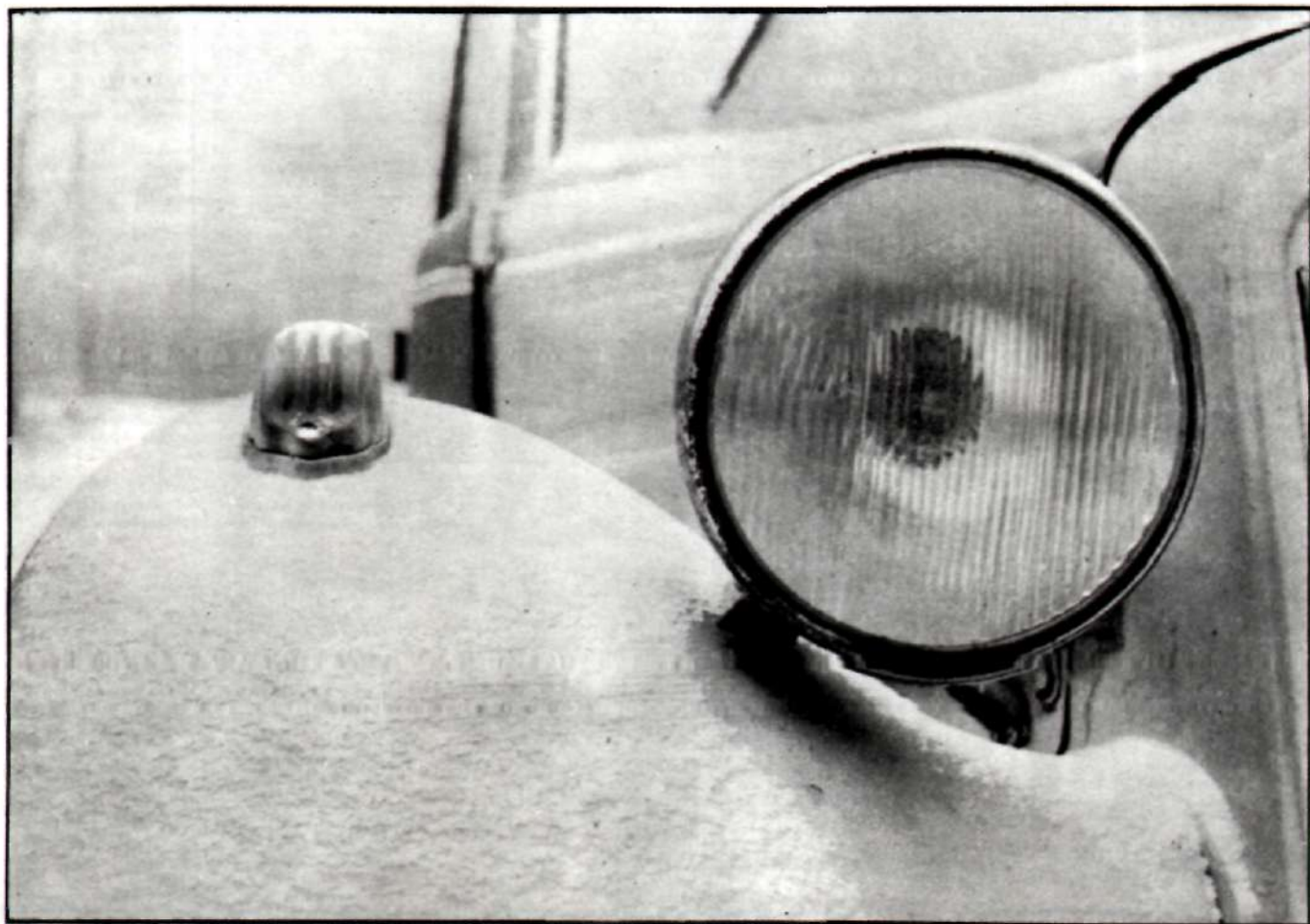
У. ФРАНЕНДОРФ «ОСТРОВ»





У. ФРАНЕНДОРФ УТРО

М. ЛЮТТИГ ФАРА



«Советское фото» в 1985 году

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА, СТАТЬИ О ПРОБЛЕМАХ ЖУРНАЛИСТИКИ, РЕПОРТАЖИ, ИНТЕРВЬЮ, ЗАМЕТКИ

Баженов Т. Фестивальный фотомарафон (6).
Белтов Э. Значимость многоточия (7); Человеческий фактор (9); Верность теме (10); Фотоинформация к размышлению (11).
В объективе — улыбка... (1—4; 6—12).
Виткин В. Трудные шаги к счастью (1).
Каландаров Г. Будущее рождается сегодня (2).
Караван В. Героические дети героического народа (5).
Карпов В. Парад Победы (6).
Катаускас П. Преодоление (3).
Краш Ю. Дума о дне завтрашнем (3).
Кривоносов Ю. Тысячекилометровая фотолетопись (1); Шит мира (2).
Куприн О. Тема: человек и труд (8); Искать красоту (10).
Луньков Ю. Можно ли снять песню? (8).
Мит творчества (10).
Молодые о молодых (7).
Морозова Н. Летопись Нурка (2).
Наумов П. Эстафета образной публицистики (5).
Носов П. Два «я» фотожурналиста (9); Школа в лесу (12).
Памяти Л. Ф. Волкова-Ланни (7).
Пушкарев А. Грани «космического характера» (8).
Расширя творческий диапазон... (10).
Рахманов Н. «Город, завод, автомобиль...» (2).
Седовин Ю. Свой стиль «Собеседника» (7).
Сенцов А. Жерки Север (3); На актуальную тему (12).
Фотоплановая (1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12).
Фрошкин В. Память сердца (4).
Чудаков Г. Полипортрет сталевара на Рустави (9).
Шефов А. Бесценные реликвии (4).
Юрко М. Стаханов и стахановцы (8); Зримая мысль (12).

К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Бекланов Г. Мой друг Михаил Трахман (4).
Бой, труд, Победа (5).
Верхотелов А. Страницы боевого репортажа (1).
Зелотухин В. В неполные восемнадцать лет (2).
Хранить вечно! Рассказывают фронтовые фотокорреспонденты (5).
Чудаков Г. Фотолетопись Великой Отечественной... (5).
Шерстеников Л. Она снимала войну... (3).
Шур М. Так это было (8).

БЕСЕДЫ О ФОТОГРАФИИ

Додия Л. Искусство фотографии и искусство театра (10).
Рост Ю. Неудача с портретом (4).
Темкиринов Ю. Заук и образ (1).

ФОТОПРОБЛЕМЫ

Встреча в Таллине (10).
Крупнов Р. Материально-техническое обеспечение фотоклуба (2).
Панфилов Г. Фотография в моей профессии (8).
Стигнев В. Портрет и фон (1).
Студийный фотолюбитель (10).
Тема встречи — творческие планы (7).

СТАТЬИ О ТВОРЧЕСТВЕ ФОТОМАСТЕРОВ

Гринберг Фред (Парлашевский Н. Метод съемки — наблюдение) (2).
Дедвадзе Бендо (Мамасаклиси С. Оптимизм и доброта) (4).
Депкавичюс Александр (Алексеев М. Лирическая мелодия) (10).
Егоров Василий (Бальтерманц Д. Мастер — это личность) (7).
Лашков Андрей (Алексеев М. Лирические вступления) (1).
Луньков Юрий (Васильев А. Верность своим пристрастиям) (1).
Наседкин Валерий (Попков В. «Эмоции — главные») (3).
Онушко Майя (Кривоносов Ю. «Золотой глаз» Майи Онушко) (3).
Сарикян Завен (Вартаков А. Вслед за мыслью автора) (1).
Семенов Александр (Ветров С. «Есть в русской природе...») (2).
Сутук Аитанас (Демин В. Жизнь, которую он выбрал) (11).
Зиянов Анон (Кривоносов Ю. Воин, фотожурналист, художник) (9).

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Богомолов Ю. Образ артиста (12).
Виткин В. Переживание и сопереживание (7).
Ерзаева Г. Объектив Татари (4); Каменные фантазии (7).
Казлаускас Ю. У моря Карского (9).
Молок Ю. Портрет и портрет города (4).
Прохоров Г. Образ учителя (7).
Рост Ю. Без грима (11).
Семенова И. В поисках гармонии (12).

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Алексеев М. Три кадра из многих (2).
Баташев А. Прелюдия к балету (3).
Всесоюзный семинар (4).
Всесоюзный семинар на ВДНХ (9).
Гончаров А. Возвращается людям... (11).
Ерзаева Г. Рядом с отцом (10).
Жук В. Свидетельства о жизни (10).
Зыбин А. Дом, в котором... (10).
Из читательских конвертов... (1, 2, 3, 8, 9, 10, 11).
Крупнов Р. «Помнит мир спасенный» (5).
Левин М. Многообразие поисков (8).
Логачев В. Ориентация на репортаж (4).
Стигнев В. От замысла к снимку (3); Изображение и выражение (4); Основы композиции (8); Ритм в снимке (10).
Ткаченко Е. Свой взгляд (3).
Фотолуносер (1—4; 6—12).
Чернов В. И работа, и увлечение (6).

ВЫСТАВКИ, КОНКУРСЫ

Антонов Г. «40-летие Великой Победы» (8).
Вклад фотомастеров планеты (9).
Интервью у стенов (11).
«Отечество славян» (9).
Песнов В. «Природа и мы» (2).
Призы «Ассофот» (12).
«Родина моя» (8).
Тема — «Наша современница» (3).
Фрочер Х. Главная тема — борьба за мир (11).

«Велосипед» (2).
Всесоюзная фотовыставка, посвященная 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. (1).
«12 тем» (9).
«Коллегия» (2).
«Красногорск-85» (6).
Международная выставка «Интерпрессфото-85» (1); (11).
«Мир — мира» (9).
Награды победителям (11).
«Образ жизни — советский» (12).
«Отечество моя» (1).
«Рубежи создания. От съезда к съезду» (9).
«Фотомар-86» (9).
«Цейс-Практика» (6).

ФОТОТЕОРИЯ

Вартаков А. Цини естотой «Зачем фотография?». Понимание собственного языка (3); Формы бытования снимка (4); «Жизнь, распахнута» (6); Человек или аппарат? (7); Рекурсы (9); План (10); Композиция (11); Светотень, тон, цвет (12).

РЕТРОФОТО

Ахмедов В. Вас приглашает Шкуля (10).
Бахревич В. ПIONEР цветной любительской фотографии (2).
Будак А. Из фондов Центрального музея Революции СССР (11).
Герсман Т. Творческое наследие Дмитрия Ермакова (12).
Из старых фотожурналов (2).
Сабурова Т. Из фондов Государственного Исторического (3).
Сопровождающий Политехнического (1).
Тавосов Э. Первые снимки Азербайджана (6).
Томин П. В фондах Таллинского городского музея (9).
Харев М. Судьба провинциального фотографа (6).
Эйф Ф. Новое о Вильяме Каррик (4).
Яковская Л. На снимках Михаил Булгаков (7).

ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»

Снимки, пронизанные добротой (4).
Фотопромышленность — торговля — потребитель (10).
За «круглым столом» — теоретики (12).

ФОТОТЕХНИКА

Баканов А. Химическая коррекция слайдов (10).
Белешин И. Камера «Никон FА» (9).
Бергольцев Л. «Лейка М6» (8).
Брагинский В., Брагинский А. Дистанционное управление фотоаппаратами (8).
Володин В. «Кюно» модели «Т» (12).
Выставка на Красной Пресне (7).
Глуценко С. Вы решили снимать под водой... (1).
Доброславский А. «Практика» — система «В» (11).
Кан А. Подсвечи при съемке (6, 7).
Конкурс завершён, конкурс продолжается (1).
Конкурс «10000 технических идей» (1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12).
Корпусенко Н. Из моего опыта (9).
Костромин С. Позитивный процесс: цели и средства (2, 3, 4, 6, 7).
Лепешенков С., Чаусов В. Объектив «МС Волна-9» (4).
«МС Гранит-11Н» (11).
Мини-фотостудия (2).
Мосина Т. Обработка пленок «Орвоколора» и «Орвохром» (3); «Фомохром» — съемка и обработка (8); Пленка «Орвоколор NC-21» (12).
Новые бумаги на полиэтиленированной основе (1).
Разработка «Форте» (8).
Сиякин Н. Бокс для фотоаппарата (2).
Совин СССР принял постановление (10).
Трачук А. Объектив с переменным фокусным расстоянием (11).
Удивительный макромир (8).
Федяев В. Ремонт и регулировка «Зенита-ЕМ» (7); Устройство и разборка «Зенита-12СД» (12).
Федяев В., Анцев В. Новинки отечественной фототехники (9).
Фотовспышка «Электроника В5-08» (3).
Фотокамеры на огневых рубежах (5).
Фотоувеличитель «АС-707 автоколора» (10).
Хоменико С., Шеклени А. Проявление при репродукции (3).
Шевченко В. «ФЭД» — 50 лет (1).
Шульман М. Автоматизация съемочных операций (10).
Щукин Н., Гаубман Е. Управление синхронизированными фотовспышками (3).

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ

Агасьянц Р. Как снимать детей (10).
Андреева Т. В помощь любителям и профессионалам (4).
Анцев В. Фотосервис на фестивале (12).
Васильев А. В лес с фотокамерой (9); Из опыта работы (12).
Мини-советы (3, 4, 6, 8, 9, 10, 11).
Мосина Т. Для вашей лаборатории (4).
Наседкин В. С фотоаппаратом на конном кроссе (6); Эмоции в спорте (11).
Отвечаем читателям (1, 3, 6, 11, 12).
Плотников Д. Съемка в водном походе (7).
Редакция получила ответ (2, 3, 8).
«Секреты» съемки и печати (8).
Съемка на свадьбе (4).
Условия съемки на XII фестивале (6).
Фотосъемка движения (12).

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Будак А. Песня о Литве (8).
Викторов Л. Через всю жизнь (1).
Книга о всенародном подвиге (6).
Комплекты юбилейных открыток (6).
Кубышкина Л. Земля цветущей красотой (1); Москва: прошлое и настоящее (8); Фронтовыми дорогами (12).
Песнов В. Образ маршала (5).
Смирнов О. Слов времени (12).
Стигнев В. «Фото? Фото? Фото...» (2).
Фотокнижки парада победителей (6).

ИНТЕРФОТО

Бальтерманц Д. «Бифота-85» (8).
Берль В. Фотобаллады Джозефа Беллы (3).
В русле реализма (8).
Гарсия В. Предпочитаю цвет (2).
Големетов Ю. «Универсальность-85» (8).
Дюрданье А. Автор книг — Петер Тауск (10).
Ирке Г. Фотоклуб в Лейпциге (12).
Историк и коллекционер (10).
Махань К. «Предпочитаю репортаж...» (10).
Леонтьев М. Позитивизм природы... (3).
Лысенко В. Освобождение (5).
Машин Я. Вацлав Ригу — поэт и летописец (2).
Никарагуа сегодня (4).
По страницам зарубежных изданий (2, 11).
Пять финских фотографов (7).
Урта Д. Объектив писателя (6).
Федоровский Е. Увлечение, ставшее профессией (1).
Чудаков Г. Проблемы латиноамериканской фотографии (4).



ТОМАС КРАШУ (ГДР) ПЕЙЗАЖ



КРИСТОФ ГРАНДНЕ (ГДР) ОКТЯБРЬ



0613
0-50