

ISSN 0371-4284

# СВЕТЛОЕ ФОТО 861

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

12 - 12





# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ЯНВАРЬ 1986

**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 фотоконкульта  
и фотолубительского  
творчества  
925-10-15  
отдел истории  
и теории фотографии  
924-82-14  
отдел техники  
925-10-13  
отдел писем  
925-10-09

А 03493  
сдано в набор 31.10.85  
подп. в печать 11.12.85  
формат 60×90<sup>1/8</sup>  
6,75 печ. л. + 0,5 обл.  
учетно-издат. листов 10,57  
тираж 245 000  
заказ 2509  
цена 70 коп.

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

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

НА ОБЛОЖКЕ:



АЛЕКСЕЙ МАШИР  
(РЯЗАНЬ)  
СЪЕМКА



СЕРГЕЙ КОЧЕТОВ  
(МОСКВА)  
АКВАРИУМНЫЕ РЫБЫ

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС	1 Во имя человека, для блага человека 2 В. Резников Разум и творчество 6 П. Носов Этапы трудного пути
ФОТОПРОБЛЕМЫ	14 Ю. Венделин Решающий момент
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	16 В. Толстикова Самоотдача 25 Актеры в новой роли 30 Фотоюниор
ФОТОТВОРЧЕСТВО	10 Д. Штайнберг Страна, ставшая такой близкой 19 Ю. Романов Душа пейзажа
ФОТОТЕОРИЯ	22 А. Вартапов Эстетика фотографии
ФОТОКОНКУРСЫ	23 27 «Семья»
РЕТРОФОТО	32 Т. Сабурова Портреты декабристов
ФОТОШКОЛА	34 В. Стигнеев Рамки и изображение
ФОТОТЕХНИКА	37 Фотоматериалы в XII пятилетке 38 С. Кочетов Мир в стеклянных берегах 39 А. Трачун Моторный привод фотокамеры 40 В. Анцев Оснащение лаборатории 42 Г. Терегулов Съемка с близких расстояний
ИНТЕРФОТО	46 По страницам зарубежных изданий 47 В. Михалкович Книга о судьбах болгарской светописси 48 Ю. Горбунов Фотоконкульта против апартеида



## Во имя человека, для блага человека

Считанные дни отделяют нас от XXVII съезда КПСС. Вся страна, весь советский народ, прогрессивное человечество готовятся к этому знаменательному событию. Завершается всенародное обсуждение принятых на октябрьском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС важнейших партийных документов.

Программой нашего труда, нашей жизни называют советские люди проект новой редакции Программы КПСС. Этот исторический документ определяет на многие годы поступательное движение советского народа к коммунизму. Он пронизан заботой о блага человека, основан на началах гуманизма и социальной справедливости, он решительно отрицает агрессивные войны и утверждает принципы мира и сотрудничества между государствами.

Проект Программы КПСС в ее новой редакции нацелен на планомерное и всестороннее совершенствование социализма, дальнейшее продвижение советского общества к коммунизму на основе ускорения социально-экономического развития страны. Это документ, направленный на совершенствование социализма — общества, на знамени которого начертано «Все во имя человека, все для блага человека».

Новая редакция Программы ориентирует на постепенное превращение труда в первую жизненную потребность советских людей, на усиление творческого содержания и коллективистского характера труда, на повышение его культуры. Всего этого можно будет достигнуть за счет перевода советской экономики на интенсивные рельсы и достижения высшей в мире производительности труда.

Положения, сформулированные в новой редакции Программы КПСС, полностью отражают характер экономической стратегии Коммунистической партии. Это еще раз подтверждено в проекте Основных направлений экономического и социального развития СССР на 1986—1990 годы и на период до 2000 года — документе огромного политического значения. В нем четко конкретизированы экономические задачи, поставленные новой редакцией Программы КПСС. Важнейшие из этих стратегических задач — повышение народного благосостояния, укрепление экономического потенциала, поддержание на должном уровне оборонного могущества нашей Родины. Советским людям предстоит осуществлять новую техническую реконструкцию народного хозяйства, провести в широких масштабах электрификацию, химизацию, роботизацию, компьютеризацию производства. Это позволит в ближайшие 15 лет вдвое увеличить национальный доход, в 2,3—2,5 раза повысить производительность общественного труда.

Всемерное ускорение научно-технического прогресса становится ключевой политической и хозяйственной задачей новой пятилетки. В осуществлении этой задачи большая роль принадлежит науке и технике, их новейшим достижениям. Развертывается борьба за повышение эффективности общественного производства и качество продукции. В соответствии с Продовольственной программой СССР партия берет курс на планомерное развитие агропромышленного комплекса, на устойчивый рост сельскохозяйственного производства, гарантирующего обеспечение страны продуктами питания и сельскохозяйственным сырьем.

Нашим кадрам предстоит освоить новые методы хозяйствования. Задача трудная, сложная, но она будет решена, и это позволит обеспечить благосостояние советских людей, решить грандиозную программу социально-экономических преобразований. Наши стратегические планы как всегда находятся во взаимосвязи с мирными инициативами Советского государства в его внешней политике и в то же время заботой об укреплении обороноспособности страны. В докладе М. С. Горбачева на недавней сессии Верховного Совета СССР это нашло свое яркое подтверждение в принципиальной оценке советско-американской встречи на высшем уровне в Женеве. В пропаганде документов важнейшего политическо-

го значения, принятых на октябрьском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС, активно участвуют средства массовой информации — телевидение, радиовещание, газеты и журналы, издательства. Вместе со всеми журналистами страны вносят свой вклад в эту важнейшую пропагандистскую работу и наши фотожурналисты. На страницах иллюстрированных изданий систематически публикуются снимки, репортажи, очерки, рассказывающие о достижениях советских людей в области экономики, о том, как задачи по интенсификации производства уже сегодня успешно решаются на передовых предприятиях страны, о том, с какими социальными завоеваниями советский народ идет навстречу XXVII съезду КПСС.

Тематический диапазон сегодняшней советской фотожурналистики значительно шире, чем когда-либо. В поле зрения объектива — самые разные стороны нашей экономической, социальной и культурной жизни, международных отношений. Но с учетом новых задач, поставленных Коммунистической партией перед советскими журналистами, фотография в прессе должна выйти на более высокий качественный уровень. Лучшие наши фотожурналисты профессионально готовы к этому. Они не раз демонстрировали на страницах прессы и на выставочных стендах свое умение создавать снимки яркого публицистического накала, впечатляюще рассказывать о советских людях — строителях коммунистического будущего. Однако таких снимков, глубоких по содержанию и обладающих изобразительными достоинствами, к сожалению, не так уж много можно увидеть в иллюстрированных изданиях. Привычные, а зачастую стереотипные сюжеты уже примелькались читателям. Обращение к внешне эффектной «фотогеничной» натуре, лишенной серьезного информационного содержания, подмена этого содержания формальными находками уже давно наскучили читателю, образовательный и культурный уровень которого неизмеримо вырос в последние годы.

Необходим новый творческий подход к решению актуальных тем средствами фотографии. Главное и самое важное качество снимков для прессы — информационная насыщенность — должно стать непременным условием их публикации. Но и этого сегодня мало. Фотожурналистика способна на большее. Ей подвластны проблемные по своему характеру темы, аналитический подход к социальным явлениям, а порой и критическое осмысление негативных фактов повседневной жизни.

Человеческий фактор, о решающем значении которого в реализации предначертаний нашей партии говорят и пишут наши журналисты, нуждается в постоянном внимании и фотожурналистов. Советский человек — труженик, созидатель, с его стремлением к работе по-новому, с его непримиримым отношением к лодырям, бюрократам, пьяницам, с его социальным оптимизмом — вот главный герой снимков, репортажей, очерков в нашей сегодняшней прессе. Рассказ о человеке труда, о социальных преобразованиях, о духовном росте и нравственном облике советского человека — тема не только журналистского, но и фотолюбительского творчества. Многочисленные выставки работ фотолюбителей, конкурсы, в которых они принимают участие, — достойная трибуна. Задача фотообъединений — направить творческие устремления наиболее талантливых фотолюбителей в русло публицистики, привлечь их к участию в работе нашей прессы.

Фотожурналисты и фотолюбители страны в эти предсъездовские дни готовят свои творческие отчеты. Сотни выставок будут посвящены XXVII съезду КПСС. Важнейшим событием фотографической жизни станет экспозиция в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР. Новый, 1986 год, год XXVII съезда КПСС, должен быть ознаменован новыми творческими успехами фотожурналистов и фотолюбителей, активных пропагандистов советского образа жизни, всех свершений советского народа.



## Разум и творчество



Все чаще и чаще фоторепортеру, вне зависимости от того, в каком издании он работает, приходится снимать в научно-исследовательском институте, в лаборатории, в конструкторском бюро. Меня лично необходимость эта никогда не смущала. За внешней непривлекательностью или кажущимся (только кажущимся, я в этом совершенно уверен!) однообразием объектов съемки мне как раз и нравится находить, может быть, единственно возможный вариант кадра, в котором машина или механизм — плоды человеческого разума — явятся перед зрителем во всей своей красе. В том же, что всякая машина, сконструированная с учетом последних достижений науки и техники, красива, я не сомневаюсь. Другое дело, как эту красоту увидеть и показать. Кроме того, меня вообще занимает комплекс вопросов, связанных с взаимоотношениями в системе «человек — машина», вплоть до философского их аспекта...

Я снимал людей, занимающихся производством роботов, этих сложнейших машин, которым суждено войти в XXI век помощниками человека, берущими на себя бремя рутинных операций, оставляя человеку возможность заниматься творчеством. Творчество, творческий труд будет одной из ведущих тем фотожурналистики на предстоящие годы — такую задачу мы, советские фотожурналисты должны поставить перед собой, ознакомившись с новой редакцией Программы КПСС, Основными направлениями экономического и социального развития СССР на 1986—1990 годы и на период до 2000 года.

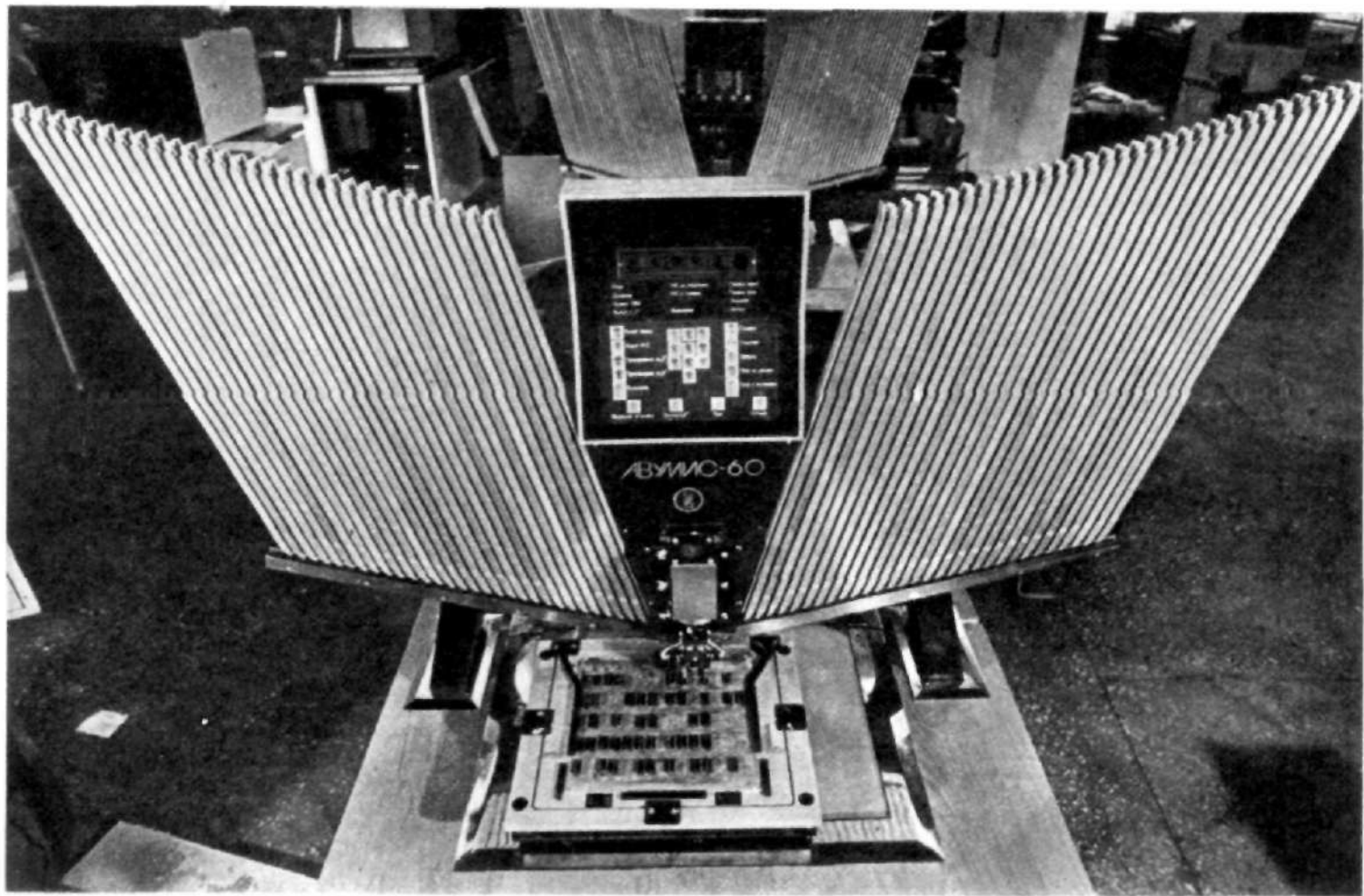
Снимки, которые видит читатель «СФ», созданы в Экспериментальном научно-исследовательском институте металлорежущих станков, на Киевском производственном объединении «Электронмаш» и в ПТУ при автозаводе имени Ленинского комсомола. В мою задачу входило не только показать уровень развития робототехники у нас в стране (замечу кстати, что материал мыслился и как ответ на письмо читателя из ФРГ, высказавшего сомнения в достижениях советского роботостроения), но и показать процесс подготовки кадров, как рабочих, так и инженерных, а также работу робота-сварщика в цехе автозавода.

В. РЕЗНИКОВ,  
фотокорреспондент  
журнала «Советский Союз»





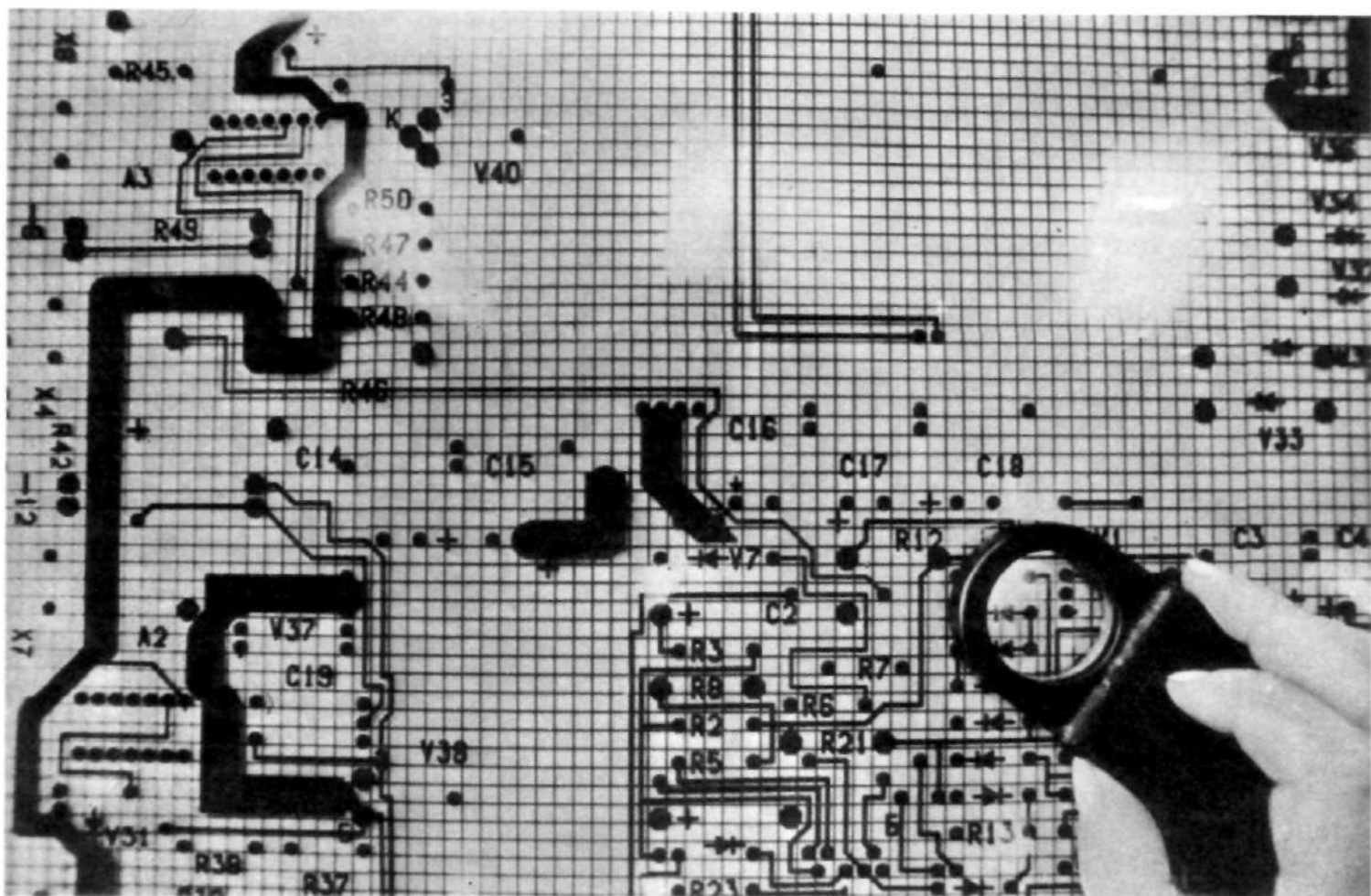
ВИКТОР РЕЗНИКОВ ПРОМЫШЛЕННЫЕ РОБОТЫ



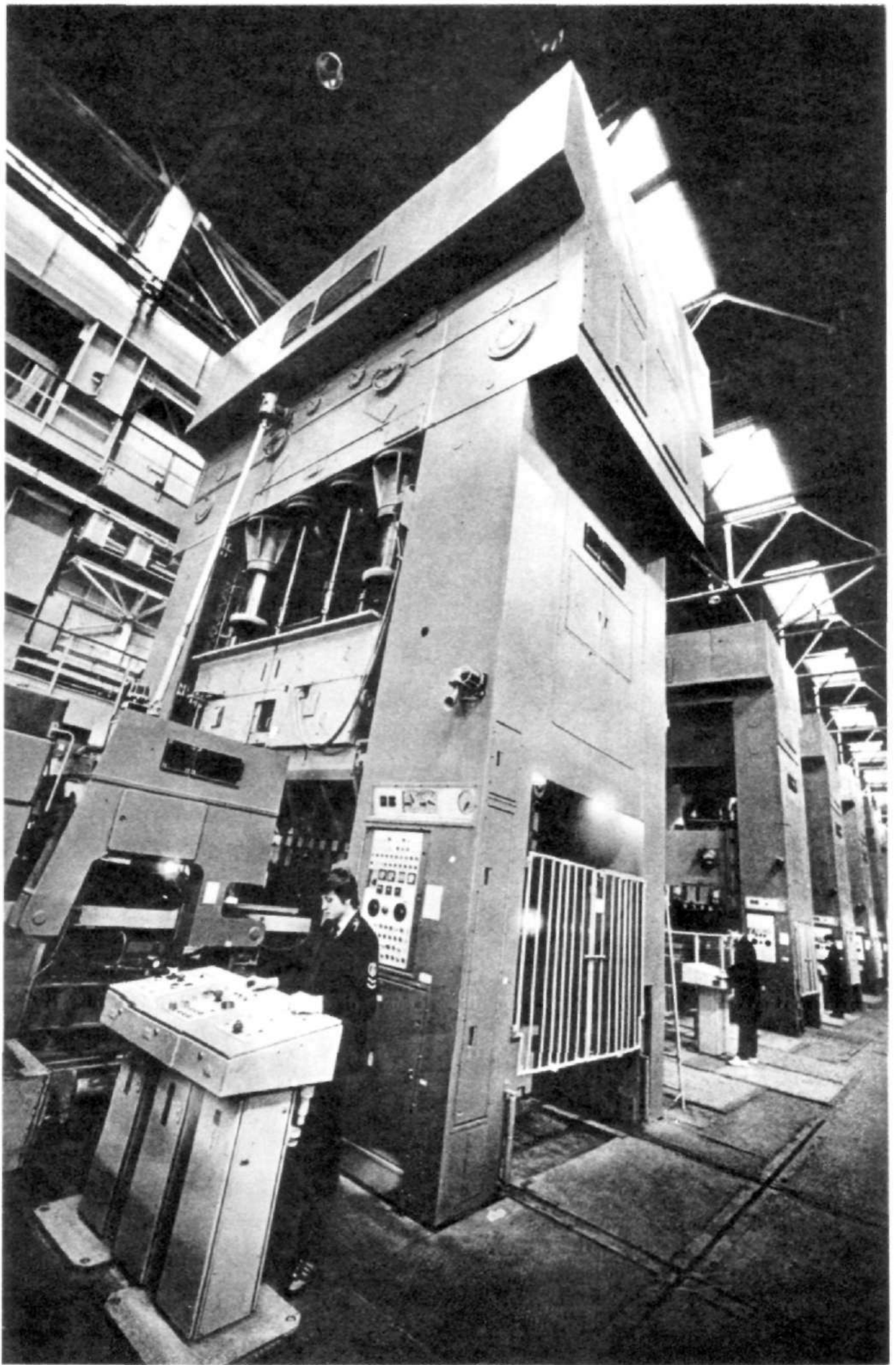




ВИКТОР РЕЗНИКОВ ПРОМЫШЛЕННЫЕ РОБОТЫ









## Этапы трудного пути

За долгие годы работы в Фотохронике ТАСС я десятки раз готовил фотоматериалы на медицинскую тему. Считаю, что мне это удается. Некоторые даже довольно серьезно утверждают, что медицинская тема — мой конек. Но, если это и так, то надо заметить: снимать подобные материалы всегда не легко...

В фотосъемке медицины, на мой взгляд, с особой остротой ощущаются то единство и то противоречие, в которые вступают содержание и форма.

Ведь если не сочетать умело содержательные основы снимка с формальными, зрительными его свойствами, то сразу станет заметна фальшь: бессмысленную фотографию выдают за некое достижение формы, а в грубонатуралистической фотографии неуемно возторгаются содержанием без формы.

В фотографиях на медицинскую тему, по-моему, особенно важно использовать фактуру сюжета, чтобы она обогатила и содержание. Формальное решение — использование различной оптики, света, ракурса, композиции — усиливает эмоциональное воздействие снимка, как бы программирует высокую степень зрительного восприятия.

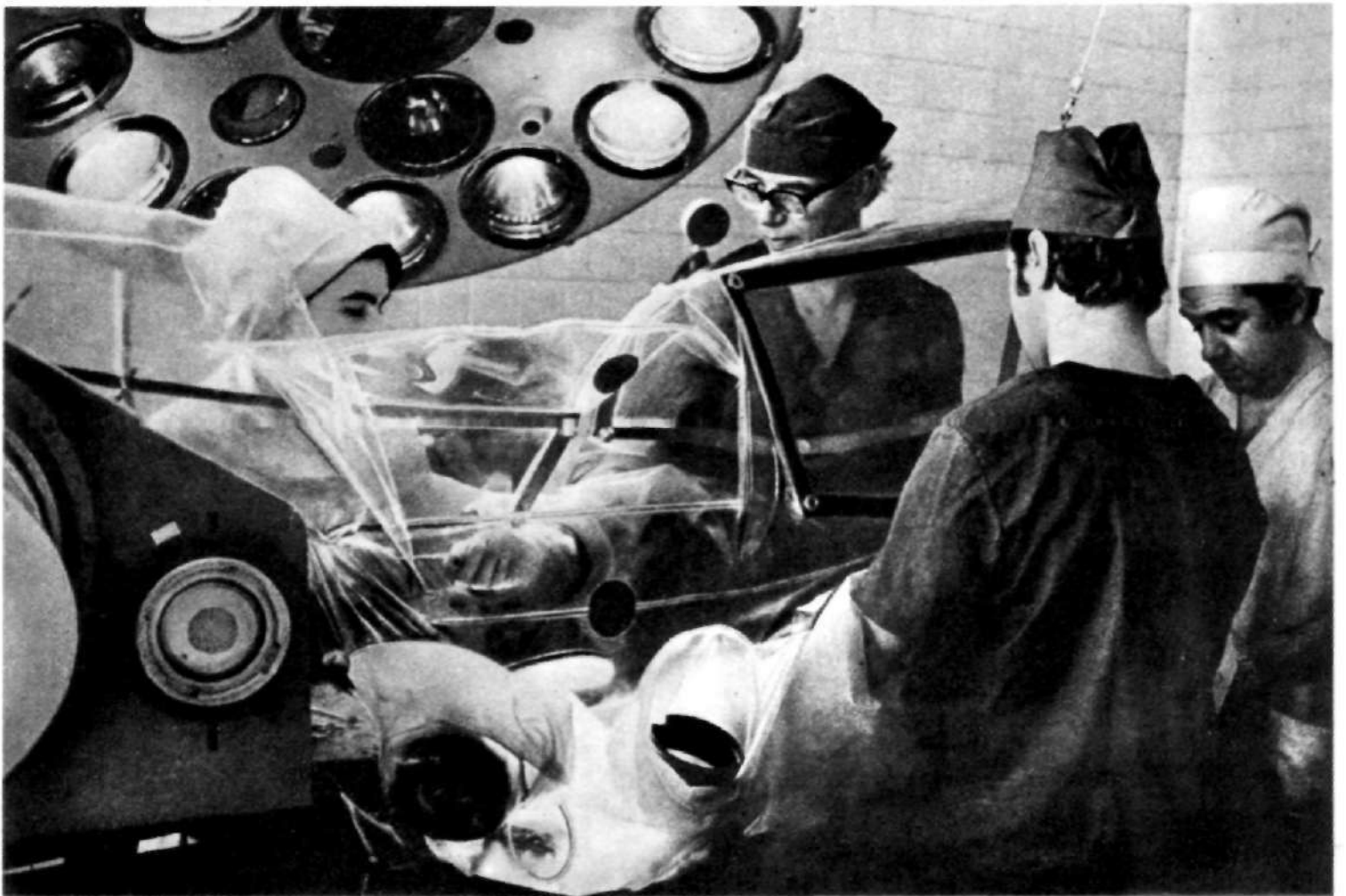
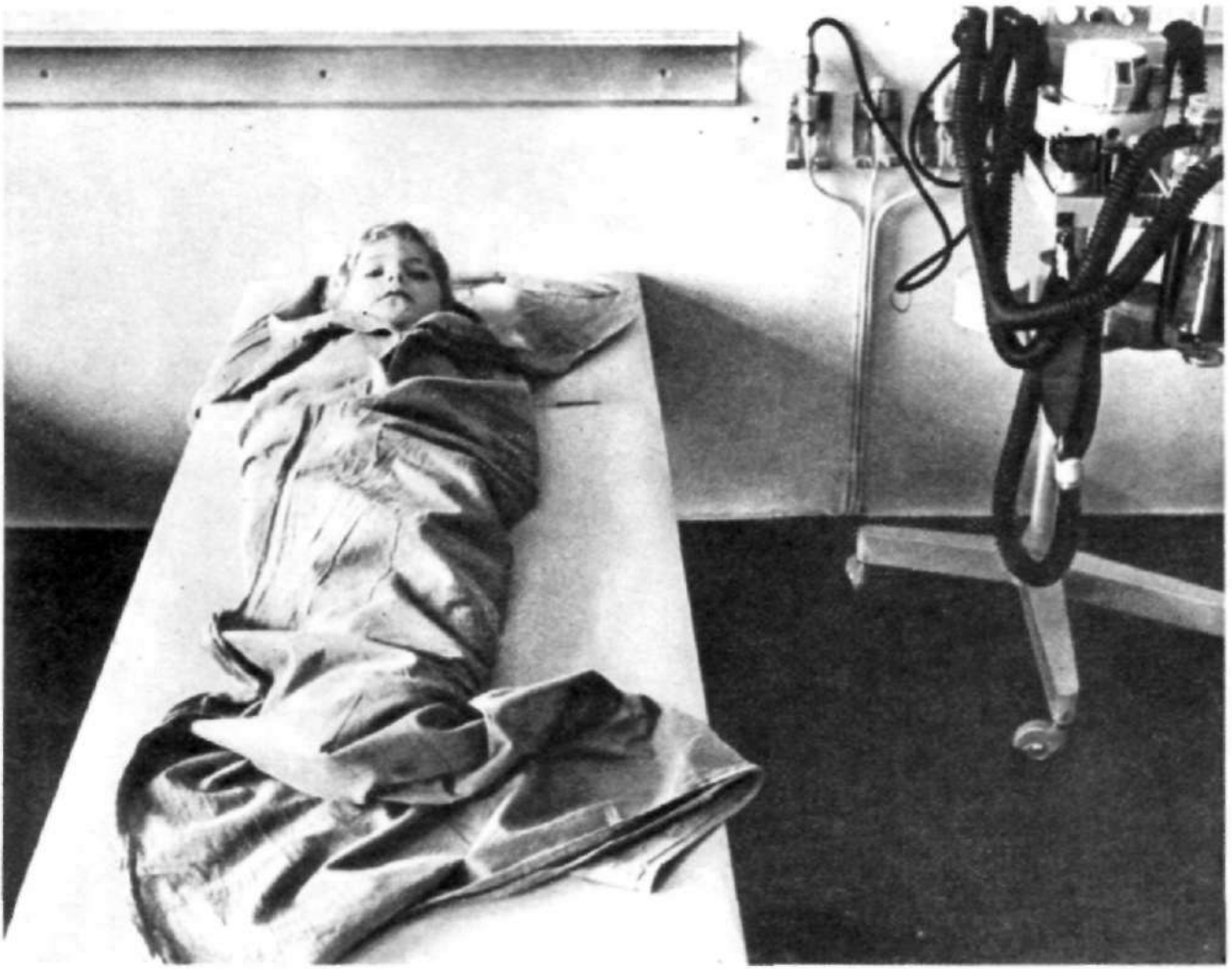
...Сосредоточенность микробиолога, производящего анализ у микроскопа; сомнения врача, берущего на себя ответственность за диагноз; беспомощность и надежда ребенка, ожидающего операцию, и всегда волнующий ритуал хирурга, завязывающего стерильную маску, — все это этапы трудного пути, который проходят рядом больной и врач. И, наконец, — операция, где вся атмосфера будто состоит из надежды, напряжения и расчета. Ну а в этой борьбе за жизнь устают, кажется, не только люди, но даже неодушевленные медицинские атрибуты, как вот эти перчатки, в которых только что работали золотые руки хирургов...

П. НОСОВ,  
фотокорреспондент ТАСС





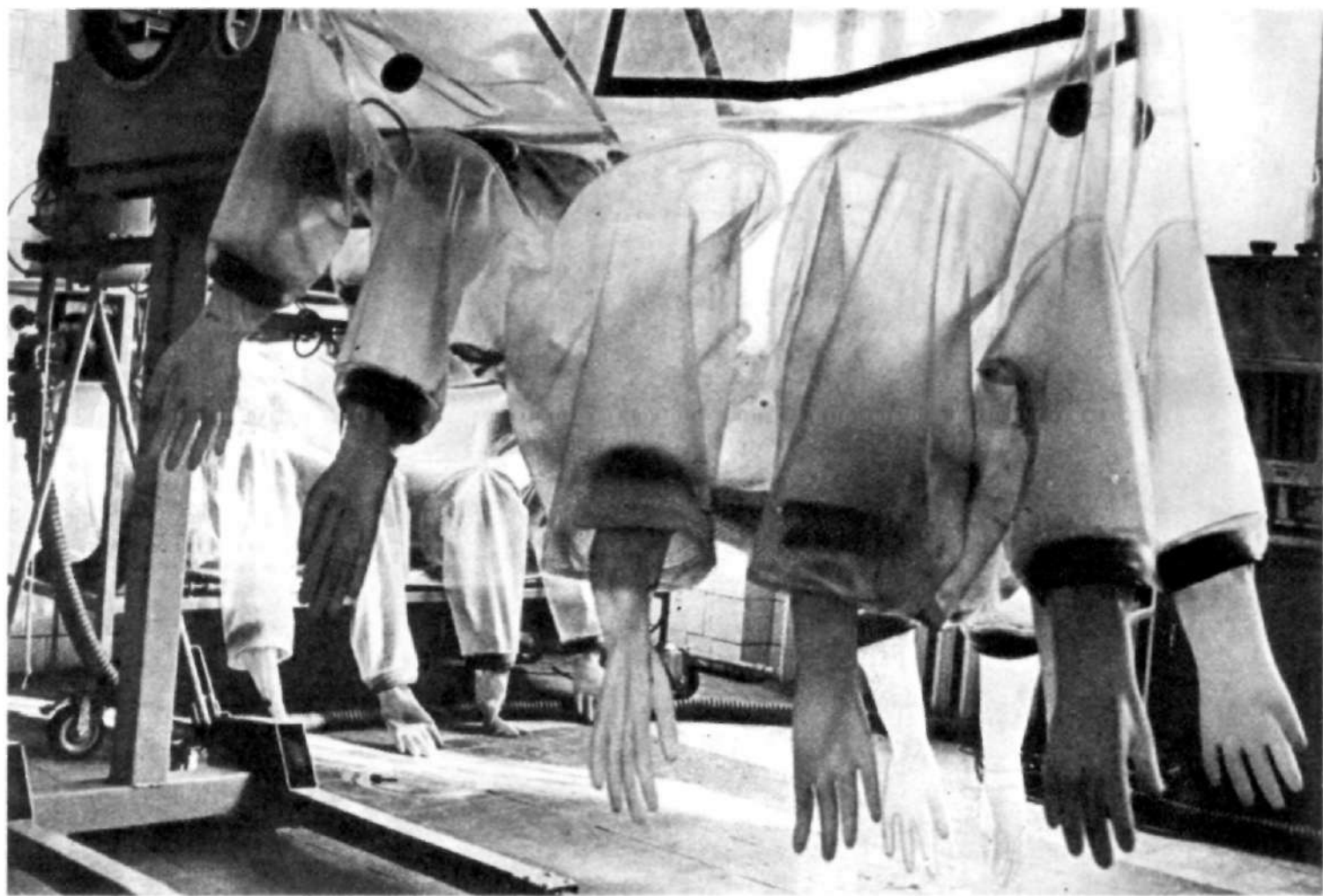
ПЕТР НОСОВ В ДЕТСКОЙ БОЛЬНИЦЕ ИМЕНИ ФИЛАТОВА





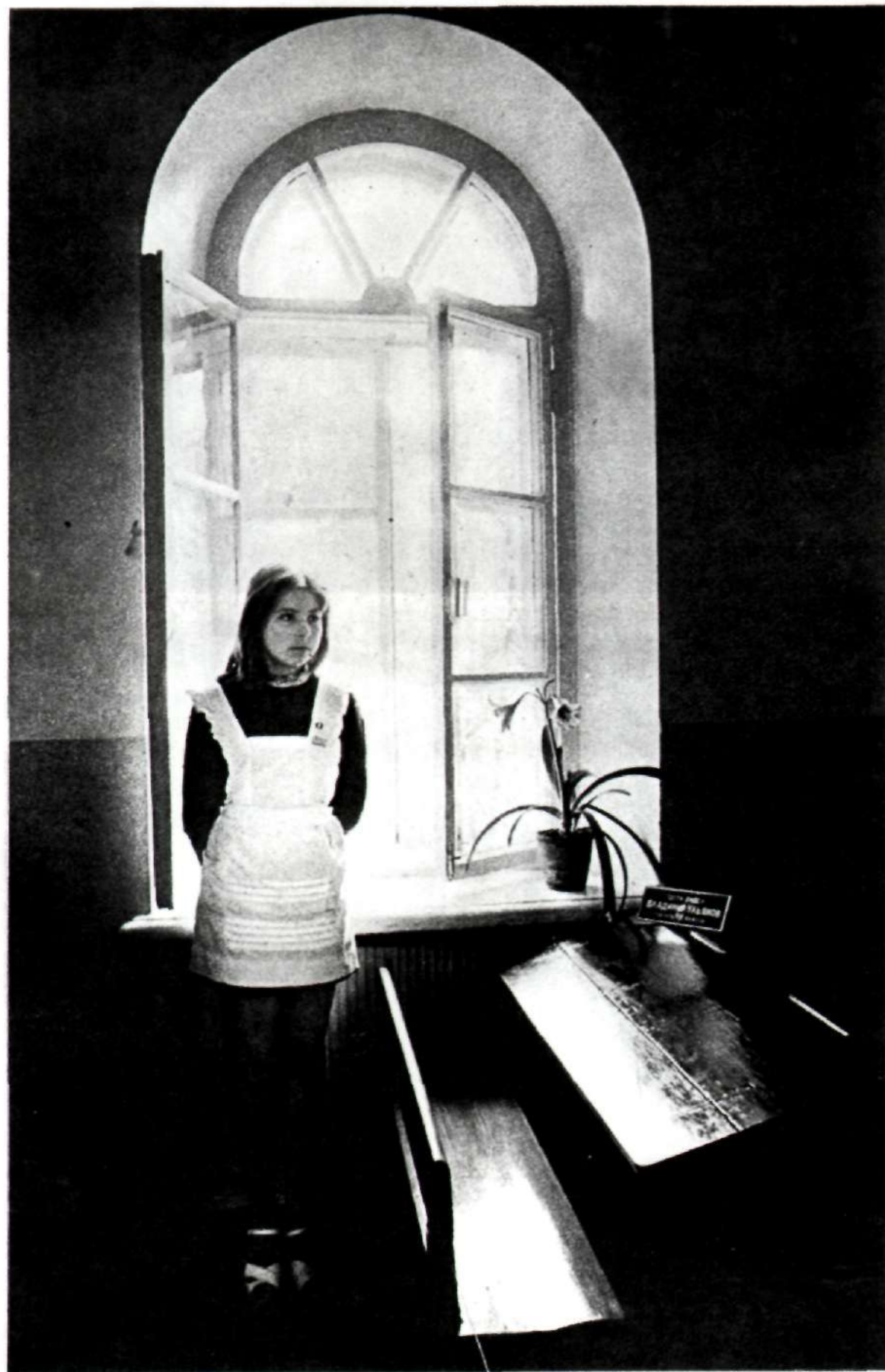


ПЕТР НОСОВ В ДЕТСКОЙ БОЛЬНИЦЕ ИМЕНИ ФИЛАТОВА



# Детлеф Штайнберг Страна, ставшая такой близкой

Фотокорреспондент  
журнала «Фрайе вельт»



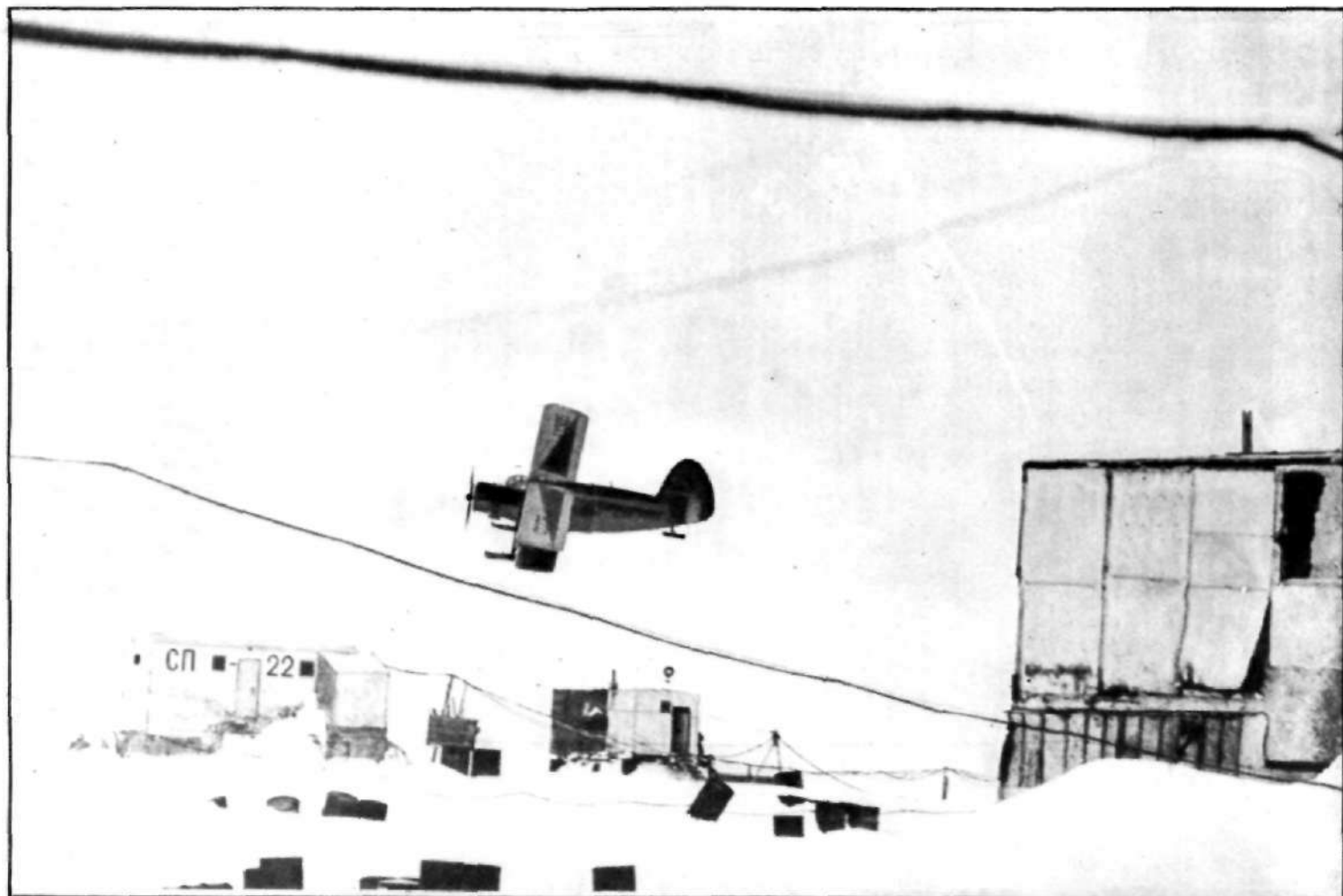
В редакции журнала «Фрайе вельт» уже давно пришли к выводу, что издание, предназначенное в основном для населения ГДР, не может довольствоваться фотографиями, сделанными только советскими фоторепортерами под привычным для них углом зрения. Требовалось видение и репортера из ГДР — оно должно было помочь нашим читателям разобраться в некоторых интересующих их вопросах. Став собственным фотокорреспондентом «Фрайе вельт» в Москве, я в течение пяти лет ездил по Советскому Союзу, знакомился с различными его республиками и регионами. Побывал на дрейфующей полярной станции, на Чукотке, в Средней и Центральной Азии, не один раз снимал строительство БАМа. Был у нефтяников Тюмени, у создателей сельскохозяйственных машин в Целинограде, у металлургов Ленинграда.

Но всего охватить не мог — по сей день мечтаю об озере Байкал, о дагестанских аулах, сибирских степях... Конечно, знакомиться со страной во всем ее разнообразии гораздо лучше, обстоятельнее удастся, когда несколько лет работаешь в Москве, нежели только приезжая сюда в командировки из Берлина. Но Москва отстоит от Берлина на 2000 километров и вести диалог с родной редакцией не всегда легко: ведь условия съемки на месте часто оказываются совсем иными, чем они видятся издали, и далеко не всегда соответствуют концепциям, разработанным в редакции за «зеленым сукном». Так возникают проблемы журналистских будней. Волнуют и другие вопросы. Где, на каком месте в журнале следует поставить материал? Если снимки цветные, то где лучше разместить страницы с цветом? Каков должен быть главный центральный снимок — сходится ли тут мнение репортера и художника-оформителя или у последнего совсем другие представления? Воз-

**ФОТО  
ДЕТЛЕФА ШТАЙНБЕРГА**

ЗДЕСЬ УЧИЛСЯ ВОЛОДЯ УЛЬЯНОВ  
НА ДРЕЙФУЮЩЕЙ СТАНЦИИ  
ЗИМА НА ВОЛГЕ







можно ли к данному материалу обложка? Важно, чтобы все эти вопросы «не заедали» тебя, не мешали сохранить свой взгляд на самое существенное... В последнее время я отдаю много внимания темам, необходимым для моей дипломной работы в Лейпцигском институте графики и книжного искусства — ею должен был стать альбом о Советском Союзе. Многому научился я у своих советских коллег. Советская фотография периода Великой Отечественной войны для меня — высшая точка в мировом уровне фотографии. При съемке я полностью отказался что-либо изменять в реальной действительности — моя камера ищет реальный пласт жизни, соответствующий тому, о чем я в этот момент думаю, что хочу сказать. И жду момента, важного для меня. Часто люди поразному реагируют на меня, «чужого» с камерой. Но один лишь взгляд понимания порой дает мне возможность сделать хорошую фотографию. Даже в той экзотике, которую я нахожу в поездках, делая серию «Фрайе вельт» — «Дружба народов», всегда ищу точки взаимопонимания. Что-то откровенное, человеческое, что всегда открывается при более близком знакомстве. Я слеую принципу Дмитрия Бальтерманца: «фотографируй все, что можно — потом отберешь». По возвращении из Москвы в Берлин я потратил много времени на этот отбор, но зато имел достаточно исходного материала. Спустя некоторое время после съемок, «переварив» впечатления от пережитого, я отобрал те мотивы, которые, как мне кажется, дадут возможность зрителю «вжиться» в изображенное на фотографиях. Из таких снимков я составил выставку, которую назвал «После сорока мирных лет». Она демонстрировалась Обществом германо-советской дружбы в Галерее имени Маяковского в Западном Берлине. Ряд работ с нее можно было увидеть и на стендах «Бифота», некоторые публикуются на этих страницах. Что будет дальше? Я хотел бы снова и снова снимать страну, ставшую мне такой близкой. Возможно, это будут поездки в Ленинград, Киев, Минск, но особенно меня тянет на Байкало-Амурскую магистраль, которая уже вступила в строй, и, конечно же, в места, являющиеся белыми пятнами на «моей личной карте»: Одесса, Урал, Лена, Камчатка...





ТУВИНСКИЕ ЖИВОТНОВОДЫ  
БЫСТРЫЕ КОНИ ПАМИРА  
МЫ ЖИВЕМ НА ЧУКОТКЕ

ПОРТРЕТ ХАКАСКИ



## Юри Венделин Решающий момент

Приехал однажды в Москву, на семинар фотожурналистов, я оказался участником «кулуарной» беседы. Собралось человек десять. Фотокорреспонденты вспоминали разные случаи из своей работы. Решил и я «проявиться» — с воодушевлением стал пересказывать недавно прочитанную статью «Фотография и эстетика». После первых же моих слов от всей «аудитории» остался только один слушатель. Молодой человек был деликатен и вяло кивал головой. Потом он зевнул. Я поскучил и замолк. Тогда он спросил: «Вся эта теория помогает тебе делать хорошие снимки, да?» — и иронически улыбнулся.

Сначала я на него обиделся. Но потом подумал — а если он в чем-то и прав? Способный человек, когда требования невысокие, может стать хорошим репортером и без того, чтобы вникать в теорию. Вот, если у него появится потребность стать еще лучше, тогда он сам начнет «изобретать велосипед». Этот путь, кстати, прошли многие классики советской и мировой фотографии. Другими словами, фотограф может прийти от практики к теории и позже. Возможно, это и нехорошо, но жизнь это подтверждает. Другое дело с бильд-редакторами. Им теоретические знания нужны сразу, до начала их рабочей деятельности. Иначе страдают репортеры, страдают сами бильд-редакторы, а главное, — страдает дело. Жизнь подтверждает и это правило.

Но как познать противоречия в фотографическом деле человеку неспециалисту, когда подчас и в среде специалистов нет единого мнения? Рассмотрим один пример — фактор момента съемки. Анри Картье-Брессон, пожалуй, первым понял всю важность этого чисто фотографического фактора в творчестве фотографа. И это в то время, когда фотографию можно рассматривать и по эстетическим признакам (то есть по впечатлению, которое она производит), и по функциональным (то есть по той информации, которую она несет). Одиночная фотография (чистая, а не трюковая) сама по себе несет

и те, и другие признаки, будь то портрет, натюрморт, пейзаж или хроника. Исследователь кинотворчества Роланд Барт писал: «Фотография, разумеется, не является действительностью, но она является совершенным аналогом этой действительности... Таким образом, у фотографии имеется особый статус: это незакодированность сообщения. Отсюда следует важный вывод — фотосообщение постоянно... С другой стороны, фотографии создают, отбирают, кадрируют по нормам и привычкам, закодированным в зависимости от влияния социальной и культурной среды, многое решает профессиональная подготовка, эстетические и идеологические нормы». Этим достаточно ясно сказано, что использование фотографии — процесс в значительной мере субъективный.

Фотография живет в ряде процессов, действий и явлений, часть из которых «объективна» (физические и механические процессы), часть «субъективна» (зависят от воли человека). Главным и общим для всех фотографических процессов является то обстоятельство, что в момент съемки происходит оптическая связь объекта и светочувствительного слоя. Это момент слияния субъективного с объективным. Еще в 1839 году французские газеты писали: «...удалось закрепить естественный свет на твердой пластинке и получить изображение объекта в той форме, в какой он отражается в сетчатке глаза, зеркала или камере-обскуре...» В этой фразе — ключ к пониманию всего фотографического дела: отсюда следуют дальнейшие выводы по таким составным элементам, как объект, свет, момент, камера, технология, эстетика изображения и т. д. Когда на столе бильд-редактора раскладываются снимки, его в первую очередь привлекают те из них, где присутствует «момент». Если объект съемки имеет социальную актуальность, то такой снимок «сам» выходит на передний план. Это ключевое значение момента в истории фотографии усложнилось с появлением легких и мобильных камер (так же в кино и ТВ).

«Фотограф должен думать до и после съемки, никогда в момент съемки...»

«Фотография — это единственное, что увековечивает видение, обреченное исчезнуть».

«Выбор момента съемки и с этим связанного психологического фактора, а также точка съемки — главное для получения удачного снимка».

«Необходимо в решающий момент дать объекту самому рассказать о себе и своим языком».

«Уникальное документальное содержание фотографии делает зрителя убежденным в том, что снимок представляет объект или соотношение объектов, которые в действительности есть».

Эти высказывания принадлежат фотографам и теоретикам фотографии с мировыми именами. Все они подчеркивают неразрывную связь момента с объектом, то есть о характере момента мы можем судить только по изображенному объекту.

Итак, значение изображения может зависеть от характера снятого реального объекта. Выбор и отбор объекта происходит в до-съемочный период. Отсюда могут возникнуть проблемы, касающиеся действий фотографа до съемки: «организовал» ли он объект или снял репортажно. Установить это по изображению в каждом конкретном случае невозможно, да и не нужно — метод съемки рано или поздно сам себя обнаружит.

Объект или соотношение объектов необратимо меняются и как бы «предлагают» бесконечное количество моментов съемки. Разные объекты меняются с различной скоростью. Отсюда следует, что в некоторых случаях зафиксировать объект фотограф сумеет только «успев», а в других — можно снять с интервалом в несколько дней или даже месяцев, и заметной разницы не будет. Кроме того, не любой момент годится, нужен самый характерный. Его, как правило, называют «кульминационным моментом», или «решающим моментом». Все остальное принимается за промежуточные фазы. Есть случаи, когда, используя разные приемы съемки, можно промежуточную фазу вы-

дать за «решающий момент». Все зависит от изменений самого объекта и выбора фотографа.

По характеру объекта, изображенного на снимке, мы можем выделить следующие группы:

— объект постоянный. Фотограф снял дом или дерево, короче говоря то, что «никуда не убежит», и момент съемки тут зависит от воли фотографа; — соотношение объектов или объект меняются быстро, но периодически. Речь идет о скоротечных событиях, где момент съемки предопределен объектом, но сам момент был предсказуем. Например, спортивные соревнования, официальные встречи, концерты, портреты и т. д. Тут момент съемки зависел и от репортера, и от объекта;

— объект или соотношение объектов меняются моментально и окончательно. Это — случаи, когда момент съемки был продиктован самим объектом, съемка происходила в условиях острого дефицита времени, а ход событий был непредсказуем. Тут фотонность получается «автоматическая». Однако и при этих обстоятельствах она может быть искажена или фальсифицирована. Мы в данном случае имеем в виду правдивый документ.

При оценке репортерского снимка часто возникает такое положение, когда его достоинства, в том числе и художественные определяются силой и накалом изображенного события, «его величество — момент» играет тут не последнюю роль.

В заключение хотелось бы процитировать еще раз Анри Картье-Брессона для тех, кто решил взять за правило искать «решающие моменты» не только в экстремальных условиях. «Есть ли что-нибудь более неповторимое и мгновенное, чем выражение человеческого лица?.. С точки зрения фотографии, и малое может стать значимым. Незначительная человеческая проблема может стать центральной темой. Мы, фотографы, видим и показываем окружающий нас мир, но только само событие имеет право диктовать естественный ритм репортажа».



## «Ассофото-86»

Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР, Народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-86».

Организаторы конкурса посвящают его делу укрепления дружбы и братских связей между народами двух стран, развитию двухстороннего культурного сотрудничества.

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

1. Портрет современника.
2. Наша жизнь.
3. Спорт.
4. Природа.
5. Мир красок.
6. Свободная тема (специально для детей и молодежи до 18 лет).

Каждый автор может представить не более 10 фотографий.

По тематическим группам 1-4 и 6 принимаются черно-белые и цветные фотографии. Цветные диапозитивы могут быть представлены только по группе 5. Диапозитивы форматом 24×36 мм и 6×6 см должны быть в рамках. Размер фотографий (не наклеенных на картон) по короткой стороне — не менее 24 см, по длинной — не более 40 см. Необходимо приложить контрольный отпечаток 13×18 см.

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

На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя, отчество, профессию, адрес автора (по группе 6 — его возраст), тематическую группу, название снимка, а также марку использованного фотоматериала. На рамке диапозитива должна быть наклеена полоска бумаги, на которой указываются фамилия и адрес автора. Остальные данные указываются на отдельном листе, приложенном к отправленной работе.

Работы на фотоконкурс принимаются до 1 декабря 1986 года (по почтовому штемпелю) по адресу одного из трех предприятий с пометкой: «Фотоконкурс «Ассофото-86». Для участников из СССР: 245100, г. Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема»; 420035, г. Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма».

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

Лучший групповой фотопортрет награждается Кубком «Ассофото».

## «Человек и море»

Литовское производственное объединение рыбной промышленности «Литрыбпром», Клайпедское отделение Общества фотоискусства Литовской ССР и клайпедский рыболовецкий колхоз «Балтия» организуют конкурс-выставку художественной фотографии прибалтийских республик «Человек и море». Конкурс посвящается XXVII съезду КПСС.

Цель конкурса — средствами фотографии отразить трудовые будни рыбаков, показать красоту и величие моря.

В конкурсе могут участвовать профессионалы и фотолюбители. Каждый автор может прислать на конкурс не более шести черно-белых и цветных фотографий и одной серии (до 6 снимков). Формат 30×40, 50×60 см. Необходимо приложить по два контрольных отпечатка (18×24 см).

На обороте фотографии должны быть указаны: название работы, фамилия, имя, отчество, адрес автора. Лучшие работы будут экспонироваться на выставке «Праздник моря-86». Каждому участнику будут вручены каталог и плакат выставки. Победители конкурса награждаются дипломами, медалями и ценными подарками.

Работы принимаются до 1 мая 1986 года по адресу: 235821, Клайпеда, ул. Аукштойи, Старая почта, Клайпедское отделение Общества фотоискусства Литовской ССР. До востребования.

## «Человек и подводный мир»

Харьковский областной комитет ДОСААФ совместно с Клубом подводных фотографов Харьковской областной технической школы [ХОТШ] ДОСААФ объявляют фотоконкурс «Человек и подводный мир-86».

К участию в конкурсе приглашаются фотографы СССР и социалистических стран. Каждый участник может прислать неограниченное число цветных и черно-белых фотографий (от 24×30 до 50×60 см) с двумя контрольными отпечатками (18×24 см) и до 10 диапозитивов (24×36 мм или 6×6 см). Серия до 6 снимков считается за одну работу. Все снимки должны быть сделаны под водой. Работы, которые рассматривались на предыдущих конкурсах «Человек и подводный мир», не принимаются.

Конкурс проводится по шести тематическим группам: 1 — подводный спорт и подводная деятельность; 2 — человек и обитатели подводного мира; 3 — жизнь пресноводных водоемов; 4 — жизнь морей средних широт; 5 — жизнь субтропических и тропических морей; 6 — свободная тема.

На обороте фотографий и на краю рамок диапозитивов необходимо указать название работы, номер тематической группы, для серии — последовательность расположения кадров, фамилию и имя автора. В сопроводительном списке указывается домашний адрес автора и условия съемки.

Работы следует присылать не позднее 1 марта 1986 года по адресу: 310001, Харьков-1, ул. Плехановская, 16, ХОТШ ДОСААФ, Клуб подводных фотографов, с пометкой: «На фотоконкурс».

По окончании конкурса все присланные снимки остаются у организаторов. Из них будет составлена передвижная выставка. Диапозитивы возвращаются авторам. Организаторы оставляют за собой право публикации отдельных работ в целях популяризации подводного спорта с указанием авторства, но без выплаты гонорара.

## Память твоя, Краснодар...



Фотоальбом «Краснодон» — вероятно, первое малоформатное издание, посвященное подвигу героев «Молодой гвардии», размер книги — 9×12 см. Автору альбома, Геннадию Гордиенко, понадобилось несколько лет, чтобы подобрать материал. Фотожурналист десятки раз бывал в небольшом шахтерском городке, имя которого связано с одним из самых ярких подвигов, совершенных в годы Великой Отечественной войны. Встречи с городом, с его историей, сегодняшним днем, с родными и друзьями молодогвардейцев... Каждая из этих встреч свидетельствовала о том, как бережно относятся земляки ко всему, что связано с дорогими именами молодогвардейцев. Книга объединяет в себе три темы: «Песня твоя, Краснодар», «Подвиг твой, Краснодар», «Память твоя, Краснодар». Листая ее, начинаешь отчетливо понимать, почему из всех уголков страны, из-за рубежа едут люди в Краснодар. Они движимы чувством благодарности, хотят поклониться памяти героев, постоять у монумента «Клятва», ставшего символом города комсомольской славы, у мемориала «Непокоренные», воздвигнутого у бывшего шурфа шахты № 5, посетить город Молодогвардейск. Книга «Краснодон», вышедшая в год 40-летия Великой Победы, стала еще одной строкой в героической летописи комсомола.

В. РЫШКОВ



## Виктория Толстикова Самоотдача

Свердловский фотоколлектив при профсоюзном Дворце культуры «Урал» называется народной фотостудией «Товарищ». Пятнадцать лет назад это и была в полном смысле студия, где учились фотографировать. Сейчас студия — клуб, который объединяет, как сказано в уставе, любителей художественной фотографии. С тех пор, как студии обозначили свою склонность к художественной фотографии и стали работать в этом направлении, творческий уровень коллектива вырос от шестого места в Тираспольском межклубном обмене — к первому. Ежегодно на различных конкурсах — городских, всесоюзных и международных — «Товарищ» получает десятки дипломов. Систематически проводят студии и свои выставки: отчетные, тематические, персональные. Выставки, зрители, дипломы, оперативное освещение всех мероприятий — это радует администрацию Дворца культуры и она оказывает студии большую помощь. Нужно помещение для размещения работ — пожалуйста, требуются афиши, буклеты, другая печатная продукция — тоже есть возможность. Но все же интересы обеих сторон не всегда совпадают, и заботы тоже. Администрация: «Нужно организовать подготовительную группу, пусть подростки учатся снимать, особенно «трудные». Студийцы: «Для этого нам необходимо бесперебойное снабжение фотоматериалами, а наша первоочередная задача — провести семинар фотолюбителей».

Конечно, руководители Дворца культуры готовы искать новые формы сотрудничества, но дело, мне кажется, в том, что фотостудия уже переросла рамки обычного районного клуба. А во Дворце, да и, скажем прямо, в городе коллектив еще не приняли в этом его новом качестве. И что же, как ни



А. ПАВЛОВ  
РЕПЕТИЦИЯ

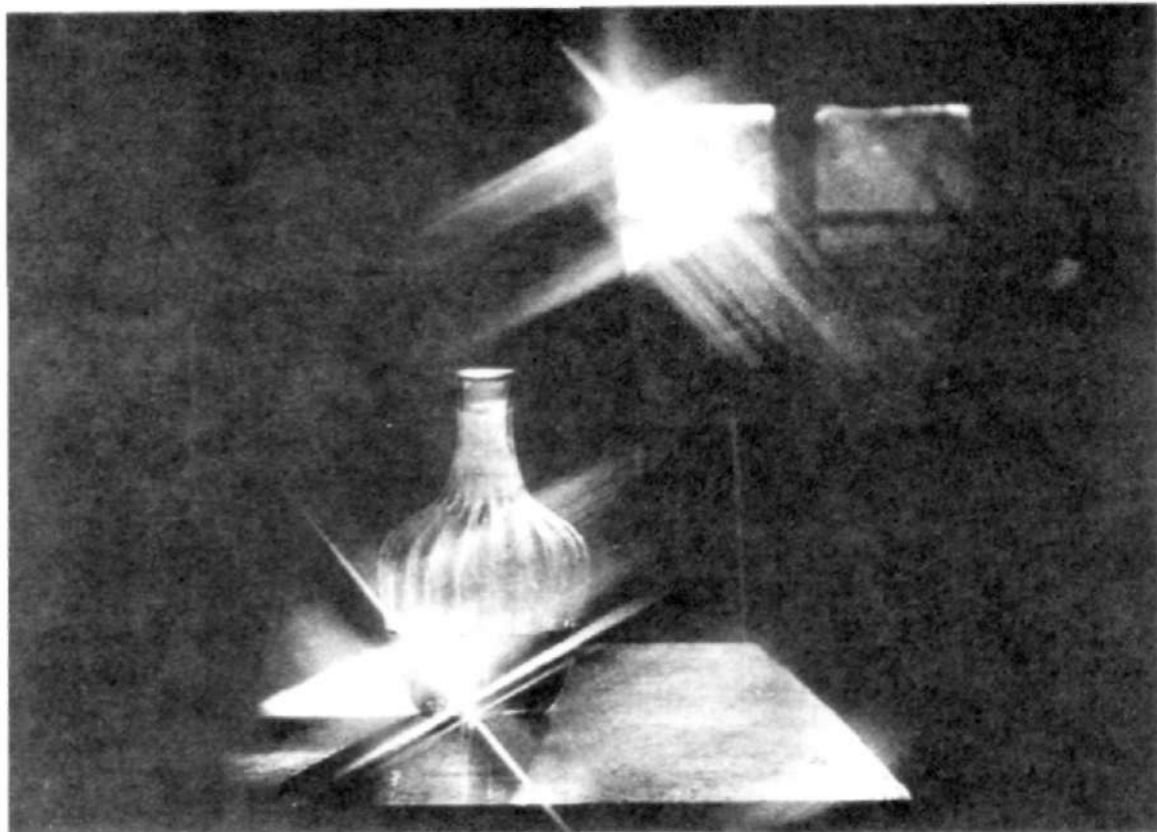
А. ПАВЛОВ  
КРЫЛЬЦО



само творчество студийцев должно пробудить это новое отношение к их объединению, да и в конце концов к фотографии. «Творческое лицо нашего коллектива — непохожесть каждого из «Товарища», — так сказал на одном из вернисажей руководитель клуба Анатолий Черей. Это понятно: чем ярче, самобытнее авторские индивидуальности, тем интереснее студийная коллекция. Но чем больше созревших авторских индивидуальностей, тем сложнее им коллективно сосуществовать, тем напряженнее нерв объединения.

Каждая фотография должна стать художественным произведением — вот то, к чему стремятся в своем творчестве студийцы, то, в чем они едины. Конечно, непросто найти образ — художественную плоть идеи. И почему одни «искатели» оказываются удачливее других? И где критерий? Размышляя и споря об этом, они пришли к убеждению: чтобы работать интересно в художественной фотографии, нужно знать, что ты хочешь сказать зрителю. Пока не каждый из них может похвастать такой законченностью мысли, какая характерна для работ, например, Анатолия Черей. Особенно хороши его снимки детей, портреты, в которых никогда нет искусственности. Совсем иная творческая манера у Ивана Филимонова, чьи работы, содержательные, емкие, отмечены остротой авторской мысли. Фотограф то снимает обыденные ситуации, в которых он открывает сюжет, то пристрастно исследует динамику линий и форм, то переходит к съемке «акварельных» пейзажей (таков его цикл «Озеро»). Кстати о циклах. Думаю, что склонность разрабатывать многосторонне одну тему говорит о творческой потенции автора. Так Кунин представил на суд коллектива несколько снимков, сделанных в детской клинике. Из них сообща отобрали пять, и серия «заиграла», отражая полно и сжато, со свойственной автору лиричностью атмосферу забот вокруг маленького человека.

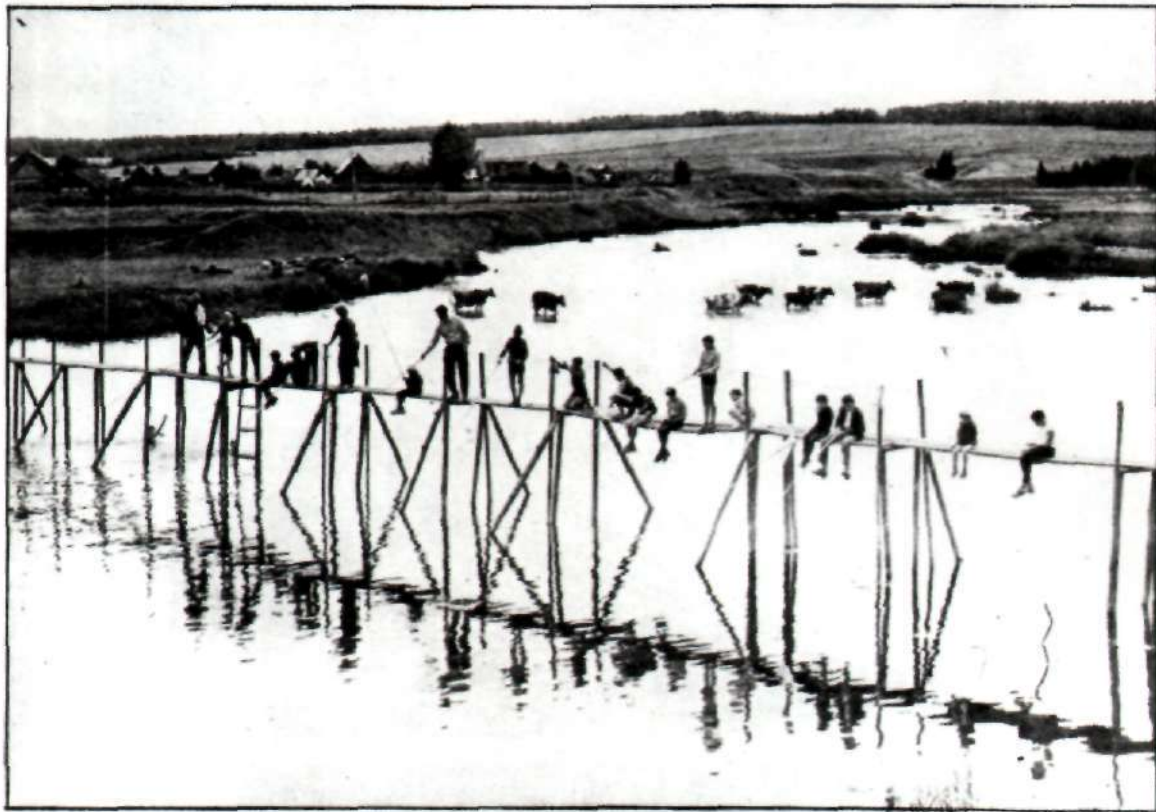
Неудивительно, что в названиях, которые студийцы дают своим работам, часто



А. ПАВЛОВ  
ЭТЮД

А. ЧЕРЕЙ  
ПОРТРЕТ





присутствует одно местоимение: «Мой старый дом», «Мой день», «Река моего детства». Подчеркнутое стремление выразить себя через фотографию. Фотолюбители не мыслят своей жизни без творчества. Многие из тех, кто регулярно посещает студию, работают сейчас фотоаппаратами, кто-то заведует заводской лабораторией. Студийцы стремятся к тому, чтобы их «Товарищ» вышел на уровень ведущих фото клубов страны, чтобы признанные мастера фотоискусства к ним охотно ездили на творческие семинары, привозили свои коллекции. Коллектив включился в межклубный конкурсный обмен, организует выставочную работу вне стен Дворца культуры. Авторы снимков хотят, чтобы их поняли все и даже те немногие, кто в художественной фотографии не видит пока подлинного искусства с его требованием полной самоотдачи.



#### От редакции.

Добавим к сказанному. Фотостудия «Товарищ» представляет интерес не только своими фотографическими произведениями. С самого начала здесь была поставлена цель — развить активнейшую пропаганду фотоискусства среди населения. Долгие годы студией руководил известный в Свердловске, да и на всем Урале энтузиаст фотографии Евгений Бирюков. Его подвигническая деятельность немало способствовала фотографическому просвещению самого широкого круга любителей и ценителей светотписи. Трудно подсчитать, сколько лекций, бесед, обзоров выставок, творческих встреч было проведено за эти пятнадцать лет. Причем немалая роль отводилась здесь оригинальным формам учебных занятий. Были проведены такие лекции, как «История фотографии на Урале», «Женщины — знаменитые фотографы», «Необычные способы фотографирования», «Фотография и дизайн», «Фотография и краеведение»; выставки «Животные в городе», «Парад старых камер» и многие другие. Сейчас состав «Товарища» заметно изменился. Хочется, чтобы традиции, заложенные в прошлом, не забывались и столь же активно развивались.





В детстве и юности я интересовался живописью, рисовал, а после службы в армии неожиданно увлекся фотографией. Появилось желание осмыслить ее творчески, изучить на практике такие характеристики светописи, как ритм, тональность, композиция, пластика, и сделать фотографии, которые доставляли бы радость зрителю. С этим желанием я и работаю вот уже два десятка лет...

Отдаю предпочтение пейзажу. Поскольку я коренной сибиряк, в пейзаже доминируют таежные мотивы. Даже если не захватил с собой фотоаппарат, все равно «снимаю»: мысленно кадрирую, определяю точку съемки.

Я много лет по роду своей деятельности занимался фоторепортажем, снимал в сложных условиях металлургических цехов. И должен сказать, что пейзажная съемка не намного легче производственной, связанной с плохим светом и другими сложностями.

Сегодня сделать что-то оригинальное, интересное в природной съемке довольно трудно. Времени на поиск нестандартного изобразительного решения, состояния природы уходит порой не меньше, нежели в иной репортажной съемке, где события меняются с калейдоскопической быстротой.

Занимаясь туризмом, горным и водным, катаясь на лыжах, я открываю для себя много нового и спешу поделиться своими открытиями с друзьями с помощью фотографии. Вот краткий перечень пройденных мною уголков нашей Родины: Магадан и Колыма, Индигирка, Катунь, Саянская Ока, Кантегир, Тянь-Шань, Алтай, Кавказ. Экспедиция на Тунгуску в поисках Тунгусского метеорита. И, конечно же, несравнимые ни с чем, родные горношорские места, удивительные и еще далеко не разгаданные.

Для меня очень важен выбор точки съемки и харак-

терного для того или иного пейзажа момента, который выражает его суть. Помоему, во время съемки пейзажа надо глубоко почувствовать самому всю красоту природы, понять, что может вызвать ответные эмоции зрителя, воспринимаящего твою фотографию. Из собственного опыта знаю — что нравится одному, отнюдь не вызывает восторга у другого, поэтому на постоянный успех своих работ не рассчитываю, оставаясь приверженцем своего жанра, своих тем.

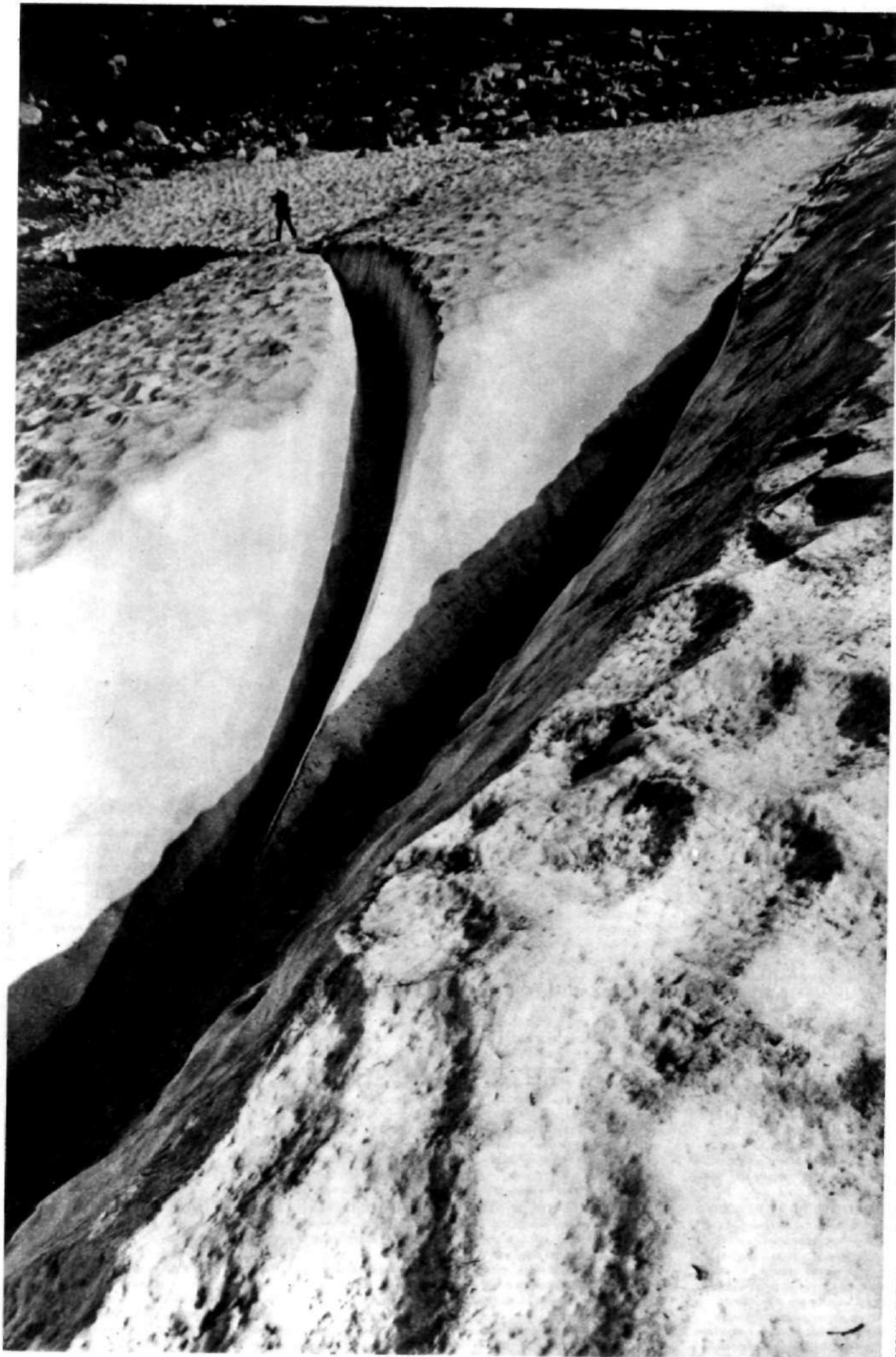
Сюжеты и композиция моих снимков во многом определяются личным отношением к объекту съемки. А оно таково: считаю себя ответственным за судьбу природы, понимаю ее беды. Считаю себя, как это ни громко сказано, социальным фотографом и не хочу стоять в стороне от злободневных проблем экологии. Многие авторы снимают в фельетонном ключе (загрязнение природы ту-

ристами, браконьеров, без надобности вырубленные участки леса и т. д.) или средствами фотомонтажа делают сатирические плакаты. И хотя удач здесь мало, но следует приветствовать поиски в этом направлении. Я же предпочитаю агитировать за сохранение окружающей среды,

показывая красоту — скромную или величественную — дорогой моему сердцу Сибири, да и других мест, где удастся побывать во время путешествий. Для меня очень важно вызвать фотографией движение души у зрителя. Говоря словами поэта, заставить «душу трудиться».

Фотографирую в основном, в дни отпуска, в выходные. Снимаю аппаратами «Зенит-Е», «Киев-4А» с объективами «Юпитер-8», «Мир-10», «Таир-11А» и иногда — «Таир-3». Пользуюсь пленкой «Фото-65» «Тасмы» или «Свемь». Позитивный процесс — без всякого «рукоделия».



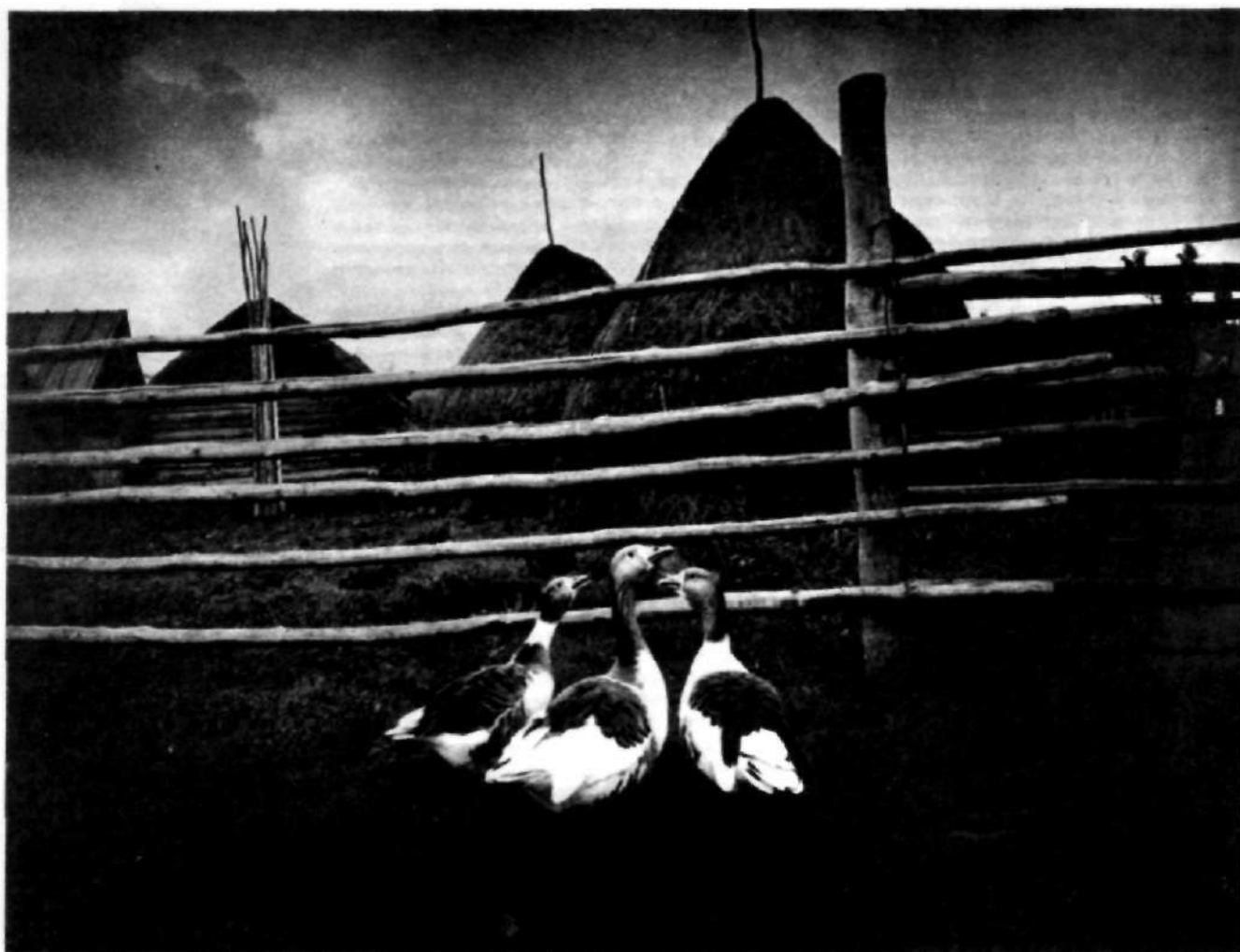






ЗИМА

ДЕЛО К ОСЕНИ





# Анри Вартанов Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

## 9. ПОРТРЕТ

До сих пор мы говорили о выразительных средствах фотографии, о ее языке. Теперь побеседуем о жанрах. Этим термином, означаящим род, вид, в истории литературы и искусства принято определять области творчества, объединенные тематической и образной общностью.

Складывание жанров — обычно долгий и сложный процесс, свидетельствующий об обретении видом искусства творческой зрелости. Изобразительное искусство, к примеру, существовало с незапамятных времен, а жанры живописи сложились лишь к XV—XVI векам, в эпоху Возрождения. Формы творчества, появившиеся в новейшее время, а к ним относятся, кроме фотографии, кино и телевидение, проходили путь складывания жанров в более короткие сроки. Сказывалось то обстоятельство, что у каждого из этих искусств был свой предшественник, по аналогии с которым на первых порах происходило развитие. Для кинематографа таким предшественником был театр, для телевидения — кино, для фотографии — живопись.

Начнем рассмотрение жанров с портрета, ибо он всегда был одним из самых популярных видов изобразительного искусства. В дофотографическую эру портрет, написанный рукой художника, был единственной возможностью запечатлеть облик человека, сохранить его в памяти потомков. Со временем не только сановные вельможи, но и люди попроще, но обладающие достатком, стали заказывать художникам свои портреты.

С появлением дагерротипии портрет стал еще доступнее. В больших и малых городах как грибы после дождя появлялись фотоателье. Фотография в жанре портрета сразу стала очень популярной. Она дерзнула даже конкурировать с живописью, за что получила от художников презрительное прозвище — «живопись для бедных». Однако сравнительная дешевизна фотопроизведений не всегда была синонимом художественной дешевки. С первых лет существования светотиса в нее пришли люди, наделенные незаурядными художественными способностями.

Сторонники фотографии прочили ей большое будущее. Приведу в пример слова знаменитого писателя Эдгара По, сказанные им еще в 1840 году: «По своей правдивости дагерротипная пластинка бесконечно более точна, нежели любое живописное произведение, сделанное руками человека». Обращу внимание, что фотопортреты Э. По ценны именно этой непривычной для живописи правдивостью как в общем, так и в деталях. На приведенном снимке зритель, конечно, заметит не только тяжелый взгляд измученных, усталых глаз (портрет сделан за год до кончины писателя и отличается удивительно глубоким проникновением в мир его чувств), но и небрежно повязанный шейный платок, спутанные волосы на голове, плохо сидящий сюртук с оторванной пуговицей...

Если говорить о развитии жанра фотопортрета в целом, то два качества — глубина проникновения в суть человеческого характера, с одной стороны, и стремление к предельной достоверности воссоздаваемых на

снимке деталей, с другой, — являются принципиальными, присущими всем полтора века истории фотографии. Из этой закономерности, как, впрочем, из всякого правила, бывают исключения: напомним, скажем, творчество замечательной портретистки Дж. Камерон, которая лучшие свои работы делала намеренно нерезкими, лишенными подробностей. Но и она, вопреки существующему о ее творчестве расхожему мнению, умела ценить документальную подлинность изображения. Таков, к примеру, ее портрет известной театральной актрисы Элен Терри.

Сегодня, когда снова обретают популярность у зрителей портреты ранней фотографической поры, острее ощущаются не только сходство, но и отличие их от канонических произведений этого жанра в живописи. В фотопортретах было то величавое спокойствие, которое позволяло человеку до конца раскрыть себя перед объективом. Известно, что из-за невысокой чувствительности дагерротипных пластинок экспозиции были весьма продолжительными: двадцать, а то и тридцать минут приходилось портретируемому позировать перед камерой. Чтобы помочь клиенту долгое время находиться в неподвижности, фотографы придумали разного рода головодержатели. И, несмотря на эти сложности, фотохудожники умели достигать удивительной непосредственности своих героев, я бы сказал, — той правды поз и мимики, которые возможны только при съемке с высокими скоростями затворов.

В литературе о фотопортрете (а он, как и композиция, часто становится темой рассуждений теоретиков и практиков) немалое место уделено понятию «сходство». В самом деле, снимая конкретного человека, портретист не имеет права игнорировать его индивидуальные черты. Вместе с тем достижение похожести в портрете не может быть критерием удачи автора: разве что в снимках, необходимых для документов или судебной экспертизы, это качество является решающим.

Можно вспомнить по этому поводу замечательные слова В. Белинского. «Обыкновенный живописец, — писал он, — сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все равно недовольны им — вам кажется, будто он и похож на свой оригинал, и не похож на него. Но пусть с него же снимет портрет Тырынов или Брюллов — и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это уже будет не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала». История жанра фотопортрета есть, фактически, история постижения, пользуясь выражением Белинского, души оригинала. При этом основная ошибка как тех, кто снимал портреты, так и тех, кто судил о них, чаще всего состояла в том, что многим казалось: раз камера являет собой средство, объективно фиксирующее находящиеся перед нею предметы, то ее возможности ограничены. Говоря другими словами, казалось, что фотопортретирование есть съемка человеческого лица, и ничего более. На первый взгляд так оно и есть: действительно ведь, портретист имеет дело с лицом чело-



С. ХАРТШОРН ЭДГАР ПО



М. ШЕРЛИНГ Л. АНДРЕЕВ



М. НАППЕЛБАУМ А. БЛОК





В. ПЛОТНИКОВ И. СМОКТУНОВСКИЙ



Дж. КАМЕРОН ЭЛЕН ТЕРРИ



М. АЛЬПЕРТ Н. АМОСОВ

В. МАЛЫШЕВ Э. КИРИЕНКО



века, он не в праве ни изменить его (тут контролем служит уже названное выше сходство), ни, тем более, отвлечься от него, подменить чем-то иным.

Вместе с тем портрет именно потому является художественным жанром, что он, как и все другие творческие разновидности, предоставляет автору широкие возможности по воплощению своих знаний о жизни, своих вкусов и пристрастий. Видимо, самая большая сложность портретного искусства состоит в том, что все это фотограф выражает через лицо портретируемого. Это ведь неизмеримо трудно: сделать снимок, в котором в облике запечатленного человека сквозил бы творческий облик снимающегося.

Замечательный советский фотопортретист М. Наппельбаум сделал за свою долгую жизнь великое множество снимков, запечатлевших выдающихся общественных деятелей, представителей литературы, искусства, науки. Рассматривая его портреты, будто встречаешь давно тебе знакомых, внутренне значительных, наделенных сложной духовной жизнью людей. И вместе с тем узнаешь почерк фотохудожника, которого затем уже никогда не спутаешь с кем-либо еще. Его отличает не только приверженность к одному источнику света, дающему глубокие тени, выявляющему характерные черты лица. Наппельбаум работал в той разновидности жанра, которую можно было бы назвать психологическим фотопортретом. Минимум внешних эффектов, аксессуаров, скупость жестов и поз, и при этом умение раскрыть внутреннее состояние человека, глубинные грани личности.

В студийном фотопортрете широко представлены разновидности этого жанра. Приверженцем экспрессивного портрета был М. Шерлинг: на его снимках люди чаще всего бывали запечатлены в бурном внутреннем движении. Не случайно этот мастер в качестве моделей избирал тех, кто от природы был наделен могучим темпераментом: писателя Леонида Андреева, режиссера Всеволода Мейерхольда, певца Федора Шаляпина.

Портретистом-лириком зарекомендовал себя А. Штеренберг. Используя богатую световую гамму, он предпочитал сверхкрупные планы в своих снимках: на них мы видим в большинстве случаев только голову человека. Особую роль в этих портретах играют глаза, обычно выразительные, хорошо освещенные — настоящее «зеркало души».

Постепенно претерпевает изменения студийный парадный портрет. Теперь он не так официален и торжествен, как прежде. Но и сегодня многие студийные снимки способны придать праздничному восприятию человека, как, например, портреты В. Малышева.

Еще одна разновидность сегодняшнего парадного портрета — впечатляющие работы В. Плотникова, героями которых являются по большей части представители актерского цеха, что позволяет автору вносить определенный элемент игры в свои снимки. Все названные разновидности студийного портрета, конечно же, не исчерпывают богатства его проявлений. Их перечислением мне хотелось лишь показать, что жанровое разнообразие тесно взаимосвязано с творческими индивидуальностями отдельных крупных фотопортретистов. И еще одно важное обстоятельство: даже такая, казалось бы, традиционная художественная форма, как студийный портрет, проявляет определенную тенденцию к изменениям. Причем они продиктованы не только эволюцией в фототехнике, но и в значительной степени переменами во вкусах.

Студийный портрет сегодня составляет лишь одну половину жанра. Другая его половина отдана портрету репортажному, являющемуся частью документального фото-

искусства. В таких популярных жанрах фотожурналистики, как очерк, серия, репортаж, все чаще встречаются снимки-портреты участников реальных жизненных событий. В отличие от студийных произведений, где автор имеет возможность фотографическими средствами всерьез преобразовать внешние данные человека, здесь сильно документальное начало.

В репортажных портретах чаще всего автор представляет основных героев своего повествования. От этого, как считают некоторые, страдает динамика развития фотосюжета, однако выигрывает его глубина, усиливается личностное начало запечатленных событий. Нередко именно кадр-портрет является «ключевым» в фотоочерке, придает ему истинный смысл, определяет силу его звучания. Таким стал, например, портрет Н. Амосова в очерке Макса Альперта «Мысли и сердца».

Мы не станем специально анализировать эту разновидность репортажного портрета: о ней следует говорить в ряду жанров фотожурналистики, от которых кадр-портрет, как часть целого, неотделим. Важнее отметить другое: даже в русле собственно портретного жанра, существующего в форме одиночных снимков, все большее место занимают произведения, снятые репортажно, то есть не в студийных, а в реальных жизненных условиях.

Эволюция жанра в эту сторону объясняется стремлением к более тесной связи между человеком и его делом, окружающей его привычной средой, родным домом и т. д.

Была пора, когда включение в структуру фотопортрета атрибутов профессии снимающегося человека казалось некоторой условностью: напомним, скажем, известный портрет О. Родена работы Э. Стейхена, в котором скульптор был снят рядом со своим знаменитым «Мыслителем». Теперь открытая, почти демонстративная связь человека и его дела становится привычной. Приведу в пример хорошо всем знакомое творчество Ю. Роста, последовательного приверженца подобной трактовки в портрете.

Репортажный портрет по-новому осветил и некоторые другие стороны существования жанра, в частности вопрос о парном, тройном и групповом портретах. Долгие десятилетия студийный портрет с немалым трудом формировал эстетические принципы этих разновидностей творчества, искал условную логику соединения двух или нескольких людей в единое целое. Сегодня, в результате бурного развития репортажных разновидностей портрета требования к построениям многофигурных снимков стали значительно проще. Теперь уже не эстетические, а реальные, жизненные критерии становятся основанием для показа двух или нескольких людей в одной портретной композиции.

(Продолжение следует)



Советская  
фотография в США

«Это — фотовыставка самого высокого класса, лучшая из всех, какие мне довелось видеть ранее. Больше того, это — самая значительная выставка советской фотографии из всех, когда-либо проводившихся в Соединенных Штатах...» Так отзывался о выставке работ виднейших мастеров советской фотожурналистики директор Совета по обмену гражданами Майкл Брэйнард.

Экспозиция — 175 черно-белых снимков, подготовленная Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными стра-

нами и редакцией журнала «Советское фото», — привлекла к себе большое внимание, стала заметным событием в культурной и общественной жизни Нью-Йорка. Залы Международного центра фотографии, где экспонировалась выставка, стали местом паломничества — в числе многочисленных посетителей — профессионалы фотоискусства, любители фотографии и просто американцы, стремящиеся побольше узнать о нашей стране, лучше понять ее.

«Выставка необычайно интересна, — писала газета «Нью-Йорк таймс». — На ней перед западной аудиторией предстанут необычные и выдающиеся произведения».

«Эта экспозиция — образ важнейшей эпохи в истории великой страны», — заявил, осмотрев выставку, исполнительный директор Национального совета американско-советской дружбы Алан Томсон.

Экспозиция состоит из двух органично связанных между собой разделов — «Пионеры советской фотографии (1917—1940)» и «Советская фотография периода Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.». Первый отражает основные вехи становления Страны Советов: революционный порыв рабочих, крестьян и солдат, огненные годы гражданской войны, энтузиазм первых пятилеток. Второй раздел посвящен героической борьбе народов СССР против немецко-фашистских за-

хватчиков. Знакомые миллионам советских людей фотографии известных представителей славной плеяды военных корреспондентов, «с «лейкой» и блокнотом» прошагавших по трудным дорогам Великой Отечественной, зримо свидетельствуют о величии духа советского человека, одержавшего победу над фашизмом.

«Снимки ошеломляют. Они с огромной силой жизненной правды передают боль, ужасы и тяготы войны, которая унесла у советского народа 20 миллионов жизней. Показывают, с какой титанической напряженностью боролись советские люди против нацизма», — писала газета «Дейли уорлд».

С напряженным вниманием всматривались в снимки посетители выставки, горячие споры разгорались порой у стендов, и было ясно, как мало знает рядовой американец о нашей стране, о ее трудной истории и о том, что лежит в основе горячего стремления советских людей к миру. Понятно, что основная миссия этой выставки при всем ее крупном художественном значении состоит в том, чтобы замечательными произведениями талантливых мастеров фотоискусства донести высокую правду об идеалах, духовных ценностях и устремлениях народов Советского Союза.

— Мы очень благодарны всем советским организациям и отдельным гражданам, принявшим участие в подготовке выставки, — сказал в нашей беседе директор Международного центра фотографии, устроитель выставки Корнелл Капа, — это без преувеличения выдающаяся экспозиция. Она еще раз свидетельствует о важности культурного обмена в деле улучшения взаимопонимания между народами и о том, каким мощным средством в таких обменах является фотография.

Сейчас выставка отправилась в путешествие по США, в течение нескольких месяцев она будет показана во многих американских городах.

**В. ОРЛОВ,**  
корреспондент ТАСС  
Нью-Йорк

НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ В НЬЮ-ЙОРКЕ — ПРЕЗИДЕНТ ФОТОСЕКЦИИ ССОД Д. БАЛЬТЕРМАНЦ, ПОСТОЯННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СССР ПРИ ООН О. ТРОЯНОВСКИЙ, ДИРЕКТОР МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА ФОТОГРАФИИ К. КАПА И ДИРЕКТОР МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОК ССОД Ю. ЛИПОДАЕВ

У СТЕНДОВ ВЫСТАВКИ

## Гости Москвы



ВСТРЕЧА В ДОМЕ ДРУЖБЫ  
ФОТО В. ГЕНДЕ-РОТЕ

В четвертый раз приезжают в Москву группы фотографов-профессионалов и фотолюбителей из Соединенных Штатов Америки. Путешествия эти организует Американский совет по обмену гражданами.

Творческим руководителем группы, как и в прошлый раз, был сын известного фотографа Коли Вестон. В столичном Доме дружбы с народами зарубежных стран состоялась творческая встреча гостей с представителями Московского областного фотоклуба и народного фотоклуба «Новатор», на которой американские фотографы и фотолюбители познакомились с коллекциями снимков советских фотолюбителей — Галины Лукьяновой, Сергея Васильева, Анатолия Ерина и других авторов. В свою очередь гости показали москвичам свои фотографии и слайды.

Группа посетила международную фотовыставку «Интерпрессфото-85», проходившую в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, побывала в Ленинграде и Тбилиси, где также состоялись плодотворные творческие встречи с фотографами.

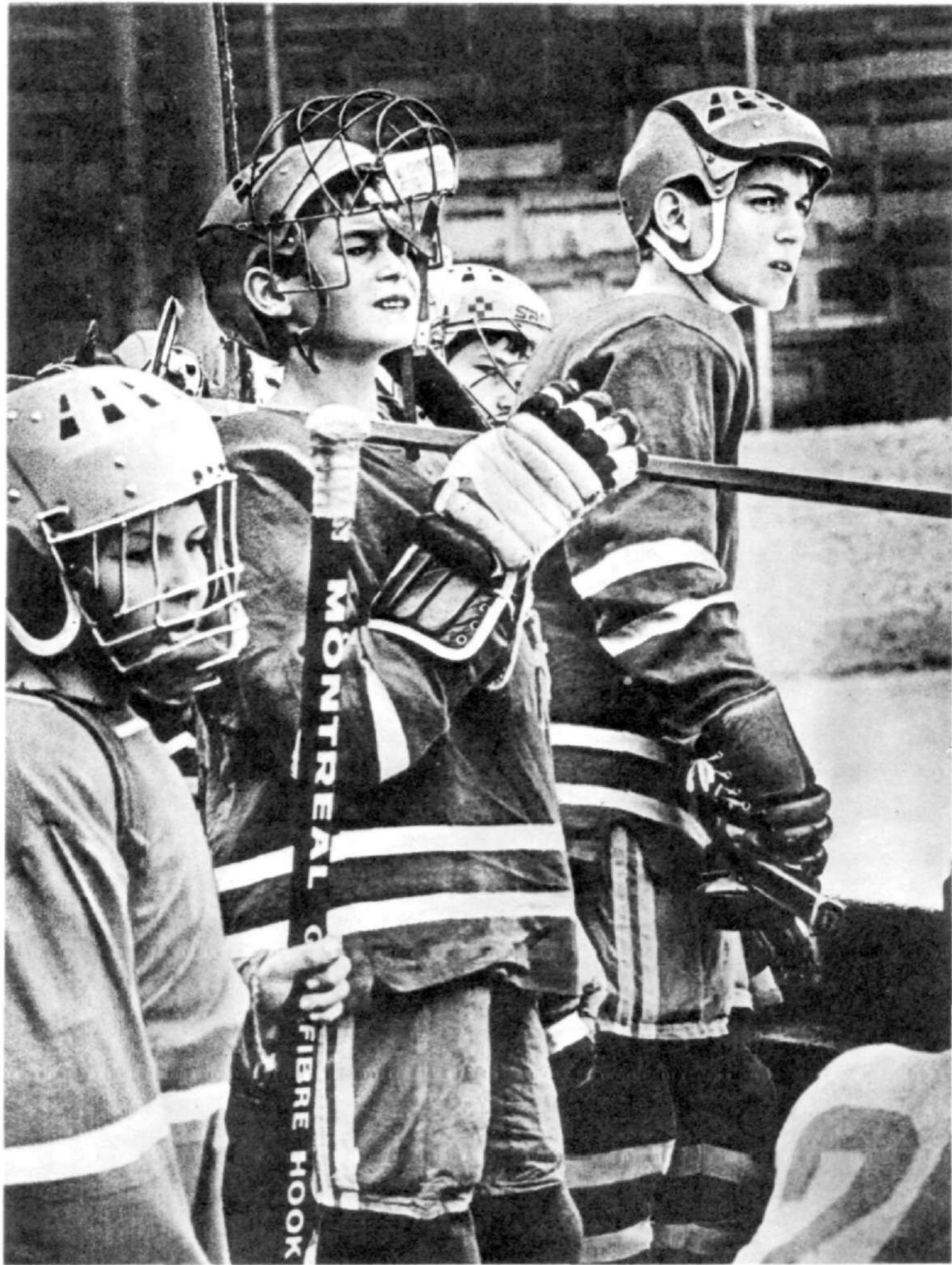
**Л. УХТОМСКАЯ**

Спорт, спорт,  
спорт...

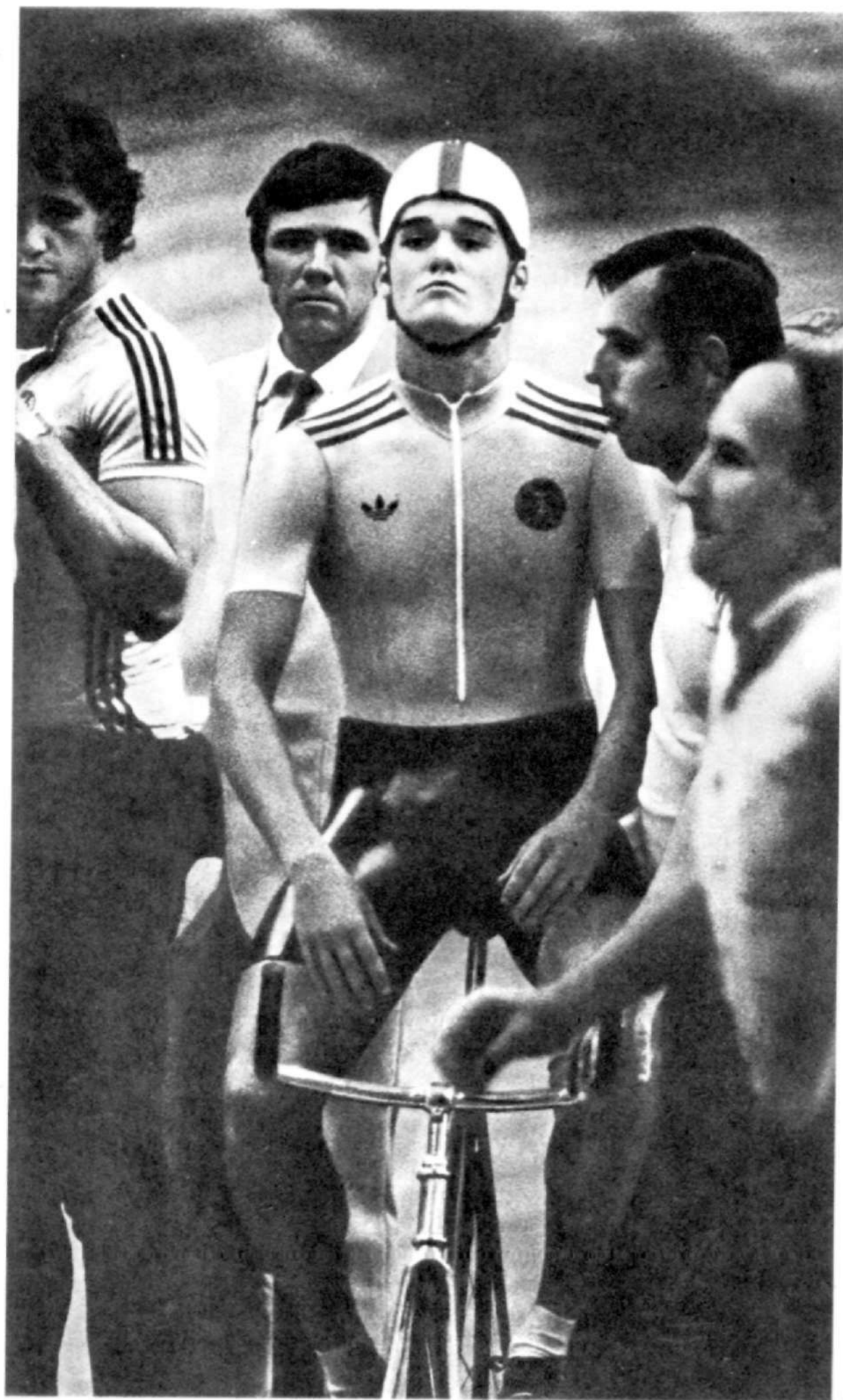
На вкладке «СФ» публикуются присланные в редакцию снимки наших читателей-фотолюбителей







Виктор Лохманов (Дзержинск) Ситуация

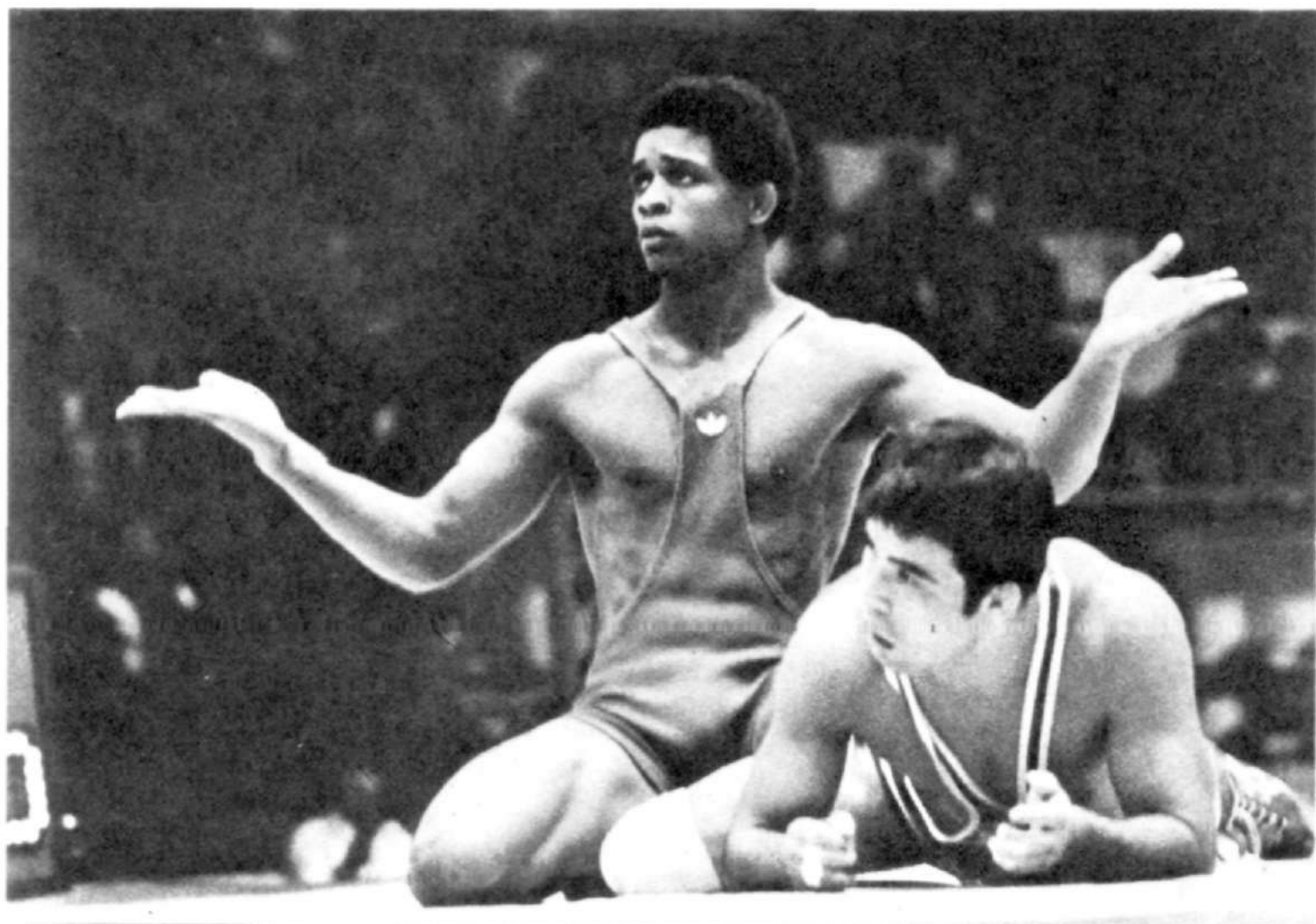




ФИНИШ



ПУСТЬ РАССУДИТ СУДЬИ





ЭНОВИЯ ШЕГЕЛЬМАН (МОГИЛЕВ) ГОНЩИК



## Актеры в новой роли



**А. БОРИСОВ**  
РУБЕН И ЕВГЕНИЙ СИМОНОВЫ  
НА СТАДИОНЕ «ДИНАМО»,  
ИГРАЕТ «СПАРТАК»

В актерском фойе театра имени Вахтангова — фотовыставка. На снимках — знакомые лица: Рубен Симонов, Цецилия Мансурова, Юлия Борисова, Николай Гриценко, Михаил Ульянов... Но такими, как здесь, мы их еще не видели. Непривычные ситуации, необычные ракурсы, места съемок. Репетиции и спектакли, гастроли за рубежом и концерты на целине. Знаменитые артисты в роли пап и мам, бабушек и дедушек. Гости театра. Юбилей, капустники, отдых.

И это — только тысячная часть поистине уникальной коллекции, собранной и созданной фотолюбителями-вахтанговцами. В театре вот уже 35 лет существует фотоклуб, формы работы которого отличаются от любого другого. Здесь все профессионалы в театральном мире и любители — в фотографическом. Собираются члены клуба в фотолaborатории театра. Здесь проявляют пленки, печатают. Наиболее ценные негативы передают в фототеку. Созданная первым председателем и организатором клуба артистом Надиром Малишевским, она включает 70 альбомов с контрольными отпечатками, картотеку, негативы. Продуманная система позволяет быстро



**Н. МАЛИШЕВСКИЙ**  
МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

найти среди десятков тысяч нужный кадр. В составе клуба многие вахтанговцы — артисты М. Ульянов, В. Лановой, Н. Тимофеев, В. Шлезингер, А. Кузнецов, М. Васильков, работник оркестра Г. Андреев, помощник режиссера И. Сокол, заведующие радиозвучомовым цехом Е. Иванов, музыкальной частью — Р. Архангельский, монтажно-вочной частью — В. Довгань, машинист сцены В. Добровольский. Руководит клубом заслуженный артист РСФСР Г. Дуниц. Его первый помощник — фотолюбитель с почти 40-летним стажем, заслуженный артист РСФСР, профессор театрального училища имени Щукина А. Борисов.

Необычность клуба в том, что здесь не работают «на публику». Все снимки, которые вы видите на этих страницах, публикуются впервые. И фотовыставка в актерском фойе тоже существует вроде бы только «для своих» — для отдыха, для души. Но думается, что общественная значимость уникальной фотоколлекции еще недостаточна оценена. История театра Вахтангова в фотографиях любителей, пожалуй, не имеет аналога. Прокомментировать, оценить непрофессиональное творчество театральных профессионалов и поделиться своими размышлениями о фотографии ретроспективной и современной мы попросили главного режиссера театра, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий Евгения Рубеновича Симонова.

## ЕВГЕНИЙ СИМОНОВ:

— Фотография, чем она старше, тем ценнее. Когда фотограф снимает, он может и не оценить все значение момента, а те, кого снимают, — тем более. Но вот проходят годы, а то и десятилетия, и снимок становится бесценным свидетельством яркого события, явления и даже определенной эпохи в жизни человека и общества. Знакомство с архивом вахтанговцев-фотолюбителей и фотографов, посвятивших себя театральной съемке, подтверждает это еще и еще раз. История нашего театра многие годы фиксировалась и фотографиями-профессионалами, и фотолюбителями. Насколько беднее было бы наше представление об истории театра имени Вахтангова без любительских портретов известных актеров, без жанровых снимков — их огромное количество, сделанных во время спектаклей, репетиций, на сцене и за кулисами, в поездках по стране и за рубежом, во время встреч со зрителями и в минуты отдыха...

Когда я смотрю на снимки наших фотолюбителей — Борисова, Андреева, Дуница и других, мне представляется, что их высокое актерское мастерство, знание законов театра дает себя почувствовать и в фотографии-

**А. БОРИСОВ**  
ВЕНЕЦИЯ







Г. ДУНИЦА  
ЦЕЦИЛИЯ МАНСУРОВА  
В ПОТСДАМЕ

ческом творчестве — в каждой снимке есть мизансцена, есть чувство ритма, композиционная находка. Но главное, конечно, — это сюжет, обычно очень близкий и дорогой по личным воспоминаниям. Конечно, с некоторой грустью и волнением смотришь на собственную молодость и молодость своих друзей, товарищей по искусству. Но ни с чем не сравнимое волнение вызывают снимки, уже ставшие в полном смысле историческим театральным прошлым. И среди них — портреты Рубена Николаевича Симонова или жанровые снимки, запечатлевшие его с соратниками по театру.

Рубен Николаевич очень высоко ценил фотографию и относился к собственному фотоизображению весьма серьезно — в этом сказывался, видимо, профессионализм актера и режиссера. Он, например, утверждал, что при съемке надо обязательно немного приподнять подбородок, чтобы линия лица становилась пластичнее и весь рисунок портрета эффектнее, выразительнее. Но, конечно, самые интересные фотокадры Рубена Николаевича были сделаны тогда, когда он не подозревал, что его снимают, и никто не просил его позировать.

На заре истории нашего театра, в дни творческой молодости Вахтангова, Симонова, Щукина, Захавы, Мансуровой, было очень принято дарить друг другу фотографии, обычно с надписями. И только сегодня, через много лет, понимаешь, как это было замечательно. В домашнем кабинете Рубена Николаевича — вся обстановка кабинета содержится в полной неприкосновенности — множество интереснейших фотографий.

ром. На одной из них — Рубен Симонов в гриме короля и Борис Щукин в гриме Бульчева, но оба в современных шубах и шапках — они явно спешат на концерт... Поразительно все же, как разнообразна фотография и по своему содержанию, и по функциональной направленности. Она не только «наша добрая память», как многие снимки любителей или те, что созданы в фотостудии и бережно хранятся как семейная реликвия. Она и документ, единственный в своем роде, который может дать нам представле-

А. БОРИСОВ  
АНАСТАСИЯ ЦВЕТАЕВА  
ЗА КУЛИСАМИ



Н. МАЛИНШВЕЦКИЙ  
ЮЛИЯ БОРИСОВА И  
МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

Здесь снимки с дарственными надписями Станиславского, Качалова, Сарьяна, Пастернака, Мейерхольда, А. Толстого, Антокольского, Гольденвейзера, А. Попова и многих других известных деятелей искусства и литературы. Нет, к сожалению, автографа Евгения Багратионовича Вахтангова, но на портрете основателя нашего театра — дарственная надпись его вдовы Надежды Михайловны. Рубен Николаевич снимался с космонавтами Гагаринным, Титовым и другими. Есть в коллекции и фотографии, окрашенные юмо-

ние о театральном искусстве прошлых лет, о режиссерских и актерских шедеврах, уже ставших легендами. Вспомним, например, как широко представлена фотографиями чеховская «Чайка» в музее МХАТа. А «Вишневый сад», «На дне», «Отелло», «Братья Карамазовы»... Эта театральная фотолетопись родилась не случайно. Станиславский и Немирович-Данченко очень внимательно и уважительно относились к работе театральных фотографов. А мейерхольдовские спектакли! Что ни фотография, то законченная, отточенная режиссерским талантом мизансцена, режиссерское откровение. Рассматривая такие снимки, получаешь истинное наслаждение. Но не только — это и серьезная режиссерская школа.

Разумеется, фотографам могут быть признательны не только режиссеры, но и актеры. Я знаю, какое огромное значение имели фотографии В. И. Ленина, маршала Жукова для Михаила Ульянова, когда он работал над образом великого вождя или образом выдающегося полководца.

Десятки, сотни фотографий помогли нашему театральному коллективу в работе над спектаклем «Город на заре». Мы брали снимки из старых журналов, где изображены юноши и девушки 30-х годов в костюмах тех далеких лет, с деревянными чамоданчиками, в лаптях и кепках с большими козырьками, мы смотрели на этих юных строителей Комсомольска-на-Амуре и скрупулезно следовали фотографическому образу, который с годами, как мне кажется, обретает необыкновенную силу обобщения.

Окончание см. на стр. 41

А. БОРИСОВ  
ЕВГЕНИЙ СИМОНОВ НА  
РЕПЕТИЦИИ





## «Семья»

Первый ежемесячный конкурс «Семья» вызвал большой интерес.

Редакция получила около 1000 работ. Попробуем их классифицировать. Большой процент составили снимки, запечатлевшие милые детские мордашки, что, впрочем, никого не удивило. Другая категория — бесхитrostные групповые портреты, число персонажей которых доходило до двадцати-тридцати. Еще больше поступило на конкурс портретных снимков, главные герои которых — женихи и невесты — счастливые, с лучезарными улыбками и с огромными букетами цветов.

Но популярнее оказались жанровые сюжеты. Это радует, потому что именно в жанре, в ситуациях, раскрывающих человеческие взаимоотношения, как нельзя лучше вырисовываются характеры людей, и, конечно, авторская позиция.

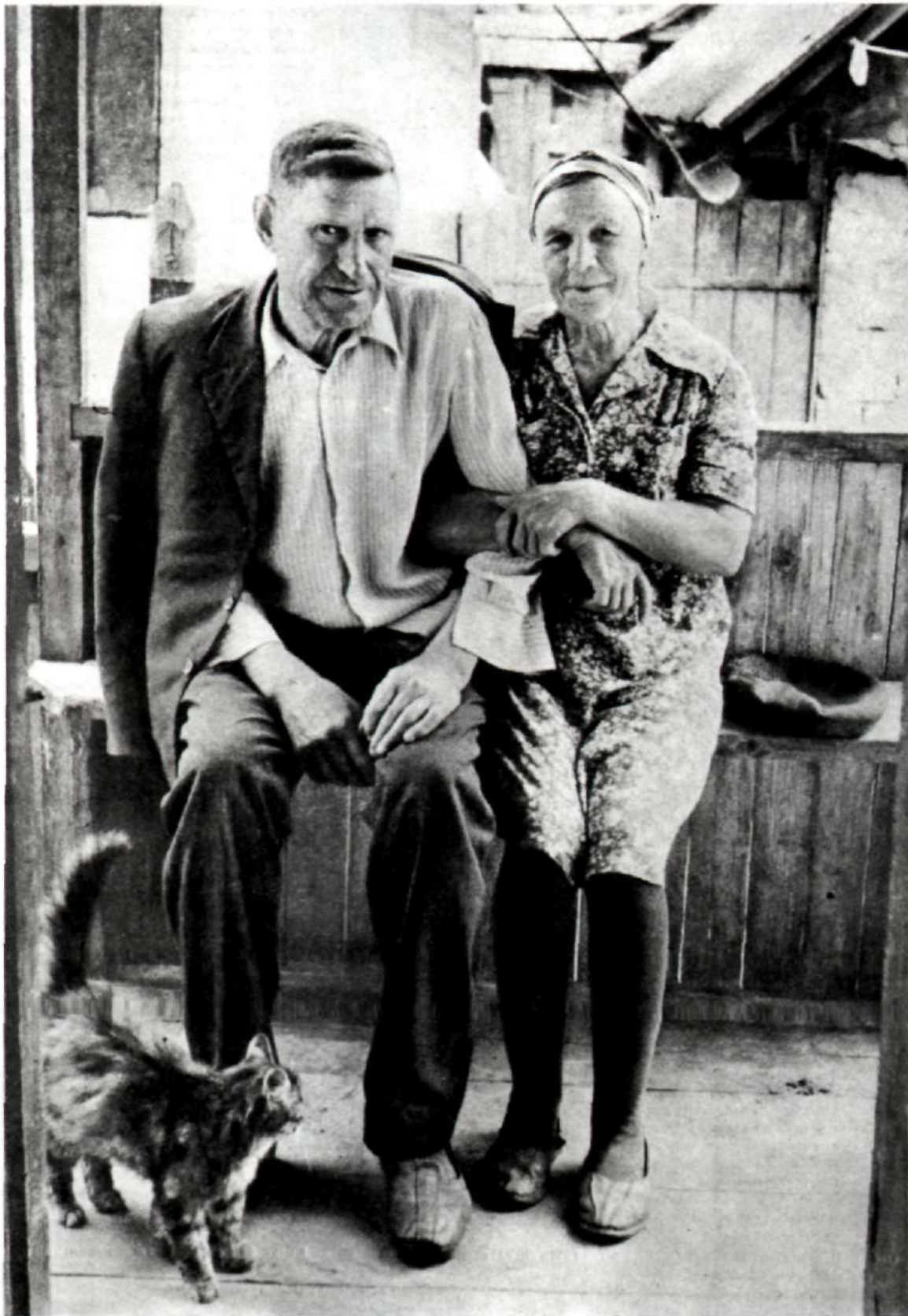
Знаменательно и то, что многие читатели проявили способность к метафорическому мышлению. Они прислали снимки, герои которых — «семьи» деревьев, грибов, предметов домашнего обихода. Можно только приветствовать подобную широту взгляда на, казалось бы, однозначную тему. Жюри конкурса «Семья» определило победителя.

Им стал московский фотолюбитель, член фотоклуба «Новатор» Валерий Виноградов.

На этих страницах мы публикуем некоторые из фотографий, также участвовавших в конкурсе. По нашему мнению, они могут привлечь внимание читателей тем, как по-разному, сюжетно и изобразительно, решают авторы тему «Семья» — одну из самых популярных в творчестве многих фотографов.

\*\*\*

Напоминаем читателям «СФ», в особенности нашим новым подписчикам, что условия ежемесячных конкурсов «12 тем» были опубликованы в № 9 «Советского фото» за 1985 год. Обращаем ваше внимание на то, что не следует присылать цветные снимки, диапозитивы и крупноформатные работы. Некоторые авторы не учли этого. Итак, ждем ваши фотографии, дорогие читатели!



В. ВИНОГРАДОВ (МОСКВА)  
НА ПАМЯТЬ

**В. ИКЮТИН (ЧЕРНИГОВ)**  
МАМА В КОМАНДИРОВКЕ

**В. ТАНАСЬЕВ (ПЯТИГОРСК)**  
В ПОХОДЕ

**В. ПОЛИЩУК (УССР)**  
ХОЛОДНЫЙ ДУШ

**Ю. КАЗЛАУСКАС (ВИЛЬНИЮС)**  
НА СЕВЕРЕ

**А. АНИСЬКОВ (ЛЕНИНГРАД)**  
У РОДНОГО ДОМА

**Б. КРЕМЕР (МОСКВА)**  
ЗАПАСНОЙ ИГРОК



**В. ПОПОВ (ХАРЬКОВ)**  
АИСТЫ

**О. ШЕПТОВИЦКАЯ (КОХТЛА-ЯРВЕ)**  
СЕМЕЙНЫЙ СОВЕТ

**А. ВИНИЦКИЙ (КИРОВОГРАД)**  
ЭТО ТОЖЕ СЕМЬЯ

**П. МАЛИНОВСКИЙ (ИРКУТСК)**  
НА БАЙКАЛЕ

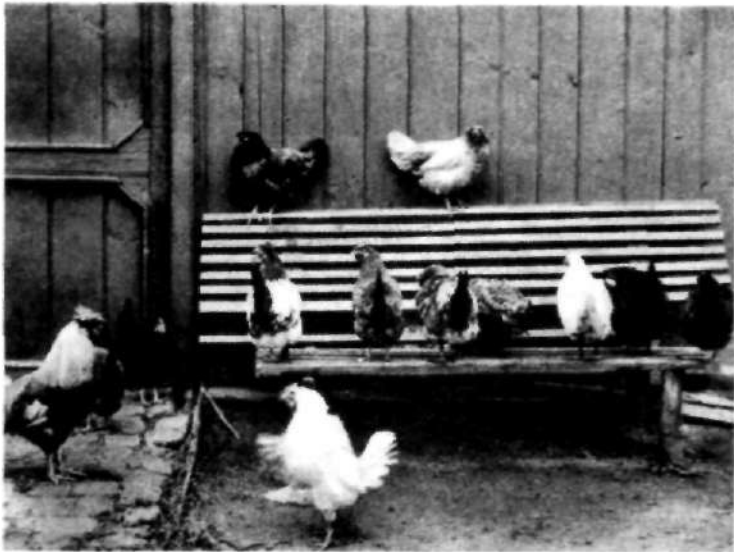
**В. МОШИНСКИЙ (ХЕРСОН)**  
МОЛОДЫЕ

**Б. ДОЛМАТОВСКИЙ (МОСКВА)**  
ПЕРВЫЙ ДЕНЬ

**В. КОЛПАКОВ (ЛИПЕЯ)**  
ЗАВТРАК











## ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



НАТАЛЬЯ АНТЬЯСОВА, 14 ЛЕТ  
(НОВОТРОИЦК)  
БАБУШКИН ЧАЙ

Свой снимок Наталья сделала в фотокружке новотроицкого Дома культуры металлургов (Оренбургская обл.). (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Орестон», пленка КН-3, выдержка 1/30 с, диафрагма 8.) Диплом I степени и медаль на Павлодарской межреспубликанской выставке «Фототворчество юнцев-86».

## Наш анонс

«Журнал в журнале» — «Фотоюниору» — два года. За это время в нем опубликовано около 200 снимков, сделанных юными фотолюбителями. Часть из них отправлена редакцией на фотовыставку в Болгарию на Международную детскую ассамблею «Знамя мира». Выпуски «Фотоюниора» обсуждаются на занятиях кружков и студий. Популярностью у читателей пользуются такие рубрики, как «Уроки фотоязыка», «Комментирует мастер», «Полезно знать», «Крупным планом». В этом году мы открыва-

ем новую рубрику «Колонка педагога». Руководители детских фотостудий поделаются своими размышлениями, опытом работы, пойдут разговор о методике преподавания фотографии, об уроках мастерства. Новый вид обретет «Наш вернисаж». Теперь его площадь будет отдана снимкам призеров различных конкурсов. Их мы надеемся получить от организаторов фотоконкурсов, фотоолимпиад. И вот что хотелось бы предложить вам, юные читатели: давайте обсуждать на страницах «Фотоюниора», чем ценна та или иная фотография. И еще — при-

сылайте нам в качестве аргументов спора свои собственные работы — тогда может быть, появится еще одна рубрика «Давайте поспорим».

Напоминаем, что размер черно-белых фотографий, направляемых в «СФ», должен быть не менее 18X24 см. На обороте снимка укажите его название, свою фамилию, имя, возраст, фотостудию, домашний адрес. Нас интересуют ваши работы, выполненные в разных жанрах и техниках, а также серии снимков на одну тему. По-прежнему будем рады вашим рассказам о своих фотографических делах, вопросам и предложениям. Итак, до встречи на страницах «Фотоюниора-86».

## ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

«Зенит»  
или «Киев»!

Какой аппарат лучше? Этот вопрос часто задают «Юниору» фотолюбители. Вот письмо пятнадцатилетнего Алексея Царегородцева из города Осинники Кемеровской области. Он пишет: «Меня недавно приняли внештатным фотокорреспондентом в городскую газету. Какая из фотокамер больше соответствует специфике работы в газете (оперативность, съемка в любых условиях, качество снимка, работа над композицией)? Что мне купить — «Зенит-11», «Киев-4АМ» или «Электру-112»?

Для тех, кто занимается фотографией не первый год, этот вопрос может показаться наивным. Их многолетняя практика позволила выбрать аппарат — зеркальный или фодисный. Конечно, на результаты съемки тип камеры не влияет. Положите перед любым фоторедактором готовые отпечатки, и он никогда не угадает название аппарата, которым они были сделаны. По принципу наводки на резкость все камеры делятся на два класса — зеркальные и фодисные. Каждый тип камеры имеет свои преимущества. Например, при работе в театрах и концертных залах лучше пользоваться фодисной камерой — щелчок ее затвора почти бесшумен и не мешает зрителям и исполни-

телям. Снимать пейзажи, цветы, птиц и зверей, производить макросъемку удобнее зеркальной камерой. Здесь при помощи изменения диафрагмы, точной наводки на фокус легче выделить главное в кадре. Надо иметь в виду, что зеркальные аппараты всегда немного больше и тяжелее фодисных и при длительном путешествии «зеркалка» менее надежна, чем фодисная камера.

В общем, выбор фотоаппарата — это, скорее, дело вкуса. На последних съемках, где присутствовало много профессиональных репортеров, я сделал небольшую подсчет — кто чем снимает. Поклонников зеркальных камер оказалось больше. Из десяти фоторепортеров только трое снимали фодисными аппаратами.

В. АХЛОМОВ,  
фотокорреспондент  
«Недели»

## КОЛОНКА ПЕДАГОГА

## Шире круг

Круговые обмены клубными коллекциями стали одной из примет фотолюбительского движения последних лет. Они способствуют возникновению более тесных творческих связей между фотоколлективами, удовлетворяют их жажду общения, информации о работе коллег.

Детское фотолюбительство, как наиболее массовое, особенно нуждается в подобной форме работы.

В 1980 году наша студия впервые в стране сделала попытку создать свой «круг» — детский конкурсный круговой обмен (ДККО). Попытка оказалась удачной. Проведено уже четыре обмена, в которых приняли участие детские фотокружки и студии из 34 городов восьми союзных республик. В их числе такие коллективы, как фотостудии «Фокс» (Уфа), «Ваенга» (Североморск), «Луч» (Челябинск), «Ритм» (Миасс), «Солнышко» (Душанбе), фототуристский кружок «Поиск» (Гомель), детский фотоклуб «Спутник» (Череповец) и другие. Что дает юным фотолюбителям и их руководителям участие в обмене? Прежде всего информацию, позволяющую быть в кур-



се достижений, а порой и неудач своих коллег. Ведь далеко не все могут посетить, к примеру, выставки «Глазами детей» в Красногорске или «Фототворчество юных» в Павлодаре.

А участник обмена ежемесячно получает коллекцию (а в ДККО — целых три!) из двадцати работ, многие из которых экспонировались на этих выставках. Вот пример: из 93 фотографий детского раздела Всесоюзной выставки «Родина моя», проходившей в Москве на ВДНХ СССР, более 50 снимков, а значит, половину коллекции участники обмена видели, что называется, у себя дома.

В ходе обмена члены детских фотоколлективов учатся оценивать работы сверстников, аргументированно высказывать свое мнение о той или иной фотографии; обмен стимулирует творческую деятельность коллектива не только наградами, но и рождает желание подняться до уровня более сильных студий. Для фотоюниоров важна и своего рода обратная связь — квалифицированные и доброжелательные отзывы, оценки, полученные за свои работы.

Обмен наш организуется на демократической основе: его участником может стать любой коллектив юных фотолюбителей. Функционирует он по определенному графику на протяжении учебного года и заканчивается итоговой выставкой и награждением лучших коллективов и авторов. Несколько работ из четвертого обмена публикуется на этих страницах.

Пятый детский конкурсный круговой обмен начнется в сентябре 1986 года. Приглашаем к участию.

**А. ПАЛАМАРЬ**,  
председатель  
оргкомитета ДККО,  
руководитель тираспольской  
детской фотостудии  
«Взгляд»

**От редакции.** Фотоконкурсы, фотоолимпиады школьников проводятся на разных уровнях — это, что называется, разовые мероприятия. В отличие от них конкурсный круговой обмен дает прекрасную возможность использования детскими фотоколлективами и соревновательного, и познавательного фактора. Опыт проведения тираспольского ДККО апробирован и хорошо себя зарекомендовал. Есть и время для подготовки коллекций — полгода. Остается назвать адрес организатора: 278000, Тирасполь, ул. Восстания, 2а, Клуб юных техников, фотостудия «Взгляд», ДККО.

АНДРЕЙ ПОГОДИН (ЧЕРЕПОВЕЦ)  
В ТЕСНОТЕ ДА НЕ В ОБИДЕ



СЕРГЕЙ ПИКАНОВ (г. СТАХАНОВ)  
«ПОЛЕТАЕМО!»



ШАМИЛЬ ГИМРАНОВ (ДУШАНБЕ)  
СЕРЧАС НА СЦЕНУ...



ВЛАДИМИР ДАНИЛОВ (УФА)  
ТЯЖЕЛЫЙ РАЗГОВОР

СЕРГЕЙ МОХАРОВ (МИНСК)  
ПЕРЕД СОРЕВНОВАНИЯМИ



ГРИГОРИЙ ГРИВ (ЛЕНИНГРАД)  
ПОБЕДА!

СЕРГЕЙ РЫС (ЧЕРЕПОВЕЦ)  
ТУМАННОЕ УТРО



ОЛЕГ МЕРКУЛОВ (ТИРАСПОЛЬ)  
НАТЮРМОРТ



## Татьяна Сабурова Портреты декабристов



В конце 1856 — начале 1857 года в Москву из Сибири после тридцатилетней ссылки один за другим прибывали декабристы. Манифест от 26 августа 1856 года «Об амнистии государственных преступников по делу 14 декабря 1825 года», изданный Александром II, запрещал им проживание в столицах (Москве и Петербурге). Тем не менее, направляясь в места нового жительства, декабристы по пути останавливались в Москве на длительные сроки. Из дошедших до нас воспоминаний очевидцев известно, что передовая русская общественность с восторгом встречала героев. Популярность их была так велика, что это вызывало тревогу властей. А сами декабристы удивили всех молодостью духа, неугасшим интересом к общественной жизни России. Какими же увидела Москва своих героев? На этот вопрос дают ответ дошедшие до нас фотографические портреты, выполненные сразу же по возвращении декабристов — в конце 50-х — начале 60-х годов.

Важную роль в жизни И. И. Пущина и других декабристов, вернувшихся из ссылки, сыграл Е. И. Якушкин, сын декабриста И. Д. Якушкина. Он помогал им устроиться на новом месте, поддерживать связь друг с другом. Благодаря ему были опубликованы записки его отца, воспоминания И. И. Пущина, бумаги К. Ф. Рыльева. Е. И. Якушкин собирал портреты декабристов и сам занимался фотографированием. В 1853 и 1855 году он побывал в Сибири. Возможно, что тогда он фотографировал декабристов. Одно из писем молодого Якушкина Пущину подписано: «Ваш фотограф». И после возвращения декабристов Е. И. Якушкин продолжал фотографировать и распространять портреты среди знакомых и родственников. В письме к Пущину он сообщает: «Вы, вероятно, получили уже 3 портрета, которые отправил вам... Для Натальи Дмитриевны (жена И. И. Пущина — Т. С.) у меня готов... На днях отправлю Аннушке (дочь И. И. Пущина — Т. С.) в Нижний». Е. И. Якушкин явился инициатором посещения декабристами фотографических салонов. Воспроизведенный здесь фотопортрет И. И. Пущина был выполнен профессиональным фотографом А. Бергнером в 1857 году в его московском ателье.

На другом портрете 50-х годов — М. И. Муравьев-Апостол. Очевидно, и этот портрет был выполнен профессиональным мастером в Москве сразу же по возвращении декабриста из ссылки.

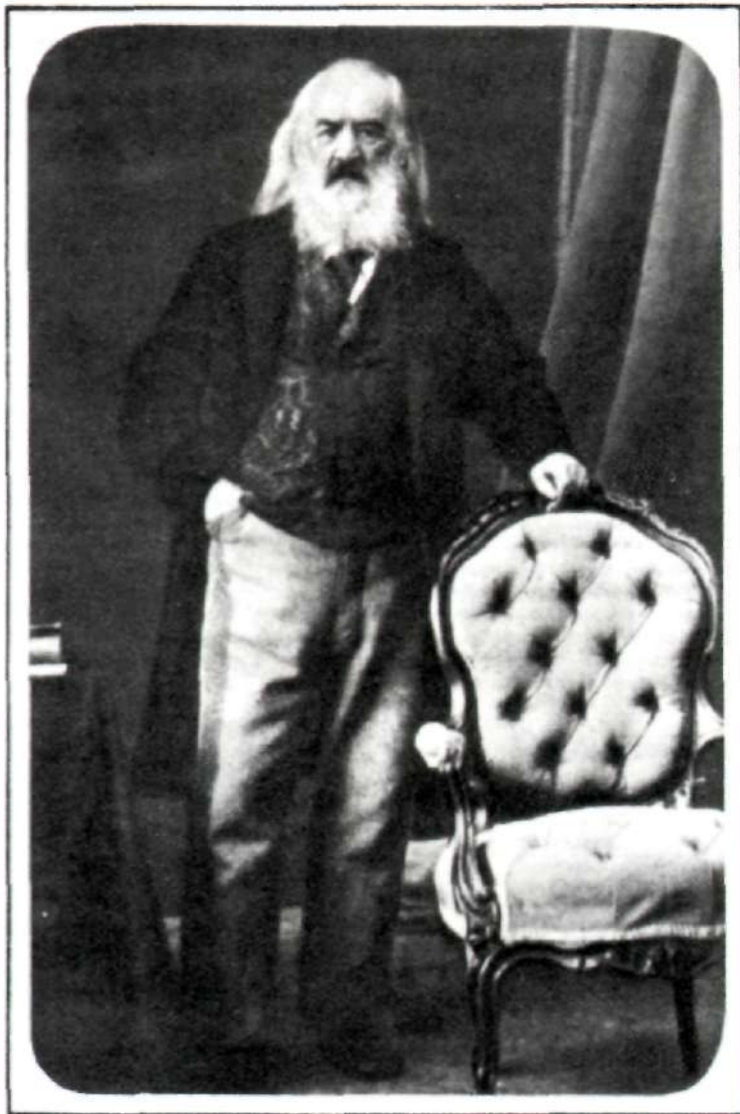
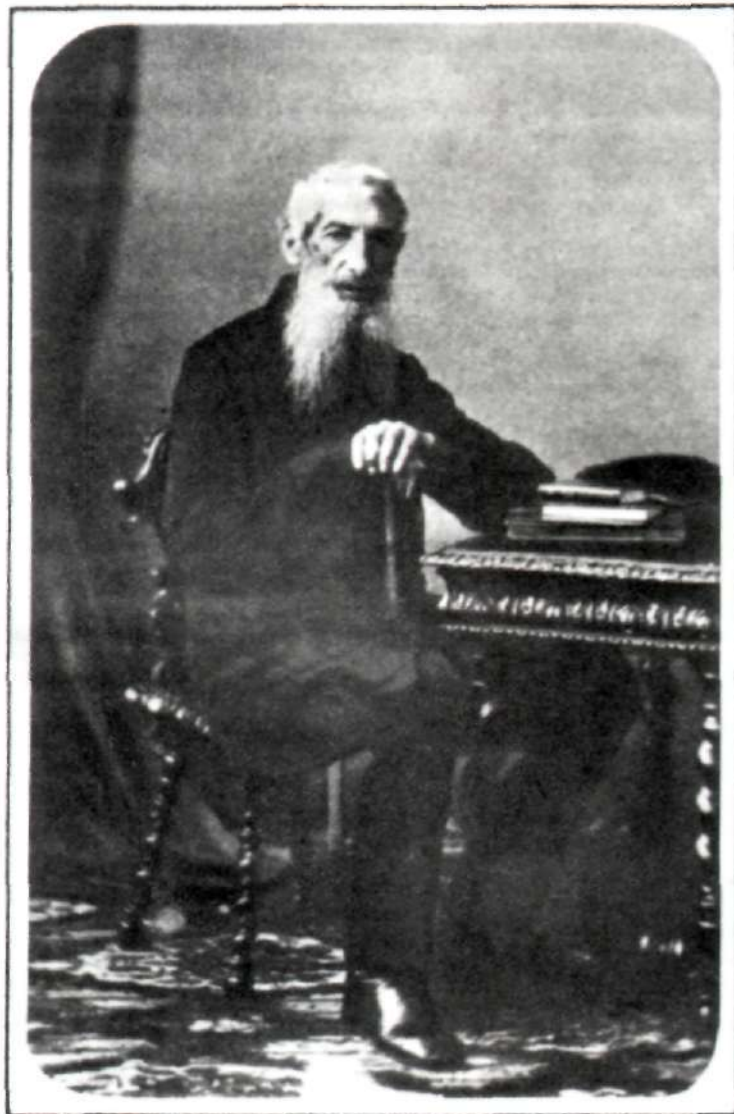
Приехав в Москву, Муравьев-Апостол остановился в доме племянника, М. И. Бибикова, на Малой Дмитровке (ныне ул. Чехова). В свое время, чтобы быть ближе к дяде, Бибииков из Петербурга, где служил в уланском полку, переехал в Сибирь адъютантом генерал-губернатора. В 50-е годы он проживал в Москве. Удивительная судьба его жены, С. Н. Бибииковой. Дочь прославленного декабриста Н. М. Муравьева и последовавшей за мужем в добровольное изгнание А. Г. Муравьевой, она родилась в Чите в 1829 году.

В 1843 году осиротевшая четырнадцатилетняя девочка приехала из Сибири в Москву. Имена отца, матери, друзей-декабристов были для нее святыми. На протяжении всей жизни она поддерживала отношения с товарищами отца. Дом Бибииковых в конце 50-х годов был своего рода точкой притяжения. Сюда на «пятницы» съезжались прибывшие в Москву С. Г. Волконский, С. П. Трубецкой, И. Д. Якушкин, А. В. Поджио и другие. Постепенно дом Бибииковых превратился в своеобразный музей, полный реликвий прошлого. Воспроизведенный здесь портрет

С. Н. Бибииковой относится к концу 50-х годов. Его автор — московский фотограф А. Бергнер.

К более позднему времени относится портрет С. П. Трубецкого. Мудрым, много пережившим на своем веку старцем предстает он на фотографии. За плечами этого человека Благодатский рудник, Читинский острог, Петровский завод, жизнь на поселении под Иркутском. Последний год жизни Трубецкой прожил в Москве. 29 декабря 1859 года ему было «высочайше разрешено» приехать на короткий срок в Петербург для свидания с большой дочерью А. С. Ренбиндер. Здесь в январе 1860 года он сфотографировался у известного фотографа С. Левицкого. Портрет этот — последний в жизни декабриста: в том же году он умер. Университетские товарищи его сына — И. С. Трубецкого — на руках несли гроб с телом героя-декабриста до Новодевичьего кладбища.





Фотограф С. Левицкий — широко образованный человек, выпускник Московского университета, родственник А. И. Герцена, был знаком со многими общественными деятелями и деятелями русской культуры второй половины прошлого столетия. Многих он запечатлел на своих фотографиях. В галерее созданных им портретов еще один портрет декабриста — С. Г. Волконского. В начале 60-х годов С. Г. Волконский для лечения выезжал за границу. Во время этой поездки он побывал в Париже и здесь посетил фотоателье своего соотечественника — С. Левицкого. Волконский был встречен московским обществом с благоговейным уважением и вниманием. В его дом на Спиридоновке (ныне ул. А. Толстого) являлись засвидетельствовать свою любовь и почтение братья Аксаковы, А. С. Хомяков, М. С. Щелкин. По словам современников, Волконский явился «библейским прекрасным старцем», полным «незыблемой веры в Россию, любви к ней». Чем же определяется особое место фотографических портретов декабристов в галерее образов, созданных средствами изобразительного искусства, хранящихся в Государственном историческом музее в Москве?

Тем, что они явились не только документальной памятью о прошлых героических событиях, но и своего рода символами революционного движения в России. В конце 60-х годов прошлого века среди прогрессивно настроенной молодежи имели хождение «визитного» размера репродукции с этих портретов. Декабристка Н. Д. Фонвизина в одном из писем дала им такую оценку: «Это дань юного поколения и благомыслящих союзников наших... знак любящих нас и умеющих ценить наше изгнание».

М. И. МУРАВЬЕВ-АПОСТОЛ. КОНЕЦ 1850-х гг.  
(АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)

А. БЕРГНЕР С. Н. БИБИКОВА. КОНЕЦ 1850-х гг.

С. ЛЕВИЦКИЙ С. П. ТРУБЕЦКОЙ. 1860 г.

А. БЕРГНЕР И. И. ПУЩИН. 1857 г.

С. ЛЕВИЦКИЙ С. Г. ВОЛКОНСКИЙ. НАЧАЛО 1860-х гг.



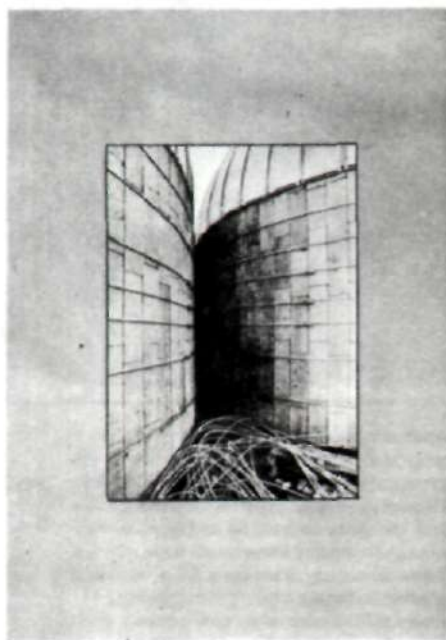
## Рамки и изображение

### НУЖЕН ЛИ АНАЛИЗ СНИМКОВ?

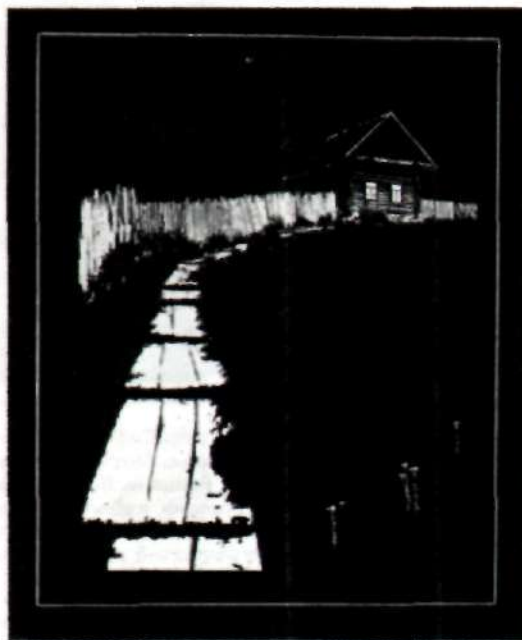
Иногда можно услышать, что для фотографа главное — оказаться на месте интересного события или отыскать выигрышную натуру, а остальное, как говорится, — дело техники. Но разве можно обойтись без пластической оценки материала, изобразительного анализа натуры? Аналитическая работа при съемке состоит в том, что автор держит будущий снимок как бы в уме. Опытный фотограф пользуется испытанными приемами компоновки, поиск и отбор вариантов идет у него почти автоматически. И когда он собирает в единую композицию линии, плоскости, ритмы, светотени, то все технические параметры устанавливает в соответствии с избранным решением, но никак не наоборот. Техническое умение служит искомым задаче — получить

как законченная картина, но стоит выглянуть из окна, как впечатление изменится. Прежний вид потеряет слаженность, завершенность — иными словами, утратит долю выразительности. Когда пейзаж за окном был в раме, любой объект определенным образом располагался относительно ее осей и границ — находился в силовом поле. Возникновение такого поля внутри любой рамки связано с особенностями нашего зрения. Объект взаимодействовал с полем рамы и другими предметами, между ними возникали связи, особая «теснота соотношений», что придавало всей картине выразительность. Влияние обрамления на изображение давно замечено художниками. Со времен Возрождения были в ходу пышные золоченые рамы, украшенные затейливым орнамен-

том. Но в наши дни вы непременно найдете раздел по оформлению отпечатков — тогда это называлось монтировкой. Там описано, как правильно выбрать паспарту — обязательно из плотной серой или кремовой бумаги. Размеры полей также произвольны, но зависят от назначения снимка: они шире для выставочного отпечатка и уже для семейной фотографии. Были и другие правила: при горизонтальном формате кадра боковые поля шире верхнего и нижнего, при вертикальном — наоборот. Рекомендовалось использовать тонкий белый кант — зазор между снимком и паспарту. Раньше говорили: плохой снимок не может выиграть от хорошей монтировки, но впечатление от превосходной работы легко испортить плохим оформлением. Мысль справедливая, но хочется внести небольшую поправку, рама и паспарту порой соз-



А. УСОВ (ДЗЕРЖИНСК)  
БАШНИ



С. ПОЖАРСКИЙ (КИЕВ)  
ОКОЛИЦА



Л. АССАНОВ (МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)  
МЕДСЕСТРА

нужный кадр, выразить определенный смысл. И в позитивном процессе значение изобразительного анализа велико. Попробуем показать это на примере сугубо прикладной задачи, с которой сталкивается всякий снимающий. Речь пойдет о рамках и полях, обрамляющих большинство снимков на выставочных стендах, в альбомных публикациях.

### ЗАЧЕМ НУЖНА РАМКА?

Рама, в которую вставляют живописное полотно, выполняет различные функции: украшает картину и заставляет обращать на нее внимание; отгораживает ее от внешнего мира и тем самым создает благоприятные условия для восприятия; наконец, помогает соединить зрительные впечатления в одно целое. Недаром ее иногда называют «устройством для наведения и фокусировки».

В самом деле, взгляните на пейзаж, обрамленный оконной рамой. Он выглядит

как законченная картина, но стоит выглянуть из окна, как впечатление изменится. Прежний вид потеряет слаженность, завершенность — иными словами, утратит долю выразительности. Когда пейзаж за окном был в раме, любой объект определенным образом располагался относительно ее осей и границ — находился в силовом поле. Возникновение такого поля внутри любой рамки связано с особенностями нашего зрения. Объект взаимодействовал с полем рамы и другими предметами, между ними возникали связи, особая «теснота соотношений», что придавало всей картине выразительность. Влияние обрамления на изображение давно замечено художниками. Со времен Возрождения были в ходу пышные золоченые рамы, украшенные затейливым орнамен-

том. Но в наши дни вы непременно найдете раздел по оформлению отпечатков — тогда это называлось монтировкой. Там описано, как правильно выбрать паспарту — обязательно из плотной серой или кремовой бумаги. Размеры полей также произвольны, но зависят от назначения снимка: они шире для выставочного отпечатка и уже для семейной фотографии. Были и другие правила: при горизонтальном формате кадра боковые поля шире верхнего и нижнего, при вертикальном — наоборот. Рекомендовалось использовать тонкий белый кант — зазор между снимком и паспарту. Раньше говорили: плохой снимок не может выиграть от хорошей монтировки, но впечатление от превосходной работы легко испортить плохим оформлением. Мысль справедливая, но хочется внести небольшую поправку, рама и паспарту порой соз-

### О «ЖИВЫХ ЛИНИЯХ»

Утверждение репортажа принесло новую эстетику в оформление снимка. На выставках, в газетах и журналах, в быту преимущественное распространение получает отпечаток, обрезанный по краям кадра. Лет двадцать назад снимок с полями даже не всегда принимали на выставку. Но вот с середины 70-х положение меняется. Появляются рамки, которые проходят по границам кадра. Довольно быстро стали сменять друг друга разнообразные типы рамок: белые, черные, полutoновые, тонкие, широкие, двойные, тройные — в самых разных комбинациях. И еще существенная деталь: место паспарту заняли поля на листе фотобумаги. Рамки и поля становятся непременной принадлежностью выставочных снимков, многих кадров в периодических изданиях. Фо-



тографы стремятся создать «фирменное» обрамление, своеобразный знак авторской печати, случается, что это их заботит больше, чем содержание снимка.

Сейчас чрезмерная увлеченность рамками прошла, и новый тип оформления стал одним из элементов фотографической культуры. Правда, осталась некая неудовлетворенность, поскольку фотографам никто не рекомендует по оформлению не дает, и приходится полагаться на собственный опыт и вкус. Видимо, поэтому статья фотолюбителя из Петрозаводска В. Гуляева «Живые линии» («СФ», 1984, № 11) вызвала большой интерес.

Статья отражает серьезную тенденцию в художественной фотографии — стремление превратить внешнее оформление в полноправный элемент композиции снимка. В полном соответствии с выдвинутым положением — связать обрамление и композицию снимка в одно целое — В. Гуляев печатает работу «Вечерний туман» так, что небо и земля плавно переходят в черное поле обрамления. Сверху и снизу тонкие линии рамки лишь символически обозначают границы кадра. Скорее, рамкой выглядят узкие черные боковые поля (действительно, впечатление таково, будто по бокам снимок обрамлен, а сверху и снизу дан навывлет).

пользуется в комбинации с белым полем, а белая — с черным, что создает высокий перепад яркостей на границе кадра. Зрение реагирует в первую очередь на высокий контраст. Поэтому он должен находиться в поле снимка, быть опорной точкой композиции. В противном случае мы перенесем главные выразительные акценты на обрамление. Скажем, в портрете блики в зрачках и на губах не могут конкурировать по силе воздействия с интенсивным контрастом рамки, снова и снова глаз невольно будет обращаться к ней. Контрастная рамка подолгу держится в зрительной памяти, мешая рассмотреть детали и подробности. Это связано с особенностями нашего зрения: вспомните, вспышка яркого света погасла, но мы продолжаем видеть ее. Так и тут. Нужно приложить заметное усилие, чтобы избавиться от действия навязчивой рамки.

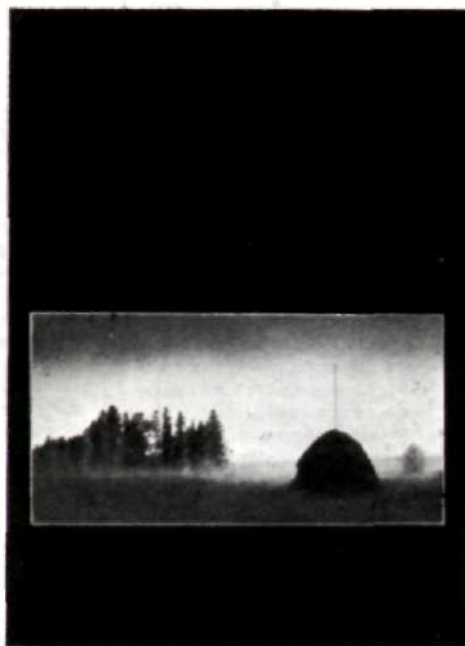
Повышение изобразительной активности оформления работы должно гармонизировать с ее содержанием. Несостоятельны попытки включать оформительские элементы в структуру сюжета, где явно доминирует хроникально-документальная основа. Одно дело применить асимметрию в композиции снимка, например ту же «косину», чтобы добиться динамики. И совсем иное —

формате кадра боковые поля одинаковы и немного уже, чем верхнее и нижнее. Нижнее поле несколько шире верхнего, ибо центр кадра нельзя располагать прямо по центру паспарту. Поле в нижней части будет обязательно казаться узким, а это выглядит негармонично. Обычно кадр помещают чуть повыше «на глаз», хотя есть несложное геометрическое построение, позволяющее сделать это точно (см. книгу В. Микулина «25 уроков фотографии»). А как определить ширину полей? Можно «на глаз», но лучше воспользоваться образцами. При оформлении графики эталонным считается обрамление, когда соотношение полей выражается числами 2:2:2:3 (первая цифра — левое боковое поле и далее по часовой стрелке). Полезна эмпирическая прикидка: на паспарту 30×40 см у снимка 13×18 см поля чуть шире эталонных, а у снимка 18×24 см — чуть уже. Усов учел это и при формате 30×40 см дал изображению размер 14×20 см. Поля он напечатал в полтона, поэтому контраст «рамка — поле» упал. Черная рамка выбрана узкой, но для данного сюжета это оправдано. В целом оформление нейтрально по отношению к снимку.

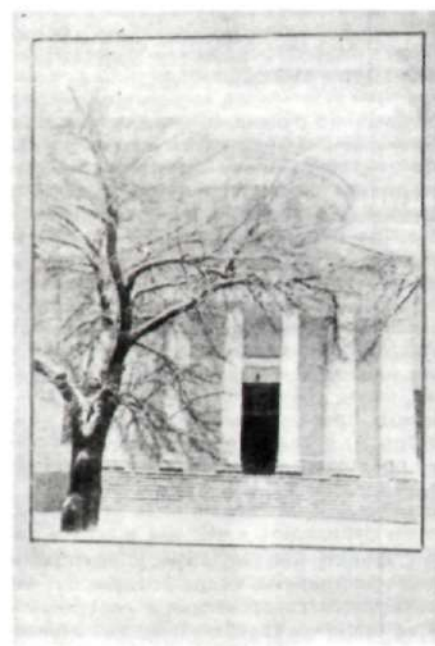
При оформлении работы «Зимний день» А. Ткачев провел линии черным фломасте-



Д. ЗЮБРИЦКИЙ (ОДЕССА)  
ТКАЧИХА



В. ГУЛЯЕВ (ПЕТРОЗАВОДСК)  
ВЕЧЕРНИЙ ТУМАН



А. ТКАЧЕВ (ДНЕПРОПЕТРОВСК)  
ЗИМНИЙ ДЕНЬ

И в этом, как и во многих других случаях тонкие линии рамки проводят рейсфедером по линейке, потому что напечатать их фотографически хлопотно. Существенно, что рисование от руки начинается прямо на границе кадра. Пока оформительский элемент явно принадлежит внешнему пространству, его употребление не вызывает сомнений. Когда же он начинает активно взаимодействовать с изображением, да так, что меняется его восприятие, нужна осторожность. Рамка больше принадлежит уже самому кадру, нежели оформлению.

#### КАКОЕ ОБРАМЛЕНИЕ ЛУЧШЕ!

Вряд ли можно четко сформулировать заранее: такое-то обрамление правильно, а такое-то нет, для каждого снимка выяснять это приходится заново. Но сложились типовые оформительские «ходы». Наиболее популярны у любителей тонкие черные и белые рамки. Обычно черная ис-

асимметрия в оформлении (для чего иногда берут заметно разные боковые поля). Да, при этом возрастает динамика демонстрации снимка зрителю (и этим приемом широко пользуются художники книги), но динамики в запечатленном отрезке реальности не прибавляется. Недостатки в композиции снимка бесполезно пытаться ликвидировать композицией оформления.

К нежелательному взаимодействию оформления с кадром более чувствительны открытые композиции. Их смысловые связи открыты и прямо «тянутся» к границам изображения. Закрытые композиции в силу своей замкнутости более нейтральны в этом отношении и позволяют свободнее выбирать то или иное обрамление. Поэтому в качестве примеров остановимся на снимках с открытыми композициями.

#### РАЗБОР ПРАКТИКИ

А. Усов в снимке «Башни» следует традиционным правилам. При вертикальном

ром, вышла рамка в полтона, и это сгладило контраст, нежелательный для снимка, напечатанного в светлой тональности. И все же нижняя линия рамки подавила тонкую игру снега на лестнице, она мешает воспринять ажурное плетение ветвей дерева и в общем затрудняет прочтение сюжета. А как же быть в работах, где белое в кадре сливается с полем листа? И где рамка просто необходима! Лучше дать серые, в 1/2 тона поля. Сразу возрастает глубина снимка и холодные поля подчеркнут атмосферу зимнего дня.

«Околица» С. Пожарского переведена в фотографику с использованием негативного изображения, в этой работе композиция по своему характеру занимает среднее положение между открытой и закрытой. Высокий контраст, который задает рамка, здесь не существен, так как тонких тональных переходов в работе нет. И все-таки узость рейсфедерной рамки для формата 30×40 см вызывает неудовлетворение, как и черные поля. Приложите к снимку серые поля, и вы увидите, как он выиграет.



## Новые книги

По-своему распорядился сложным обрамлением Л. Ассанов в снимке «Медсестра». Кадр окантован узкой черной рамкой, затем нешироким белым и серым полями. Они довольно узкие, так что белое вообще воспринимается рамой. Сложное обрамление редко удается сделать нейтральным, так или иначе оно отвлекает внимание зрителя. Закройте сделанное оформление белой бумагой, пространство кадра обретет иной характер: станет глубоким и выразительным. Стоит только приоткрыть черную рамку, как изображение делается более плоским. Неслучайно этот опытный автор вскоре отказался от применения усложненного обрамления.

Еще пример эксперимента в оформлении снимка. Рама, которую Д. Зюбрицкий выбрал для фотографии «Ткачиха», выглядит необычно. Однако автор делал выбор, исходя из сюжета, и определенный смысл в этом есть. Наверное, следовало напечатать рамку посветлее, сейчас графически весьма выразительный кружевной рисунок несколько забивает основное изображение. С чем трудно согласиться, так это с белым кантом по границе кадра — он явно противопоставлен работе, так как активно монтируется с белой полосой (такой же толщиной!) на кружевах и линиями светильников. Возникает чрезмерное мелькание визуальное сходного элемента.

## НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Совершенно очевидно, что для правильного обрамления снимка важен анализ его композиции, основных ее характеристик. Жестких правил продиктовать нельзя, но общие рекомендации можно высказать.

Паспарту предпочтительнее, когда оно из другого материала, нежели сам снимок. Ибо для полноты восприятия желательное обрамление, которое выгодно оттенит изображение, не вступая во взаимодействие с ним. Определенный контраст между внешним оформлением и снимком возможен, но он должен быть мягким, гармоничным, зрительно менее активным, чем контрасты в самом снимке. Когда обрамление печатается на том же листе фотобумаги, то лучше начинать с более простого решения — брать белые поля без рамок, потом переходить к черным и серым полям, вводить рамки. Зачастую рамка лишает пространство кадра воздуха. Тут без правильного согласования с пластикой кадра не обойтись (особенно когда начинается использование белой рамки с черным паспарту или наоборот).

Когда важно, чтобы зритель воспринял все тонкости пространственного решения, рамка не желательна, ибо она мешает видеть, как тональные изменения строят пространство. В подходящем по пластике сюжете, например в урбанистическом или индустриальном мотиве, вообще в «геометризованных» работах, рамка чаще всего органично соседствует с сюжетом и помогает его восприятию. Эффект рамки связан с тем, что, проходя по краям изображения, она одновременно и принадлежит обрамлению, и готова стать частью изображения. Эта тонкость во многом определяет выбор правильного решения.

В. СТИГНЕЕВ

Центральными издательствами подготовлены к выпуску новые книги по фотографии. Ниже в скобках указываются их номера по перспективному плану издательства на 1986 год.

Серия «Массовая фотографическая библиотека» издательства «Искусство» пополнится иллюстрированным пособием А. И. Геодакова «Мастерство ретушера» (тираж 50 000 экз., № 163). Автор рассказывает

о значении ретуши, ее видах, дает описание инструментов, приборов и материалов для ретуширования, приемов работы и способов исправления дефектов на полutoновых и штриховых снимках, информирует об издательских требованиях к оригиналам, подготавливаемым к печати. Книга предназначена для широкого круга фотолюбителей и ретушеров-профессионалов. Брошюра А. И. Трачуна «Фотокамера как система» (тираж 100 000 экз., № 164) в популярной иллюстрированной форме рассказывает о современной зеркальной камере как части системы для самых разнообразных фотографических работ. Описываются различные современные модели, главным образом отечественные, излагаются принципы работы и назначение отдельных узлов, их функциональные возможности. Все камеры рассматриваются во взаимодействии с основными принадлежностями — сменной оптикой, моторными приводами и т. д. Из плана 1985 года издательством перенесены на новый год книги Г. Я. Коваленко «В объективе — жизнь» (№ 162) и Л. Ф. Волкова-Ланнига «Искусство фотопортрета» (№ 160).

О современном литовском фотомыслителе расскажет хорошо иллюстрированная книга В. П. Демина «Цветение земли» (№ 161, тираж 25 000 экз.), состоящая из тринадцати очерков, посвященных ведущим фотомастерам этой республики. На примере их творчества дается представление о богатстве возможностей фото-

языка, его творческих и технических приемах, позволяющих художнику выразить свой внутренний мир, отношение к действительности. Снимки, собранные под одной обложкой, отображают разнообразные жанры и темы, манеру и стиль их авторов, с разных

сторон освещают жизнь Советской Литвы, дела ее тружеников.

Книга В. Г. Комара и О. Б. Серова «Голография — фотография будущего (изобразительная голография и голографический кинематограф)» (№ 159, тираж 25 000 экз.) адресована специалистам и фотолюбителям, интересующимся ближайшими перспективами развития новой техники. Это иллюстрированное издание познакомит с современным состоянием и тенденциями развития изобразительной голографии, ее принципами, схемными решениями, возможностями практической реализации голографии. Подробно описан процесс образования и воспроизведения голограмм. В издательстве «Мир» выйдет книга Р. Хеймана «Светофильтры» (№ 187, тираж 100 000 экз.). В этой прекрасной иллюстрированной книге в доступной и исчерпывающей форме рассказано о всевозможных современных фильтрах, применяемых в черно-белой и цветной фотографии, их назначении, свойствах, способах применения. Схемы, таблицы и графики поясняют содержание пособия, предназначенного как для любителей, так и для профессионалов.

В Легпромбытиздате выходит учебник для техникумов М. И. Закса и Б. Н. Дистиллятора «Химия фотографических процессов» (№ 1). Книга будет полезна и широкому кругу фотолюбителей. В ней рассматриваются основные теоретические положения химии, необходимые для изучения теории фотопроцессов, дается описание химических реактивов, применяемых в черно-белой и цветной обработке светочувствительных материалов. Описаны простейшие методы количественного анализа, используемые для контроля фоторастворов, затронуты некоторые перспективные фотографические методы.

Для подготовленного любителя представит интерес брошюра Р. Г. и В. Р. Вар-

ламовых «Гальванические элементы для электронных часов» (№ 101, серия «Библиотечка мастера службы быта»). Авторы рассматривают все источники питания отечественного производства (серебряно-цинковые, марганцово-ртутные, литиевые), которые приме-

няются не только в часах, но и в современной фотоаппаратуре. Даны рекомендации по их замене, основные характеристики и правила эксплуатации.

В издательстве «Наука» выйдет рассчитанная на широкий круг читателей книга К. В. Чибисова и В. И. Шенберстова «Фотография в прошлом, настоящем и будущем» (№ 80). В ней увлекательно рассказывается об истории появления фотографии — от первых ее шагов, через трудные этапы больших и малых открытий, до создания современной химико-фотографической индустрии. Приведены интересные факты и примеры по использованию фотографических методов в науке и технике.

Издательство «Химия» выпустит книгу Л. В. Красног-Адмони «Малосеребряные фотографические материалы и процессы их обработки» (№ 109, тираж 10 000 экз.), в которой затрагиваются перспективные проблемы малосеребряной фотографии с непосредственным усилением изображения. Планируется также выпуск книги «Фотографические калейдоскопы» с разнообразными советами по фотохимии (№ 70) и переиздание отличного пособия А. Л. Картужанского и Л. В. Красног-Адмони «Химия и физика фотографических процессов» (№ 106, тираж 100 000 экз.).

Для научных сотрудников, занимающихся обработкой и анализом оптических изображений, будет полезна выходящая в издательстве «Радио и связь» книга Г. И. Василенко и А. М. Тараторина «Восстановление изображений» (№ 1), которая посвящена методам обработки изображений на ЭВМ.

Издательство «Планета» готовит трехтомное издание «Антология советской фотографии». В первом томе (№ 301) этого издания отражен период с 1917 по 1940 год, представленный 350 снимками 29 авторов. Работы каждого мастера сопровождаются комментарием о его творчестве. В книге А. И. Александрова «Художественная фотография» (№ 302) рассказывается о том, как передать эмоциональный настрой снимка, выдержать его внутреннее содержание.

А. ШЕКЛЕИН



## Фотоматериалы в XII пятилетке

Главный инженер Всесоюзного объединения «Союзхимфото» А. Нилов рассказывает нашему корреспонденту о перспективах развития химико-фотографической промышленности, о новых черно-белых и цветных фотоматериалах, возможностях повышения их светочувствительности, улучшения качества, расширения ассортимента, о преимуществах создаваемых центров массовой обработки фотоматериалов.

— Алексей Алексеевич, читатели «СФ» интересуются, почему отсутствуют в продаже давно обещанные «Союзхимфото» цветные высокочувствительные пленки и цветная обрабатываемая бумага.

А. Нилов: — Действительно, не все из обещанного фотолюбителям в XI пятилетке выполнено объединением. Это объясняется тем, что нам не удалось своевременно создать сырьевую базу по цветным гидрофобным защищаемым компонентам, необходимым для изготовления новых цветных высокочувствительных материалов и обладающим, по сравнению с ныне применяемыми компонентами, рядом важных преимуществ (например, они образуют в результате фотохимической реакции стойкие к воздействию света красители). Мы не смогли также в полном объеме разработать технологию производства многих химических и освоить необходимые для этого мощности. А без этого невозможно повысить качество цветных фотоматериалов. Справедливые нарекания фотолюбителей вызвала повышенная скручиваемость новой цветной фотобумаги «Фоточет-9». В настоящее время проведена доработка технологии двустороннего полиэтиленированного покрытия, что позволило повысить плоскостность этой фотобумаги. Цветная обрабатываемая фотобумага — наш долг перед фотолюбителями. Ее разработка не входит в планы XII пятилетки, однако, интенсифицируя наши возможности, постараемся в середине пятилетки приступить к этой работе.

— Что намечается предпринять для повышения качества цветных фотоматериалов?

А. Н.: — В XII пятилетке мы должны создать все необходимые химические продукты для получения качественно совершенно новых цветных фотоматериалов. Ними уже разработана технология производства восьми защищаемых компонент (три основные, две маскирующие, три вида DIR-компонент) для цветных негативных пленок; ведутся работы по созданию в 1986 году трех компонент для производства цветных фотобумаг. Кроме веществ, используемых непосредственно при изготовлении цветных фотоматериалов, будут созданы три типа новых цветных проявляющих веществ, эквивалентных CD-2, CD-3 и CD-4 фирмы «Кодак». Ранее подобные вещества у нас либо вообще не производились, либо производились в небольшом количестве. Для создания продуктов тонкого синтеза предусматривается кооперация производства этих веществ между двумя партнерами СССР и ГДР.

— Освоение новых фотоматериалов, вероятно, потребует и существенной реконструкции производства?

А. Н.: — Да, будет установлено новое автоматическое современное оборудование,

внедрены новые технологические процессы для получения тонких коллоидных слоев. Новые многоголовочные поливные машины позволят наносить на основу до 16 светочувствительных и вспомогательных фотослоев. Для производства цветных негативных пленок машины этого типа будут установлены на П.О. «Свема» (г. Шостка) и на П.О. «Тасма» (г. Казань), для выпуска цветных фотобумаг на полнотеневую основу с гидрофобными компонентами — на П.О. «Славич» (г. Переславль-Залесский).

— Конкретно, какие новые цветные фотоматериалы получат фотографы?

А. Н.: — Разработку цветных негативных и обрабатываемых пленок предполагается проводить в несколько этапов. Это будут совершенно новые цветные негативные пленки со светочувствительностью 65, 90 и 350 ед. ГОСТа и цветные обрабатываемые чувствительностью 90 и 350 ед. ГОСТа. Время обработки первой негативной пленки составит 30 мин, двух других — 15 мин, обрабатываемых пленок — 30 мин. Производство цветных фотопленок к концу пятилетки планируется увеличить в 4,5 раза; аналогично будет увеличено производство цветной фотобумаги.

— Чем будут отличаться услуги, предоставляемые фотолюбителям в центрах обработки, от существующих сегодня в службе быта? С помощью чего центр сможет привлечь фотолюбителей на свою сторону?

А. Н.: — О центрах обработки уже говорилось и писалось неоднократно («СФ», 1980, № 7; 1982, № 5; 1985, № 10). Постановлением Совмина СССР о дальнейшем развитии фотолюбительства намечено уже в 1986 году создать в Переславле-Залесском первый опытный центр обработки цветных кинофотоматериалов. Объединение «Союзхимфото» взяло на себя функции ответственного за технологический процесс. Первый центр будет оснащен высокопроизводительным оборудованием и смонтирован к началу 1986 года. Чтобы центр был загружен и работал в полную силу, нашей ближайшей задачей является создание для него специальной цветной негативной пленки с чувствительностью 65 ед. ГОСТа, рассчитанной на получение заданных характеристик при одном и том же времени проявления. Все остальные пленки также будут рассчитаны на единое время проявления, удобное для машинной обработки. Оборудование центра будет значительно отличаться от того, которым в настоящее время оснащены фотокинолаборатории системы Минбыта. Высокая производительность оборудования сократит время, необходимое для выполнения заказа. Себестоимость обработки в таком центре будет в 2—3 раза ниже, чем в обычных лабораториях, что сделает подобную услугу доступной для более широкого круга фотолюбителей.

— Каким образом будет обеспечиваться высокое качество обработки цветных фотоматериалов?

А. Н.: — Качество обработки в центре определяется тремя условиями: стабильностью свойств кинофотоматериалов, стабильностью процесса обработки и той точностью, которую обеспечивает фотограф во время

съемки. Стабильные свойства новых фотоматериалов заложат в систему функционирования центров необходимые условия по качеству, современная аппаратура и технологические процессы обработки гарантируют отличные результаты. Высокопроизводительный принтер позволит обеспечить точную цветокорректировку по различным частям кадра: анализ изображения будет проводиться по 100 точкам. В принтере заложено 20 программ, анализирующих сюжет и определяющих наиболее приемлемый для него вариант корректирующего светофильтра. Проявочное оборудование оснащено устройствами для контроля технологических процессов, что обеспечивает высокую степень стабильности обработки цветных фотоматериалов. Система функционирования центра рассчитана на получение высококачественного изображения только при условии максимально точной экспозиции фотопленки при съемке. При обработке нерезких, недозаэкспонированных или переэкспонированных во время съемки кадров нельзя получить удовлетворительные результаты. Поэтому чрезвычайно важным является оснащение фотолюбителей современными фотоаппаратами с автоматической установкой экспозиции, автоматической фокусировкой, наличием встроенных импульсных фотоосветителей и т. д. Надежная и качественная фототехника позволит получать более стабильные результаты на цветных фотоматериалах, обрабатываемых в центре обслуживания фотолюбителей.

— Фотолюбители и профессионалы испытывают острый недостаток в высокочувствительных черно-белых негативных фотопленках, способных при форсированной обработке значительно повышать светочувствительность без резкого ухудшения остальных фотосвойств. Запланировано ли проведение работ в этом направлении?

А. Н.: — Я согласен, что уже давно назрела необходимость в создании таких пленок. Опыт получения подобных материалов для технических целей у нас есть, массовому же их производству мешают определенные трудности. В настоящее время зарубежными фирмами освоена новая технология так называемых «плоских кристаллов», которые обеспечивают высокую чувствительность. Работы в этой области ведутся и у нас: уже достигнуты некоторые положительные результаты. Когда будут завершены все исследования по синтезу тонкокристаллической эмульсии — а это произойдет не ранее конца 1986 года — мы сможем начать подготовку к массовому производству высокочувствительных черно-белых негативных фотопленок для любительских целей.

— Какой уровень светочувствительности можно получить с помощью новой технологии «плоских кристаллов»?

А. Н.: — Использование этой технологии позволило зарубежным фирмам поднять уровень светочувствительности фотопленок при сохранении остальных характеристик до 1000 ед. ASA, а при форсированной обработке — в 1,5 раза. Поэтому мы надеемся, что сможем получить негативную черно-белую пленку с чувствительностью не менее 400 ед. ГОСТа.

Интервью вела Т. МОСИНА



## Сергей Кочетов Мир в стеклянных берегах

Кандидат технических наук



Диапазон увлечений научного сотрудника Сергея Кочетова обширен, но главное среди них — аквариумные рыбы и их съемка. Им опубликованы в изданиях шести стран мира более сотни статей о жизни аквариумных рыб и около тысячи фотографий. Недавно издательство «Планета» выпустило комплект открыток С. Кочетова «Пестрый мир аквариума». Публикуемая ниже статья кратко знакомит с «секретами» съемки подводного мира в стеклянных берегах. Снимки С. Кочетова опубликованы на четвертой странице обложки.

Более 10 миллионов советских людей всех возрастов и профессий отдают свой досуг увлекательнейшим занятиям с аквариумом. Независимо от времени года и места жительства аквариумист может мгновенно переключиться на непосредственное общение с природой. Он чувствует себя полноправным хозяином и творцом удивительного и прекрасного мира в стеклянных берегах. Жизнь здесь неповторима и скоротечна, а хочется показать друзьям, знакомым и, главное, коллегам по увлечению созданный своими руками подводный ландшафт, зафиксировать самые невероятные случаи, происходящие в домашнем водоеме — совершенной экологической модели. При этом фотографирование помимо личного удовлетворения приносит большую общественную пользу. Снимки являются превосходным наглядным пособием для начинающих любителей, помогают обмену опытом.

В ряде случаев съемки дают уникальную научную информацию об особенностях гидробионтов, позволяющую выявить и изучить ранее неизвестные науке стороны нерестового поведения, охраны икры и потомства и т. п. Так, например, в Москве в течение нескольких лет впервые в мире удалось получить потомство от рыб, которые долгие десятилетия считались неразводимыми в неволе. Именно снимки позволили установить, что интереснейшие обитатели донного ила, тропические вьюны акантофальмусы, мечут икру, глессируя у поверхности воды!

Простор для творчества в аквариумной фотографии велик: пейзаж, «портрет», жанровые съемки... Однако как и любые другие виды съемок фотографирование в аквариуме имеет целый ряд характерных особенностей, определяющих выбор аппаратуры, оптики, фотоматериалов, приемов и т. п. Фотографировать приходится в подавляющем большинстве случаев с расстояния меньше, чем один метр. Поэтому неизбежно использование зеркальных камер типа «Зенит», «Киев», «Практика» и т. п. Среди указанных типов камер предпочтение отдается аппаратам, имеющим объективы с «прыгающей» диафрагмой. Это облегчит съемочный процесс и сделает его более оперативным. Кроме того, очень часто приходится применять удлинительные кольца и другие принадлежности для макросъемки. Освещенность в аквариуме,

как правило, недостаточна для фотографирования, особенно, если речь идет о съемке движущихся объектов на цвет. Опыт показывает, что эту проблему легче всего решить, используя импульсные фотоосветители (ИФО), хотя в некоторых случаях светильники с галогенными лампами по 500 и 1000 Вт незаменимы, например, при фотографировании водной флоры.

Хорошо зарекомендовала себя при аквариумной съемке фотовспышка типа «Луч-70» с двумя источниками света. Используя устройства светосинхронизации, описанные на страницах «СФ», можно применять и другие типы ИФО. Однако обязательным эле-

ментом является модернизация последних с целью удлинения кабеля от синхроконтakta до 1 м. Это нужно для того, чтобы вывести лампу в сторону и обеспечить съемку без бликов.

Советую не применять на первых порах ИФО с электронными устройствами, автоматически регулирующими длительность и энергию вспышки, так как их использование в значительной мере затруднит анализ неизбежных ошибок.

Даже самая чистая вода рассеивает свет, что значительно снижает контраст и резкость изображения. Это вызывает необходимость использования оптики с многослойным просветлением и максимальной разрешающей способностью типа «МС Зенитар», «МС Волна-9», «МС Индустар-61Л/3» и др.

Если вы собираетесь фотографировать «нервных», пугливых рыб, нужен телеобъектив с фокусным расстоянием 100—180 мм.

Что касается выбора фотоматериалов, то, применяя мощные ИФО, лучше всего использовать пленку с низкой светочувствительностью 32—65 ед. ГОСТа (16—18 ДИН, 50—64 ASA). Это в равной степени относится как к черно-белым, так и цветным материалам.

Теперь о подготовке к фотографированию и специфике съемочного процесса. Одну лампу устанавливают на покровном стекле аквариума над объектом съемки. Другую (лучше 2 лампы с разных сторон) — располагают на штативе спереди сбоку к передней стенке под углом около 45° к

смотровому стеклу. Можно крепить лампу на выносном кронштейне вместе с фотоаппаратом.

Энергию осветителей, их число и расположение следует выбирать таким образом, чтобы обеспечить достаточную освещенность при максимально закрытой диафрагме. Это позволит несколько увеличить глубину резкости, что очень важно, так как она очень мала (всего несколько сантиметров или даже миллиметров) и делает съемку исключительно трудной, требующей большого внимания и напряжения.

Поскольку съемку приходится производить с рук, опора-компакт несколько облегчит работу.

Главной особенностью аквариумной фотографии является наличие целого ряда поверхностей раздела (вода — стекло, стекло — воздух, вода — воздух), отражающих, преломляющих и рассеивающих свет, а также искажающих изображение по форме и цвету. Следует принимать во внимание отражение от переднего, заднего и боковых стекол аквариума, от поверхности воды, а также рефлексию дна. Кроме того, излучающее тело у вспышек имеет нередко п-образную форму, поэтому необходимо учитывать их ориентацию.

Вода сама по себе имеет определенную цветность (обычно желтоватый или желто-зеленый цвет), которая наряду с поглощением света в стекле значительно осложняет съемку и требует цветокоррекции.

Все это надо иметь в виду при фотографировании и анализе полученных результатов. Если лампа закреплена жестко на кронштейне фотоаппарата, при изменении масштаба съемки необходимо корректировать экспозицию при помощи диафрагмы. Не следует забывать при этом, что освещенность объекта обратно пропорциональна квадрату расстояния от источника света.

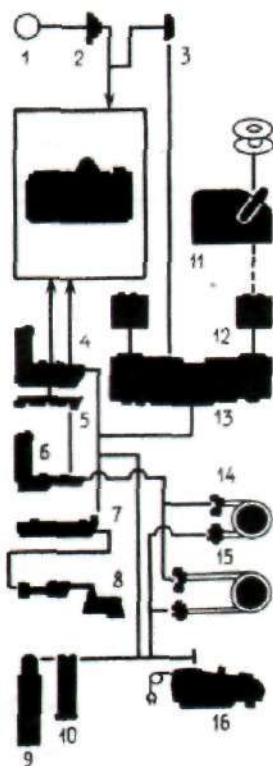
Перед началом съемки в аквариуме необходимо определить геометрию внутреннего пространства, снимаемого без бликов, учесть ограничения ракурса.

Во избежание искажений на поверхностях раздела, плоскости переднего стекла и пленки в камере должны быть близки к параллельным (обычно угол не более 10—15°). Используя лампы накаливания с рефлектором, можно все это предельно смоделировать и сделать так, чтобы снимаемое действие происходило именно в этом «безбликовом» пространстве.

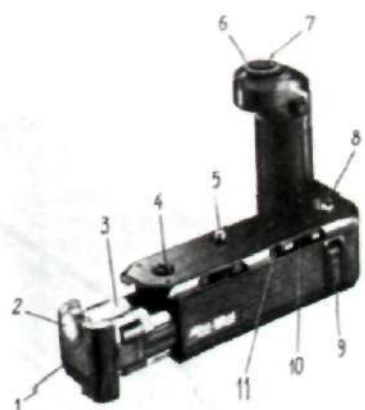
В заключение хотелось бы порекомендовать любителям записывать чувствительность пленки, диафрагменное число, масштаб съемки, расстояние от источника света до стекла и от стекла до объектива, а также зарисовывать схемы расположения источников света. Ваши главные помощники при этом — рулетка и транспортир.



# Моторный привод фотокамеры



Группа моторного привода современной камеры: 1, 2, 3 — окуляр и диоптрийные линзы, применяемые при использовании кассеты на 250 кадров; 4 — устройство для перемотки пленки; 5 — держатель батареи устройства для перемотки пленки; 6 — двигатель; 7 — блок питания (напряжение 15 В); 8 — зарядное устройство; 9 — рукоятка с блоком питания (напряжение — 10 В); 10 — держатель батареи для рукоятки; 11 — намоточное устройство для кассеты на 250 кадров; 12 — патроны для кассеты на 250 кадров; 13 — кассеты на 250 кадров; 14, 15 — удлинительные шнуры (1, 2 и 10 м); 16 — программное устройство для управления фотокамерой с моторным приводом.



Моторный привод: 1 — держатель батареи; 2 — замок держателя; 3 — батарея; 4 — контактная вилка; 5 — винт; 6 — кольцо установки покадровой и непрерывной съемки; 7 — кнопка спусковая; 8 — вилка привода; 9 — клавиша отключения транспортного барабана; 10 — клавиша включения привода; 11 — световой индикатор.

Конструкции последних моделей некоторых отечественных фотоаппаратов предусматривают возможность присоединения моторных приводов, поэтому заводизготовители приступили к их разработке. Наш читатель И. Емец из Ростова-на-Дону и многие другие просят рассказать, что такое моторная приставка. Читателям отвечает кандидат технических наук А. Трачун.

Автоматизация процесса транспортирования пленки и взвода затвора, а также использование моторного привода при работе с другими устройствами, образующими систему принадлежностей фотоаппарата, позволяют уделить больше внимания творческой стороне фотосъемки. Упрощение системы управления камерой дает возможность сэкономить время и не отрывать глаз от видоискателя. Моторный привод расширяет возможности фотосъемки при научных исследованиях: регистрация быстро или медленно протекающих процессов; фотографирование в дискомфортных и даже опасных для жизни условиях; продолжительная съемка при дистанционном управлении фотокамерой. Существенно упрощается и такой вид съемки, как многократное экспонирование на один кадр, которое производится одновременным включением прямой и обратной перемотки.

С помощью моторного привода можно добиваться необычных эффектов в художественной фотографии. Благодаря удобной рукоятке моторного привода улучшается устойчивость камеры, уменьшаются колебания при применении телеобъектива и объективов с переменным фокусным расстоянием. Появление миниатюрных электродвигателей позволило перейти от механического пружинного привода, которым были оснащены камеры «Ленинград», «ЛОМО-135BC», «ЛОМО-135M», к электрическому. На мировом рынке первые камеры с электроприводом (1957 г.) транспортировали пленку со скоростью 3 кадра в секунду. В 60—70-х годах подобные устройства были разработаны уже для

многих камер различных фирм. В конце 70-х годов появилась камера «Коника FS-1», у которой вообще отсутствовал традиционный рычаг взвода — встроенный микродвигатель автоматически устанавливал первый кадр, информируя об этом свечением светодиода.

Современный моторный привод представляет собой группу устройств, входящих в систему фотоаппаратуры и состоящих из следующих компонентов (см. рисунок). Непосредственно моторные приводы 4, 6, которые отличаются по мощности, скорости.

Вторым компонентом являются источники питания, включающие миниатюрные батареи, устройства для подзарядки батарей, преобразователи 7, 8, 9, дающие необходимое рабочее напряжение.

Третья составляющая — средства дистанционного контроля и управления. Сюда входят устройства 16 программного управления числом экспонируемых кадров, скоростью транспортирования фотоматериала; удлинительные шнуры 14, 15 и разъемы; беспроводные устройства, работающие на акустическом, световом и других принципах.

Последний компонент группы — кассеты, вмещающие 250 и даже 750 кадров пленки и принадлежности к ним 11, 12, 13. Отдельные кассеты большой емкости имеют свои встроенные двигатели.

В комплект входят также держатели батарей 5, 10, окуляр и диоптрийные линзы (при использовании кассеты на 250 кадров). Моторный привод (см. фото) устанавливается на камеру снизу и крепится с помощью винта 5 (1/4"), специальной ручки либо с помощью фасонных защелок. Правильное сопряжение с камерой обеспечивается посредством направляющих штифтов, расположенных на поверхности привода. Предусмотрена возможность установки блока «камера — привод» на штатив. Ряд устройств размещен в рукоятке камеры. Включение привода производится посредством клавиши 10. Спуск моторного привода могут производить спусковая кнопка на камере, кнопка 7 на самом приводе, автоспуск

или устройство дистанционного управления. На приводе предусматривается блокировка, предохраняющая камеру от случайного включения спусковой кнопки. Моторный привод позволяет производить покадровую съемку (в положении «S») или непрерывную съемку («C»), кольцо 6, а в отдельных устройствах оба вида работ, причем продолжительная съемка возможна как в ручном, так и в автоматическом режиме с временным интервалом по заданной программе. На приводе размещены клавиша отключения транспортного барабана; замок держателя батареи 2, подпружиненные контакты 4 для соединения с камерой, через которые поступает информация о работе затвора; специальные контакты для соединения с кассетой на 250 кадров; разъемы для подключения внешнего источника питания и устройства дистанционного управления.

Большинство приводов имеют световую индикацию 11 о транспортировании и окончании пленки, а также об обратной перемотке, занимающей по времени всего лишь 7—10 с. Известны камеры, где число отснятых кадров индицируется в видоискателе.

Скорость транспортирования пленки колеблется в пределах 1,4—5 кадров в секунду. Удалось достигнуть скорости более 10 кадров в секунду, для чего пришлось установить неподвижное полупрозрачное зеркало.

Время съемки и соответственно ее скорость зависят от времени задержки (время между замыканием контакта спусковой кнопки и началом срабатывания затвора — 50—70 мс; с поднятым зафиксированным зеркалом — 30—50 мс); скорости затвора; времени для перемотки (минимальное значение 25 мс); типа и состояния источника питания. Время, необходимое для взвода затвора и перемотки составляет более 200 мс.

Обычно максимальная скорость работы привода обеспечивается при использовании выдержки в диапазоне 1/125—1/1000 с. Указанный диапазон и используется при продолжительной съемке. Более длительные выдержки, исключая «В», применяются при работе



## Оснащение лаборатории

одиночными кадрами. В некоторых моделях был задействован диапазон выдержек 1/30—1/2000 с. Об упомянутом времени задержки не следует забывать при съемке быстро движущихся объектов.

Напряжение питания моторный привод получает от батарей 3 (см. фото), устанавливаемых в специальном держателе и размещаемых либо непосредственно в приводе, либо в выносном блоке питания, либо в блоке питания устройства дистанционного контроля работы привода. Возможно питание моторного блока от внешней цепи. Обычно применяется 4—6 батарей по 1,5 В каждая. В более мощных приводах — 8—12. В качестве источников питания используются щелочные, никель-кадмиевые аккумуляторы, цинковые, литиевые батареи.

Устройства дистанционного контроля работы привода служат для прямого дистанционного спуска, непрямого беспроводного спуска, программного управления, а также одновременного управления несколькими камерами. При работе в студии обычно используются удлинительные электрошнуры разных типоразмеров; для управления на больших расстояниях (до 0,7 км) применяются радиосвязь.

Выносные блоки питания, оснащенные пультом дистанционного контроля, представляют собой довольно сложное устройство, оборудованное интервалометром; селектором, программирующим количество кадров; переключателем режимов съемки; преобразователем, обеспечивающим выпрямление переменного тока. Для дистанционного управления применяют также устройства, использующие для передачи сигнала инфракрасную часть спектра.

Каковы дальнейшие пути совершенствования моторного привода? Некоторые специалисты считают, что транспортное плетение будет производиться устройствами, обеспечивающими скорость 1—10 и даже 24 кадра в секунду (при использовании затвора без подвижных шторок и неподвижного зеркала). Переключающие устройства будут оснащены интервалометром, позволяющим изменять время между съемкой двух соседних кадров в пределах от 1 с до 1 часа.

А. ТРАЧУН

В разделе «Фототехника» открывается новая рубрика — «Основы фотохимии». Публикуемые здесь статьи будут посвящены основам фотохимического процесса и обработки фотоматериалов. Тема первой статьи для начинающих — оснащение фотолаборатории.

В современной квартире ванная комната или кухня



РИС. 1. Схема негативного черно-белого процесса и необходимые принадлежности: 1 — двухспиральный универсальный бак; 2 — лабораторные часы (таймер); 3, 4, 5, 13, 16, 18 — флаконы с растворами: проявляющим (Пр), прерывающим (С-стоп-раствор), закрепляющим (Ф); компенсирующим добавком к проявителю (ПрКД), для контроля промывки (РП), поверхностно-активного вещества (ПАВ); 6 — мензурка на 250 или 500 мл; 7 — измерительный цилиндр на 100, 250 и 500 мл; 8 — термометр; 9 — воронка; 10 — кружка феррофлекс № 2 — 500 мл или № 3 — 1000 мл; 10а — стакан химический из термически устойчивого стекла на 500 или 1000 мл; 11 — стеклянная палочка или мешалка из пластмассы; 12 — фильтровальная бумага; 14 — глубокая прямоугольная ювета (картотечный ящик); 15 — насадка-шланг на водопроводный кран; 17 — зажимы для пленки; 19 — перекидной ролик для сушки пленки; 20 — грузик; 21 — лупа типа ЛП-5 для просмотра негативов или диапозитивов; 22 — ножницы; 23 — лупа 4—10×; 24, 25, 27, 28, 29 — флаконы с растворами: красной кровяной соли (Кк), тиосульфата натрия (Т), отбеливателя (От), проявителя (Пр); 26 — ювета 13×18 см — для обработки отдельных негативов

могли бы быть идеальным местом для работы, но здесь особенно часто пересекаются «маршруты» членов семьи. Чтобы никому не мешать, лучше оборудовать портативную лабораторию в кладовке или в шкафу-кабине. Если вы не планируете печать фотоснимков большого формата, то постоянная мини-лаборатория имеет бесспорные преимущества. Проточная вода — не столь уж важный аргумент в негативном и позитивном процессах. Окончательную промывку можно завершить и на свету, а новые фотобумаги на полиэтиленированной основе допускают короткую промывку в течение 2—3 мин (см. «СФ», 1985, № 1). Фотографические операции подразделяются на «сухие» и «мокрые»; они проходят на свету, в полной темноте или при неактиничном освещении, когда свет от лабораторного фонаря не оказывает воздействия на обрабатываемые фотоматериалы.

Прежде чем приступить к планировке лаборатории, нужно составить перечень необходимого оборудования и принадлежностей, предварительно проанализировав схемы негативного и позитивного процессов (рис. 1, 2). Для начинающих любителей этот список невелик, но с годами он возрастает, поэтому в дальнейшем пополняйте принадлежности однотипными изделиями.

**Зарядка фотопленки.** Зарядка баков можно производить на свету, используя светозащитный мешок или самодельный складной ящик (рис. 3). Светозащита внутри ящика обеспечивается черной плотной тканью, подклеенной вдоль ролевых петель. Торцы также закрываются черной тканью с наружниками, а боковые складные стенки жестко фиксируются.

**Проявочные баки** выпускаются различных типов для 35-мм и роликовой фотопленки. По конструкции катушки баки подразделяются на двухспиральные, односпиральные и бесспиральные. Каждый тип бачка имеет свои преимущества и недостатки, но все же предпочтение следует отдать двухспиральному проявочному бачку. В бачке можно одновременно обработать две пленки шириной 16 мм или две 35-мм

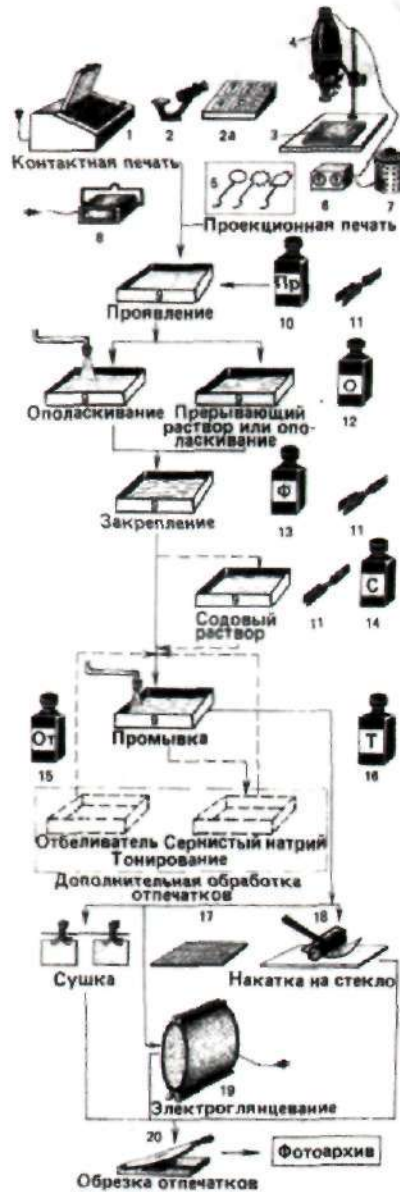


РИС. 2. Схема позитивного черно-белого процесса и необходимые принадлежности: 1 — станок для контактной печати или покрывное стекло (толщина 4—6 мм); 2 — фокусирующая лупа «Фокускол»; 2а — кассета-пробник для фотопечати; 3 — надрирующая рамка; 4 — фотоувеличитель; 5 — маски, растущие диффузор; 6 — реле времени или экспозиметр; 7 — автотрансформатор типа ЛАТР; 8 — лабораторный фонарь; 9 — ювета; 10, 12, 13, 14, 15, 16 — флаконы для растворов: проявляющего (Пр), прерывающего проявление (О), закрепляющего (Ф), содового (Т), отбеливающего (От), тонирующего (Т); 11 — лупы; 17 — подрамники с марлей; 18 — стекло для накатки или оргстекло; 19 — электрогляцеватель; 20 — резак

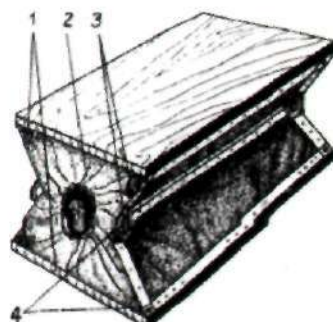


РИС. 3. Светозащитный складной ящик для зарядки фотобачков: 1 — верхняя крышка и основание; 2 — матовая боковая стенка с рукояком; 3 — защитные матерчатые полоски; 4 — ролевые петли



## Актеры в новой роли

Окончание. Начало см. на стр. 23

Помню, как в период работы над «Иркутской историей» мы с главным художником театра И. Сумбаташвили поехали в Иркутск, захватив с собой фотоаппарат. Мы сфотографировали дорогу между Иркутском и Байкалом, усыпанную желтыми листьями, и этот кадр вошел как деталь в художественное оформление спектакля. Оттуда же мы привезли и снимки, которые стали исходным материалом для костюмов и гримов «Иркутской истории». Словом, фотография и театр чрезвычайно близки друг другу, и трудно переоценить роль и значение фотографии для режиссерской и актерской работы. Мне не хотелось бы противопоставлять любительскую театральную фотографию профессиональной. По-моему, фотолюбители и фотографы-профессионалы должны считать себя в какой-то степени коллегами. Их взаимоотношения можно сравнить с взаимоотношениями, которые возникают между народным, самодеятельным театром и театром профессиональным. С точки зрения уровня мастерства серьезный, уважающий себя фотолюбитель должен всегда стремиться овладеть самыми большими профессиональными высотами. В такой же степени, кстати, как и режиссер или актер самодеятельного театра. Без этого уровня нет и не может быть ни хорошей фотографии, ни хорошего спектакля. И в том, и в другом случае зритель не простит и не обязан прощать поверхностное отношение к Искусству. Конечно, фотолюбителям и самодеятельным актерам трудно соперничать с фотохудожниками и актерами-профессионалами, которые посвятили овладению мастерством всю свою жизнь без остатка. Но стремиться к этому нужно всегда. Итак, я за профессионализм. Но это вовсе не значит, что фотолюбители и фотографы-профессионалы должны быть похожи друг на друга. В любительской театральной фотографии есть порыв, страсть, лиризм, индивидуальность, собственный взгляд на мир театра и поэтому ее ни в коей мере не следует искусственно подгонять под фотографию профессиональную. Пусть они идут параллельно друг другу. От этого выиграют и фотография, и театр.

пленки, либо одну роликую — шириной 60 мм. Прозрачные спирали катушки дают возможность производить засветку цветных обрабатываемых фотопленок прямо на катушке. Две крышки бачка (нередко необходима несложная доработка) обеспечивают его герметичность, что в дальнейшем позволит механизировать процесс проявления («СФ», 1984, № 8).

**Посуда** для хранения растворов может быть из темного стекла с притертой или плотно закрывающейся пробкой, а также из полиэтилена (емкостью 0,5—1 л). Бутыли из мягкого или гофрированного полиэтилена имеют то преимущество, что по мере расходования растворов излишний воздух легко удалить сжатием бутылки, что предохраняет раствор от окисления кислородом. Всю лабораторную посуду следует содержать в чистоте, периодически очищать от осадков на стенках бутылкой, мензуркой, кювет.

**Термометры** — спиртовые со шкалой 0—50 и 0—100 °С с ценой деления 0,5 °С для черно-белых процессов.

При обработке цветных фотопленок можно использовать ртутные термометры с ценой деления 0,1 и 0,2 °С. Хотя отсчет температуры на ртутных термометрах затруднен, но их точность компенсирует неудобство в работе. Использовать термометр для перемешивания растворов недопустимо. **Глубокая прямоугольная кювета** или картотечный ящик потребуются при одновременной обработке пленок в трех и более фотобачках, а также при необходимости термостатировать растворы во время проявления, ускорить промывку, осуществить засветку в воде обрабатываемых цветных пленок на катушках с прозрачными спиралями.

**Сушка пленки** — предмет особой заботы. Растворы **поверхностно-активных веществ** (ПАВ), например, жидкого стирального состава для синтетических тканей (3—5 мл на 1 л воды), предохраняют пленку от подтеков. Пленку погружают в раствор перед сушкой на 30 с. Чтобы предохранить пленку от пыли, можно использовать полиэтиленовый мешок с каркасом для одежды. Ускоренную сушку осуществляют с помощью бытового фена, установленного на дне мешка. Применение перекидного ролика (рис. 1, поз. 19) поможет уменьшить габариты такого импровизированного сушильного шкафа. **Фотоувеличитель.** Главные требования к фотоувеличителю — жесткость конст-

рукции, отсутствие вибрации. Корпус должен легко опускаться и подниматься по направляющим, удобно и надежно фиксироваться, иметь выдвижной лоток для светофильтров. Особое требование — технологическая точность изготовления сопряженных поверхностей направляющих негативодержателя и корпуса. Параллельность плоскости негативодержателя относительно основания увеличителя должна сохраняться неизменной после перемещения корпуса вверх или вниз и его фиксирования. Возможна последующая модернизация некоторых увеличителей — оснащение «точечным» источником света («СФ», 1978, № 12).

**Объективы** должны иметь отличные технические характеристики. Те, у кого плохое зрение, а также для осуществления фокусировки по зерну могут приобрести «Фокускол» («СФ», 1984, № 11) или лупу большой кратности.

**Кюветы** лучше выбрать глубокие, со сливным носиком, их размеры должны превышать формат отпечатка. В первое время достаточно трех кювет, которые нужно пометить и употреблять только для соответствующих растворов.

**Лабораторные часы** (таймер). Следует отдать предпочтение механическим часам с люминисцентным покрытием циферблата и стрелок, а не цифровым электронным.

**Реле времени** предназначены для автоматического отсчета времени при фотопечати. Они подразделяются на механические, электронные и пневматические. Механические реле времени имеют то преимущество, что их работа не зависит от колебаний напряжения сети. Замыкаемые механическим путем контакты позволяют использовать лампы большой мощности и подключать регулируемый автотрансформатор, но они имеют ограниченный диапазон выдержек до 30—60 с. При выборе электронных реле времени следует обратить внимание на такие параметры, как допустимая мощность подключаемой нагрузки, диапазон, погрешность обрабатываемых выдержек, возможность запоминания времени экспонирования, остановки отсчета и продолжение отсчета времени без сброса показаний на нуль при продолжении экспонирования. Для автоматизации фотопечати и получения качественных отпечатков при «стандартной» печати промышленность выпускает различные автоматические устройства: электронно-кадрирующая рамка «Рось»

(ЭКР-2), автоматическая кадрирующая рамка (АКР), экспометры, автоматические устройства для фотопечати, фотоэлектронные экспонометры. Электронная схема двух первых приборов обеспечивает автоматическую отработку экспозиции в зависимости от интенсивности светового потока, проходящего через негатив (его сюжетно важной части изображения) и фотобумагу при печати. Недостаток этих устройств — влияние на точность экспонирования поверхности фотослоя и разброса по толщине бумажной подложки фотобумаги.

Более совершенны экспонометры для фотопечати, предназначенные для автоматического определения, запоминания и отработки времени экспонирования при печати, определения интервалов оптических плотностей негативов.

Для контактной печати можно изготовить самостоятельно контактную раму со стеклом на шарнирах и поролоновой прокладкой на основании. Небольшой контактный станок целесообразен лишь при большом объеме печати «контролек» и дублировании негативов.

**Пинцеты.** Хромированные и никелированные пинцеты быстро ржавеют, оставляют следы на фотобумаге. Поэтому их концы следует предохранить полиэтиленовыми или резиновыми наконечниками. Медицинские пинцеты предпочтительнее. **Сушка отпечатков.** Для сушки и глянцеваания отпечатков используют подрамники, обтянутые марлей, большие листы оргстекла и вентилятор. Выпускаемые электроглянцеватели (ЭФГ) малопродуктивны и не имеют возможности регулирования напряжения.

Бумаги на полиэтиленированной основе сушат без применения электроглянцевателя. Простейшее сушильное устройство, состоящее из двух резиновых валиков и фена, можно сконструировать самому. Оснащая фотолaborаторию, не следует забывать и о таких «мелочах», как ножницы, тонкий картон для масок, клейкая лента и лейкопластырь для маркировки бутылок, запасные фотолампы и защитные светофильтры, тонкие резиновые перчатки, резиновые трубки, фломастеры, несмываемая тушь «кальмар», мягкая беличья кисть или антистатическая кисть, карандаши и авторучки, рабочая тетрадь и т. д.

В. АНЦЕВ



# Геннадий Терегулов Съемка с близких расстояний



Редакция получает много писем с различными вопросами, касающимися проведения фотосъемок с промежуточными кольцами, насадочными линзами и т. п. По просьбе читателей, в нескольких публикациях будут рассмотрены вопросы, возникающие в процессе подготовки и проведения фотосъемок с близких расстояний с использованием общедоступного оборудования.

**Виды фотосъемок и масштаб изображения.** Фотосъемку, оцениваемую масштабом изображения в кадровом окне фотокамеры, условно делят на обычную фотосъемку, фотосъемку с близких расстояний, макрофотосъемку и микрофотосъемку. Эти виды фотосъемок различаются также и по способу корректировки выдержки, определяемой автономным экспонометром. Масштаб изображения  $\beta$  можно вычислить по формуле:  $\beta = \frac{y'}{y}$ , где  $y'$  — линейный размер изображения предмета;  $y$  — линейный размер предмета. Численная величина масштаба изображения может быть меньше или больше 1. Если  $\beta = 1$ , то предмет будет передан в натуральную величину. Часто масштаб изображения представляют

дробным числом 1 :  $m$ , если численная величина масштаба меньше 1, или в виде отношения  $m : 1$ , если масштаб изображения больше 1 ( $m$  — любое положительное число).

Если стороны кадрового окна фотокамеры принять за линейные размеры изображения, то, разделив их на величину масштаба изображения, легко определить линейные размеры фотографируемого поля, сопряженного с кадровым окном. В большинстве случаев при фокусировании объектива на ближайшее по шкале расстояния среднее значение масштаба изображения составляет 1 : 10. Таким образом, ближний предел фокусирования объектива и, соответственно, наибольший для данного объектива масштаб изображения ограничены конструкцией фокусирующего устройства данного объектива.

Проведение фотосъемки в большем масштабе, чем это предопределено конструкцией данной фотокамеры, возможно только при использовании дополнительных оптических или механических вспомогательных средств (см. таблицу). При этом расстояние между предметом и изображением может быть сокращено до минимума. Наименьшим расстоянием является отрезок, равный четырем фокусным расстояниям объектива. Эту основную зону расстояний в интервале от наименьшего по шкале расстояний фокусирующей оправы объектива до минимально возможного называют «близкой». Таким образом, по мере уменьшения расстояния до минимального масштаб изображения постепенно увеличивается.

Фотосъемку в области масштабов более «единицы» называют «макросъемкой» от греческого слова «макрос» — большой, крупный. Предельный масштаб изображения при макро-

съемке определяется разумными габаритами фотоустановки и составляет приблизительно 20 : 1. При съемке с конечных расстояний обычно ставится задача получения изображения фотографируемого предмета по возможности в большем или заранее заданном масштабе.

Поскольку фокусирующие оправы объективов имеют ограниченные пределы фокусирования на конечные расстояния — 0,3—0,6 м в однообъективных зеркальных и 0,8—1,5 м в беззеркальных фотокамерах, возникает необходимость в расширении ближнего предела фокусирования объектива. Для этого используются промежуточные кольца или положительные насадочные линзы. В первом случае изменяют величину механического выдвигания объектива путем установки промежуточных колец или меха для макросъемки. Во втором — величина механического выдвигания объектива остается неизменной, но изменяется фокусное расстояние объектива в результате установки насадочной линзы, то есть новая оптическая система имеет другое фокусное расстояние.

Увеличение масштаба изображения может быть достигнуто также и с помощью телеконвертера, который устанавливается между объективом и корпусом фотокамеры. Промежуточные кольца или телеконвертер могут быть установлены только в фотокамерах со сменными объективами, а положительные насадочные линзы могут быть надеты на объектив любой фотокамеры.

Что касается выбора фотоаппарата, то в эксплуатационном отношении наиболее предпочтительны во многих случаях однообъективные зеркальные фотокамеры, поскольку заводка на резкость и кадрирование фотографируемого предмета осуществляется по матированной поверхности фокусирующего экрана беспараллаксного зеркального видоскателя. Незеркальные фотокамеры малоприменимы для использования, но, если не бояться сложностей подготовительных операций и применения громоздких дополнительных принадлежностей, как правило, самодельных принадлежностей, то и этими камерами мож-



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4



ФОТО 5

Вид фотосъемки	Масштаб изображения	Дополнительные принадлежности
Обычная фотосъемка (фотосъемка с близких расстояний)	до ~1:10 от ~1:10 до 1:1	Не требуются
Макрофотосъемка	от 1:1 до ~20:1	Насадочные линзы, промежуточные кольца, фокусирующий мех
Микрофотосъемка	от ~20:1 и более	Фокусирующий мех, обращивающие кольца, тубусы, спецобъективы
		Микроскоп и специальные принадлежности





ФОТО 4

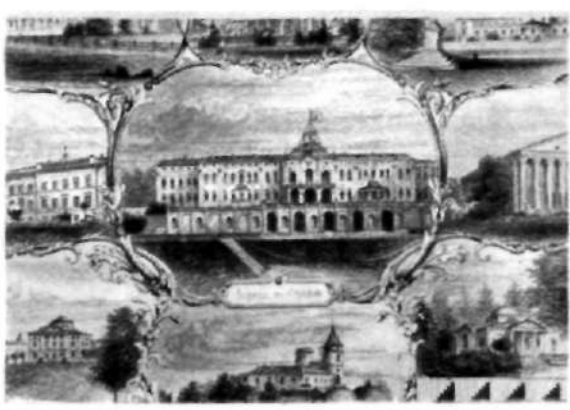


ФОТО 7

ФОТО  
М. БЕБЕШИНА, А. ЭПШТЕЙНА

но снимать с близких расстояний.  
Применение промежуточных колец дает лучшие результаты в качественном отношении, нежели употребление простых насадочных линз или телеконвертера. При съемке со специальными ахроматическими насадочными линзами качество выше, чем при использовании промежуточных колец с обычными объективами. Эта качественная разница хорошо выявляется в углах кадра по четкости и геометрии рисунка изображения, особенно при воспроизведении стриховых оригиналов с тонкой структурой рисунка, например гравюр или растриванных оригиналов.

(Продолжение следует)

**КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ**

Серия снимков иллюстрирует результаты съемки с конечных расстояний. Фотосъемка велась зеркальной 35-мм фотокамерой типа «Киев-20» с использованием штатива. Объектив диафрагмировался до 8. Для удобства при освещении оригинала съемка фото 2—5 велась длиннофокусным объективом «Вега-12б» 2,8/90 (от фотокамеры «Киев-6С») с использованием дополнительных приспособлений: промежуточные и переходные кольца, приставка для макросъемки типа ПЗФ, обрамляющее кольцо. Объектив «Вега-12б» был установлен с помощью переходного кольца ИП-6 «Киев-17»/«Киев-6С».

Фото 1. Масштаб изображения 1 : 10 (здесь и далее указан масштаб изображения, полученный на

негативе). Съемка велась с расстояния 0,6 м; объектив — 1,4/50 без дополнительных приспособлений.

Фото 2. Масштаб изображения 1 : 5. Выдвижение объектива на 1/3 фокусного расстояния (18 мм) было получено с помощью собственной фокусирующей оправы объектива, имеющей удобное для работы большое выдвижение. Расстояние между предметом и изображением 650 мм.

Фото 3. Масштаб изображения 1 : 2. Выдвижение объектива на 1/2 фокусного расстояния (45 мм) было получено с помощью установки промежуточного кольца и подвиги фокусирующей оправы объектива. Расстояние между предметом и изображением 405 мм.

Фото 4. Масштаб изображения 1 : 1. Объектив выдвинут на величину одного фокусного расстояния (90 мм); использован набор промежуточных колец. Расстояние между предметом и изображением 360 мм.

Фото 5. Масштаб изображения 2 : 1. Объектив выдвинут на величину двух фокусных расстояний с помощью приставки типа ПЗФ и установлен в перевернутом положении (последней линзой к предмету) с помощью обрамляющего переходного кольца. Расстояние между предметом и изображением 405 мм. Репродукция гравюры размером 140×200 мм выполнена светосильным объективом 1,4/50 мм в масштабе около 1 : 5 с использованием различных средств: простой насадочной линзы +3 Д (фото 6) и специальной ахроматической насадочной линзы +4 Д (фото 7). Лучшие результаты по резкости в углу кадра получены при съемке с ахроматической насадочной линзой, худшие — с простой диеприфрагментной линзой. Заметна бочкообразная дисторсия как при съемке с промежуточными кольцами, так и с простой насадочной линзой. Изображения, полученные с ахроматической насадочной линзой, отличаются малозаметной дисторсией.

**Поздравляем победителей**

Подведены итоги конкурса «10000 технических идей», объявленного редакцией журнала в январском номере 1985 года.

На конкурс поступили предложения, охватывающие самый широкий круг вопросов, касающихся фотографической техники: от «микроизобретений» до фундаментальных работ по проблемам фотографического процесса. Детально изучив все присланные предложения, жюри конкурса, учитывая равенство сил ведущих претендентов на награды, решило отказаться от выбора «самой лучшей идеи» и не присуждать первый приз, увеличив число третьих и поощрительных премий.

Награды журнала «Советское фото» распределились следующим образом.

**Вторые премии (по 100 руб.)** — В. Бухина (Москва) — автоматическая камера для съемки под водой; В. Наседкин (Москва) — односторонний экспонометр.

**Третьи премии (по 50 руб.)** — С. Станиславский (Киев) — серия предложений по применению электроники в фотографии (преобразователь напряжения для фотовспышек; способ оперативного визуального контроля качества негатива во время проявления; стабилизатор напряжения); В. и А. Брагинские (Москва) — аналоговый прибор для проверки затворов; В. Бондаренко (Краснодар) — электронный стробоскоп; управление одноразовыми фотовспышками; В. Шеслер (Кемерово) — цифровое реле времени; В. Беседин (Москва) — штативная шаровая фрикционная головка.

**Поощрительные премии (подписка на журнал «Советское фото») —** Л. Мышковский (Ленинград), Е. Морозов (Ростов-на-Дону), Б. Егоров и Н. Отроцко (г. Энгельс), М. Шошкуть (ВНР, г. Будапешт), А. Понимаш (Львов), И. Мишонов (НРБ, г. Враца), А. Наделеев (Северодвинск), Н. Безбородов (Омск), Н. Щукин и Э. Гаубман (Москва), К. Олейников (Славянск), С. Бжицких (Горно-Алтайск), Д. Байрак (Пушкино), Е. Черкасов (Туркменская ССР), Н. Тюлинов (Таллин), А. Белоусов (Москва), В. Иванов (Свердловск).

**Почетные дипломы —** А. Красножон (Воронеж), М. Лаубе (Салдус), А. Дмитриев (Севастополь).

Премия РЗО «Крокус» (головка для цветной печати) присуждена Э. Берзингу и А. Акимову (Харьков) за предложение по усовершенствованию головки увеличителя «Крокус-колер-69С». Жюри признало целесообразным направить на предприятия, принимавшие участие в организации конкурса, предложения следующих авторов:

**В Производственно-техническое объединение «Рубин» —** М. Лаубе (Салдус), А. Трухина (Харьков), П. Шорина (Москва).

**В Харьковское производственное объединение «ФЭД» —** В. Бухина (Москва), А. Свиридова (Белгород), Л. Майкова (Ирпень), Л. Лудина (г. Брежнев), В. Пряхина (Минск).

**В Производственное объединение «Завод Арсенал» —** Е. Шаповала (Харьков), Г. Ховаво (Запорожье), Б. Максимова (Добрянка).

**На Ленинградский оптико-механический завод имени В. И. Ленина —** Р. Амирова (Ангарск), Д. Байрака (Пушкино), Ю. Козина (Тамбов), В. Николаюка (Лида).

**В Переславское производственное объединение «Славич» —** В. Кривеца (Братск), В. Карпова (Красноярск), С. Павлова (Краснодар), В. Николаюка (Лида).

**На Черкасский завод «Фотоприбор» —** А. Пилипенко (Курск), И. Бекермана (Ташкент), В. Покровского и В. Арсенина (Ташкент), В. Зубаня (Кременчуг), В. Коновалова (Иркутск), А. Трухина (Харьков).

**На Вилейский завод «Зенит» —** В. Гришинского (Минск), Н. Безбородова (Омск), С. Ларионова (Томск), Ю. Серова (Приволжск), В. Леонтьева (Москва), В. Михайлуца (Дубна).

**На Азовский оптико-механический завод —** В. Клименко (Харьков), А. Ощепкова (г. Черненко), В. Писаренко (Ставрополь), А. Дмитриева (Севастополь).

О присуждении наград производственными объединениями и заводами редакция сообщит дополнительно.

Участники конкурса подсказали редакции ряд интересных тем для будущих публикаций. Конструкции, представляющие интерес для широкого круга читателей, будут опубликованы на страницах журнала. Редакция и жюри от всей души поздравляют победителей конкурса и благодарят всех, кто принял в нем участие.



## Новогодний зоовернисаж

Фотографы добрее баснописцев — об этом свидетельствует прежде всего само отношение к братьям нашим меньшим — зверь, птица или рыба в баснях, как правило, несут на грузку сатирическую, на них взваливается груз вины за многие и многие собственные наши грехи, недостатки и, не побоясь этого слова, безобразия. В фотографиях же все обстоит значительно благороднее — никаких напраслины мы на животный мир не возводим, не подставляем их вместо себя под удары разящего смеха, а наоборот — с доброй улыбкой фотографии являют миру симпатичные «лица» наших спутников по проживанию на планете Земля. А симпатичны они нам в немалой степени и тем, что чем-то на нас похожи. Вот и в сегодняшней подборке снимков, присланных нашими читателями, людьми, обладающими внимательным глазом и быстрой реакцией, подмечены кое-какие наши черточки — это недвусмысленно утверждают названия, присвоенные каждому из изображенных на фотографиях «персонажей».



Г. МАКАРЫЧЕВ (МОСКВА)  
БОЛТУН



А. СИДОРЕНКО (КИСЛОВОДСК)  
ВЕСЕЛЬЧАК



Г. МАКАРЫЧЕВ  
ЗАДАВАКА

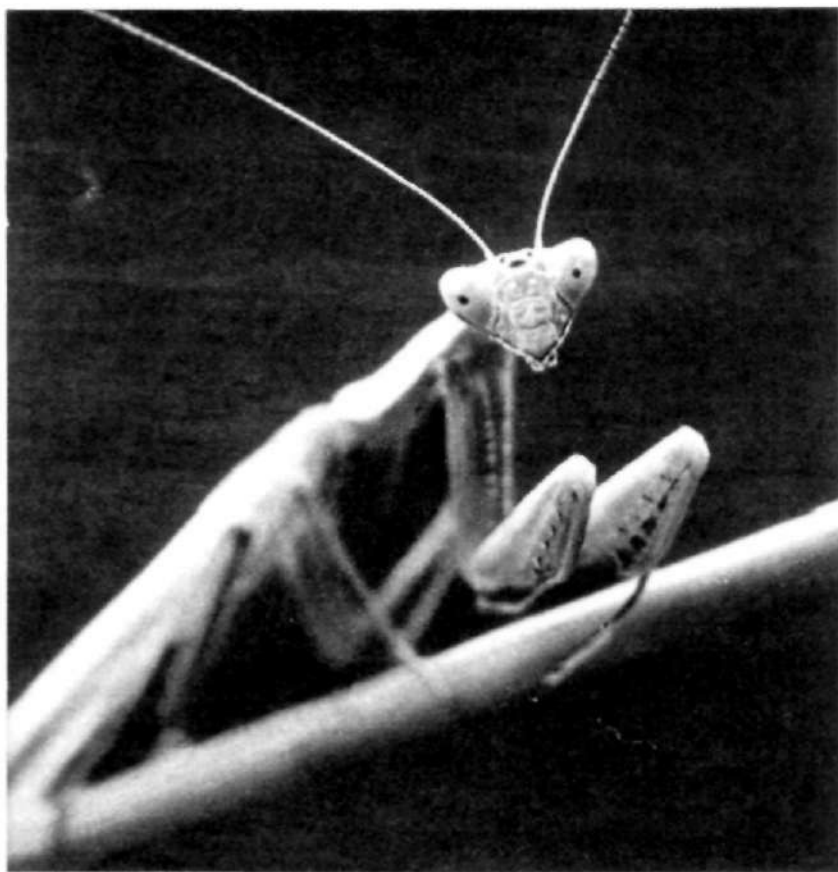


Т. КУРИЛО (КИЕВ)  
КОКЕТКА



Л. КОНСТАНТИНОВ (ХАРЬКОВ)  
ЛЮБИМЧИК

Д. УШАКОВ (БРЕНЖЕВ)  
СОЛИСТКА



И. КУЗЬМИН (ОМСК)  
ЭЛЕКТРОНИК



## По страницам зарубежных изданий

### Музей Алинари



Одна из первых фотолaborаторий  
фирмы Алинари

В прошлом году в фотографической жизни Италии произошло важное событие, о котором сообщают многие зарубежные фотоздания. Во Флоренции открылся музей истории фотографии братьев Алинари. Фирма Алинари, основанная в 1852 году, является старейшим в мире предприятием в области фотоиндустрии. За более чем вековую историю его существования в архиве Алинари был собран богатейший справочный материал — более 300 тысяч фотографий и фотопластинок, полные каталоги фотоаппаратуры, которая использовалась в итальянской и европейской фотографии в XIX веке. Музей располагает библиотекой, специализирующейся на истории фотографии, имеющей множество монографий, каталогов фотовыставок, публикаций по истории фотографической техники. Архив и библиотека предлагают бесценный материал государственным учреждениям, университетам, художественным училищам, ученым и журналистам. Для наиболее полного и всестороннего ознакомления посетителей музея



Здание музея истории  
фотографии Алинари  
во Флоренции

с содержанием архива Алинари большинство фотографий микрофильмированы. В научно-историческом зале музея собрана всевозможная аппаратура разных времен, которая представляет большой художественный и научный интерес. Деятельность музея координируется руководящим комитетом, в состав которого входят известные фотографы, историки фотографии, редакторы крупных фотографических изданий — Ланфранко Коломбо, Хельмут Гернсхейм, Боб Лассем, Аллан Портер

и другие. Основная задача комитета — руководство научной деятельностью музея, приобретение новых фотографий и экспонатов, осуществление постоянных связей с другими фотографическими музеями. В выставочных залах музея периодически организуются экспозиции, где демонстрируются фотографии и документы из архива Алинари, работы выдающихся мастеров прошлого и настоящего. Одной из задач музея является обмен выставками как в пределах Италии, так и за рубежом. Музей истории фотографии братьев Алинари является первым и единственным в Италии музеем подобного рода. Он по праву занял достойное место в маленьком «семействе» фотографических музеев Европы, да и всего мира.

### В зеркале прессы

В прошедшем году в ряде зарубежных изданий были помещены материалы, рассказывающие о советской фотографии. Это перепечатки из журнала «Советское фото», специально присланные в зарубежные редакции материалы и т. д. В одном из номеров журнала «Чехословацкая фотография» рассказывалось о творчестве фоторепортера журнала «Советский Союз» Сергея Киарина и литовского фотомастера Витаутаса Станёниса. Была опубликована беседа с художественным руководителем фотостудии «Рига» Айваром Акисом. Журнал «Фотокиномагазин» (ГДР) представил читателям народную фотостудию «Рига», опубликовал работы Иманта Пуриньша, Яниса Паулиня и других. Интересный материал о съемках архитектурных достопримечательностей нашей столицы извещенным советским фотомастером Николаем Рахмановым предложил своим читателям журнал «Фотография» (ГДР). На страницах этого журнала можно было также прочитать рассказ о творчестве таллинского фотографа Петера Крааса, снимающего отреставрированные памятники и исторические места родного города. На международной выставке «Бифота-85» в Берлине председатель горьковского фотоклуба «Волга» Юрий Шпагин был удостоен медали за свой снимок «Поздние цветы», а работы Михаила Горшкова, Сергея Поталова и Иманта Пуриньша отмечены дипломами. Об этом было рассказано на страницах журнала «Чехословацкая фотография». Этот же журнал информировал о проходившем в Чехословакии творческом смотре работ молодых фотографов на тему «Пейзаж», в котором принимали участие советские фотографы. Финское фотографическое издание «Валоксува» познакомило своих читателей с творчеством двух фотографов Эстонского телеграфного агентства — Юри Венделина и Виктора Рудько. Венгерский журнал «Фото» опубликовал сообщение о международном салоне спортивной фотографии в испанском городе Реусе с участием советских фотографов, а также работы некоторых из них — Виктора Кононова, Владимира Борка, Татьяны Мавкевой. Ряд зарубежных изданий информировал о новинках советской фотопромышленности. В польском журнале «Фото» в разделе «Техника» помещено подробное сообще-

ние о советских аппаратах «Зенит-21», «Зенит-22» и «ФЭД-35». Журнал «Фотография» (ГДР) в разделе «Техника, наука и практика» сообщил об усовершенствованном фотоаппарате советского производства «Зенит» и о малоформатной камере «Киев-90». Венгерский журнал «Фото» поместил подробные технические данные узкоплочной зеркальной камеры «Зенит-12XP» («Зенит-12 СД»). О новых моделях советской фотопромышленности, представленных на 10-й Международной выставке в Праге «Интеркамера», рассказал на своих страницах журнал «Чехословацкая фотография».

### Рождение цветной фотографии

В 1904 году Луи и Огюст Люмьеры, создатели кинематографа, предложили свой метод получения цветных снимков. Луи Люмьер описывал его так: «Из картофельного крахмала просеиваются частицы с размерами 0,015—0,020 миллиметра, после чего их дробят на три части, окрашивая смесь в красный, зеленый и фиолетовый цвета. Затем смесь размазывают на стеклянной плоскости с нанесенным на ней липким слоем. Оставшиеся после этого просветы присыпают угольной пылью. Таким образом создается цветной экран, каждый квадратный миллиметр которого состоит из 2—3 тысяч оранжевых, зеленых и фиолетовых крупинок». После этого на пластину наносили чувствительную эмульсию, наподобие той, что использовалась на черно-белых пластинах. В итоге прозрачные окрашенные частицы крахмала воспроизводили все цвета оригинала. Подобную систему предлагал еще в 1861 году известный английский физик Максвелл. Позднее ее усовершенствовали французский поэт, физик, химик Шарль Гро и его соотечественник Луи Дюко дю Орон. После того, как стало известно, что можно воспроизводить все цвета, исходя только из трех основных цветов, — красного, зеленого и синего, Максвелл использовал три фотопластинки и три фильтра, изображения которых наслаивались при демонстрации. Ш. Гро и Л. Д. дю Орон, не зная друг друга, одновременно, 3 мая 1869 года пришли к тому же результату. Братья Люмьеры доказали, что эта теория правильна. Узнав об изобретении Люмьерами цветной фотографии, специалисты занялись поисками пластинок. Через три года братья перешли от сита и щетки к промышленному производству фотопластинок на фабрике «Лион-Монплезир». Довольно скоро иллюстрированные журналы «Нэшнл джиографик» и «Иллюстрация» опубликовали первые репортажи с цветными снимками. Французский банкир Альбер Кан решил в 1910 году издать «Архив планеты», состоящий только из цветных фотоснимков. Он разослал во все части света самых лучших фотографов, которые отсняли 72 тысячи кадров. Эти незаменимые свидетельства начала века хранятся сегодня в Булони. За 75 лет они нисколько не пострадали от времени. (По материалам журнала «Болгарское фото»)



# Валентин Михалкович Книга о судьбах болгарской светописи



Д. КАРАСТОЯНОВ ИВАН ВАЗОВ

нун социалистической революции в стране. Политико-экономические условия влияли на фотографию в каждую из эпох, ориентировали ее на выполнение иных задач, трансформировали ее функции. К подобному заключению Боев последовательно приводит читателя.

Любовно, с пиететом и тщанием описан исследователем первый период. Ему отдала львиная доля авторских симпатий потому, что борьба, предшествовавшая Освобождению, и борцы, приближавшие конец пятивековой неволи, для каждого болгарина священны. На снимках видно, что Болгария тогда бурлила, революционеры в самой стране и за рубежом, в эмиграции увидели новую реальность, которая неминуемо должна наступить и неизбежно наступит. Ради этого велась вооруженная борьба, поднимались восстания, создавались революционные комитеты.

торическому перелому, чтобы через снимки люди будущего могли прикоснуться к доподлинности времени, которое станет им дорого.

Кадры периода освободительной борьбы бережно хранятся в Болгарии как драгоценные свидетельства, как реликвии. Их влияние на последующую болгарскую культуру чрезвычайно весомо. Снимки эти стали исходным материалом для живописи, когда она возвращается к теме Освобождения, а возвращаясь эти постоянны и непререковы. Ими пользовались также писатели — в болгарской фотографической прессе есть свидетельства, что по ним классик национальной литературы Иван Вазов описывал персонажей романа «Под игом». Фотография и впрямь явилась связующим звеном между национальной историей и национальной культурой.

Фотомастера того времени не только снимали борцов, но и сами становились борцами. Г. Данчов, например, участвовал в работе революционного комитета, представлял для его заседаний свою студию. Он был арестован, сослан в Диарбекир, бежал из заточения, попал в Россию и вернулся на родину с русскими войсками. Т. Хитров снимал революционеров-эмигрантов в Румынии, но когда русская армия начала военные действия против турок, оставил свое ателье, чтобы принять участие в освободительном походе как воин. Причастность фотомастеров к непосредственной борьбе еще теснее связывала светопись с новой реальностью, которая должна наступить.

В первый период своей истории болгарская фотография как бы являлась звеном, ячейкой массового революционного движения. Это предопределило непреходящую ценность ее достижений.

В следующем периоде, после первой мировой войны, возникает в национальной светописи явление, неизвестное прежде, принципиально новое — Болгарский фото клуб (1920), работающий и поныне. Сам автор книги являлся его членом: среди участников одной из выставок, устроенной фото клубом в конце тридцатых годов, Петр Боев называет и себя. Клуб организовывал мероприятия просветительского характера — выставки, семинары, курсы для начинающих, стремился привлечь публике эстетические идеалы.

Боев пишет, что в этот период были популярны так называемые «благородные техники» (бромойль, пигмент, гуммиарабик и др.).

До 1944 года в болгарской светописи не возникло мощного течения, базировавшегося на документалистской эстетике — аналогичного репортажной фотографии в СССР, немецкой «рабочей фотографии», органом которой был журнал «АИЦ» («Арбайтер иллюстрирте цайтунг»), или «социальной фотографии» в США (Л. Хайн, Д. Ланге и другие).

При реакционных правительствах, в условиях монархии светопись такого рода не могла широко развиваться в Болгарии 20—30-х годов.

Книга Боева ценна тем, что наталкивает на размышления о судьбах фотографии в жизни общества. Весь ход авторской мысли подводит читателя к заключению — интенсивно и плодотворно светопись развивается лишь тогда, когда она связана с прогрессивными тенденциями развития общества.



А. ИВАНОВ РУССКО-ТУРЕЦКАЯ ВОЙНА 1877—1878 гг. ГЕНЕРАЛ СКОБЕЛЕВ СРЕДИ ОФИЦЕРОВ НА ШИПКЕ

Книга «Фотографическое искусство в Болгарии (1856—1944)» Петра Боева \* отличается от сложившегося канона подобных изданий. Исследователь создал не «техностилистическую», а социальную историю светописи. Боева мало интересует эволюция аппаратуры и влияние на творчество достижений фотохимии. Ведущая тема его книги — служение светописи обществу, внутренние преобразования ее в зависимости от социальных запросов. Подобный принцип построения сравнительно редок в книгах по фотографической истории. Тем выше ценность данной работы не только для болгарского читателя, но и для читателя любой другой страны.

Девяносто лет фотографической истории, о которых пишет Боев, разделены им на три периода, различающихся по экономическим, культурным, политическим реалиям. Граничными пунктами между периодами оказываются даты, знаменательные не только для фотографии, но и для страны в целом. Первый период охватывает годы от появления светописи в стране до освобождения от османского ига и создания независимого государства (1878); второй простирается от 1878 года до завершения первой мировой войны (1918); наконец, в третий входят 20—30-е годы и начало 40-х, ка-

\* Боев П. Фотографическое искусство в Болгарии (1856—1944). Държавно изд-во «Септември», София, 1983.

Только что изобретенная фотография оказалась на болгарской почве в ситуации уникальной. В атмосфере революционного брожения она сама воспринималась как знамение будущего, как атрибут новой реальности, грядущей на смену известным формам бытия. Общество, которое возникает после свержения османского владычества, как верилось тогда, усвоит достижения передовой европейской науки, а фотография есть ее детище.

Специально отмечено у Боева — сколь часто в прессе, издававшейся и революционерами, и просветителями, писалось о фотографии — детище науки. Авторитет, которым знание пользовалось в передовой части болгарского общества, распространялся и на фотографию. Внутреннее средство ее с желанными новыми временами предопределило, по всей видимости, тягу деятелей Освобождения к фотографированию. Тем самым значение светописи для болгарской культуры оказалось исключительно велико, поскольку благодаря ей сохранены для потомков истинные изображения национальных героев — Василя Левского, Христо Ботева, других борцов.

Страсть сниматься — подчеркивает автор — не была в среде участников освободительного движения просто модой. Они явственно сознавали свою роль и значение в переломе, который переживала страна, и фотографировались в силу причастности к ис-



## Юрий Горбунов Фотоискусство против апартеида

Кандидат исторических наук



В западной и южноафриканской печати публикуется немало фотоматериалов, рассказывающих о вольготной жизни белого меньшинства в Южной Африке, об огромных природных богатствах этой страны, ее заводах и фабриках, ухоженных сельскохозяйственных фермах. Реклама Запада призывает монополии и корпорации вкладывать капиталы в экономику ЮАР и ее фактической колонии Намибии, описывает блага и сверхприбыли, получаемые за счет дешевого труда африканцев. Гораздо реже западная пресса рассказывает о том, как беспощадно угнетается африканское большинство и как оно ведет борьбу против ненавистной системы апартеида, лежащей в основе процветающей экономики и привилегий белого населения.

В конце 70-х — начале 80-х годов прогрессивная организация Международный фонд защиты и помощи югу Африки (ИДАФ) выпустила серию фотоизданий, рассказывающих о положении угнетенного африканского большинства. В книге «Дети в условиях апартеида» показана жизнь маленьких изгоев богатой страны в резервациях, пригородных гетто.

Фотокнига «Женщины в условиях апартеида» повествует об их борьбе за политические права и социальное обеспечение, за свободную и демократическую Южную Африку, против лишения прав на свободное передвижение, проживание, выбор работы.

Прогрессивные фотомастера ЮАР показывают в своих работах подлинных борцов за свои права, лучших представителей южноафриканского народа. Один из таких фотомастеров Э. Вайнберг был вынужден в 1976 году покинуть родину и попросить политического убежища в Танзании. Ему удалось вывезти свой фотоархив, и в 1981 году вышел в свет сборник из двухсот его фотографий «Портрет народа. Фотолетопись освободительной борьбы в Южной Африке». На фотографиях мастер запечатлел кампании массового неповиновения, аресты политических деятелей Африканского Национального Конгресса (АНК) и Южноафриканской компартии. Именно эти события старалась скрыть официальная пресса ЮАР от мировой общественности. Работы фотомастеров, посвященные истории борьбы против апартеида, собраны в альбоме, изданном в 1982 году руководством АНК к 70-летию этой организации. Он назван «Единство в действии. История АНК Южной Африки в фотографиях. 1912—1982 гг.». Фотографии повествуют об актах протеста, об арестах борцов, о восстании в Соуэто. Каждая из 150 фотографий альбома — это гневное обвинение апартеиду и призыв к сопротивлению.

Все эти фотоиздания содержат большую фактическую информацию о событиях, происходящих в одной из горячих точек планеты — в Южной Африке. Они призывают всех людей доброй воли поддерживать своими действиями борьбу народов мира против расизма, в какой бы форме он ни проявлялся. Идеалы равенства, справедливости, демократии, которые провозглашают в своем искусстве прогрессивные фотомастера, близки и понятны всем честным людям.

**УИЛЬМ ИКОСИ**  
НА ПОХОРОНАХ, ЖЕНА И СЫН ПАТРИОТА,  
УБИТОГО ПОЛИЦЕЙСКИМИ

**ТОНИ МАК-ГРАТ**  
ПРОДАЮТ ДРОВА

**СТИВ БЛУМ** БЕЗДОМНЫЙ

**ПЕРВАЯ ЖЕРТВА СОУЭТО**  
(АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)

**ЭЛИ ВАЙНБЕРГ**  
ПРОФСОЮЗНОЕ СОБРАНИЕ НА ФАБРИКЕ







