

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 862

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



8/81

НАРОДЫ МИРА!
ОБУЗДАЕМ ГОНКУ ВООРУЖЕНИЯ
УГЛУБИМ РАЗРЯДКУ
УСТРАНИМ УГРОЗУ В

NO
TO NEUTRON
BOMB!



НЕТ

**НАША СИЛА
В ЕДИНСТВЕ!**







СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ФЕВРАЛЬ 1986

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редакция:
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 фотонискусства
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 08502
сдано в набор 2.12.85 г.
подп. в печать 09.01.86 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 2592
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.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

1—2
Выставочный стенд «СФ»
4
О. Куприн Устремленность
10
А. Гаранин: «Люблю снимать людей...»
16
В. Хавин Трудно, но интересно
20
Е. Глазачева Вот моя деревня...

ФОТОПРОБЛЕМЫ

24
Р. Крупнов Эффективность клубной работы

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
М. Юрко Ритм ВАЗа
28
Г. Ергаева Голос моря

ФОТОКОНКУРСЫ

25
«Моя профессия»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

32
Фотоюниор

РЕТРОФОТО

34
К. Пашиньян Страницы летописи «Ростсельмаша»

ФОТОПОЧТА

36
Из читательских конвертов...

ФОТОТЕХНИКА

37
Г. Терегулов Съемка с близких расстояний
38
И. Ильинский Снижение контраста негатива
39
Отвечаем читателям
40
В. Анцев Оснащение лаборатории
42—43
Информируем, советуем, предлагаем:
Н. Щербак Зимний пейзаж
Г. Никонов Ваши первые снимки

ИНТЕРФОТО

44
Произведения Судека — в залах музея
В. Михалкович Вехи творчества

НА ОБЛОЖКЕ:

ВАЛЕРИЯ ЗУФАРОВ
(МОСКВА)
КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

ДАНИИЛ ЛУГОВЬЕР
(МОСКВА)
ЗИМНИЕ УЗОРЫ

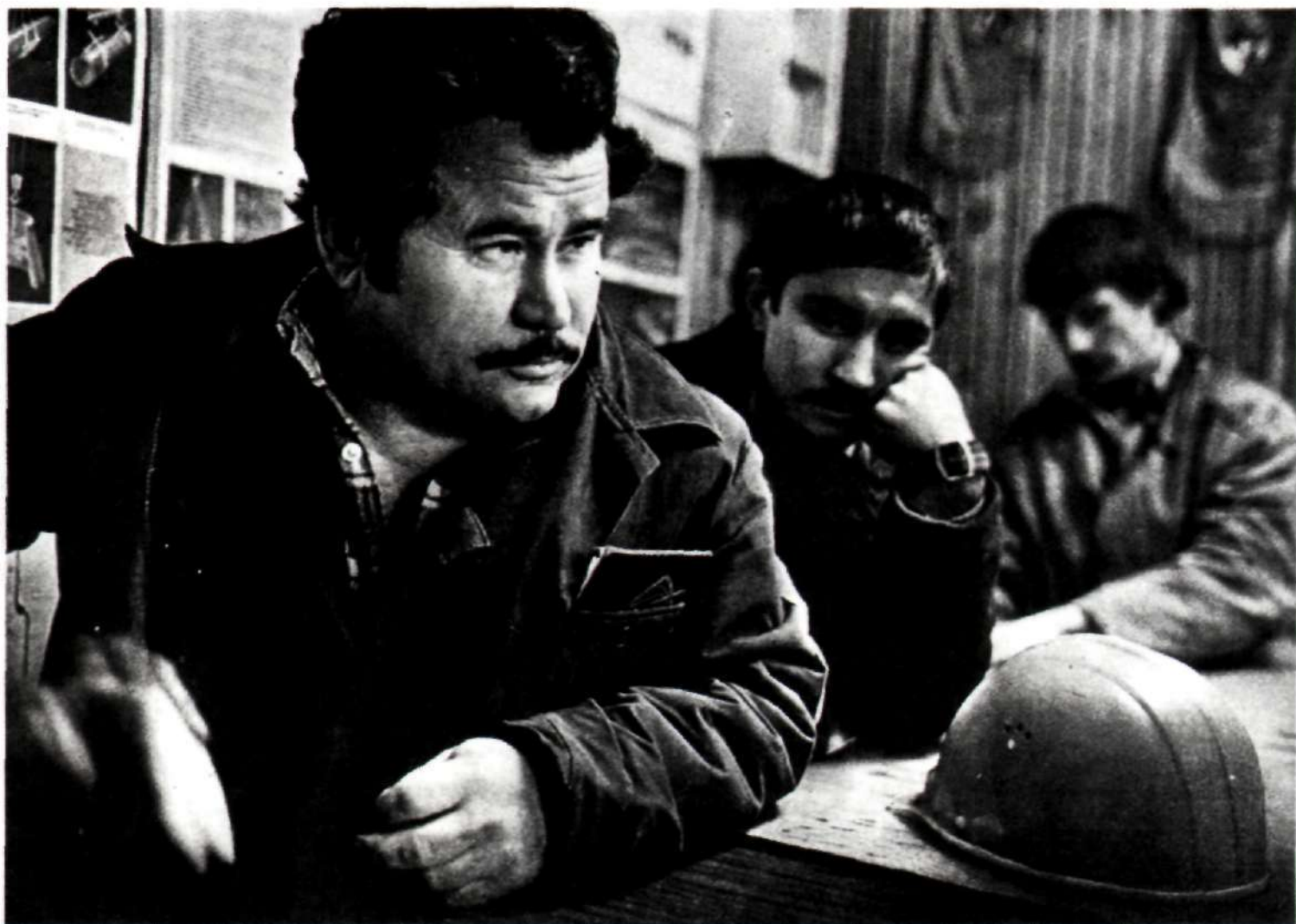
ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.
ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»

ПАВЕЛ КРИВЦОВ
МАРШ МИРА

ВИКТОР АХЛОМОВ
ПАМЯТНИК В. И. ЛЕНИНУ
НА ОКТЯБРЬСКОЙ ПЛОЩАДИ
В МОСКВЕ

ЮРИЙ ИВАНОВ
ПЛАНЕТА — ЧИСТОЕ НЕБО!

Олег Куприн Устремленность



Коммунисты всегда впереди, всегда на гребне событий. Они воплощают в жизнь мечту лучших представителей нашего народа — вспомним слова Чернышевского: «...будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте на него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести...» Мысли этой полтора века, но она жива. Только теперь сформулирована более конкретно, базируется на научной основе, разработанной самой передовой партией современности — Коммунистической партией Советского Союза.

Сейчас партия готовится к своему очередному, XXVII съезду — идет широкое, подлинно всенародное обсуждение документов огромной теоретической и политической значимости. Советские люди словом и делом подтверждают свою активную поддержку стратегической линии партии на ускорение социально-экономического развития страны.

Они стремятся с наилучшими результатами продолжать эстафету труда — сделать двенадцатую пятилетку качественно новым этапом в развитии советского общества. И как всегда, в минуты решительных действий звучит призыв: «Коммунисты — вперед!» И как всегда, в первых рядах — рабочий класс, гвардия мирного трудового фронта.

Очень изменился за последние десятилетия рабочий человек Советской страны. Обогатился его политический опыт, выросла сознательность, организованность, его интеллектуальный потенциал. В его повседневном деле все меньше динамики физического действия и все больше динамики мысли. Даже внешне он изменился — и фотография улавливает новые черты в облике современного человека труда. Может быть, именно поэтому, не будь на снимках конкретного фона, а под снимками подписей, по од-

ним только лицам мы вряд ли смогли бы отличить металлурга от строителя, а рабочего-станочника — от инженера или ученого. Мы видим одухотворенные лица наших современников, несущие на себе отпечаток чувства социальной ответственности, созидательных устремлений и забот о судьбах страны, о мире на Земле.

Представленные на этих страницах снимки сделаны фотожурналистом Павлом Кривцовым именно под таким углом зрения, его цель — показать облик коммуниста, человека устремленного, заботящегося об общем благе. Это очень непростая для визуального выражения тема — коммунисты сегодняшнего дня. Ведь внешние отличия — весьма условное основание для создания образа при таком стремительном взлете общественного сознания и духовного развития советского человека. Задача нелегкая, и в локальном решении, а одной съемке трудно выполнимая. И потому, видимо, чтобы достигнуть качественно осязаемого результата, Павел Кривцов уже не один год с завидной настойчивостью работает над этой темой. Куда бы его ни приводили репортерские тропы, он всегда параллельно с конкретным, сиюминутным заданием редакции решает свою постоянную сверхзадачу.

Мы видим портреты коммунистов, сделанные им на строительстве Оскольского электрометаллургического комбината, в совхозе под Ульяновском, в воинской части. Географию эту можно было бы значительно расширить, как и углубить — ведь только на Липецкой Магнитке им сделаны десятки (если не сотни) фотографий — он год за годом последовательно ведет летопись славных дел металлургического комбината, и дела эти показывает через людей, среди которых ведущее место занимают коммунисты.



БРИГАДИР СТРОИТЕЛЕЙ ОЛЬГА ПЕТРОВИЧ



ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА
ВЯЧЕСЛАВ ТРУСОВ

ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР
МЕХАНИЗАТОР НИКОЛАЙ ДОДОНОВ



ПОЛИТРАБОТНИК ВАЛЕНТИН САПОГОВ
С МОЛОДЫМ ВОИНОМ СЕРГЕЕМ ЮЖАНИНЫМ



КАВАЛЕР ОРДЕНА ЛЕНИНА
ВИКТОР ТУРКОВ С ДОЧЕРЬЮ



При явной индивидуальности каждого из запечатленных Кривцовым людей всех их объединяет, пожалуй, одна общая черта — они из числа миллионов советских людей, чья ответственность за судьбы мира вырастает сегодня до масштабов общечеловеческих — да, и общечеловеческих тоже, потому что наряду с решением своих собственных экономических и социальных задач советский народ принимает активнейшее участие в борьбе за мирное урегулирование всех международных проблем. Работа, проделанная Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Горбачевым в Женеве, принятое Верховным Советом СССР постановление, в котором было заявлено, что Советский Союз будет и впредь твердо и целеустремленно проводить принципиальный курс на устранение ядерной угрозы, на развитие международных отношений в духе мирного сосуществования и разрядки, получили горячую поддержку советских людей, одобряются нашими друзьями и союзниками, находят широкое понимание в мире, с надеждой воспринимаются всеми народами планеты. И успех в проведении этого мирного курса — тоже забота каждого коммуниста, программа его практической деятельности. Время раздумий, время кропотливого анализа, время трезвого расчета... Оно не может быть иным на том рубеже, которого достигла наша страна. Завершена одиннадцатая пятилетка, взяла старт следующая, двенадцатая. Есть что вспомнить строителям и металлургам, машиностроителям и хлеборобам. Есть что вспомнить и фотожурналистам — в поле зрения их объективов были и построенный в рекордно короткие сроки трансконтинентальный газопровод, и сданная на год раньше срока в эксплуатацию Байкало-Амурская магистраль, и первые километры новой, еще более сложной дороги — Амуро-Якутской... Сотни промышленных объектов, строящихся и введенных в действие, первые шаги агропромышленного комплекса, городское и сельское строительство — вся созидательная деятельность советского народа нашла отражение в творчестве фотожурналистов, выступающих на страницах центральных, республиканских, областных, городских, районных, многотиражных газет и других изданий. Если измерить маршруты поездок, перелетов и пеших пе-

реходов фоторепортеров, километраж получится, видимо, астрономический. Количественно их вклад в работу нашей прессы огромен, а качественно? Всегда ли их камеры улавливали новые черты в облике современного человека труда? Всегда ли снимки доносили до читателя в яркой выразительной форме зримую информацию о том, как решались в трудовых коллективах задачи, поставленные нашими планами, как они становились реальностью. Есть основания полагать, что не всегда... А это значит, что и фотожурналистам надо осмыслить большие ответственные задачи, вытекающие из партийных решений, пересмотреть всю свою деятельность под углом новых требований к средствам массовой информации, найти качественно иные творческие средства, позволяющие наиболее ярко освещать на страницах печати те грандиозные преобразования в жизни нашей страны, которые очерчены в предсъездовских документах, обсуждаемых трудящимися в эти дни, и которым предстоит стать величественной программой нашего развития на многие годы. Один из путей решения этой сложной и важной для фотожурналиста задачи — доходчивое и выразительное изображение в фотопроизведениях людей труда и, конечно, авангарда советского народа — коммунистов. Для успешного решения этой задачи необходим постоянный поиск новых подходов, новых решений, постоянное творчество. Страна — на пороге решающих преобразований, глубоких перемен в содержании и характере труда, материальных и духовных условий жизни людей; предстоит активизация всей системы политических, общественных и идеологических институтов. Для работников идеологического фронта это означает — идти в ногу со всем народом, выполнять свой профессиональный, партийный долг с той же самоотверженностью, с какой выполняют его все коммунисты. История свидетельствует — все, что мы задумывали, осуществлялось, поэтому таким оптимизмом пронизаны слова нашей партийной Программы: «Мы уверены в своих силах, твердо убеждены, что самоотверженным трудом советского народа — народа-творца, народа-созидателя — поставленные задачи будут решены, намеченные рубежи будут достигнуты».

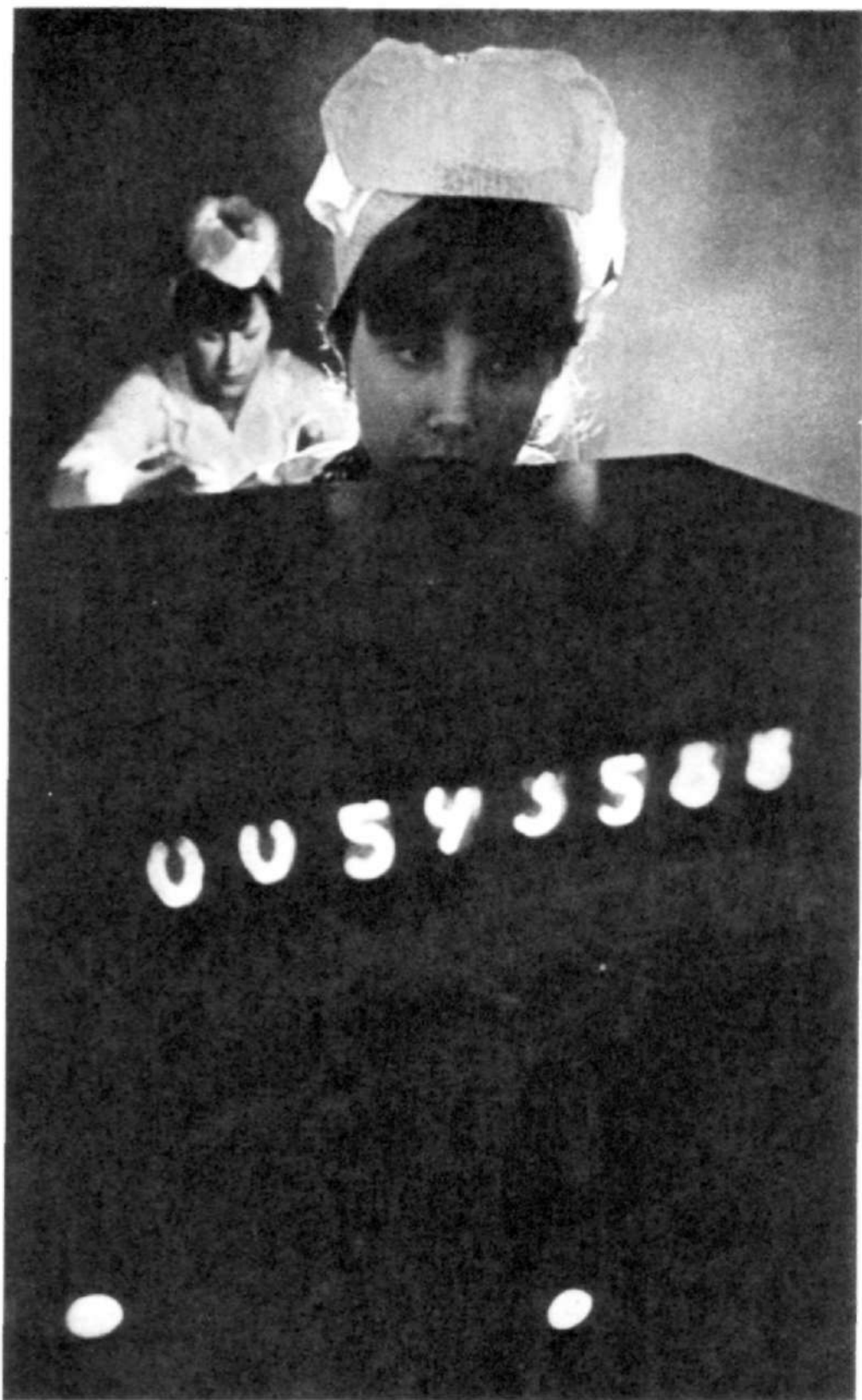
Анатолий Гаранин: «Люблю снимать людей...»



ВТОРОЙ ЧАСОВОЙ ЗАВОД

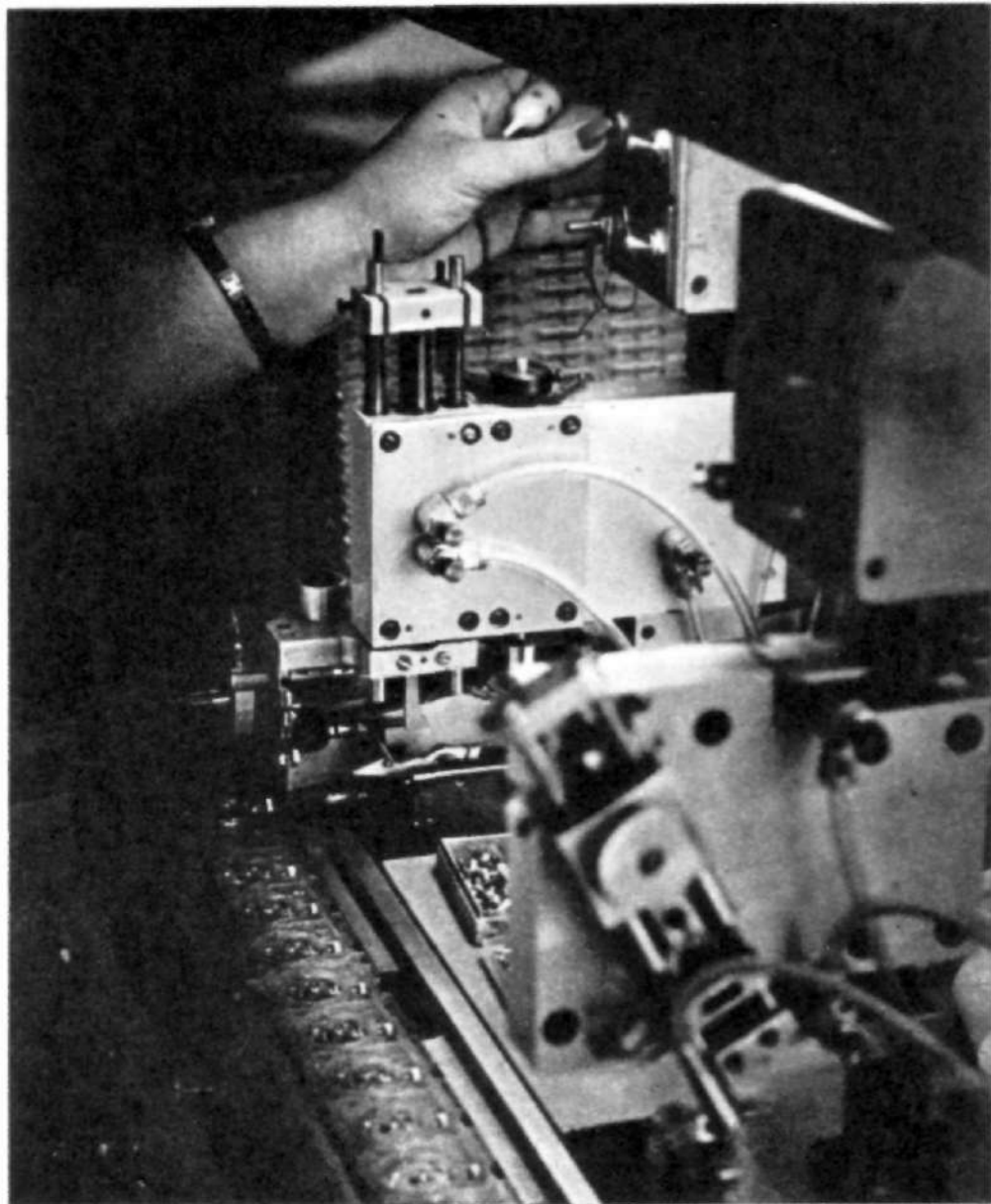
«Производственная тема», «Социальная тема» — за этими словосочетаниями, ставшими привычными для пишущих и снимающих репортеров, не только (и не столько) само производство или мероприятия, направленные на улучшение условий труда, быта, отдыха трудящихся, сколько те, кто в этом производстве занят, для чьей пользы проводятся все социальные преобразования. Разумеется, каждый из работающих над этими темами по-своему представляет себе пути их творческого осмысления и изобразительного решения. Нам кажется интересным опыт известного советского фотожурналиста Анатолия Сергеевича Гаранина, не один десяток лет посвятившего съемке этих сложнейших материалов. Один из них — фотоочерк о Втором часовом заводе, который он снимает уже третью пятилетку. Интервью с А. Гараниным об этой его работе по просьбе редакции «СФ» ведет Эдуард Белтов.

— Тематическое разнообразие ваших, Анатолий Сергеевич, работ весьма обширно. Могли бы вы, тем не менее, назвать самую любимую вашу тему?



В БЮРО НАУЧНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРУДА

ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА



РОБОТ-МАНИПУЛЯТОР

ОДИН ИЗ ЦЕХОВ



— Жизнь. Если, конечно, позволительно назвать ее темой. Жизнь — моя самая любимая тема. Обожаю снимать людей.
— Не кажется ли вам это определение слишком общим?
— Нет. Ведь все, что происходит вокруг, любое событие есть проявление жизни. Хорошее ли, плохое, радостное или драматическое — это другой вопрос... Но для того чтобы снимать жизнь, надо знать ее, это для репортера обязательно.

— Если я вас правильно понял, знание жизни — необходимая составляющая профессионализма?

— Да, но не как сумма представлений, полученных в результате обучения, образования, а как умение видеть скрытые пружины в каждом из жизненных проявлений. И сложность работы фоторепортера я вижу в том, что в каждый щелчок камеры я должен вложить не столько умение, сколько знание, в том именно смысле, о котором я сказал. Причем заметьте, у писателя, скажем, или у живописца, которые, как я полагаю, руководствуются теми же принципами знания жизни, есть время в случае необходимости исправить созданное, у репортера такой возможности нет. И это налагает на него дополнительные обязательства, которые, кстати сказать, иногда становятся решающими.

— Щелчок камеры — это сотые, а иногда и тысячные доли секунды, это — мгновение...

—... к которому нужно быть готовым! Перед съемкой я могу ходить неделю, не вынимая камеры из кофра, но для меня к этому моменту съемка уже началась. Время подготовительного периода, которое с точки зрения стороннего наблюдателя для меня как фоторепортера как бы пропадает втуне, на самом-то деле — пора напряженной работы.

МАРКА С МИРОВОЙ ИЗВЕСТНОСТЬЮ





С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ!

В ЗАВОДСКОМ ТЕХНИКУМЕ

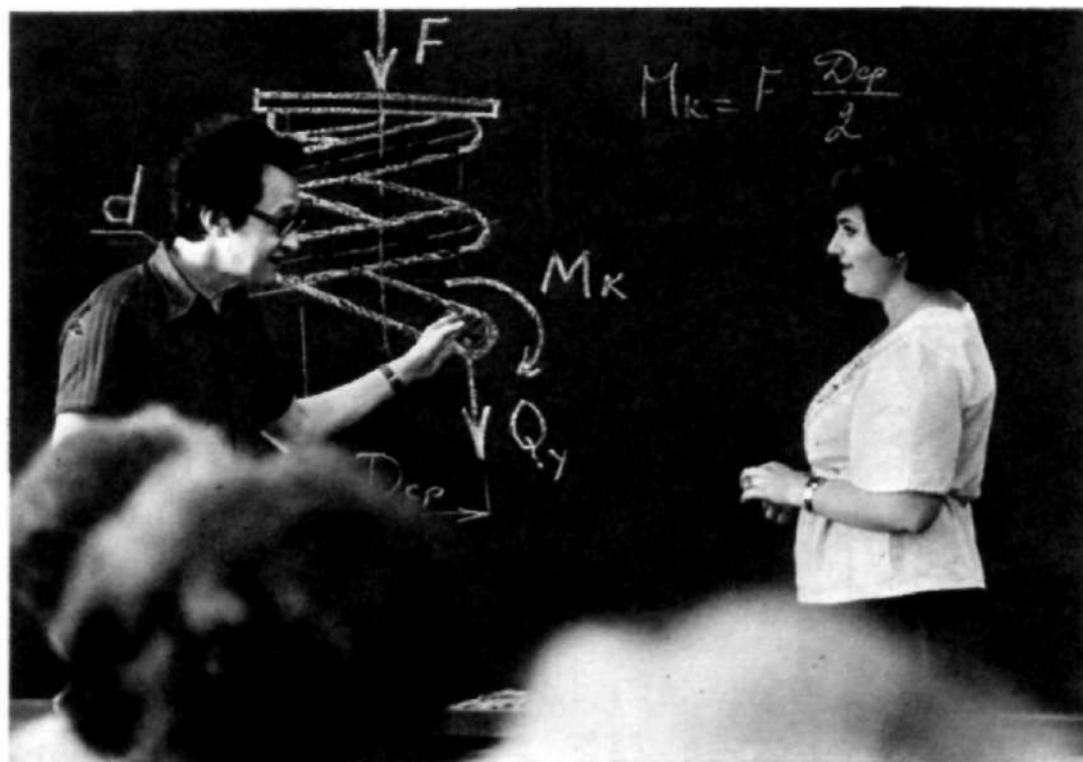


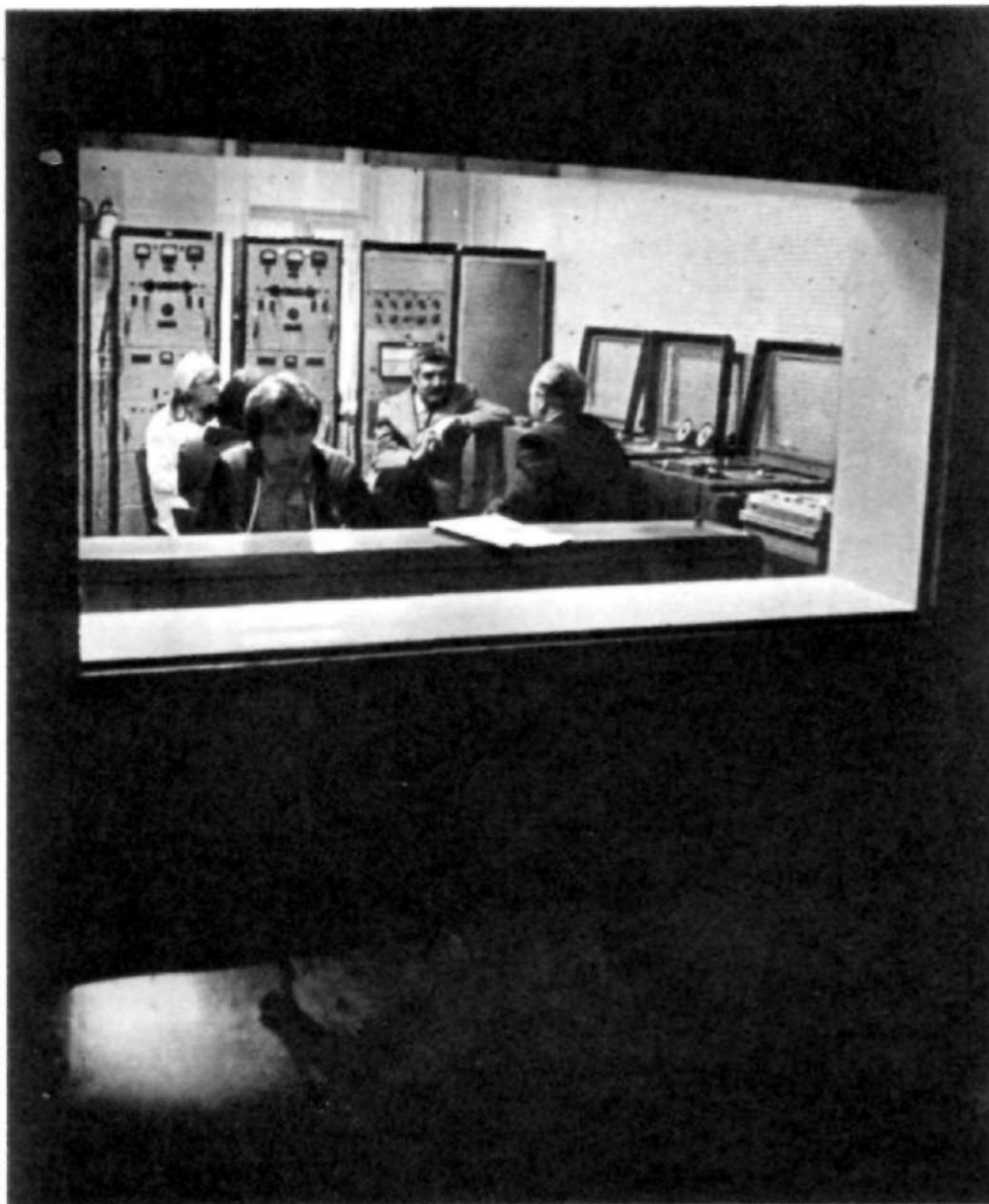
ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА

— Ловлю вас, Анатолий Сергеевич, на слове: только что вы сказали, что любите снимать жизнь, но ведь настоящая жизнь — это прежде всего — цепь неожиданностей, которые нельзя запланировать...

— Суть профессии фотрепортера в том и состоит, чтобы уметь снять и «неожиданность». В любых условиях. При любых обстоятельствах. Кстати сказать, среди моих работ, которые я считаю лучшими, немало таких, которые сняты именно так, в обстоятельствах, требующих от репортера мгновенной реакции. Это как раз и была, простите за каламбур, не «запланированная неожиданность», а «незапланированная неожиданность».

— Неожиданность неожиданностью, но ведь в работе над фотоочерком снимающему репортеру часто приходится идти следом за уже написанным текстом, в особенности если речь идет о работе для иллюстрированного журнала...

— Сказать по правде, мне никогда не нравилось снимать под готовый текст, делать к нему иллюстрации, и в общем мне как-то удавалось добиваться, чтобы текст писался под готовый изобразительный ряд.



ОБСУЖДАЕТСЯ ПРОГРАММА
ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

КОНТРОЛЬ ЧИСТОТЫ ВОЗДУХА В ЦЕХАХ



— И в очерке о Втором московском часовом заводе — тоже?

— Да.

— Как долго вы готовились к съемкам в этот раз?

— Примерно лет пятнадцать.

— ??

— То, что сегодня представлено на страницах «СФ» — не первая и, надеюсь, не последняя моя встреча с коллективом этого замечательного предприятия. Снимать здесь я начал в семидесятых, в начале девятой пятилетки, и продолжал делать это в начале каждой следующей.

— Это прекрасно вписывается в рамки ставшей уже традиционной во многих изданиях рубрики «Рубежи пятилетки». Жаль только, что отношение к ее содержанию подчас становится формальным...

— Конечно, жаль, потому что показать, к примеру, такой важный сегодня процесс, как процесс реконструкции предприятия, его модернизации, оценить его значение можно, только проследив этот процесс во времени. В противном случае не получится сопоставления — наиболее убедительной формы доказательства. Снимая на Втором часовом, я как раз и стремился показать то, что было, и то, что стало.

— Немного зная специфику работы такого предприятия, как часовой завод, я бы не назвал его особенно выигрышным съемочным объектом: однообразие интерьера, монотонность конвейера...

— Для меня специфика здесь была вовсе не в этом, а в том, что часовой завод — это производство, где заняты преимущественно женщины, и главная моя задача — отражать наши социальные достижения последних десятилетий — решалась через показ условий труда и быта тысяч работниц Второго часового. А здесь есть что показать!

— И с какого же цеха вы начали?

ГАЛИНА ИВАШКЕВИЧ —
ПЕРЕДОВАЯ РАБОТНИЦА ЦЕХА № 5



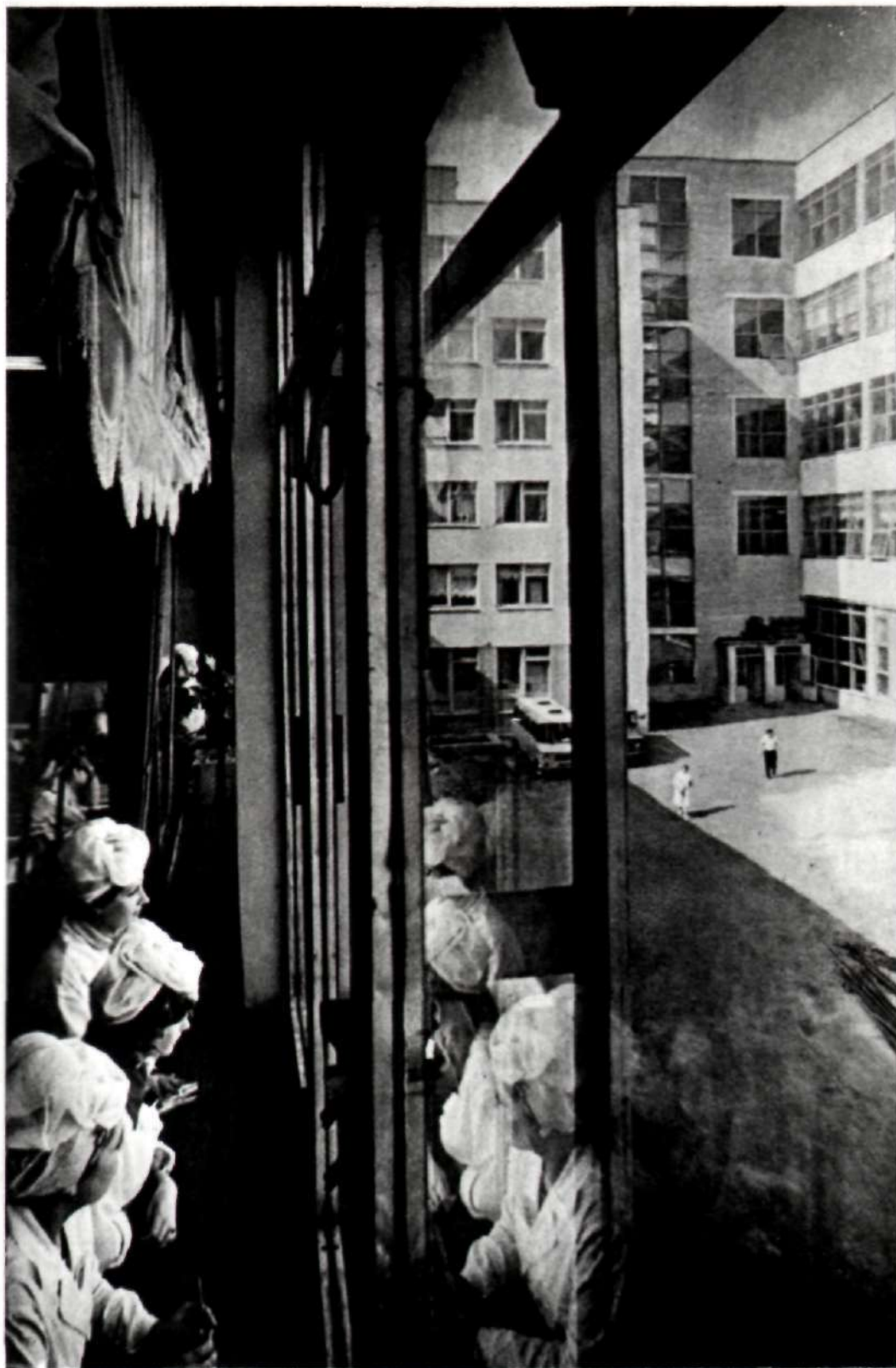


ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА

— С отдела кадров, да не покажется вам это странным.

— Снимать начали?

— Считайте, что да, хотя ни одного кадра я там не сделал. Выбрал среди вновь принятых на работу женщину и проследил ее первые шаги в заводском коллективе. И вот что интересно: для человека, впервые пришедшего на завод сегодня, сдвиги в организации производства, в улучшении социально-бытовых и культурных условий как бы незаметны, а ведь это и есть те самые «шаги пятилетки». Здесь все решает точка отсчета, а у меня, как я уже сказал, она есть.

— Что же прежде всего бросилось в глаза сегодня, если иметь в виду непосредственно производство?

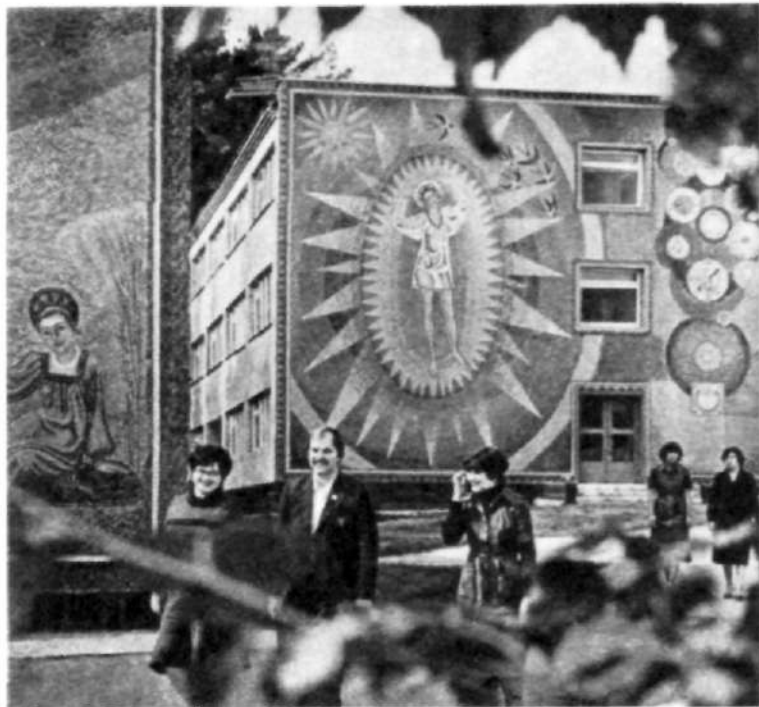
— Уровень механизации и автоматизации. Это прежде всего. Понятие научно-технического прогресса, постигаемое нами, как правило, умозрительно, здесь становится наглядным. Во множестве появились роботы-манипуляторы, заменяющие рабочих на наиболее трудных, монотонных операциях, заметнее стало стремление к научной организации труда. Вместе с тем мне кажется главным то, что много внимания уделяется сегодня человеку труда в непроизводственной сфере, то есть в той, которая не имеет прямого отношения к выпуску продукции, но оказывает подчас решающее влияние на результаты труда. Да, да, я говорю как раз о «человеческом факторе», без внимания к которому сегодня невозможно повышение уровня производительности труда. Что такое женсовет завода? Вы правы — это общественный орган, но без согласования с ним дирекция решений почти не принимает. А возможность получить среднее, а потом и специальное (высшее!) образование здесь же, в стенах завода? А двухдневный заводской дом отдыха? А теплоход, нет, вы не слышали — собственный теплоход Второго часового, на котором летом отдыхают тысячи рабочих? А такая, казалось бы, малость, как подарок ко дню рождения — каждому, вот что важно? А клуб туристов, общество книголюбов? Все это и есть наши социальные завоевания, именно в этом проявляется отношение к человеку труда, только в таких условиях может проявиться новое, коммунистическое отношение к делу.

— А как же все-таки насчет однообразия интерьера?

— Грош мне цена, как репортеру, если за однообразием интерьера я не увижу разнообразия людей! Уникальности биографий. Неповторимости судеб.

— А ведь поговаривают уже о полностью автоматизированных и механизированных предприятиях...

— А разве научно-технический прогресс, о котором мы так много сегодня говорим, существует сам для себя? Это же — для людей! Для тех, кого я снимаю вот уже пятьдесят лет и еще буду снимать. Люблю снимать людей!



ДОМ ОТДЫХА В СНЕГИРЯХ



НА СОБСТВЕННОМ ТЕПЛОХОДЕ



ВЕЧЕР ОТДЫХА БРИГАДЫ



В КЛУБЕ КНИГОЛЮБОВ

Валентин Хавин Трудно, но интересно



АНАТОЛИЙ ХРУПОВ БУДНИ ИНЖЕНЕРНОГО ЦЕНТРА (ИЗ РЕПОРТАЖА)

Тема научно-технического прогресса все чаще звучит сегодня в прессе, в телевизионных передачах, по радио. И это закономерно — ведь в конечном счете жизнь каждого из нас — от морального удовлетворения работой до удовлетворения наших духовных и материальных потребностей — зависит от исполнения планов нашего государства, от его экономики. А в экономике сейчас начался новый этап — резкое ускорение, главным рычагом которого становится научно-технический прогресс.

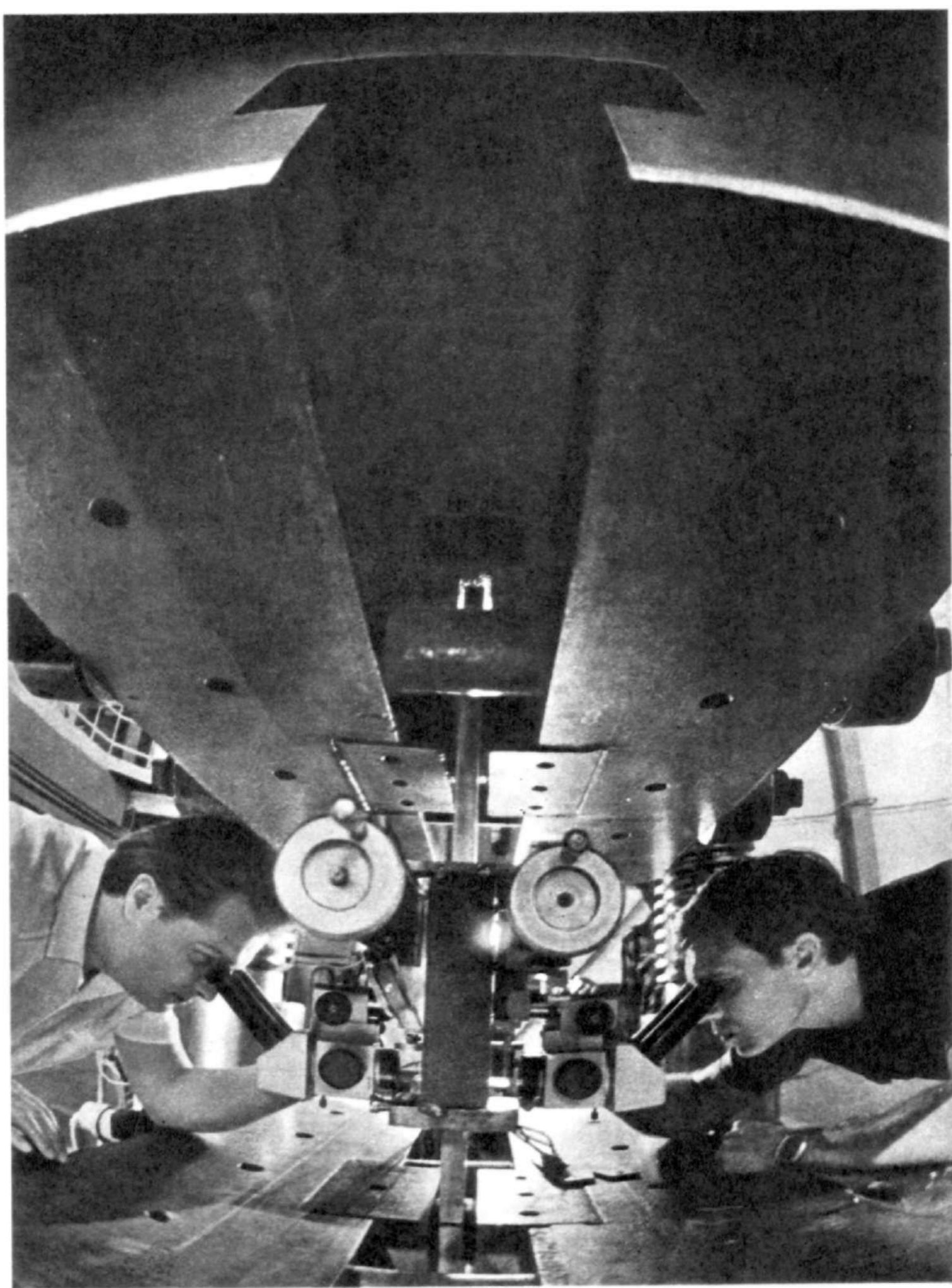
Обо всем этом мы беседовали с Анатолием Хруповым по дороге в Киев, куда ехали по заданию редакции журнала «Советский Союз» — нам было поручено сделать репортаж из Киевского института электросварки имени Е. О. Патона. Так что научно-технический прогресс стал для нас не темой беседы вообще, а конкретной журналистской темой. Мы были единодушны во мнении о том, что для меня, как автора текста, она представляет немалую сложность, а для Хрупова, фотографа, сложна вдвойне. Институт этот ведь уже снят, как говорится, вдоль и поперек... Выход мы видели лишь в том, что сможем применить к самим себе слова — «поиск новых форм», «перестройка отношения к делу», обращенные сейчас к каждому работнику. Главными сюжетами снимков должен был стать поиск, который ведут ученые. Наблюдая за работой Хрупова в этой командировке, я убедился, что он подходит к фотографии не как к иллюстрации текста, а как к самостоятельному постижению сути проблемы. Он всегда проявляет желание

«копнуть глубже», вникнуть во все детали, показать их наглядно и выразительно, чтобы читатель за «непонятными» приборами и механизмами увидел главное — напряженный характер творческого поиска ученых.

Некоторые наши коллеги считают, что за нередкими удачами Анатолия Хрупова стоит прежде всего его неукротимая энергия, материализующаяся в виде формулы «Пришел, увидел, наснимал...» Могу свидетельствовать — съемке у него предшествует серьезная подготовительная работа. Так было и на этот раз — как только он узнал тему нашего репортажа, тут же начал знакомиться с материалами, рассказывающими о деятельности института, и в его блокноте появились эскизы будущей работы.

Он как бы заранее планировал передачу масштабности явления, его значимости. И уже в процессе съемки решал вторую линию темы — эмоциональную, потому что считал — без нее рассказ о новой форме связи науки с производством будет сухим, а потому неинтересным.

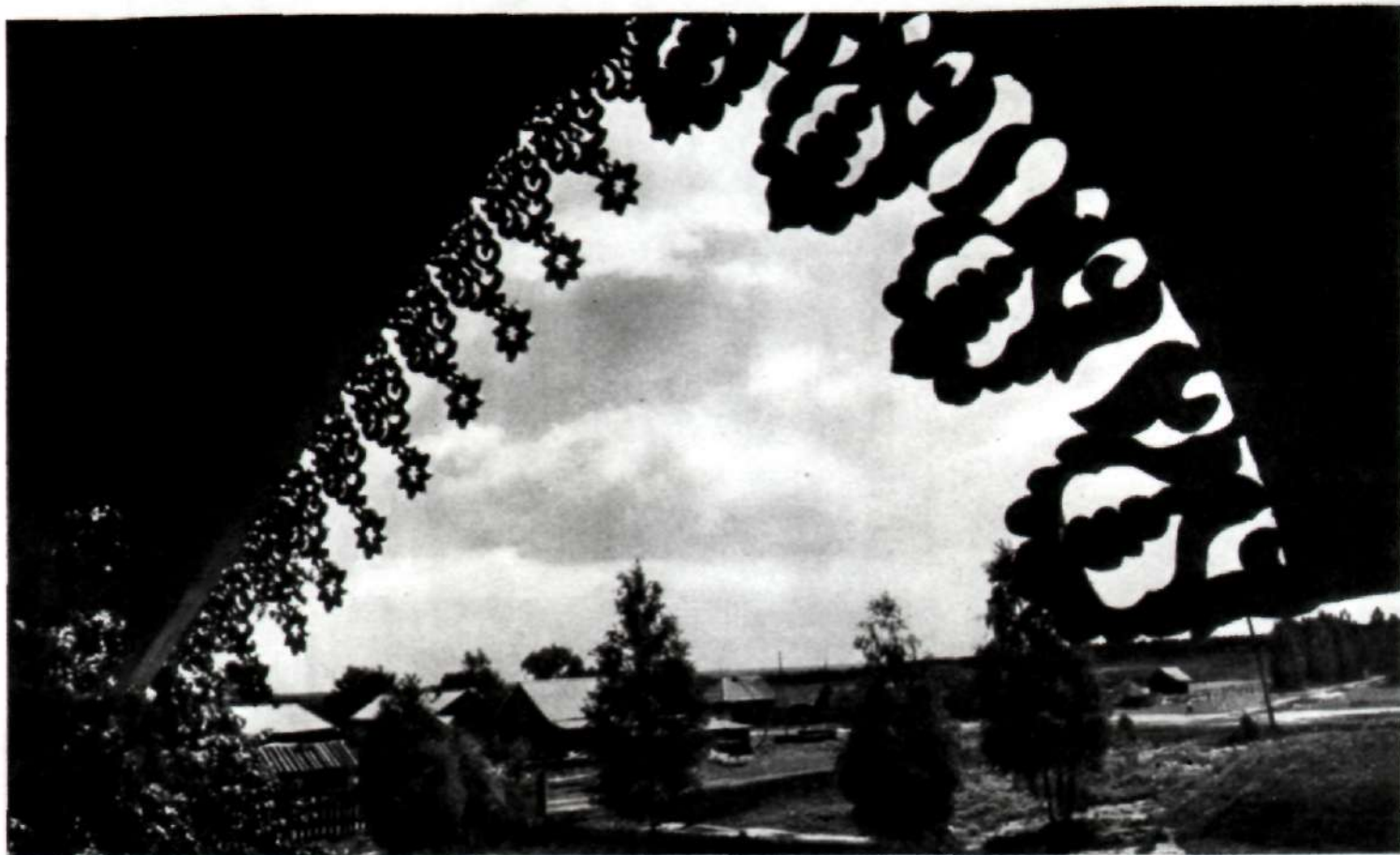
В его арсенале появились снимки, на первый взгляд необязательные, но сделанные с дальним прицелом, давшие возможность впоследствии углубить тему, придать ей композиционную стройность. Приоткрывая технологию Хрупова, могу добавить, что трудится он неуверенно, напористо, и пока при этом не дает никому, и что самое удивительное — помогает другим людям по-новому взглянуть на их собственную работу. Ему это интересно — и снимать, и «заводить» людей, и искать вместе с ними...







Елена Глазачева Вот моя деревня...



«Вот моя деревня, вот мой дом родной...» — так начинается одно из первых стихотворений, которое мы учим в школе. До недавнего времени оно для меня, горожанки, звучало весьма абстрактно, а теперь вот наполнилось вполне конкретным содержанием. Дело в том, что и у меня появилась своя деревня. Получилось это так.

Одна из редакций агентства печати «Новости» попросила меня съездить во Владимирскую область и снимать село Колпи. Я воспользовалась паузой в своих служебных делах, а точнее сказать, выходными днями, потому что в газете «Воздушный транспорт», где я работаю, пауз вообще-то не бывает.

Удалось выкроить дважды по два дня — время, прямо скажем, довольно-таки ограниченное, особенно если учесть, что в селе этом я никогда до того не бывала и вследствие этого никакого предварительного плана или даже просто каких-либо наметок иметь не могла. Все пришлось решать на месте. И определяющим фактором в этой работе стали мои эмоции — не потому, что ничего «делового» придумать не смогла, а просто место это оказалось настолько замечательным, что подходить к нему с какими-то рациональными мерками мне даже и в голову не пришло. Прежде всего меня захватила красота — красота природы и самого села. И я стала снимать все, что мне нравилось, а нравилось... решительно все. Это была удивительная работа — я в самом буквальном смысле отдыхала и духовно, и физически.

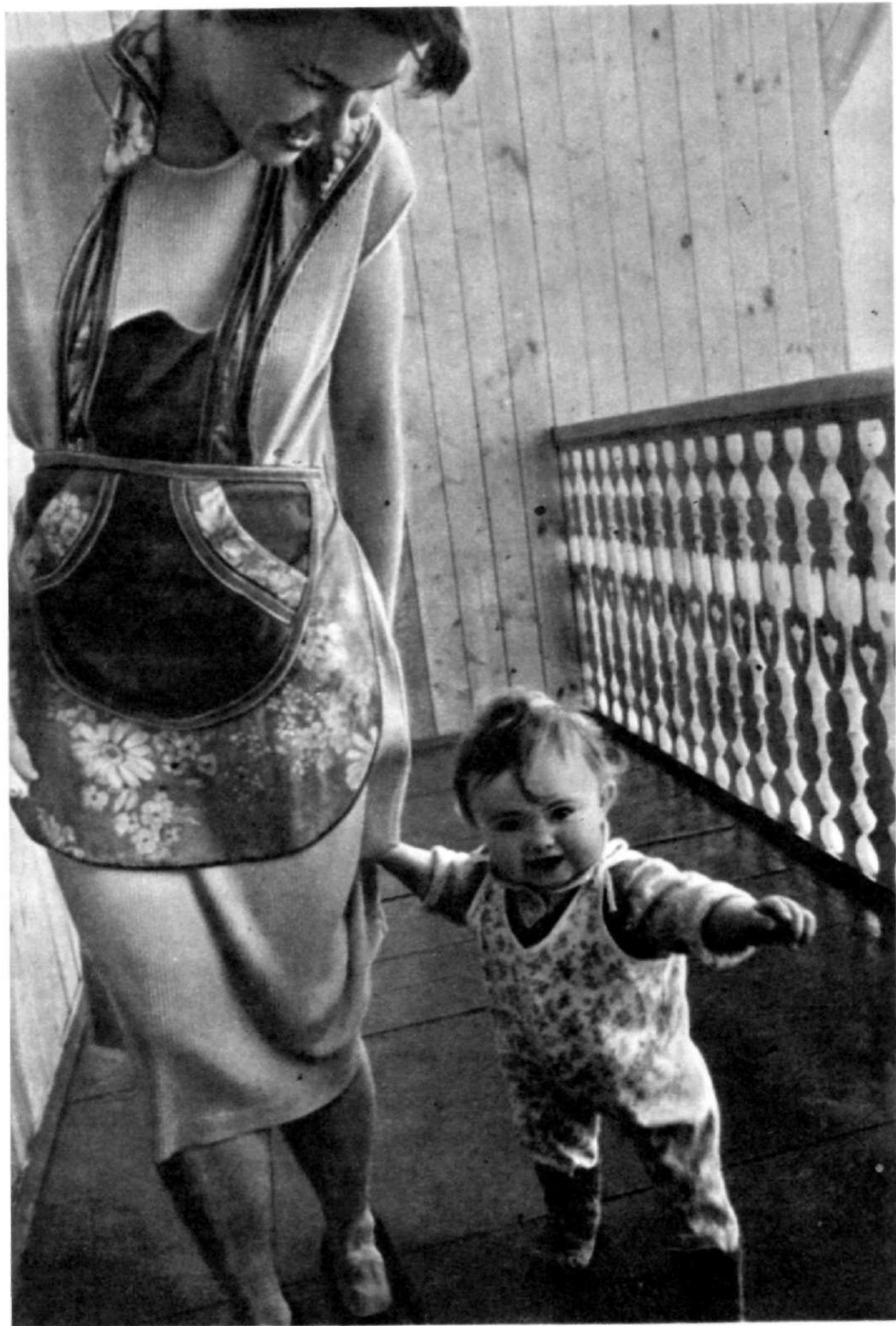
И дело тут не только в самой фактуре, а скорее всего в том воздействии красоты, которое человек ощущает, находясь постоянно в ее окружении.

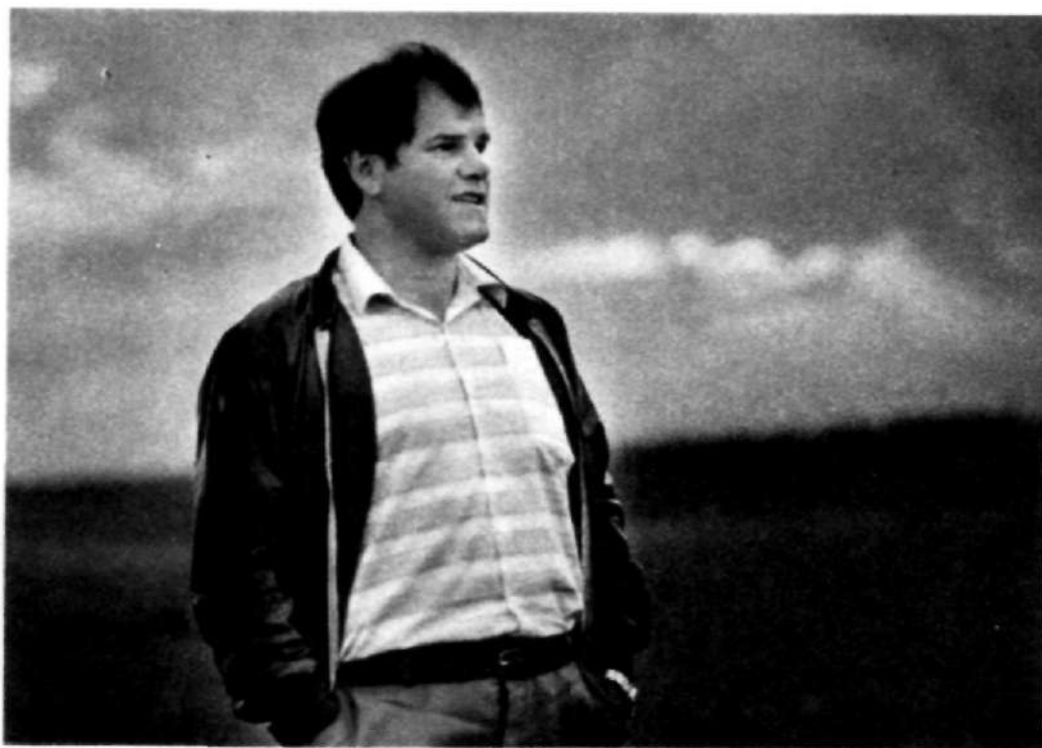
Я, конечно, знала, что в нашем народе всегда жило стремление украсить свой быт, дать выход своим эстетическим потребностям — не раз видела предметы живописной домашней утвари и одежды — расписные подносы и ложки, резные прялки и белье-вые вальки, расшитые рубахи и сарафаны... Видела в селах и старых городах дома с резными наличниками, петушками на крышах, но в Колпи все было несколько иное. Нет, и наличники, и петушки существовали, но традиционные узоры здесь удивительно органично соединились с современными строительными решениями.

Секрет оказался весьма прост — проектировал село незаурядный архитектор — лауреат Государственной премии Михаил Николаевич Хажакян — автор проекта, по которому построен Московский Дворец пионеров. А привлек его в Колпи председатель колхоза, Владимир Николаевич Макаров, человек тоже незаурядный. Он сумел поднять это хозяйство и настолько его укрепить, что молодежь уже не хочет никуда отсюда уходить и с радостью работает в родном колхозе. Когда председатель увидел, что экономическая база хозяйства позволяет начать массовое строительство нового жилья, он стал во время своих поездок высматривать — где, что, как выглядит, и те многие здания, которые ему понравились, привели его к их автору — архитектору Хажакяну. Так начались их дружба и сотрудничество.

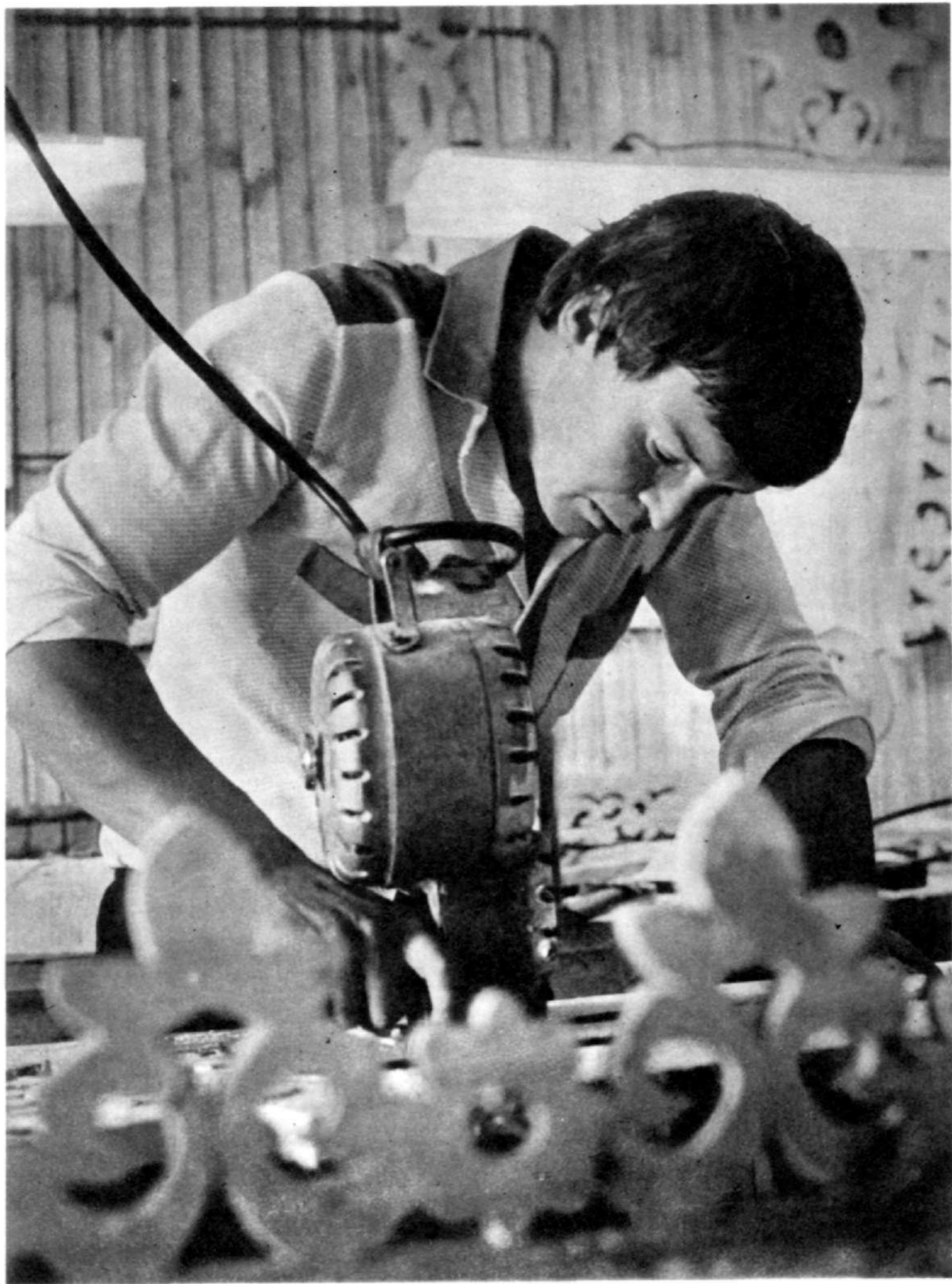
Естественно, что мне захотелось снять этих людей, и их портреты стали частью моего фоторассказа о селе. Вообще-то получились как бы три тематические части — вторую я посвятила молодежи села. Она прямо-таки поразила меня своей современностью — и в облике, и во взглядах-суждениях, и в образе жизни — с одной стороны, деревенском, а с другой — включавшем в себя достижения века, и не городские даже, а общечеловеческие. Эта молодежь, на мой взгляд, принадлежит к дню сегодняшнему, и дню завтрашнему. И немалую роль в этом приобретении к разным временам играет красота, их окружающая — и на природе, и дома — потому что она воспитывает в человеке все лучшее, что ему присуще. Третьим направлением моей работы стало само село, чарующая природа.

Так это село стало моим, пусть не родным, но дорогим и близким. И мой рассказ о нем я оконченным не считаю — думаю, что еще не раз приеду сюда поработать, продолжить съемку. Одним из объектов, видимо, станет улица Животноводов, которая уже существует, правда, пока в проектах... Буду снимать и полюбившуюся мне колпинскую молодежь. Вот только председатель будет другой — Владимир Николаевич ушел руководить самым крупным в области совхозом... Думаю, что и оттуда смогу в будущем вести репортаж — Макаров человек надежный, недаром же его избрали делегатом XXVII съезда нашей партии...





ЕЛЕНА ГЛАЗАЧЕВА СЕЛО ПО ИМЕНИ КОЛПЬ (ИЗ ОЧЕРКА)



Эффективность клубной работы

Для оценки эффективности во многих сферах человеческой деятельности обычно соотносят достигнутый результат с затраченными средствами. Такой подход не вызывает возражений применительно к оценке производственной, научной, технической деятельности, но, по мнению многих сотрудников культурно-просветительных учреждений, не годится для оценки их работы, так как затраченные средства относятся к сфере сугубо материальной, а достигнутый результат — к категории духовной... Но чем эту духовную категорию измерить? Попробуем проанализировать состояние дел в фотолубительских коллективах Российской Федерации, функционирующих при Домах и Дворцах культуры, сельских клубах, НМЦ. Во втором Всесоюзном смотре самодеятельного художественного творчества из 47 народных фотостудий прислали в Москву на республиканскую выставку свои работы лишь 18. Что говорить, результат невысокий! Но, может быть, цифра эта не отражает интенсивности работы с фотолубителями на местах? Проверить ее объективность несложно, зная общее число участников, занимающихся в народных фотостудиях, число самих студий. В среднем около 13 участников приходится сегодня на каждый такой коллектив. Не мало ли это для народной студии, само название которой предусматривает ее массовость, и руководят которой два штатных специалиста? А ведь в сумму ежегодных расходов государства, кроме зарплат специалистов, входят еще стоимость оборудования, аренда помещений для занятий, содержание фотолaborатории, приобретение аппаратуры и фотоматериалов, оплата проводимых семинаров... Теперь еще раз напомним, что более половины народных фотостудий не прислали своих работ на республиканскую фотовыставку по причине творческой или иной несостоятельности. Можно ли считать нормальным положение дел, когда руководитель фотолубительского коллектива при этом аккуратно получал не заработанную им зарплату? На Всероссийской фотовыставке примерно 80 процентов авторов были организованными фотолубителями, представителями фотоклубов и народных фотостудий. Это, бесспорно, крупная победа. Однако при более внимательном рассмотрении статистических сведений настораживает один фактор: каждая третья фотография экспозиции принадлежала руководителю фотоклуба. Хорошо ли это? Хорошо, если рассматривать руководителя как неформального лидера в своем коллективе, наделенного знаниями, опытом и мастерством, способного вести за собой. И одновременно плохо, если на выставке коллектив представлен лишь снимками руководителя, так и не сумевшего подготовить достойных учеников. И будет совсем плохо, если эта тенденция укреплится и последующие выставки будут напоминать «конкурс капитанов». Опасность связана с тем, что порой в роли руководителей оказываются люди, прекрасно владеющие техникой съемки и позитивного процесса, но не имеющие опыта руководства коллективом художественной самодеятельности, лишенные педагогических и методических навыков. Вместо сложной и многогранной учебно-воспитательной работы в коллективе такие руководители предпочитают всю работу свести к индивидуальным техническим консультациям, к редким выставкам, что само по себе никак не способствует цементированию коллективных начал в жизни фотоклубов. Не дождавшись ощутимых результатов от работы созданного фотоклуба, дирекция

клубного учреждения начинает непосредственно привлекать штатных работников к оформлению стендов наглядной агитации Дома культуры и другим работам. Как ни странно, но лица, занимающие должность руководителя фотоклуба, редко возражают против столь, казалось бы, незавидной доли. Дело в том, что быть «учрежденческим» фотографом куда легче и проще, чем руководителем фотоклуба. Однако велик ли экономический эффект такой деятельности для клуба? Подсчитайте стоимость оформления за год двух-трех фотоальбомов, сотни снимков клубных мероприятий по существующим расценкам службы быта, сопоставьте с суммой зарплаты, полученной работником за это время, и вы убедитесь в несоизмеримости полученных цифр. Сегодня некоторые руководители фотоклубов все еще пытаются противопоставлять массовость художественной самодеятельности мастерству самодеятельных фотографов, словно эти два понятия являются антагонистическими. Но ведь в многолюдном коллективе куда вероятнее встретить ярких самодеятельных авторов, чем в группе, ограниченной десятком любителей. Кроме того, в малочисленном коллективе вся нагрузка по налаживанию учебного процесса, организации выставок ложится на плечи руководителя, а то время как в многолюдном эти проблемы решаются с помощью группы активных лидеров. Ряд работников клубных учреждений пытаются оценивать эффективность деятельности фотоклубов числом завоеванных любителями дипломов и медалей. Споры нет, награды эти добываются, как правило, в упорных творческих состязаниях с опытными соперниками. И все-таки не всегда они — свидетельство успешной работы коллектива. Проведенный недавно Куйбышевским ОНМЦ анализ творческой деятельности городского фотоклуба «Тольятти», принимающего активное участие в различных выставках и конкурсах и отмеченного немалым числом наград, дал любопытный результат. За минувшие три года коллекция работ, направляемых клубом на выставки и конкурсы, почти не претерпела изменений. Дело в том, что руководителю коллектива захотелось поднять его престиж, занять достойное место среди ведущих фотоклубов страны. И вроде бы желание это началось сбываться: клуб успешно выступал на представительных форумах, его «лицо» уже не путали с другими. Но, странное дело, такой «авторитет» все меньше и меньше приносил радости фотолубителям. Ведь награды, получаемые за счет тиражирования старых, хотя и удачных работ, отражали успехи не сегодняшнего, а давно минувшего дня. К сожалению, процесс такого искусственного торможения развития фотоклуба характерен не только для «Тольятти», но и для ряда других коллективов, где не сами участники, а лишь их фотографии становятся объектом внимания руководителей любительских объединений. Подлинную популярность фотолубительским объединениям приносит в первую очередь не участие в престижных выставках и конкурсах, а активная пропаганда фотоскульта у себя дома, там, где живут авторы, где рождаются их самодеятельные и неповторимые произведения. Завоевание внимания и признания «своего» зрителя, своих земляков — залог массовости самодеятельного творчества, залог творческого роста фотоклуба. Мы часто произносим слово «творчество», подразумевая лишь процесс создания произведений искусства. Но ведь организация фотолубительского коллектива, налаживание в нем увлекательной систематической работы, вовлечение в его орбиту все новых и новых участников — это тоже творчество, тоже неутомимый поиск.

Р. КРУПНОВ,
заведующий отделом
кинофотоискусства
ВНМЦ им. Н. К. Крупской

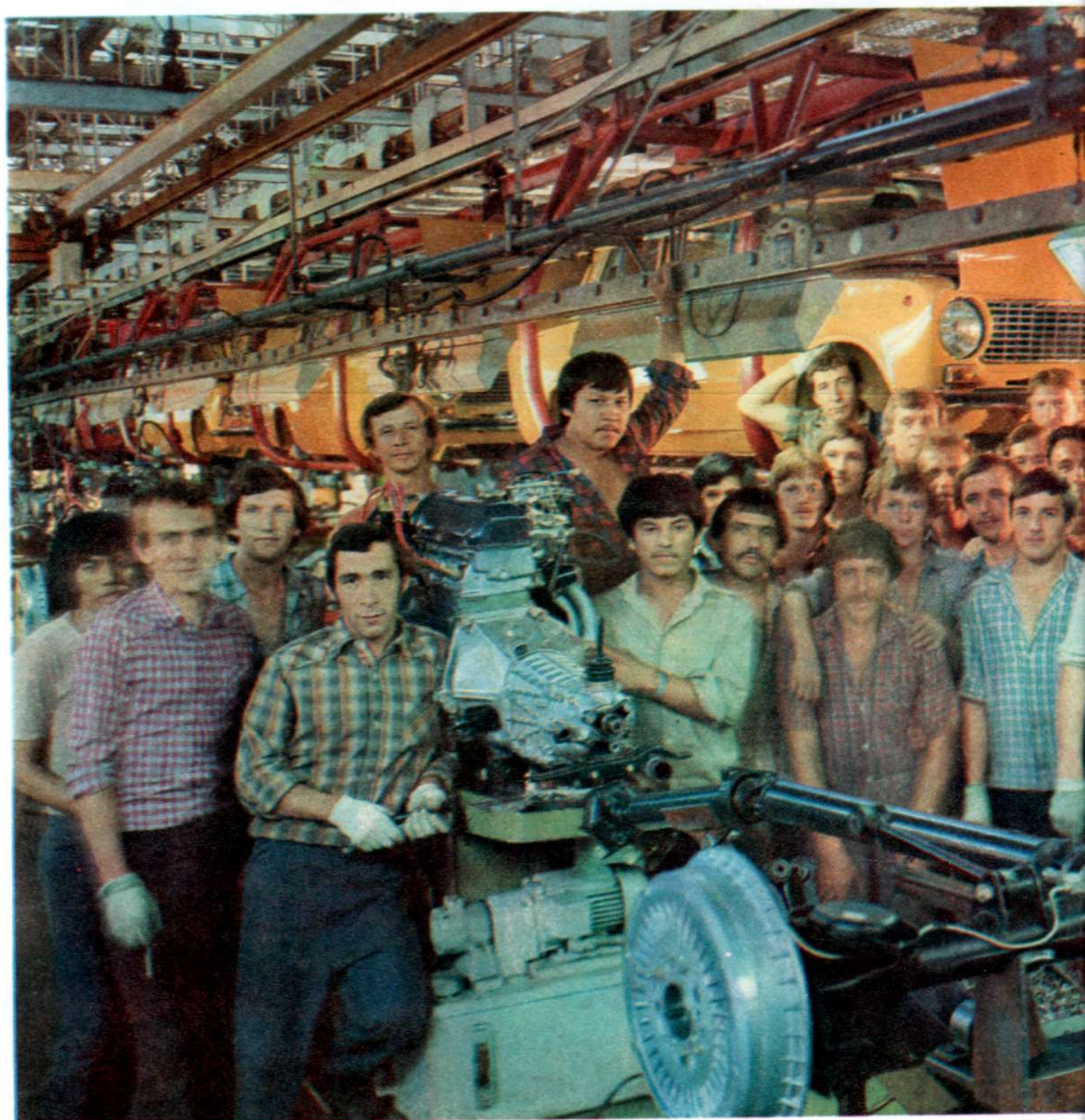
Ритм ВАЗа

На цветных вкладах этого номера — фотографии Николая Рахманова — фрагменты его большой работы над фотокнигой о Волжском автозаводе в Тольятти. И рассматривать эти снимки следует, исходя из их назначения, не упуская из поля зрения ту задачу, которая стояла перед опытным фотомастером, плодотворно работающим в цвете. Чтобы рассказать о таком огромном промышленном комплексе, каким является ВАЗ, автору пришлось обратиться к самым разным сторонам жизни и труда заводцев, а это — огромное множество сюжетов, начиная от съемки производственных процессов и кончая службой быта, благоустройством, медицинским обслуживанием... Естественно, что при этом надо было придерживаться какого-то единого стиля, избрать определенную изобразительную тональность — не цветовую, а смысловую. Может быть, кому-то она и покажется несколько сухой, почти академической, но за этой жесткостью творческого почерка видны отработанная техника съемки, продуманность каждого сюжета, чувство кадра и его цветового решения. А главное — виден сам завод и его люди, тот высокий ритм, который присущ прославленному трудовому коллективу. Автозаводцы определяют особый климат, сложившийся на их предприятии с самого начала его существования, лаконичными словами: «Ритм ВАЗа». И это выражение очень точно характеризует деятельность людей, находящихся на переднем крае современной технической мысли. Благодаря этому особому ритму возможна четкая работа автомобилестроителей, результатом которой стали миллионы машин на дорогах всего мира. И не вина автора, если некоторые снимки выглядят несколько статичными — действия людей, обслуживающих конвейер, станки и механизмы, не отличаются особенной динамикой, напротив, они скупы и экономны, потому что здесь много современных автоматов, за которыми надо только следить. И еще потому, что это диктуется размеренным ритмом ВАЗа.

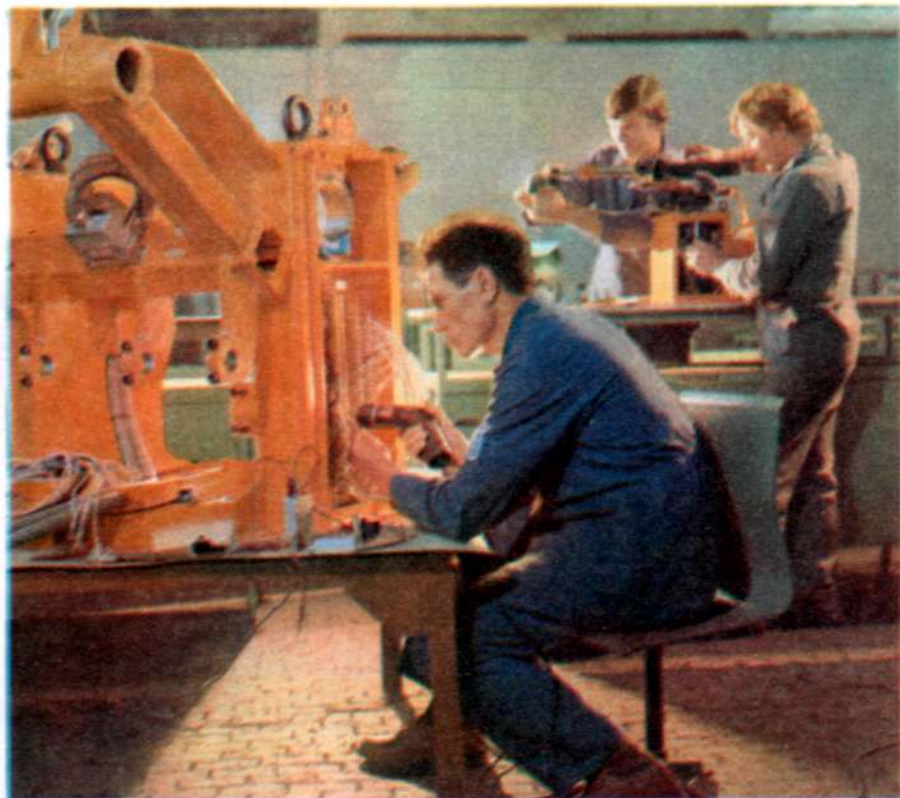
М. ЮРКО



НИКОЛАЙ РАХМАНОВ ГОРОД, ЗАВОД, АВТОМОБИЛЬ (ИЗ ФОТОКНИГИ)

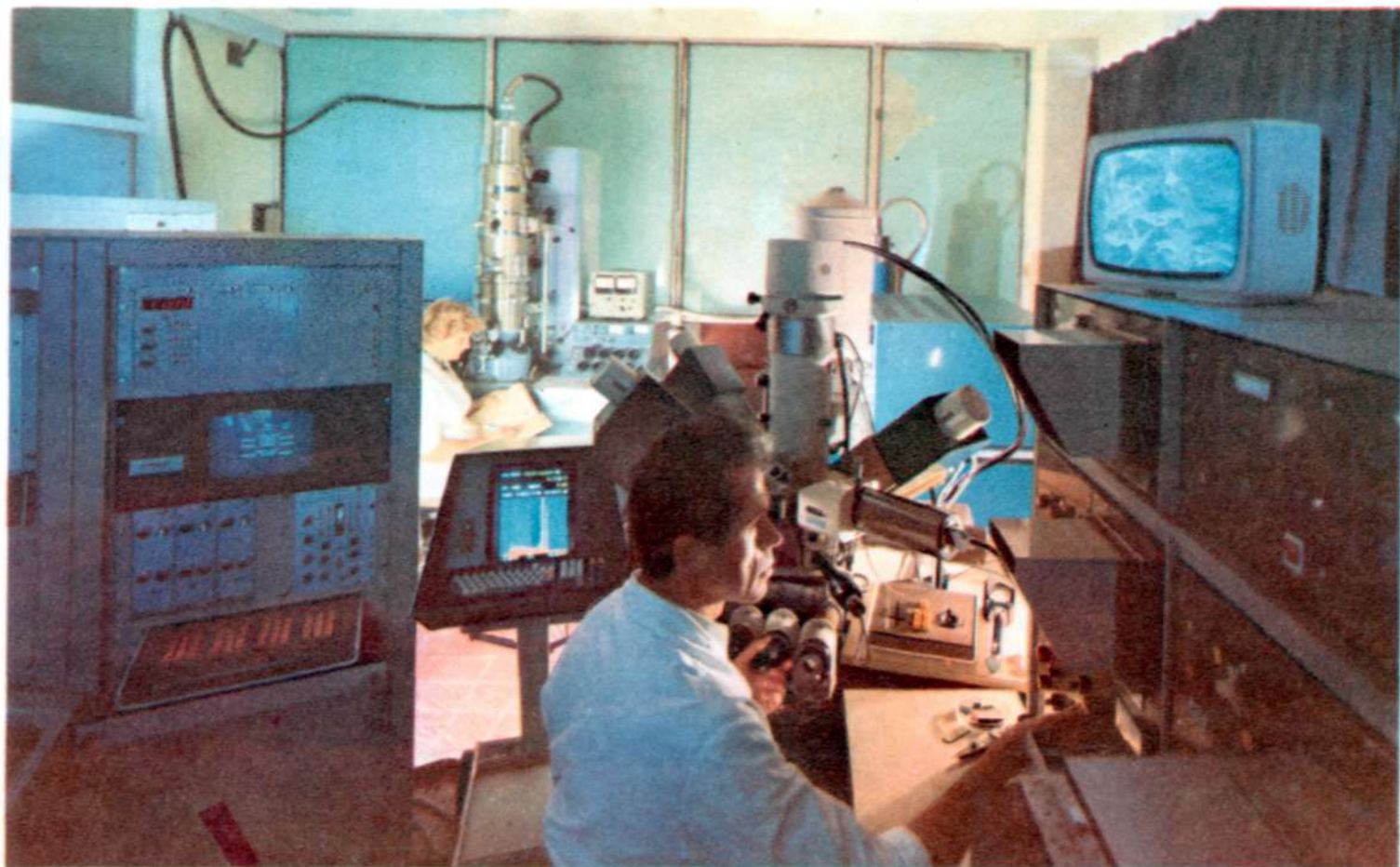


НИКОЛАЙ РАХМАНОВ ГОРОД, ЗАВОД, АВТОМОБИЛЬ (ИЗ ФОТОКНИГИ)





НИКОЛАЙ РАХМАНОВ ГОРОД, ЗАВОД, АВТОМОБИЛЬ (ИЗ ФОТОКНИГИ)



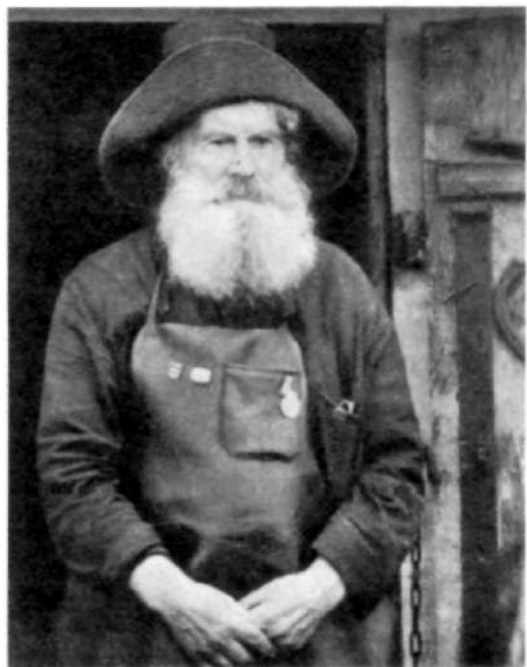
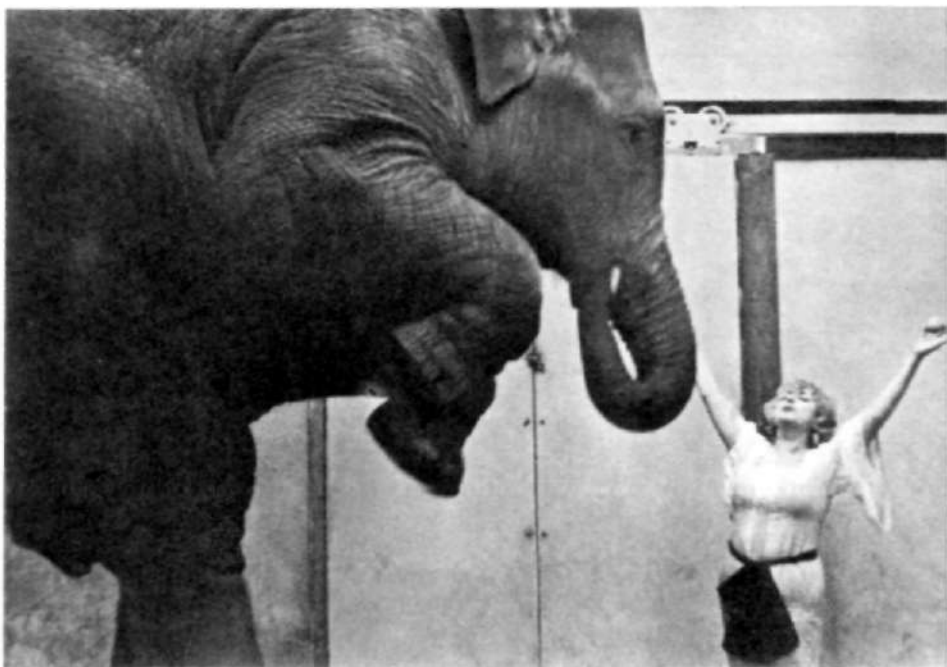
«Моя профессия»

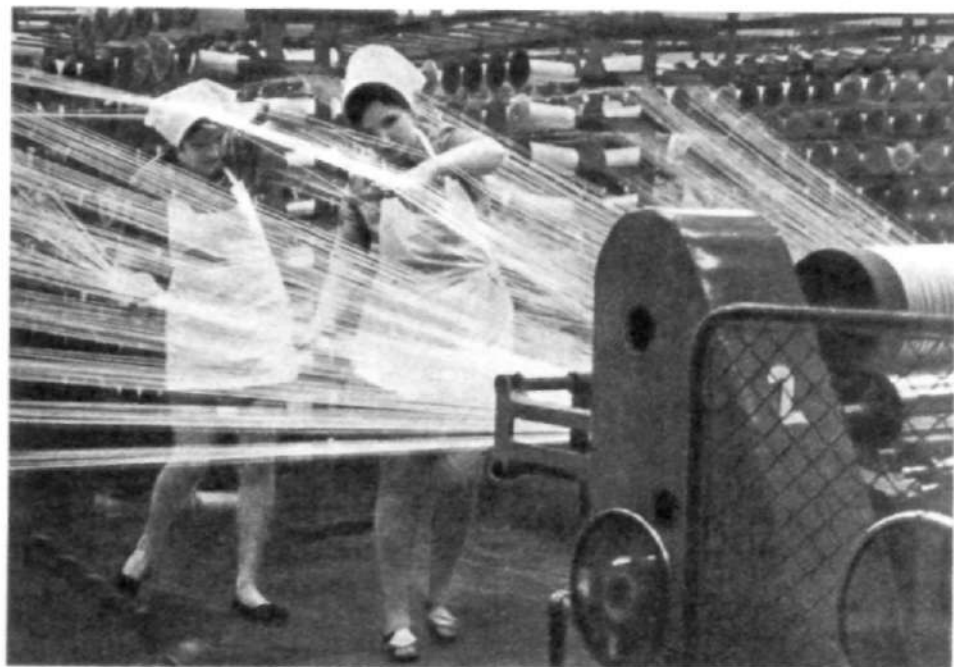
Люди самых разных профессий стали героями снимков, присланных нашими читателями на февральский конкурс журнала. Фотографии порадовали нас разнообразием тематики, интересными изобразительными решениями, высоким качеством исполнения. Данный конкурс красноречиво подтвердил, что интерес фотолюбителей к фотопублицистике (а большинство снимков относилось именно к ней) постоянно растет. Победителем признан член фотоклуба «Даурия» (Чита), фотокорреспондент газеты «Комсомолец Забайкалья» Евгений Епанчинцев.

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
ДЕСЯТЬ ЛЕТ ВМЕСТЕ

- В. КОЛПАКОВ
(ЛИЕПАЯ)
В ТРАЛОВОЙ МАСТЕРСКОЙ
- Н. ЧЕСНОКОВ
(АРХАНГЕЛЬСК)
ВОДИТЕЛЬ ТРАМВАЯ
- Б. ДОЛМАТОВСКИЙ
(МОСКВА)
Н. ДУРОВА
- Э. ДОБЕЛИС
(ЛИЕПАЯ)
В ПРОКАТНОМ ЦЕХУ
- Б. ДОЛМАТОВСКИЙ
ФОТОРЕПОРТЕР Н. РАХМАНОВ
- А. АНИСЬКОВ
(ЛЕНИНГРАД)
КУЗНЕЦ
- В. КОНОНОВ
(ЗЕЛЕНОДОЛЬСК)
ДЯДЯ ЕГОР
- В. ЛЕСНОЙ
(ВОРОШИЛОВГРАД)
МАЭСТРО ПАУЛС
- В. ПАВЛОВ
(КАЗАНЬ)
НЕФТЯНИК
- Э. ПЕТЕРСОНС
(РИГА)
ТКАЧИХИ
- А. СЕМЕНОВ
(ЗЕЛЕНОДОЛЬСК)
ТЕЛЯТНИЦЫ
- В. КОЛПАКОВ
РАЦИОНАЛИЗАТОР







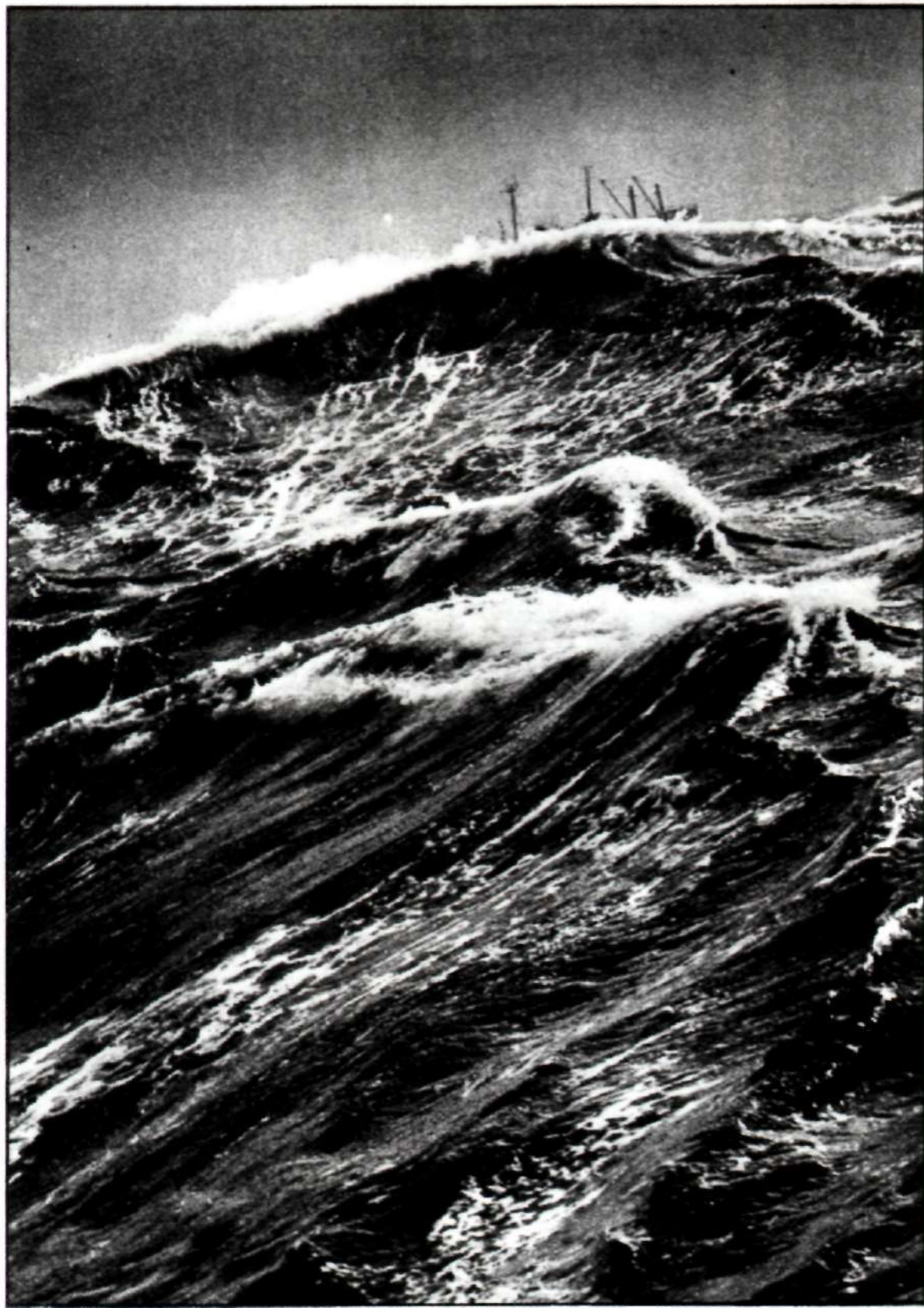


ФОТО САВЕЛИЯ ГОЛУБЕВА

НА КРУТОЙ ВОЛНЕ

МАВРИТАНСКИЙ РЫБАК
В НАДЕЖНОМ УКРЫТИИ

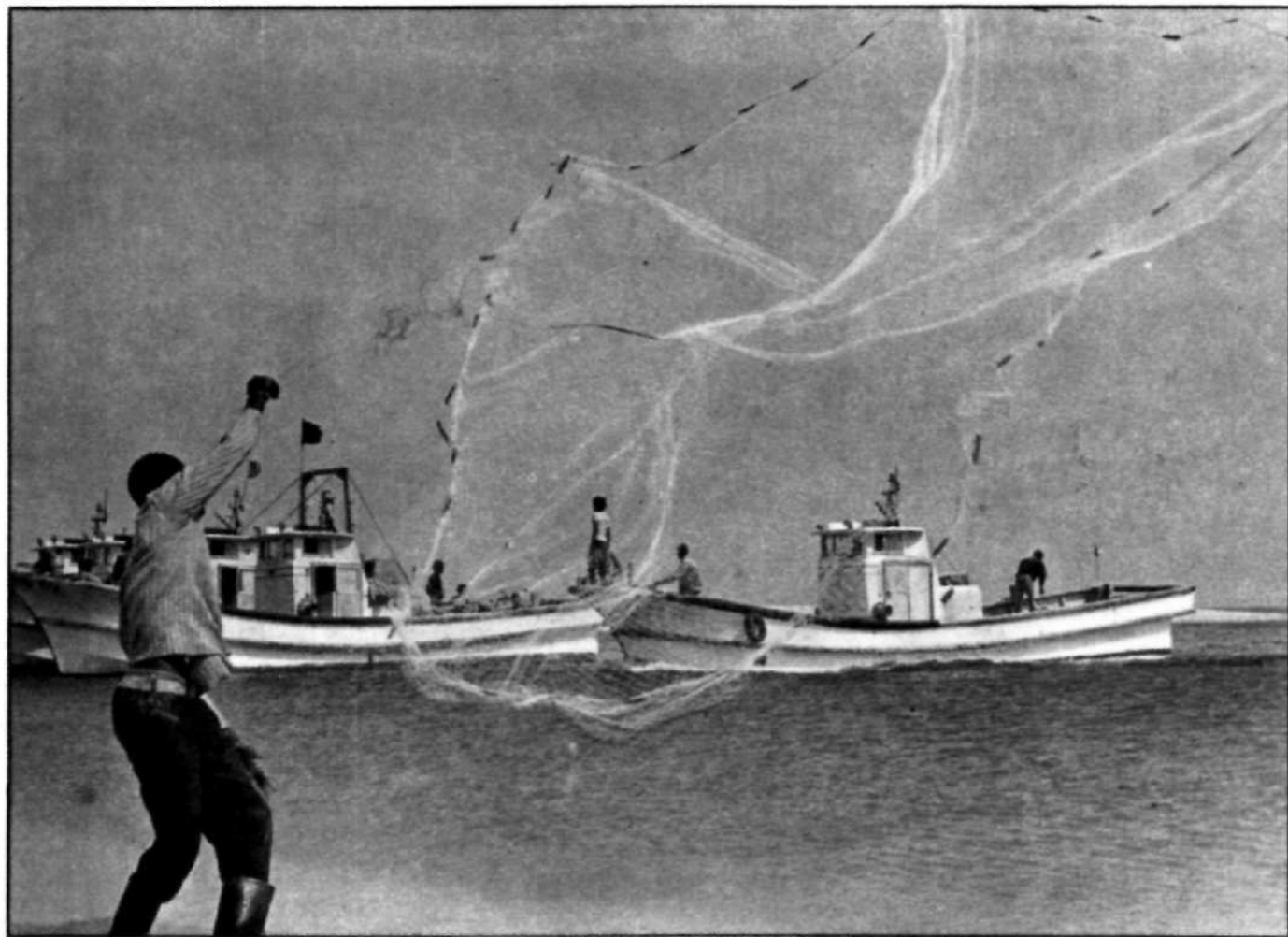
Каждый десятый житель Клайпеды — моряк. И почти все жители так или иначе связаны с морем. Знаменитая Куршская коса, заповедный мир дюн и перелетных птиц — место паломничества фотографов...

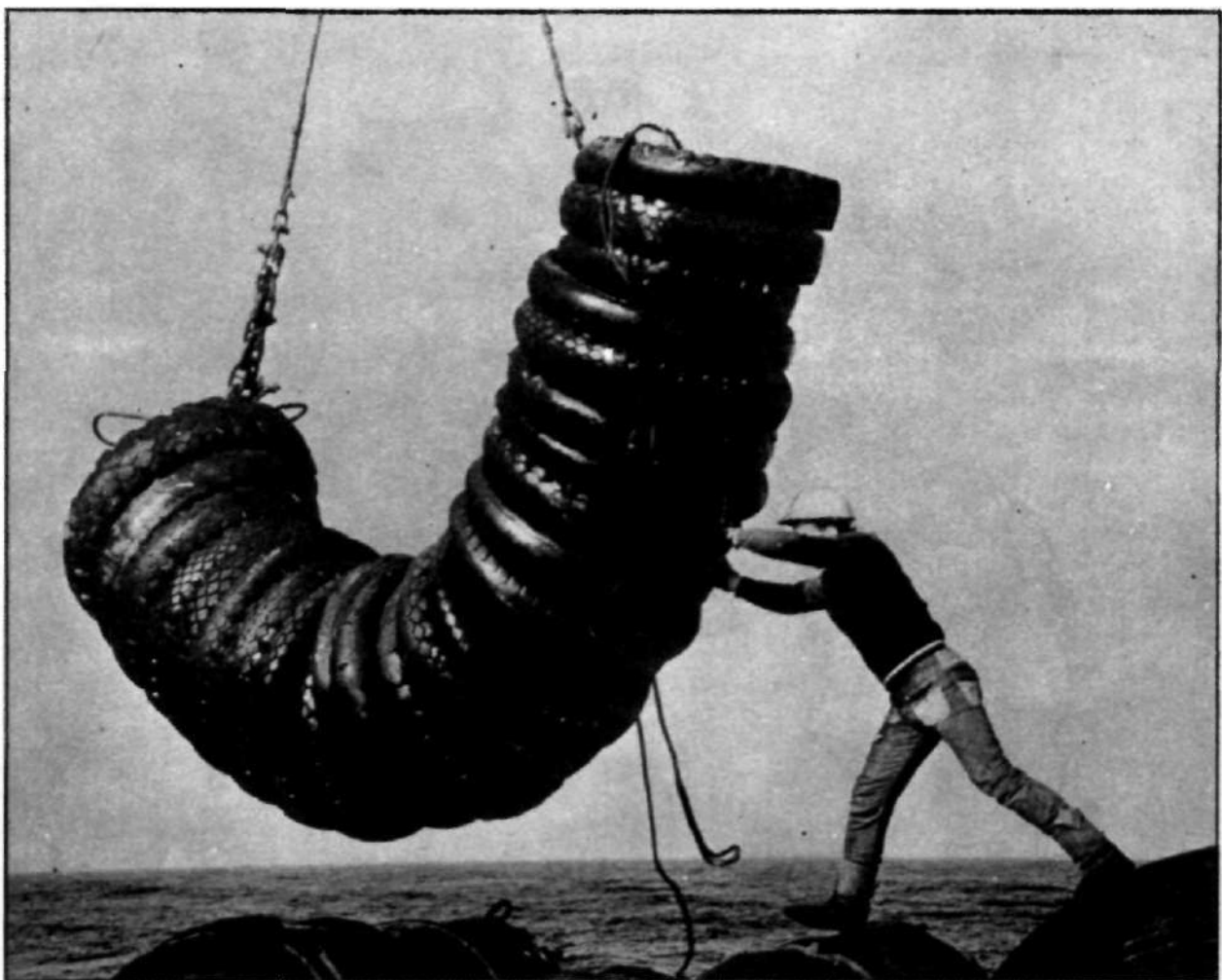
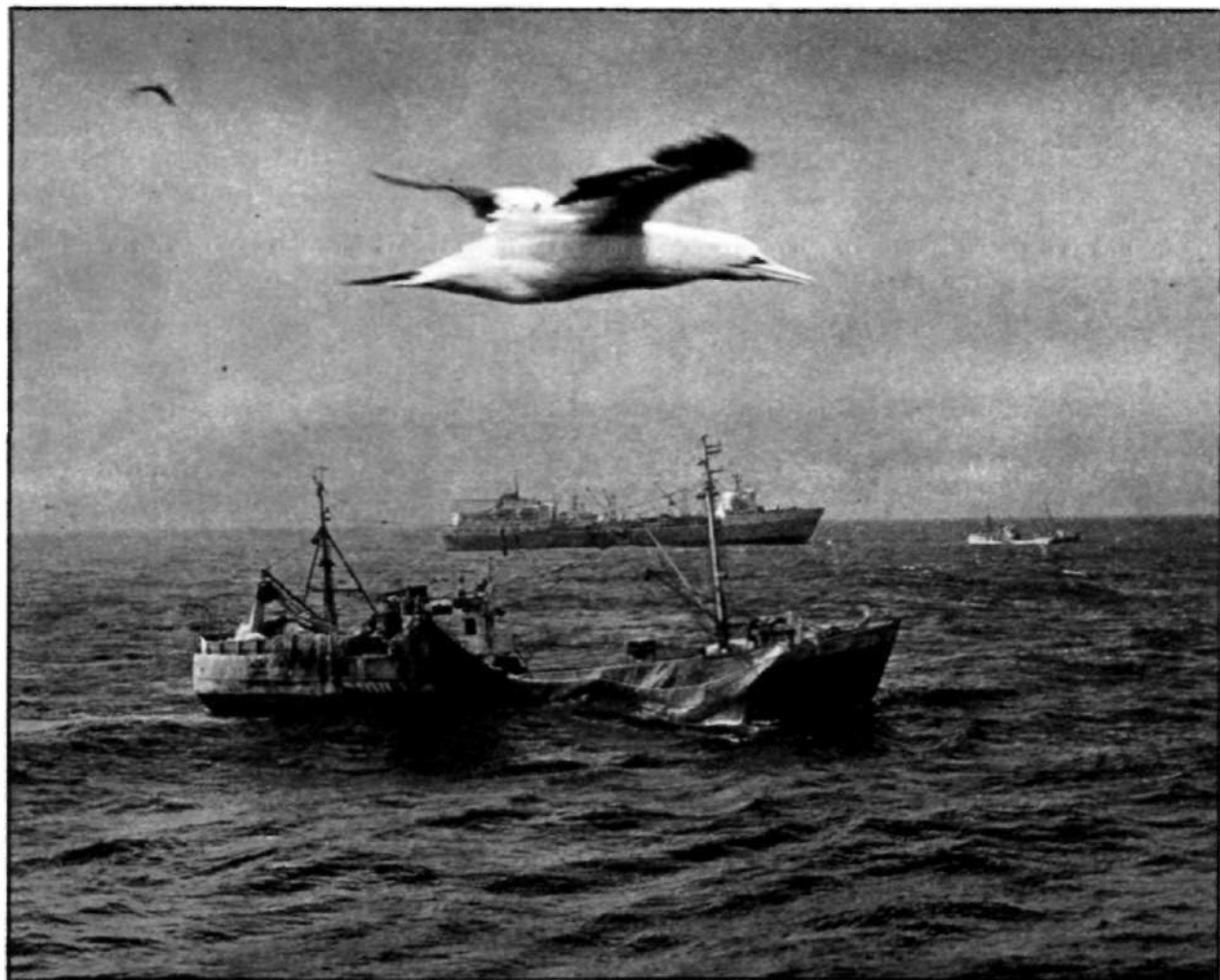
Если фотограф и моряк — один и тот же человек, то познакомиться с ним — не простая задача. Побывать в Клайпедо именно в те немногие месяцы, а то и недели, которые Савелий Голубев бывает на берегу, мне пока не удалось. Но за три года заочного знакомства я побывала на персональных выставках фотографа, услышала мнение о его творчестве от разных людей — моряков, журналистов, фотографов-любителей.

В плаванья Савелий начал ходить, когда ему еще не было восемнадцати. За 30 лет он побывал на всех океанах земного шара, начав постижение профессии рыбака с первой ступени — матроса. Почетный ветеран флота работает сейчас на плавбазе «Паланга». Фотолюбитель он тоже с солидным стажем. Голубев считает годом своего «фото-рождения» 71-й, когда получил первое лауреатское звание на фотоконкурсе Центрального телевидения «Летопись нашей Родины» и понял, что негативы работ надо хранить. Сегодня он — член Общества фотоискусства республики, внештатный корреспондент газеты «Рыбак Литвы», обладатель наград конкурсов газет «Правда», «Водный транспорт», «Тисса», «Советская Литва», дипломов и медалей республиканских, всесоюзных и международных фотосмотров, среди которых такие представительные, как «Интерпрессфото», «Фотомарина».

Итак, его интересы как фотографа и как профессионала лежат, что называется, «на одной волне». В его снимках тесно переплелись море, человек, труд. Они воскрешают в памяти известные строчки: «Мне нравится эта работа, нелегкое это житье...»

Работа в океане — особая статья. Это государственное рейсовое задание, план. Это запах рыбы, который не выветривается даже за время межрейсового ремонта судна. Дневные и ночные вахты, работа без выходных, когда идет рыба. Немногим дано увидеть танец





свещающихся ночью летающих рыбок, орла, прижившегося на палубе траулера, огромных океанских чаек, часами парящих над кораблем в воздушной струе. Все это есть на снимках Голубева — и рыбаки в разные моменты их жизни, и корабли, и чайки, и само море. Есть у него циклы, прозаически названные «Ритмы промысла», «Судовые работы». Есть снимки-новеллы с острым сюжетом — «Бухта Сент-Джона», «Поединок», «Глаз бури», «Рыцари моря»... Романтика и реальность переплетены. А все вместе фотографии Голубева сливаются в образный, эмоциональный рассказ о дне рыбака. Не об июльском праздничном Дне, а об обычном, будничном, где есть часы напряженной работы, минуты тревог и раздумий, есть и прекрасные мгновения единения с простором, с морем, с природой.

Человек и стихия, человек и труд — тема творчества моряка-фотолюбителя. Его материал документален, метод осмысления — публицистическое обобщение, форма подачи факта — образная. Трудно разграничить здесь средства публициста и художника — те и другие верно служат автору в его повседневной творческой работе.

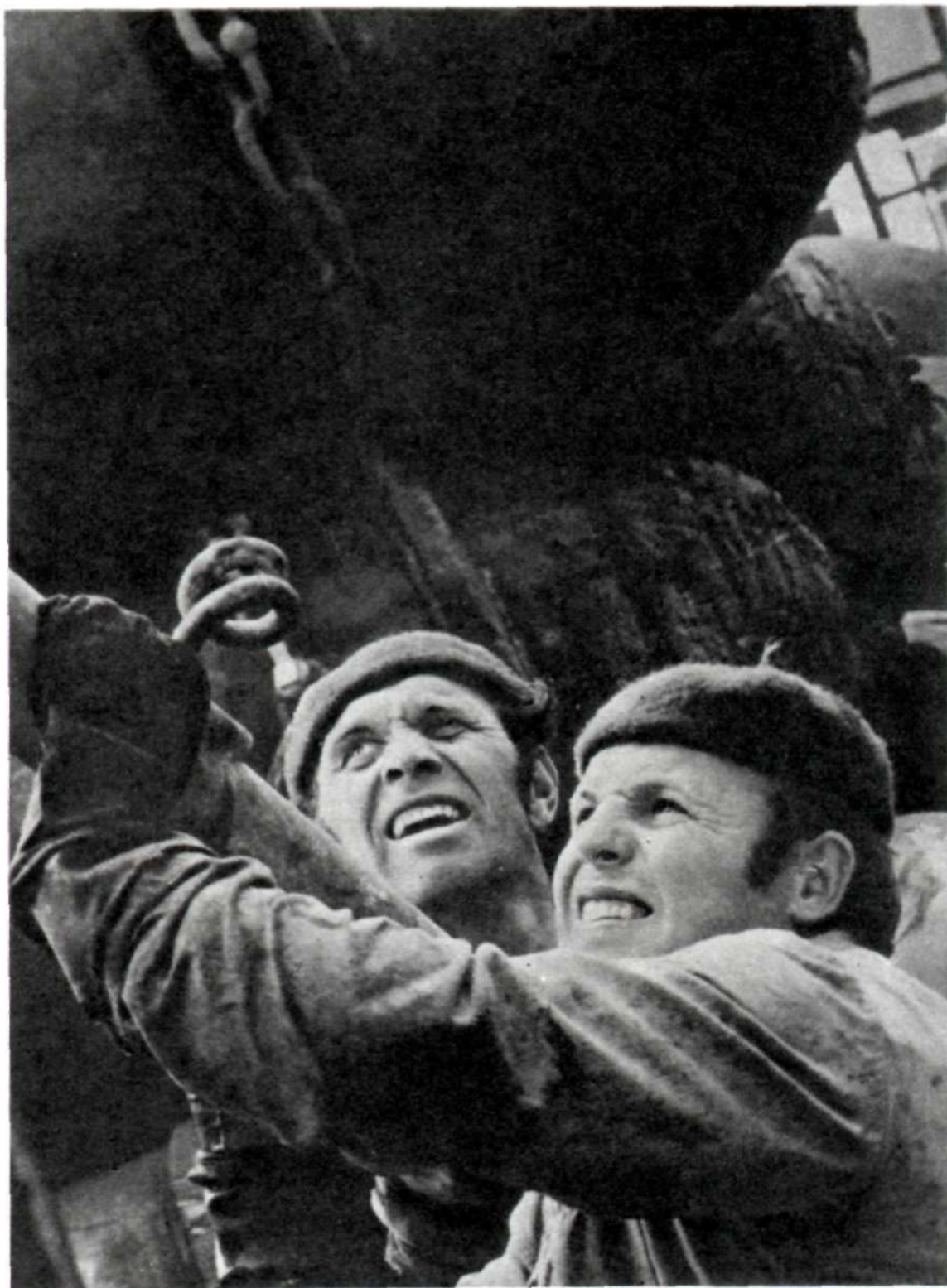
Фотографии Голубева популярны среди клайпедских моряков. Многие из них не знакомы с ним, но, наверное, нет таких, которые не видели бы его снимков в газете «Рыбак Литвы», на выставках в фотосалоне города, Клайпедском Дворце культуры и спорта рыбаков, на своем корабле.

Когда Савелий посылал к нам в «СФ» снимки, он извинился за их непарадный вид — «понимаете, «засмотрели» во время рейса, а напечатать сейчас заново нет возможности — скоро в новый рейс».

«Зачитанная» книга, «засмотренная» фотография — не критерий ли это столь ценной обратной связи? Признаться, у меня дома тоже висит фотография Голубева из числа тех «засмотренных», вернувшихся из Атлантики.

...Я сижу в гостеприимном доме Голубевых в новом районе Клайпеды, что неподалеку от рыбного порта. Жена рыбака Людмила ждет звонка из далекой Атлантики, а пока есть время, показывает мне его фототеку, где около тысячи негативов, раскладывает папки со снимками, наполненными дыханием морских просторов.

Длинный звонок. Междугородный. И будничный голос телефонистки: «Будете говорить с морем».



СУДОВЫЕ РАБОТЫ

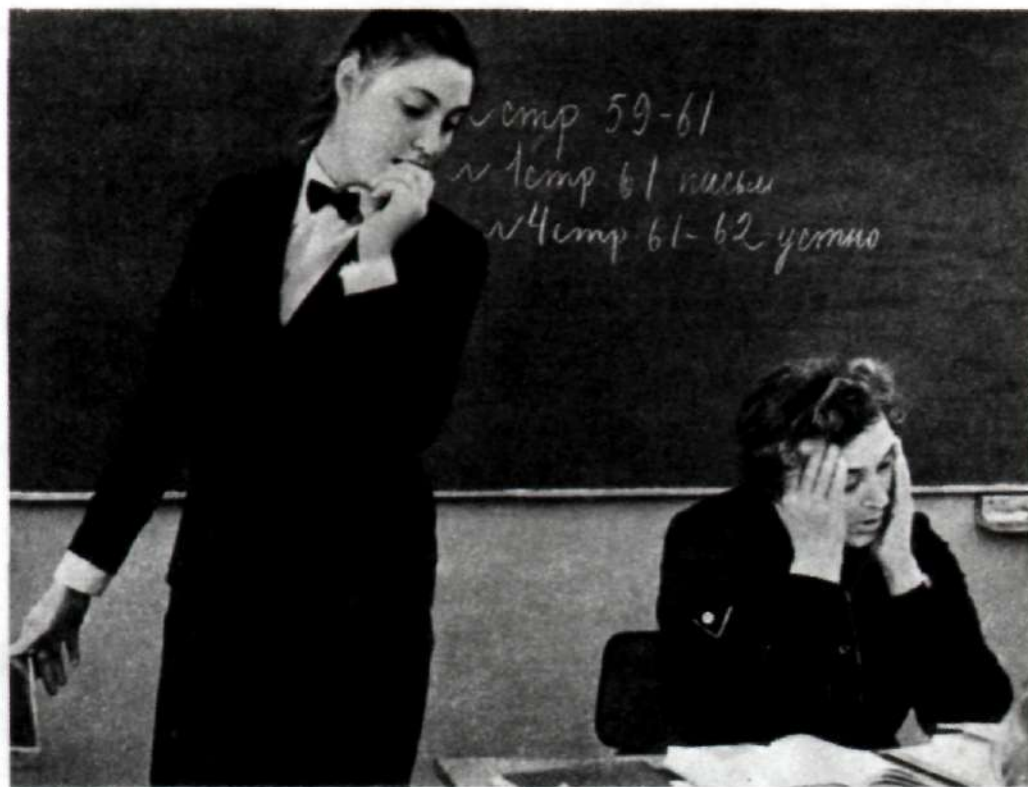
ПРОМЫСЕЛ

МОРСКИЕ «БАРАНКИ»

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ТАТЬЯНА НОВИКОВА, 16 ЛЕТ
(КОХТЛА-ЯРВЕ)
НЕВЫУЧЕННЫЙ УРОК

Татьяна Новикова — член детской фотостудии Ахметского комбината строительных материалов города Кохтла-Ярве. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44», выдержка 1/30 с, диафрагма 5.6.) В 1985 году — 1-е место на ежегодном республиканском фотоконкурсе, проводимом Министерством народного образования Эстонии и редакцией пионерской газеты «Сяда» («Искра»)

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Ваш увеличитель

В магазине вы увидите различные модели увеличителей. Не советую сразу покупать дорогую модель. Самое главное — убедиться, что увеличитель пригоден для того формата негатива, который используется в вашем фотоаппарате. Почти все увеличители рассчитаны на 35-мм пленку с размером кадра 24×36 мм. Лишь немногие позволяют печатать с роликковой 60-мм пленки (той, которая применяется в среднеформатных камерах типа «Любитель-166», «Этюд», «Киев-6СТТЛ», «Киев-88» и более старых — «Москва», «Искра»). Увеличитель, рассчитанный для 60-мм пленки, обычно пригоден и для узкой или его довольно легко переделать для меньшего формата, но не наоборот. Одни модели увеличителей продаются уже с объективом,

другие — без него. Тогда объектив («Индустар-50У», «Индустар-96У») нужно купить отдельно. Ставить на увеличитель объектив от фотоаппарата не рекомендуется, иначе сократится срок его службы. Но если нет выхода, то можно использовать нормальные объективы от камеры ФЭД, а сделав переходное кольцо с диаметром 42 на 39 мм, и объективы от «Зенитов». Увеличитель по сути дела представляет собой «фотоаппарат наоборот». Ярко освещенный и расположенный близко к объективу, негатив проецируется с увеличением на подставку увеличителя (экран). Для изменения масштаба увеличения весь корпус увеличителя может двигаться вверх и вниз относительно экрана, а для наводки на резкость при каждом выбранном масштабе объектив перемещается относительно негатива. Есть модели и с автоматической фокусировкой, например УПА. Почти все увеличители имеют еще

один важный узел — конденсор, расположенный между лампой и негативом. Это одна или несколько довольно больших стеклянных линз, которые обеспечивают равномерное и сильное освещение негатива. Линзы конденсора должны быть очень высокого качества — не иметь пузырей и других дефектов, так как все они могут проявиться (в отличие от пузырьков в линзах объектива) на отпечатке. Увеличитель — точный оптический прибор, требующий аккуратного обращения. Держать его всегда в чистоте, предохранять от влаги, брызг, пыли — обязательное условие. Пыль особенно «охотно» оседает на увеличителе и негативе, когда его помещают в негативную рамку, и образует на отпечатках трудно ретулируемые белые пятнышки. Особое внимание уделите объективу и негативной рамке. Объектив, как и любая современная оптика, должен быть всегда чистым, но не допускает грубой

протирки. А рамка не должна царапать пленку (что случается, если на ней есть заусенцы) и должна обеспечивать плоское положение негатива.

Напомним, что все электрические части увеличителя должны быть в идеальном состоянии. Никаких оголенных или временно заделанных проводов, бракованных вилок, нарушений изоляции допускать категорически нельзя: при работе в ванной комнате или другом сыром и темном помещении любое поражение током может стать чрезвычайно опасным.

Прежде чем работать, прочтите внимательно описание к увеличителю. Пользоваться им достаточно просто, но обратите внимание на то, что в некоторых моделях нужно регулировать равномерность освещения. Для этого при выбранном масштабе увеличения отцентрируйте лампу увеличителя так, чтобы экран был освещен равномерно — без темных пятен в центре или по углам кадра. Для регулировки лампу передвигают вверх-вниз и в стороны без негатива в негативной рамке и желательно при средних значениях диафрагмы объектива.

В увеличителе нельзя применять очень сильные лампы, иначе он перегреется и может расплавиться эмульсионный слой негатива. Но и слишком слабый свет нежелателен — трудно наводить на резкость, да и выдержки при печати становятся слишком долгими. В инструкции обычно указывается максимальная мощность лампы, на которую рассчитана данная модель. Равномерность освещения негатива можно повысить, если вместо простой электролампочки установить матовую или молочную. Для этой же цели служит и матовое стекло на конденсоре. Окончив работу, закрывайте увеличитель полиэтиленовым мешком и никогда не оставляйте его включенным в сеть. Лампы для увеличителей покупайте такие, у которых нет клеммы на верхней стороне колбы (она может нарушить равномерность освещения). Клеймо можно устранить и самому, смыв его слабым раствором соляной кислоты.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

Триптих,
серия, цикл...

«Триптих», «Серия», «Из цикла». Такие подписи все чаще появляются под несколькими снимками, напечатанными в прессе или экспонируемыми на выставке. В последнее время почти «Юниора» тоже приносит конверты с фотосериями, снятыми, как правило, фотолюбителями-старшеклассниками. Не будем сегодня выяснять, чем теоретически отличаются серии от циклов, а давайте поговорим о двух конкретных работах.

Задача создать серию заставляет автора думать более широко, углубленно, творчески. Чтобы разнообразить съемку, приходится искать и крупный план, и средний, и общий. Все эти возможности постарался, и небезуспешно, использовать уфимец Слава Буланбаев. Его серия «Проводы в лагерь» удачна и обнаруживает наблюдательность автора. Интересных моментов бывает в таких ситуациях великое множество — смешных, грустных, курьезных.

В серию вошли четыре снимка. Мы видим проводы в лагерь глазами мам и пап, глазами детей и глазами фотографа. Видим и разные точки зрения, разные точки съемки — есть кадр, снятый из окна автобуса, есть — в «зале ожидания», есть — у машины... Наиболее эмоциональный эпизод снят, по-моему, из автобуса, через стекло (кстати, верхняя точка помогла автору «укрупнить» эмоции). Чувство юмора, чувство композиции, умение передать настроение людей отличают и два других кадра — тот, где у машины стоят отец с дочкой, и тот, где мама дает сыну последние наставления. С моей точки зрения, последний кадр несколько портит плоский, лобовой свет. Если в распоряжении юного фотографа имелось 2—3 минуты, то надо было постараться снять маму с сыном против света, зайдя с противоположной стороны. Все герои были бы на контрольном свете, и кадр бы от этого только выиграл. Не бойтесь снимать при контрольном свете — надо только соответственно увеличивать выдержку. С точки зрения композиции в этом снимке есть некоторая незавершенность — ноги прохожих «стоят» на голове и плечах наших героев. Автору следовало бы запечатать эти фигуры — пригасить их маскированием. К сожалению, не знаю, какой аппаратурой автор ра-

ботает. Поэтому просьба к вам, ребята — пишите на обороте снимков, чем вы снимаете и на какую пленку. Это будет интересно для наших читателей — ведь к любой пленке надо привыкнуть, важно снимать на одних и тех же материалах.

Серия мурманчанина Саши Макаревича называется «Жизнь моего класса». За техническое исполнение, я думаю, можно поставить «четверку». Многие фотографии сделаны, как говорится, аппаратом «на вскидку», нет точной наводки на резкость, на некоторых работах запутана композиция. Но зато сколько необычных ситуаций из школьной жизни, сколько искренних выражений лиц остановил затвор Сашиного аппарата! Четыре кадра — четыре узнаваемых состояния. На одном, похоже, отличник, довольный своим ответом у доски. На другом — тревожения перед прививкой в кабинете школьного врача, где старшеклассники дрожат так же, как малыши из шутилки «На прививку, третий класс! Вы слышали? Это — нас...» Еще кадр — только отвернулась молоденькая учительница, и у отвечающего на лице появилась напряженно-выжидательное «Ну, подскажите кто-нибудь...» И как завершение, как ироническая точка в серии из четырех кадров последний снимок — «Уроки окончены!» Автор отобрал и прислал в редакцию около десяти снимков. Но, надо полагать, сделал гораздо больше. Если Саша снимает жизнь своего класса не первый год, то к окончанию средней школы эти серии и циклы могут составить интересную персональную выставку.

Кстати, в других видах искусства — музыке, живописи, работа над сериями или циклами возникла гораздо раньше, чем в кино или фотографии. Вспомните хотя бы фортепьянные пьесы П. И. Чайковского из цикла «Времена года». Каждое отдельное сочинение небольшое, а все вместе они дают картину русской природы в различных ее состояниях. И последний совет, который мне хочется дать ребятам. Начиная работать над большой и интересной темой, сначала подумайте, что в ней самое главное, как начать и чем закончить свой рассказ. Конечно, жизнь обязательно внесет поправки в ваши первоначальные планы, но все же иметь хотя бы условный сценарный план никогда не мешает.

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент
«Неделя»

АЛЕКСАНДР МАКАРЕВИЧ, 15 ЛЕТ
(МУРМАНСК)
ИЗ СЕРИИ «ЖИЗНЬ МОЕГО
КЛАССА»



ВЛАДИСЛАВ БУЛАНБАЕВ, 15 ЛЕТ
(УФА)
ИЗ СЕРИИ «ПРОВОДЫ В ЛАГЕРЬ»



Карп Пашиный Страницы летописи «Ростсельмаша»



А. М. ГОРЬКИЙ В ГОСТЯХ У СТРОИТЕЛЕЙ. 1929 г.

В народном музее боевой и трудовой славы производственного объединения «Ростсельмаш», выпускающего известные во всем мире комбайны, тщательно собирают и бережно хранят документы, относящиеся к истории создания славного предприятия — первенца советской индустрии.

Перед нами сотни аккуратно пронумерованных и подписанных снимков, относящихся к концу 20-х — началу 30-х годов. Все фотографии сделаны одним человеком — Григорием Шифриным. В музее объединения о нем говорят с уважением: «Наш первый летописец...»

Г. Шифрин пришел на строительную площадку Сельмашстроя (так первоначально назывался завод) из портретного ателье. В семейных альбомах ростовчан до сих пор можно встретить его добротные карточки-кабинетки. В годы индустриализации

фотограф вынес громоздкий деревянный аппарат из-под стеклянной крыши на улицу, на простор жизни... Как он потом вспоминал — панорама стройки захватила его величием дел. «Держко рождавшийся на голом месте, на пустыре гигантский завод, устанавливаемые в его светлых цехах станки, сделанные на этих станках красавицы-машины — все это, я понимал, нужно было запечатлеть для будущего, для истории...» И он приступил к тщательному, день за днем, документированию. В конце 20-х — начале 30-х годов Г. Шифрин отснял все строительные площадки завода — контуры будущих цехов, монтаж в них оборудования, запечатлел облик строителей — инженеров, рабочих. Вот уроженец Дона — талантливый русский инженер Д. Бондарев — один из авторов проекта завода, первый его главный инженер. До Сельмашстроя Д. Бон-

дарев работал на Русско-Балтийском заводе в Риге, строил автозавод в Москве, на базе которого вырос завод имени Лихачева. А вот сварщики А. Парамонов и П. Сапов — молодые, крепкие парни возле электроагрегата. Гордостью завода стал П. Сапов. Первоклассный сварщик, он без отрыва от производства получил экономическое, а затем и техническое высшее образование, защитил диссертацию в киевском Институте сварки и возглавил Центральную заводскую лабораторию. Ему принадлежит ряд серьезных научных трудов и изобретений. Особо дорог заводчанам групповой снимок — А. М. Горький с теми, кто возводил в первую пятилетку «Ростсельмаш». Встречу с писателем запомнили многие строители. С теплотой вспоминает ее и живущий в Ростове ветеран труда С. Вартаков (на снимке он — девятнадцатилетний рабо-

чий парень — рядом с Горьким, справа). А слева от писателя — в круглых очках и кепке — начальник строительства и первый директор завода Н. Глебов-Авиллов — активный участник Великой Октябрьской социалистической революции, член первого состава Советского правительства.

В первом ряду, второй слева, с бородкой и в галстуке, — проектировщик завода, крупный специалист по сельскохозяйственным машинам, профессор В. Ган. Немало могут рассказать фотографии Г. Шифрина. Не беда, что в них нет особой динамики, экспрессии. Они, может быть, подчеркнуто статичны. Тяжелая камера на треноге не способствовала моментальной съемке, да и сам мастер не был профессиональным фоторепортером. Но в них есть достоверное изображение людей и событий, неповторимый образ далеких от нас героических дней.

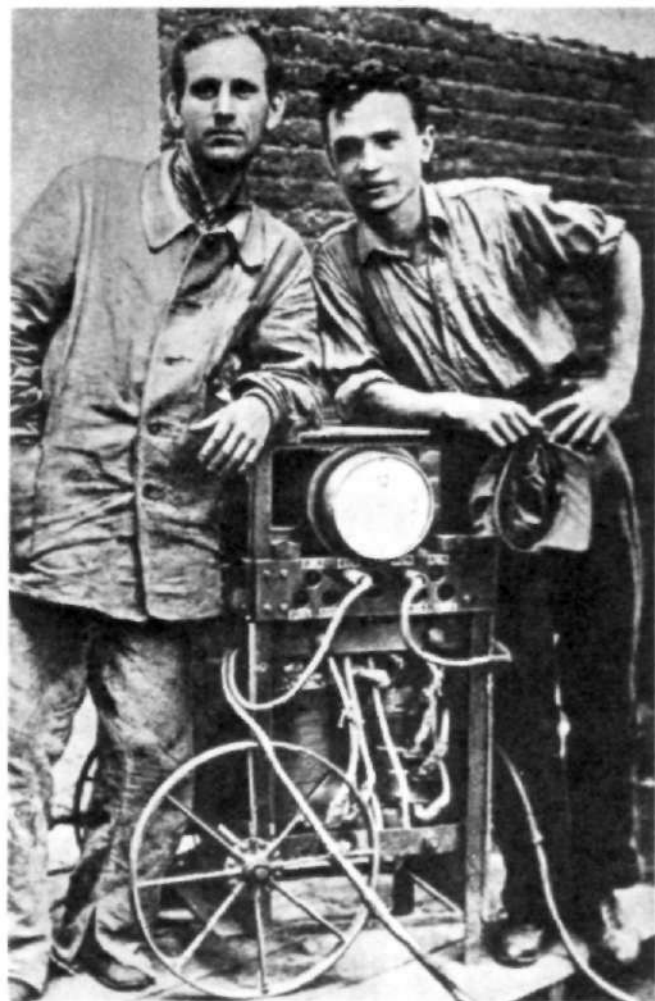
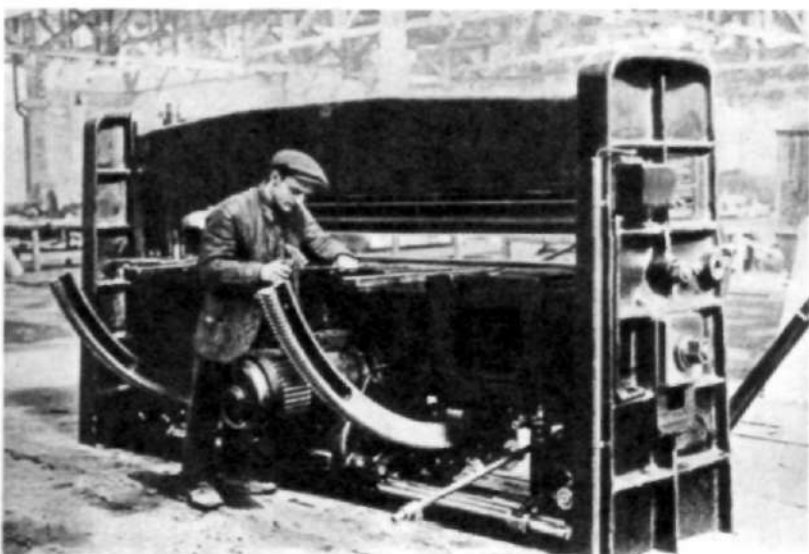
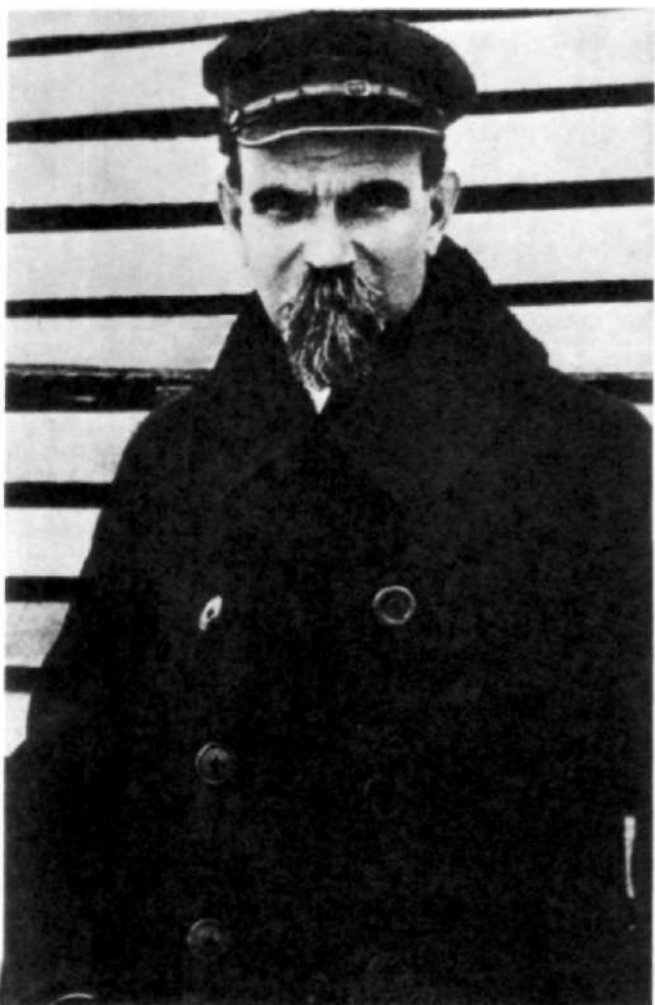


ФОТО ГРИГОРИЯ ШИФРИНА

СВАРЩИКИ А. ПАРАМОНОВ И
П. САПОВ. 1930 г.

Д. БОНДАРЕВ, ГЛАВНЫЙ
ИНЖЕНЕР ЗАВОДА. 1929 г.



ПАНОРАМА СТРОЙКИ. 1929 г.

ЗДЕСЬ БУДЕТ ГЛАВНЫЙ
КОНВЕЙЕР. 1931 г.

ПЕРВЫЙ СТАНОК. 1932 г.

Из читательских конвертов...

Уважаемые товарищи! Высылаю вам фотографии, сделанные во время пребывания известного английского натуралиста Джеральда Даррелла и его супруги в заповеднике Аскания-Нова.

А. Самойленко,
Аскания-Нова

Ред.: Публикуем несколько снимков. Нам понравились их теплота и лиричность.

А. САМОЙЛЕНКО
САМЕЦ ДРОФЫ

ДЖЕРАЛЬД ДАРРЕЛЛ И ЕГО СУПРУГА
С АНТИЛОПАМИ



Дорогая редакция! Я фотолюбитель из Петропавловска-Камчатского, работаю инженером-конструктором судоремонтно-механического завода. Направляю на ваше рассмотрение несколько фотографий, в которых я старался показать красоту родного края.

В. Тарасов,
Петропавловск-Камчатский

Ред.: Мы выбрали из вашей коллекции один снимок, на наш взгляд, самый выразительный.

Уважаемая редакция! Я не успел подписаться на ваш журнал на 1986 год. Могу ли я сделать это сейчас?

А. Белозеров,
Ачинск

Ред.: Подписка на «Советское фото» принимается без ограничений во всех отделениях связи с любого месяца.

В. ТАРАСОВ НАД БУХТОЙ

Геннадий Терегулов Съемка с близких расстояний



ФОТО А. ЭПШТЕЙНА

Фотосъемка с промежуточными кольцами. Пространство, находящееся перед объективом, называют пространством предметов, а пространство за объективом — пространством изображений. Для каждой точки пространства предметов в пространстве изображений имеется сопряженная с ней точка. Соответственно имеются и сопряженные плоскости.

Положение предмета перед объективом характеризуется отрезком X — расстоянием от предмета U до переднего главного фокуса объектива F (рис. 1). Отрезок X' — расстояние от фокальной плоскости объектива (заднего главного фокуса F') до изображения U' . Длина отрезка FF' между передним и задним главными фокусами объектива постоянна для данного объектива, и в ориентировочных расчетах ее можно считать равной $2f$. Расстояние E от предмета до изображения есть сумма отрезков X , X' и FF' .

Для уяснения взаимосвязи между расстоянием E и масштабом изображения β необходимо это расстояние представить не в единицах длины, как это принято, а в безразмерном отношении чисел фокусных расстояний объектива, укладываемых в этом отрезке.

Известна следующая физическая закономерность: если отрезок $X = m \cdot f$, то величина выдвигания объек-

тива при фокусировании его на близлежащие предметы — отрезок $X' = f/m$. Кроме того, и это весьма существенно, относительное число фокусных расстояний в отрезке X' есть масштаб изображения β .

По мере увеличения масштаба изображения увеличивается выдвигание объектива относительно фильмового канала камеры. Чтобы снять предмет в заданном масштабе, определить величины X' , E или вычислить β в зависимости от установленных промежуточных колец, нужно воспользоваться следующими формулами:

$$X = mf = \frac{f}{\beta};$$

$$X' = \frac{f}{m} = \beta f, \text{ мм};$$

$$\beta = \frac{Y'}{Y} = \frac{X'}{X};$$

$$E = X + FF' + X' \approx mf + 2f + \frac{f}{m}, \text{ мм}.$$

Таким образом, отрезки X и X' , представленные относительным числом фокусных расстояний, относятся как обратные величины m и $1/m$.

Величина отрезка X' в относительном числе фокусных расстояний есть масштаб изображения β , а величина отрезка FF' в относительном числе фокусных расстояний принимается равной «2».

При одном и том же расстоянии E можно сделать два снимка, различающихся между собой по масштабу. Один при выдвигании объектива на $1/m$ фокусного расстояния, а другой — при выдвигании его на m фокусных расстояний. При съемке в масштабе, близком к «единице», осуществляя фокусирование продольным перемещением объектива, можно дважды наблюдать резкое изображение предмета. Только при съемке, когда $\beta = 1$, имеется одно положение объектива и отрезки $X = X' = f$. Величина отрезка FF' зависит не только от абсолютной величины фокусного расстояния объектива, но и от расстояния между главными плоскостями H и H' . Фотолюбителю проще измерить величину отрезка FF' , чем выискивать расстояние между главными плоскостями.

В практической работе для определения длины промежуточного кольца (или набора колец) вместо вычис-

лений можно воспользоваться графиком (рис. 2). На нем показаны две прямые для нормальных объективов $f = 52,5$ и 90 мм для кадров 24×36 мм и 6×6 см соответственно. (Для объективов с другими фокусными расстояниями нужно дополнительно провести прямые, проходящие через начало координат и точку с координатами $\beta = 1$ и $X' = f$.) Вспомогательные шкалы показывают расстояние E в относительном числе фокус-

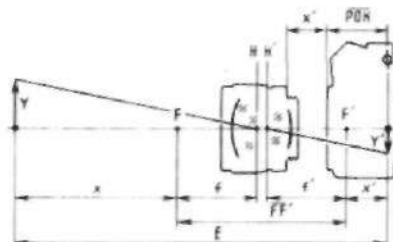


РИС. 1. Положение предмета U и его изображения U' относительно главных точек объектива. POK — рабочий отрезок корпуса камеры

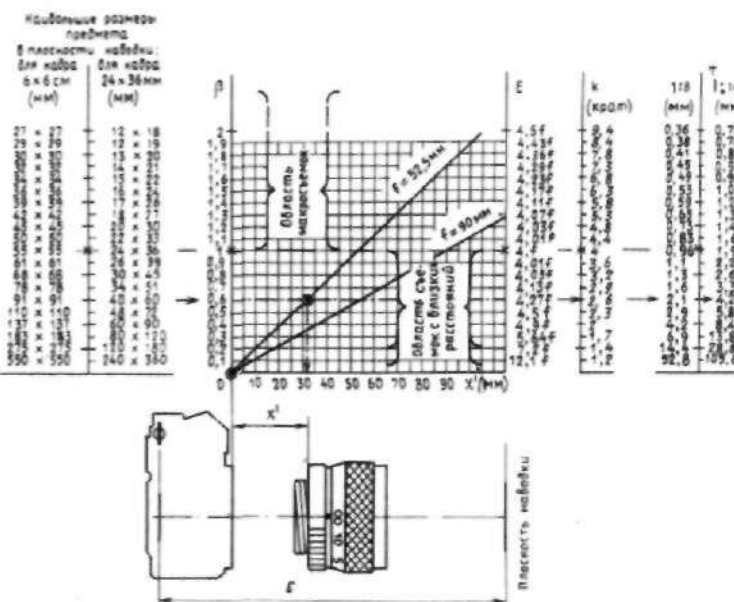


РИС. 2. Зависимость величины выдвигания объектива X' и других параметров съемки от масштаба изображения β и фокусного расстояния объектива f . График показывает взаимосвязь размеров фотографируемого поля в пространстве предметов и необходимой величины X' применительно к данному формату кадра фотокамеры и f . β дается для справки. T — общая глубина резкости в пространстве предмета для условного диаметра кружка нерезкости — $\alpha' = 0,03$ мм в пространстве изображений

ных расстояний используемого объектива, значения коэффициента увеличения выдержки для компенсации уменьшения светосилы объектива при его выдвигании и глубины резкости в пространстве предметов для диафрагменных чисел 8 и 16. Горизонтальная ось X' показывает величину выдвигания объектива в миллиметрах. Если за основу берут размер фотографируемого поля, то в соответствующей графе находится размер фотографируемого предмета. От выбранного исходного значения поля проводят горизонталь до пересечения с наклонной линией графика, соответствующей применяемому объективу. Из точки пересечения опускают вертикаль на ось X' и считают искомую величину выдвигания данного

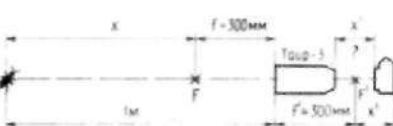


РИС. 3

объектива. Продолжением горизонтали до соответствующих граф в правой части таблицы находят расстояние E в относительном числе фокусных расстояний объектива, коэффициент падения светосилы фотографической системы и суммарную глубину резкости в пространстве предметов. Если за основу взят масштаб изображения β , то исходным является численное значение масштаба на оси ординат. Если за основу берут расстояние E , то сначала следует преобразовать его в

Снижение контраста негатива

относительное число фокусных расстояний, а затем найти искомую величину выдвигания объектива и другие параметры.

Пример 1. Какова длина набора промежуточных колец при съемке насекомого с расстояния от объекта до оправы объектива 1 м? (Зеркальная 35-мм камера, объектив «Тайр-3» с $f=300$ мм.) Отрезок от переднего главного фокуса телеобъектива до первой поверхности объектива больше фокусного расстояния. В нашем ориентировочном расчете мы примем его равным фокусному расстоянию (рис. 3). Расчет. $X=1000-300=700$ мм. Длина отрезка X в числе фокусных расстояний $= \frac{700}{300} = \frac{7}{3}$. Выдвигание

объектива X' должно составить $\frac{3}{7}$ фокусного расстояния, а длина промежуточного кольца равна: $X' = 300 \cdot \frac{3}{7} = 128$ мм. $\beta = 3/7 \approx 0,43 \approx 1:2,3$. Необходимое выдвигание объектива на 128 мм может быть обеспечено набором промежуточных колец и подвижкой фокусирующей оправы. Нужно оставить некоторый запас подвижки для компенсации погрешностей ориентировочного расчета.

Пример 2. Какие промежуточные кольца необходимы, чтобы снять кактус диаметром 4 см на кадр 24×36 мм объективом с $f=50$ мм? Расчет. Чтобы кактус диаметром около 4 см ($U=40$ мм) при съемке вписался в кадр, диаметр изображения кактуса не должен превышать 24 мм, то есть $U' \leq 24$ мм. Тогда масштаб изображения будет равен:

$$\beta = \frac{U'}{U} = \frac{24}{40} = 0,6.$$

Необходимая длина промежуточных колец должна составлять $\frac{6}{10}$ величины фокусного расстояния используемого объектива: $X' = \beta f = 0,6 \cdot 50 = 30$ мм. Вычисляем ориентировочное расстояние между кактусом и плоскостью кадра всего окна фотокамеры:

$$E \approx X + 2f + X' = \frac{f}{\beta} + 2f + \beta f = \frac{50}{0,6} + 2 \cdot 50 + 0,6 \cdot 50 \approx 213,3 \text{ мм.}$$

Выбор объективов. Короткофокусный объектив предпочтительнее при макросъемке из-за компактности фотоустановки. Длиннофокусные объективы нужны при съемке предметов, находящихся на значительном расстоянии, или в тех случаях, когда нет возможности приблизиться к предмету (при съемке насекомых).

При фотосъемке объемных предметов использование

длиннофокусного объектива дает по сравнению с короткофокусным лучшие результаты с точки зрения воспроизведения перспективы, так как она приближается к ортогональной проекции при условии, что сравниваемые изображения получены при одном и том же масштабе.

Если же точка съемки остается неизменной, то с изменением фокусного расстояния объектива воспроизводимая перспектива не меняется, но масштаб изображения изменится во столько раз, во сколько раз изменится величина отрезка X' при съемке объективом с другим фокусным расстоянием.

При сравнении результатов фотосъемок удаленных предметов с одной и той же точки съемки двумя объективами с фокусными расстояниями, различающимися в 2 раза, получают изображения, также различающиеся между собой в 2 раза по масштабу. При использовании этих же объективов при съемках с конечных расстояний эффект в различиях по кратности масштабов изображения превышает различие в кратности фокусных расстояний и бывает тем сильнее, чем ближе передний главный фокус более длиннофокусного объектива к предмету. Положение фотокамеры относительно предмета и наводка объектива на резкость. В зависимости от условий съемки это может быть определено двумя способами: установкой корпуса фотокамеры на расстоянии E относительно плоскости наводки или предварительным выдвиганием объектива на отрезок X' относительно фильмового канала фотокамеры. В первом случае наводку на резкость производят при помощи фокусирующей оправы или смещения объектива передней стойкой фокусирующего меха. Во втором — не смещая объектива относительно корпуса фотокамеры, только перемещением всей фотоустановки относительно предмета, то есть изменением расстояния E между предметом и отсчетным индексом Θ на корпусе фотокамеры.

Наводку на резкость производят по матированной поверхности фокусирующего экрана при полностью открытой диафрагме объектива. Так как по мере увеличения β зона глубины резкости в пространстве изображений увеличивается, изменение контролируемой резкости при плавном продольном перемещении объектива становится малозаметным.

(Продолжение следует)



ФОТО 1



ФОТО 2

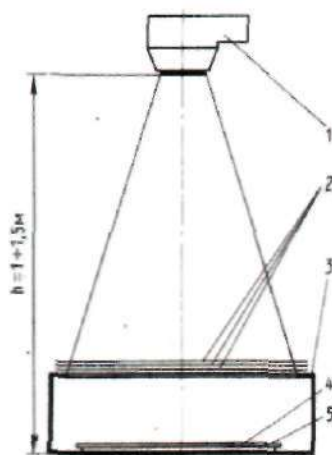


Схема установки для предварительной импульсной засветки фотобумаги: 1 — импульсная лампа-вспышка; 2 — линзы белой бумаги, служащие для регулирования светового потока импульсной лампы; 3 — коробка, окрашенная изнутри в черный цвет; 4 — прижимное стекло; 5 — фотобумага, подлежащая засветке

В практике съемки нередко случается получение негативов с большим общим контрастом, интервал оптических плотностей которых превышает полезный интервал экспозиций самой мягкой фотобумаги. Появление высококонтрастных негативов обусловлено рядом причин: неправильное опделение экспозиции при съемке, наличие объектов с большим интервалом яркостей, одновременная химико-фотографическая обработка всей экспонированной пленки с изображением различных по контрасту объектов и тому подобное.

Подбор фотобумаги для печати таких негативов или изменение режимов обработки фотобумаги не всегда дают положительные результаты. При печати на мягких фотобумагах микроконтраст позитивного изображения уменьшается по сравнению с микроконтрастом негатива и отдельные малоконтрастные детали негатива не воспроизводятся на позитиве. При печати на контрастных бумагах микроконтраст позитива, наоборот, увеличивается, и на одном и том же фотоотпечатке не удается воспроизвести все детали в светах и тенях.

В этом случае возможны нетрадиционные способы маскирования: один — уменьшающий общий контраст изображения на негативе, другой — засветкой контрастной фотобумаги, увеличивающей ее интервал экспозиции. Маскирование методом сине-желтого тонирования дает возможность регулировать контраст негатива. Для этого путем обработки негатива в двух растворах большие плотности окрашиваются в синий цвет, а малые — в желтый. Печать с каждого сине-желтого негатива на черно-белой фотобумаге дает хорошее выравнивание контраста. Это объясняется тем, что белый копировальный свет фотоувеличителя или контактного прибора слабо поглощается синими участками изображения и более интенсивно — желтыми, что обеспечивает уменьшение интервала освещенностей экспонирующего света и выравнивание общего контраста.

Сначала негатив в специальном тонирующем растворе окрашивают в синий цвет. Одновременно с этим

процессом происходит дублирование желатины эмульсионного слоя, и чем больше плотность участка негатива, тем сильнее он будет задублин при окрашивании. Затем негатив обрабатывают в растворе с желтым красителем. Интенсивность окрашивания в желтый цвет находится в прямой зависимости от задублинности желатины эмульсии. Так как при синем окрашивании в меньшей степени задублины участки с меньшей плотностью, то они получают более интенсивную желтую окраску. Степень выравнивания контраста можно легко регулировать изменением концентрации исходных растворов.

Процесс окрашивания состоит из следующих этапов.

1. Хорошо промытый черно-белый негатив опускают на несколько минут в воду для набухания эмульсионного слоя.

2. Набухший негатив погружают в кювету с синим тонирующим раствором примерно на 4—5 мин при температуре раствора 18—19°C. Кювету непрерывно покачивают.

3. Промывают окрашенный в синий цвет негатив в течение 30 с.

4. Обрабатывают синий негатив желтым тонирующим раствором в течение 2—3 мин.

5. Окрашенный сине-желтый негатив опускают в кювету с водой. Время от времени негатив необходимо вынимать из кюветы и рассматривать. Если плотные участки негатива уже имеют светящийся синий цвет, а слабые стали достаточно желтыми, обработку можно прекратить.

6. Окрашенный негатив высушивают.

Время окраски в приведенных растворах зависит от желаемой степени контраста негатива и может быть точно определено опытным путем.

Состав основных растворов.
I. Синий тонирующий раствор

Основной раствор № 1

Лимонная кислота 4,5 г
Щавелевая кислота 4,5 г
Вода до 500 мл

Основной раствор № 2

Феррицианид калия (красная кровяная соль) 7 г
Бихромат калия 0,2 г
Вода до 500 мл

Основной раствор № 3

Железоаммонийные квасцы 20 г
Вода до 500 мл

II. Желтый тонирующий раствор

Тиосульфат натрия 25 г
Желтый краситель (на-

пример, хризотин S) 2 г
Вода до 500 мл
Рабочие растворы составляют путем смешивания равных объемов основных растворов и разбавления полученного смешанного раствора водой в отношении 1 : 2 (на одну часть раствора две части воды). Желтый фиксирующий раствор применяют неразбавленным.

Способ предварительной импульсной засветки контрастной фотобумаги дает увеличение ее полезного интервала экспозиций до необходимого для данного негатива значения. Известно, что светочувствительные фотоматериалы изменяют свои сенситометрические характеристики в результате предварительной засветки («СФ», 1975, № 8). Сущность способа состоит в том, что фотобумага засвечивается перед экспонированием (печатью) модулированным световым потоком. Интенсивность света должна быть ниже порогового значения, приводящего к образованию вуали. Вследствие предварительной засветки фотобумаги происходит увеличение полезного интервала экспозиций и повышение светочувствительности.

В качестве приспособления для засветки фотобумаги может быть рекомендована простая в изготовлении установка (см. рисунок).

Подлежащую обработке контрастную фотобумагу 5 кладут на дно коробки 3 и, в случае, если фотобумага коробится, прижимают чистым стеклом 4 или грузиком. Затем производится импульсная засветка фотобумаги прямым светом от закрепленного на определенной высоте импульсного фотоосветителя (ИФО). Экспозиция, которая будет сообщена фотоматериалу, зависит от расстояния до ИФО и от энергии вспышки.

Для регулирования экспозиции используются листы белой бумаги. Влияние предварительной импульсной засветки фотобумаги на качество фотоотпечатков показано на фото 1, 2. В обоих случаях печать проводилась с одного и того же контрастного негатива на особоконтрастную фотобумагу типа «Унибром». Для получения фото 1 импульсная засветка не применялась, поэтому детали в тенях или светах негатива передать на фотобумаге не удалось. На фото 2 благодаря проведенной засветке все детали получились проработанными.

И. ИЛЬИНСКИЙ

Отвечаем читателям

● Каким клеем лучше наклеивать отпечатки, чтобы их не испортили?

Ю. Гуреев,
Тамбовская обл.

Для наклеивания снимков нельзя применять кислотные или сильно щелочные клеи, в том числе и канцелярские типа силикатного. Нейтральной реакцией обладает казеиновый клей, однако, как и любые другие клеи на водном растворе, он при наклеивании размягчает подложку снимка, что может привести к появлению складок и полос. Следы от многих клеев плохо удаляются после высыхания, поэтому наклеивание надо проводить очень аккуратно, а небольшие подтеки удалять немедленно. Наклеенные снимки хорошо положить под пресс.

Цветные фотографии еще более нестойки, чем черно-белые, поэтому для них не советуем применять непроверенные клеи, особенно синтетические.

Из распространенных клеев удобен резиновый (раствор натурального каучука в чистом бензине). Он совершенно не влияет на изображение, его следы легко удаляются сухой тряпочкой. Недостаток его — невысокая прочность склейки. Можно рекомендовать и синтетические клеи для бытовых нужд (так называемые универсальные типа «Момент», «Киттификс», «Мёкол»). Надежны нитроклеи, например клей для кожи, негустой столярный клей, раствор карбоксиметилцеллюлозы (КМЦ).

Для самостоятельного приготовления столярного клея нужно взять 25 г сухого клея на 100 мл воды. Сухой клей можно заменить таким же количеством желатины. Измельченный клей или желатину заливают небольшим количеством воды и оставляют до набухания, после чего доливают теплой водой и расплавляют, подогревая, при помешивании. Застывший клей должен иметь вид студня, перед употреблением его слегка подогревают в водяной бане. Декстриновый («почтовый») клей также можно приготовить самостоятельно: декстрин — 90 г, сахар — 15 г, вода — 120 мл. Вещества хорошо перемешивают и нагревают, не доводя до кипения. Для

предохранения клея от прокисания и плесени можно добавить несколько капель карболовой кислоты. Раньше использовали и крахмальный клейстер, однако клеит он не очень надежно. Его состав: крахмал — 8 г, нашатырный спирт — 15 мл, вода (кипящая) — 85 мл.

Еще два хороших рецепта самодельного клея:

I. Крахмал картофельный — 11 г, желатина пищевая — 2 г, вода — до 100 мл.

Крахмал растворяют в 20 мл холодной воды, а желатину — в таком же количестве теплой (50°C). Затем 60 мл воды нагревают до кипения и вливают в нее при помешивании раствор крахмала, продолжая подогревать жидкость до получения полупрозрачного клейстера. После этого добавляют раствор желатины и несколько капель карболовой кислоты (фенола). Перемешанную смесь хранят в плотно закрывающейся стеклянной банке.

II. Декстрин — 100 г, сахарный песок — 10 г, квасцы алюмокалиевые — 3 г, карболовая кислота 10%-ная — 3 мл, вода — 100 мл.

В полном количестве горячей воды (80°C) растворяют сахар и квасцы, затем небольшими порциями при помешивании добавляют декстрин до исчезновения комков. Клей нагревают при этой температуре еще 15—20 мин, охлаждают, добавляют карболовую кислоту, тщательно перемешивают и фильтруют через 3—4 слоя марли прямо в банку, где он будет храниться.

Для приклеивания удобны и клейкие уголки, имеющиеся в магазинах.

● Можно ли при обработке повысить чувствительность цветных пленок?

В. Кузнецов,
Ленинград

Незначительно можно. Это достигается путем увеличения времени проявления фотопленок на 2—3 мин по сравнению с рекомендованным. Для цветных обрабатываемых пленок увеличивается время обработки в черно-белом проявителе, а для цветных негативных — в цветном. Дольше проявлять пленки не следует, так как может последовать ухудшение качества цветопередачи.

Оснащение лаборатории

Планировка лаборатории. Главные принципы организации лаборатории — модульность и блочность, рациональность, перспективность дальнейшего оснащения. Модульность определяется конкретными размерами обстановки, сантехнического оборудования и габаритами применяемого фотооборудования. Блочность — необходимость компоновки принадлежностей и реактивов в удобные мобильные блоки. Упрощение всех подготовительных операций, удачное размещение фотооборудования позволяют рационально организовать работу. Планировку лаборатории лучше начать с предварительного эскиза схемы компоновки, определяющей оптимальные зоны размещения оборудования и принадлежностей (рис. 1). Приготовленные растворы и принадлежности, не подверженные воздействию влаги, размещаются в ванной комнате. Фотоувеличитель с кадрирующими рамками, фотофонари, пульт управления и розетки монтируются на подставке-тележке и хранятся в шкафу (60 × 120 × 255 см). Там же установлены блок-поддон с весами ВЛТ-1000, разновесами и основными реактивами для приготовления растворов, станок для контактной печати.

Лаборатория в ванной комнате. Стандартную ванную комнату (рис. 2) можно дополнить неглубоким шкафом вдоль ванны, а также полками у правой стенки под ванной и над дверью с раздвижными дверцами. Дополнительно устанавливают оконный вентилятор для притока воздуха во время работы, просверливают отверстия на правой стене под ванной и монтируют вентиляционный блок закрывающихся жалюзей снизу двери. В качестве подставки под увеличитель и кюветы применяется прочная откидная доска, закрепленная на петлях шарового типа и фиксированная резьбовым барашком в вертикальном положении. Два откидных кронштейна (рис. 4) позволяют установить дополнительную полку и подвесить просмотровый и лабораторный фонари. Возможна установка фотоувеличителя на раковину, с опорой на боковую стену. Чтобы приспособить ванну для промывки отпечатков, нужно переделать стандартную пробку, запрессовав в нее трубку из винипласта (рис. 3) длиной 200—250 мм. Светозащиту входной двери обеспечивает самоубирающаяся штора; на наружный выключатель устанавливается предохранительная скоба (рис. 5).

Фотолаборатория в жилой комнате. Рабочее место планируется в соответствии с интерьером комнаты. Используется письменный или специально изготовленный стол. Стационарность размещения оборудования — одно из преимуществ такого варианта. Необходимы дополнительные меры для предохранения мебели от капель и брызг обрабатываемых растворов. Во время фотопечати свет в комнате должен быть общим неактивным.

Лабораторный стол. Главное требование к столу — устойчивость и прочность. На рис. 6 дана конструкция стола с подвижной верхней крышкой, углублением под кюветы и дополнительной откидной правой полкой. Другой вариант передвижного стола показан на рис. 7. В глубине такого типа стола можно вставить ванну из винипласта или

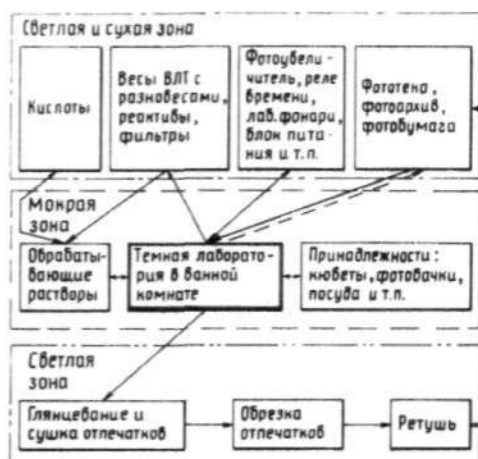


РИС. 1. Схема компоновки фотолаборатории в двухкомнатной квартире с использованием стандартной ванной комнаты в качестве темной лаборатории для негативного и позитивного процессов

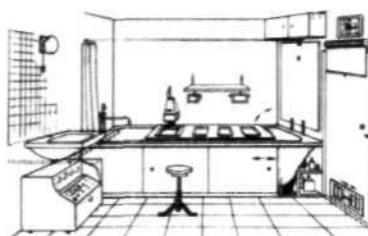


РИС. 2. Лаборатория в ванной комнате

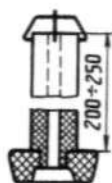


РИС. 3. Специальная пробка

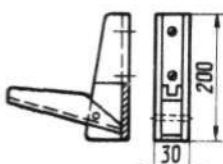


РИС. 4. Откидной кронштейн



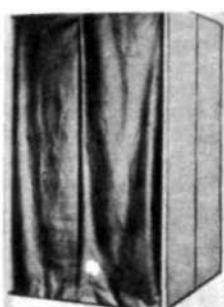
РИС. 5. Предохранительная скоба



РИС. 6. Лабораторный стол (по В. В. Пальчевскому)



РИС. 7. Передвижной стол-лаборатория (по В. И. Нагорному)



Фотолаборатория-кабина (журнал «Ильфорд-контраст»): а — с закрытыми шторами; б — компоновка кабинной

нержавеющей стали со сливным отверстием или оклеить деревянную конструкцию углубления несколькими слоями стеклоткани, используя эпоксидный клей.

Шкаф-лаборатория. Для этого несложно переделать бытовой стенной шкаф либо изготовить специальный из древесно-стружечных плит (рис. 9). Правая часть стенки шкафа откидывается и в рабочем состоянии превращается в столешницу, опорой которой служит его верхняя крышка.

Фотолаборатория-кабина (см. фото). Компактность и рациональность компоновки, возможность автономной работы — основные преимущества кабины при печати на фотобумагу небольших форматов. Площадь кабины увеличивается за счет передних створок, на которые в их открытом положении устанавливается сверху дополнительная крышка. Светозащита обеспечивается укреплением шторы, закрывающейся изнутри молнией.

При организации лаборатории в отдельном помещении вначале изучают возможность подведения канализационных труб и установки сантехнического оборудования, а затем приступают к ее планировке.

Светозащита и освещение лаборатории. Чтобы обеспечить абсолютную светонепроницаемость лаборатории, необходимо предусмотреть ее светозащиту. Наиболее простой является установка плотных штор на окна и двери, причем края штор должны заходить в коробчатые светоуловители. Щели снизу двери заделывают резиновыми, войлочными прокладками или поролоном. Можно закрыть оконные рамы листами оргалита, которые навешиваются на крючки-штыри или укрепляются липкой лентой. Самоубирающиеся шторы могут быть изготовлены по типу конструкции сворачивающихся переносных экранов ЭПБ-С (рис. 8). Такая штора состоит из полотнища из прочного черного полиэтилена (несколько упаковочных пакетов от фотобумаги «Форте» форматом 50 × 60 см), плотной черной бумаги или черного пластика.

Уровень неактивного освещения в помещении для черно-белой печати должен быть (в пределах допустимого) достаточно ярким. Прямой свет от лабораторных фонарей не должен затруднять работу и падать на экран фотоувеличителя. При небольших размерах помещения достаточно одного лабораторного фонаря около кювет с проявителем. Просмотровый фонарь с источником белого света или лампой накаливания устанавливается у ванны или кюветы с фиксатором и имеет отдельный выключатель. В лаборатории должно быть достаточное количество розеток. Выключатели общего освещения следует оборудовать предохранительной скобой.

Вентиляция лаборатории. В закрытых помещениях при отсутствии естественной вентиляции устанавливают принудительную вентиляцию. От приточной вентиляции меньше пыли в лаборатории, чем от вытяжной. При повышенных требованиях к чистоте воздуха в лаборатории следует применять вентиляционные системы, создающие ламинарные потоки воздуха. Широкие ровные потоки не порождают вихри. Пылевые частицы, возникающие во время работы, уносятся этими потоками. Венти-

ляционные отверстия рекомендуется закрыть светоуловителями.

Общие рекомендации. В темной комнате лаборатории столы и полки не должны иметь острых углов, а шкафы следует оборудовать раздвижными дверцами. Полки над кюветами и лабораторное оборудование не должны отбрасывать тени на проявочные ванны или кюветы.

Двери в лаборатории должны открываться наружу и иметь легкую защелку, которую при необходимости легко выломать. Во время зарядки фотопленки в кассеты рабочий стол не должен быть покрыт пластиком, притягивающим пыль. Трубы, подающие воду, должны проходить над раковиной и промывочной ванной; расстояние между дном ванны и краном — не менее 40—50 см. Если используются раковины и ванны из нержавеющей стали, то их присоединение к оцинкованным и чугунным трубам должно осуществляться через отрезок медной трубы длиной не менее 10 см. Целесообразно, чтобы раковины и ванны имели общий слив в трубу, проходящую вдоль стены лаборатории.

Над промывочной ванной следует установить один кран-смеситель и теплоизолировать трубы с горячей водой. При возможности организуйте в ванне каскадную промывку отпечатков. Подставки под кюветы изготавливаются из дерева или гофрированного стеклопластика.

Регулярно проверяйте и контролируйте фильтры лабораторных фонарей; фильтры с трещинами заменяйте на новые.

Техника безопасности. Для обеспечения безопасной работы необходимо соблюдать правила электробезопасности, химической и противопожарной безопасности.

Фотографические растворы электропроводны, поэтому следует остерегаться попадания оголенных проводов в растворы. Все провода должны быть тщательно заизолированы и надежно подсоединены к соответствующим контактам приборов. Периодически следует проверять состояние электропроводки, розеток, контактов выключателей. Шнуры оборудования и приборов должны быть в резиновых или полихлорвиниловых шлангах. Пользоваться электроприборами со снятыми кожухами и открытыми контактами запрещается.

Розетки не следует располагать там, где на них попадают брызги от растворов и воды. При необходимости розетки размещают на высоте 80—100 см от ванны. Установка ро-

зеток в домашних условиях в ванной комнате недопустима. Каждая розетка должна иметь отдельный выключатель.

Осветительная проводка монтируется отдельно. В случае отключения автоматических предохранителей из-за перегрузки оборудования цепь освещения работает независимо. Автоматическим предохранителям следует отдать предпочтение перед плавкими.

Лаборатория должна иметь общий щиток и пакетный выключатель, вынесенные за пределы мокрой лаборатории. Запрещается одновременно прикасаться влажными руками к увеличителю, металлическим корпусам приборов, выключателям и трубам отопления, кранам, а также вентиляционным системам.

Около промывочных и проявочных ванн, фотоувеличителя в ванной комнате на пол необходимо положить резиновый или специальный диэлектрический коврик.

В помещениях с повышенной влажностью следует установить релейную защиту, срабатывающую при обрыве заземления или коротком замыкании.

Общий выключатель лаборатории не должен выключать холодильники, электрические часы.

Все металлические предметы и корпуса приборов должны быть заземлены. В современных домах, имеющих электроплиты, точка заземления имеется в каждой квартире. В остальных случаях пригласите специалиста-электрика, который подведет заземление в лабораторию.

Фотолюбитель должен учитывать опасность, создаваемую химическими веществами, испарениями, избыточным теплом и коррозирующими растворами и кислотами. При работе с кислотами нужно следить за тем, чтобы кислота не попадала на руки и одежду.

Наибольшую осторожность при хранении химикатов и работе с ними нужно соблюдать в семьях, где имеются дети. Кислоты и ядовитые химикаты должны храниться в недоступном для детей месте. Хотя химикаты готовых проявителей и фиксажей только в некоторых случаях являются ядовитыми, все же давать детям пакеты с этими составами не рекомендуется. Не помещайте кислоты на верхние полки шкафов. Всегда под рукой имейте чистую салфетку и полотенце. Рассыпанные химикаты и разбитую посуду надо немедленно убрать с пола лаборатории.

При повреждении термометра помните, что ртуть испаряется при комнатной температуре и ее пары ядовиты, поэтому необходимо тщательно собрать рассыпанную ртуть в сосуд подходящим приспособлением или удалить ртуть адсорбцией, применяя активированный уголь, либо амальгацией цинковой или медной стружки.

Резиновые перчатки должны быть в лаборатории в достаточном количестве. Проверяйте перчатки на водонепроницаемость, часто меняйте их. Не выворачивайте перчатки перед надеванием. Прежде чем надеть хирургические тонкие перчатки насыпьте внутрь немного талька.

Правила обращения с химическими веществами будут даны в дальнейших публикациях.

Противопожарная безопасность заключается в обеспечении безопасного хранения в железных ящиках небольших запасов горючих и быстровоспламеняющихся веществ. При работе с глянцевателями и электронагревательными приборами следует соблюдать осторожность.

Не оставляйте глянцеватели без присмотра после их выключения, если их температура превышает 60 °С.

В публикации были использованы некоторые рекомендации фирм «Орво» и «Кодак».

В. АНЦЕВ

ФОТОТЕХНИКА

Редакция получила ответ

Фотолюбитель К. Булаткин из Минска остался недоволен результатами своей работы с красно-коричневым виражом, выпущенным Львовским заводом «Реактив», и выразил сомнение в его качестве. На запрос редакции ответил главный инженер предприятия И. Трухан. Он сообщил, что технические условия на вираж разработаны Казнитехфотопроектом; рецептура взята из «Фоторецептурного справочника» под редакцией В. П. Микулина (М., «Искусство», 1972). За время выпуска виража претензий по его качеству завод не получал. Каждую партию виража ОТК испытывает на соответствие техническим требованиям. При вирировании отпечатков необходимо обращать внимание на следующее.

Вирированию подлежат только сочные отпечатки, с хорошо проработанными деталями в светах и тенях. Недоэкспонированные или переэкспонированные отпечатки для вирирования непригодны, так как изображение будет окрашиваться в неприятные грязные тона. Предназначенные для вирирования отпечатки нужно тщательно фиксировать в свежем растворе фиксажа в течение 15—20 мин и хорошо промывать в проточной воде. Недостаточное фиксирование и слабая промывка отпечатков при вирировании вызовут пятна на изображении.

Отпечатки не должны иметь вуали, так как практика показывает, что вуаль, почти незаметная в светах черно-белого изображения, после вирирования «бросается в глаза» и изображение теряет четкость.

Отпечатки обрабатывают в вираже до получения желаемого тона в течение 30 с — 15 мин. Сначала они приобретают коричневый оттенок, затем красно-коричневый, а в конце вирирования — карминный. Промывку проводят в проточной воде. Промывать отпечатки после вирирования под струей воды нельзя. Проверка арбитражных проб той партии виража, которая вызвала нарекания фотолюбителя, установила его соответствие требованиям ОСТ 6-17-466-83.

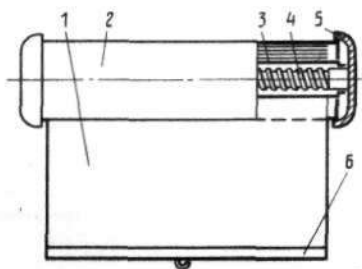
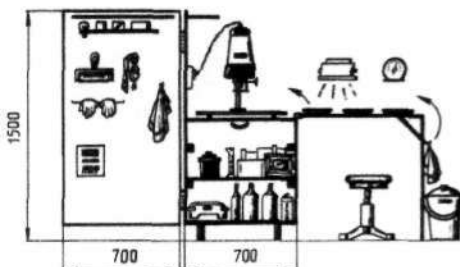


РИС. 8. Конструкция самоубирающейся шторы: 1 — полотно шторы; 2 — кожух; 3 — внутренняя трубка; 4 — пружина; 5 — боковая крышка; 6 — планка с крючком

РИС. 9. Шкаф-лаборатория (по В. И. Нагорному)



ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Зимний пейзаж



ФОТО 1

Для съемки пейзажей зимой необходим фотоаппарат, который может работать при низкой температуре воздуха. Предел температуры, при которой гарантируется нормальная работа фотоаппарата, указывается в его техническом паспорте. Отечественные камеры с центральным затвором, а также камеры с металлическими шторками надежно работают при температуре до -20°C . При более низких температурах необходимо учитывать, что вследствие деформаций линз и оправы объективов их фокусировка не будет соответствовать индексам расстояний, нанесенным на шкале. В зеркальных камерах ошибки в фокусировке устраняются автоматически, изменяются только ее пределы. Сложнее обстоит дело с дальномерными камерами («СФ», 1984, № 1). При съемке зимних пейзажей в солнечную погоду рекомендуется иметь красный, оранжевый и голубой светофильтры. При съемке с оранжевым фильтром голубая часть небосвода на отпечатке будет темнее, чем при съемке без фильтра, а при съемке с красным фильтром этот участок неба на отпечатке будет черным, контраст между освещенными участками снега и тенями на них будет максимальным. Голубой фильтр

используется для уменьшения контраста освещенных и теневых участков снега. Современные фотопленки хорошо сенсibilизированы ко всем участкам солнечного спектра, поэтому если приходится брать на съемку только один светофильтр, то лучше взять красный. Рекомендуется приобрести пленку одной партии, испытать ее, изучив эффект применения светофильтров и их фактическую кратность, подобрать режим обработки. Еще одно правило: для зимней съемки не годится пленка с просроченным сроком годности — ее подложка теряет эластичность и на морозе она становится хрупкой и ломкой. Чтобы избежать выхода из строя источников питания, экспонометр при низкой температуре рекомендуется держать под верхней одеждой. Для фотоаппаратов с встроенным экспонометрическим устройством нужно сделать выносное питание.

При съемке открытого снежного ландшафта в солнечную погоду в показания экспонометра необходимо вносить коррективы, увеличивая измеренную выдержку в 2—4 раза, то есть на 1—2 ступени, не забывая при этом учесть фактическую кратность применяемого фильтра.

Одежда и особенно обувь должны быть достаточно теплыми. По глубокому снегу можно перемещаться только на лыжах. Лыжи выбирают широкие, типа «турист», а еще лучше охотничьи: они не проваливаются даже в рыхлый свежесвыпавший снег.

Рациональны два варианта оснащения: 35-мм камера с одним-двумя сменными объективами или среднеформатная с одним объективом. Это позволяет перемещаться на большие расстояния с целью предварительного поиска. Порой результатом такого поиска бывают уникальные снимки. Работа над созданием пейзажной фотографии начинается задолго до выхода на съемку. Невозможно сказать свое слово в художественной фотографии, не изучив работы живописцев, графиков и признанных мастеров фотографии в этой области искусства. Это поможет выработать свой стиль, свой почерк, свое видение.

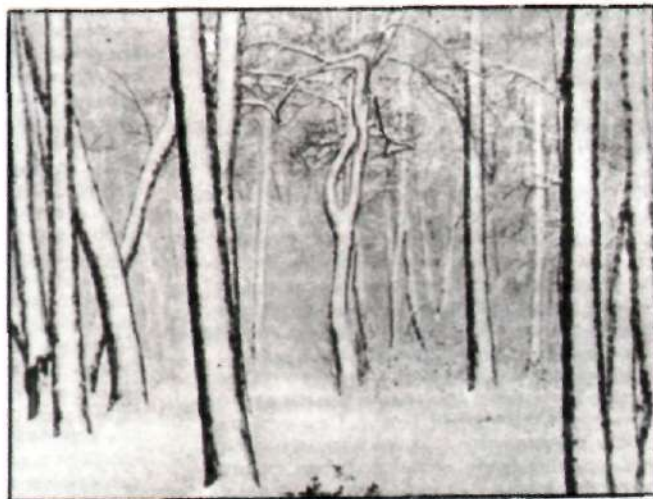


ФОТО 2



ФОТО 3

ФОТО 4



ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Непосредственно перед съемкой наступает самый ответственный момент: выбор объекта съемки, построение композиции или, как принято говорить, построение кадра. В фотографии, как и в других видах искусства, удачные работы являются плодом кропотливого труда. Очень важно при съемке представлять себе, как будет выглядеть на отпечатке готовая работа.

Комментарии к снимкам

Фото 1. Березу, что росла на крутом берегу речушки вблизи платформы Некрасовской, я заметил давно, проезжая мимо на поезде. Одинокие деревья на большом пространстве всегда интересны. Им приходится противостоять всем ветрам, поэтому и форма у них необычна. Я снимал это дерево во все времена года, но все более ясно вырисовывалась лучшая композиция — зимняя. В первой половине солнечного дня тени на снегу особенно красивы. Нужны были свежее выпавший снег и солнце. И в солнечное морозное утро, когда улеглась пурга и на деревьях появился иней, я поехал снимать. Метель подарила красивые сугробы, и их я тоже включил в кадр. Когда линия тени на переднем плане заняла нужное мне направление, иней на солнечной стороне веток уже растаял. Иней же на теневой стороне сделал тонкие ветки березы более нарядными. Чтобы подчеркнуть белизну снега, я усилил небо и тень на переднем плане, применив красный светофильтр да еще и увеличив экспозицию на этих участках при печати.

ФОТО 5

Камера «Салют-С» с объективом «Волна-3В», пленка с $S=130$ ед. ГОСТа. Показания экспонометра по центральной части кадра: при выдержке $1/250$ с диафрагменное число 16. Поправка к показаниям экспонометра: выдержка $1/125$ с, объектив был задиафрагмирован до значения $1:5,6$.

Фото 2. Заснеженный зимний лес снимал сразу же после метели. При сильном ветре шел мокрый снег, который прилипал к стволам деревьев. Низкие тяжелые облака закрывали все небо. Береза необычной формы помогла организовать и зрительный, и смысловой центр кадра. После печати путем местного ослабления я выделил снег на деревьях, чтобы он немного отличался по тону от снега на земле. Камера «Зенит-19» с объективом «Юпитер-11» ($f=135$ мм), пленка с $S=65$ ед. ГОСТа. Показания экспонометра: выдержка $1/30$ с, диафрагменное число 5,6. При съемке значение диафрагмы было 4.

Фото 3. В один из солнечных дней на деревьях, кустах и особенно на траве устойчиво держался иней. Когда все было красивым, кадр не получался. К концу дня, когда по снегу пошли длинные тени, особенно ярко выделилась на его фоне изукрашенная инеем и освещенная боковым светом сухая трава. Мне показалось, что эти нарядные травинки сконцентрировали в себе красоту окружающей природы, как капля росы, отражающая весь мир. Фокусировка объектива на передний план и небольшое его диафрагмирование позволили отделить «главных

героев» кадра от фона и создать воздушную перспективу. Остальные светлые пятна на кадре я убрал путем ретуши. Камера «Любитель-2», пленка с $S=130$ ед. ГОСТа. Показания экспонометра: при выдержке $1/125$ с диафрагменное число 8. Снято с выдержкой $1/125$ с при значении диафрагмы 5,6.

Фото 4. К островку сосен среди берез я присмотрелся давно и снимал эту композицию при различной погоде. Наиболее интересным оказался момент, когда на деревьях был иней, а неяркое солнце за легкими облаками не давало ненужных здесь теней. Свинцовые тучи, которые ползли с севера, создали настроение. Камера «Москва-2», пленка с $S=130$ ед. ГОСТа. Показания экспонометра: выдержка $1/250$ с, диафрагменное число 11. Снято с выдержкой $1/250$ с при значении диафрагмы 8.

Фото 5. Этюд в светлой тональности снят в метель. Снежная пыль уменьшила контрасты предметов, и памятник архитектуры на дальнем плане выглядел сказочным видением. Интересно отметить, что буквально через четверть часа после съемки, когда метель улеглась и вышло солнце, пейзаж стал иным, куда менее выразительным. Камера «Киев-4» с объективом «Юпитер-12» ($f=35$ мм), пленка с $S=65$ ед. ГОСТа. Показания экспонометра: при выдержке $1/60$ с диафрагменное число 5,6. Снято с выдержкой $1/50$ с при значении диафрагмы 4.

Н. ЩЕРБАК,
фотоклуб «Новатор»

Мини-советы

● Одной из причин образования дихроической вуали на проявленном черно-белом негативном изображении является отложение коллоидного серебра в фотографическом слое в процессе проявления. Различие в окраске вуали связано с неравной дисперсностью коллоидного серебра в эмульсионном фотослое. Например, в состав проявителя Д-20 входит бура, примесью которой (сульфиты, роданиды) способствуют растворению галогенида серебра. Введение вуализирующего вещества тормозит процесс растворения. Серебряный налет и желтую вуаль, образовавшиеся на негативном изображении, устраняют путем обработки пленки примерно в течение 20 мин в кислом фиксирующем растворе с тиосульфатом натрия, содержащем 15 г лимонной кислоты на 1 л раствора.

Н. БЕЛЯЕВА

Ваши первые снимки



Эта книга * адресована тем, кто впервые взял в руки фотокамеру. Объем ее небольшой: 50 страниц текста и 42 фотоснимка, из которых 22 — цветных. Текст, написанный в форме беседы, вводит читателя в область фотографии как вида творчества. Но не как учебник, а как занимательный рассказ, где нет «скучных» разделов. Содержание всех пяти глав хорошо продумано. Интересно показана история изобретения как самой фотографии, так и средств для осуществления процесса фотосъемки, показана взаимосвязь технических и творческих аспектов съемки, дана краткая информация о назначении самых необходимых фотопринадлежностей и об организации домашней фотолaborатории. Полезны основные практические советы по технике фотосъемки. Особое внимание обращено на этику поведения фотографа. В заключительной главе «Как прекрасное соединить с полезным» рассказано, как можно стать летописцем своей семьи, школы, города, страны, что является критерием при отборе снимков для публикации в газетах или журналах. Даются рекомендации по ведению фототеки. Один из недостатков книги — некоторые неточности в употреблении технических терминов. Для начинающего фотографа излишне усложнены рассуждения о светосиле и рабочих отрезках смесных объективов. Не всегда удачен подбор фотографий-иллюстраций. В целом же это полезное пособие, которое подсказывает начинающему фотографу направление творческого поиска.

Г. НИКОНОВ

* Полныух Е. Е., Орлов В. Ю. Фотография для всех. — Киев: Реклама, 1985. 60 000 экз.

Произведения Судека — в залах музея

В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открылась выставка работ известного чехословацкого фотохудожника Йозефа Судека. Эта новая фотопремьера — третья после выставки «Москва — Париж», где был представлен раздел фотографии, и вернисажа «Мастера современной художественной фотографии Италии».

Открывая выставку, директор музея И. Антонова сказала, что по примеру многих музеев мира Государственный музей изобразительных искусств приступил к созданию коллекции художественной фотографии, которая как вид творчества приобретает все большее

значение. Мы попросили присутствовавшего на вернисаже фотокорреспондента «Недели» В. Ахломова рассказать о его встречах с чехословацким фотографом. Со статьей о творчестве Й. Судека выступает кандидат искусствоведения В. Михалкович.

Михалкович: Судек — перед нами оригинальные отпечатки автора, придававшего большое значение фотопечати, оформлению работ. Мы попросили присутствовавшего на вернисаже фотокорреспондента «Недели» В. Ахломова рассказать о его встречах с чехословацким фотографом. Со статьей о творчестве Й. Судека выступает кандидат искусствоведения В. Михалкович.

Виктор АХЛОМОВ:

— Мне посчастливилось несколько раз встречаться, беседовать с Йозефом Су-

он в 1958 году снял серию панорам Праги.

Он всегда был врагом кадрировки. И не только потому, что при контактной печати труднее кадрировать. Просто при съемке он всегда стремился заполнить всю площадь картины, сохранить фантазию, лиризм или драматизм сюжета. Когда для этого не хватало деталей, Судек старался ввести в композицию кадра какие-либо эффекты света и тени. (Кстати, об этом он собирался написать специальную книгу с названием «Поведение света»). Это было бы техническое пособие и вместе с тем поэтическое произведение об изменчивом поведении света утром, днем и в сумерки. Печатал свои снимки он часто на тисненой или матовой бумаге. Иногда ослаблял задний план или усиливал передний для более эффективной передачи пространства в кадре. Фотограф Йозеф Судек никогда ничего не переиздавал — главный его лозунг: не повторять и не повторяться!

Вот и все его секреты, которых в общем-то и нет. На мой взгляд, главный секрет Судека в том, что он не знал усталости в творческих поисках. Ему уже шел восьмой десяток, а его спокойную фигуру с треногой и большим черным ящиком на левом плече очень часто можно было встретить где-то на Карловом мосту, Градчанах, в разных уголках чешской столицы. Пражане ему ласково улыбались. Он медленно шел в толпе спешащих людей, здоровался со знакомыми, а потом вдруг останавливался, ставил фотоаппарат и доставал из сумки огромную деревянную кассету. Теперь к нему уже никто не подходил. Ему стало не мешать. Судек творил...

Уже стемнело. А мы все сидели в его саду и рассматривали фотографии. Многие я уже видел в альбомах, книгах, на выставках. У Судека часто бывали посетители. Каждый просил на память (хотя бы одну!) фотографию. Я не был оригинальным. Прежде чем попрощаться мастер сходил в дом за специальной коробкой со снимками для гостей...



РЕПОРТАЖ С ВЕРНИСАЖА

значение в мировой культуре. Настоящая выставка подготовлена министерствами культуры СССР и Чехословакии, совместно с музеем. Экспонируемые снимки отобраны для переданных выставок самим автором незадолго до его смерти. Обширная ретроспектива работ Судека дает представление о художнических пристрастиях автора, его творческой манере, любви к родному краю.

В экспозицию вошли четыре первые работы Судека, а также снимки из циклов, принесших фотографу мировую славу — «Окно моей мастерской», «Воспоминания», «Прогоулка», «В волшебном саду», «Стеклянные лабиринты», «Сады Праги», «Исчезнувшие деревья», «По южной Богемии», натюрморты и пейзажи. «Что особенно ценно, — подчеркнул на открытии выставки научный сотруд-

деком. Он знал много секретов фотографии. В последнюю встречу в Праге я спросил его, чем он чаще всего снимает, что думает о репортажной фотографии. Мы сидели с ним на пороге его маленького дома, в палисаднике, знакомом по десяткам опубликованных снимков. Йозеф Судек рассказывал, что снимает только широкоформатными камерами. Самые «маленькие» негативы — размером 13×18 сантиметров. Все остальные — больше. Почти никогда не делает увеличений: все снимки печатает контактным способом. Обоим старым фотоаппаратам за их «чувствительность» к различным настроениям природы и ненавистит холодный автоматизм современных малоформатных камер. У Судека была редкая коллекция старых аппаратов. Так, например, «старичком» модели 1894 года

Валентин Михалкович
Веги творчества

На выставке в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина представлен «весь Судек» — основные этапы его пути. Творчество художника во многом предопределяется его жизненным путем. Жизнь Судека — то, что он испытал и передумал, — сформировала его фотографии.

Йозеф Судек родился 17 марта 1896 года в Колине, небольшом городке, ныне — с тридцатитысячным населением. Отец Судека, маляр по профессии, умер, когда мальчику было три года. Мать с детьми переехала в Новые Дворы возле города Кутна Гора, известного и памятного в чешской истории: под Кутной Горой в 1422 году табориты Яна Жижки разгромили имперское войско.

И Колин, и места возле Кутной Горы фотографически существенны в жизни Судека. Именно в Колине он познакомился и подружился с выдающимся фотохудожником — Яромиром Функе. Дружбу эту прервала лишь преждевременная смерть Функе в марте 1945 года. Но и память о друге была дорога Судеку — последнее его публичное выступление за несколько дней до смерти (сентябрь 1976 года) произошло в Колине на симпозиуме, посвященном Функе.

В окрестности Кутной Горы Судек часто и с радостью ездил — снимал старую архитектуру, пейзажи. Один из снимков — «Качинский замок» (1960 г.) вошел в нынешнюю экспозицию.

В школьные годы фотографии не влекла Судека, как то бывает со многими мальчиками, — он предпочитал физкультуру и пение. В Новых Дворах Судек впервые услышал граммофон — управляющий именем выставлял его на окно, развлекал работников. Страсть к музыке фотохудожник сохранил на всю жизнь, регулярно ходил на концерты, выработал собственный метод ее восприятия — многократно слушал одно и то же произведение, стремясь проникнуть в его суть. Подобное же упорство характеризовало мастера и в фотографической работе: неоднократно возвращался он к объектам, уже когда-то снятым, фиксировал их под новыми углами, в ином световом режиме — тоже постигая их суть.

Студия и жилище Судека были заставлены не только стеллажами с негативами и отпечатками, но и с грампластинками. Друзья присылали их отовсюду: сам мастер насто брал гонорары из заграничных «натурой» — фотоматериалами и грампластинками. В студии регулярно устраивались прослушивания новых приобретений и любимых сочинений мастера — самым заинтересованным и сосредоточенным среди присутствующих оказывался Судек. Карел Тейге, известный критик 20—30-х годов, назвал его «великим гармонизатором чешской фотографии». Вероятно, эта страсть к гармонизации развивалась у мастера под влиянием музыки.

После школы Судек обучался переплетному делу и пару лет работал «по специальности». От этого времени навсегда осталось у него уважение к ремеслу и к понятию «мастер». Для Су-

дека оно имело особый смысл и обозначало того, кто досконально знает свое дело, предан ему, кто в совершенстве изучил свойства материала, с которым работает, и умеет воспользоваться его достоинствами. Видимо, оттого Судек не любил традиционные, дожившие до наших дней рассуждения о том, является ли фотография искусством. Светопись была для него ремеслом, делом рук мастера, постигшего все тайны техники, фотохимии, работы со светом. Уважение к профессии, к специальности чувствовалось даже в форме обращения Судека к людям. Молодой человек, еще ничем себя не проявивший, был для него просто «фешак» (нечто вроде русского «красавец»); к людям солидным, достойным он обращался обязательно с упоминанием профессии: «пан архитектор», «пан архитектор» и т. д. Лишь близких людей Судек «именовал» — причем только по фамилии. Сестра Божена, верный друг и помощник, была для него Судкова, так же как он для сестры был не Йозеф, не Пепичек, а Судек.

Обучаясь переплетному делу, Судек в свободное время начал фотографировать любительским аппаратом «ИКА» формата 6×9. Его же он взял с собой, когда был призван в армию и попал на австро-итальянский фронт. В 1917 году Судека ранило осколком гранаты в правую руку. Последовали долгие месяцы лечения — руку пришлось ампутировать, о возвращении к ремеслу переплетчика нечего было и думать. И Судек обращается к светописью. Словие чешских ремесленников потеряло своего рядового члена, однако чешское искусство обогатилось выдающимся художником.

Ранние снимки Судека вошли в московскую экспозицию — «В доме инвалидов», «Воскресенье после полудня на Колинском острове». Инвалидный дом тоже находился в Колине. Фотохудожник приезжал сюда из Праги к матери, в один из приездов он и познакомился с Функе.

Кадры Колинского острова, излюбленного места отдыха горожан, — традиционные; фигуры и предметы в них не резки, расплывчаты. Так снимали фотоимпрессионисты, приверженцы стилистики, распространенной в конце XIX — начале XX века, подражавшие живописному импрессионизму.

Судек тянулся к живописи, общался с выдающимися художниками Эмилом Филлой и Яном Зрзавым. Но в данном случае не близость к живописной манере его интересовала. Общей нерезкостью он передавал состояние среды, окружающую атмосферу. Его фотографии — не мимолетные впечатления художника, не его импрессионизм: в передаче среды Судек был не импрессионистичен, но реалистичен.

В 1924 году он, Функе и третий фотограф Адольф Шнеебергер оказались изгнанными из Пражского фотоклуба. Мятешники выступили именно против «облагороженных техник» и мягкорисующей оптики, столь дорогих фотоимпрессионистам. Изгнанники основали Чешское фотографическое общество, противопоставив его Союзу фотографов-любителей, куда входил и Пражский фотоклуб.

Чувствуя недостаток знаний, Судек поступил на фотографическое отделение Государственной школы графики и два года (1923—1924) занимался у профессора Новака. Профессор полагал, что в будущем его воспитанникам придется работать в ателье, по заказу и потому обучал их стилистике портретирования,

сложившейся давно — в конце прошлого века. Прошедшего через окопы и госпитали Судека «фотографический бонтон» раздражал — хотелось работать иначе, по-новому. Однако впоследствии он вспоминал профессора с благодарностью — тот был терпим, не навязывал свою волю, позволял экспериментировать.

Вскоре после окончания школы графики Судек сделал крупное приобретение — стал владельцем фотостудии. Она располагалась в глубине небольшого участка, засаженного деревьями. Саму студию можно видеть теперь на выставке («Вечер в моем саду»), а деревья — в кадрах цикла «Окно моей мастерской». Прежний ее владелец сначала преуспевал — рядом находились военные казармы, солдаты любили сниматься. Потом гарнизон переместили, а клиентура значительно сократилась. Продавая студию, владелец честно предупредил Судека о печальных обстоятельствах и услышал ответ, его удививший: «Это как раз мне и нужно». Студия, приобретенная в 1927 году, служила Судеку до конца его жизни.

Отсутствие клиентов не пугало — Судек не собирался усердно их обслуживать, его влекли иные цели. К десятилетию Чехословацкой Республики (1929 г.) издательство «Дружествени праце» выпустило альбом Судека с 15 снимками одной из жемчужин чешской архитектуры — храма Святых Виты. Альбом имел тираж всего 120 экземпляров, и каждый включал фотографии в авторской печати (хотя впоследствии мастер признавался, что передал издательству не более 70 комплектов снимков). Цена альбома оказалась высокой и отпугивала покупателей. Тем не менее «Святая Вита» Судека стал событием культурной жизни, обратил внимание на молодого художника, «дал» ему имя.

Для издательства «Дружествени праце» мастер много работал в тридцатые годы — снимал портреты деятелей искусства, делал рекламные снимки. Активно участвовал он и в коллективных выставках — работы Судека появлялись на таких значительных экспозициях, как «Социальная фотография» (1933), Международная выставка 1936 года (собранный снимки Моголи Надя, Ман Рея, Родченко), выставка чешского фотографического авангарда (1938).

Вместе со своим другом архитектором Отто Ротмайером, смотрителем строев пражского Града, Судек разработал свою концепцию творческого пути. Согласно ей, художник сначала должен впитывать традиции, усваивать прежние достижения; затем ему следует обратиться к действительности — ради проникновенного, глубоко личного ее осознания. Только тогда в развитии художника наступит новая фаза — период максимальной концентрации, ограничения интересов, оценки накопленного опыта, создания вершинных, главных творений.

Большинство работ, экспонирующихся на теперешней выставке, относятся ко времени с конца сороковых до начала семидесятых, к периоду максимальной концентрации Судека. Его движение к этой фазе отразилось даже на выборе техники. В 1940 году Судек увидел в книжной лавке Толпица снимок кафедрального собора в Шартре, выполненный контактным способом. С тех пор Судек перешел на камеры большого формата, позволяющие печатать контактно. Полностью он длительные выдержки — время экспозиции Судек отсчитывал сам; это было священнодействием; никто из присутствующих не имел права его

беспокоить, нарушать его сосредоточенность. Затем у Судека для пейзажных съемок появилась старая панорамная камера «Кодак» формата 10×30. При печати на больших листах получалась узкая прорезь кадра и огромное черное поле. Оно концентрировало внимание зрителя. Впоследствии Судек стал использовать черное обрамление и в кадрах иных форматов.

Темы Судека в вершинный его период — еще одно свидетельство концентрации и самоограничения. Он совершенно отказался от портрета, жанровых и репортажных снимков, исключительно сосредоточившись на пейзаже и натюрморте. Его кадры сняты лишь в местах, дорогих мастеру — в студии и поблизости, в «волшебном» саду Отто Ротмайера и в саду скульптора Ганы Вихтерловой, в некоторых кварталах Праги и вне ее — в Южной Чехии, в Бескидах и т. д.

Значимость Судека как творца predetermined не темами, не использованной техникой, а философским его отношением к реальности. В его снимках встречаются мир природы и мир человека (хотя сами люди редко появляются в кадре). Судек постоянно был движим интересом к формам и способам их сосуществования. Оба мира то контрастно противопоставляются, то взаимодополняют друг друга, переплетаются причудливым и странным образом. У фотохудожника много кадров, снятых через окно студии. Окно становится границей между реальностью, в которой пребывает фотограф, и природой. Граница эта функциональна, «употреблена в дело» — служит фотографу своего рода сменным объективом или фильтром, причудливо преобразующим видимое. В «волшебных садах» Ротмайера и Вихтерловой тоже соприкасаются оба мира — среди буйных трав и кустарников человек помещает скульптурную отливку, по-иному раскладывает камешки-голыши, и природа преобразуется, становится еще прекрасней. Пражскую архитектуру Судек не снимал саму по себе — из-за красоты ее форм. Здания в его кадрах тонально и пластически связаны с деревьями, с воздушной средой, пронизанной солнечным светом. Даже «Натюрморт в стиле Караваджо», без которого не обходится ни одна выставка Судека, показывает встречу природного предмета — палящего пера с «рукотворными» — керосиновой лампой и колодкой для моделирования обуви.

Фотография Судека поэтично-философична. Глубинным ее содержанием оказывается диалектика природного и человеческого. Снимки же для Судека суть тот канал или рупор, через который диалектика эта мощно о себе заявляет. Не без помощи художника, максимально на ней сосредоточенного.



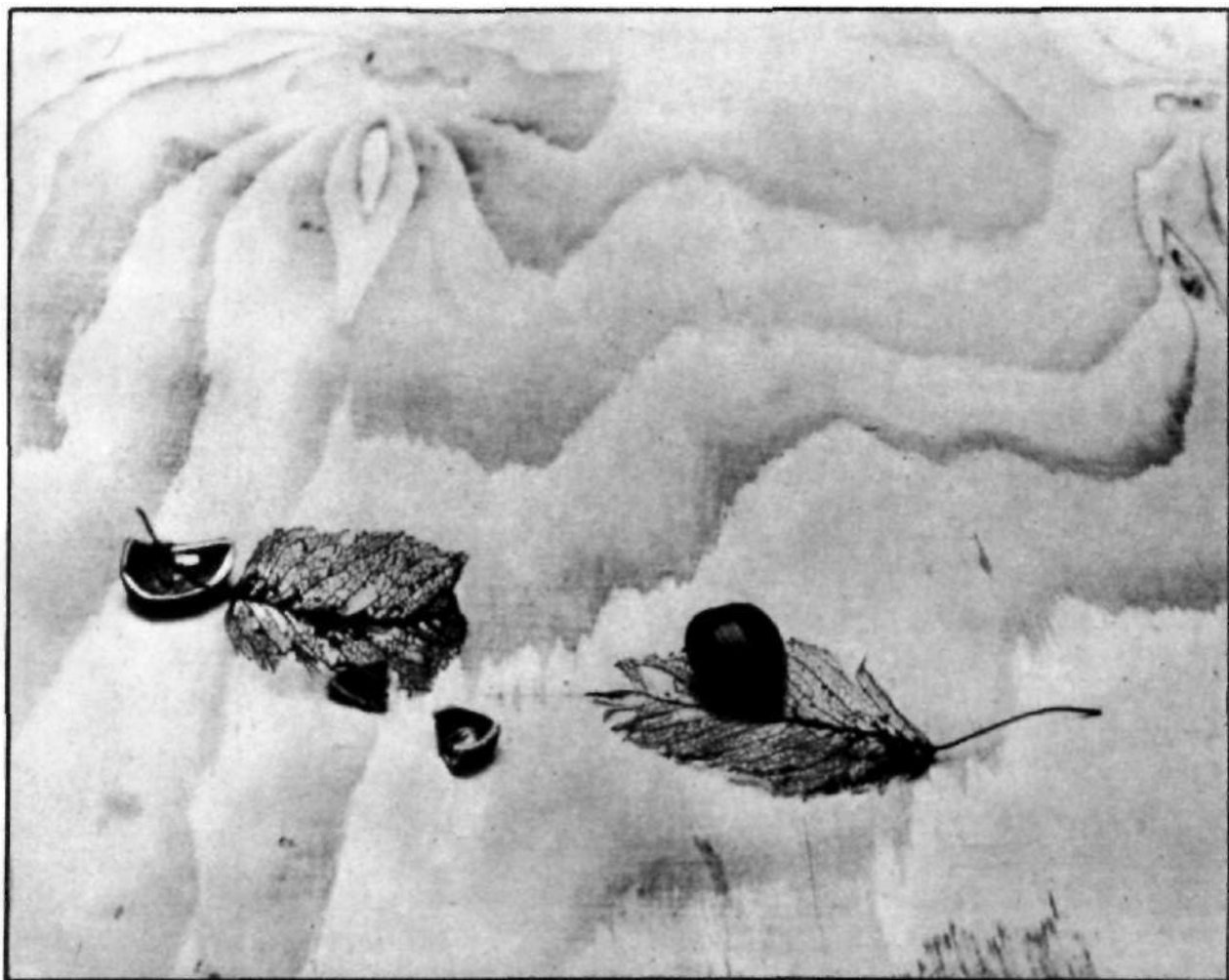
В ВОЛШЕБНОМ САДУ

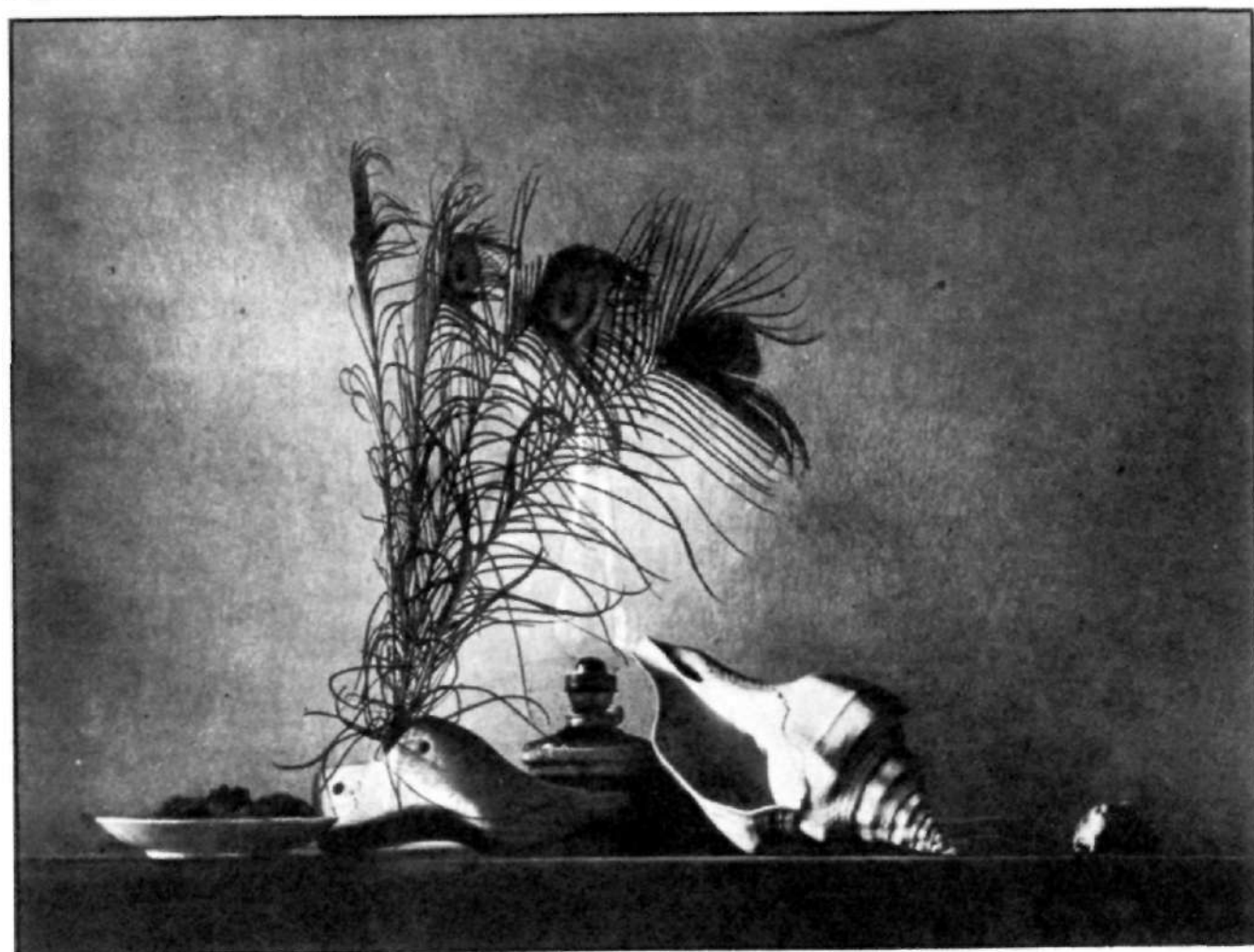


ИЗ ЦИКЛА «САДЫ ПРАГИ»



ПЕЙЗАЖ БЛИЗ МЕЛЬНИКА У ПЕРЕПРАВЫ





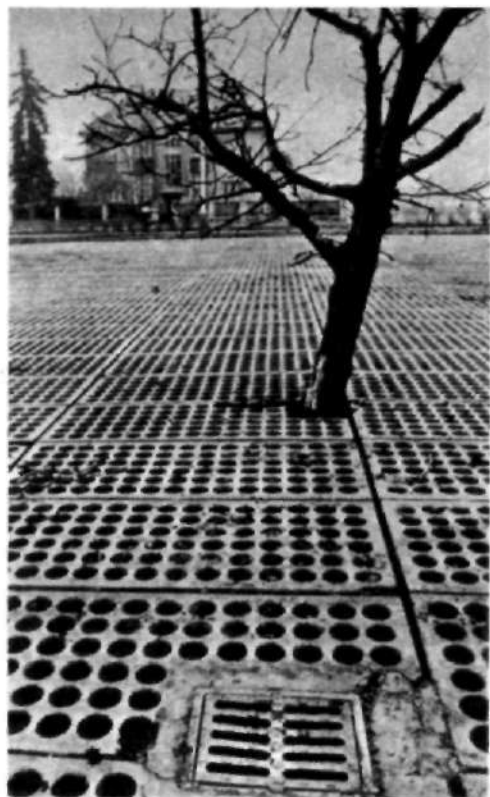
НАТЮРМОРТ В СТИЛЕ КАРАВАджО



ИЗ ЦИКЛА «СТЕКЛЯННЫЕ ЛАБИРИНТЫ»

«Европа-85»

Под патронажем ФИАП в испанском городе Реус завершился традиционный, седьмой по счету, международный фотоконкурс «Европа-85». Тема конкурса «Фотограф — свидетель своего времени». Всего в Реус было прислано 24572 черно-белых и цветных фотографий 1446 авторов из 49 стран — значительно больше, чем в предыдущие годы. Коллекция советских авторов была наиболее представительной: 1236 фотографий 445 авторов. Многие из советских участников удостоены почетных наград. Главный приз — позолоченная серебряная медаль — была присуждена фотомастеру из Пензы Александру Назарову за работу «Память о войне». Бронзовыми медалями награждены В. Дьячков, С. Осмачкин и Н. Пашковский. Бронзовые медали ФИАП получили А. Гаврилов, В. Сильнов и В. Зайцев. Поздравляем победителей и представляем работы некоторых участников фотоконкурса «Европа-85».



С. ЧАНДАН (БАНГЛАДЕШ)
НИЩИЙ
Золотая медаль

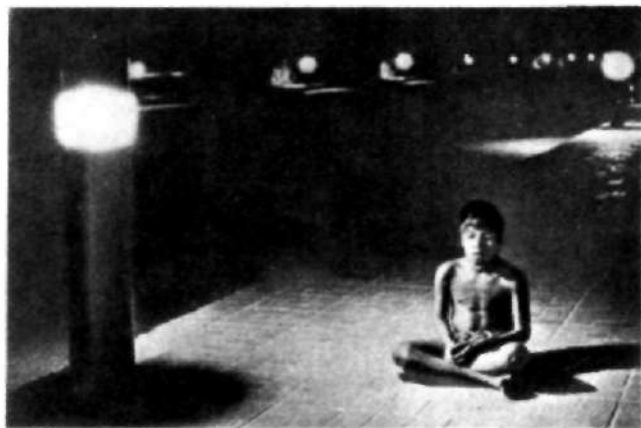
Д. ДАТТА (ИНДИЯ)
ДОРОГА БЕЗ КОНЦА

В. ДЬЯЧКОВ (СССР)
ПАУЗА
Бронзовая медаль

С. ЧАНДАН
ТЕНЬ И СВЕТ
Золотая медаль

Б. ОЗГОРЕН (ТУРЦИЯ)
ОТДЫХ
Бронзовая медаль

С. ПРОХАЗКА (ЧССР)
ДЕРЕВО
Бронзовая медаль



Цена 70 коп.
Индекс 70869

