

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 89 6

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ИВАН АЛЕКСАНДРОВ
(МОСКВА)
ЖИВОЙ ЦВЕТOK



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮНЬ 1989

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:

АНЦЕВ В. Г.
БЕЛТОВ Э. Н.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
ЕМЕЛЬЯНОВА Л. П.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

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

А 10101
сдано в набор 21.03.89
подп. в печать 27.04.89
формат 60×90/16
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2026
тираж 230 000
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

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

В НОМЕРЕ:

**К 150-ЛЕТИЮ
ФОТОГРАФИИ**

2
К. Пашиньян Мир портрета
6
Ю. Садовников Ода семейному альбому
8
Н. Ремнев Отец и сыновья
Н. Сысов Чекист Николай Быстрых

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

12
Из кандидатов — в депутаты
18
В. Хабаров Последняя дорога войны

ФОТОПРОБЛЕМЫ

14
А. Лыженков Между нами, журналистами, говоря...

ФОТОТВОРЧЕСТВО

15
В. Васильев Профессионал. Тем и интересен...
20
Э. Белтов Не тема ищет репортера...

ФОТОВЫСТАВКИ

24
«Жизнь в фотографиях, фотография в жизни»

ФОТОБИБЛИОТЕКА

25
Ан. Вартаков Мир актрисы

ФОТОКОНКУРСЫ

26
«Собачье сердце»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

28
Фотоюниор

ФОТОНАСЛЕДИЕ

32
М. Соколов Объектив в руках творческой личности
38
В. Караваев И помнит мир спасенный

ФОТОПОЧТА

35
В который раз о сборе серебра

ФОТОТЕХНИКА

40
А. Пиманов Ретушь снимков
41
ЛИКИ и фотообразование
42
Конкурс «10000 технических идей»

ИНТЕРФОТО

46
Панорама мировой фотожурналистики

НА ОБЛОЖКЕ:

АНАТОЛИЙ ЖМУЛЮКИН
(МОСКВА)
КРАСНЫЕ ЛИСТЬЯ

СЕРГЕЙ ГУНЕЕВ
(МОСКВА)
ПРЫЖОК

Карп Пашиньян Мир портрета



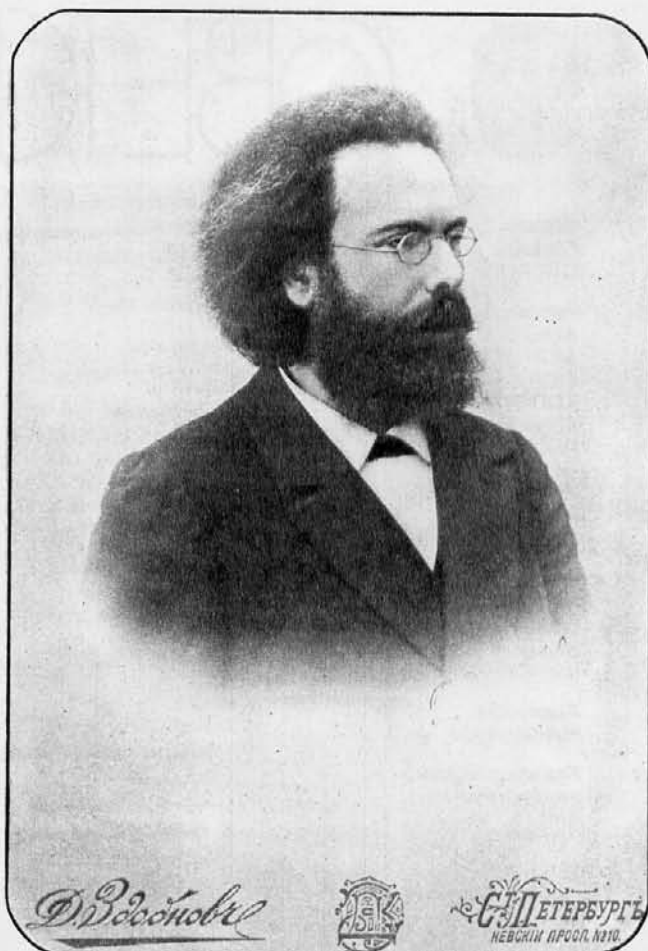
Продолжаем публикацию тематических блоков материалов, посвященных 150-летию фотографии. Сегодня мы знакомим читателей с историей семейного фотоальбома.

Первой областью визуальной культуры, где фотография заняла свое особое место, историки считают иконографию, фотопортрет. В России искусство фотопортрета получило широкое развитие сразу же после обнаружения дагеротипии.

Уже в 1840 году в Москве появился первый художественный фотокабинет под вывеской известного изобретателя Алексея Грекова. Иными словами, на раннем этапе развития светописа зафиксировано рождение той ее ветви, которую принято называть бытовой (или семейной) фотографией. У этой фотографии довольно широкий круг обязанностей, своя история, своя эстетика. Эта фотография на определенном этапе отличалась высокой изобразительной культурой. Сегодня она представляет большой интерес для исследователей. Поэтому мы попросили высказаться на страницах журнала историков, коллекционеров «фотографий на память», журналистов, использующих семейные фотоальбомы в своей работе.

Каждый снимок, сделанный в первых дагеротипных ателье, был уникален: существовал в одном экземпляре, легко подвергался механическому повреждению, его нельзя было размножить. Не случайно такие изображения тщательно окантовывали в инкрустированные рамки, помещали в специальные футляры.

Десятилетие спустя, когда на смену дагеротипии пришел негативно-позитивный мокроколлодионный процесс, павильонный портрет получил еще большее развитие. Он стал более дешев, более доступен, хотя по-прежнему оставался технологически сложным. Изобретение к концу прошлого века сухих стеклянных пластинок довольно высокой светочувствительности значительно упростило съемочный процесс. Число фотопавильонов в разных странах мира наверняка возросло. Посте-



РАБОТА Д. С. ЗДОВНОВА



РАБОТА Г. А. ШИФРИНА



РАБОТА К. К. БУЛЛА

пенно сформировались выдающиеся мастера в жанре фотопортрета. В семьях горожан да и сельских жителей все чаще начали появляться альбомы с фотокарточками — неперенные принадлежности быта той поры. Так фотография стала сопровождать людей на протяжении всей жизни. Павильонный портрет обращался неперенным знаком памяти о близких, друзьях, дорогих сердцу людях. Немало их («визиток» и «кабинеток») дошло до наших дней. Все чаще и чаще обращаются к этим карточкам коллекционеры, краеведы, историки, искусствоведы.

Старый павильонный портрет может рассказать много любопытного о прошлом — о давно ушедших людях, об их жизни, об эстетике их быта. В снимках на память конца XIX — начала XX века можно уловить также тенденции художественных исканий мастеров того времени.

На что прежде всего обращаешь внимание, когда берешь в руки эти реликвии? На высочайшую культуру их исполнения. Многим отпечаткам более ста лет. Конечно, они утратили первоначальную свежесть, отчасти потускнели и выцвели. Но и сегодня, пострадав от времени, они продолжают радовать глаз изяществом фоторисунка, пластикой светотональных переходов, вкусом, законченностью композиции, совершенством в передаче фактуры лиц и костюмов, предметов обстановки.

Изобразительная культура работ говорит о том, что среди первых фотографов, производивших портретные съемки, не было дилетантов. Из истории известно, что во второй половине прошлого века портретные фотопавильоны в крупных городах довольно часто открывали известные художники — профессиональные живописцы или скульпторы. Получив академическое художественное образование, они приносили в фотографию художественные приемы, заимствованные у изобразительных искусств.

Этим они, безусловно, обогащали выразительные средства искусства фотопортрета.

Во Франции, например, павильонным фотопортретом занимался скульптор Адам-Саломон, в Англии — ху-



РАБОТА БЕЛИЧЕНКО



дожник Д. Хилл, в России — живописцы А. Деньер, В. Каррик, А. Карелин, Д. Здобнов и другие. Художники высоко держали честь марки. Так, А. Деньер, зная отрицательное отношение к фотографии своего учителя, академика Академии художеств А. Бруни, добивался исключительной пластики фоторисунка, много работал над композицией и освещением, над сходством в портрете. Даже ретушь он доверял только профессиональному рисовальщику. Ретушером в его мастерской был знаменитый живописец-портретист И. Крамской. Известно, что и в других классных петербургских фотопавильонах ретушь выполняли профессиональные художники. В частности такие, как А. Куинджи или В. Зичи.

Не случайно мастера с художественным образованием стали одними из тех первых фотографов России, кто представлял отечественную портретную светопись на международных выставках. Широко известен был фотопортрет Тараса Шевченко в шубе с меховыми отворотами и в барашковой шапке работы А. Деньера. Этот снимок считался настолько типичным по заключенному в нем образу, что И. Крамской написал с него портрет поэта для картинной галереи П. Третьякова. По мнению специалистов, и в фотопортрете И. Крамского Деньер достиг большого сходства, чем иные художники-живописцы, писавшие Ивана Николаевича.

В мире павильонного портрета существовала жесткая конкуренция. Чтобы не потерять клиента, надо было все время ориентироваться на лучшие образцы. Так что традиция высокой требовательности к своему искусству, заложенная профессиональными фотохудожниками в середине прошлого века, продолжала существовать и на стыке веков. Достаточно назвать имена таких признанных мастеров павильонного портрета, как М. Дмитриев, К. Фишер, К. Булла, М. Наппельбаум, Н. Свищов-Паола и других. На корифеев из столиц ориентировались владельцы фотопавильонов провинции: Н. Кулыгин в Саратове, А. Заранкин в Херсоне, А. Свейский в Ярославле, Г. Шифрин в Ростове-на-Дону... Таких мастеров было много. Поэтому бытовая фотопортрет в России продолжал существовать на очень высоком уровне. Некоторые образцы такой фотографии, любезно предоставленные нам коллекционерами, перед вами.



ЗА ЧТЕНИЕМ.
ФОТОГРАФИЯ Н. КУЛЫГИНА. САРАТОВ. 1908 г.



КАЗАКИ.
ФОТОГРАФИЯ Г. А. ШИФРИНА. РОСТОВ-НА-ДОНУ. 1909 г.



СЕМЕЙНАЯ ГРУППА.
ФОТОГРАФИЯ А. СВЕЙСКОГО. ЯРОСЛАВЛЬ. 1915 г.



ГРУППА РАБОЧИХ.
ФОТОГРАФИЯ А. ЗАРАНКИНА. ХЕРСОН. 1916 г.

В подлинниках все воспроизведенные здесь снимки отпечатаны на целлоидной бумаге и обработаны платиновым виражом. Изображения наклеены на паспарту из качественного, плотного картона с тиснением и золотым обрезом.

На оборотах паспарту — фамилии авторов снимков или владельцев ателье. Указаны адреса фотозаведений. Непременная информация: «Негативы хранятся». Паспарту украшены вензелями, изображениями медалей, полученных за фотомастерство на всероссийских и международных выставках. Отпечатки в таком оформлении выглядят нарядными и торжественными.

Несколько изменилась стилистика фотопортрета в начале нашего века, когда в фотоателье стали приходить рабочие, крестьяне, солдаты, когда мастера пытались запечатлеть на память не только отдельных лиц или членов одной семьи, но и большие коллективы, иногда в несколько десятков человек, когда стал обиходным так называемый групповой портрет. Казалось бы, продукция фотоателье уже была поставлена на конвейер, на поток. Но и тогда изобразительная культура бытового портрета продолжала оставаться на достаточно высоком уровне. В этом также можно убедиться на приведенных здесь примерах. Как жаль, что, начиная с двадцатых годов нашего века, традиции бытового фотопортрета стали постепенно утрачиваться.

Юрий Садовников Ода семейному альбому

Детство мое прошло в забайкальской деревне, между Шилкой и вершиной Дарасуна. До сих пор в памяти виденные почти в каждой избе на стене, рядом с передним окном либо там, где раньше иконы стояли, в красном углу, обязательные фотографии в рамке. Посмотреть их — все равно, что историю рода прочитать.

Думаю, что обычай этот — собирать семейные фотографии в одной раме, купно, все вместе — и пошел-то от красного угла, где находился иконостас, по-домашнему — божница. Это особенно привычно было крестьянину, у которого отняли веру в бога, а с ней и божницу в красном углу, но взамен не дали ничего, кроме плакатов и призывов, мало соответствовавших действительности. Но недаром говорят в народе — свято место пусто не бывает. Фотографии близких людей были всегда перед глазами и с ними можно было мысленно перемолвиться, напомнить себе, что надо послать восточку живым, или прикоснуться к прошлому, подумать об ушедших. Я любил рассматривать снимки в рамках, но еще больше поражали меня солидные семейные альбомы. Старинные были в переплетках из натуральной кожи, с богатым тиснением по ней, с красивыми виньетками вокруг вырезанных «окошек» для фотографий, почти всегда наклеенных на картон.

Собирать старые фотографии я начал после просмотра нескольких таких альбомов в семьях мастеров-стеклодувов с бывших заводов Болотина в Вышнем Волочке, ныне известного завода «Красный май», на котором были отлиты рубиновые сульфидные стекла для звезд на башнях московского Кремля. Искусствовед Елена Григорьевна Рачук попросила сделать репродукцию с трехсот портретов стеклодувов, рабочих этого завода. Вот тогда я увидел, сколь высока была культура изготовления семейной, домашней, да и вообще всякой фотографии. Но столь же высока была и культура потребления фотографии в народе, если сохранилось их в домах потомков столько. Лицо целого поколения людей прошло передо мной на тех снимках, сделанных в фотографических ателье Вышнего Волочка, Твери, Торжка, Петербурга и Москвы. И фотографиям того времени удалось запечатлеть это поколение с таким мастерством, что мы удивляемся этому даже сейчас, во времена лазеров и компьютеров, полностью автоматизированных японских фотоаппаратов.

К сожалению, культура той фотографии ушла, исчезла вместе с теми фотографиями — мастерами штучной работы. Несомненно, каждый из них был личностью незаурядной, это видно по снимкам.

Иначе мы не имели бы столь прекрасных фотографий, по которым можно судить о высоком уровне мастерства фотографов, их уважительном и внимательном отношении к портретируемой личности, несомненному духовному контакту, который находил фотограф с «клиентом», прежде чем начать фотографирование. Эти мастера имели известность среди тех, кто хотел быть постоянным посетителем их заведений. Мне известно, что в Москве была популярна фотография Г. Трунова, хотя работа его стоила недешево даже по тем временам. Или заведение Шерера и Набогольца, именовавших себя «фотографами

Его Императорского Величества» и в то же время имевших «Общедоступные фотографии», где можно было сняться на «визитку» по более низким ценам, однако качество исполнения было тем же, что и в дорогом заведении.

Хочу назвать еще знаменитого в Петербурге фотографа А. Оцула, отца Петра Адольфовича Оцула, которому довелось запечатлеть В. И. Ленина. В те годы также известна была среди моряков фотография И. Яковлева в Кронштадте, Г. Петражицкого — в Ярославле. А те из них, кто продержался до 30-х годов, еще пытались сохранить антураж мастерских с рисованными декорациями, но уже упрощали технику и снижали уровень из-за требований доступности фотографии каждому жителю.

И те кожаные альбомы продержались тоже до 30-х годов. Потом появились знаменитые плюшевые с прорезями для углов снимков. А в наше время уже и прорезей нет, и крышки альбомов оклеены бумагой из школьного рукоделия, а снимки можно только наклеивать, жертвуя дорогими дарственными надписями или пожеланиями родных и знакомых. В 20—50-е годы считалось «хорошим» тоном в книгах, газетах и журналах непременно сказать об этих альбомах и таких фотографиях, как о буржуазных пережитках и пошлом мещанстве, мешающих де создавать новый пролетарский быт. Что ж, тогда было модно разрушать вековые постройки, низвергать святыни, отрекаться от своего прошлого.

(Кстати, спасибо фотографии, что она сохранила для нас облик старой Москвы и тысяч городов и деревень России.) Семейные альбомы были малой, но существенной частью этого прошлого, его объективными свидетелями. И, может быть, поэтому при обысках в те памятные времена за них брались чуть ли не в первую очередь и «арестовывали» наравне с людьми. Те, кто это делал, знали: таким образом можно лишить человека его родословной, его памяти, сделать его манкуртом, по выражению Чингиза Айтматова.

...Меня всегда поражали старые фотографии. В них было какое-то великое таинство, связанное с путешествием во времени. Их с полным правом можно было бы назвать ключом к машине времени, этакой вечной кредитной карточкой, дающей возможность заглянуть в прошлое. Я сначала не поверил, что огромная «фотокартина» невесты в подвенечном платье, подаренная мне друзьями из народной киностудии ДК имени Зуева как собирателю, сделана в конце XIX века, более ста лет назад. Размер ее был 50×80 см. Увеличивали фотографии с помощью какого-то загадочного приспособления, упоминация о котором я не нашел ни в одной книге. В углу снимка есть тиснение «Придворная фотография Г. В. Трунова. Москва». К сожалению, пока не удалось установить, кто изображен на этой редкой фотографии.

Естественно, что, начав собирание старых фотографий, я вдруг задал себе вопрос: а есть ли у меня такое наследие? Может, и моих предков можно найти, увидеть, какими они были? Спился с родственниками, обещая переснять и разослать всем дубликаты. И тут обнаружилось, что есть портреты моих предков и немало. Хранились они по-разному и не всегда сохрани-

лись. Некоторые снимки пришлось реставрировать. Но зато теперь они есть у меня и у всех родных, и правнуки узнали своих прадедов. Цепочка судеб и родов людских не прервалась. Нет снимков моих прадедов Василия и Кондрата, моих прабабушек — крестьянок из староверской деревни под Красным Чиком. Но я помню о них, ведь я знаю деда и бабушку, а теперь об этом будут знать и помнить их праправнуки.

Поразили меня две чудом сохранившиеся фотографии деда Александра Кондратьевича, потомственного крестьянина, в конце жизни невзгодами согнанного с земли и кончившего дни осмотрщиком вагонов на железной дороге.

Приехал фотограф однажды (был 1935/36 год), наверное, из Читы. Вдохновленный атмосферой того времени, он решил сделать из забайкальских крестьян эдаких «кубанских казаков». Каждого наряжал в черкеску, на пояс вешал кинжал (их отродясь не бывало в этих краях), на голову — кубанку. Жаль, сапог не было со шпорами, все мужики в деревне в ичигах-унтах снялись на дедовом коне, который никак не был похож на казацкого скакуна. Крестьянский конь, с крепкими ногами, широкой грудью и большой головой, тяжеловоз, знавший плуг и жатку. Фотографу хотелось изобразить «красивую» жизнь, как в кино или в журнале с картинками, хотя тогда была тяжелая пора жизни.

Второй фотограф, из Шилки, в те же годы снимал попроще, но, может, сам того не ведая, и оставил нам правдивый документ времени. Дед был заядлым лошадиным, в газетах тогда появилось новое слово «коновод», которое в деревне произносили по-старому — «коновод». Так вот, за дружбу с лошадьми дед был направлен на первую сельскохозяйственную выставку 1939 года в Москве. То был предпоследний год его удачного крестьянства... Вот таким он мне и запомнился — в ичигах-унтах, телогрейке, рядом с конем, на которого посадил меня, пятилетнего, а я сразу кувыркнулся с него, набив снимки...

Так два фотографа, два взгляда той эпохи, запечатлели по-разному, но точно именно ту жизнь.

Чем ближе к нам по времени, тем большая разница между снимками фотографов-бытовиков (название-то какое привилось!) и картонами минувших дней — так уважительно хочется их называть, ибо не встречал я заказной фотографии того времени, не наклеенной на картон с виньеткой, адресом, именем и маркой фотографа. Я уж не говорю о качестве фотоматериала — иным в моем собрании за сто лет, а почти не изменили цвета.

Когда сейчас читаешь их оборотную сторону, украшенную надписями «Фотограф двора...», гербами, вензелями и медалями каких-то невероятных выставок прошлого века в Париже, Лондоне и Берлине, испытываешь ощущение, близкое к знакомству с подлинными картами испанских походов в Америку. Будто это другая земля, загадочно исчезающая жизнь и время. Эта область фотографии прошлого и начала нынешнего века для нас пока тоже «terra incognita», которую нам же предстоит открыть и обнародовать. Хотя бы для того, чтобы узнать, что напрочь исчезло искусство семейной фотографии. Ведь чем бли-



же к нашим дням, тем больше из нее уходит душевное тепло, внимание к портретируемой личности, исчезает какое-то всесветное уважение к отдельному человеку, к его лицу.

Печально сознавать, что мы так много растеряли из своего славного наследства, торопясь по-новому устроить свою жизнь. Растратили то, что было близким отголоском славы российской фотографии. К чему же пришли? К тому, что не помнят своих прадедов и прабабушек, да и дедов своих помнят смутно. Зато с каким тщанием нынче, не зная рода своего, иногда ведут подробную родословную своих собак. Опять же дань моде, но, может, уж хватит модничать, а лучше заглянуть поглубже и повнимательнее в свое прошлое? Уже есть сдвиги — вышло немало книг о старой русской фотографии. Думаю, что пришла пора сделать выставку старинной семейной фотографии и подумать об издании такой книги.

Вернемся ли мы к фотографии, ностальгию по которой испытываем? Возможно ли дважды войти в одну и ту же реку? Не знаю, как вам, но мне хотелось бы вернуть этот пласт фотографии. И такое может произойти, конечно, на новом уровне, ведь и время, и люди другие, и жизнь изменилась. Во всяком случае, один из казанских фотографов, не назову пока его имени, чтобы не испортить дело, загорелся этой идеей и даже заказал картонные с тиснением, разных размеров, и намерен снимать форматной камерой, печатать контактно и визитные, и кабинет-портреты, и снимки по случаю торжеств.

Все чаще на выставках, в том числе и на последней, «Фотолюбители Подмосковья», видишь фотографии, снятые форматной камерой (9×12 и даже 18×24 см). Все чаще видится в этих снимках желание вернуть лучшие традиции старой русской фотографии — быть подлинной светописью, использовать небогатый, неяркий свет, чтобы прикоснуться к главному — духовному, нравственному, вечному.



МОСКВА. ПРИМЕРНО 1895—1905 гг.
ФОТОГРАФИЯ Г. ТРУНОВА НА ПЕТРОВКЕ

ПЕТРОГРАД. 1910-е ГОДЫ
ФОТОГРАФИЯ АДОЛЬФА ОЦУПА

СЕЛО ОСТРОВКИ, ШИЛКИНСКИЙ Р-Н, ЧИТИНСКАЯ ОБЛ., 1936 г. КРЕСТЬЯНИН АЛЕКСАНДР СПИРИДОНОВ
АВТОР НЕ УСТАНОВЛЕН

ЯЛТА. 1891 г. АВТОР НЕ УСТАНОВЛЕН
КРОНШТАДТ. ПРИМЕРНО 1890—1900 гг.
ФОТОГРАФИЯ И. ЯКОВЛЕВА

МОСКВА. ПРИМЕРНО 1925—1927 гг.
АВТОР НЕ УСТАНОВЛЕН



Возвращенные имена



Отец и сыновья

На этой фотографии — Ефим Опендак и его сыновья — Дима, Саша и Юра. Саша — самый маленький, ему здесь еще нет и двух лет.

Отец — веселый и добрый человек, по профессии переплетчик, а после окончания в 1932 году Академии коммунистического воспитания — научный сотрудник НИИ детского коммунистического движения.

Затем Ефим Опендак переходит на комсомольскую работу, его избирают кандидатом в члены ЦК ВЛКСМ. С декабря 1937 года он директор издательства «Молодая гвардия».

...Его арестовали через год — брали тогда комсомольских вожakov, и свежеспеченный нарком внутренних дел Лаврентий Берия лично присутствовал при аресте Генерального секретаря ЦК ВЛКСМ Александра Косарева. Очень ему хотелось отличиться, все грезились устроить «большой комсомольский процесс», чтобы доказать существование внутри комсомола некоей «фашистской организации». Около восьмидесяти процентов членов комсомольского ЦК было арестовано. Били страшно, мучили долго. А процесса не вышло, не получилось. Даже те, кто не выдержал пыток и на допросах подписал напраслину, перед «судом» от своих показаний отказались.

21 февраля 1939 года началось судилище. Ефим Опендак одним из первых среди более чем четырехсот человек был приговорен к расстрелу.

...Я знаю их давно — Диму, Юру и Сашу, и помню их уже совсем взрослыми. Юра — художник, в его мастерской мы и встречаемся время от времени. Там висит на стене эта фотография — отец и трое его сыновей.

...Моему сыну сейчас столько же, сколько тогда было Саше. И я часто думаю о том времени, глядя на этот снимок. Просто не могу не думать.

Н. РЕМНЕВ



Чекист Николай Быстрых

Семейная фотография, на которой запечатлен Николай Михайлович Быстрых с женой Анной Михайловной и сыном Юрой, сделана в 1924 году. На груди главы семейства — два ордена Красного Знамени, высшей по тому времени боевой награды. И шашка у него не простая, а серебряная, именная. Тоже награда.

Коммунист с августа 1917 года, Николай Быстрых активно участвовал в установлении советской власти в Перми, а затем воевал в гражданскую на Восточном и Западном фронтах. С мая 1921 года — начальник Особого отдела Харьковского военного округа. Участвует в разработке и осуществлении операции по захвату штаба Махно.

До 1931 года Николай Быстрых командовал погранвойсками Украины, а затем был назначен начальником пограничной охраны и войск ОГПУ СССР.

Последняя должность комиссара госбезопасности 3-го ранга Николая Михайловича Быстрых — заместитель начальника Главного управления Рабоче-крестьянской милиции. Последняя потому, что 22 октября 1938 года он был арестован, обвинен во вредительской деятельности, которую якобы проводил в погранзонах, и расстрелян 22 февраля 1939 года... Анна Михайловна с начала войны была выслана в Челябинскую область.

А девятнадцатилетний Юра добивался отправки на фронт. И добился — стал танкистом, воевал, был представлен к награде. В 1942 году — курсант Курганской танковой школы. Здесь мать и сын виделись в последний раз. Переписка вскоре оборвалась, и Юра исчез. Только в 1957 году Анна Михайловна узнала, что ее сын Юрий Николаевич Быстрых умер в одном из лагерей в 1945 году...

Теперь никого из них уже нет в живых, и кроме нас никому о них помнить.

А помнить надо. Обязательно.

Н. СЫСОВ

Из моего «неальбома»

Может быть, я тот сапожник, у которого нет сапог? Ведь у меня, фотографа, нет семейного альбома. Во-первых, столько скопилось снимков, что трудно понять, а какие же из них могут лечь в этот альбом. А во-вторых, просто нет времени для составления подобной коллекции. Добавлю, что, помимо всего прочего, не люблю заказы на семейные фотографии. Уж если совсем дойдут просьбами, то нехотя соглашаюсь. Сколько раз так было: готовы фотографии, и я со страхом наблюдаю, как их рассматривают. Почему-то всегда ищут в своих изображениях одни только недостатки. И тогда начинается: «А еще мастер, ЕФИАП!»

Но если серьезно, то я очень люблю старые снимки. В них не только много серебра, но и много человеческого достоинства, благородства. Какие были замечательные мастера! Как снимали, как свет чувствовали, как ставили, усаживали людей, как располагали группы, какие фоны и аксессуары имели. А еще больше меня поражает, как умудрялись они создавать трепетное семейное единство в кадре. Один пример. Рассказывают, как Ф. Холсман снимал братьев Эйзенхауэров. По какому-то семейному событию они собрались — все пятеро — и решили сфотографироваться. Кого позвать? Конечно, самого знаменитого, у которого 101 обложка «Лайфа». Послали за ним вертолет. Холсман прибыл с женой — своим первым помощником. Долго думал фотограф, как объединить в кадре братьев. И придумал. Разместил братьев в библиотеке, подключил лампы. Поставил аппарат, что-то шепнул на ухо жене и начал рассказывать анекдот. И когда все братья дружно засмеялись, вспыхнул свет — жена нажала кнопку.

Видимо, надо иметь особый талант — делать семейные снимки. ...Смотрю на себя трехлетнего и никак не могу вспомнить, когда и как снимали, и думаю о том, что все-таки жаль, что у меня нет семейного альбома, потому что место таким фотографиям прежде всего в альбомах.



ГУНАР БИНДЕ (4 ГОДА), 1938 г.



Г. БИНДЕ (18 ЛЕТ), 1952 г.

СЕМЕЙСТВО БИНДЕ



Семейная фотография



Умерла ли традиция семейной фотографии сегодня? Нет, живет. Свидетельством тому — снимок Валерия Генде-Роте, на котором изображена семья академика Петра Леонидовича Капицы. «Пирамидальная» композиция кадра выбрана не случайно — как всякое могучее сооружение, пирамида должна опираться на мощный фундамент. Она и опирается на него — патриарха большой и дружной

семьи, академика и Нобелевского лауреата, чье имя стало в науке символом чести, достоинства. Он не боялся тиранов — тираны боялись его. И теперь, когда его, прожившего большую и славную жизнь, нет с нами, он все-таки смотрит на нас с этой фотографии, которую по традиции принято называть семейной. От фотолетописи рода — к фотолетописи человечества.

ФОТО ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ

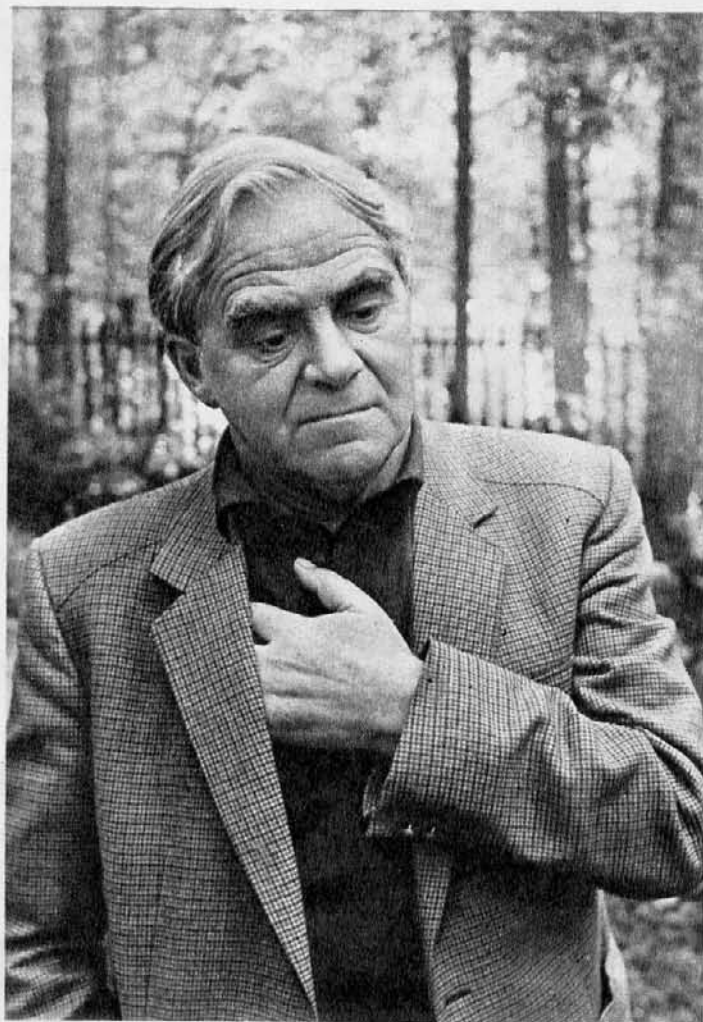
150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



Художественный портрет в мягкой тональности
[Из рекламного альбома «Снимки, сделанные объективом «Гелиар» Фойхтлендера». Германия, 1911 г.]

Из кандидатов — в депутаты



ДАНИИЛ ГРАНИН



ИВАН ВАСИЛЬЕВ

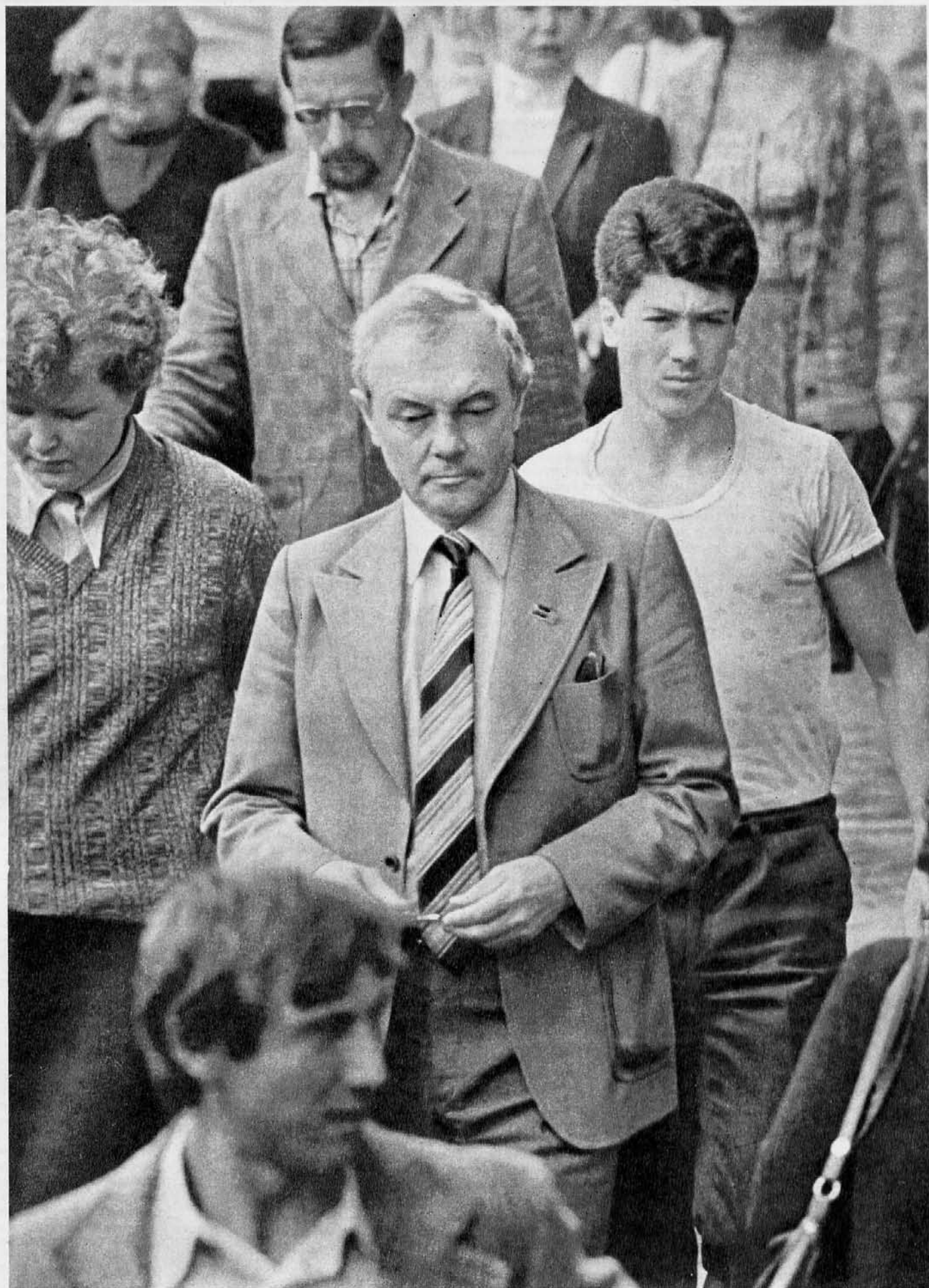
На бурные события тысяча девятьсот семнадцатого года Александр Блок откликнулся помимо всего прочего и статьей «Интеллигенция и революция». Вопрос о том, принимать или не принимать революцию для великого русского поэта не стоял, речь могла идти только о том, в какой форме, как русская интеллигенция может и должна способствовать процессу принципиального обновления общества.

Прошедшие с начала перестройки четыре года доказали: лучшие представители интеллигенции — и творческой, и технической — составили ее авангард.

Выборы народных депутатов СССР показали ту степень доверия, которой пользуются представители интеллигенции в самых широких слоях советского народа. Из множества фотографий народных депутатов мы выбрали эти — писателей Ивана Васильева и Даниила Гранина, актера и театрального деятеля Кирилла Лаврова. Выбрали с умыслом: сам факт их выдвижения кажется нам символом происходящих в нашей жизни перемен. Позвольте, скажет читатель из проницательных, но разве прежде мы не выдвигали в высший орган государственной власти писателей и акте-

ров? Все так, все правда: и выдвигали, и выбирали. И они так же единодушно голосовали потом в Верховном Совете, как мы единодушно голосовали за них. Новому времени — новые песни. И петь их должны новые люди. Нет, не будет равнодушно выслушивать заверения бюрократов о любви к земле страстный публицист и защитник Нечерноземья Иван Васильев, пером и жизнью своей доказавший право представлять земляков в высшем органе власти. Останется ли равнодушным к наказам земляков-ленинградцев один из авторов «Блокадной книги» Даниил Гранин, чья предвыборная программа (и это словосочетание принесла нам перестройка, не забудем этого) есть, по сути дела, его творческое кредо? Да и как может быть иначе у писателя и общественного деятеля, чьим девизом стало милосердие как высшее проявление человечности. Кирилла Лаврова читателю представлять вряд ли есть смысл, поскольку почти каждый наш читатель — кинозритель или почитатель театра. Народный артист СССР выдвинут кандидатом в народные депутаты СССР товарищами по театральному ремеслу, ждущими перемен и в жизни, и в творчестве. Принципи-

альность коммуниста Лаврова во всем, что касается важнейших проблем советского искусства, сохранится, надо думать, и тогда, когда на обсуждение народных депутатов будут поставлены острые проблемы жизни. Творческая интеллигенция представляет народ в высшем органе власти не впервые. Другое впервые: народ представляет та часть творческой интеллигенции, которая по меркам недавнего прошлого была неудобной, колючей и путающей под ногами идущих стройными рядами стальных колонн. Время от времени чиновники от искусства вызывали этих «неудобных» на разного рода «ковры» с тем, чтобы от имени народа учить их писать книги и играть роли. Но «неудобные» были тем и неудобны, что стояли на своем. Пришло их время. Время подлинно народных депутатов.



Между нами, журналистами, говоря...

Сейчас много пишется о том, что необходимо преодолеть «девятый вал» безликих снимков, до сих пор заполняющих районную, областную, да и центральную прессу. Суть разговоров сводится обычно к двум проблемам: техническому оснащению фотокорреспондентов вкупе с полиграфическими возможностями типографии и взаимоотношениям между редакционным начальством и исполнителями-фотожурналистами.

Действительно, без полиграфической революции (уже давно запоздавшей) на местах ни о каком повышении творческого уровня снимков в газетах говорить не приходится. В этом я убедился и на собственном опыте. Несколько лет работал «на офсет» (и, кажется, неплохо), но, перейдя в районку, не одну неделю потратил на то, чтобы выйти на обычный ремесленный районный уровень. Плоская печать накладывает жесткое вето на детализированность, тональную многоплановость снимков, тем самым резко ограничивая творческие возможности фотожурналистов.

Читая о технической немоги своих коллег, о конфликтах между ними и теми, кто подписывает полосы, приходишь к выводу, что за этими разговорами забывается не менее важная сторона проблемы — личностная. Ведь только личность может работать творчески. Готов ли сегодня фотокорреспондент духовно, нравственно работать по-новому? Очевидно, нет. В этом отношении потенциальный творческий уровень снимающих гораздо ниже, чем у пишущих. Проблему эту «СФ» поднимало еще в 1971 году. Причины отставания понятны. При прочих равных условиях у пишущих и характер труда, и подготовка — в основном гуманитарные. А фотокорреспонденты, это не раз отмечалось, — «технари» по образованию, что усугубляется кучей надоедающих технических проблем, постоянно возникающих в работе.

Наша профессия очень нуждается в гуманитаризации. Но было бы наивно сводить все к университетскому фотообразованию. Еще долго пополнять ряды фотожурналистов будут фотолюбители, среди которых как раз много «гуманитариев». Но почему же именно они-то и не балуют своим вниманием журналистику, хотя сделать творческое хобби профессией не отказались бы многие? Дело, думаю, не в скептическом отношении к репортерской работе. Ведь в творческом плане эта профессия дает значительную фору многим другим графическим специальностям. Разница между фотолюбителями — «гуманитариями» и «технарями» проста: первые могут дать качество, но количество — проблема для них, а вторые, мало обращая внимания на качество, легко выдают «на-гора» необходимое количество снимков. Разумеется, пресса не может обойтись без количества. А раз так, то «технарь» оказывается вне конкуренции.

Сколько раз доводилось читать и слышать надменные реплики фотокорреспондентов в адрес любителей. Мол, пейзажики да портретики снимать все мастера, а как дело касается репортерской съемки, так сразу — пусто. Действительно, это так. Более того, скептическое отношение к прессе появляется у фотолюбителей обычно только тогда, когда они «провалились», пробуя работать на газету. Почему же так остро стоит проблема количества? Да потому, что

они абсолютно не владеют профессиональными навыками фотожурналиста (как, кстати, не владеют ими и «технари»). Причем речь идет не о виртуозном обращении с фотоаппаратурой, а об общих принципах работы. Для того, чтобы быть мастером в любом деле, помимо таланта необходим и профессионализм, и знания. Каковы психологические особенности профессии фотожурналиста, какая подготовка предваряет съемку, как проходит сама съемка?.. Да мало ли вопросов, на которые фотолюбитель не знает ответа.

Но каким же образом фотолюбитель может узнать эти журналистские тайны? Как ему «набраться» профессиональных знаний?

Известно, что когда надо сдвинуть дело с мертвой точки, начинать необходимо с пропаганды. Дабы советская фотожурналистика могла успешно развиваться, обязательно необходима книга, серьезно исследующая эту профессию. Может быть, переводная — за рубежом теории фотожурналистики, думаю, уделяется много внимания. «Советское фото» тоже могло бы помочь журналистскому самообразованию фотолюбителей. Необходим продолжительный ряд публикаций (типа «Эстетика фотографии»), обобщающий опыт практики многих фотокорреспондентов. У меня собраны подшивки журнала за много лет, но я не нашел ни одного материала, исследующего фотожурналистику как профессию.

Мне, например, понадобилось несколько лет, чтобы выработать минимальный набор простейших приемов съемки, и скорее всего не оригинальных, помогающих не хлопотать глазами в условиях всеобщего дефицита времени. Методы эти — «оживляющий элемент», «упреждение», «последствие», «контакт».

«Оживляющий элемент» — введение в кадр детали, ненавязчиво оживляющей, динамизирующей снимок.

«Упреждение» — съемка до того, как человек собрался позировать.

«Последствие» — возобновление съемки после... ее окончания.

«Контакт» — съемка с одновременным диалогом.

Не надо видеть в этом штампа. Наоборот, приемы эти позволяют фотографу снять с портретируемого вуаль отчуждения, показать характерные черты конкретного человека, а штампы как раз отличаются обезличенностью. Помогает раскрепощению человека и удаление от него — съемка длиннофокусными объективами, даже когда в этом нет прямой необходимости. Эти приемы обычно применяю, когда работаю один на один с портретируемыми. Съемка же «изнутри и снаружи события» значительно легче. Но и здесь есть свои тонкости. Например, для получения хороших фотографий надо «вработаться» в происходящее. То есть воспринять событие через фотообъектив. На практике это выглядит прозаически: интенсивно ведется съемка второстепенных сюжетов (друзья шутят: тебе не нужна моторная приставка), что позволяет моментально интуитивно среагировать на главное. Этот метод, судя по всему, применяют многие фотокорреспонденты, но за расход пленки их поругивают «старички»: «Халтурите, ребята, гоните вал, чтобы была возможность выбора...»

Помогает в работе и блокнот, где «набросано» много вариантов предполагаемых

снимков на различные газетные темы. Даже не часто заглядывая в него, легче ориентироваться во время конкретной съемки. Видите, как мало я знаю о методах съемки, не говоря уже о фотожурналистике в целом. Но и это позволяет чувствовать себя более или менее уверенным, действовать профессионально. Знать бы это пораньше, тогда переход на журналистскую работу не сопровождался бы чуть ли не ужасом перед новой профессией. Ведь я ничего не умел. Знание техники напоминало человека, который решил сыграть на рояле, но помнил лишь, что конкретной клавише соответствует определенная нота... Я решился на этот шаг благодаря острой неприязни к своей бесполезной инженерной деятельности. А вот большинство фотолюбителей-гуманитариев, испытывая тягу к фотографии, не испытывают подобной неприязни к своей профессии, но перешагнуть через незнание азов журналистики и им очень трудно. Так что без пропаганды профессиональных знаний (разумеется, в комплексе с другими) наше дело будет двигаться вперед черепашими темпами.

Хочется остановиться еще на одном нюансе — проблеме личности. Разве не желательно видеть в центральной прессе самых талантливых фотожурналистов, чье творчество будет служить своеобразным эталоном для периферийных коллег? Разумеется. Но как сегодня путь фотокорреспондентов «вверх»? В основном — через установление личных контактов, по рекомендации, при помощи надоедающих снимками (что тоже ведет к установлению контактов). Но многие остаются в этом случае за бортом. Не помогают и примитивные газетно-журнальные конкурсы. Необходим демократический механизм, дающий возможность каждому желающему принять участие в конкурсе на «кресло» фотокорреспондента центрального издания. Тогда бы и кривцовых в нашей прессе было побольше...

А. ЛЫЖЕНКОВ,
фотокорреспондент газеты
«Ленинское знамя»,
Тульская область

Владимир Васильев Профессионал. Тем и интересен...

Народный артист СССР

Случай в практике фоторепортера достаточно редкий — Александр Макаров, фотокорреспондент АПН, более двадцати лет фотографирует народных артистов СССР Владимира Васильева и Екатерину Максимову. Впрочем, он начал снимать их еще тогда, когда не было у молодых артистов балета ни громких титулов, ни множества наград. Был талант. Было ощущение огромного творческого будущего. И оно, это будущее, состоялось. Предполагая опубликовать серию фотографий Александра Макарова (очередную, но, надо полагать, не последнюю), мы решили обратиться к Владимиру Васильеву с просьбой рассказать о своих впечатлениях от работ Макарова и о работе с Макаровым. Интервьюер — корреспондент «СФ» Лилия Ухтомская.

— Судя по тому, как сложились ваши отношения с Макаровым, есть в нем что-то такое, что кажется вам привлекательным...

— И не просто привлекательным. Для меня каждый человек прежде всего — профессионал. Или — не профессионал. Речь в данном случае не об отдельных удачах — они могут быть, и, как правило, очень часто бывают и у любителей, а о том, что у такого человека профессии подчинена вся жизнь. Целиком. Без остатка. Саша Макаров — такой человек, и этим объясняется в наших отношениях многое, если не все. Интересно, что у очень многих фотографов первые их «балетные» фотографии были самыми лучшими, а у Макарова — наоборот: с самого начала нашей совместной работы я ощущал в нем нераскрытые еще потенциальные возможности, видел его творческий рост. Ничего случайного — вот что важно, потому что в принципе почти каждый из нас может сесть и написать книгу, и неплохую. Почти каждый, немного потренировавшись, может что-то интересное нарисовать. Живопись — это потруднее, но и здесь возможны, так сказать, успехи местного значения. Можно сыграть — и талантливо! — одну роль в кино. Но для меня профессия — это прежде всего ста-



В. ВАСИЛЬЕВ И Е. МАКСИМОВА ПРИНИМАЮТ ПОЗДРАВЛЕНИЯ

ФОТО АЛЕКСАНДРА МАКАРОВА

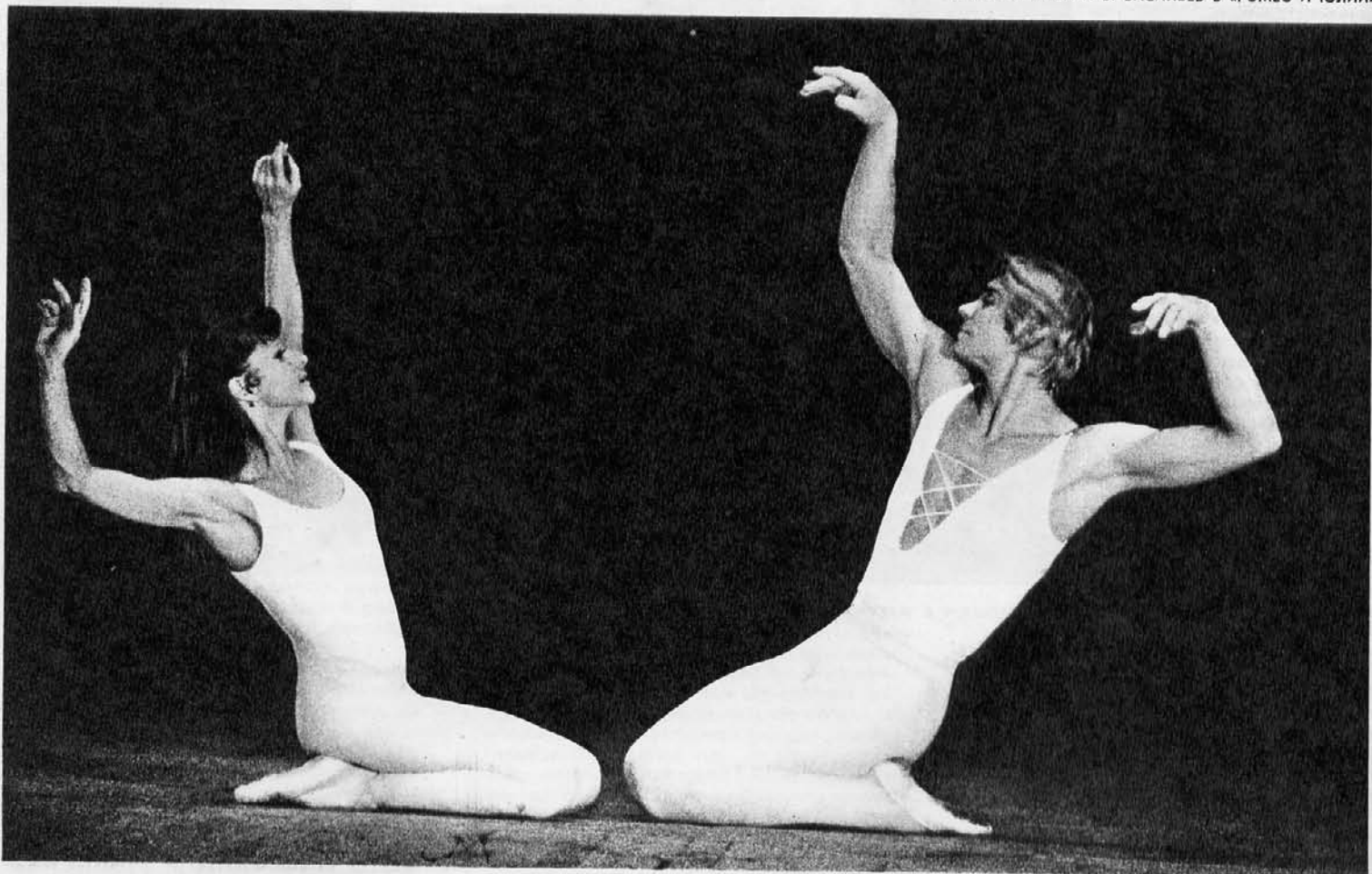


В. ВАСИЛЬЕВ — ПРИНЦ ДЕЗИРЕ В «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ»



Е. МАКСИМОВА В РОЛИ АВРОРЫ В «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ»

Е. МАКСИМОВА И В. ВАСИЛЬЕВ В «РОМЕО И ЮЛИИ»



бильность, и именно эту черту я и ценю в Александре Макарове.

— Видимо, чтобы профессионально снимать балет, надо чувствовать и знать его специфику?

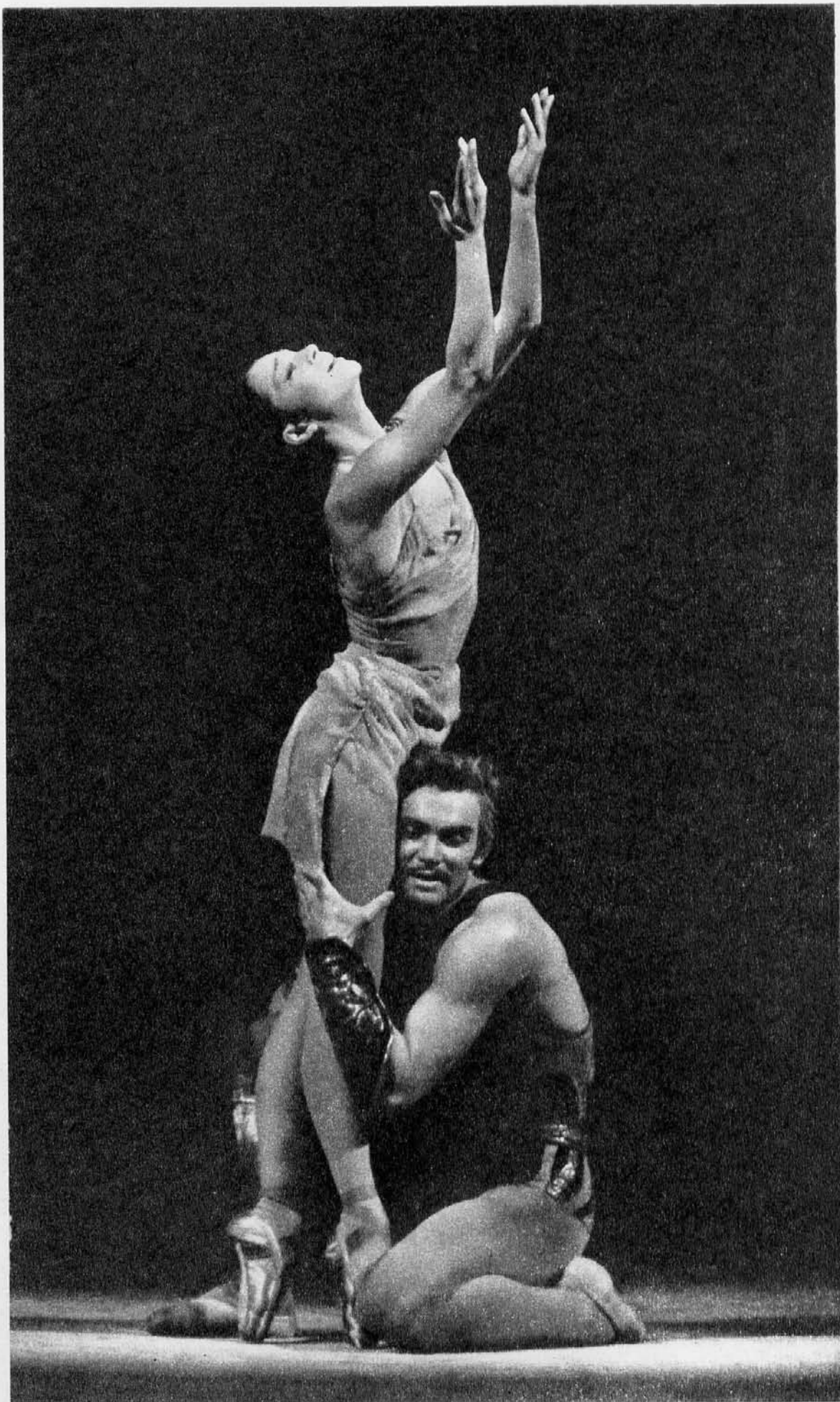
— У Саши есть одно важное достоинство в этом смысле — он очень хорошо чувствует движение, и это дает ему возможность поймать тот самый момент, единственный и неповторимый, в котором выражается сущность образа. Это в балете очень сложно. Специально подчеркиваю — в балете, потому что в драматическом спектакле, по моему, несколько проще. И вот еще что ценно в работах Макарова — он не выдумывает, не додумывает за артиста образ, а ищет в самом этом образе как определенной творческой данности.

— Вы полагаете, что это было изначально присуще ему? Или он развивал в себе это качество?

— Видимо, способности к этому были в нем заложены, ведь до балета он много и успешно работал в спортивной тематике — это в чем-то близкие вещи. Но вот что интересно: посмотреть на Сашу — никогда не скажешь, что внешне он хоть каким-то образом близок к нашему балетному миру, — плотный такой, крепкий, не в обиду ему будь сказано, шарообразный что ли. А вот внутренне — он наш, в этом теле живет душа нежная, романтическая, он как бы внутренне настроен на балет. И это мне в нем очень нравится.

— Снимая вас, он решает определенную творческую задачу, в этом смысле целиком зависит от того, что видит. А существует ли, хотя бы в минимальной степени, обратная связь, то есть бывает ли так, что результат его работы влияет на ваше творчество, заставляет как-то по-новому взглянуть на уже устоявшееся, привычное?

— Знаете, в этом смысле, как ни странно, нам больше дают любители, нежели профессионалы. На фотографии любителя очень хорошо видны наши недостатки. Тогда мы и сами учимся. Кстати сказать, очень хорошей школой для нас является кино с его постоянной сменой кадров, когда видишь все фазы движения, видишь и то, что тебя не удовлетворяет, что некрасиво, незстетично, говоря нашим языком — грязно. А задача фотографа — полная противоположность: выявить самое прекрасное, поймать кульминационный момент. Если же кадр гряз-



Е. МАКСИМОВА И В. ВАСИЛЬЕВ — ФРИГИЯ И СПАРТАК

ФОТО АЛЕКСАНДРА МАКАРОВА

Виктор Хабаров Последняя дорога войны

Фотокорреспондент газеты «Красная звезда»

— Только прошу осторожнее, — напутствовал меня и корреспондента «Комсомольской правды» Михаила Кожухова командующий ограниченного контингента советских войск в Республике Афганистан генерал-лейтенант Б. Громов. Чувствовалось, что он с большой неохотой отпускает нас из Найбабада на Саланг. Все-таки двести с лишним километров в глубь Афганистана. Но именно там, на Саланге, решалась сейчас судьба вывода войск. А значит, нам необходимо быть там. Громов это понимал. За три предыдущие поездки в Афганистан удалось побывать во многих наших гарнизонах и заставах, узнать цену солдатского труда, цену потерь и побед. Теперь я уже точно знал — это последняя командировка. Для себя решил однозначно: буду фиксировать все происходящее.

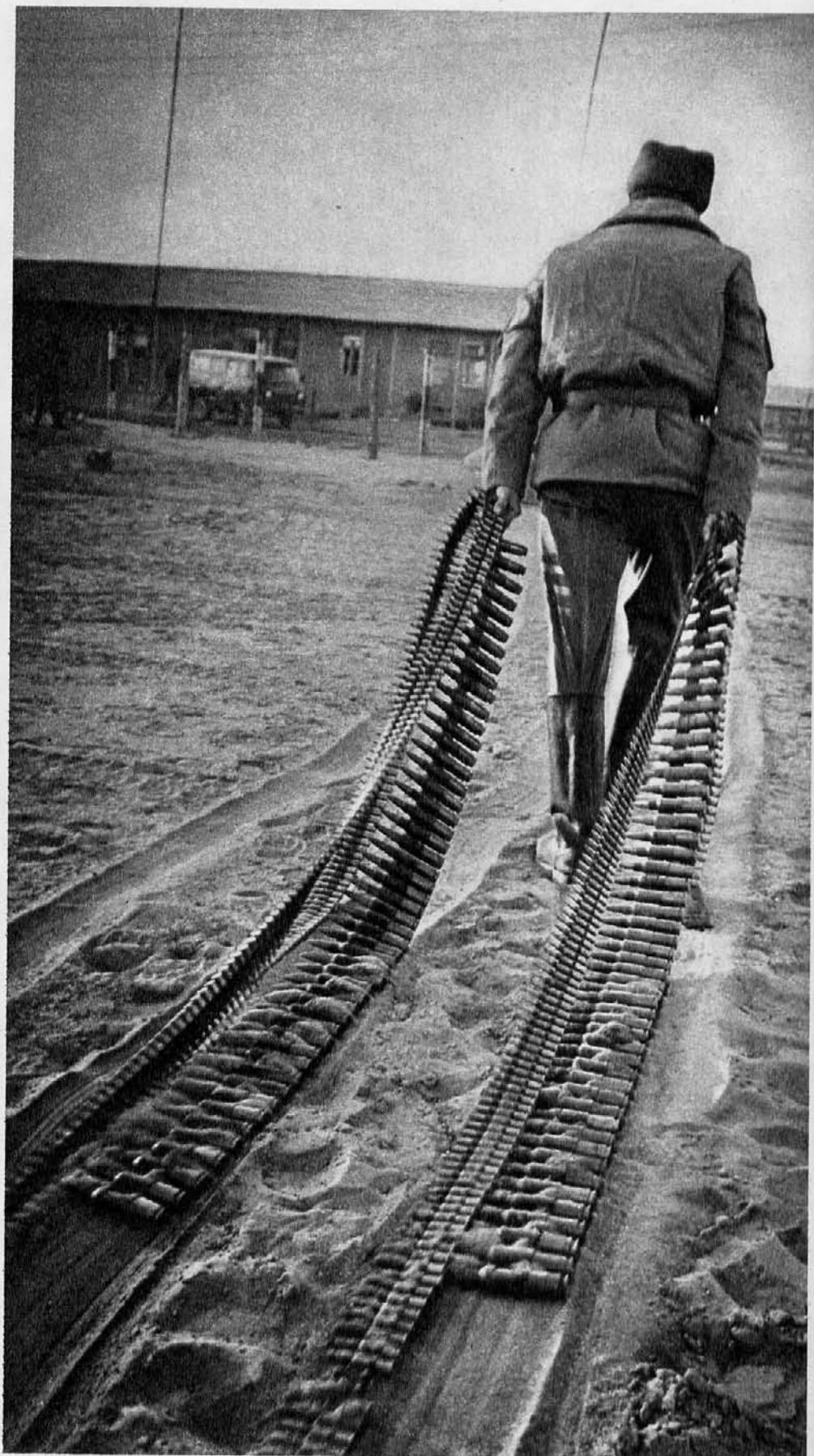
— Правильно, снимайте все, товарищ майор, сейчас здесь каждое мгновение — историческое, — словно угадав мое решение, сказал командир разведывательного взвода, старший нашей «брони» лейтенант Сергей Лесков.

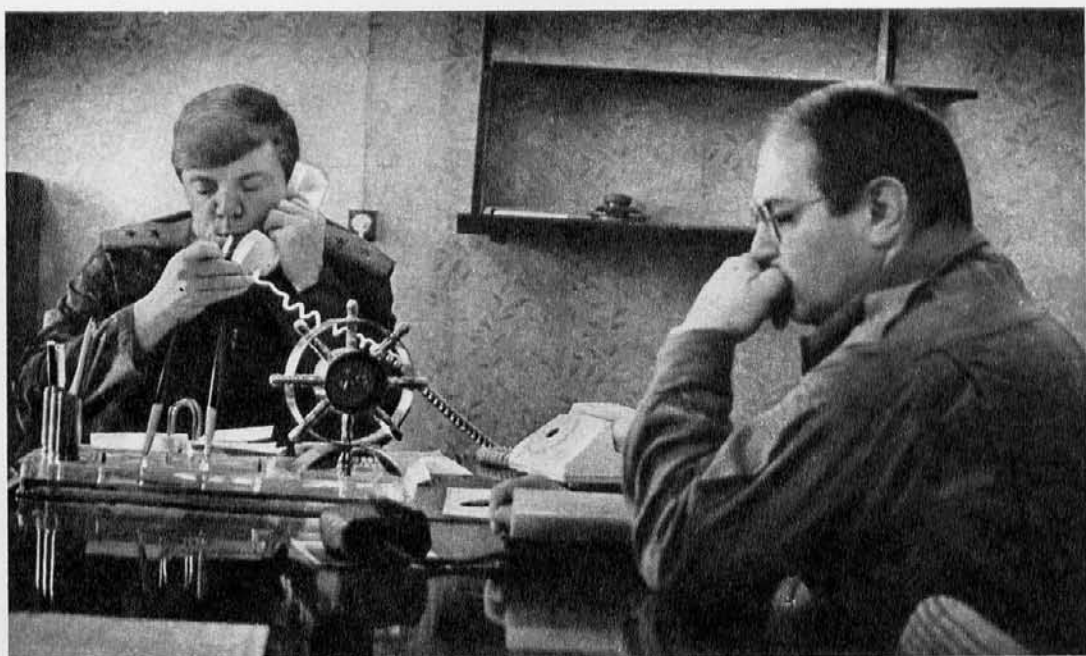
«Каждое мгновение историческое» — вот главная, отправная точка моей командировки. Как ясно и просто определил ее сопровождающий нас молодой офицер. Но как успеть всюду: и на отдаленный блок, прикрывающий наши колонны, и в оперативную группу штаба, где до хрипоты, обрывая телефоны, работали без сна и отдыха офицеры управления, и в колонну, к людям, до смертельной усталости вымотанным тяжелейшим маршем?

Оставалось одно: прожить с ними вместе эти последние дни афганской войны, пройти ее последней дорогой. Для наших парней она оказалась невероятно трудной. Спешили на Саланг. Бэтэзры неслись на предельной скорости. Боялись, что туннель пройдут без нас. Командующий «по секрету» сказал, что последним идет «Варяг» — Герой Советского Союза, гвардии полковник Валерий Востровин со своим полком. Но не знали другого. Обстановка на Южном Саланге резко осложнилась: снежными лавинами сбросило в пропасть несколько боевых машин и бронетранспортеров, есть жертвы. Дорога завалена многометровым слоем снега, колонны стоят, люди в галереях и туннеле задыхаются от выхлопных газов. На расчистку брошено все — от танка до солдатского валенка. Так началась наша работа на последней дороге войны.

Впоследствии командующий Громов скажет: «Для меня самым критическим моментом вывода была ночь с 8 на 9 февраля. Вторые сутки, как лавины закупорили Саланг. Под угрозой срыва была дата вывода наших войск, определенная Женевским соглашением. То, что сделали все на Саланге, можно определить одним словом — героизм. Спасибо им».

Я снимал героев, в видискателе аппарата были закопченные соляркой, обмороженные лица, смертельная усталость в глазах. А за рекой, дома — слезы, объятия и море цветов.





Эдуард Белтов Не тема ищет репортера...



...а репортер тему. Тривиальность этого суждения кажется настолько очевидной, что часто пропускаешь мимо ушей жалобы знакомых фоторепортеров: «Ну и беззучий же этот Н! Опять ему такую тему подкинули — закачаешься!» Вот и не знаешь — то ли посочувствовать говорящему, то ли укорить его: дескать, хлеб за брюхом не ходит. Тем более, что класс репортера определяется, кроме всего прочего, еще и умением найти тему, угледеть ее в потоке жизненного материала, не представляющего, казалось бы, практически никакой возможности для яркого, интересного очер-

ка или репортажа. И не просто найти тему, а сделать ее своей... Признаться, мы не долго думали, в каком порядке расположить на журнальной полосе эти фотографии Игоря Зотина. Их можно было компоновать и так и эдак — суть все равно оставалась. Композиция не была продиктована сюжетом, поскольку не он был главным, главной была тема. Неожиданно найденная. По-своему увиденная. Интересно раскрытая. И вот что примечательно (и поучительно) — тема-то не из оригинальных, не из тех, что поражает сама по себе, будучи уже только названа,

обозначена хотя бы в самых общих чертах. Не извержение дремавшего триста лет вулкана и не запуск космического корабля (хотя и здесь время неумолимо превращает неординарное в обыденное, и с каждым разом все труднее становится репортерам — и пишущим, и снимающим — находить свежие, не банальные решения). И от всего этого складывается впечатление, что тема лежала, что называется, на дороге, и оставалось только поднять ее. Только ли? Не будем упрощать — речь идет не только о теме самой по себе, но главным образом о том, как фотокоррес-



ФОТО ИГОРЯ ЗОТИНА



пондент ТАСС Игорь Зотин сумел ее решить.

Безусловно, фотографии хороши — и сами по себе, взятые порознь, и сложенные в общую картину, дающую в результате то, что я бы назвал «очерком настроения». Все мягко, акварельно, подчеркнуто лирично, все несет на себе несомненную печать индивидуальности, умения подсмотреть на натуре то, что, как правило, скрыто от непрофессионального взгляда. Ну, скажем, кадр, очаровательный в своей парадоксальности: улица по-над рекой, прелестный пейзаж, склоняющийся к сентиментальности, и тут же — уродливая скульптура, которая по традиции называется парковой, и также традиционнo нелепа. Сентимент и ирония, соседствуя, свидетельствуют об оригинальности подхода автора к раскрытию темы, такого подхода, когда можно говорить о

художественном образе как результате творческого освоения действительности. Надеюсь, читателя не смутит термин «художественный образ», употребленный при анализе журналистской работы, — ни для кого не секрет, что каким-то необъяснимым (и не объясненным пока критикой) образом кадр, снятый фоторепортером, иногда объективно оценивается как произведение искусства. В последние десятилетия в литературе прочно вошел в обиход критики термин «художественная публицистика». Будет ли преувеличением говорить сегодня о наличии жанра «художественной фотопублицистики»? Мне кажется, работа Игоря Зотина — очерк о маленьком городе и его жителях — если не во всем, то в частности — несомненно, позволяет говорить именно о таком определении жанра. Очерк «Городок на реке» не входил в ра-

бочие планы фотокорреспондента Игоря Зотина и был снят как бы между делом. Но в том-то вся и суть, что — как бы. А на самом деле это есть работа, профессия, дело. Если в работе фоторепортера, обязанного в силу специфики своей профессии главное внимание уделять информативной насыщенности материала (фото-очерк, фоторепортаж, как ни поверни, а все-таки именно на этом зиждутся), вдруг появляются элементы художественности, это, как правило, не может быть случайностью. Это может быть — и практически всегда бывает — результатом внутренней готовности к встрече с темой, высокой степени мобилизованности и строжайшей творческой дисциплины. Если тема застала репортера врасплох — это плохо. Нормально — если наоборот.



ФОТО ИГОРЯ ЗОТИНА

«Жизнь в фотографиях, фотография в жизни»

Положение о Всесоюзной юбилейной фотовыставке, посвященной 150-летию фотографии

В 1989 году, объявленном ЮНЕСКО Годом фотографии, в Москве пройдет Всесоюзная фотовыставка, посвященная 150-летию фотографии. Она будет открыта с 27 октября по 10 декабря в Центральном выставочном зале страны. Это самая представительная экспозиция, которую предстоит осуществить в Советском Союзе за всю историю фотографии. На ней будут представлены лучшие работы фотожурналистов, профессиональных фотографов, фотолюбителей, материалы из архивов страны, а также советская и зарубежная фототехника. Состоится Первый всесоюзный аукцион старинной и современной фотоаппаратуры.

В рамках фотовыставки в концертном зале пройдут культурные вечера, организованные ведущими советскими изданиями, творческими союзами и другими общественными организациями.

Выставка будет основываться на принципах объективности, о чем свидетельствует ее девиз: «Жизнь в фотографиях, фотография в жизни».

Организационный комитет Всесоюзной фотовыставки-89 приглашает фото-репортеров, профессиональных фотографов, фотолюбителей, коллекционеров, в частных собраниях которых есть фотографии, представляющие историческую и художественную ценность, принять участие в фотовыставке.

Фотографии и другие материалы для экспозиции принимаются до 25 августа 1989 года по адресу: Москва, 119021, Зубовский бульвар, 4 (телефон для справок: 201-40-96).

Выставочные фотографии (в авторском исполнении) должны быть выполнены на высоком профессиональном уровне. Формат черно-белых и цветных отпечатков определен в пределах: не более 50×60 и не менее 24×30 см. Каждый участник может прислать до 5 отдельных работ или серию снимков, общей площадью

около двух квадратных метров.

Серия фотографий заменяет одну из пяти представленных. С выставочным экземпляром автор должен выслать также два контрольных отпечатка (размер 18×24 см) для каталога, афиш и плакатов. Очередность фотографий в серии помечает сам автор. На обратной стороне указывается фамилия автора и название работы.

Адрес отправителя и данные об авторе (место работы, принадлежность к клубу или обществу и т. д.) сообщаются на отдельном бланке. Подписью на нем автор подтверждает свое право на снимок и разрешает организаторам выставки использовать фотографию в экспозиции выставки и в рекламных целях.

Главная премия — Приз зрительских симпатий — в размере 1000 рублей и диплом будет присужден автору работы (отдельному снимку или серии фотографий), наиболее ярко запечатлевшему девиз выставки: «Жизнь в фотографиях, фотография в жизни». Оргкомитет Всесоюзной фотовыставки-89 пригласил ее учредителей: Союз журналистов СССР, ВЦСПС, Министерство культуры СССР, Главархив СССР, Госкомиздат СССР, Советский Фонд культуры, а также ряд государственных и общественных организаций, творческих союзов, предприятий, редакций, издательств учредить свои премии, призы и дипломы.

Каждый участник выставки награждается памятной медалью и юбилейным удостоверением.

Для тех, кто хочет воспользоваться услугами фотолaborатории рекламного кооператива «Планета», сообщаем адрес: Москва, ул. Горького, 6 (телефон для справок: 292-41-87).

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОВЫСТАВКИ-89, МОСКВА

Итоги конкурса «Красногорск»

Подведены итоги конкурса Красногорского механического завода.

За лучшие клубные коллекции жюри присудило первую премию фотоклубу «Зеркало» (Ленинград); вторые — фотоклубам «Товарищ» (Тула), «Дзержинец» (Дзержинск); третьи — фотоклубам «Ковров», «9×9» (Рига), «Новатор» (Москва). За лучшие авторские подборки вторая премия присуждена С. Солонскому (Харьков), третья — А. Яковлеву (Ленинград).

За лучшие портретные работы первая премия — С. Шмуню (Тула); вторая — С. Скуратову (Владимир); третья — П. Скачкову (Дзержинск).

За лучшие пейзажные работы первая премия — А. Усову (Дзержинск); вторая — А. Толкачеву (Могилев); третья — П. Золотареву (Москва).

За лучшие спортивные снимки первая премия — В. Логачеву (Магнитогорск); вторая — В. Сенину (Москва); третья — К. Бильченко (Волгодонск).

За серии снимков первая премия — Ю. Артамонову (Калинин); вторая — В. Егорову (Ковров); третья — С. Павлову (Тула).

За лучшие жанровые работы первая премия — Ю. Журавскому (Запорожье); вторая — О. Бурбовскому (Запорожье); третья — С. Скуратову (Владимир).

За лучшие натюрморты первая премия — А. Пянкусасу (Каунас); вторая — Р. Мангутову (Ленинград); третья — С. Требухину (Ленинград).

За лучшие слайды первая премия — В. Оглоблину (Харьков); вторая — А. Ковалю (Москва); третья — В. Ковалю (Москва) и А. Баровскому (Минск).

За лучшие слайд-фильмы первая премия — В. Оглоблину; вторая — А. Чарею (Свердловск); третья — Е. Скуратовичу (Минск).

Любимые герои — лошади

Кисловодский фотограф Юрий Жванко работает в светописсе более двадцати лет. Творчество его довольно разносторонне. Достаточно перечислить изданные в «Планете» фотоальбомы «Кисловодск», «Преображение земли», «Пятигорск». Он снимает пейзажи, спорт, цирк, портреты известных и неизвестных людей, которые живут в Кисловодске или приезжают туда на отдых. Но, наверное, одни из любимых героев фотографий Юрия Жванко — лошади.

Известно, что лошади — самая фотогеничная фауна. Природа здесь славно потрудились, создав красоту и грацию, аналогов которой не сыщешь. Поэты, писатели, художники, авторы песен обращались и будут обращаться к этому прекрасному творению природы, к верному и преданному другу человека.

Грустная статистика говорит о том, что лошадей стало меньше по сравнению с 1913 годом, когда они вот так, просто, ходили по улицам.

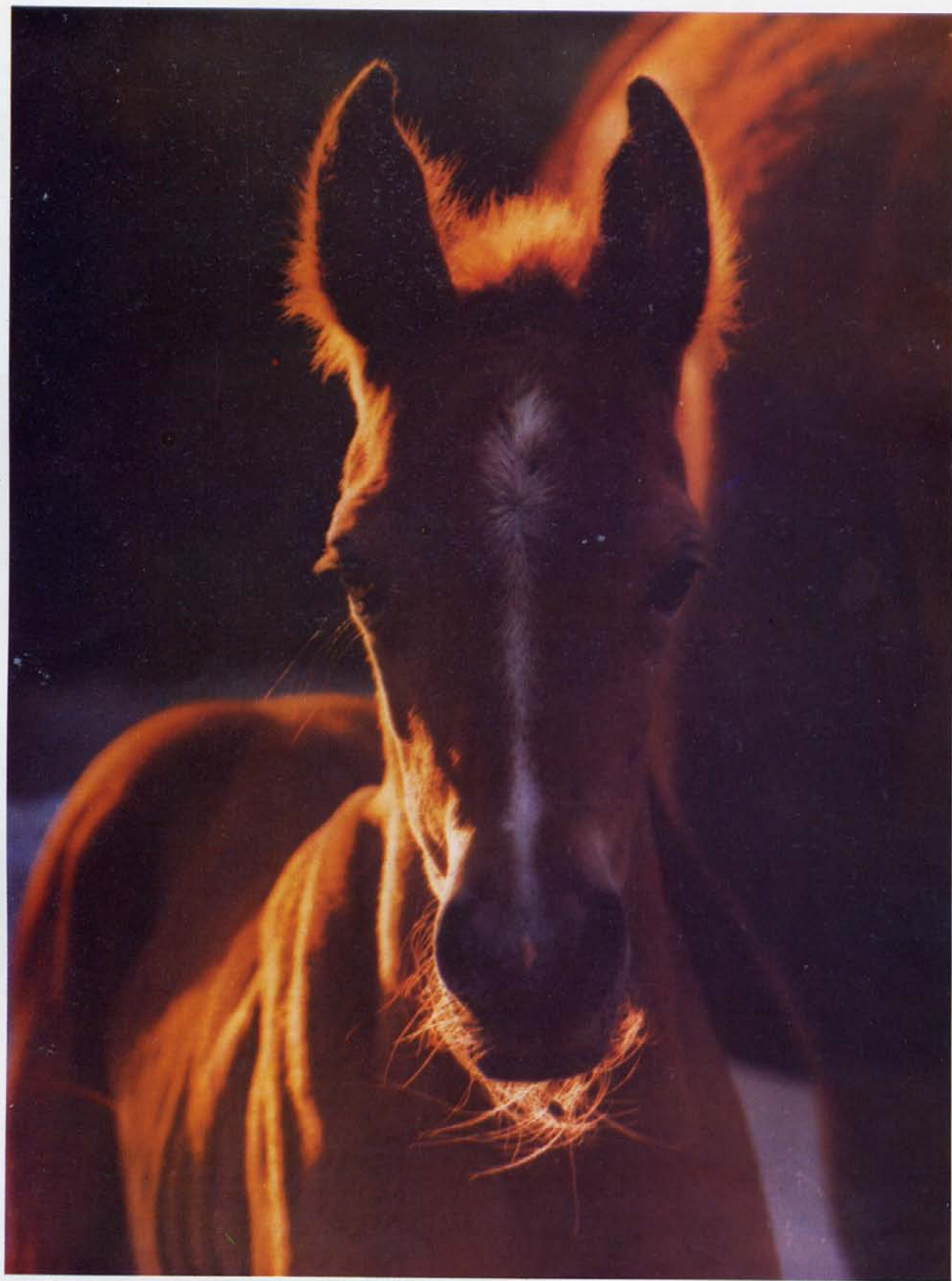
Да, лошадей стало меньше. И темнее для нас снимки, их запечатлевшие. И документальные, и такие, как у Жванко, — фотографически поэтичные образы. Как он достигает этого эффекта? У него поэзия — не результат особенного видения при съемке, мгновенной реакции, умения подсмотреть или поставить эффектный свет. Все это, наверняка, у Жванко есть. Но он выбрал в качестве основного — монтажный способ. Большинство его снимков лошадей — комбинированные «сэндвичи» (есть такой жаргонный термин у «цветников», обозначающий совмещение двух диапозитивов).

Обычно у большинства «монтажников» главные заботы начинаются после съемки. В лабораторию идет колдовство с самыми обычными кадрами, которые другие фотографы и кадрами-то не считают. Жванко здесь нетипичен, потому что работа над «сэндвичами» начинается с продуманного выбора того или иного цветного фильтра, которых в арсенале фотографа немало.

В итоге получаются снимки — поэтические символы, которые могут найти и находят место в альбомах, декоративных плакатах, в рекламе. Я вполне представляю работы Юрия в качестве витражей или в оформлении дискотек, кафе. Почему бы и нет?

М. ЛЕОНТЬЕВ









Профессионал. Тем и интересен...

Окончание. Начало см. на стр. 15

новат — с балетной, подчеркиваю, точки зрения — здесь и вина художника, это значит, что он не очень хорошо понимает специфику нашего искусства, не вполне улавливает красоту движения.

— «Балетная» фотография прежде и теперь — разница огромная. Относитесь ли вы эту трансформацию на счет все более совершенствующейся фототехники или она идет от самого балета, который ведь тоже стал другим, нежели во времена Анны Павловой, или даже по сравнению с тем, каким он был еще 20—30 лет назад?

— Конечно, изменился сам балет — его эстетика, образная система, но все же я отношу изменения в «балетной» фотографии (прошу, кстати сказать, теоретиков не очень придирайтесь к этому термину, поскольку другого не знаю) прежде всего на счет неординарно быстро прогрессирующей в последние десятилетия фотографической техники. Здесь и неизмеримо выросшие возможности пленки, потрясающая оптика и высокое качество печати. Впрочем, вам это известно лучше, чем мне... Сегодня можно из вполне посредственного снимка сделать достаточно приличную журнальную иллюстрацию, можно с помощью технических ухищрений «вытянуть» слабенький кадр до вполне приемлемого уровня, причем сделать это уже без участия самого фотографа. Но смысл фотографирования как профессионального акта я вижу в том, чтобы все было собрано вместе: мастерство автора, удачно выбранный момент съемки, безупречное кадрование, высококлассная обработка отснятого материала.

— Что для вас фотография? Возможность рекламировать удачу в той или иной партии или нечто большее, помогающее в творчестве?

— О рекламе — не художнику говорить, пусть лучше об этом скажут зрители, отдающие предпочтение какому-то определенному актеру. Для них фотография — возможность получить новую информацию о своем любимце. Самому актеру важно другое: хорошая фотография для меня всякий раз повод обратить внимание именно на тот момент,

который зафиксирован в кадре, и его я в спектакле усиливаю, акцентирую на нем внимание зрителя, поскольку вижу, что он удачен. Так фотография помогает мне увериться в том, что я на правильном пути.

— Но ведь фотограф-профессионал иногда запечатлевает балетную «грязь».

— Правильно. Только он, в отличие от любителя, никогда нам такой снимок не показывает! И другое: положим, фотография сделана безупречно с точки зрения композиции, стиля, света, но в ней нет экспрессии, а я знаю, к примеру, что танцовщик, на ней изображенный, по своей природе — очень экспрессивен, эмоционален. И тут-то я никак не могу согласиться с точкой зрения, которую волюн или невольно навязывает мне своей фотографией автор. Поэтому для меня «грязноватость», «недовернутость» иногда отступает на второй план, если я вижу в кадре чувство, а вернее сказать, — естественное выражение чувства.

— Из сказанного вами видно, что вы относитесь к фотографии как к одному из видов искусства...

— Несомненно. И считаю, что воздействие на зрителя хорошей фотографии можно приравнять к воздействию на него хорошего фильма, музыки, живописи.

— А сами вы не фотографируете?

— Немного. На любительском, разумеется, уровне. Лет десять назад, будучи в зарубежной поездке, мы с женой решили купить камеру. Продавец одну за другой демонстрировал нам шедевры фотографической техники: «Кэнон», «Никон» и еще бог знает что. Ну просто потрясающе! Катя внимательно выслушала его объяснения, а потом ошарашила его вопросом: «Скажите, а камеры для дураков у вас нет?» «Это в каком, простите, смысле?» — спросил ошарашенный продавец. «А в простом. Чтобы нажать кнопку — и все получилось». «Есть», — сказал продавец и порекомендовал нам «Минолту». Этой самой «Минолтой» мы и снимаем до сих пор. Нажал — и все получается...

Мир актрисы



Книги о популярных артистах театра и кино постоянно находятся на вершине пирамиды читательского спроса. Их выпускают сегодня разные издательства: «Искусство», «Молодая гвардия», «Киноцентр», Союз театральные деятелей.

В этих книгах, понятно, много фотографического материала — съемки мизансцен, кадров из фильмов, станковых портретов. Обычно фотографии оказываются обремененными и в числе авторов книг не числятся. Чаще всего их имена вовсе не называются или же вместо имен фигурируют некие безличные музеи, архивы, информационные агентства.

Недавно вышедшая в свет книга «О Раневской»* обязана своим появлением двум людям, много лет подряд проработавшим бок о бок с выдающейся актрисой: директору театра имени Моссовета Льву Лосеву (он выступил в качестве составителя этого издания) и известному театальному фотографу Вере Петрусовой (ей принадлежит подавляющее большинство снимков, представленных в обьёмистой, превосходно изданной книге).

Я написал последнюю фразу и тут же ощутил ее явную неполноту. Точнее сказано в кратком предисловии к книге: «В книгу вошло большое количество фотографий Веры Семеновны Петрусовой, бесценного фотографа Театра имени Моссовета, на протяжении многих лет дружившей с Фаиной Георгиевной». К этому следует добавить несколько чисто фотографических подробностей. Прежде

де всего — сказать о жанровом разнообразии снимков: здесь, наряду с театральной съемкой, в которой В. Петрусова — признанный мастер, представлены еще три жанра.

Один из них — репортаж: мы видим немало милых, непосредственных сценок, где Раневская запечатлена со своими коллегами по театру, авторами помещенных в книгу воспоминаний. Есть тут и репортажные снимки, сделанные на московских улицах, и рассказ о чествовании актрисы в стенах родного театра.

Другой — портрет. Читатель обретает возможность — в течение нескольких десятилетий Петрусова находилась рядом с Раневской — проследить за развитием духовной жизни актрисы, так полно и ярко отразившейся на ее выразительном, богатом мимикой и эмоциональными нюансами лице. И, наконец, третий, совершенно неожиданный в исполнении театрального фотографа жанр — натюрморт. Петрусова сразу же после кончины актрисы зафиксировала ее опустевший дом, весь мир предметов, которые окружали ее каждодневно и которые, увы, уже не существуют в прежнем единстве. И очень многие черты личности Раневской, о которых ее друзья пишут в мемуарах, ее вкусы (в том числе и, замечу, любовь к фотографии), образ жизни встают с этих фотографий.

Художник Б. Журавский тонко понял своеобразие замысла авторов книги, и в подаче фотографий, исторического изобразительного материала, факсимильных текстов самой актрисы, даже в выборе редкой ныне в издательской практике гарнитуры гарамонд, показал себя достойным участником этого издания.

Ан. ВАРТАНОВ

«Собачье сердце»



Ю. ФЕДОТОВ
(КАЗАНЬ)
ОКНО

Скажем сразу: интерпретировать сюжет булгаковского произведения никто из участников конкурса не решился. Предпочтение отдали кинологическим сюжетам. И что отраднo, не только симпатичным мордашкам, но и чувству сострадания к не всегда легкой собачьей доле, не всегда добродушному человеческому отношению к тем, кого Есенин метко окрестил... (стоит ли напоминать, все знают). Поэтому многие снимки запечатлели собак в их контактах с человеком. Таков и премированный снимок, в котором, на наш взгляд, прочитывается и психология момента, и жизнь за кадром.



П. ЧЕБОТАРЕВ
(с. БАЛТЫМ)
ЛИХОЙ НАЕЗДНИК

Г. БОДРОВ
(КУРСК)
ТРЕТИЙ НЕ ЛЕЗЫ

Е. КАНАЕВ
(ЗЕЛЕНОДОЛЬСК)
СОН НА МОРОЗЕ

В. ИВАЩЕНКО
(РОСТОВ-НА-ДОНУ)
БЕЛЫЙ ДИК И ЧЕРНЫЙ ПЫЖИК

Н. ЭРТМАН
(ЛЕНИНГРАД)
ДРУЗЬЯ

В. ПОПОВ
(ЧЕЛЯБИНСК)
А НУ, ПОПЛЯШИ!

А. ЗАЦЕПИН
(ЛЕНИНГРАД)
ОБЪЯТИЕ



ФОТОЮНИОР

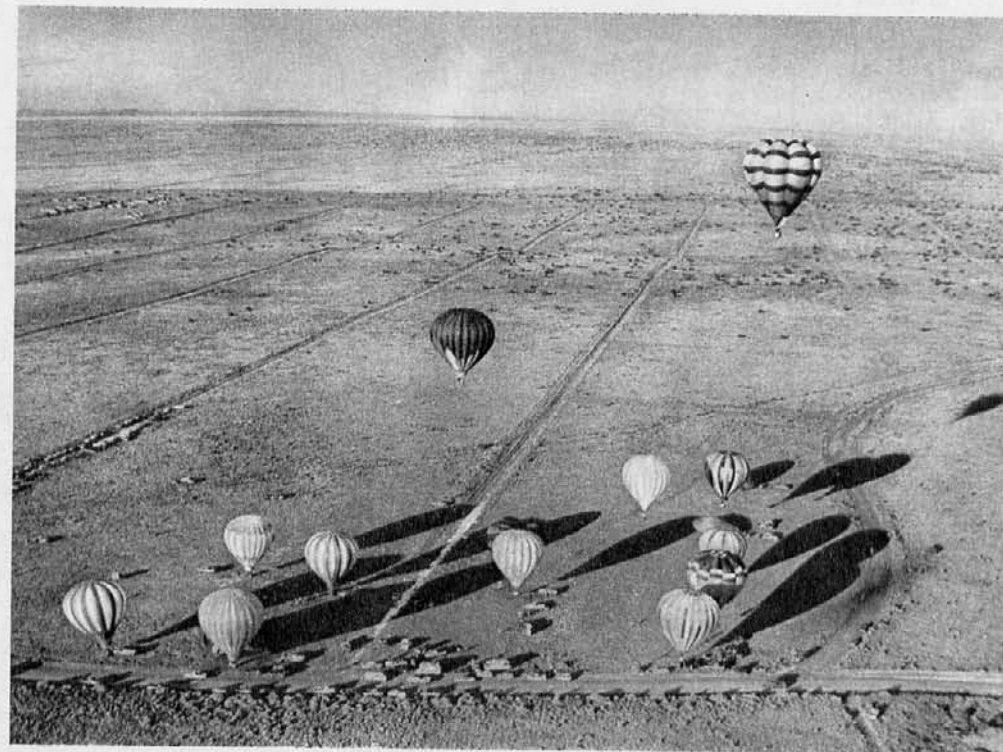


ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Открываем Америку

В феврале — марте этого года состоялась поездка советских школьников в США, а затем в нашу страну приехали американские ребята. В этом обмене участвовала и наша московская специальная школа № 29 с английским языком обучения. Мне повезло, я попал в число ребят, поехавших в Америку. Мы провели там месяц, причем три недели учились в американской школе и жили в семьях своих сверстников. В начале нашего путешествия мы оказались в Вильямсбурге, штат Вирджиния. Это один из самых первых городов Соединенных Штатов, город-картинка, огромный музей под открытым небом. Он недавно отреставрирован по инициативе и на средства Рокфеллера. Половина жителей этого города работает на музей — в 9 часов утра они надевают старинные одежды и до 17 часов «живут» в XVIII веке: трудятся в мастерских, содержат таверны или следят за домашним хозяйством. Мы побывали в Вашингтоне, Нью-Йорке и надолго «задержались» в городе Альбукерке.

В моем фотодневнике поездки почти не осталось белых пятен — я снимал встречи нашей группы с администрацией штата, с жителями Альбукерке, снимал в семьях, где жили ребята, на экскурсиях. Много фотографировал в школе. В последний день в Альбукерке всю нашу группу катали на воздушных шарах. Это незабываемое зрелище — я снимал с особой радостью. А всего я отснял 19 черно-белых и 21 цветную пленку. Если не считать экскурсий и официальных визитов, мы жили обычной для наших американских сверстников жизнью, ходили в государственную школу, изучали те же предметы. Интересно, что американцы сами выбирают себе уроки на семестр и могут их поменять, если не нравится, к примеру, преподаватель или программа. Уроки кончаются в 14 час. 30 мин., но не все уходят домой — в школе много кружков, различных клубов, спортивных секций. (Между прочим, в школе постоянно находится полицейский, который следит, чтобы ребята не курили и не пили.) Есть и специальный фотокласс. Занятий как таковых там нет. В большой комнате стоят удобные квадратные столы, на которых сидят, едят и... проявляют пленки, большой запас табуреток, диван, где кто-нибудь иногда спит во время урока; вдоль стенок — стойки с фотоприборами и полки с проявителями. Из фотокласса двери ведут в комнату для зарядки пленки, в фотолaborаторию, сушильную комнату



С ВОЗДУШНОГО ШАРА

и кабинет учителя. Что происходит на фотоуроке? Ничего. Два трети ребят бездельничают, спят или делают другие уроки, остальные проявляют или печатают. Оборудование, надо сказать, отличное, но за пользование лабораторией нужно платить раз в месяц. Задание выдается на две недели — отснять, напечатать, наклеить на картон и отретушировать снимок. Преподаватель в процессе работы над фотографиями консультирует ребят, предоставляя им самим выбирать, что снимать, оговаривает только способ съемки или особые приемы. Фототеорию не читают. Знания приобретаются на собственном опыте. Учат основному — умению пользоваться фототехникой, фотоматериалами. Все семьи, где мы жили, были среднего или выше среднего достатка. Работает, в основном, только глава семьи, школьники иногда подрабатывают себе на карманные расходы. Особых проблем нет — в том смысле, чтобы что-то купить или где-то отдохнуть. Живут, по нашим понятиям, интересами своего замкнутого круга. А вообще такие же люди, как и мы. Только чаще улыбаются, даже если не все в порядке. А в аэропорту при прощании они плакали. И мы тоже — так сроднились друг с другом.

Е. ЛУЧЕНКОВ

ФОТО ЕВГЕНИЯ ЛУЧЕНКОВА, 16 ЛЕТ



ВЕЧЕРНИЙ НЬЮ-ЙОРК

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

5. Портрет. Достоверность момента

«Портрет — вот уж для чего фотография как будто специально и предназначена! Главное — полная достоверность...» — таково распространенное мнение. «Что касается снимков портрета на дагеротипе, то нам это кажется бесполезным», — писал когда-то один из многочисленных критиков фотографии. Откуда такое недоверие? Как вы знаете, еще задолго до изобретения фотографии портретом успешно занимались живописцы. И задача художника всегда заключалась (и заключается) не просто в передаче внешнего сходства, но, главным образом, внутреннего мира человека. В самом деле, ведь не формой носа, глаз, губ интересны нам люди, а своими духовными качествами. Художник в процессе работы старается понять, какие внешние особенности — улыбка, взгляд, жест ярче всего определяют сущность его модели, и в конце концов создает образ, заключающий в себе суждение художника об этом человеке.

И вот — фотопортрет. Он возникает в одно мгновение — можно ли ручаться, что именно этот момент и схватывает всю сущность человека, его сложный внутренний мир? Более того, всегда ли достигается даже просто внешнее сходство?

Фотография сильна своей достоверностью, способностью точно воспроизводить действительность. Но вот — добрый, веселый человек получился с кривой улыбкой. Было это? Было! Достоверно ли? Да нет, конечно. Ведь улыбка была хорошая, открытая, а момент съемки пришелся на какую-то случайную фазу.

Так как же сделать фотопортрет, удовлетворяющий основным требованиям искусства?

Надеясь, что момент нажатия на спусковую кнопку случайно окажется тем самым, решающим для характеристики человека, просто нелепо. Ведь моментов-то этих даже в секунду — сколько? А секунд? Значит, момент надо выбрать. А выбирать его можно только одним способом — наблюдая, анализируя, вырабатывая в себе определенное суждение о человеке — так же, как это делает художник. **Напряженное внимание к портретируемому — с этого-то, пожалуй, и начинается работа над портретом.** И продолжается после съемки — ведь если у автора сложилось суждение, то из множества сделанных кадров он может выбрать тот, что наиболее полно ему отвечает. Или продолжить съемку, если таковых не окажется.

Мимика преподносит порой весьма неприятные сюрпризы, но в ней ярче всего раскрывается характер, настроение. Ну, а если исключить мимику — снять человека в спокойном состоянии — что, все проблемы снимаются?

...Каждый из вас видел такие фотографии, вспомните: черные тени под глазами, под носом или, наоборот, в случае съемки со вспышкой, вообще отсутствие всяких теней, так что лицо кажется плоским, как маска. Характер освещения способен исказить внешность, пожалуй, даже еще больше, чем случайная мимика. И опять-таки о достоверности — ведь в жизни так и было, так человек и выглядел в тот момент. Только вот — говорит ли такой портрет что-



либо о нем? Разве что — как исказил его черты случайный свет?

Случайная мимика, случайный свет... Хорошо художнику! Ему не обязательно точно воспроизводить световой рисунок. Он видит человека в движении, замечает изменения его лица в зависимости от направления света, и переносит на холст то, что, по его мнению, наиболее характерно, отбрасывая всякие случайности. Говоря иными словами, он смотрит на реально существующего человека, а пишет свое представление о нем.

Фотограф этого не может. Он снимает то, что видит. Другое дело, что и у него есть возможность передать свое представление о человеке. Только вначале он должен создать такие условия, чтобы оно воплотилось в действительности. Этой цели служит студийная съемка, когда специально подбирается нужное освещение, фон, поза модели, когда есть возможность понаблюдать за изменением лица в зависимости от светового рисунка.

Как вы заметили, мы здесь все время как бы спорили с тем давним критиком, доказывая, что и фотографии подвластен портрет в традиционном его понимании. Примеров тому множество. Один из них — снимок Андрея Россол «Дядя Костя». Но фотография не имела бы права называться самостоятельным видом искусства, если бы она всего лишь повторяла достигнутое другими его видами. Мощнейшее качество, присущее только ей, — достоверность момента. Но момента правдивого. И способность схватить такой момент зависит от нашей способности осмысления бесконечной их череды.

Здесь вы видите еще два портрета, авторы которых Вадим Мякшин и Гинтс Берзиньш. Если в первом и заметны определенные живописно-изобразительные приемы, то другой совсем неприязнителен в этом отношении. Но оба они — очень фотографичны. В том самом смысле, который и позволяет говорить о фотоискусстве. Взгляд девочки, полный напряженной внутренней жизни, поза и выражение лица юноши, портрет которого можно назвать типичным в своем роде. Это ведь действительно были всего лишь моменты. Но моменты, в которых проявилась сущность этих людей.

Сделать портретное фотоизображение не сложно. Для этого достаточно более менее владеть техникой фотографии. Сделать портрет, говорящий о человеке, нечто большее того, как он внешне выглядит, — задача серьезная. И она требует и владения техникой, и художественного вкуса, и особенно — работы ума и души. Того, что мы называем замыслом в фотографии.

Г. ЛУКЬЯНОВА

(Продолжение следует)

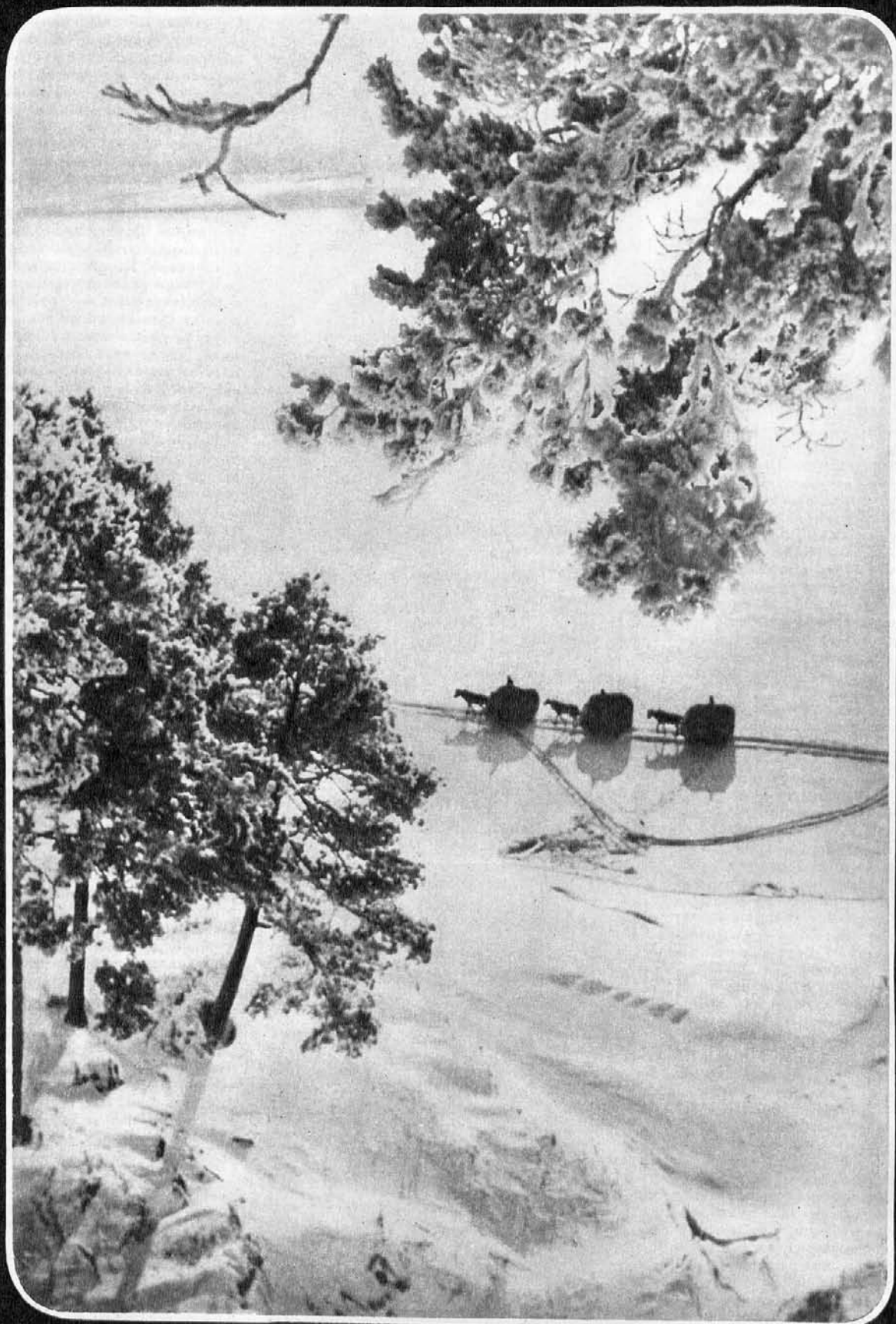
ВАДИМ МЯКШИН, 15 ЛЕТ
(НОВО-ТРОИЦК)
ПОРТРЕТ

ГИНТС БЕРЗИНЬШ, 16 ЛЕТ
(РИГА)
ПОВОРОТ

АНДРЕЙ РОССОЛ, 16 ЛЕТ
(ГОМЕЛЬ)
ДЯДЯ КОСТЯ

150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



А. СКУРИХИН.
С берегов реки Вятки. 1930-е гг. [Из коллекции журнала «СФ»]

150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



А. ШАЙХЕТ.

Снятие колокола со Страстного монастыря в Москве. 1930 г.
[Из коллекции журнала «СФ»]

Объектив в руках творческой личности

Проходят годы, и история культуры оборачивается к нам непривычными гранями, в новом, «нехрестоматийном» свете предстают вдруг те или иные выдающиеся ученые, писатели, художники.

Журнал «СФ» уже рассказывал, что С. Морзе, К. Тимирязев, Э. Золя, Н. Крамской, В. Короленко, М. Пришвин, другие деятели русской и мировой культуры увлекались фотографией, многие из них показали себя незаурядными фотохудожниками, продемонстрировали нестандартное видение, обогатили изобразительно-выразительные средства фотоязыка. Что ж, на то они и личности!..

Продолжаем рассказ о таких людях. Сегодня мы знакомим читателей с фототворчеством немецкого живописца и графика Вольса (псевдоним Вольфганга Шульца).

Вольс (1913—1951) — немецкий художник, один из основоположников западноевропейской разнovidности модернистского искусства — ташизма, модного в пятидесятые годы. Таковым он считался до конца семидесятых годов, пока не вышла в Мюнхене книга Л. Глоцера «Вольс-фотограф»^{*}. Нам кажется, разговор о Вольсе не только восстанавливает еще одну несправедливо забытую главу в истории фотоискусства, но и проливает дополнительный свет на судьбы реализма в культуре нашего века, на сложные и порою драматические взаимоотношения различных видов искусства в этом процессе.

Все творчество художника, проникнутое напряженной, почти исповедальной биографичностью, воспринимается как лирический дневник. Собственно же биографические вехи его жизни просты и незамысловаты. Детство в Дрездене, в семье видного юриста Веймарской республики... Музыка и затем фотография, как две стихии, предопределили творческие увлечения юности. В 1932 году молодой Шульце со скрипкой и неизменным «Кодаком» приезжает в Париж. Франция становится второй родиной убежденного антинациста.

Если в живописи и графике Вольса его лирический, но замкнутый и отчужденный темперамент отразился в желчно-гротескной, мистифицированной, даже болезненной форме, то фотовидение помогало ему находить образы, проникнутые большим гуманистическим смыслом. Иными словами, то, что Вольс-живописец утратил, Вольс-фотохудожник бережно сохранил.

В Париж он явился уже достаточно искусственным фотомастером. В Дрездене его наставником был лучший фотопортретист города Г. Ионас, а на рекомендательных письмах для Франции стояла подпись Л. Моголи-Надя. Идеи «нового фотоискусства», проповедуемые мастерами «Баухауса», чрезвычайно обогатили творческий арсенал Вольса.

В Париже Вольс не расставался с камерой, фиксируя на пленку кафе и деревья бульваров, бездомных бродяг на набережной, пароходы на Сене. Его метод наглядно выделялся простотой, какой-то нарочитой небрежностью, в особенности по сравнению с изысканными светотеневыми кон-

трастами фотопозста Парижа той поры А. Кертеша.

Отказываясь от живописной картинности кадра, от эффектных перспектив, иной раз смазывая передний план, Вольс часто замыкал пространство либо стеной, либо плоскостью мостовой. Он с особой тщательностью воспроизводил фактуру предметного мира: обрывки афиш, поверхность старых досок, смоченные дождем булыжники. Четкой обязательностью видения он напоминал крупнейшего французского фотохудожника Брессона.

Второстепенное значение имели для Вольса различные технические эксперименты. Фотомонтажи, композиции с комбинированной печатью занимают в его наследии весьма незначительное место. Зато его увлекала сюжетно-психологическая драматургия предметов.

Приглашенный в качестве фотографа для освещения в прессе Павильона моды на Всемирной парижской выставке 1937 года, он публиковал свои снимки на страницах «Вога», «Фемини» и других популярных изданий. Атмосфера романтической феерии, царившая в павильоне, нашла в Вольсе тонкого, ироничного наблюдателя. Отнюдь не ограничиваясь задачами чисто рекламного шоу, он подчеркивал эфемерность мишурных фантазмагорий. В том же году прошла и единственная прижизненная выставка фотографий Вольса в галерее Пляды (где постоянно выставлялись такие фотомастера, как Брессон, А. Картье-Брессон и другие).

Конечно, не Павильон моды ввел парижскую выставку в историю современного искусства. Сделали это «Рабочий и колхозница» В. Мухомой, «Герника» П. Пикассо... Символом сражающейся республиканской Испании предстал в фотокомпозиции Вольса выдающийся испанский поэт, коммунист А. Альберти, поднявший руку в революционном приветствии.

Фотопортреты Вольса тридцатых годов относятся к самым зрелым его творческим свершениям. В них нет никакого эффекта неожиданности, экспромта, никакого ощущения скрытой камеры. Здесь фотохудожник пытается постичь глубинные свойства натуры, состояния души. Задумчивым и грустным философом запечатлел он французского поэта Ж. Превера, облик которого мы чаще представляем сквозь разящую иронию его строк. Портретные образы Вольса иногда напоминают картины Модильяни. В них есть ощущение незащищенности, ранимости, тревожной тоски персонажей среди большого и равнодушного мира. Хрупкой бабочкой, залетевшей в студию художника на огонек и обреченной на гибель, кажется балерина, раскинувшая руки по полу...

В многочисленных циклах автопортретов — романтических, юмористических или же, напротив, протокольно-документальных, Вольс использует объектив как зеркало, то смеясь над собой в обличье подгулявшего бродяги, то с грустью признаваясь в своих сомнениях и тревогах. Такой романтической фотоконфессией предстает «Черный автопортрет».

Спящие бездомные бедняки, которых постоянно фиксировал глаз Вольса, не только воплотили в себе давящую атмосферу социального неблагополучия тех лет. Они становились своего рода «символическими автопортретами» художника, знаменующи-

ми его собственную неприкаянность в привычной, взрастившей его дарование, но все же чужой стране.

Излюбленные Вольсом «драмы вещей» (ассоциативно-психологические натюрморты) выходят на первый план в его фототворчестве второй половины 30-х годов. Чаще всего это приметы скучного домашнего быта: туфли, ножницы, гребешки, гвозди, и т. д. или фрагменты скромной трапезы, то выступающие к свету, то скрытые сумраком (искусная, ненавязчивая подсветка — основное выразительное средство художника, которым он пользовался экономно, без излишней манерности).

Какой бы предметный мотив Вольс ни избирал, господствующим неизменно являлось чувство обреченности, несвободы, словно проникшее в эти микромиры из большого мира человеческих, социальных отношений.

В послевоенные годы Вольс почти оставил фотографию, окончательно погрузившись в живопись и графику, постепенно принимавшие все более беспредметный характер.

Взросший в связи с юбилеем интерес к минувшим эпохам фотоискусства (будь то викторианская фотография или беспощадный социальный реализм американских мастеров эпохи Великой депрессии, репортажи второй мировой войны или «библейски»-величественные ранние фотопейзажи А. Адамса) не только знаменуют собой ностальгическую моду на ретростили. Во всем этом, по словам одного из американских критиков, скрыт и симптом «смертельного недуга модернизма», искренней тоски по эмоционально насыщенным образам исторической и природной действительности. В духе этой «погони за утраченной реальностью» вновь переосмысливается история художественной фотографии. И фототворчество Вольса, на долгие годы отнесенное на задний план рекламно-коммерческой шумихой вокруг его поздней абстракционистской живописи, обретает сейчас новую актуальность как, быть может, наиболее ценная часть его наследия.

М. СОКОЛОВ,
кандидат искусствоведения

* L. Glozer. Wols photograph. München. 1978.



«ЧЕРНЫЙ АВТОПОРТРЕТ»
НА БРУСЧАТКЕ МОСТОВОЙ



ПОРТРЕТ ФРАНЦУЗСКОГО ПОЭТА Ж. ПРЕВЕРА
СТРУЧКИ ГОРОХА



ПИСЬМА И КОММЕНТАРИИ

В который раз о сборе серебра

О необходимости совершенствовать систему сбора серебросодержащих отходов от фотоматериалов среди фотолюбителей наш журнал говорил еще десятилетие назад. Тогда же был высказан и ряд деловых предложений — расширить сеть приемных пунктов, организовать прием отработанных растворов и продажу простейших аппаратов, предотвращающих потери шлама при извлечении серебра, разработать поощрительные стимулы для сдатчиков. И хотя за последние годы были приняты специальные правительственные решения и соответствующие меры, направленные на решение проблемы в общегосударственном масштабе, считать ее решенной сегодня нельзя. Письма читателей говорят о том, что фотолюбители продолжают «серебрить» канализационные трубы, выливая фиксаж; выбрасывают старые фотопленки, испорченную фотобумагу. Причем читатели часто не только констатируют эти печальные факты, но и выдвигают предложения. Так, по поручению коллектива фотостудии «Норд» из Мурманска к нам обратился А. Дюжиков: «В нашем городе организован централизованный сбор серебра. Но огромная масса фотолюбителей по-прежнему относится к столь ценному сырью недальновидно — выливают фиксаж в канализацию. Причины, на наш взгляд, следующие: незначительные объемы имеющихся у них отработанных растворов, слабая информированность, материальная незаинтересованность. Последнее особенно существенно, так как сейчас значительное число фотографов, работая по патенту, расходуют большое количество фотоматериалов. Члены нашей фотостудии, обсудив вопросы сбора серебра, вносят несколько предложений: предусмотреть продажу дефицитных фототоваров сдатчикам, широко информировать население о порядке сдачи серебросодержащих отходов через средства массовой информации (а лучше давать необходимую информацию прямо на упаковке фотоматериалов), ввести залоговую цену на фиксаж, оценив пакетики не в 14 коп., а в 1 руб. 14 коп., а за 1 г серебра, извлеченного из фиксажа, выплачивать не 1, а 2 рубля. Кстати, сдатчики макулатуры, мяса, лекарственных растений по сравнению со сдатчиками серебра находятся в привилегированном положении». Прокомментировать это письмо мы попросили работников Министерства бытового обслуживания населения РСФСР. В ответе начальника Главного управления производственных услуг В. Слотина говорится, что Совет Министров СССР возложил на министерства бытового обслуживания населения союзных республик организацию приема от населения серебросодержащих отходов. В соответствии с «Инструкцией о порядке приема от населения серебросодержащих отходов кинофотоматериалов фотопредприятиями системы бытового обслуживания населения страны», утвержденной Минцветметом СССР 13.03.84 г. и согласованной с Минфином СССР, на фотопредприятиях системы создана сеть пунктов по приему от фотолюбителей отходов кинофотоматериалов в виде фиксажных, отбеливающих растворов, а также использован-

ных и бракованных кинофотопленок и отпечатков. В настоящее время в системе бытового обслуживания РСФСР действует более 120 лабораторий регенерации серебра и около 100 пунктов по приему серебросодержащих отходов от населения, которыми в течение года принимается около 500 кг серебра.

Постановлением Госкомцен СССР от 08.10.85 г. № 849 утвержден прейскурант закупочных цен на серебросодержащие отходы кинофотоматериалов, сдаваемые населением, в соответствии с которым стоимость 1 г серебра составляет 1 рубль. При наличии свободных мощностей фотопредприятия системы могут осуществлять прием серебросодержащих отходов от различных организаций, фотокружков, кооперативов и лиц, занимающихся ИТД, но на общих основаниях. То есть все расчеты осуществлять по той же цене, по которой Завод вторичных драгоценных металлов рассчитывается с предприятиями службы быта минус расходы, связанные с первичной переработкой, транспортировкой и т. д., так как подобную деятельность квалифицировать как любительскую нельзя. Предприятия различных ведомств могут сдавать отходы серебра на Щелковский завод вторичных драгоценных металлов по адресу: 141100, Моск. обл., г. Щелково, ул. Заречная, 103а или на Кировоградский медеплавильный комбинат им. С. М. Кирова по адресу: 624150, Свердловская обл., г. Кировоград, ул. Энгельса, 19. Фотопредприятия системы бытового обслуживания Российской Федерации, принимающие серебросодержащие отходы от населения, в своей работе сталкиваются с рядом трудностей. Это прежде всего отсутствие приборов и оборудования для проведения экспресс-анализа содержания серебра в растворах и отсутствие специализированного автотранспорта для доставки отходов из приемных пунктов в лаборатории регенерации. Предприятиями системы через местную печать, радио и телевидение постоянно дается реклама о необходимости сбора всех видов серебросодержащих отходов. Вместе со службой быта данной проблемой должны заниматься исполкомы местных Советов, в ведении которых находится работа кооперативов и лиц, занимающихся ИТД по обслуживанию населения фотослужбами, и местные органы материально-технического обеспечения, распределяющие фотоматериалы в соответствии с поступающими заявками.

От редакции

Вызывает удивление, сколь безмятежна картина, открывающаяся из окон управленческих кабинетов Минбыта РСФСР, и сколь не соответствует она реальностям нашей жизни. Или это очередная ведомственная отписка, когда за традиционным «рапортом» скрывается фактическое неумение и нежелание реально решить вопрос? Еще раз напомним, что речь идет о возврате в государственную казну значительных количеств валютного металла, проблема, давно решенной всеми ведущими производителями фотоматериалов. Для ее полного решения необходимо реально обеспечить достаточную материальную заинтересованность и простоту сдачи. Первое можно обеспечить при пересмотре узаконенной

стоимости 1 г сданного серебра — 18 коп. с вычетом затрат на переработку. При государственной продажной цене этого металла в 10 раз большей даже тот рубль, который выделяется сдатчикам-фотолюбителям, вряд ли можно признать действительно щедрым. И трудно найти логику в том, что фотокружки, кооперативы и лица, занимающиеся ИТД, должны быть переведены на «общие основания», то есть получать те же 18 коп. Ведь фотоматериалы они покупают за свой счет, без всяких скидок. Очевидно, что если этот вопрос и впредь будет дискуссионным, то нельзя надеяться на то, что система сбора серебра начнет работать нормально. Второе (простота сдачи отходов), с учетом масштабов нашей страны, возможно только при приеме сухого шлама, который можно постепенно накапливать и пересылать по почте на приемный пункт. Прием только жидких растворов — неверное решение. На первый взгляд, оно удобно для обеспечения контроля за содержанием серебра. Но видел ли кто когда-нибудь отработанный фиксаж прозрачным, без осадка? А ведь именно такой по правилам может быть принят. И даже если при приеме прозрачную жидкость сольют с осадка, где останется основная часть серебра? Существуют два давно опробованных и удобных для сдатчиков метода получения шлама. В одном случае отработанный раствор (независимо от осадка) заливается в простейший электролизер и через час сливается со шлама. Стоимость прибора при его серийном производстве — едва ли более пяти рублей. Полученный шлам содержит в основном сернистое серебро и некоторые другие соединения, а не электролизный блестящий металл, из-за которого в каждом фотолюбителе усматривается потенциальный «валютчик». Что мешает организовать производство таких электролизеров? Это вопрос соответствующим ведомствам.

Второй метод — химическое осаждение шлама с помощью сульфида натрия, цинковой пыли или другого восстановителя. Почему нельзя продавать отдельно или в комплекте с фиксажем пакетики с 5 г сернистого натрия, обеспечивающего полное осаждение серебра из 1 литра отработанного фиксажа? — это следующий вопрос соответствующим организациям. Мы уже слышим главный «довод» оппонентов: как же мы будем определять содержание металла в сухом шламе, если даже в растворе этого делать толком не можем? Но согласиться с ним никак нельзя: ибо как известно, тот, кто хочет — ищет средства, а кто не хочет — причины. Хочется верить, что все мнимые трудности будут устранены, хотя бы с помощью кооперативов, и государство получит, наконец, еще один «прииск» драгоценного металла.

Вниманию подписчиков!

В случае обнаружения полиграфического брака в экземплярах журнала просим обращаться в типографию № 2 по адресу: 129301, Москва, проспект Мира, 105, отдел технического контроля, тел.: 282-64-01.

По всем вопросам, связанным с подпиской и доставкой журнала, обращайтесь в местные и областные отделения «Союзпечати».

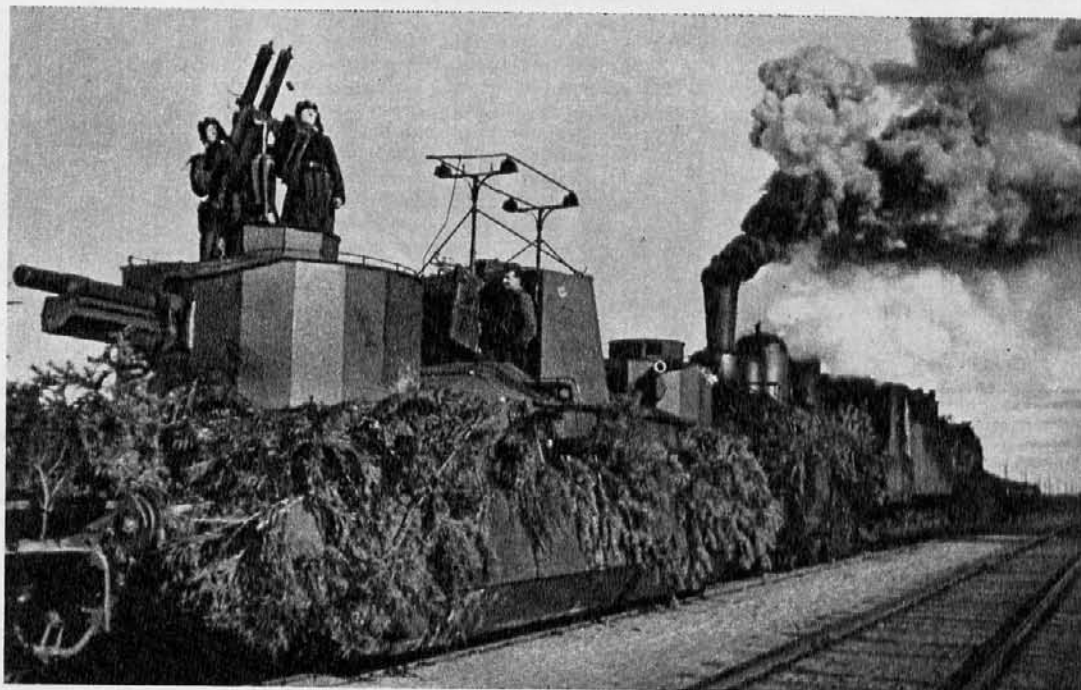
Юбилей мастера

Видному советскому фотожурналисту Александру Васильевичу Устинову исполнилось восемьдесят. Более пятидесяти из них отданы работе в газетах, сначала в «Красном воине», потом в «Красной звезде». Со второй половины тридцатых Устинов — корреспондент «Правды».

Перелистайте «Правду» военных лет. Фотографии А. Устинова идут почти в каждом номере. Это летопись фронта и тыла: знаменитый парад на Красной площади 7 ноября 1941 года, разгром гитлеровцев под Москвой, победоносные бои на Волховском, Западном, Ленинградском, Брянском, 1, 2, 4-м Украинских фронтах, кадры действий партизанских соединений.

«Снимки военных лет А. Устинова, — справедливо писал Герой Советского Союза С. Борзенко, — продолжают жить и сегодня как документальное свидетельство подвига советского народа, освободившего Родину и страны Европы от фашистского ига. Они занимают достойное место в летописи Великой Отечественной».

Редакция журнала «СФ» поздравляет Александра Васильевича со славным юбилеем. Желает ему крепкого здоровья, благополучия. На этих страницах публикуются снимки А. Устинова, малоизвестные широкому читателю.



НА 1-М УКРАИНСКОМ ФРОНТЕ.
1944

БРОНЕПОЕЗД НА ВОЛХОВСКОМ
ФРОНТЕ. 1941

УЛИЧНЫЙ БОЙ В БЕРЛИНЕ. 1945

ВОЙНА ОКОНЧЕНА. 1945



И помнит мир спасенный



БОРИС ЗАЙЦЕВ. 1945 г.

Вклад военных фотографов в документальную летопись Великой Отечественной войны неоспорим, он стал народным достоянием. Но он бы мог быть еще более объемным и разнообразным.

Не все еще, к сожалению, мы сумели увидеть из того, на что были нацелены объективы фотоаппаратов корреспондентов центральных и фронтовых газет. В печать шло только то, что могло поднять дух сражающегося народа, и боже упаси было показать трагические моменты, детали нечеловеческих испытаний, выпавших на долю того же самого народа. Последнее было под строжайшим запретом. Из множества фотофактов отбирались только внешне величественные и показательно героические. Войну практически снимало несколько десятков человек, особо проверенных и допущенных к этому опасному делу. Всем остальным — будь то солдат или офицер дей-

ствующей армии — в первые годы войны пользоваться фотоаппаратом возбранялось, да что там возбранялось — обнаружение трофейной «Лейки» в нехитром армейском скарбе могло обернуться самыми серьезными неприятностями для ее владельца. А трофейные фотокамеры на поле боя попадались нередко: бери и пользуйся, но... Лишь ближе к Победе и с ведома непосредственных командиров в дивизионах и полках, дивизиях и корпусах стали появляться свои фотолетописцы.

Военному технику, старшему лейтенанту Борису Зайцеву фотоаппарат «Роллейкордин» попал в руки уже на румынской земле, среди развалин дома. Двухобъективный, типа нашего «Любителя». Задняя крышка помята, но объективы были целы. Починка его не представляла большого труда для Зайцева, всю войну ремонтировавшего артиллерийские орудия, их прицельные устройства. Этим каждодневными хлопотами он по горло был занят и в осажденной Одессе, и в Севастополе, и в Керчи, и на Тамани, и на бронепоезде под Сталинградом, и на Курской дуге, и в победном продвижении на Запад... И когда из-за ранений пришлось податься из артиллеристов в танкисты, круг его прямых служебных обязанностей остался тем же. А вот умение Зайцева фотографировать требует некоторых пояснений.

...Еще в предвоенные годы шестиклассник Боря Зайцев стал победителем технического конкурса, объявленного журналом «Знание — сила». Смастерил он тогда модель корабля, управляемого с помощью звука. Не корабль был, а загляденье. Премией корабелю был красавец «ФЭД»! Вот и снимал мальчишка от души, всласть, проявив и в новом для себя деле выдумку и мастерство.

Найденный на дорогах войны «Роллейкордин» пробудил в памяти война не такие уж далекие школьные годы. И он вновь пристратился к бывшему занятию.

— Прибавились новые заботы, — вспоминает кандидат технических наук, бывший

доцент Московского института нефтехимической и газовой промышленности имени И. М. Губкина, пенсионер Борис Ильич Зайцев. — Надо было ломать голову, как достать проявитель, закрепитель и другие атрибуты походной фотолаборатории. Чаще всего она располагалась в сараях, в танке и даже под открытым ночным небом. Пленка попадалась разных типов, все упаковки с иностранными надписями. Поди тут разберись, как ее экспонировать и обрабатывать! Да и проявлять-то приходилось в первой попавшейся кастрюле. Не было и увеличителя — делал попросту контактные отпечатки. Главное — хотелось снимать...

Фотографии, которые предложены вниманию читателей журнала «Советское фото», лишь малая толика из того, что успел отснять на войне старший лейтенант Борис Зайцев. Но именно эти фотографии нам особенно дороги своей тематической направленностью. Развязанная фашизмом война шла к своему логическому завершению — победа над коричневой чумой была не за горами. Зайцев прекрасно понимал, что основные сражения остались позади, на родной земле. Здесь же, в Европе, хотя и велись еще ожесточенные бои, но поражение Германии было уже предсказуемо. И вот тогда старший лейтенант поставил перед собой задачу: показать с помощью фотографии реакцию жителей разных стран на приход армии-освободительницы, победоносной Красной Армии. Возможности для этого были: часть, в которой он служил, отмеряла свои боевые версты по территории Румынии, Чехословакии, Венгрии, Германии, Австрии...

И мы благодарны Борису Ильичу Зайцеву за его скромный, но всем нам нужный сегодня вклад в героическую фотолетопись Великой Отечественной войны.

В. КАРАБАЕВ,
писатель, участник
Великой Отечественной войны

«И помнит мир спасенный»



ВОЙНА КОНЧИЛАСЬ И ДЛЯ НИХ (АВСТРИЯ, 1945 г.)





ВЕНГЕРСКИЕ МАЛЬЧИШКИ ИГРАЮТ «КАТЮШУ» (БУДАПЕШТ, 1945 г.)



«ПРЕДСКАЗАТЕЛЬ БУДУЩЕГО» (ПОГРАНИЧНАЯ СТАНЦИЯ ЧОП)



ПРОДАВЦЫ СЕМЕЧЕК (ПОГРАНИЧНАЯ СТАНЦИЯ ЧОП)

ФОТО БОРИСА ЗАЙЦЕВА

Ретушь снимков

Химическая ретушь. Общую ретушь фотоснимков, как правило, начинают с химической ретуши (травления). Просматривая отпечатки, отбирают для химической ретуши снимки, затянутае вуалью, с черными пятнами и полосами. Этим же видом ретуши убирают ненужные элементы изображения и выявляют его рисунок.

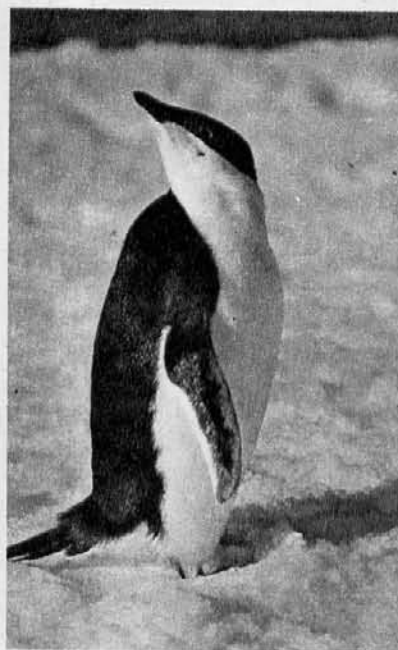
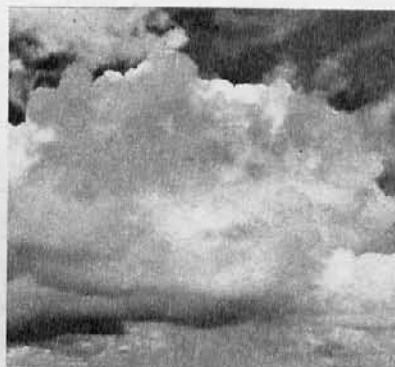
Все фотоснимки, предназначенные для травления, размачиваются в воде. Затем они кладутся на стекло и протираются влажной ватой для снятия с них воды и лишней влаги. Черные пятна, полосы, ненужные части изображения убираются раствором йода, который наносится на фотоснимок ватным тампоном или кистью. После исчезновения дефектов фотоснимок опускают в раствор тиосульфата натрия (25 г тиосульфата на 100 мл воды) до полного осветления слоев йода и хорошо его промывают в воде. Далее приступают к травлению полутониров. Для этого составляют раствор, состоящий из красной кровяной соли — 1 г, бромистого калия — 1 г, хлористого натрия — 1 г, воды — 10 мл. Раствор хранится в темном месте. Прежде чем приступить к ретуши, на стеклянную пластину капельницей наносят капли этого раствора разной величины. Для осветления мелких бликов, узких полос берут ручку от старых кистей, просто спичку, остро затачивают и на эту острую часть, смоченную водой, вращательным движением плотно накручивают маленький кусочек ваты диаметром от 1,5 до 3—5 мм. При травлении больших поверхностей пользуются ватными тампонами размером до 10—12 мм в зависимости от размера фотоснимка. Такой тампон держат большим и указательным пальцами. Для травления тампоны обмакивают в раствор тиосульфата и слегка отжимают. Затем легко прикасаются тампоном к капле красной кровяной соли, находящейся на стекле, и растирают травящий состав вращательным движением на чистой поверхности стеклянной пластинки для равномерного его распределения в тампоне. Таким же вращательным движением осветляют нужную часть изображения снимка.

Если на протравленной части снимка остаются мелкие капли травящего раствора, их нужно убрать влажной ваткой.

Каждый участок фотоснимка, в зависимости от его тональности, требует применения травящего раствора соответствующей концентрации. Так, для осветления серого тона до светлого-серого используют травящий раствор слабой концентрации; для выявления бликов в темных местах снимка — более концентрированный раствор (на тампончик берут не одну каплю раствора, а две). Все эти приемы химической ретуши постигаются в многократной практической работе.

Глянцевание фотоснимков. После травления фотоснимки глянцуют на электроглянцевателе или на стекле с хорошо промытой поверхностью. Промытые фотоснимки переносятся на несколько минут в 5%-ный раствор пищевой соды. Далее эти отпечатки ополаскиваются водой и кладут на стекло, покрывают сверху чистой фильтровальной бумагой и прикатывают резиновым валиком. Переворачивают стекло и проверяют, нет ли воздушных пузырьков. Если они есть, их удаляют при помощи повторной прикатки резиновым валиком.

А. ПИМАНОВ



ЗАКУЛИСНЫЙ РАЗГОВОР

СНИМОК ДО РЕТУШИ (СЛЕВА). СНИМОК ПОСЛЕ РЕТУШИ (СПРАВА). СЪЕМКА ЗА КУЛИСАМИ С ИФО. ХИМИЧЕСКОЙ РЕТУШИ ПОДВЕРГЛОСЬ ВСЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СНИМКА. ДЕФЕКТЫ ПЛЕНКИ И ТЕНИ ОТ ИФО ОБРАБОТАНЫ РАСТВОРОМ ЙОДА, А ЗАТЕМ ВЫТРАВЛЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕТУШИРОВАЛИСЬ АНИЛИНОВЫМ РАСТВОРОМ

ОБЛАКА

СНИМОК ДО РЕТУШИ. СНИМОК ПОСЛЕ РЕТУШИ. ОБЩЕЕ ОСЛАБЛЕНИЕ ТОНА, ВЫЯВЛЕНИЕ БЕЛЫХ БЛИКОВ НА ОБЛАКАХ

«АБОРИГЕН»

СНИМОК ДО РЕТУШИ. СНИМОК ПОСЛЕ РЕТУШИ. ОСЛАБЛЕНИЕ ОБЩЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ СНИМКА. ХИМИЧЕСКАЯ РЕТУШЬ СНЕГА НА ПЕРЕДНЕМ ПЛАНЕ

ЛИКИ и фотообразование

Нередко в редакцию журнала «СФ» обращаются читатели с вопросами, где можно получить высшее инженерное фотокино-техническое образование? В нашей стране есть только одно учебное заведение подобного рода — Ленинградский институт киноинженеров (ЛИКИ). Мы обратились к заведующему кафедрой фотографии и технологии обработки светочувствительных материалов этого института профессору, доктору технических наук Анатолию Владимировичу Редько за более подробной информацией.

— В прошлом году исполнилось 70 лет ЛИКИ. Не могли бы вы рассказать о цели его создания. Специалистов какого профиля он готовит?

— Осенью 1918 года постановлением Совета Народных Комиссаров РСФСР в целях развития в нашей стране фотографических и фототехнических знаний и промышленности, быстрого поднятия уровня профессионального образования в оптической, фотографической и фотохимической областях, а также для специальных научных исследований был создан Высший институт фотографии и фототехники. В 1923 году он был реорганизован в Петроградский фотокиноинженерный, а с 1 октября 1930 года — в Институт киноинженеров. В нем работали выдающиеся специалисты и ученые в области научно-технической фотографии и оптики: В. И. Срезневский, А. А. Поповицкий, В. С. Игнатьев, Ю. Н. Гороховский, К. С. Ляликов, И. Б. Блюмберг, Г. П. Фаерман и другие, создавшие широко известные научные школы. В настоящее время институт имеет три факультета. Электротехнический факультет готовит специалистов по эксплуатации видео- и звукотехники; факультет киноаппаратуры — инженеров-механиков по проектированию и эксплуатации киноаппаратуры, а также по аппаратуре регистрации информации; факультет кинофотоматериалов — инженеров химиков-технологов по производству и обработке кинофотоматериалов, технологии магнитных носителей и применению фотографических методов в науке и технике.

— Где работают выпускники института киноинженеров?

— Наших выпускников можно встретить на киностудиях и телецентрах, в киноконцертных залах, управлении кинофикации, НИИ и КБ, цехах обработки фотокиноматериалов и на кинокопировальных фабриках, предприятиях по производству фотоматериалов, магнитных лент и фотокинотехники, в центрах научной и технической информации, архивных, медицинских, биологических учреждениях, в фотолaborаториях судебных ведомств. С 1952 года институт готовит специалистов и для зарубежных государств. Его выпускники успешно работают на руководящих должностях в 20 странах мира.

— Как проходит подготовка студентов на факультете кинофотоматериалов?

— Продолжительность обучения на этом факультете составляет пять-шесть лет. Специальная фотографическая подготовка начинается на третьем курсе с изучения дис-



Новый учебно-лабораторный корпус ЛИКИ



Студенты на производственной практике: работа на принтере для цветной печати фирмы «Алфа-Геверт»

циплины «Основы фотографии». Студенты знакомятся с основами черно-белых и цветных фотопроцессов, фотоматериалами и съемочной фотоаппаратурой, принципами цветной фотографии и кинематографии, а в институтской лаборатории проходят фотопрактикум по репро-, микро- и макросъемке различных объектов, обработке черно-белых, цветных негативных, позитивных и обрабатываемых фотоматериалов, черно-белой и цветной фотопечати. На четвертом курсе они слушают лекции по теории фотографических процессов, на которых подробно рассматривают основы фотографии, механизм образования скрытого изображения, химию фотографического проявления, основы сенситометрии черно-белых и цветных фотоматериалов, основы фотографической структурометрии, теорию фотографического проявления, тоновоспроизведения и цветной репродукции, основы колориметрии. На последних курсах изучаются специальные технологические дисциплины фотографической подготовки: «Физико-химия полимеров», «Технология основы», «Физико-химия светочувствительных слоев», «Технология производства кинофотоматериалов», «Теоретические основы процессов обработки светочувствительных материалов», «Технология обработки кинофотоматериалов» и «Основы фильмопроизводства». В новых лабораториях, приближенных к современному производству, студенты проводят синтез фотоземли, химическую и спектральную сенсификацию, отлив основы и контроль физико-механических параметров фотоматериалов, химический анализ и технологические расчеты проявочных, фиксажных, отбеливающих систем, осваивают серийно выпускаемое оте-

чественное проявочное, копирующее оборудование. Студенты всех факультетов широко привлекаются к участию в научной работе через Студенческое научное общество. Они работают совместно с преподавателями и сотрудниками по хозяйственной тематике. Как правило, работа, начатая студентом, перерастает в курсовую, дипломную, иногда ложится в основу кандидатской диссертации, были случаи, когда итогом становилась докторская.

— Где студенты проходят практику? Выезжают ли они на фирмы «ОРВО» или «ФОРТЕ», качество продукции которых выше, чем на отечественных предприятиях?

— После первого курса студенты в течение месяца проходят учебную фотопрактику на предприятиях бытового обслуживания Ленинграда, в кинофотолaborаториях, центрах по обработке фотоматериалов для фотолюбителей, где осваивают импортное оборудование. Технологическая и преддипломная практика проходит на ведущих предприятиях Минхимпрома. Фотофирмы «Орво» и «Форте» также готовы принять студентов нашего института на практику, но ведомственные преграды мешают пока реализации этих планов. Однако мы надеемся, что скоро нам удастся их осуществить.

— Отечественные цветные фотоматериалы ПО «Свема» и «Тасма» уступают фотоматериалам ведущих фотографических фирм. Не кажется ли вам, что доля вины лежит и на ЛИКИ, который не смог дать в 70-е годы соответствующих теоретических и практических знаний своим студентам. Как дела обстоят сегодня?

— Я с вами согласен: в этом есть доля вины института. Большинство руководящих работников предприятий Минхимпрома, определявших в 50—60-е годы направления развития отечественной фотографической науки и производства, — выпускники ЛИКИ. Что касается второй части вашего вопроса, то действительно, в начале 70-х годов химико-технологический факультет переживал трудное время. Скончались профессора Ю. Н. Гороховский и И. Б. Блюмберг, ушел из института профессор Г. П. Фаерман, прекратил свою педагогическую деятельность профессор К. С. Ляликов, что не могло не отразиться на качестве теоретической подготовки будущих специалистов. Необходимо также отметить, что только 10 лет тому назад был введен в эксплуатацию новый учебно-лабораторный корпус ЛИКИ. Это позволило значительно улучшить учебный процесс, оснастить лаборатории и кафедры современным фототехническим оборудованием. В настоящее время на факультете работает несколько профессоров, докторов наук, которые осуществляют теоретическую специальную подготовку студентов и возглавляют научную работу.

— Выпускникам конца 80-х и начала 90-х годов предстоит решать сложные технологические задачи, поставленные комплексной программой «Цвет», создать конкурентоспособные на внешнем рынке цветные фотоматериалы. В связи с этим принимает ли кафедра производства кинофотоматериалов участие в реализации этой про-

граммы, как строится учебный процесс и насколько он приближен к промышленному производству!

— Да, сотрудники этой кафедры и студенты проводят совместно с отраслевым институтом Госнихимфотопроект работы по реализации комплексной программы «Цвет». С 1988 года факультет перешел на работу по новым учебным планам и программам, включающим обширную химическую, инженерную и специальную теоретическую подготовку на основе ее фундаментализации, компьютеризации и расширения взаимосвязи факультета с производством. На ПО «Тасма», «Славич», «Леннаучфильм» и «Ленфильм» организованы филиалы и учебно-научно-производственные комплексы, где студенты старших курсов повышают свой уровень практической подготовки.

— И последний вопрос: каковы планы факультета кинофотоматериалов по совершенствованию подготовки специалистов?

— Особое внимание мы уделяем целевой подготовке специалистов по заказам предприятий и совершенствованию самостоятельной формы обучения студентов. Преподаватели института подготовили к изданию несколько новых учебников, соответствующих современному уровню развития мировой фотографической науки, например «Химия фотографических материалов» А. Н. Дьяконова, «Основы фотографической метрологии» К. А. Августинювича, «Основы черно-белых и цветных фотопроекторов» А. В. Редько. В ближайшие годы работы по дальнейшей подготовке учебников будут продолжены. Кафедры получают новейшее современное оборудование и приборы. Организация на базе ЛИКИ постоянно действующего факультета повышения квалификации и переподготовки инженерных кадров фотохимической промышленности и кинематографии продолжительностью от трех до шести месяцев в год станет еще одним шагом на пути ускорения развития отечественной фотографической промышленности и повышения качества ее продукции.

Информация подготовлена
Т. МОСИНОЙ

Мини-советы

Предлагаю несложный способ матирования деталей из самых разных материалов, который мне удалось разработать. Сначала деталь покрывается тонким (без потеков) слоем эпоксидного клея. Затем она равномерно засыпается толстым слоем истолченного, но не слишком мелко, активированного угля. Уголь продается в аптеках в виде таблеток. Слой этот удерживается и на вертикальных поверхностях обрабатываемой детали. Через 24 часа деталь моется теплой водой с мягкой щеткой или же избыток угля просто сметается с нее. В результате применения такого метода получается глубоко-матовая, достаточно прочная и почти не пачкающаяся поверхность.

Ю. КОЗЛОВСКИЙ

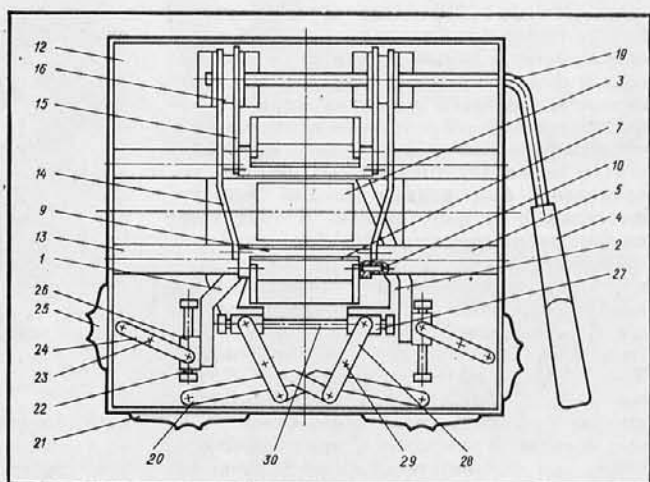
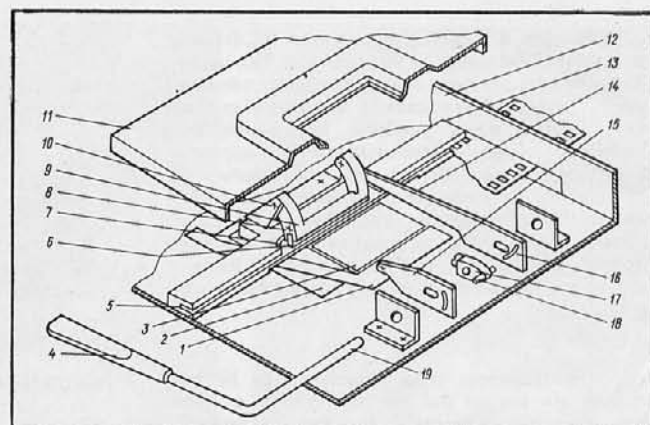
ФОТОТЕХНИКА

КОНКУРС 10000
ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Негативная рамка

Недостатки негативных рамок в фотоувеличителях общеизвестны, главным из них является наличие стекол, выравнивающих фото-пленку. Многократное отражение проходящего света на границах воздух-стекло приводит к его рассеиванию. Это снижает контраст проецируемого изображения. Трение пленки о стекло приводит к механическому повреждению эмульсионного слоя и подложки пленки. Статическое электричество, возникающее от трения пленки о стекло, способствует осаждению пыли на поверхностях пленки и стекол. Бликование стекол и их цветовая характеристика отрицательно влияют на качество отпечатков, особенно при цветной печати. Между прижимными стеклами и пленкой, из-за дифракции света в тонких неравномерных по толщине воздушных слоях, возникают интерференционные кольца Ньютона, которые образуют своеобразные пятна на фотоотпечатке. В негативных рамках ряда конструкций отсутствует шторное устройство, а рамки, в которых оно имеется (например, в фотоувеличителе «Крокус»), неудобны в работе, так как не всегда позволяют выбрать нужный фрагмент кадра (шторки двигаются попарно). От плоскости негатива шторки удалены на 9 мм, это приводит к расплывчатому (нерезким) границам кадра на отпечатке. Паразитный свет, падающий на экран, освещает и экспонируемое поле, что снижает контраст и проработку мелких деталей на фотоотпечатке.

Предлагаемая конструкция негативной рамки свободна от перечисленных недостатков. Эта рамка снабжена верхним и нижним прижимными элементами, установленными параллельно стержню, к которому перпендикулярно присоединены посредством шарниров спаренные тяги с закрепленными между каждой парой эксцентриками. Причем наружные тяги соединены с нижним прижимным элементом, а внутренние тяги соединены с верхним прижимным элементом. В основании корпуса на противоположных сторонах кадрового окна параллельно стержню расположены



направляющие, а каждая шторка снабжена собственной рычажной системой и соединена с ручкой, установленной на корпусе рамки.

Негативная рамка изображена на чертеже и состоит из корпуса 12 и крышки 11. В корпусе установлены две направляющие планки 13 с пазами 5 глубиной в размер перфорационной части пленки. В эти пазы вставляется фото-пленка и передвигается по ним. Движение пленки в пазах исключает механические повреждения кадров пленки. В месте кадрового окна 3 в планках имеются выборки 7, в которые входят прижимные элементы 9. Они могут поворачиваться вокруг осей 10 и соединены тягами 14 и 15 в точках 8 через эксцентричные пазы 16 и поводки 17 с общим стержнем 19, имеющим рукоятку 4. Нижний край прижимного элемента 9, прижимающий фото-пленку к направляющим планкам 13, окантован резиной 6 для лучшего

сцепления с пленкой при ее растягивании и зажиме. Между дном корпуса рамки и направляющими планками 13 расположены четыре кадрирующие шторки 1 и 2, установленные на расстоянии не более полутора миллиметров от плоскости пленки, это делает достаточно резкими границы проецируемого изображения. Направление перемещения ручек 21 и 25 (двигателей) и их местоположение на корпусе соответствует направлению движения и местоположения тени шторок на экране, то есть происходит исправление эффекта оборачивания изображения объективом. Отсечение паразитного света, перекрываемого шторками, максимально повышает контраст и проработку мелких деталей на фотоотпечатке. Шторки выполнены независимо друг от друга. Каждая шторка 1 и 2 соединена с ползунами 27 и 26, движущимися по направляющим 30 и 22. Ползуны с помощью рычагов 24 и 28 и

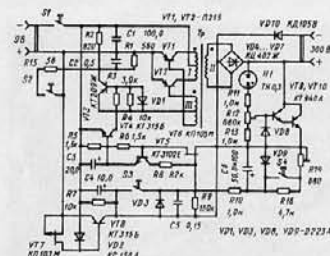
тяг 20 соединены с ручками 21 и 25, установленными на внешних сторонах корпуса 12.

Негативная рамка работает следующим образом: при подъеме рукоятки 4 вверх поводки 17, жестко закрепленные на стержне 19, поворачиваются, и их штифты 18, перемещаясь по эксцентричным пазам 16 тяг 14 и 15, смещают тягу 14 назад, а тягу 15 вперед, так как пазы 16 тяг 14 и 15 имеют противоположное эксцентричное смещение. Под действием тяг 14 и 15 прижимные элементы 9, соединенные в точках 8, поворачиваются навстречу друг другу, нижние края их приподнимаются вверх и освобождают фотопленку. При опускании рукоятки 4 вниз поводки 17 поворачиваются в другую сторону и смещают тягу 15 назад, а тягу 14 — вперед, при этом прижимные элементы поворачиваются. Нижний край прижимного элемента 9 опускается вниз и прижимает пленку к направляющим планкам 13, растягивая и расправляя ее. При продвижении ручки 21 направо, тяга 20, соединенная с ней, перемещает рычаг 28, который, поворачиваясь на оси 29, перемещает ползун 27,двигающийся по направляющей 30, к которому прикреплена правая вертикальная шторка 2. Аналогично работает и левая вертикальная шторка. При продвижении ручки 25 рычаг 24, соединенный с ней, поворачиваясь на оси 23, перемещает ползун 26 по направляющей 22, к которому прикреплена нижняя горизонтальная шторка 1. Аналогично работает и верхняя горизонтальная шторка. Пленка заправляется в рамку с любой стороны, причем выдвигания рамки из фотоувеличителя не требуется. Рамка технологична в изготовлении. Оснащение фотоувеличителей такими рамками не вызовет значительного усложнения производства и, несомненно, повысит интерес к отечественной проекционной аппаратуре.

Э. СМЛЯНСКИЙ,
195257, Ленинград,
Гражданский пр.,
9/5, кв. 71

Преобразователь напряжения для сетевых фотовспышек

Предлагаемый источник предназначен для питания при напряжении 300 ± 10 В фотовспышек типа «ФИЛ-107» и других с суммарной емкостью накопительных конденсаторов до 5000 мкФ от сухих элементов «373» или ему аналогичных. Принципиальная схема источника питания показана на рисунке. Двухтактный автогенератор на транзисторах VT1, VT2 управляется ключом VT3. На транзисторах VT4...VT9 собран регулятор напряжения релейного действия, замыкающий ключ VT3 при напряжении на выходе преобразователя 300 ± 10 В (устанавливается резистором R12) на время паузы, регулируемой плавно (R14) и ступенчато (S4) в пределах от 20 до 100 с. Время паузы зависит от ско-



рости саморазрядки накопительных конденсаторов фотовспышек и требуемой точности выходного напряжения. Измерительные цепи регулятора питаются током стабильного напряжения (VD2, VT7, VT8), что обеспечивает требуемую точность выходного напряжения при изменении напряжения питания в пределах от 6 до 10 В.

Регулятор напряжения, основу которого составляет триггер на транзисторах VT5, VT6, работает следующим образом. При включении преобразователя «эталонный» конденсатор С6 разряжен, напряжение «затвор — исток» VT6 отрицательно, ток «стока» VT6 максимальный, то есть триггер VT5-VT6 открыт, ключи VT4 и VT3 замкнуты, автогенератор включен. При увеличении выходного напряжения преобразователя до порога возникновения разряда в лампе Н1 открываются транзисторы VT9, VT10 составного эмиттерного повторителя, и заряжается эталонный конденсатор С6, напряжение которого через резистор R10 приложено к «затвору» VT6. При напряжении на выходе преобразователя 300 ± 10 В триггер VT5-VT6 и ключи VT4, VT3 закрываются, ав-

Мини-справочник «СФ»

Позитивные проявители

СТАНДАРТНЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ № 1

Метол	1 г
Сульфит натрия безв.	26 г
Гидрохинон	5 г
Сода безв.	20 г
Бромистый калий	1 г
Вода	до 1 л

Другие названия: метол-гидрохиноновый проявитель Чибисова, го-
товый проявитель СТ № 1. Для черно-белых фотобумаг общего назна-
чения (кроме «Контасбром»). Время проявления при 20°C — 2 мин. Ра-
ботает лучше при разбавлении его водой в пропорции 1:1 или 1:2.

ПРОЯВИТЕЛЬ ДЛЯ ФОТОБУМАГИ «КОНТАСБРОМ»

Сульфит натрия безв.	75 г
Гидрохинон	20 г
Сода безв.	170 г
Калий бромистый	2 г
Вода	до 1 л

Тон проявленного изображения зависит от экспозиции при печати
и степени разбавления проявляющего раствора и продолжительности
проявления. Он меняется от черно-коричневого до желто-коричневого.
Степень разбавления от 1:3 до 1:15. Время проявления 1—15 мин.

ПРОЯВИТЕЛЬ ДЛЯ ФОТОБУМАГИ НА ПЭ ОСНОВЕ

Сульфит натрия безв.	26 г
Гидрохинон	10 г
Калий углекислый	40 г
Калий бромистый	1,0 г
Фенидон	0,5 г
Вода	до 1 л

Время проявления — около 30 с при 20°C. С повышением темпе-
ратуры время сокращается: при 25°C — до 20 с; при 30°C — до 15 с.
При более высоких температурах (до 45°C) обработки время прояв-
ления сокращается до 5 с. В последнем случае в проявитель добав-
ляется 1 г/л бензотриазола.

ФЕНИДОН-ГИДРОХИНОНОВЫЙ ПРОЯВИТЕЛЬ

Сульфит натрия безв.	15 г
Гидрохинон	4 г
Сода безв.	20 г
Фенидон	0,2 г
Бензотриазол	0,1 г
Вода	до 1 л

Проявитель предназначен для бромосеребряных фотобумаг типа
«Унибром». Время проявления при 20°C — 2 мин. В 1 л можно обра-
ботать 2 м² фотобумаги (≈200 листов размером 9×12 см). Возможна
замена соды на поташ. Достоинство: изменяя концентрацию соды (по-
таша) или бензотриазола управляют контрастом позитивного изображе-
ния. Соду берут в количестве 30—50—60—70—90 г/л, поташ — 40—64—
78—91—117 г/л — при этом контраст увеличивается с 1,4 до 1,8; бен-
зотриазол используют в количестве 0,2—0,25—0,3—0,4—0,5 г/л — кон-
траст увеличивается с 1,8 до 2,2.

тогенератор выключается. Индикатор Н1 гаснет, кон-
денсатор С6 разряжается по-
цепи R16 (S4) — R14-VD8-
R12-R13, напряжение на
«затворе» VT6 уменьшается,
триггер открывается, авто-
генератор включается. Вре-
мя паузы определяется со-
стоянием выключателя S4
«пауза») и сопротивлением
R14. При замкнутых контак-
тах S2 обеспечивается фор-
мированный заряд накопи-
тельных конденсаторов, при
котором время зарядки со-
кращается в 2—3 раза. В
этом режиме ток заряда
конденсаторов увеличивается
с 6—8 до 12—20 мА,
а входной ток — с 0,8—
1,0 до 1,6—2,0 А в зависи-
мости от напряжения и све-
жести сухих элементов.
Кнопка S3 предназначена
для ручного управления
(включения) преобразовате-
лем.

Детали. Трансформатор
«Тр» намотан на кольцевом
ферритовом магнитопрово-
де сечением 0,7 см². Обмот-

ка 1 — 2×22 витка прово-
да ПЭВ-2-0,44 мм, обмот-
ка II — 1200 витков ПЭВ-2-
0,13 мм, обмотка III —
2×12 витков ПЭВ-2-0,21 мм.
Транзисторы VT1, VT2 —
П215 устанавливаются на ра-
диаторы 50×30×2 мм из
меди, латуни или алюминия.
Вместо VT1 и VT2 в схеме
автогенератора могут быть
использованы транзисторы
П213—П217 с любым бук-
венным индексом. Кон-
денсаторы типа К50-12,
К50-6, МБМ. Резисторы —
МЛТ-0,5, СПЗ-15 (R12, R14).
Выключатели S1...S4 типа
П2К с фиксацией (S3 — без
фиксации).

И. КРУТОВ,
115597, Москва,
Тамбовская, 10-4-155

Универсальный проявитель

ИЗ ПРАКТИЧЕСКОГО ОПЫТА

«Орво-115»

Метол	2 г
Сульфит натрия безв.	25 г
Гидрохинон	6 г
Сода безв.	33 г
Бромид калия (10%-ный раствор)	5 мл
Вода	до 1 л

Предназначен для проявления отпечатков, полученных с малоко-
растных негативов. Проявляет сильно, дает синие-черные тона. Время
проявления при 20° — 45 с — 2 мин.

FD-103

Метол	1 г
Сульфит натрия безв.	22 г
Гидрохинон	4 г
Сода безв.	22 г
Бромистый калий	1 г
Вода	до 1 л

Проявитель предназначен для фотобумаги «Фортезо», «Фортезо В»,
«Бромфорт» (ВНР). Время проявления при 18°С — 1,5—2 мин.

FD-111

Метол	1,7 г
Сульфит натрия безв.	11 г
Гидрохинон	2 г
Глицин	1,3 г
Сода безв.	9 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

Проявитель дает изображение теплого тона. Время проявления при
20°С — 3—4 мин.

FV-101

Метол	2 г
Сульфит натрия безв.	25 г
Гидрохинон	6 г
Сода	33 г
Бромистый калий	0,5 г
Вода	до 1 л

Проявитель нормального действия. Для фотобумаг типа «Бром» и
«Необром» (ЧССР). Время проявления при 18—20°С — 1,5—2 мин.



Фото 1. Микрофотогра-
фия ткани организма чело-
века. Увеличение — 120 $\times$.
Пленка «Микрат 300».
Съемка при S=32 ед. ГОСТа



Фото 2. Ночная улица.
Пленка КН-3. Съемка при
S=500 ед. ГОСТа

ществ. В своей научной, а также репортерской работе я использую метол-гидрохинон-фенидоновый (МГФ) концентрированный проявитель. В зависимости от соотношения частей, составляющих проявитель, он может использоваться для обработки пленок типа «Фото», «КН» и «НК», «Микрат». Приготовление МГФ имеет ряд особенностей, на которые следует обратить внимание.

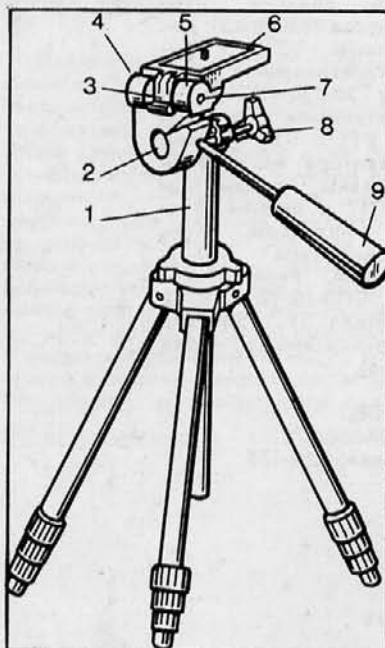
Проявляющий концентрат. При его составлении используются следующие вещества:

Глицерин	5 мл
Метол	10 г
Метабисульфит калия	15 г
Гидрохинон	25 г
Фенидон	9,5 г
Вода	500 мл

Метабисульфит калия обеспечивает большую сохранность раствора благодаря тому, что в процессе его окисления кислородом воздуха образуется сернистый газ, слой которого, будучи тяжелее воздуха, создает на поверхности раствора газовую пленку, предохраняющую проявитель от окисления. В герметически закрытой посуде раствор концентрата сохраняется около 3 лет без признаков окисления и пригоден для обработки свыше пятидесяти 35-мм пленок. Вещества растворяют в указанной последовательности, в дистиллированной или кипяченой воде при температуре 60°С в объеме 350—400 мл. Фенидон растворяют отдельно в 100 мл воды с добавлением 10 мл предварительно растворенных компонентов концентрата, а затем раствор фенидона вливают в общий раствор. Полностью приготовленный раствор разливают по мелким, герметически закрываемым емкостям, например в медицинские флаконы объемом 100 мл с резиновыми пробками.

Сохраняющий концентрат. В качестве сохраняющего раствора используется раствор сульфита натрия безводного, который готовят следующим образом: растворяют 250 г сульфита в 500 мл воды. Раствор сульфита натрия хранят в герметически закрытой посуде, его сохранность — около 2,5 лет. Для приготовления однократного раствора используют его 10%-ный раствор.

Листая патенты



В одном американском патенте предлагается универсальная штативная головка (см. рис.). Головка 4 имеет возможность поворачиваться вокруг осей 1 и 2 в вертикальной плоскости и закрепляться в требуемом положении ручкой 8. Фиксация головки в этой плоскости осуществляется поворотом рукоятки 9. Головка 4 имеет платформу 6, на которой устанавливается фотокамера. Платформа 6 может поворачиваться вокруг оси 7 и фиксироваться в двух положениях (вертикальном и горизонтальном) за счет того, что выступ, расположенный на части 3 платформы 6, под действием пружины, надетой на ось 7, входит в паз, расположенный в опоре 5. При нажатии на платформу 6 преодолевается сила сжатия пружины, выступ выходит из паза, и платформа может быть повернута в другое положение.

РЖ «Фотокинетехника»,
1988, № 7

Щелочной концентрат. В качестве щелочного раствора, как наиболее оптимального, применяют раствор, содержащий 7 г едкого натрия и 38 г буры в 500 мл воды. Кроме этой смеси можно использовать 25%-ный раствор буры, 10%-ный раствор безводной соды или 10%-ный раствор трехзамещенного фосфорнокислого натрия. Сохраняемость щелочного раствора — около 2,5 лет.

Противовуалирующий концентрат. Одноразовый раствор проявителя, приготавливаемый из концентрата, обладает слабой вуалирующей способностью и обычно не нуждается в добавлении противовуалирующих веществ. Для получения большей прозрачности негативов можно добавить в рабочий состав 10%-ный раствор КВг. Сохраняемость — 2,5 года.

Приготовление рабочего раствора ведется непосредственно перед проявлением пленки. Концентраты отмеривают с помощью стеклянной пипетки емкостью 10 мл непосредственно в банок объемом 300 мл. Воду обычно используют дистиллированную или кипяченую температурой 22°C. Соблюдение температурного режима обязательно, так как при более низкой температуре активность фенидона уменьшается. Из-за наличия в водопроводной воде различных примесей (поэтому ее применяют редко) свойства рабочего раствора могут изменяться в промежутке зима — лето. Если же при применении такой воды отклонения в качестве негатива значительны, вносят поправки в режим проявления. Основа рабочего состава проявителя следующая: проявляющая часть — 8 мл; сохраняющая часть — 10 мл; щелочная часть — 10 мл; бромистый калий (10%-ный раствор) — 1 мл; вода — 300 мл.

При времени проявления 12—14 мин на негативной киноплёнке «КН-3» ($S=90$ ед. ГОСТа), экспонируемой с $S=130$ ед. ГОСТа, получают нормальной плотности негативы с хорошей контурной резкостью, небольшой зернистостью и хорошей проработкой деталей в светах и тенях. Увеличение времени проявления приводит к нарастанию общей плотности негатива и контраста. Раствор одноразовый, но без ущерба качеству негатива можно проявить в одном растворе две пленки, увеличивая время проявления на 1 мин. Для большего количества проявляемого материала можно приготовить больший объем рабочего раствора с соответствующим

пересчетом количества компонентов проявителя.

Фотопленки типа «Фото» требуют меньшего времени проявления, и негативное изображение при этом имеет несколько больший контраст. Кинонегативные пленки типа «КН» можно экспонировать на 2—3 номинала выше нормы, снимая на пленке КН-3, например, с $S=500$ ед. ГОСТа. При ее проявке используют следующий состав рабочего раствора: проявляющая часть — 10 мл; сохраняющая часть — 10 мл; щелочная часть — 15 мл; бромистый калий (10%-ный раствор) — 1 мл; вода — 300 мл.

Рабочая температура этого раствора — 23°C, время проявления — 13—16 мин. Хороший результат получается при комбинации щелочных добавок, особенно таких, как смесь буры и щелочи с трехзамещенным фосфорнокислым калием в равных пропорциях по 10 мл каждого компонента. При этом зернистость негативов увеличивается незначительно. Для получения еще меньшей зернистости и большей прозрачности негативов можно добавить несколько миллиграммов роданистого калия.

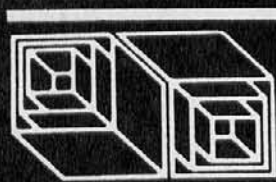
Хорошо зарекомендовал себя проявитель при работе с пленкой «Микрат-300» ($S=2,5$ ед. ГОСТа), которую используют для репродукций и микрофотографии. Пленку экспонируют с $S=32$ ед. ГОСТа. Состав рабочего раствора: проявляющая часть — 10 мл; сохраняющая часть — 10 мл; щелочная часть — 7 мл; вода — 300 мл.

Температура раствора — 22°C, время проявления — 6 мин. Приготовление рабочего раствора этого проявителя является делом творческим. Путем эксперимента можно подобрать оптимальный раствор к любому типу пленок, тем более что пленки даже одного типа отличаются друг от друга в зависимости от срока хранения, связанной с этим чувствительностью и фабрикой изготовления. Так, пленки типа «КН» ШПО «Свема» гораздо контрастнее пленок, выпущенных КПО «Тасма». Необходимо лишь придерживаться следующего принципа: увеличение концентрации рабочего раствора ведет к получению более плотных и контрастных негативов и, наоборот, разбавление раствора смягчает негативное изображение. Влиять на качество негатива можно также регулированием температурного режима и временем проявления.

Д. МЕЛЬНИКОВ

Фото автора

ФОТОРЕКЛАМА



«Роспосылторг» — фотографам

Сменные фотообъективы расширяют творческие возможности фотографов-профессионалов и фотолюбителей. Объединение «Роспосылторг» дополнительно к перечню фототоваров, указанных в каталоге «Товары — почтой», предлагает фотографам отдаленных районов страны широкоугольные и длиннофокусные объективы. Для фотокамер «Салют-С», «Киев-88» и «Киев-88ТТЛ» применяются объективы серии «В» [рабочий отрезок 82,1 мм], имеющие резьбовое байонетное соединение с камерой. Для фотокамер «Киев-6С», «Киев-6С ТТЛ», «Киев-60ТТЛ», «Киев-90» и «Пентакон-сикс» [ГДР] применяются объективы серии «Б» [рабочий отрезок 74 мм], имеющие байонет с накидной гайкой для соединения с камерой.

ДЛИННОФОКУСНЫЕ ОБЪЕКТИВЫ

позволяют проводить съемку удаленных предметов, животных и птиц в естественных условиях их обитания, спортивных событий с дальних расстояний, съемку портретов и архитектурных фрагментов.

- МС «Вега-28» [В, Б]: фокусное расстояние — 120 мм; относительное отверстие — 1 : 2,8; угол поля зрения — 36°; предел диафрагмирования — 1 : 22; предел фокусировки — 1,2 м; посадочная резьба для насадок — М62×0,75 мм; цена 350 руб.

- «Календар-3» [В, Б]: фокусное расстояние — 150 мм; относительное отверстие — 1 : 2,8; угол поля зрения — 28°; предел диафрагмирования — 1 : 16; предел фокусировки — 1,8 м; посадочная резьба для насадок — М82×0,75 мм; цена 550 руб.

- «Юпитер-36» [В, Б]: фокусное расстояние — 250 мм; относительное отверстие — 1 : 3,5; угол поля зрения — 19°; предел диафрагмирования — 1 : 16; предел фокусировки — 3,5 м; посадочная резьба для насадок — М82×0,75 мм; цена 320 руб.

ШИРОКОУГОЛЬНЫЕ ОБЪЕКТИВЫ

используются для съемки внутри помещений с небольших расстояний, для групповых и спортивных съемок, при фотографировании архитектурных ансамблей, в научной и технической фотографии.

- «Мир-26» [В, Б]: фокусное расстояние — 45 мм; относительное отверстие — 1 : 3,5; угол поля зрения — 83°; предел диафрагмирования — 1 : 22; предел фокусировки — 0,5 м; посадочная резьба для насадок — М82×0,75 мм; цена 350 руб.

- «Мир-38» [В, Б]: фокусное расстояние — 65 мм; относительное отверстие — 1 : 3,5; угол поля зрения — 66°; предел диафрагмирования — 1 : 22; предел фокусировки — 0,5 м; посадочная резьба для насадок — М72×0,75 мм; цена 270 руб.

- Объектив МС «Индустар-61 Л/З» предназначен для фотокамер типа «Зенит». Объектив обеспечивает качественную фотосъемку при искусственном или недостаточном освещении, при краткой экспозиции [быстрые движения, спортивные моменты]. Основные данные: фокусное расстояние — 50 мм; относительное отверстие — 1 : 2,8; угол поля зрения — 46°; посадочная резьба для насадок — М49×0,75; предел диафрагмирования — 1 : 16; предел фокусировки — 0,3 м; цена 65 рублей.

«Роспосылторг» вышлет фототовары по вашему домашнему адресу наложенным платежом [оплата на почте при получении посылки].

Принимать заказы — до 1-го августа 1989 года.

Заказы направляйте по адресу: 111126, Москва, ул. Авиамоторная, 50.

ОБЪЕДИНЕНИЕ «РОСПОСЫЛТОРГ»

Ответственность за достоверность фактов, содержащихся в объявлении, несет рекламодатель.

Панорама мировой фотожурналистики

Прошел очередной конкурс «Уорлдпресс-фото». Председатель Всесоюзного совета по фотожурналистике Союза журналистов СССР, заведующий отделом иллюстраций журнала «Огонек» Геннадий Копосов, представлявший нашу страну в жюри «Уорлд-прессфото-89», отвечает на вопросы корреспондента «СФ».

— Отличался ли этот конкурс от предыдущих, и если да — то чем?

— Мне кажется, что принципиальных отличий не было. По-прежнему сохраняется высочайший уровень представленных на конкурс работ, равно же и ориентация главным образом на новости, событийные снимки. Пожалуй, необычным было большое количество работ на одну тему — землетрясение в Армении.

— Что и говорить — трагическое событие такого масштаба...

— Безусловно. Но не будем забывать и о том, что впервые иностранные репортеры получили возможность снимать у нас такое событие. Они этой возможностью воспользовались в полной мере — были представлены и черно-белые снимки, и цветные серии, и слайды. Кстати сказать, уже на предварительном просмотре у членов жюри было ощущение, что «главная фотография» где-то здесь, в этой теме. Так оно и вышло... Были темы, повторяющиеся уже несколько лет, — события в Палестине, например.

— Мне кажется, что это факт скорее положительный: фотодокументалисты, как принято говорить, держат руку на пульсе планеты...

— Я думаю, что это самое большое, может быть, достоинство конкурса — ни одно сколько-нибудь значительное из событий года не осталось «за кадром». Правда, есть тут и своего рода подводные камни — к некоторым темам наши репортеры привыкли и пытаются автоматически их эксплуатировать снова и снова. Скажем, на прошлогоднем конкурсе была премирована и, замечу кстати, хорошо подана в каталоге «тюремная» серия Гаврилова. В этом году работы на ту же тему представили Шерстенников и Вяткин...

— ...сильные, на мой взгляд, вещи...

— ...сильные, согласен, но не прошли. Объяснение простое — на этом конкурсе ценится более всего то, что снято впервые. Скажем, Кривцов представил на конкурс работы, снятые в одной из последних оставшихся у нас «запретных зон» — психиатрической лечебнице, и это прошло, как говорится, сходу. Так что элемент новизны в тематике — просто необходимое условие конкурса. А второе, уже совершенно обязательное, — профессиональный статус конкурсанта.

— Вы хотите сказать, что даже сенсационный кадр, снятый любителем, не может быть представлен на «Уорлдпрессфото»?

— Вот именно! К примеру, случился казус с автором снимка, на котором изображена авиакатастрофа в ФРГ. Кадр, конечно, из очень редких. И вдруг у кого-то из членов жюри возникли сомнения — профессионал ли автор? К счастью, оказалось, что — да, но до тех пор, пока не были представлены формальные доказательства этого, судьба работы висела буквально на волоске.

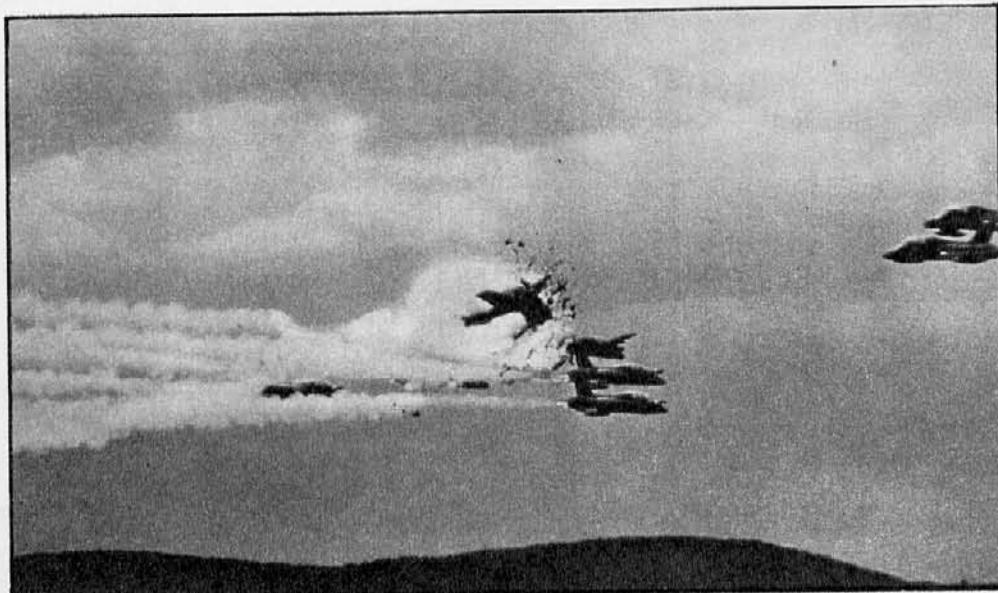
— Не кажется ли вам, Геннадий Викторович, что это ограничение несколько искусственное? Может быть, организаторам конкурса следует все же ориентироваться иск-

ДЭВИД ТЕРНЛИ (США)
ПОХОРОНЫ В АРМЕНИИ
ФОТОГРАФИЯ ГОДА

АНДРЕЙ СОЛОВЬЕВ (СССР)
ЛЕНИНАКАН, РАЗРУШЕННЫЙ
ГОРОД
ТРЕТИЙ ПРИЗ

АЛЕКСАНДР КОПАЧЕВ (СССР)
АРМЕНИЯ, 1988
ВТОРОЙ ПРИЗ





МАРТИН ФЮГЕР (ФРГ)
ВОЗДУШНАЯ КАТАСТРОФА
ПЕРВЫЙ ПРИЗ



ЖЕРАР РАНСНАН (ФРАНЦИЯ)
КОРОЛЕВЫ БЕЗ КОРОЛЕВСТВА
ПЕРВЫЙ ПРИЗ

ЛИЛИАНА НИЕТО ДЕЛЬ РИО (США)
ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, г-н ГОРБАЧЕВ
БУДАПЕШТСКИЙ ПРИЗ 1989



лючительно на качество фотографии!

— Это очень серьезная проблема. Дело в том, что существует тенденция, и закрывать на это глаза нельзя — с каждым годом увеличивается доля фотографий, сделанных любителями и публикуемых в прессе, таких фотографий, которые сняты в чрезвычайных обстоятельствах. Как бы ни был велик корпус репортеров-профессионалов, все равно жизнь оказывается многообразной. Словом, рассматривается вопрос о выделении таких снимков в специальную категорию.

— Еще один момент, формальный, может быть, но тоже важный: насколько точно соблюдаются временные рамки в обозначении ежегодного конкурса! Скажем, если это «Уорлдпрессфото-88» — значит ли это, что мы увидим только работы именно 1988 года!

— Безусловно! В конкурсе могут быть представлены работы, снятые между 1 января и 31 декабря соответствующего года. И это условие, надо вам сказать, соблюдается педантично, хотя и здесь, кажется, намечаются перемены.

— Догадываюсь, что речь идет о сериях фотографий, снятых методом длительного наблюдения. Жанр диктует свои законы...

— ...пренебрегать которыми значило бы просто-напросто отсечь от участия в конкурсе снимки, обошедшие подчас всю мировую прессу! Поэтому теперь в конкурсе будут участвовать работы, снятые, может быть, и вне рамок календарного года, причем в качестве точки отсчета будет учитываться момент публикации в прессе.

— А как технически проходит работа жюри! Вы видели все фотографии, присланные для участия в конкурсе, или был все же какой-то предварительный отбор с целью облегчить работу жюри!

— Предварительный отбор организаторами конкурса, конечно же, производится, и нам для просмотра было представлено примерно около сорока процентов от общего количества фотографий, присланных на конкурс. Но должен сказать, что квалификация устроителей конкурса настолько высока, что буквально по пальцам можно пересчитать случаи, когда кто-то из членов жюри просил вернуть для участия в конкурсе какой-то ранее отсеянный кадр. Это обычно бывает в тех случаях, когда организаторам неизвестны какие-то конкретные обстоятельства, в которых была произведена съемка, а это иногда чрезвычайно важно. Или, скажем, снимок какого-то необычайно популярного в своей стране политического или общественного деятеля. Я, например, попросил вернуть из отсева фотографию академика Сахарова, поскольку считал очень важной его фигуру как выдающегося общественного деятеля. Эта работа, кстати, получила третий приз. Но, повторяю, это — единичные случаи.

— Было ли что-нибудь, что произвело на вас особенно сильное впечатление!

— Было. Но это, к сожалению, относится не к достижениям, а к недостаткам.

— Конкурс!

— Нет, фотожурналистики в целом. Это очень слабые работы, представленные в категории «Спорт».

— В олимпийский год!!!

— Вот именно. Как раз это обстоятельство особенно огорчительно.

— У вас есть какое-то объяснение этому парадоксу!

— Не знаю, почему не принимали участие такие наши фотографы, как Уткин и Гунеев. По-моему, это была явная ошибка, особенно, если учесть, что в прошлом году они показали себя на конкурсе с самой лучшей стороны.

— А может быть, просто не хотели лишиться раз мелькнуть перед жюри! Знаете, своего рода стратегия...



ПАВЕЛ КРИВЦОВ (СССР)
ПСИХИАТРИЧЕСКАЯ КЛИНИКА
ПЕРВЫЙ ПРИЗ

ЛЕВ ШЕРСТЕННИКОВ (СССР)
ДУЭТ
ТРЕТИЙ ПРИЗ

ЖЕРАР РАНСИНАН (ФРАНЦИЯ)
БЕШЕНАЯ ЖИВОПИСЬ
ПЕРВЫЙ ПРИЗ



— Возможно, и даже очень.
— Если говорить о личной точке зрения — насколько ваше мнение как члена жюри разошлось с мнением большинства при оценке тех или иных работ?
— Не разошлось почти никак. В основном совпало.
— Вопрос, который мне не терпится задать с самого начала: как выглядели в конкурсе наши?
— Со стороны творческой — хорошо. А вот с технической стороны — проигрываем явно, нас просто-таки забивают. Ведь мы могли и должны были получить первый приз за Армению, а не получили. Подвело техническое исполнение.
— Но, Геннадий Викторович, если честно: снимаем иностранными камерами на иностранной пленке...
— Во-первых, это в основном москвичи. А во-вторых, процентов семьдесят из представленных в конкурсе работ были слайды, а слайд, как вы знаете, смотрится куда эффектней. Даже чисто психологически: одно дело, если вам показывают слайд, безупречно выполненный с технической точки зрения, на большом экране, и совсем другое, когда я показываю фотографию с рук. Правда, в белых перчатках... Но все это, как говорится, дело техники. Есть проблемы и посерьезней. Проблема нашей изоляции, например. Иностранные репортеры могут ездить по всему миру, мы же волею обстоятельств вынуждены обходиться только внутрисоюзной тематикой. Это раз. И второе: наша недостаточная информированность, которая ощущается на каждом шагу. Что делать — не имеем возможности систематически просматривать огромный массив фотографий мировой прессы...
— Кажется, это становится печальной традицией — начинать за здоровье, а кончать... Ужасно хочется кончить наше интервью если уж не бравурным аккордом, то хотя бы оптимистической нотой...
— Вот она: в этом году мы получили семь призов, в том числе два «Золотых глаза», обладателями которых стали Юрченко и Кривцов. Для сравнения: в прошлом году призов было меньше — пять, но зато главных на один больше — три. И еще: организаторы конкурса обещали дать нам экспозицию, составленную из лучших работ, для демонстрации в СССР. В прошлом году только москвичи и ленинградцы могли познакомиться с такой выставкой, теперь же нам обещают дать ее почти на целый год. Значит, и жители других городов смогут ее увидеть.



ВАДИМ КРОХИН
(МОСКВА)
В ГОРАХ ТЯНЬ-ШАНЯ

