

©ВЕТКОЕФОТО9011

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ
(МОСКВА)
ОЗЕРО



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

НОЯБРЬ 1990

Редколлегия:

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

Художник

МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор

КУЗНЕЦОВА Н. Н.

Адрес редакции:

101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37

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

сдано в набор 20.08.90
подп. в печать 27.09.90
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2696
тираж 235 000
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	2 Владимир Вяткин На конкурсе имени Чайковского
ФОТОПРОБЛЕМЫ	6 Ширятся творческие контакты 30 Так помогает фотография
ФОТОТВОРЧЕСТВО	8 В. Домрачев Истоки мастерства 12 А. Ключников Оленьими тропами 17 Т. Ильюшина Пейзаж с фигурой художника
ФОТОБИБЛИОТЕКА	23 Г. Ергаева Спасибо, но...
ФОТОКОНКУРСЫ	23 Л. Курский Первый всесоюзный 36 «Часы»
ФОТОПОЧТА	26 Дети, фотография и деньги
ФОТОПАНОРАМА	27 А. Шинкарева Первый в Сибири
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	27 А. Левитский «Соцреализм» Валерия Решетняка 30 Ю. Мечитов «Точка зрения» 34 Фотоюниор
ФОТОНАСЛЕДИЕ	38 А. Анохин Фотографы старой Костромы
ФОТОТЕХНИКА	25, 43 А. Домрин, Ю. Суховенко, Л. Соколовский Аддитивная фотопечать 41 А. Васильев Выставочная фотография 44 А. Сухотин, С. Руденко, Р. Микаэлян Цветная пленка ЦНД-100
ИНТЕРФОТО	24 Н. Красильникова Неисчислимость образов 46 В. Тимофеев Принципы Антоана Божинова

НА ОБЛОЖКЕ:

БОРИС ЯКОВЛЕВ
(МОСКВА)
НАТЮРМОРТ

ГЕОРГИС БОТОНАКИС
(АФИНЫ)
СКАЛЫ

Владимир Вяткин На конкурсе имени Чайковского



МАРИЯ БАХМАН (США)

Каждое большое событие в общественной жизни, независимо от того, происходит ли это в залах конгресса, на площадях или стадионах, в консерватории или в других местах, является хорошей школой для фотокорреспондента, проверкой его профессиональных навыков, его уровня мышления, фантазии. Фотографы, находясь в относительно одинаковых условиях, имеют возможность помериться силами друг с другом, продемонстрировать свое индивидуальное мастерство, имеют возможность сделать тот неповторимый кадр, который может остаться в истории фотографии.

Международный конкурс имени Чайковского в Москве проводился в девятый раз. Но это уже был особый конкурс — в условиях демократизации и гласности. В Москву приехали лучшие музыканты зарубежных стран, в том числе наши бывшие соотечественники.

Представленные на этих страницах снимки не являются законченным фотоотчетом или репортажем, т. е. теми жанрами, в которых, как правило, мы с Дмитрием Донским работаем. Это просто наиболее удачные кадры, выбранные из большой серии фотографий, представленных в фотовитрине АПН, а также разосланных по каналам агентства за рубеж. Мне бы хотелось поговорить о них с точки зрения технических возможностей съемки в условиях музыкального фестиваля, поразмышлять о правилах работы на прошедшем конкурсе и исключениях из них. Итак, дуэт Донской — Вяткин. Многие знают, что Дмитрий Донской работает в основном в жанре спортивной фотографии. В последнее время начал успешно снимать политические репортажи. И вдруг неожиданно для меня, накануне открытия конкурса имени Чайковского, Дмитрий предложил сделать совместный материал об этом событии. Это было интересно, и я согласился. Мы заранее договорились с Донским, кто и в каких залах будет работать: Дмитрий выбрал Большой зал консерватории, где проходил конкурс виолончелистов, я взял на себя Большой зал консерватории и как дополнительную на-

грузку — Колонный зал Дома союзов, где шел конкурс вокалистов.

Должен сказать, что последний раз я работал на конкурсе Чайковского давно, в конце 70-х годов. Поэтому решил посмотреть в нашей фототеке все материалы по этому конкурсу, сделанные позднее, с начала 80-х годов. Как считают многие знатоки фотографии, так же считаю и я, лучшие снимки были в те годы сделаны Олегом Макаровым, фотокорреспондентом АПН, влюбленным в музыку. Он посвятил этому событию много времени, сил и создал несколько неповторимых кадров, фотоотчеты, которые являются своего рода школой работы над очерком и репортажем. Многие снимки Олега у меня остались в памяти, и непроизвольно, работая на конкурсе, я, может быть, даже и копировал его наиболее удачные фотографии, но при этом старался вносить свои авторские коррективы.

В первые дни конкурса в Большом зале консерватории оказалось не так уж много фотографов, это и естественно, потому как большинство коллег из газет, журналов, информационных агентств приходило, как правило, к финалу, к заключительным турам, где уже очевидны призеры и победители: им нужны только те, кто становятся лауреатами, известными во всем мире. Я же работал с самого начала, т. е. тогда, когда в общей массе пианисты и скрипачи шли друг за другом, играя одни и те же произведения.

В первые дни конкурса из советских фотографов в зале были только я и Александр Косинец, фотокорреспондент журнала «Советская женщина». Но помимо нас постоянно дежурили и снимали несколько фотографов из Японии. Как известно, конкурс финансировала и была его спонсором японская фирма «Пионер».

Для меня первые несколько дней были своего рода разведкой. Важно было определить те наиболее вероятные точки съемки, с которых можно сделать оригинальные, может даже, как я говорил выше, неповторимые кадры. Интересно то обстоятельство, что первые два отборочных тура проходят в условиях, наи-

более выгодных для фотографов. Они имеют возможность снимать не далее четвертого ряда партера, сидеть прямо перед сценой, работать самыми обычными объективами (телеобъектив 105, 200 мм). Но при этом следует помнить, что камера должна быть обязательно оснащена звукопоглощающей подушкой.

Среди тех, кто работал в последующие дни рядом со мной, были испытанные бойцы, которые знали не только участников, членов жюри, членов оргкомитета конкурса, но и заранее могли просчитать все вероятные ситуации. Для меня общение с коллегами, работавшими на этом конкурсе, было своего рода школой практики. Мне было необходимо уяснить, в какой форме и с чем я подойду к последнему, третьему туру, к тому моменту, когда возможности съемки будут ограничены и к сцене свободно не подойдешь, поскольку на третьем туре фотографам отведены специальные места.

В первую неделю работы я испытал все имеющиеся у меня объективы. Как правило, это были телеобъективы — 200, 400 и 600 мм, несколько раз я даже пытался снимать объективами 1000 мм, т. е. на объектив 600 мм я ставил телеконвертер.

Нетрудно было предположить, что наивысший накал страстей и эмоций будет на третьем туре. Вот почему именно этот тур я решил снимать не из зала, а из-за кулис. Взяв с собой обстановку, мы с Дмитрием пришли к выводу, что при съемке общих планов зала нам не обойтись без радиоуправления. Поэтому подготовили систему и, заранее договорившись с работниками телевидения, администрацией зала, поставили камеру в глубине сцены перед органом. Это давало возможность снять исполнителя на фоне зрителей. На камеру пришлось надеть две подушки, поглощающие звук. Несколько раз мы проверили надежность работы камеры, навели условно объектив на резкость, именно на то место, где должен был сидеть исполнитель. Кроме того, Дмитрий выбрал точку съемки в глубине зала, напротив исполнителя, так, чтобы, видя его состояние, эмоции, управлять камерой с пульта.



ЖАН-МАРК ВАРЖАБЕДЬЯН-ФИЛЛИП (ФРАНЦИЯ)

БОРИС БЕРЕЗОВСКИЙ (СССР)



ФОТО ВЛАДИМИРА ВЯТКИНА, ДМИТРИЯ ДОНСКОГО



СЕРГЕЙ ТАРАСОВ (СССР)



ГУСТАВ РИВИНИУС (ФРАНЦИЯ)

Замечу, что съемка радиоуправляемой камерой, если делать это грамотно и зная, в каких ситуациях использовать эту систему, может принести самые неожиданные, интересные результаты.

Если в первом и во втором туре мы в основном использовали мощные телеобъективы, то на третьем туре, когда местом моей постоянной съемки стали кулисы и те помещения, которые находятся за сценой, я применял, как правило, широкоугольники, штатный объектив 50 мм, изредка, если требовался средний крупный план, — объектив 105 или же 200 мм.

Много времени я провел на репетициях музыкантов накануне их выступлений на третьем туре. В Большом зале консерватории я находился с утра до вечера. Работа на репетициях дала ожидаемый результат: я сумел внимательно изучить манеру исполнения того или иного музыканта и уже во время конкурсных выступлений использовать это, чтобы зафиксировать то или иное интересное мгновение, состояние исполнителя. Сложность работы за кулисами заключалась в том, что основную съемку вели японские и американские видеооператоры, купившие право на съемку в этих эксклюзивных условиях. Но к финалу собралось очень много наших коллег-фотокорреспондентов, операторов ТВ. Обстановка создавалась напряженная. Мы невольно мешали друг другу, а все вместе — психологической подготовке конкурсантов к выходу на сцену. Я считаю, что на таких ответственных мероприятиях должны работать фотографы, обладающие высокой профессиональной и общей культурой. Надо не только уметь почувствовать ответственность за свою работу, но и понять чувства слушателя, исполнителя. Может быть, не жать лишний раз на спуск затвора. А уж если нажать, то наверняка, чтобы сделать хороший, грамотный кадр.



СЕЙЗО АЗУМА (ЯПОНИЯ)

Ширятся творческие контакты

Недавно главный редактор Фотохроники ТАСС В. Н. Зацепин и ответственный выпускающий Н. Ю. Ермилина по приглашению Американской ассоциации фотографов прессы Белого дома посетили Соединенные Штаты. О своих впечатлениях о поездке рассказывает В. Н. Зацепин в беседе с нашим корреспондентом Л. И. Утломской.

— Прежде всего расскажите, пожалуйста, об Ассоциации, которая вас пригласила, о программе этой поездки.

— Американская ассоциация фотографов объединяет репортеров газет, которые снимают Белый дом и все, что с ним связано. Раз в году эта Ассоциация проводит встречи-приемы, на которых почетными гостями бывают президент США или в редких случаях, когда он занят, — вице-президент, а также сенаторы, конгрессмены и некоторые видные пишущие журналисты. Журналистов из других стран до сих пор не приглашали, так что мы с редактором Фотохроники Ермилиной были первыми.

До этого Ермилина уже участвовала в работе одного из семинаров в Америке, где присутствовало 400 фоторедакторов. Ее рассказ о работе Фотохроники, фоторедакторов и наших фоторепортеров был встречен с огромным интересом. И наш новый совместный визит был связан прежде всего с взаимным стремлением расширить деловое сотрудничество между Фотохроникой ТАСС и нашими американскими коллегами.

На этой встрече присутствовал вице-президент США Куэйл, поскольку в последнюю минуту выяснилось, что президент Буш не сможет приехать. По традиции он вручил награды десяти лучшим фоторепортерам года своей страны. Лучшим был признан снимок Рины Козак, сделанный в Москве: на Красной площади, на фоне храма Василия Блаженного, три расплывчатые тени — военный, женщина и какой-то идущий человек. Снимок действительно очень хороший, но и наши фотографии (а я все время сравнивал) часто снимают не хуже.

1500 американских фоторепортеров от 1000 американских газет со своими женами собрались в первоклассном отеле в присутствии крупных официальных лиц. Перед ними выступил вице-президент, отметивший важную роль фотографии в средствах массовой информации, высокий уровень, которого она достигла в Америке. В США средства массовой информации являются одним из столпов общества наряду с законодательной и исполнительной властью, и у американцев отношение к журналистам и к труду фотокорреспондентов, в частности, совсем иное, чем в нашей стране. Например, с хорошей завистью на одной из пресс-конференций наблюдал за тем, как президент Буш подошел к журналистам, как он отвечал на все их вопросы. У нас такая практика тоже начинает входить в жизнь, но пока еще с трудом, как и все новое.

— Что вам как главному редактору дало общение с представителями американской прессы?

— На встрече, которая длилась до пяти

утра, после общей части состоялись отдельные приемы: каждая газета, такие фотокомпании, как «Кодак», «Никон», «Кэнон», журналы «Тайм», «Нью-Йорк таймс», агентства Рейтер, Ассошиэйтед Пресс, вели их в своих отдельных помещениях. Фоторепортеры общались друг с другом, знакомились с новинками, которые появились в теории и технике фотографии. Я побывал в таких газетах, как «Нью-Йорк таймс», «Вашингтон пост», «Ньюс дей», посмотрел, как сегодня работают американские фоторепортеры, хотя в общих чертах и раньше это знал. Внимательно изучал работу четырех официальных фотографов США. Они неотступно следуют за хозяином Белого дома, фиксируя буквально каждый час жизни президента, ведут съемки в любое время, естественно, не мешая его работе. Я видел цветные фотоальбомы президентов США, блестящие сделанные большими фотомастерами. В этих фотографиях прежде всего обращает на себя внимание их человечность. Помимо деловых, официальных, там есть и чисто «домашние» сюжеты, заставляющие верить в демократичность самого президента и того общества, которое может вот так показывать жизнь своих высших руководителей. Я смотрел на американскую фотографию, сравнивая ее с нашей, особенно тасовской. И она показалась мне более раскованной, свободной, более демократичной. Чем эмоциональнее, выразительнее на снимках лица руководителей государства, тем с большей охотой эти снимки берут журналы.

Здесь мы проигрываем. Видимо, это естественно, потому что долгие годы мы были закомплексованы, зашорены, у нас были совершенно четкие ограничения: наших руководителей можно было снимать только «по стойке смирно», чтобы глаза у всех были открыты, и зачастую мы им «открывали глаза» ретушью. Сейчас я прошу: «Снимайте более раскованно, пусть наш зритель, читатель найдет отклик своим эмоциям, поверит в человечность тех, кого вы снимаете». Но и редакторам, и корреспондентам быстро избавиться от долголетних привычек трудно.

— Но все это относится к правительственной съемке. А как выглядит наш событийный репортаж по сравнению с американским?

— Советские репортеры находятся на достаточно высоком уровне, и когда касается особых случаев, экстремальных ситуаций, наши ребята не уступают американцам.

В беседе один из фотографов АП сказал мне, что сейчас на материале советских фотографий, в частности Фотохроники ТАСС, они даже проводят что-то вроде семинаров, показывая их своим репортерам. Это касалось съемок визита президента Рейгана в Москву, землетрясения в Армении. Не раз я слышал: «Ваши ребята сейчас так снимают! Мы раньше такого не видели!» И это было очень приятно.

Но все же, что греха таить, мы отражаем совсем не все события, которые у нас происходят: где-то стесняемся, где-то начинаем думать: а стоит ли? Но ведь жизнь уже показала, насколько неправы мы бы-



В. Н. ЗАЦЕПИН, Н. Ю. ЕРМИЛИНА

ли, когда старались показывать лишь самое хорошее, самое красивое, думая, что тем самым зовем людей к совершенству, воспитываем в них доброе и вечное. Поэтому я уверен, что пресса должна быть свободна по-настоящему, вот тогда и страна будет действительно здоровой.

— Как то большое значение, которое в Америке придается фотографии в прессе, сказывается на организации газетного дела?

— Фотоотделы в ведущих газетах очень большие, каждая имеет 30—40 фоторепортеров. И это на фоне того, что они получают от агентств Рейтер и АП в день 150—200 информационных снимков. Конечно, у этих газет и объемы другие, но и в процентном отношении, считая рекламные публикации, они используют значительно больше фотографий. Вообще к фотографии здесь особое отношение. Начнем с того, как снимок проходит в номер. Я присутствовал на планерках «Нью-Йорк таймс», «Вашингтон пост». Заседает редколлегия, каждый отдел (там он называется редакцией) докладывает, что ставит в номер, почему идет этот материал. Утверждает его главный редактор. Потом отдел фотоиллюстраций делает самостоятельный доклад, предлагает в номер 12—16 фотографий, отпечатанных размером 18×24 в черно-белом варианте, поскольку газета черно-белая. Представитель фотоотдела рассказывает, какое событие иллюстрирует данная фотография. Потом все вместе делают окончательный отбор. На тех двух планерках, где я был, фотоиллюстрации проходили почти на 100 процентов, отсеивалось не более двух снимков.

— Эти фотографии относились к тексту или были абсолютно самостоятельными?

— В отличие от наших газет у них фотографии всегда иллюстрируют текст. Американцы считают так: снимок с короткой текстовкой обозначает событие, но и только. К фотографии, которая, как правило, отображает значимое событие, совершенно необходим расширенный литературный текст.

— А другие отделы — литературы, искусства, спорта — контактируют с отделом иллюстраций!

— Обязательно. Иногда они просят проиллюстрировать их темы, но фотоотдел сам внимательно следит за событиями и, как правило, каждое более или менее значительное из них находит отражение в фотографии. Они же профессионалы... Чтобы событийная фотография попала в номер, газеты идут на любой расход. Могут даже нанять специальный самолет, чтобы репортер успел на событие. На что я еще обратил внимание — газеты постоянно модернизируют фотографическую технику и технику оперативной передачи фотоинформации. С осени они планируют перейти на лазерную технику, и тогда время передачи одного черно-белого снимка составит около минуты, а цветного — три минуты. Для сравнения — Фотохронике, чтобы передать цветной снимок, требуется 45 минут. В скором времени фотоаппараты будут снимать уже не на фото-, а на магнитную пленку, и с нее кадр тут же с помощью вмонтированного в камеру передатчика можно будет передать в редакцию. Для перехода на такие средства связи АП ассигнует 35 млн. долларов.

— С чем связана готовность американских средств массовой информации идти на столь крупные затраты?

— Они считают, что к любому крупному событию будет привлечено в два раза больше внимания, если оно будет иллюстрировано. Наши газеты, видимо, придерживаются обратного принципа. Например, Фотохроника передает 20 телефото в день в 10—11 газет и на ТВ, но очень редко даже снимки, рассказывающие о зарубежных событиях (а мы даем снимок о любом значительном событии за рубежом), попадают в номер. Когда запустили наш «Буран», мы сразу дали снимок и звонили по всем газетам: «Ребята! Это наш «Шаттл», возьмите снимок, это ведь впервые!» Лишь с четвертого звонка одна газета согласилась. Это — позор! Или наша беда — настолько мы не привыкли к оперативной информации.

— От чего это зависит? От компетентности руководства или от общей организации дела в сфере информации?

— Начинать нужно с уровня подготовленности главных редакторов и ответственных секретарей. Кроме того, отделы иллюстраций, как правило, играют в наших газетах и журналах вспомогательную роль. Мал объем газет, много текстовых материалов. Часто слышишь: «Мы задыхаемся, нас Верховный Совет завалил отчетами» и т. д.

— Вернемся к вашим личным впечатлениям. Какие темы были главными в беседах с американскими коллегами?

— Интерес к нашей стране, к нашим проблемам огромный. Они очень деликатны и не задают вопросов о наших бедах, спрашивают о перспективах. Американцы с большой симпатией относятся к нам, крайне рады, что теперь не надо нас бояться, что мы такие же люди, как они, так же думаем... Хотя газетчики многое о нас знают, наши рассказы все-таки были для них большим откровением. Там очень высок престиж Горбачева, они ценят перестройку. Как резко потеплели наши отношения, говорит хотя бы то, что в Белом доме его сотрудники старались нам все показать, предугадать каждый наш шаг, вопрос, желание.



БЕЛЫЙ ДОМ

— Какие конструктивные результаты принесло непосредственное общение с представителями прессы и деловыми кругами США?

— Американцы хотят расширять контакты с советскими фотографами. Поэтому нам было предложено организовать осенью этого года деловой визит в Москву представителей 10—12 крупнейших американских газет. С нашей стороны во встрече должны участвовать все ведущие фотографические организации и издания страны. Американцы собираются привезти с собой слайды, фотографическую передающую и принимающую технику, рассказать подробно об организации и творческой стороне своей работы. Это должна быть очень интересная встреча. Семинар продлится в столице пять дней, потом его участники поедут в Грузию — об этом уже есть предварительная договоренность.

Будет создан пресс-центр семинара. Нужно подготовить выступления с нашей стороны, причем они не должны быть сугубо теоретическими. Есть предложение «Нью-Йорк таймс» устроить совместную фотовыставку на тему — демократия, как мы ее понимаем. Сопоставление двух взглядов на демократию должно быть очень интересно.

— А какие результаты применительно непосредственно к Фотохронике принесла эта поездка?

— Нам предложили целый ряд интересных совместных проектов. Я почерпнул много нового из области компьютеризации средств массовой информации. Планируем создать у себя электронный фотоархив: в фототеке у нас и дальше будут храниться негативы, но информацию о них мы заложим в электронную память, чтобы наши клиенты, нажав кнопку, видели на экране сразу по 20 фотографий, отбирали из них нужные и получали затем контрольные отпечатки, вполне пригодные для показа руководству редакции. Необходимые для издания снимки высокого качества потом можно будет заказать в Фотохронике.

К сожалению, компьютеризация, которую мы будем проводить в Фотохронике,

больше скажется на наших отношениях с западными партнерами, чем внутри страны, так как советские издания пока технически не готовы сотрудничать с нами на таком уровне. Но ведь и так 50 процентов наших снимков идет за рубеж, там их берут с большей готовностью, чем внутри страны. Это даже грустно, что нас больше ценят за рубежом. Здесь, где нас справедливо критикуют за содержание и техническое качество информации, боюсь, знают далеко не всю нашу продукцию — наши цветные фотографии мало кому знакомы. А сейчас мы очень много работаем в цвете и на зарубеж даем его очень много. Однако из-за разницы в техническом оснащении возникает другая проблема: мы имеем обмен фотоинформацией со всеми агентствами мира — крупными и мелкими, и все они сейчас переходят на цвет, а мы не в состоянии публиковать цветные фотографии, потому что у нас газеты черно-белые, им не нужен цвет. Мы стоим перед проблемой, что информация из этих стран будет сокращаться, потому что мы не способны на равноценный обмен. Приходится нацеливать наших литературных корреспондентов за рубежом, чтобы они снимали для нас черно-белые кадры, давали им фотоаппаратуру. И надо сказать, некоторые неплохо это делают, работая на нас. Техническая отсталость уже берет нас за горло, и если мы и наши газеты не сделаем рывок в техническом оснащении, то через десять лет будет беда. На все это нужна валюта, но чтобы ее зарабатывать, вначале надо потратиться — нужны прежде всего материалы и техника, на которых можно работать.

Истоки мастерства

МНЕНИЕ КОЛЛЕГИ

Короткие, как винтовочные выстрелы, подписи — «Горе», «Ночь», «Поиск», чуть длиннее — «Горноспасатели», «Еще не опознанные», «Люди остаются людьми». И снова короткие — «Спитак», «Кировакан», «Ленинакан»...

Фотовыставка «Наша общая боль», которая с начала 1989 года осталась в памяти жителей областного города Кирова, а затем Яранска и Котельнича, ее автору Станиславу Шаклеину не могла бы прийти в голову и во сне. Он не думал о ней даже тогда, когда по командировке редакции газеты отправлялся в дальнюю дорогу, чтобы языком фотографии рассказать о людях, пришедших на помощь жертвам землетрясения в Армении.

Но картина получилась значительно шире. Снимки были настолько выразительными и их оказалось так много, что родилась идея выставки. Весь сбор за вход на выставку по желанию автора был направлен в фонд помощи пострадавшим от землетрясения.

Это только один эпизод из жизни нынешнего фотокорреспондента газеты «Советская Россия» по европейскому Приуралью Станислава Шаклеина.

Истоки его мастерства находятся на вятской земле, где он родился и вырос. Герои и мученики этой многострадальной земли занимают ведущее место в творчестве фотографа и оказывают большое влияние на ценителей фотоискусства. Сотрудник «Кировской правды» Феликс Фридман вспоминает, как один только выполненный Шаклеиным портрет пожилой деревенской женщины побудил в нем желание написать очерк о ее нелегкой судьбе.

За десять лет сотрудничества в периодических изданиях Станислав Шаклеин стал лауреатом конкурсов газет «Советская Россия», «Правда», журналов «Советская женщина», «Журналист», дипломантом международных выставок.

Любознательность и увлеченность фотографией постоянно зовут Станислава в дорогу. Он охотно ездит в самые отдаленные уголки страны, вплоть до Сахалина. Но центром внимания его объектива по-прежнему остается Кировская область. Одна из последних работ С. Шаклеина — «Крестный ход». Есть на вятской земле река Великая, где, по преданиям, в 1380 году была найдена икона Николая Чудотворца, якобы посланная самим Богом. В течение трехсот лет ежегодно в начале короткого северного лета совершались крестные ходы к месту обретения иконы святителя, которая, по мнению верующих, излечивала больных. Верующие ходили молиться на реку Великую, пока в советское время не последовал запрет и не стали выставлять кордоны против паломников. Впрочем, некоторых не останавливало и это. Теперь все подобные запреты сняты. Верующие открыто, даже при содействии местных властей, совершают крестный ход на реку Великую, призывая обратиться к таким общечеловеческим ценностям, как милосердие, любовь к ближнему, мир на Земле. Станислав Шаклеин отразил эту тему в целой серии снимков.

В. ДОМРАЧЕВ,
секретарь правления Кировской
областной журналистской организации



ТИХАЯ СЧАСТЛИВАЯ СТАРОСТЬ
(ИЗ РЕПОРТАЖА О ДОМЕ-ИНТЕРНАТЕ)

ФОТО СТАНИСЛАВА ШАКЛЕИНА



ПОСЛЕДНИЕ ЖИТЕЛИ ДЕРЕВНИ ПОБЕДНОВО



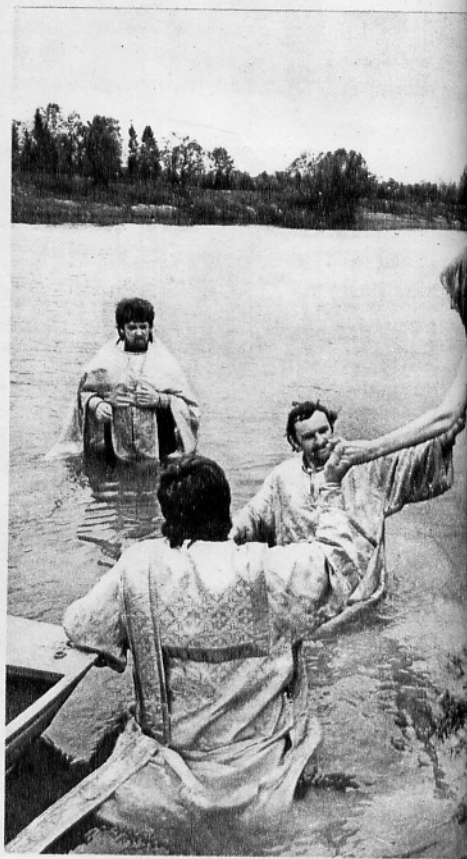
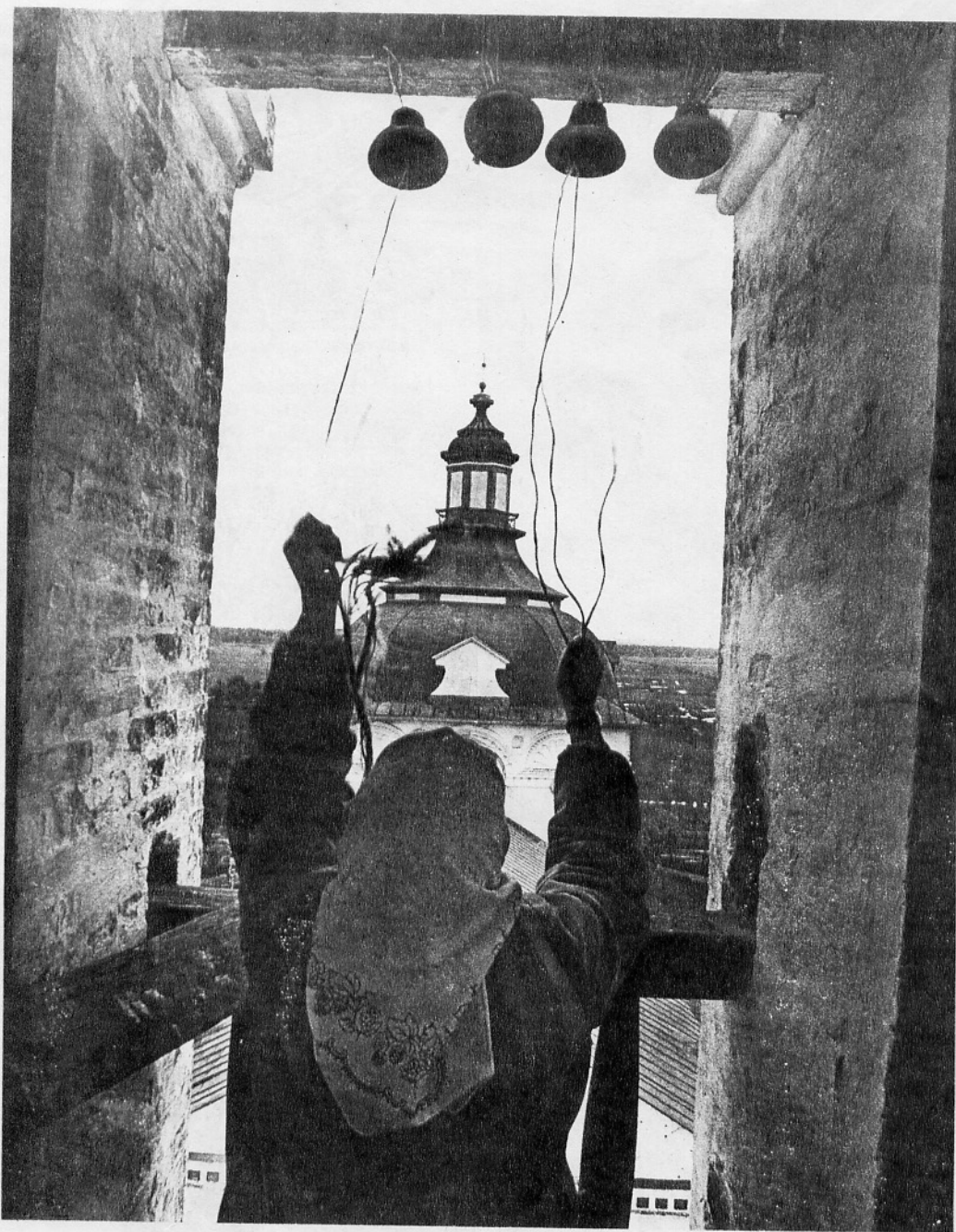


ФОТО СТАНИСЛАВА ШАКЛЕИНА

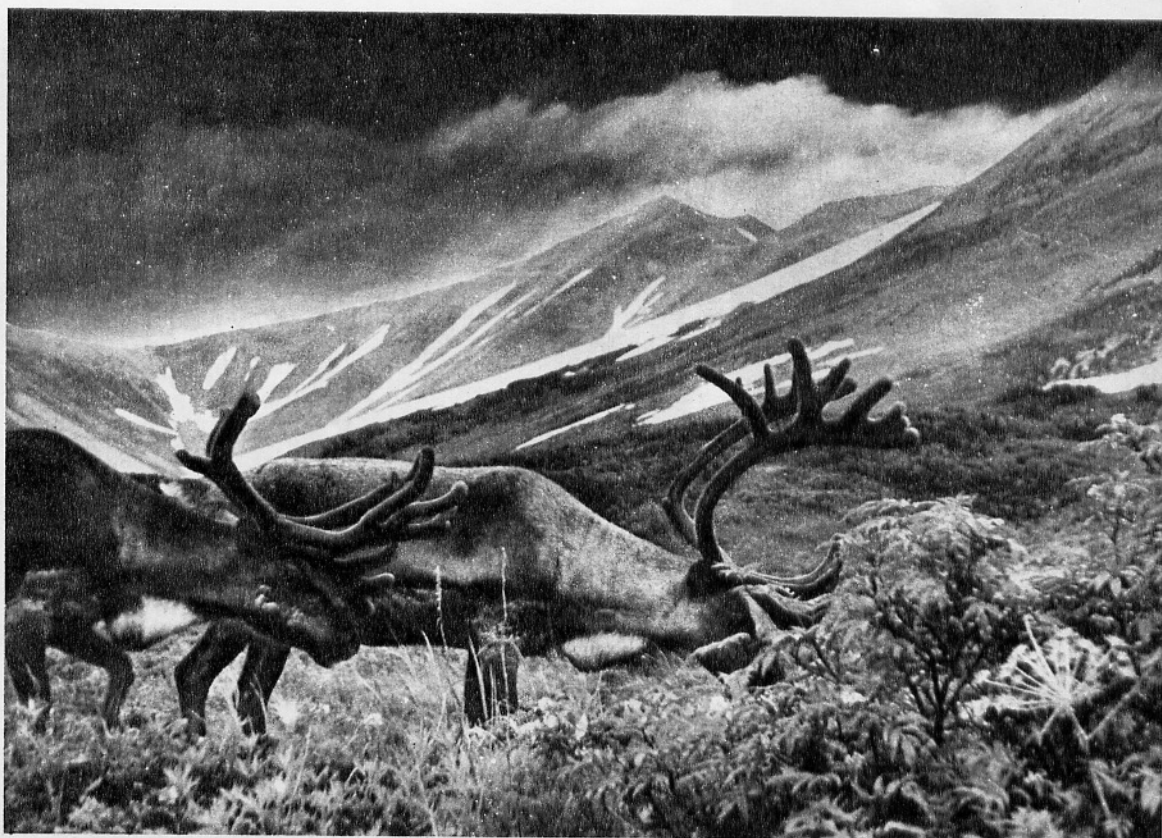


Александр Ключников Оленьими тропами

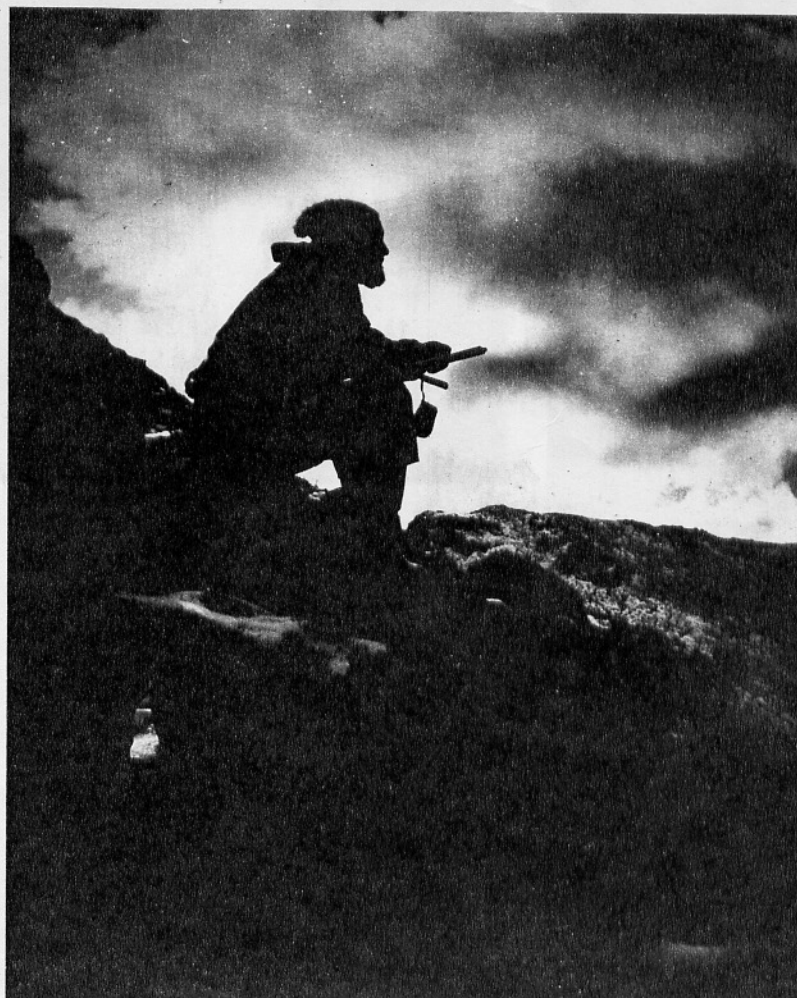
Мне 42 года. Родился и вырос в небольшом белорусском городке Речица на берегу Днепра. В детстве мечтал стать музыкантом и стал им, окончив Гомельское училище имени Н. Ф. Соколового. Работал преподавателем музыкальной школы, концертмейстером ансамбля танца «Дняпро», увлекался игрой на гитаре в модном тогда ВИА. В 1972 году уехал на Камчатку в Корякский автономный округ.

Знакомство с северной, удивительной по красоте природой, неизвестной мне до того культурой северных народностей, их занятиями и бытом оказалось захватывающим. Пришло желание каким-то образом фиксировать увиденное. Когда мне было 27 лет, я впервые взял в руки фотоаппарат. Путь к познанию мира фотографии шел через самообразование и практику. Сделав первые снимки, я больше не расставался с камерой. Начал публиковаться в «Камчатской правде», направлял свои репортажи на областное телевидение после командировок по округу. А потом стал фотокорреспондентом газеты «Корякский коммунист».

В 1986 году закончил кинофотоотделение Кемеровского государственного института культуры. Темой моей дипломной фотовыставки стал этнографический фотоочерк «Оленьими тропами», состоящий из 60 работ. Все они сделаны в разное время года и в разных местах полуострова: на восточном и западном побережье, на оленеводческих станах, на смотрах и фестивалях народного творчества, в походах, этнографических и другого рода экспедициях, во время проведения национальных праздников. Для передвижения пользовался и вертолетами, и собачьими упряжками, доводилось плыть по быстрой реке на бату — вид долбленной лодки... Сотни километров пройдены просто пешком. Для меня главное богатство Камчатки — это живущие там люди: оленеводы, рыбаки, охотники, их гармоничная взаимосвязь с природой и, конечно, сама природа. В их жизни и труде интересно и важно все: искусно сделанная без единого гвоздя нарта или аргиза, изящно сшитая ма-



ЛЕТНИЙ ВЫПАС



НА ПЕРЕВАЛЕ



ОТЕЦ И СЫН

стерицей удобная меховая одежда, традиции, праздники, обряды, песенное и танцевальное творчество чукчей, коряков, эвенов, ительменов. Это и стало темой этнографического фотоочерка «Оленьими тропами». На снимках почти отсутствуют (во всяком случае для меня) случайные люди и случайные события: например, «Отец и сын» — известный в округе оленевод Андрей Экавазович Мулюв с сыном Юрой; «За чаем» — гостеприимная мастерица из северного села Ачай-Ваяма; «Родовой танец» исполняет Татьяна Уркачан, владеющая чукотским, эвенским, корякским языками, хранительница и знаток песенного и танцевального творчества народов Севера; «Мэнго» — известный в нашей стране государственный национальный ансамбль танца; «Корализация» — наиболее ответственная пора у оленеводов. Насколько угаданы характеры и образы, судить, конечно, зрителю.

Я по-доброму вспоминаю людей, с которыми работал и жил на Камчатке. Назову некоторых: директор краеведческого музея Ю. Баженов, художники В. Крупина и А. Пироженко, первый корякский балетмейстер С. Кавевтегин, поэт и писатель В. Косыгин (Коянто), заслуженные артисты П. Яганов и И. Жуков из ансамбля «Мэнго», их балетмейстер и художественный руководитель Александр Гиль. О каждом из них можно рассказывать много и долго. Они посвятили свое творчество Северу, а жизнь — Камчатке.

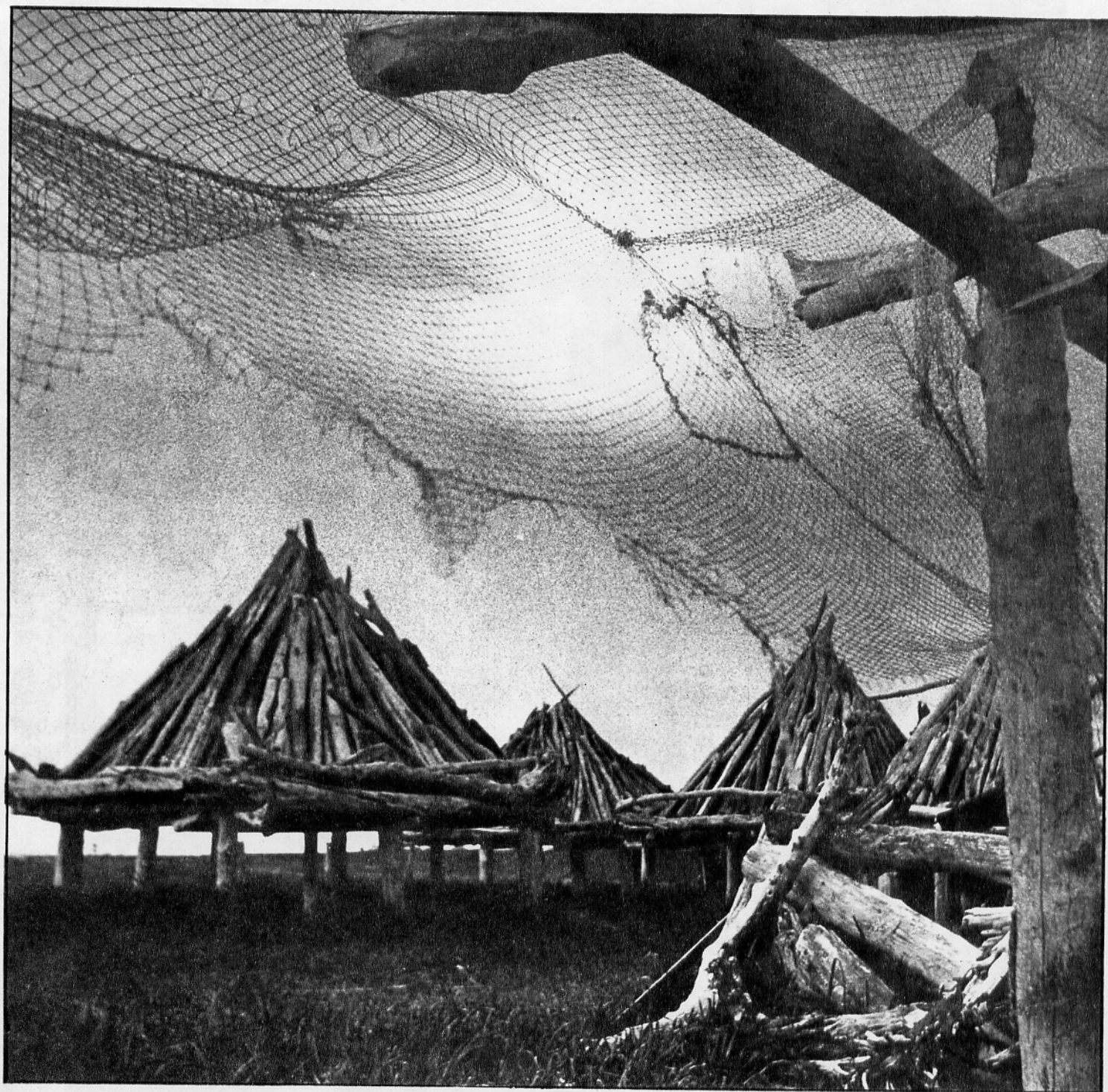
Сейчас я снова живу в Белоруссии. Сотрудничаю внештатно с газетой и журналом «Нефтяник», но камчатская тема для меня самая любимая и неоконченная...

Немного о технике съемки. Снимал и снимаю отечественной аппаратурой — «Зенитом», «Салютом», «Киевом». Хочу сразу отметить противостояние морозу камер «Любитель» и «Практика». Они много раз выручали меня, когда все остальные отказывали. Съемку веду репортажно. Очень редко использую дополнительные источники света. Люблю фотографию, которая обогащает изображение, делает его лаконичнее, и при этом фотография не теряет реалистичности.

БЕЗ НАЗВАНИЯ

ЗА ЧАЕМ





ЮКОЛЬНИКИ



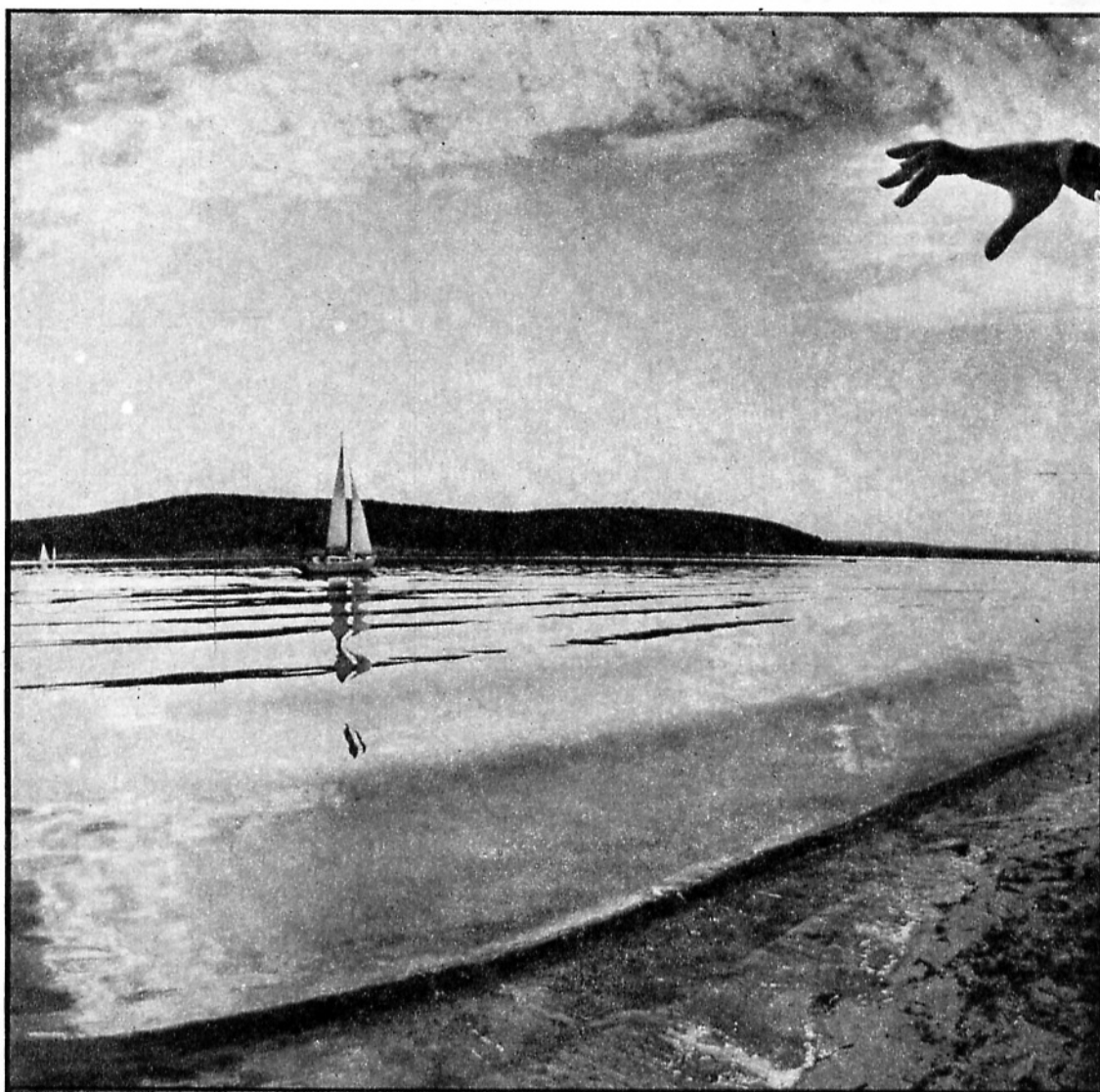
КОРАЛИЗАЦИЯ

НА СПАРЕННОМ БАТУ



Татьяна Ильюшина **Пейзаж с фигурой художника**

ФОТО ЕВГЕНИЯ ПАВЛОВА



ИРОНИЧЕСКИЙ ЭКСПРОМТ

Харьковчанин Евгений Павлов по профессии кинооператор. Но в начале 70-х годов стал выступать как фотохудожник в составе авангардной творческой группы «Время». Работы его приобрели известность и вызвали немало споров. Сложные по прочтению, по фотографическому языку, они требовали неторопливого вдумчивого анализа.

У Павлова немало фотомонтажей. Но это не только продуманное соединение изображений реально существующих объектов, дабы получившаяся мозаичная картина стала визитной карточкой его философских взглядов, а некий синтез фотографии, кино, литературы, театра. Правда, приоритет фотографического подхода очевиден.

80-е годы — новый поворот в исканиях автора. Павлов снимает очень много, но в пестрой картине разнотипной творческой материи автора есть своя главная линия. В таких произведениях, как «Контакты» (1984), «Экологический сон» (1985), «Наедине с собой» (1986), просматривается попытка фотографа-философа уловить незримые человеческие взаимосвязи и попробовать выстроить свою картину мира. Для Павлова важно найти единство времени и пространства, единство пусть сложное, но все же гармоничное. Найти, как говорил средневековый философ Николай Кузанский, «гармонию противоречий». Павлов — урбанист. Но город в его снимках — место странное. Здесь много

«чужого», что «навязывает» свои правила игры, входит в изображение со своими претензиями, капризами, языком. Это фантомы города, которые узнаются в авантюрных персонажах — манекенах, героях, сошедших на землю с офсетных обложек, оборотнях, возникающих перед живыми людьми. Город художника — это и... окно в чистом поле, и «синтетический пейзаж», составленный из химерных побегов металла и анилиновых миражей. Обычные объекты кажутся дикийими. Есть предметы, которым в работах Павлова принадлежит особая роль. Один из них — рама, настоящая деревянная или какая-то иная и даже созданная чисто фотографическими приемами. Рамы внутри кадра

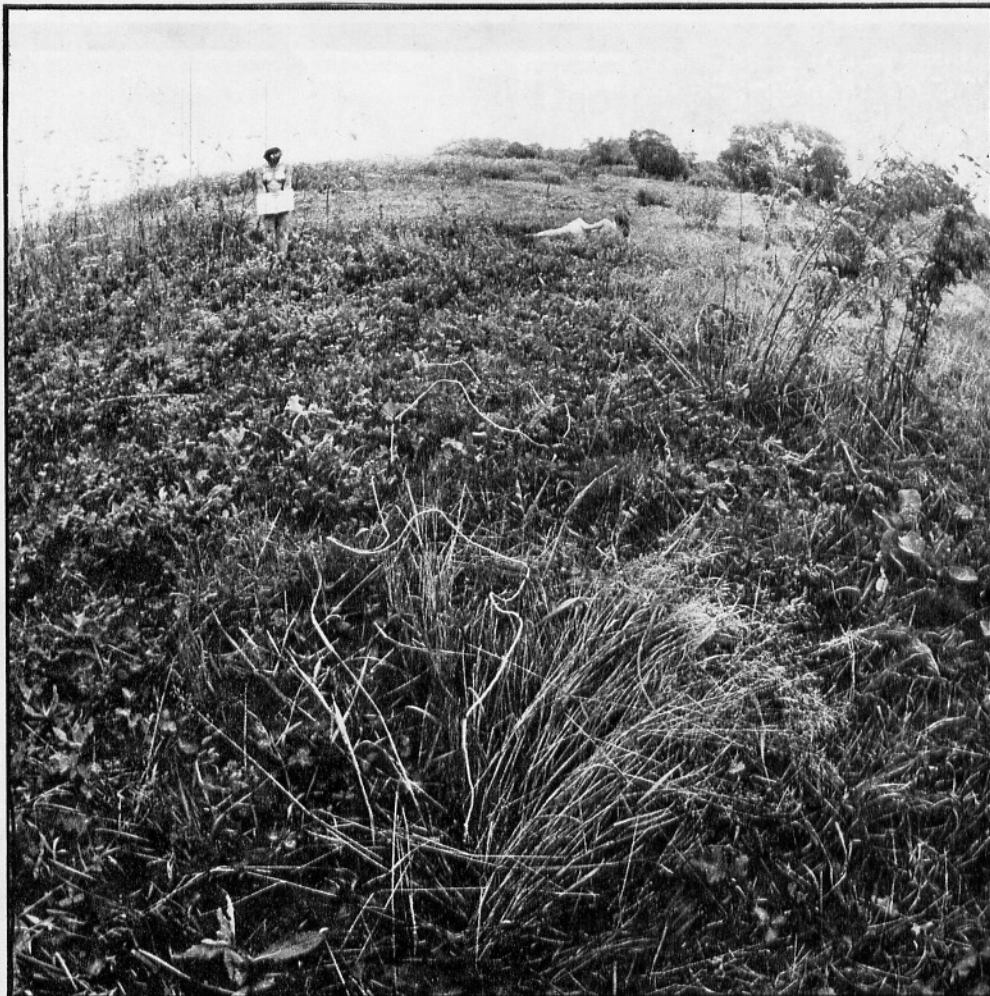
не просто расставляют композиционные акценты, но делают предметом изображения «новое». Наклонные проекции рам рассекают пространство, образуя в нем зияющие дыры. Рама двигает в поле снимка новый мир, вытесняя к краям будничное пространство «неискусства». Рама — своеобразный знак культуры, искусства. Недалек у Павлова она близка к совершенной гармонии квадрата. Его строгая чистота среди рыхлых и аморфных форм — как восстановление гармонии. Привязанность к знакам и атрибутам человеческой культуры — это не просто прием, формальное приращение художника, это его причастность к мифологии, духовности.





КОНТАКТЫ

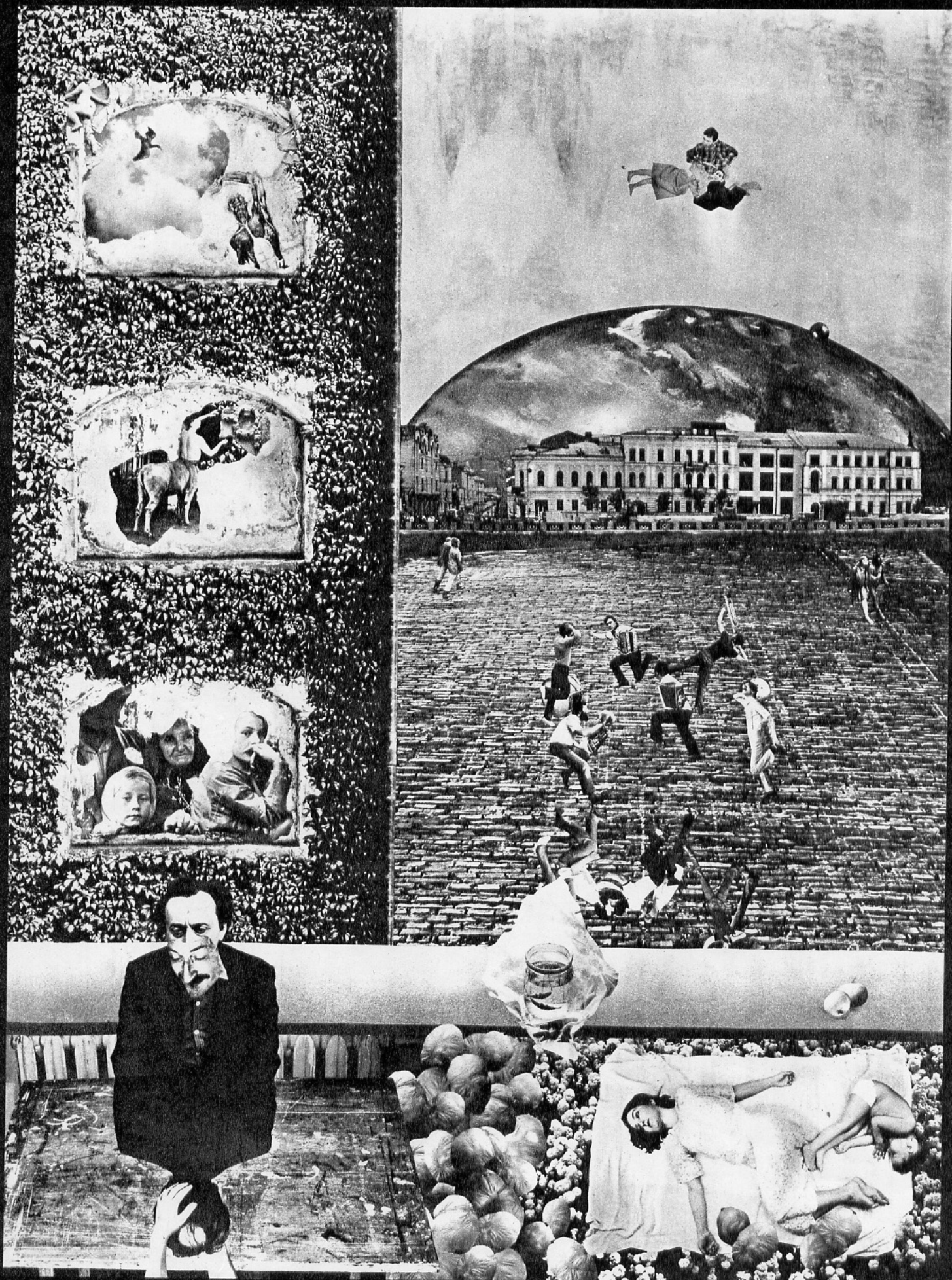




ПЕЙЗАЖ С ДВУМЯ ФИГУРАМИ



ЗОВ



Спасибо, но...



По праву человека, которому детская фотография знакома не понаслышке, хочу посмотреть «даренному коню в зубы», ведь именно подарком оказалась практически первая книга о детской советской фотографии «Я расту»*, вышедшая в издательстве «Планета».

Около 200 фотографий юниоров страны попали в эту книгу со стендов прошедшей в 1987 году в Москве в Фотоцентре Союза журналистов СССР Всесоюзной выставки юных фотолюбителей «Открывая мир». За прошедшие годы многие из этих снимков совершили путешествие по США, собрали зное количество наград на выставках в нашей стране и за рубежом, опубликованы в нашем «Фотоюниоре», в прессе. Словом, книга вобрала в себя сливки детской фотографии, явления в общем-то уникального. Она могла бы стать ключом к миру детских фантазий и реалий, привязанностей и надежд, полной юмора, открытий, света. Юные авторы фотографий оказались «на высоте». Даже репродуцированные, их работы в большинстве своем не потерялись, не стали серой массой снимков, которые иногда являют нам каталоги иных фотопозиций. Но фотокнига ведь и не каталог, не просто констатация состоявшейся выставки. И вот по поводу ее концепции (художник-составитель Э. К. Ипполитова) хотелось бы поспорить.

* «Я расту». Фотоальбом. — М.: Планета, 1990.

Открывает фотокнигу довольно сухая аннотация-информация о том, чему она посвящена, затем на развороте следует эмоциональная вступительная статья фотокорреспондента «Огонька» Л. Шерстеникова, посвященная юным авторам и особенностям их взгляда на мир через фотокамеру, а потом собственно альбом, разделенный на пять тематических блоков: «Печали и радости школьных лет», «Друзей моих прекрасные черты», «Меньшие наши братья», «Безмолвие имеет свой язык», «Фантазиям ребячьим нет границ», в которых уместились и разные жанры, и наиболее близкие фотоюниорам сюжеты. Каждому блоку предшествует детский рассказ (так написано в выходных данных о книге) писателя Н. В. Ламма. Не знаю, стоило ли совмещать эти несопоставимые вещи — непридуманную детскую фотографию и придуманные недетские рассказы... Если уж и был смысл рассказывать о чем-то в этой фотокниге, то, наверное, о юных авторах и их педагогах, о тех любопытных историях, которые сопутствуют творчеству фотоюниоров, и написаны они могли бы быть самими ребятами. К сожалению, издательство пошло по легкому, быстрому пути: пересняв фотографии, не стало утруждать себя поиском тех, кто мог бы превратить эту карту-схему в полный и интересный атлас детской фотографии. А стоит эта дешевая для издательства (ведь ребятам за снимки не платят) книга дорого — 4 рубля 30 копеек. По-моему, для подростка-фотолюбителя — это приличная сумма, и, наверное, потому лежит она пока на полках магазинов. А место ей, конечно, в каждом детском фотокружке, клубе, студии, на книжной полке фотоюниора, ибо в ней — лучшее, что было снято у нас в стране подростками несколько лет назад. И все же, если есть эта книга в магазинах вашего города — покупайте, — боюсь, не скоро у детской фотографии будет еще такой выход на люди. Поэтому и хочется сказать издателям: «Спасибо, но...»

Г. ЕРГАЕВА

Первый всесоюзный

В Минске состоялся Первый всесоюзный конкурс-выставка работ фотографов службы быта. Конкурс был посвящен 150-летию фотографии. У него есть своя предыстория. Более двадцати лет назад на Украине прошла первая республиканская фотовыставка. Вслед за этим — первый республиканский конкурс-выставка, ставший традиционным для Российской Федерации. В них вне конкурса принимали участие и фотографы службы быта из других республик. В минском смотре участвовали фотографы почти всех республик. Коллекция Российской Федерации оказалась самой представительной.

На выставке был раздел, посвященный истории фотографии: старинные и современные аппараты, книги и журналы, снимки из семейных альбомов, большинство из которых — от 70 до 100 лет. Эта экспозиция состояла из личных коллекций фотографов, преподавателей фотографии, работников службы быта Москвы, Ростова Великого, Кургана. В жюри конкурса входило 20 человек, в числе их были и представители республик.

За лучшие работы отмечены 39 авторов (51 призовое место) и кооператив «Растр». Кроме того, были вручены специальные призы Белорусской и других республик.

Преобладающим жанром на выставке стал фотопортрет. Далее следовал пейзаж, репортаж, натюрморт. Призовые места были выделены отдельно для черно-белых и цветных отпечатков. Цветные работы, выполненные на бумаге фирм «Агфа» и «Кодак», заметно выделялись лучшей цветопередачей. Но было и исключение — серия снимков портретиста из Сургута В. Костюкова, выполненная на отечественной фотобумаге. Конкурс показал, что общий уровень исполнения черно-белых портретов заметно снизился по сравнению с такими же работами десяти-двадцатилетней давности. Но лучшие снимки в этом жанре могут украсит выставку любого ранга. Участник и лауреат многих союзных и зарубежных выставок Р. Баран представил фотографии в

традиционной для него технике изогелии. Зрители задерживались у «Портрета профессора И. Мирзухина». Открытием выставки явились работы другого киевлянина — С. Крылатова, ученика Р. Барана. Приятно видеть, что в списке победителей конкурса фамилии учителя и ученика стоят рядом. У Д. Деревичера из Донецка — две награды за серии черно-белых и цветных работ. Как и на прежних конкурсах, останавливали внимание самых искушенных зрителей снимки саратовского фотографа А. Бланка, например портрет Ростислава Плятта.

Были показаны также две ретроспективные коллекции московских фотографов Г. Золотайкиной и О. Беленького. Десяти лет снимали они в павильоне. Им довелось работать с портретистами, имена которых составляют гордость отечественной фотографии: М. С. Наппельбаумом, Н. И. Свищовым-Паолом, М. А. Сахаровым и другими. По итогам «зрительских симпатий» Галина Юзефовна Золотайкина получила приз имени М. С. Наппельбаума (она была его ученицей), учрежденный оргкомитетом выставки. Фамилия Беленького дважды встречается в списке победителей: на выставке дебютировал и был также отмечен его сын — М. Беленький.

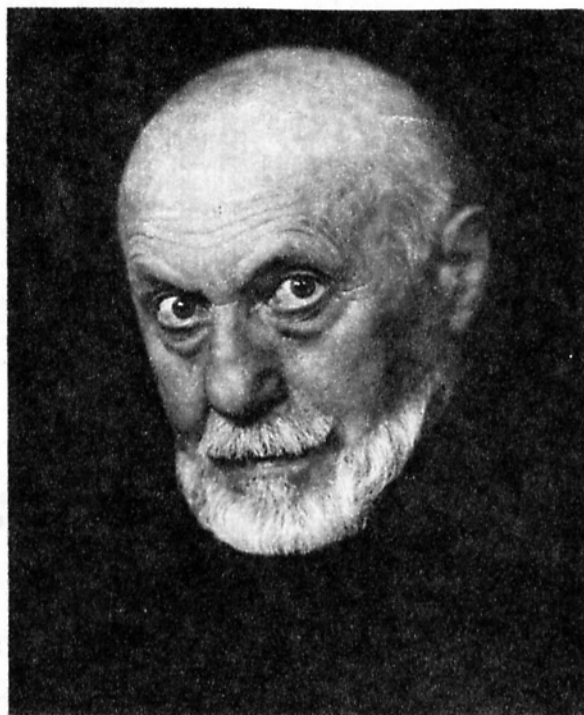
Жанр пейзажа по-прежнему привлекает фотографов возможностью отразить в снимке свои пристрастия. Живописен цветной пейзаж В. Кожевникова (Череповец), поэтичны снимки лошадей минчанина Ю. Жванко. Жюри отметило премией работу В. Кузина (Смоленская обл.) «Деревенка моя» — горестное свидетельство нашего небрежного отношения к среде обитания. Натюрморт не был выделен в отдельный раздел, что жаль, ибо в этом жанре оказались отличные цветные снимки.

За прикладные работы отмечен кооператив «Растр». Премию получил А. Гарибов (Ростов-на-Дону) — за образцы новых способов оформления сувенирных снимков. Автор серии из пяти оригинальных цветных фоторабот К. Левиев (Москва) тоже получил награду, но почему-то орга-

Неисчислимость образов



В. ЛАКЕЕВ
ЭТЮД



Д. ДЕРЕВИЧЕР
ЭКСТРАСЕНС

низаторы выставки отнесли его работы к жанру портрета. Нечеткость жанровой классификации можно проиллюстрировать еще одним примером. Снимки кафедрального собора получили премию... по жанру репортажа. Репортажные снимки у фотографов службы быта обычно уступают по выразительности портретным. В целом эта выставка не составила исключения. Но были на ней и удачные репортажи. Жюри отметило первой премией работу Д. Линникова (Киргизская ССР) «Сельский оратор», второй премией — серию Р. Исламова (Башкирская АССР) «Шестилетки», третьими премиями — серии снимков А. Багаевой

«Рейган в Москве» и А. Шахбазяна (Ереван) «Землетрясение», снимок А. Лозы «У каждого свой флаг». Выставка продемонстрировала достижения и просчеты профессиональной фотографии, необходимость критического осмысления принципов отбора и оценки фоторабот, их оформления. В заключение — об одной важной инициативе, с которой выступил Р. Баран. Он предложил создать союз профессиональных фотографов. Инициативная группа наметила программу действий.

Л. КУРСКИЙ

Перед нами цветные работы Георгиса Ботонакиса. Перед нами знакомая и незнакомая Греция, можно даже сказать, неожиданная: ее древние камни, песок, скульптуры, постройки. Застыли в молчании таинственные скалы, напоминающие морских львов, наполнены тишиной каменные своды здания, дышат зноем древние стены, увитые экзотическими растениями. Чем внимательнее вглядываешься в эти фотографии, тем больше поражаешься умению их автора искать и находить те особые состояния окружающего мира, которые, будучи запечатленными на снимках, становятся художественными образами. Георгис Ботонакис живет и работает в Афинах, по профессии — врач-психиатр. Но есть у него серьезное увлечение — фотография. Как говорит сам автор, фотография — это его способ видеть мир и придавать ему смысл. С помощью фотокамеры Ботонакис стремится передать то, что интересует его в окружающем мире: камень, вода, песок, дерево. Вода для него заключает в себе вечное движение, камень — неподвижность и закреплённые образы, дерево — первый вид жизни. Ему интересно обнаруживать в этих архаичных элементах природы не полностью сложившиеся образы, которые как бы являются предвестниками позднейшего развития мира — человеческие фигуры, лица, абстрактные схемы и идеи.

Вот что говорит о своей работе сам Георгис Ботонакис:

— Каждый предмет, существующий в природе, имеет свой образ, потому что существуют глаза и ум человека. Но истинный образ его не тот, который представляется нам, потому что мы видим всегда какую-то часть его. Никто не может, например, охватить взором ствол дерева целиком, со всех сторон сразу. Зрительные образы только одного ствола дерева неисчислимы. Свет может создать тысячи образов одного и того же объекта в зависимости от того, много его или мало, рассеянный он или резкий, как направленные его лучи. И каждый раз свет создает другие тени. Тени — это посыл или совсем невидимые части объекта. Зримые и незримые, отсутствующие его части могут создать еще тысячи композиций, т. е. тысячи образов.

Человек, который держит в руках фотоаппарат, становится художником тогда, когда начинает видеть, когда элементы его зрительной картины вызывают сознательные или бессознательные представления, идеи, чувства, желания, существовавшие в нем уже ранее. Тогда художник захочет найти, какая из тысяч картин действительности увиденного больше отвечает его воображению. Он будет передвигаться в пространстве, изучать световые отношения и много раз создавать новые, кроме существующих естественно. Одни части объекта подчеркнет светом, другие исключит тенью. Исключит все то, что считает лишним в своей картине, что ее перегружает. Будет жонглировать четкостью и неопределенностью. Изменит цвет, пользуясь свойствами света и применяемых фотоматериалов. Обособит части двух объектов в том случае, если они интересуют его не сами по себе, а их взаимосвязь, возможный между ними «разговор». Может употребить их тени или отражения, если хочет выразить их абстрагированные или видоизмененные образы.

Эти мысли выражают мои чувства, манеру моей работы...

Летом этого года в Западном Берлине состоялась персональная выставка Георгиса Ботонакиса. Их уже было несколько в разных странах. В нашей стране с его творчеством мы знакомимся впервые.

Н. КРАСИЛЬНИКОВА



ФОТО ГИОРГИСА БОТОНАКИСА

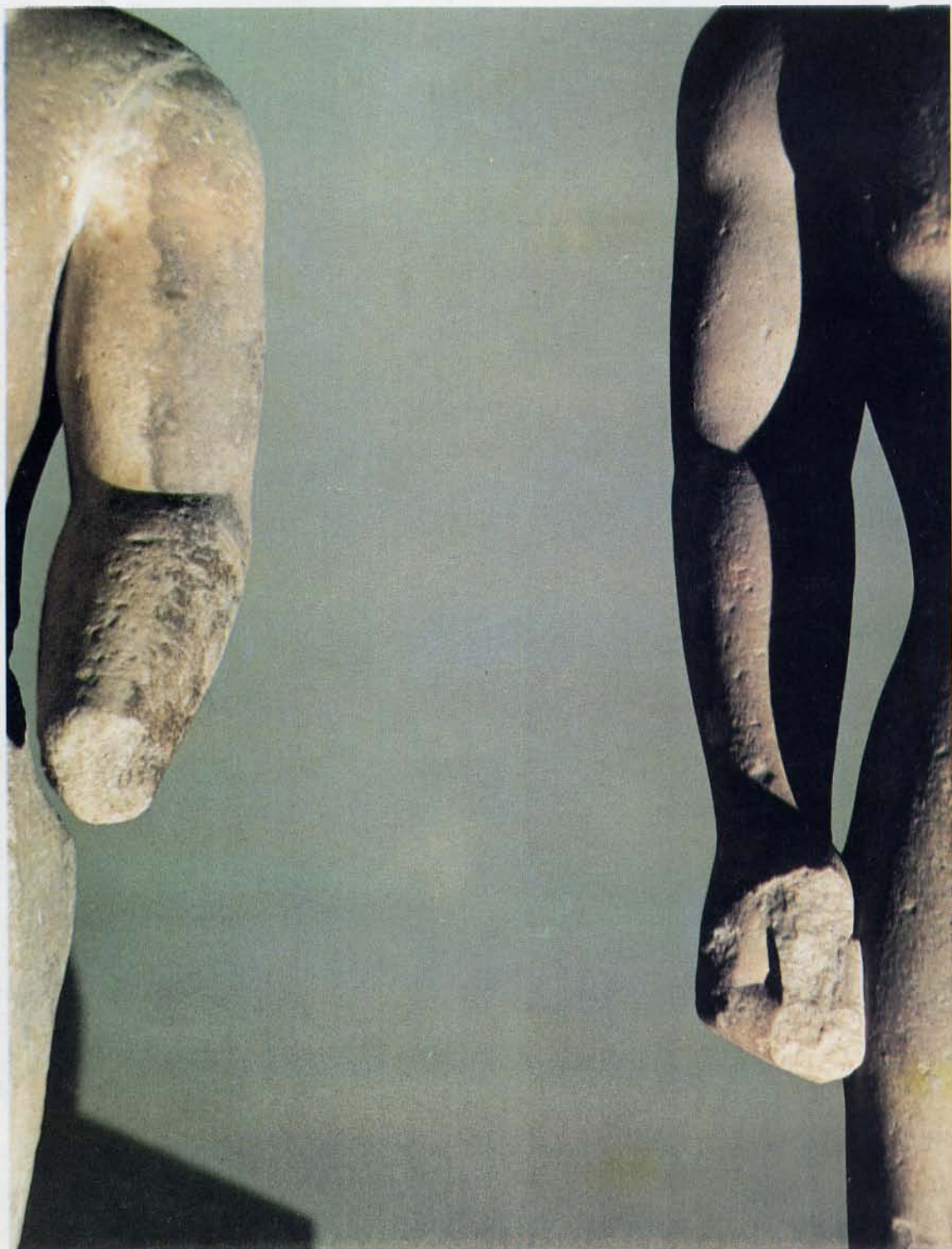
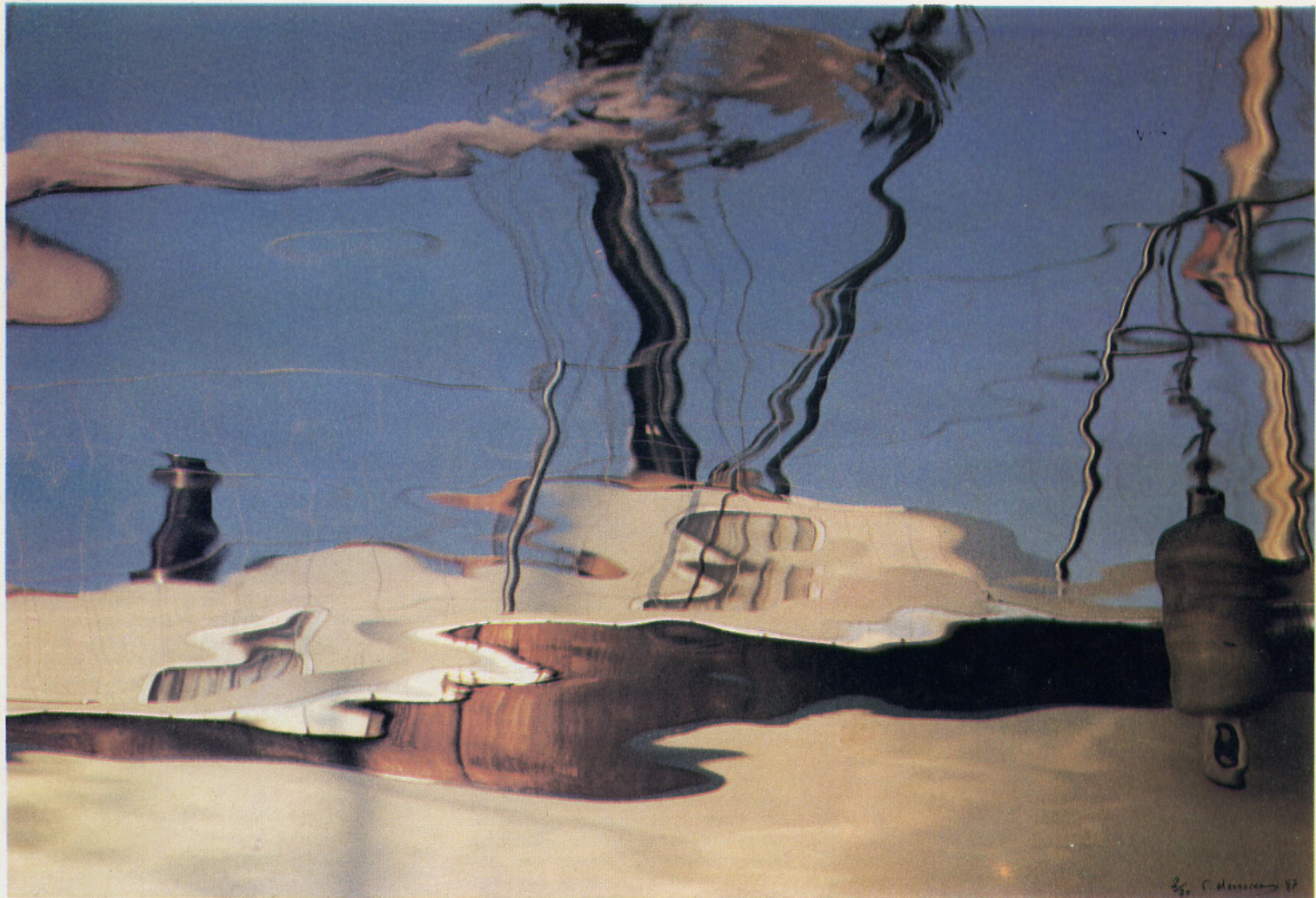


ФОТО ГИОРГИСА БОТОНАКИСА



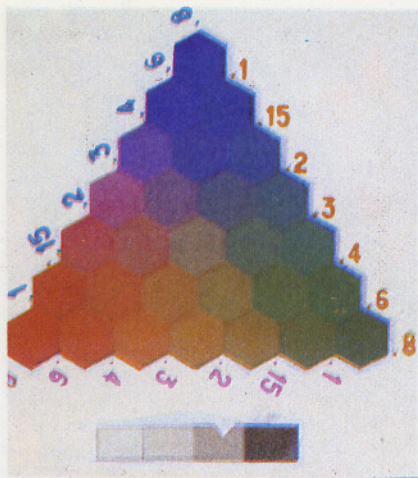


ФОТО 3



ФОТО 7



ФОТО 11

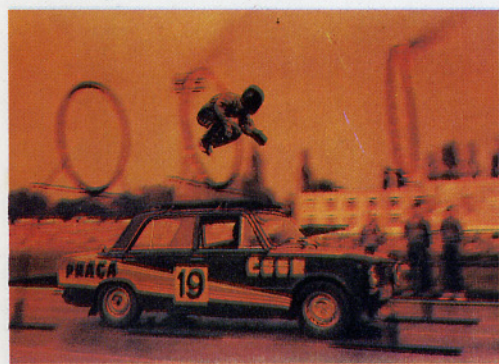


ФОТО 4

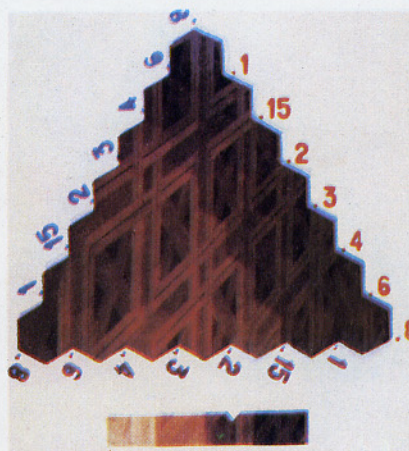


ФОТО 8

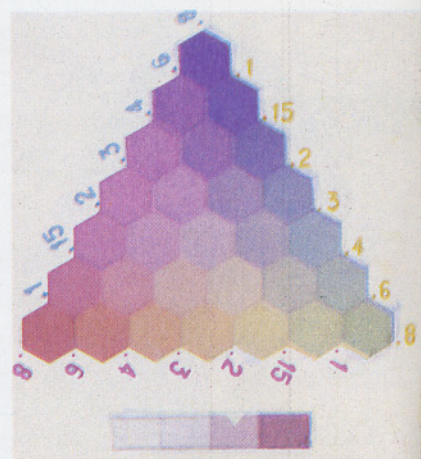


ФОТО 12

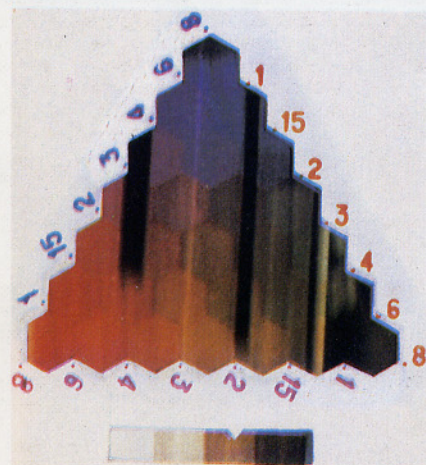


ФОТО 5

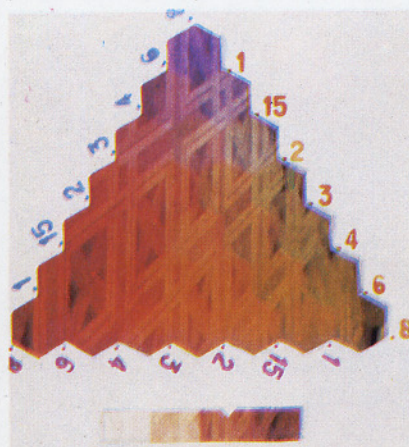


ФОТО 9



ФОТО 6



ФОТО 10



ФОТО 13

Аддитивная фотопечать*

ЛАБОРАТОРНАЯ ПРАКТИКА

Диаграмма цветности. Устройство «Спектрон-1» позволяет получить на цветной фотобумаге диаграмму цветности или цветовой треугольник (фото 3) — треугольную таблицу цветового охвата, обеспечиваемого триадой красителей бумаги. Это достигается при отсутствии в увеличителе негатива и при оптимальном балансе светочувствительности слоев цветной фотобумаги путем подбора зональных условий экспонирования, обеспечивающих получение на ней ахроматических тонов (белых, серых, черных). Каждой вершинной ячейке цветового треугольника отпечатка (рис. 2) соответствует наименьшая оптическая плотность мозаичного светофильтра для двух зон спектра и максимальная (равная шести ступеням плотности сверхоптической плотности наибольшей полосы) его плотность для третьей зоны. Вершинные ячейки пробного отпечатка (фото 3) получены воздействием на бумагу излучений преимущественно двух спектральных зон, что обеспечивает им основные (синий, зеленый и красный) цвета. Ячейки, расположенные по периметру цветового треугольника и находящиеся посередине между вершинными ячейками, будут дополнительных цветов (желтого, пурпурного и голубого). Ячейка цвета, дополнительного цвету вершинной ячейки, расположена в цветовом треугольнике напротив этой вершины. Вдоль каждой из сторон цветового треугольника цвет ячеек непрерывно переходит от цвета одной вершинной ячейки к цвету другой. Центральной ячейке этого треугольника соответствуют зональные экспозиции, полученные за одной полосой мозаичного светофильтра в трех ее пространственных положениях. Поэтому его центральная ячейка имеет ахроматический тон. Треугольная диаграмма цветности содержит также девять ячеек, расположенных вокруг центральной ячейки и образующих внутренний треугольник. Закономерности изменения цветового тона ячеек внешнего и внутреннего треугольников аналогичны. Ячейки внутреннего треугольника характеризуются меньшими различиями в плотностях соответствующих им полос мозаичного светофильтра (рис. 2), насыщенность их цвета меньше цветовой насыщенности ячеек внешнего треугольника (фото 3). Цветовой тон ячейки треугольной диаграммы цветности характеризуется положением луча, проведенного к ней из центра этой диаграммы, а насыщенность цвета ячейки — ее удаленностью от этого центра. Диаграммы цветности позволяют проследить и предсказать изменение цвета изображения при варьировании экспозиционных условий его фотопечати.

Определение условий экспонирования при аддитивной цветной печати осуществляется с помощью нейтрально-серого мозаичного светофильтра 3 и четырехпольного оптического клина 5. Последний позволяет получать на пробном отпечатке свое изображение, составленное из четырех прямоугольных полей (поле сравнения обозначено треугольным вырезом). Коэффициенты светопропускания полей четырехпольного оптического клина 5 выбраны так, чтобы на пробном отпечатке поле сравнения было равно по плотности и цветности центральной шестиугольной ячейке диаграммы цветности, а яркостные отличия любых со-

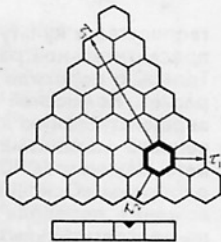


РИС. 3. ОПРЕДЕЛЕНИЕ УСЛОВИЙ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПО ПРОБНОМУ ОТПЕЧАТКУ

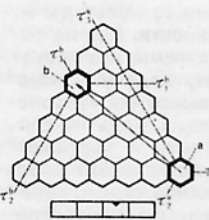


РИС. 4. ОПРЕДЕЛЕНИЕ УСЛОВИЙ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПОСЛЕДУЮЩЕГО ПРОБНОГО ФОТООТПЕЧАТКА

седних полей изображения оптического клина соответствовали изменению в два раза трех зональных времен экспонирования. Пробный отпечаток, полученный с цветного негатива с помощью устройства, представляет собой треугольную диаграмму цветности и изображение оптического клина. Они промодулированы изображением печатаемого сюжета и имеют произвольно смещенную из центра цветового треугольника ахроматическую ячейку и произвольный цветовой тон изображения четырехпольного оптического клина. По изображению четырехпольного оптического клина определяют условия экспонирования для получения отпечатка нужной плотности, а по изображению цветового треугольника — его желаемую цветопередачу. Оценку пробных отпечатков по плотности и цветопередаче проводят при дневном освещении. Определение оптимальных экспозиционных условий печати по первому пробному отпечатку начинают с решения яркостной задачи: оценивают пробный отпечаток по плотности. Если она удовлетворительная или близка к желаемой, то переходят к решению цветностной задачи. Если плотность пробного отпечатка существенно отличается от желаемой, то на изображении четырехпольного оптического клина находят поле, плотность которого близка к желаемой плотности участка изображения. По нему делают фотопробу. Если это поле находится справа от поля сравнения, то есть является оптически более плотным, чем поле сравнения, то при печати второго пробного отпечатка все значения времени экспонирования в каждой спектральной зоне увеличивают в два раза; если поле находится слева от поля сравнения, то есть является менее плотным, его уменьшают в два раза — для поля, граничащего с полем сравнения, и в четыре раза — для крайнего поля оптического клина. После повторной пробной печати с найденным новым временем экспонирования t_{01} , t_{02} и t_{03} , обеспечивающим решение яркостной задачи, полученный пробный отпечаток нормальной плотности используют для решения цветностной задачи. Для этого на пробном отпечатке при рекомендуемом освещении находят (рис. 3) шестиугольную ячейку (выделена контуром) с правильной цветопередачей участка изображения, выбранного для целей фотопробы. Определяют изображение трех фигурных полос мозаичного светофильтра, на пересечении которых находится выбранная ячейка. Отмечают желтое, пурпурное и голубое числа T_1 , T_2 , T_3 , расположенные рядом с изображением найденных полос перпендикулярно их длинным осям симметрии. Эти числа — значения коэффициентов светопропускания

фигурных полос мозаичного светофильтра, которые были использованы при экспонировании этой ячейки синим, зеленым и красным светом. Для исключения ошибок при определении коэффициентов T_1 , T_2 и T_3 поступают следующим образом: удерживая пробный отпечаток в руке, ориентируют его так, чтобы одна из вершин цветового треугольника находилась сверху, противоположная ей сторона располагалась горизонтально. Из центра выбранной ячейки, обведенной фломастером, проводят вправо горизонтальный луч до пересечения с изображением числа, обозначающего одну из величин T_1 , T_2 или T_3 . Затем, последовательно поворачивая пробный отпечаток в одну сторону так, чтобы наверху его располагались две другие вершинные ячейки цветового треугольника, аналогично находят коэффициент светопропускания для двух других спектральных зон. Для получения окончательного отпечатка с негатива время экспонирования за каждым из светофильтров определяют по формулам:

$t'_1 = T_1 \times t_{01}$; $t'_2 = T_2 \times t_{02}$; $t'_3 = T_3 \times t_{03}$, где t'_1 , t'_2 , t'_3 — зональное время экспонирования при окончательной печати; t_{01} , t_{02} , t_{03} — зональное время экспонирования при последней печати; T_1 , T_2 , T_3 — зональные коэффициенты светопропускания полей мозаичного светофильтра, соответствующие выбранной ячейке последнего пробного отпечатка. Когда исходные соотношения времени экспонирования в синей, зеленой и красной зонах спектра выбраны при пробной печати приблизительно равными, то при печати с маскированных и немаскированных негативов на сбалансированную под них бумагу исходное ориентировочное время экспонирования соответствует соотношению 1:2:3; при печати с негативов на маскированных пленках на фотобумагу, сбалансированную под немаскированные негативы, — 3:2:1; при печати с негативов на немаскированных пленках на бумагу, сбалансированную под маскированные негативы, — 1:3:10.

Отсутствие на фотоотпечатке одного из цветоделенных изображений шкалы свидетельствует либо о существенном недозаэкспонировании фотобумаги в соответствующей спектральной зоне, либо об ошибке экспонирования. В любом случае необходима последующая пробная фотопечать. Затраты рабочего времени и фотобумаги при получении окончательного отпечатка сокращаются при совмещении пробы на цветности с пробой на яркость. Цветовой треугольник первого пробного отпечатка может содержать ячейку с правильной цветопередачей объекта съемки или не содержать ее. Когда ячейка нужной цветности имеется на первом пробном отпечатке, полученном при зональном времени экспонирования t_1 , t_2 и t_3 , по изображению четырехпольного оптического клина определяют (как описано выше) яркостный коэффициент «к» коррекции исходного времени t_1 , t_2 и t_3 , а по изображению цветового треугольника находят (как уже описывалось) цветностные коэффициенты T_1 , T_2 и T_3 коррекции времени t_1 , t_2 и t_3 . Необходимое для получения окончательного отпечатка время экспонирования рассчитывают по формулам: $t'_1 = k \times T_1 \times t_1$; $t'_2 = k \times T_2 \times t_2$; $t'_3 = k \times T_3 \times t_3$, где t_1 , t_2 , t_3 — зональное

* Окончание. Начало см. «СФ», 1990, № 10.

(Продолжение см. на стр. 43)

Дети, фотография и деньги*

Начав в недавней беседе с А. Брудновым (Госкомитет СССР по народному образованию) обсуждение проблем детских фотостудий и фотокружков, редакция обещала читателям продолжить эту тему, предоставив слово работникам Министерства культуры СССР и ВЦСПС, в ведении которых также находятся детские фотоколлективы. По нашей просьбе сегодня в разговоре принимает участие старший научный сотрудник отдела кинофотоискусства ВМЦ Министерства культуры СССР Александр Иванович Евтеев.

Основная часть детских и подростковых фотоколлективов, подведомственных Министерству культуры СССР, существует за счет средств организаций-учредителей, и обучение в них бесплатное. Но в 1986 году вышло новое Положение, которое дает возможность создавать платные кружки. То есть фотокружки получили возможность работать не только за счет бюджетного финансирования, но и за счет средств родителей учащихся.

Однако действующие сейчас Положения о работе коллективов художественной самодеятельности принимались без учета общественного мнения (авторитарные методы руководства коснулись и этой сферы). Поэтому, прежде чем ответить на вопрос о целесообразности введения платного обучения, нужно, по-видимому, провести соответствующее социологическое исследование, выяснив отношение к этому руководителей, самих участников фотокolleктивов, а также их родителей.

Что же касается перехода детских фотоколлективов на самоокупаемость, оказание ими платных услуг населению, то такая перспектива вызывает большие сомнения. Думаю, читатели со мной согласятся, что юные фотолюбители не могут конкурировать с профессиональными фотографами в оформительских и иных работах. Да и нужна ли такая конкуренция? Гораздо важнее направить усилия на развитие творческих способностей детей,

воспитание их культуры и нравственности. И я не соглашусь с теми, кто считает, что эту задачу можно решить, выполняя «творческие» заказы. Ведь не секрет, что путь к постижению искусства лежит через бескорыстное стремление к прекрасному, через открытые непреходящие ценностей жизни. И для тех, кто вступил на этот путь, надежным проводником станут наши методические издания: «Учебно-воспитательная работа в детских и подростковых фотоколлективах. Программа трехгодичного обучения, методические указания» (автор Г. Лукьянова, М.: 1988) и «Уроки фотографии. Программа, тематические задания, методические указания» (автор А. Евтеев, М.: 1989).

Оплата труда руководителей детских фотоколлективов на протяжении многих лет была крайне низкой. Так, например, руководитель кружка, имеющий высшее образование и стаж работы по специальности более 15 лет, имел месячный должностной оклад всего 110 рублей. Другие ставки были еще меньше. Как известно, сейчас в соответствии с правительственными решениями заработная плата работникам культуры должна быть увеличена. И я надеюсь, что в скором времени мы сможем предоставить читателям журнала конкретную и подробную информацию по этому вопросу и указать размеры новых ставок.

С Положениями о коллективах художественной самодеятельности и технического творчества, о народных самодеятельных коллективах, о клубах по интересам и другими нормативными актами, регламентирующими их деятельность, можно ознакомиться по следующим изданиям: «Сборник руководящих материалов и нормативных документов по культурно-просветительной работе» (М.: МК СССР, 1983); «Культурно-просветительные учреждения профсоюзов. Справочное пособие для профсоюзного актива» (М.: Профиздат, 1989). Если указанных материалов в библиотеках не окажется, то за помощью нужно обратиться к специалистам научно-методических центров народного

творчества и культурно-просветительной работы. Теперь о переходе на хозрасчет. Комиссией по совершенствованию хозяйственного механизма при Совете Министров СССР одобрены «Основные положения перевода культурно-просветительных учреждений на новые условия хозяйствования». В соответствии с этим документом учреждения культуры получили возможность рационально сочетать бюджетное финансирование с развитием договорных отношений на хозрасчетной основе с другими предприятиями, учреждениями, организациями, а также использовать различные формы деятельности. Это позволит многим из них изыскать дополнительные возможности для финансирования самостоятельных фотокolleктивов, в том числе и детских, и для увеличения заработной платы их руководителей.

Обеспечение учреждений культуры материальными ресурсами осуществляется в основном путем оптовой торговли без фондов и лимитов по их заказам на основе заключаемых договоров с территориальными организациями Госнаб СССР или по прямым связям с предприятиями-изготовителями. Кроме того, учреждения культуры имеют возможность приобретать необходимое оборудование в оптовых магазинах, на региональных и общесоюзных ярмарках, в розничной торговой сети за наличный расчет без зачета в лимит мелкого опта на сумму не более 100 рублей единовременно, а также по безналичному расчету в пределах этого лимита.

Прочитав в журнале интервью с А. Брудновым, я согласился с ним в главном. Действительно, ситуация сложная: недостаточно выделяется средств для материально-технического обеспечения фотокolleктивов, остается крайне низким уровень заработной платы их руководителей, не делается многое другое, от чего зависит нормальная работа детских фотостудий и кружков. И если заработная плата работникам культуры будет повышена, то другие проблемы остаются нерешенными. В чем видится выход? В изменении экономической си-

туации в стране. Но не только в этом. Важно избавиться и от укоренившегося в нашем обществе принципа — все решается сверху: фонды распределяются, уровень зарплаты руководителя определен, численность участников кружка утверждена, программа занятий задана. Но давайте хотя бы один коллектив, где выполняются все правила этой «игры». Так, может, пора изменить эти правила и привлечь к нашим проблемам внимание местных органов управления, государственных и общественных организаций, всех, кому дорого будущее наших детей?

Предлагаю новую рубрику

Уважаемая редакция! У меня к тебе большая просьба — подружи нас между собой, сделай так, чтобы мы, читатели, имели возможность переписываться, обмениваться фотоаппаратурой и фотоматериалами, информацией. Придумай для нас рубрику типа «Уголок друзей», чтобы мы могли давать объявления, если не бесплатно, то хотя бы за деньги, как это делают другие журналы и газеты. Если ты примешь мое предложение, то могу первым и открыть новую рубрику.

Я — Михаил Тимченко, 30 лет, водитель, фотолюбитель, увлекаюсь съемкой портретов и пейзажей. Хочу переписываться с теми, кто увлекается ночной фотосъемкой и цветной фотографией. Если у кого-то есть лишние увеличитель «Нева-3М» или «Крокус», хотел бы его приобрести. Мой адрес: 323400, Днепропетровская обл., п. Петропавловка, ул. Полевая, д. 107.

От редакции

Дорогие читатели! Публикуя письмо М. Тимченко, мы хотим, чтобы вы не только откликнулись, но и высказали свое мнение о необходимости такой рубрики в журнале. Ждем ваших предложений по ее названию. На конвертах просим сделать пометку: «Новая рубрика».

* Продолжение. Начало см. «СФ», 1990, № 8.

Первый в Сибири

Двое иркутян — давнишние товарищи, люди не равнодушные к традициям и истории своего края — И. И. Козлов и Р. Г. Берестенев много лет назад, не стесняясь, каждый в отдельности, а потом уже и вместе стали собирать все, что могло так или иначе отразить историю развития фотографии в Сибири, в частности в Иркутске. Берестенев собирал и реставрировал фотокамеры, другую сопутствующую технику, а Козлов больше интересовался фотодокументом, самой фотографией, ее историей. Сферы их интересов таким образом были разделены — они не мешали друг другу, но со временем, когда у каждого накопились заметные собрания, обоим стало ясно, что от слияния в одно целое выиграют все — культура края, иркутяне, сами собиратели. И надо сказать, это объединение породило фактически готовое музейное собрание.

Мысль о музее родилась давно, лет семь назад, когда проводили первые выставки, читали лекции, выступали по местному телевидению. Теперь она обрела реальность.

Оба энтузиаста были единодушны в том, что надо не только создать музей, но и преподнести его как подарок родному городу. Помещение, деньги, материалы — каждый мало-мальски сведущий человек поймет, как не просто все это организовать, достать, получить... Первым откликнулся Иркутский обком ДОСААФ — предоставил в аренду зал, около ста квадратных метров. А как только появилось помещение, Иркутское отделение Советского фонда культуры выделило деньги на создание экспозиции — десять тысяч рублей. Экспозиция музея была создана всего за два с половиной месяца. Уже 5 июля 1989 года, в год 150-летнего юбилея фотографии, музей был открыт. Честно сказать, сами устроители не ожидали такого наплыва гостей, такого яркого и радостного вернисажа.

И вот скоро год, как существует этот музей. Идет народ — иркутяне и гости города, дети и взрослые. Но что несколько странно и удивительно — нет, как и не было на открытии, представителей городского отдела культуры, городских властей, которым и надлежит принять этот подарок. Уже и в газетах напечатано, что создатели музея готовы подарить его городу совершенно безвозмездно и навсегда, оставив за собой право опеки и заботы о музее. Единственное условие — чтобы у него сразу было помещение, чтобы не случилось так, что собранное за десятилетия уйдет в темные комнаты запасников и будет там пылиться и пребывать в безвестности. Нет уже никакого сомнения, что размещенный в центре музей не потребует дотаций, будет существовать на полной самоокупаемости и даже даст доход. Но городские власти пока молчат, хотя сами иркутяне полностью и безоговорочно принимают идею.

Сотни подлинных фотографий — типы сибиряков, виды прежней Сибири, старый город, события прошлых лет — строительство Транссиба, гражданская война, тридцатые годы — все отразила фотография, и все это в музее есть. А иркутяне, не прекращая своих благотворительных порывов, дарят музею то еще одну фотокамеру, то альбом, то фотодокументы.

Мы всех приглашаем в Иркутск и на всякий случай даем адрес для желающих пополнить музейный фонд (по Союзу живет много иркутян, и наверняка в их архивах есть интересные фотодокументы): 664005, Иркутск, а/я 1204. Директору музея фотографии ПТО «Сибирская фотография» Козлову Ивану Ивановичу.

А. ШИНКАРЕВА

«Соцреализм» Валерия Решетняка

Впервые увидев персональную фотовыставку этого художника, я ощутил редкое чувство: она рождала состояние «беззвучия», напряженной тишины, из которой вот-вот, кажется, родится звук, музыкальная фраза. В это трудно поверить, слишком привычна реакция на «социальную» фотографию. Но всмотритесь, и сначала в одном снимке станут вдруг заметны «знаки доброты», затем в другом — и так почти во всех. По мере проникновения в цельный и отнюдь не прямолинейный мир автора, по мере освоения в его духовном пространстве возникает доверие к этому человеку. Потому что взгляд его средни реализму врача, ставящего диагноз.

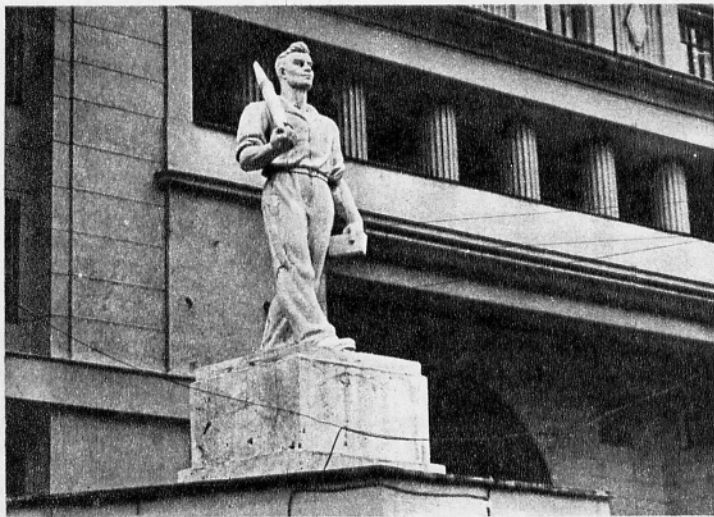
«Снимки жесткие, не оставляют надежды», «это сама жизнь», «когда это снималось? Неужели сейчас?», «это податлива, есть же и светлые стороны в нашей жизни!» — вот несколько характерных отзывов неискушенных зрителей. Искушенные же поначалу быстро просматривают работы, оценивая отмечая «тему». Но чем дальше, тем медленнее происходит просматривание, сменяющееся затем возвратным движением, пристальным вглядыванием. Воспринятые как отдельные характерные фрагменты подсмотренной жизни, в какой-то момент фотографии эти вдруг сами становятся жизнью. И не чьей-нибудь, а лично жизнью смотрящего, узнаваемой. Постепенно снимки складываются, как жизненные впечатления, в сознании зрителя, осмысливаются, сопоставляются с виденным у других авторов, а чаще — с виденным и пережитым в жизни. И становится ясно: при многообразии тем и сюжетных коллизий содержание работ фотохудожника формулируется кратко: по-прежнему человеческое достоинство. Сострадая каждому в отдельности, художник берет всех персонажей под свою нравственную защиту, не смакуя «чернуху» и не спекулируя на «разрешенной гласности».

Его фотографии срывали со стен выставочных залов. Публикации согласовывали в «высших инстанциях». Причем каждая фотография сама по себе возражений не вызывала: «Ну да, имеются еще отдельные недостатки, но почему все так мрачно?». По этой логике все должно быть уравновешено: недостатки с достижениями — тогда будет реализм, а в конце большой комплимент победившему строю — тогда и будет социалистический, а иначе — очернительство. Решетняк отвечает: «Получится утопический идеализм». И приводит аргументы — убедительные. Потому что он реалист. Его фотографии вместе складываются в общую и

очень неприглядную картину. И чем их больше, тем яснее становится: человека здесь, «при победившем социализме», не уважают. Снимки обрисовывают некую фигуру умолчания, а название ей — утопия (по-гречески — «место, которого нет»). В своем творчестве Валерий пытается пробудить в зрителях «память о чувстве собственного достоинства», по выражению И. Бестужева-Лады. Для этого он создает антиутопию, то есть показывает все те места, «которые есть». И зрителю становится неуютно, стыдно. Он освобождается от идеализма, становится реалистом. И дело не во вкладывании перстов «в язвы действительности»... Чем бы тогда отличались эти фотографии от «перестроечных», снимков «в духе времени»? А они отличаются. В. Решетняк не подсматривает за жизнью, а видит ее, живет ею рядом со своими персонажами.

Наверное, поэтому так трудно отобрать наиболее яркие, «ударные» работы из огромного количества его фотографий. Лауреат многих престижных премий, он не разрабатывает какие-то ставшие конъюнктурными темы, а продолжает снимать окружающую его действительность, шаг за шагом разворачивая панораму своей антиутопии. Однажды Анри Картье-Брессона спросили, кем бы он стал, если бы не был фотографом. «Шофером такси», — отвечал мастер. — Для людей на заднем сиденье меня как бы не существует, и они живут своей жизнью, не играя и не позируя. Наблюдать за ними, жить их проблемами — самое увлекательное занятие!» Думаю, что подобная творческая программа близка Валерию Решетняку. По профессии он — строитель. Многие дома в Киеве построены с его участием. Профессия, знание жизни и любовь к людям позволяют ему быть настоящим социалистическим реалистом. Для этого требуется самоотверженность и немалое мужество. Мужество высокой ответственности, взятой на себя художником. Ведь возводя фундамент будущего дома, строитель отвечает за его устойчивость...

А. ЛЕВИТСКИЙ



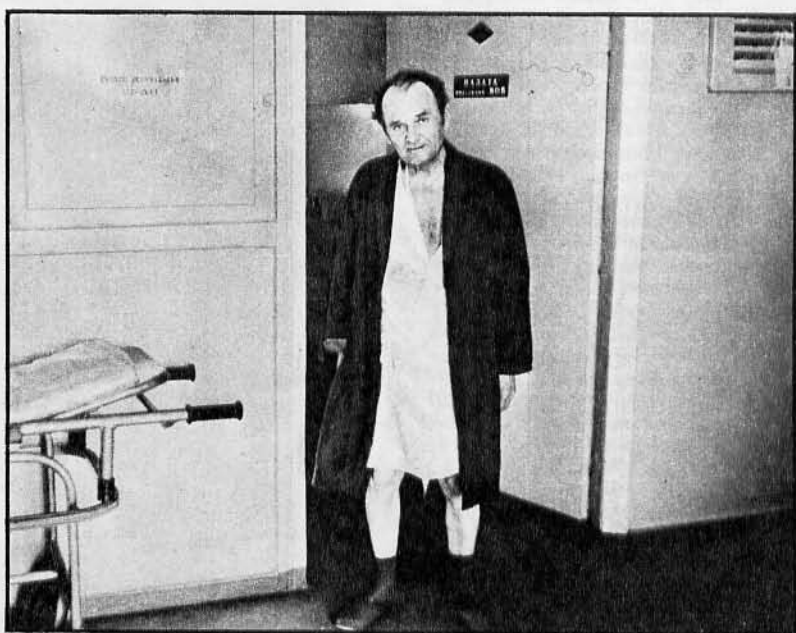


ФОТО ВАЛЕРИЯ РЕШЕТНЯКА

Юрий Мечитов «Точка зрения»

Так в переводе на русский язык называется наша творческая фотогруппа «Твалсазриси». Возраст ее, можно сказать, младенческий — пять лет. Но за это короткое время мы успели многое сделать и в творческом, и в организационном плане. Правда, были и спады. Совсем недавно, например, радикально настроенный член группы Борис Шавердян пришел с бутылкой шампанского и предложил опорожнить ее за самороспуск «Точки зрения», то есть формально зафиксировать начавшийся, по его мнению, развал. Без особого протеста бутылку опорожнили, но... развала не произошло. Оказалось, что есть еще что-то очень сильное, что продолжает держать нас всех вместе.

Пять лет назад группа замышлялась как неформальная. В то время слово это было в диковинку. В манифесте — проекте устава мы выступали за правдивую, честную фотографию, не ограниченную ни чьим-либо произволом, ни какой-либо конъюнктурой.

Мы и сейчас стараемся быть верными этому постулату, который, кстати, скандируется и на организационных методах работы. Так, у нас нет никаких формально-обязательных требований — кандидатского стажа, отчетов о проделанной работе, взносов и т. д. Участники группы подтверждают свое членство тем, что собираются по пятницам, показывают новые работы и регулярно участвуют в выставках. Художественный совет создается спонтанно, каждый раз заново. Но обсуждаемый, критикуемый имеет право не согласиться с мнением совета и экспонировать свою фотографию, послать ее на любую выставку. Это не в последнюю очередь вызвано тем, что члены группы работают в совершенно разных манерах и по-разному представляют себе роль фотографии как вида искусства. Есть у нас свои левые и правые, консерваторы, авангардисты, имитаторы, любители традиционного пейзажа и шаржированного портрета. В то же время нет у нас сектантских настроений, двери группы открыты для всех.

Ну а что же все-таки объединяет нас и не позволяет расстаться? Думаю, то, что каждый из нас, без исклю-



Ю. МЕЧИТОВ
СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ



Ю. МЕЧТОВ
«ЧЕРНЫЙ» КНИЖНЫЙ РЫНОК

чения, требователен к себе и терпим к другим. Без ложной скромности скажу, что немногие члены фото-клубов могут сказать о себе подобное.

Теперь о нас самих.

Натела Григалашвили удивительно умеет передать прозу деревенской жизни. Это основная ее тематика. «Город снимать не могу», — признается она. Помимо всего прочего, у Нателы интересные композиционные находки, оригинальные формотворческие приемы. Гурам Цибахашвили, как губка, впитывает информацию, перерабатывает, переводит ее на свой язык и буквально забрасывает нас «шедеврами». Хорошо рисует, чувствует цвет. Черно-белую фотографию считает скучной, однако пытается придать ей, как он говорит, новое измерение, отойдя от устоявшихся традиций.

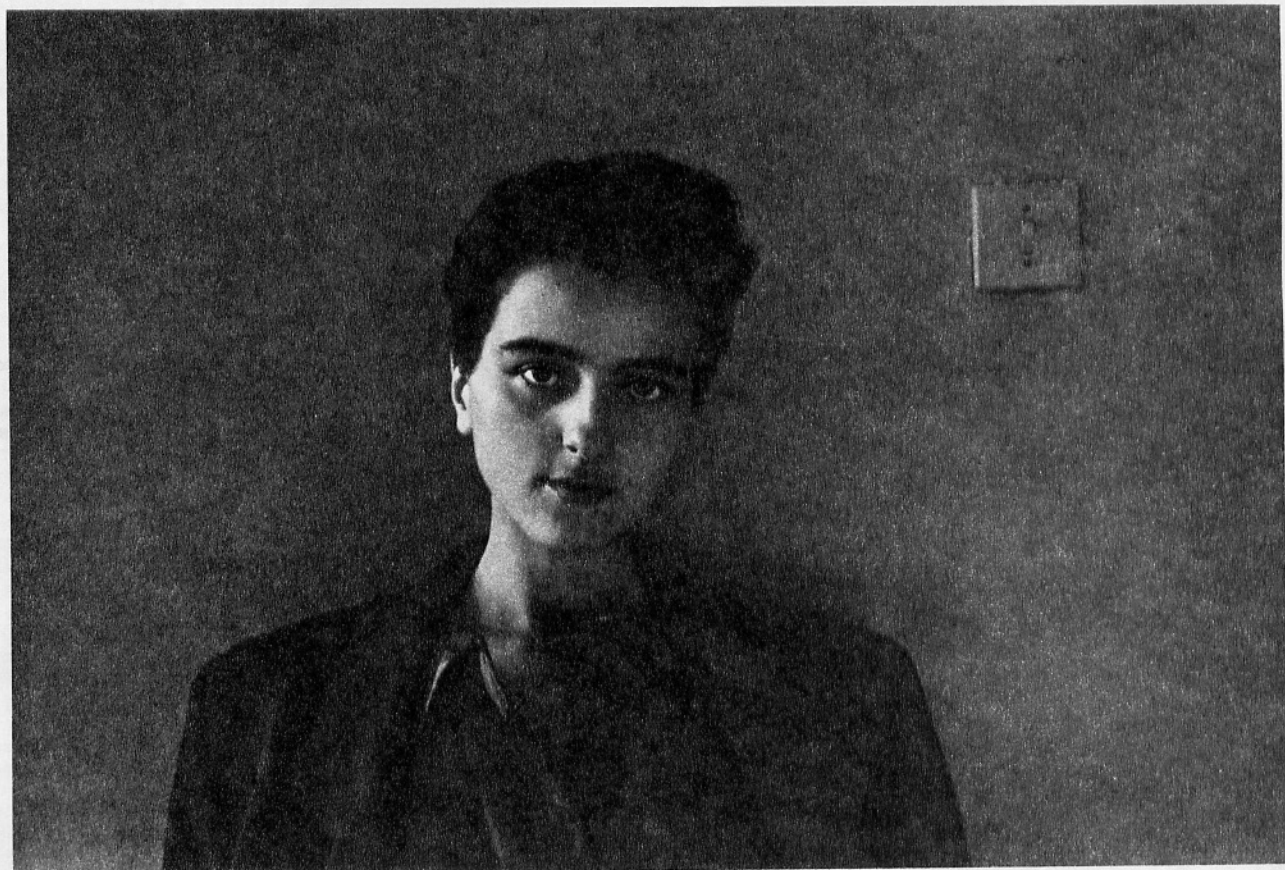
Борис Шавердян — радикал. Вечно сомневающийся и недовольный. В том числе и собой. Делает альбомы, куда наряду с фотографиями вплетает собственные мысли, часто в стихотворной форме. И тут есть точные попадания. Мириан Киладзе обладает безудержным желанием что-либо создать, черпая информацию в «фотографическом море», несмотря на отсутствие тех или иных именно ему необходимых материалов.

Джано Демерашвили по профессии музыкант. Фотографии у него спокойные, как бы статичные, но с большим внутренним напряжением. Любит поэтические сюжеты, нередко тонирует снимки.

Что касается автора этих строк, то он — «многоэта-ночник», берется за любые жанры. Но, думаю, мне больше удаются портреты, поскольку я легко вхожу в контакт с людьми.



Г. ЦИБАХАШВИЛИ
ВЕЧЕР





Г. ЦИБАХАШВИЛИ
ВЗГЛЯД



Б. ШАВЕРДЯН
НАСТРОЙЩИК ПИАНИНО



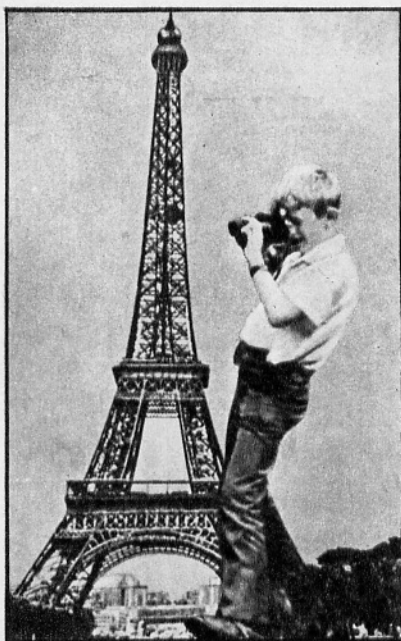
ФОТОКОНКУРС «РОВЕСНИКИ, РОВЕСНИЦЫ»

НИКОЛАЙ ПЕТРОВ, 14 ЛЕТ
(ПОС. САБО,
САХАЛИНСКАЯ ОБЛ.)
НЕЖЕН ТЕПЛЫЙ ЦВЕТОК ОГНЯ



КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ

...И вы — в Париже!



«Меня очень заинтересовала новая рубрика «Как это делается», и я решила задать свой вопрос. Недавно побывала на выставке пла-

ката на Кузнецком мосту и увидела работы, выполненные, как мне кажется, с помощью фотоаппликаций. Не могли бы вы рассказать об этом виде фототворчества и привести простой пример», — пишет в «Фотоюниор» Наташа Семенова из Москвы.

Способ аппликации — один из видов фотомонтажа — широко используется для создания на общем фоне различных комбинированных изображений. С его помощью можно сместить зрительный центр фотоконпозиции, сдвинуть смысловые акценты, придать изображению скрытый смысл — все это мы встречаем сегодня в современных фотоплакатах, фотошаржах, в рекламе... Он совершенно незаменим, когда трудно или просто невозможно провести натурную съемку нескольких объектов, удаленных друг от друга на значительное расстояние или во времени. В отличие от фотографий, где используются обычные изобразительные средства, фотомонтаж дает поразительные результаты: можно запросто стать участником интересных событий, побывать во многих странах мира и в

космосе, покорить горные вершины и спуститься на дно морское, создав своеобразный альбом своей мечты.

Прежде чем приступить к фотомонтажу, необходимо четко представить себе сюжет, его составные части, принцип их размещения и совмещения на общей поверхности. Аппликациями могут служить изображения, вырезанные из фотографий или переснятые из книг, самостоятельно выполненные с помощью бумаги, ножниц, кисти, туши или карандаша, а общим фоном — подходящая фотография, бархат, бумага. Аппликации, входящие в состав сюжетно-важных частей в будущей фотографии, размещают на подготовленной поверхности, приклеивают резиновым клеем, если это необходимо, ретушируют и переснимают на фотопленку. С полученного негатива делают отпечаток. Упрощенный способ применения аппликации прислал в редакцию Вардан Сирадекян. Как известно, при комбинированной фотопечати использование темных контурных масок удобно лишь в случае, когда граница двух

изображений проходит по прямой или волнистой линии. Изображение же со сложным контуром прикрыть маской не удастся. Вот тут и поможет способ аппликации. Например, у вас возникла идея запечатлеть себя на фоне Эйфелевой башни. Для этого не обязательно ехать в Париж, достаточно лишь иметь изображение башни, свой портрет и какой-нибудь подходящий фон. Башню располагаете на заднем плане, свой портрет — на переднем, можно впечатать облака, добавить детали городского пейзажа или портреты своих друзей (см. фото). При этом необходимо правильно определить границы и соразмерность изображений по масштабу. Минимум усилий — «и вы в Париже»... Более подробно познакомиться с фотомонтажом можно в журнале «СФ» в статьях С. Костромина (1986, № 8, 9 и 1987, № 2, 4, 6 и 7), В. Бутырина (1988, № 3) и С. Жвиргжда (1988, № 5), в книге В. Колесникова «Необычная фотография» (Киев: Наукова думка, 1990).

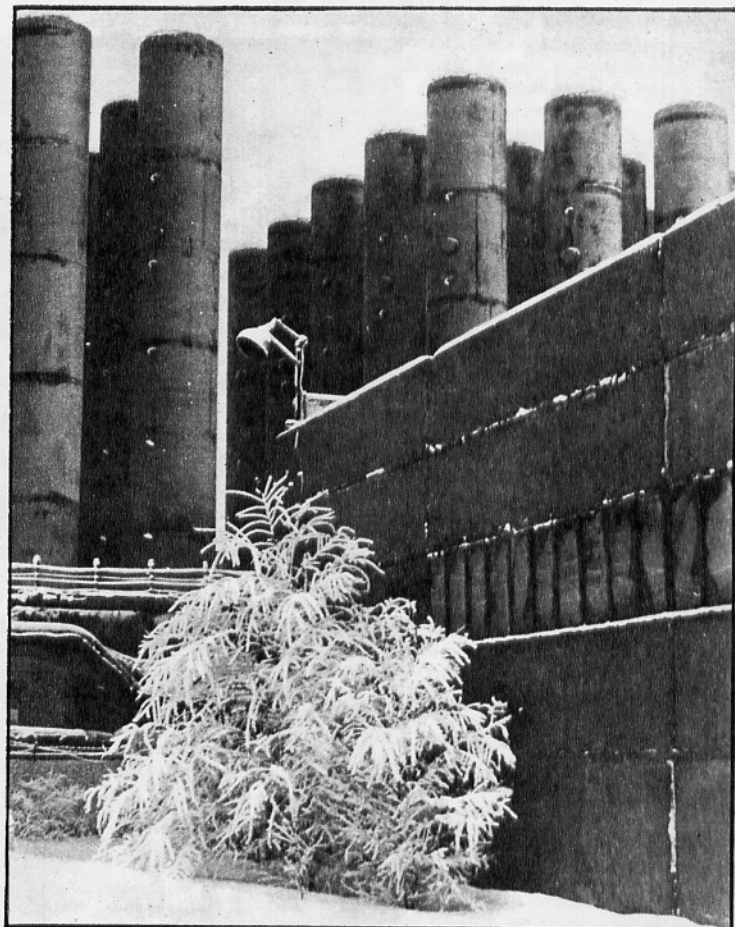
Т. ВОРОНЦОВА

По земле уральской

Так было и в прошлое, и в позапрошрое лето, и три года назад — где-то в середине июля мы садимся в «ПАЗик» и мчимся по оренбургскому тракту в урочище Карачай. Мы — это пять-шесть мальчишек из новотроицкой фотостудии «Гелиос» и наш неизменный руководитель, преданный уральским просторам и фотографии, Евгений Александрович Щербаков. Карачай — это малоприметный с оживленной автострады оазис в пустынной степи, популярный среди местных фотолюбителей тем, что вобрал в себя березовые рощи, скалы, даже сосны — редкое в наших краях явление. Этот островок нетронутой цивилизацией реликтовой природы диаметром всего в каких-нибудь три километра олицетворяет собой разные времена года: вверху, где посуше и потеплее, вовсю благоухает зелень; спускаясь вниз по склону —

листья на деревьях только-только распускаются; а в самой низине, где петляет речушка Туберля, до середины мая пяти-шестиметровыми наносами лежит снег... Долгое время я не мог понять, что особенного в этих местах, только сейчас душа стала чуть ближе к этой первозданной красоте. Понял — это по мне, потому что люблю простор и свободу: простор — для души, свободу — для выбора сюжетов в фотографии. Все чаще стал с друзьями путешествовать, снял несколько серий, посвященных жизни деревьев и камней, жизни леса. Есть у меня на снимках портреты сверстников, пробую себя и в других жанрах, но все-таки пейзаж остается самым близким. Сейчас я думаю, какой же я был глупый, когда раньше не любил ходить в походы, и радуюсь, что фотоаппарат дал мне шанс узнать намного больше об окружающем мире.

Константин БЕЛЯЕВ
г. Новотроицк



КОНСТАНТИН БЕЛЯЕВ, 17 ЛЕТ
(НОВОТРОИЦК)

ОБРАЗ

УРАЛЬСКАЯ СКАЗКА

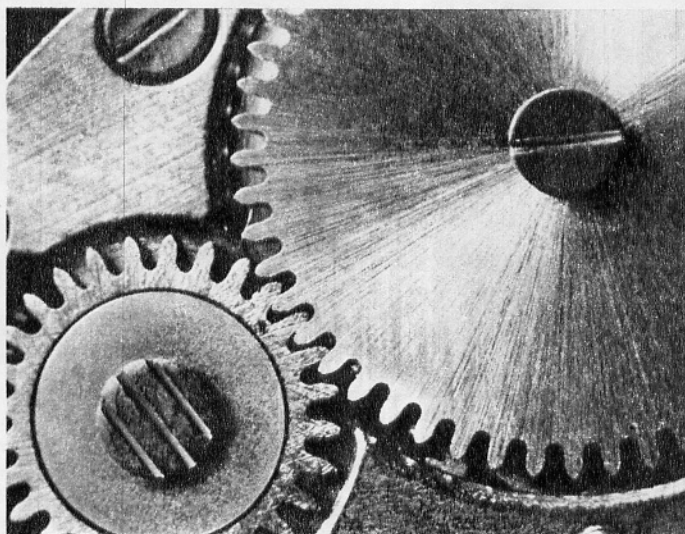
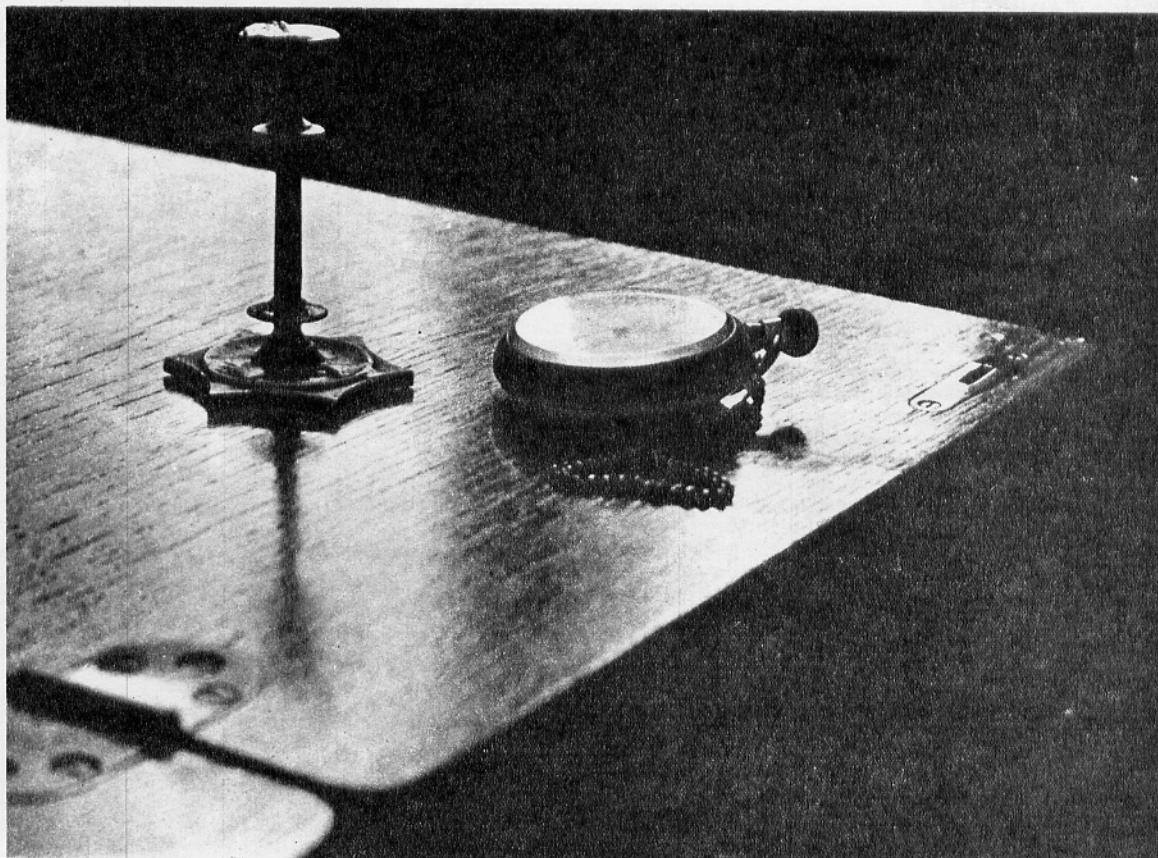
ЗАВОДСКАЯ ЗАРИСОВКА

«Часы»

Почта конкурса показала, что фотографы — читатели журнала «часов не замечают». С большим трудом наскребли мы четыре снимка на одну журнальную полосу, а не на две, как обычно в конкурсных публикациях. Грустно, товарищи...

Не знаем, что и думать: то ли творческие часы остановились, то ли стали отставать.

Советуем подремонтировать их к следующему конкурсу.



А. ШПАКОВ
(ВЛАДИКАВКАЗ)
НАТЮРМОРТ

С. ШАФРАН
(ДНЕПРОПЕТРОВСК)
ПЕРВЫЕ ЧАСЫ ЖИЗНИ

П. БЕЗРЯДИН
ЧАСЫ

П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЖИС)
В ПЯТЬ УТРА

Так помогает фотография

Автору этого очерка я с давних пор помогаю как врач. А. С. страдал разнообразными тягостными расстройствами настроения с чувством обезличенности, ускользания своего «я», что делало жизнь его роботно-бессмысленной, пронизанной страхом каких-то еще новых, не свойственных ему ощущений и побуждений. И здесь серьезно помогла терапия творческим самовыражением, включающая в себя и творческое фотографирование (см. «СФ», 1989, № 10). А. С. тонко раскрывает здесь существо лечения творческим фотографированием, прочувствовав его на себе. Этот очерк, на мой взгляд, может существенно помочь и многим здоровым людям с расстройствами настроения (в которых практически всегда неприятно ощущается чувство потери своей индивидуальности). А вернуться к себе — это и значит снять или ослабить разлаженность души. В серьезных случаях (особенно связанных с нежеланием жить) необходимо обратиться к психотерапевту. Но когда нет необходимости во врачебной помощи, творческое фотографирование в том духе, как здесь сказано о нем, может помочь.

М. БУРНО,
доцент кафедры психотерапии
Центрального института
усовершенствования врачей

Помнится, меня несколько смущали первые беседы с доктором, смущали тем, что я не получал никаких назначений, рецептов или предписаний, как это бывает обычно.

Правда, он посоветовал купить «Смену» и делать снимки, но я решительно отказался, говоря, что когда-то занимался фотографией, но толку от этого не было никакого. Действительно, в нашем семейном альбоме можно найти несколько снимков, которые я сделал в школьные годы. На одном из них я запечатлел самого себя, сидящим на диване и смотрящим в окно. На этом мои первые фотографические опыты, кажется, закончились, не оставив какого-либо заметного следа.

Следующий мой опыт был связан с производственной деятельностью, когда понадобилось фотографировать кривые на экране осциллографа. Для этой цели я купил в ближайшем магазине «Зенит-3М» — он и сейчас у меня цел — и немедленно приступил к работе. С тех пор запомнилось лишь бесконечное сидение в душной фотолaborатории на работе и вечно рыжие от реактивов пальцы.

Так что совет доктора был мне вовсе не по душе. А он и не настаивал, но время от времени возвращался к этой теме, я же возражал. Так продолжалось год или даже два — пока мне не показалось, что проще купить «Смену» и сделать несколько снимков, так сказать, для отчета, чем без конца спорить с доктором.

Сказано — сделано. Я купил «Смену-8М» и в ближайшее воскресенье отправился на дачу в лес, чтобы снять пленку «для отчета».

Это было снежной зимой, в январе. День выдался хмурым и теплый. Что снимаешь в такую погоду? Но отступать не хотелось, и пленку я все-таки отснял.

Решил начать с черно-белых слайдов, но сперва у меня решительно ничего не получалось. Для начала я взял, конечно, са-

мый отчетливый кадр — им оказалась «Ель» — и делал бесчисленные пробы, пока, наконец, не получил серенький слайд, а позже и снимок...

Итак, я представил свои первые слайды. До сих пор на занятиях мы смотрели почти исключительно цветные слайды, и мои серенькие выглядели рядом с ними совсем уныло. Но приняли их хорошо. Это было мне не безразлично, но, казалось, добрые слова продиктованы одной только вежливостью — я бы и сам постарался ободрить начинающего.

Но главное — я отчитался и был теперь свободен, как я считал, от фотографии. Правда, у меня оставалась еще пленка и реактивы, так что я сделал еще несколько слайдов. И эти слайды тоже были встречены с интересом, мне даже было несколько совестно из-за того, что я делал их без особого старания — лишь бы отделаться. Я подумал, что в иных условиях, при другой погоде я мог бы сделать что-нибудь более стоящее, отснял еще две-три пленки, но получилось, как я считал, все так же уныло и неинтересно. И я решил, что с фотографией покончено.

Однажды я был на занятиях в другой группе. Среди прочего показывали разнообразные слайды, не называя авторов. Был там и мой слайд. На него обратили внимание, но не потому, что он был один такой серенький среди цветных — об этом не было речи; говорили о настроении автора, особенностях его характера, отразившихся в работе, отмечали и достоинства. Слушать все это было мне неловко, но с того момента я заметил, что мои слайды смотрят, о них говорят вовсе не из вежливости. Почему? Я этого не понимал, что меня задевало, раздражало — ведь сам я не видел в своих снимках и слайдах ничего примечательного.

Тогда я решил внимательно сопоставить чужие слайды (взятые у знакомых или купленные в магазине) со своими. Я нашел, что мои слайды, конечно же, уступают в художественном и техническом отношении, но почти все они имеют нечто общее, что-то вроде особого почерка. Но что хорошего, если почерк этот неважный? Огорчительно, конечно, но не только... Рассматривая свои слайды, я заметил, что они как будто бы смягчают, отгесняют безличное, безразличное, тягостное состояние, которое в то время — а это было лет десять назад — удерживалось почти постоянно. А вот превосходные чужие слайды такого действия не оказывали или почти не оказывали. В чем тут дело?

Отвечая или пытаясь ответить на этот вопрос, я невольно мысленно обращался к тому, что в болезни стало помогать мне первым. Первым был лес, поле, озеро, вообще живая природа. А на моих слайдах и снимках почти сплошь природа. Не в этом ли причина их целебного действия? Могу сказать, что отчасти это так.

Вот снимок симпатичного мне и знакомого уголка леса. Он как бы возвращает в тот славный денек начала весны, возвращает и в то смягченное состояние, что испытывал тогда в лесу. (Я и сейчас, глядя на снимок, словно ощущаю то ласковое неяркое солнышко и вижу комаров-толкунчиков, что сновали в его лучах, — а такие ощущения плохо сочетаются с болезненными, теснят их.) Можно, пожалуй, сказать, что фотография в этом случае продлевает и сохра-

няет благотворное действие природы. В детстве бабушка, огорченная, бывало, моим поведением, говорила: «Вот уйду в монастырь...» При этом мне представлялось мрачное здание заброшенной церкви на Андроньевке. Я думал, что это и есть бабушкин монастырь. Целебное действие непринужденных, непосредственных воспоминаний детства, когда они являются сами собой, известно. Снимок как бы подкрепляет вот такие воспоминания.

Под этими соснами в детстве я почти всякий раз находил белые грибы. Это была моя тайна. Дело в том, что деревья эти растут почти в поселке и вблизи дороги, так что никто не догадывался искать там грибы, тем более, что рядом стояли другие сосны, под которыми грибов почему-то никогда не было. Деревья изменились с тех пор, но снимок все-таки напоминает те чудесные времена.

Но вот самый первый слайд (и снимок), который был для меня важен сам по себе, а не тем, что на нем запечатлено. Он первый в этом отношении, а не по времени его появления.

Вглядываясь в эту картину, я чувствую, как что-то неуловимо и по-хорошему меняется в душе, все становится на свои места, отступает ледяная тоска, появляется почва под ногами. И все это не потому, что я вижу с детства знакомое, можно сказать, даже родное место, но потому, что там в этот день было хорошо — в данном случае об этом и не думаешь, — а потому, что это по-настоящему моя работа. Вот «Весенний ручей». (В наших местах ручьи только и бывают весной, да в сильные затяжные дожди.) Это тоже по-настоящему моя работа.

Через некоторое время после смерти матери все в родном доме перестало казаться родным: и родные люди, и родные стены... То, что я берег мамини вещи, ухаживал за цветами, которые она очень любила и выращивала в саду, — постепенно стало казаться ненужным, ненатуральным, холодным... Да и жизнь в ледяном одиночестве теряла, казалось, свой положительный, человеческий смысл. Такие состояния и теперь случаются. Но посмотришь на снимок с потемневшим от весенней воды снегом в русле ручья — и что-то неуловимо поправляется в душе, оттаивает, согревается...

— Боже мой! — воскликнул однажды доктор-фотолюбитель, взглянув на мои снимки и слайды, — они же совершенно не проработаны и потому многое теряют. — Отдайте негативы в лабораторию, — продолжил он, — там сделают настоящие снимки. Действительно, из мастерской я получил яркие, отчетливые отпечатки с глянцем, но они стали как бы менее моими, а потому, как я сразу же это ощутил, менее целебными. То есть «непроработанность» оказалась до некоторой степени личностным свойством моих работ. Сперва это огорчало, но потом я понял: не беда, ведь такие снимки вроде дневниковых записей — не для показа, а для себя...

Вообще, мне кажется, всякая работа хороша и полезна, даже целебна, если делается по-своему и обязательно с добрым чувством. И не знаю, понял ли бы я это, не будь фотографии.

А. С-ОВ

Андрей Анохин Фотографы старой Костромы

Собирателю старины костромич Андрей Александрович Анохин располагает интересным материалом о жизни и деятельности старейших фотографов своего края. По нашей просьбе он предоставил редкие снимки конца XIX — начала XX века из собственной коллекции и из запасников Костромского государственного музея-заповедника. Вот что он рассказал:

— В 1856 году художник Э. Мюкке построил в Костроме фотопавильон (об этом свидетельствуют документы). О существовании более ранних фотографических заведений в городе сведений нет. Этот павильон можно считать первым профессиональным ателье в наших краях.

Мюкке поставил павильон на одной из центральных улиц, вблизи главной площади. Ателье работало преимущественно в холодное время года. С началом навигации Мюкке отправлялся по городам Поволжья, обслуживая их по очереди. Дольше всего задерживался на Нижегородской ярмарке. Фотография тогда была делом дорогостоящим. Поэтому фотопавильонами обзаводились люди состоятельные.

К середине 60-х годов положение изменилось. Кострома стала заметно развиваться. Появились новые промышленные предприятия. Богатели купечество и торговый люд, увеличился приток сельского населения. Город окреп и численно вырос. К этому времени усовершенствовался и несколько удешевился фото-процесс. Фотография стала более доступной. В городе появляется еще несколько фотопавильонов.

Рассказать о всех деятелях фотографии в Костроме в данном материале не представляется возможным, поэтому упомяну лишь наиболее известных. Фотография «Светопись А. Шмидта» была основана провизором А. Ф. Шмидтом в 1864 году. Это корифей костромской светописы. Он был не только павильонным фотографом, но и активным членом Губернской ученой архивной комиссии (ГУАК), членом-сотрудником археологического института в Петербурге, чей труд в изучении истории края по сей день высоко ценится.



М. РИТТЕР
СУСАНИНСКАЯ ПЛОЩАДЬ, 1902 г.



Н. КАРЯКИН
ДЕРЕВЕНСКИЕ КАЧЕЛИ, 1902 г.

Фотография Н. А. Хитрово открылась в 1872 году. Сразу по приезде в Кострому мастер заявил о себе витриной с портретами детей на стене гостиницы «Старый двор». Новшество подхватили другие фотографы, присоединив к витрине свои щиты с фотографиями. Своеобразная фотовыставка просуществовала до 1900-х годов.

Страстный поклонник театра, друг актеров, Н. А. Хитрово снимал сцены из спектаклей, делал и распространял портреты артистов. Он устроил при своем заведении платные фотографические курсы для желающих учиться съемке, копировке и ретуши. Когда Хитрово уехал из Костромы, павильон арендовали братья Н. П. и С. П. Федотовы. Они перестроили его по образцу столичных фотографий, оснастили заграничным оборудованием, стали производить съемку при свете магния. Они же явились авторами первых моментальных снимков спортивных соревнований в городе, в частности состязаний членов Костромского общества велосипедистов. В 1900 году открылось светописное заведение с громким названием «Большая московская фотография». Был ее владельцем бывший крестьянин Г. П. Куракин. Он прошел хорошую школу у московских фото-профессионалов. Знания и трудолюбие позволили ему в короткий срок стать первым фотографом города. Интересно работал в начале нашего века фотограф Л. Л. Ермолинский, в прошлом офицер. Природный художественный вкус позволял ему создавать правдивые, естественные портреты.

Я назвал лишь некоторые имена профессионалов. Все они запечатлевали облик своих современников, создавали зримую память истории. А ведь наряду с профессионалами в городе работали фотолюбители. С 1890-х годов, с появлением на рынке портативных «Кодаков», фотографам стала доступна фиксация событий общественной жизни. Так, владелец маленькой костромской типографии М. Ф. Риттер фотографировал на улицах города и помещал снимки на почтовых открытках. Его виды провинциальной Костромы



Д. ПРЯНИЧНИКОВ
УСПЕНСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОВОР, 1915 г.,
ВЫГРУЗКА ХЛЕБА (НАЧАЛО ВЕКА)





пользовались большим успехом. Ветеринарный врач, ученый-археолог и краевед Н. М. Бекаревич успешно снимал город и окрестности села Домнино — родины Ивана Сусанина. В 1909 году в Костроме состоялся историко-археологический съезд. В залах съезда была открыта экспозиция этнографических и архитектурных снимков фотографов-любителей. Выделялись в ней фотографии инспектора народных училищ В. Н. Кларка. Он снимал архитектурные памятники, предметы церковной утвари, делал специальные этнографические зарисовки. Позднее Кларк стал членом Костромского научного общества по изучению края и фотографировал специально по заданию объединения. Много путешествовал по костромской земле с фотоаппаратом служащий губернского земства Д. И. Пряничников. Позже он стал на путь репортажной фотографии, снимая известность фотографа-хроникера. Преподаватель технического училища Костромы Н. А. Карякин снимал волжские виды, пейзажи. Но главная его тема — быт горожан, ярмарочные и базарные торги. Много разъезжал по делам службы земский строитель А. А. Макаревский. И всегда при нем был фо-



Н. КАРЯКИН
НА ЯРМАРКЕ. 1911 г.

тоаппарат. Он запечатлел жизнь многих маленьких городков и сел, удаленных от губернского центра. На его снимках — строительство местных дорог, больниц, библиотек. О размахе деятельности фотографов Костромы рассказала выставка 1915 года, устроенная городским научным обществом. На ней демонстрировалось более пятисот фотографий, охвативших период с середины XIX века до начала первой мировой войны: народные типы, кустарные промыслы, памятники архитектуры, деятели литературы и искусства — все нашло в них отражение. По окончании выставки часть фотографий была передана в местный музей. Так зародился в нем новый раздел — фотографический. Первую костромскую фотовыставку отметил авторитетнейший московский журнал «Вестник фотографии». Он дал лестную оценку достижениям подвижников фотоискусства из глубинки. С началом первой мировой войны фотографическая жизнь в городе пошла на спад: профессионалы еще продолжали работать, но деятельность любителей постепенно замерла вследствие нехватки фотоматериалов. Такова в сжатом виде история фотографической жизни в одном из провинциальных городов России.

Алексей Васильев **Выставочная фотография***

Съемка. Круг вопросов, рассматриваемых в данной теме, может быть чрезвычайно широк: разнообразная съемочная аппаратура и принадлежности, теория и практика композиционного построения снимка, работа со светом, многочисленные советы и рекомендации по съемкам в разных жанрах... Этот обширный материал, конечно, не может быть полностью освещен в одном цикле статей. Поэтому заинтересованным читателям мы рекомендуем многочисленные книги по фотографии, а также публикации в «СФ». Здесь же имеет смысл обратить внимание на ключевые моменты, имеющие большое практическое значение.

Композиция. Из общей теории композиции остановимся лишь на тех моментах, игнорирование которых, как показывает опыт, приводит к большому числу ошибок. Начнем с сюжетного центра. Кажущаяся тривиальность этой темы нередко приводит к погрешностям, перечеркивающим всю работу по созданию снимка. Необходимо твердо помнить два правила: каждая фотография должна иметь сюжетный центр, и этот центр может быть только один. Напомним, что сюжетный центр — главная часть изображения, несущая основную смысловую нагрузку, который может, в первых, располагаться в одном месте более или менее компактно. Так, на портрете во весь рост сюжетным центром, как правило, является лицо человека, на крупноплановом портрете — глаза. На снимке «Сторожевая башня» сюжетным центром служит сама башня, на снимке «Литва. Записки» — здание древнего костела. Это наиболее распространенный случай, и особых пояснений он не требует. Во-вторых, сюжетный центр может быть разделен на несколько частей, расположенных в разных местах снимка. В этом случае обязательно смысловое взаимодействие этих частей — противопоставление, сравнение, перечисление и так далее. Представьте себе известный фотографический «штамп» под названием «Ссора». Через весь снимок — скамейка. Двое сидят на разных ее концах, отвернувшись друг от друга, и смотрят в правый и левый обрезы фотографии. Сюжетный центр — две фигуры — Он и Она. Это один центр, хотя и разнесен геометрически на разные края изображения (вариант противопоставления). Если на эту скамейку через одинаковые интервалы посадить, скажем, трех девушек с книгами, то получится другой «штамп» под названием «Перед экзаменами» (вариант перечисления). Сюжетным центром снимка, основанного на красивом отражении в воде здания или эффектных облаков, будет и сам объект, и его отражение, хотя они не объединены геометрически (вариант сравнения). В-третьих, сюжетный центр может занимать всю площадь кадра. Это, например, любой декоративный одноплановый снимок с ритмическими повторами. Вспомните многочисленные «зимние березы», когда кадр заполнен параллельными стволами деревьев. Советую провести простой эксперимент. Попробуйте отыскать сюжетный центр на всех своих снимках, особенно ранних. Вполне возможно, что где-то вы его не обнаружите. Это послужит исчерпывающим объяснением, почему снимок не удался,

хотя и раньше вы, вероятно, чувствовали это интуитивно. При поисках сюжетного центра может возникнуть и другая сложность. Не исключено, что вы задумаетесь, какому элементу изображения отдать предпочтение. И это, наверняка, будет неудачная фотография.

Сюжетный центр должен быть только один; мало того, не должно возникнуть никакого сомнения в том, какой элемент «главнее». Любые претенденты на это «звание» отвлекают внимание зрителя, делают композицию рыхлой, разваливающейся. Такую фотографию иногда (не всегда, конечно) можно разрезать ножницами и получить два самостоятельных снимка. Примером может служить «Сванское селение». На первый взгляд — эффектная фотография. Хорошо передан колорит горного села. Башни и дома из камня оригинальной архитектуры в первую очередь привлекают внимание зрителя и вроде бы являются сюжетным центром. Но есть еще и одинокая лошадь на переднем плане. Она по смыслу никак не связана с селением: не движется в его сторону, не выходит из него. Однако лошадь тоже явно претендует на сюжетный центр. Автор, что называется, «погнался за двумя зайцами». В результате композиция «разваливается». Каждая сюжетно-важная часть, образно выражаясь, «тянет на себя». В этом легко убедиться, прикрыв поочередно верхнюю и нижнюю половины фотографии.

На снимке «Зимний этюд» тоже две сюжетно-важные части: заснеженные следы и одинокий куст. Однако следы своим расположением как бы подводят зрителя к кусту, они с ним связаны по смыслу, и ощущения композиционного дискомфорта не возникает.

Аналогичны постепенно увеличивающиеся дома на снимке «Зима в Каргополье». Они подводят к изображению шатровой деревянной церкви, являющейся вертикальной доминантой зрительного ряда.

«Закарпатье. Православная церковь». На этой фотографии одинокое дерево как бы сравнивается с готическим зданием церкви. И то и другое — единственные вертикали на фоне мягкого ландшафта карпатских гор. Сюжетно-важные детали, таким образом, по смыслу взаимодействуют друг с другом и образуют единый сюжетный центр.

Другим очень важным условием построения композиционно грамотного снимка является лаконичность изображения. На нем не должно быть большого количества случайных деталей. Такие детали хотя и не «конкурируют» с сюжетным центром, однако отвлекают внимание, мешают зрителю сосредоточиться на главном. Чрезмерная активность дальнего плана или излишняя перегруженность переднего тоже мешают этому. Снимок «пестрит», создается впечатление случайности его возникновения. Умение лаконично выразить свою мысль является, пожалуй, основным качеством зрелого фотохудожника. Так же, впрочем, как и писателя, поэта, живописца.

В процессе съемки сделать фотоснимок лаконичным помогают технические средства. С помощью телеобъектива можно вывести дальний план из резкости. «Широкоугольник» позволяет приблизиться к объекту, заполнить его изображением большую часть картинной плоскости. При этом несущественные детали заднего плана будут



СВАНСКОЕ СЕЛЕНИЕ



ЛИТВА. ЗАПИСКИ



СТОРОЖЕВАЯ БАШНЯ

мелкими. Мягкорисующая оптика помогает обобщить излишние подробности. Достижению этой же цели способствует предварительная «обработка» переднего плана, так же как и тщательный, иногда с точностью до сантиметра, выбор точки съемки. Специальные приемы фотопечати и ретушь тоже порой помогают избавиться от ненужных деталей.

Приведем такой пример. На снимке «Зима в Каргополье» на переднем плане изображено небольшое деревце, отбрасывающее красивую тень. При этом само деревце почти сливается с тенью от домов, нарушая тем не менее нижней частью ствола плавную округлость этой тени. Все это совершенно не вяжется с композицией

* Начало см. «СФ», 1990, № 7, 8, 10.

ЗИМНИЙ ЭТЮД



ЗИМА В КАРГОПОЛЕ



ЗАКАРПАТЬЕ, ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ



ФОТО АВТОРА

и с общим построением изображения, состоящего только из крупных деталей. Изменить точку съемки было невозможно, это видно по фотографии. Деревце в любом случае попало бы в кадр. Убрать его в натуре тоже не удавалось, не нарушив девственности снежного покрова. Это типичный пример фотографического «мусора», хотя и незначительного в данном случае. В подобной ситуации только два выхода: забраковать снимок либо напечатать его в технике изогелии. Изогелия была отвергнута как не соответствующая творческому замыслу. Снимок все же остался среди «выставочных», несмотря на существующий изъян.

И наконец, третьим основным критерием композиционного совершенства фотоизображения является равновесие при заполнении картинной плоскости. Сразу оговоримся, что композиция может быть и неуравновешенной зрительно, если это оправдано содержанием (простейший пример — придание изображению «динамичности»). Однако и в этом случае можно говорить о зрительно-психологическом равновесии. Имеется в виду, что зритель как бы домысливает несуществующую часть изображения. Такие композиционные приемы сравнительно редки и могут успешно использоваться лишь опытными авторами.

(Продолжение следует)

Около тридцати лет я руковожу фотокружком. За это время накопилось много изношенного оборудования. Существуют ли какие-либо нормы, определяющие сроки списания фототехники?

В. Матвеев

Списание пришедших в негодность основных средств, в том числе и фототехники, с баланса предприятий и учреждений производится согласно Типовым инструкциям, утвержденным Министерством финансов СССР и Госпланом СССР от 1 июля 1985 года, от 23 сентября 1987 года — № 188 и от 12 октября 1987 года — № 195. Действие указанных документов распространяется на все предприятия, находящиеся на хозяйственном расчете, и учреждения, состоящие на государственном бюджете. Предприятия и учреждения могут списывать с баланса фототехнику по истечении 10 лет амортизационного срока эксплуатации, установленного Госпланом СССР. (В настоящее время этот срок службы фотоаппаратуры указывается в заводских инструкциях по эксплуатации, прилагаемых к фотоаппарату.) Если фототехника находится на балансе хозяйственных предприятий, то ее балансовая стоимость снижается за счет начисления амортизационных отчислений. Оборудование, находящееся на балансе учреждений, состоящих на государственном бюджете, в связи с тем, что в этом случае не начисляются амортизационные отчисления, свою балансовую стоимость не изменяют до конца срока его службы.

В. ФЕДАЙ

В магазинах Минска появились элементы питания РЦ-53М. Однако продавцы, торгующие фототоварами, не могут сообщить покупателям характеристики этого элемента, цена которого 1 руб. Возможно, редакция сумеет опубликовать необходимые фотолюбителям данные.

Д. Станилевич

Технические характеристики элемента питания РЦ-53М следующие: начальное напряжение — 1,25 В; емкость 0,32 А·ч; гарантийный срок хранения 18 месяцев; рабочая температура — от -20 до +50°C; габариты: Ø15,6, Н=6,3 мм; масса 5,1 г. Напомним, что характеристики элемента питания РЦ-53 следующие: начальное напряжение — 1,25 В; номинальная емкость 0,3 А·ч; гарантийный срок хранения — 18 месяцев; рабочая температура от 0 до +50°C; габариты: Ø15,6, Н=6,3 мм; масса 4,6 г. Вольт-амперная кривая, начиная с 0°, а тем более при минусовых температурах, имеет резко падающий характер. При низких температурах номинальная емкость и продолжительность работы значительно снижаются. Так, продолжительность работы этого элемента при сопротивлении внешней цепи 120 Ом составляет 10 часов при t=0°C и 29 часов при t=от 20 до 50°C.

В. А.

Аддитивная фотопечать

Окончание. Начало см. на стр. 25.

время экспонирования при первой пробной печати; k — яркостный коэффициент коррекции зонального времени экспонирования первого пробного отпечатка; t_1, t_2, t_3 — цветностные коэффициенты коррекции зонального времени экспонирования первого пробного отпечатка (зональные коэффициенты светопропускания полей мозаичного светофильтра, соответствующие выбранной ячейке первого пробного отпечатка).

Пример 1. На фото 4 (без коррекции) и 6 изображен один из моментов автореда. Пробная печать этого сюжета осуществлялась по изображению участка беговой дорожки стадиона, цвет покрытия которой приближается к ахроматическому с пурпурным оттенком. При печати использовался негатив, полученный на немаскированной пленке, и цветная фотобумага, сбалансированная под маскированные негативы. Время экспонирования в синей, зеленой и красной зонах спектра при пробной печати было выбрано равным: $t_1=5$ с, $t_2=10$ с и $t_3=60$ с. Полученный после экспонирования и обработки первый пробный отпечаток (фото 5) был признан удовлетворительным по общей оптической плотности. Из чего следует: яркостный коэффициент « k » коррекции зонального времени экспонирования пробного отпечатка должен быть принят равным единице. Из всех ячеек (фото 5) пробного отпечатка наиболее близкой к цвету покрытия беговой дорожки является ячейка с цветностными коэффициентами коррекции, соответствующими зональному времени экспонирования t_1, t_2 и t_3 , равными: $t_1=0,3$, $t_2=0,6$ и $t_3=0,4$. С учетом приведенных выше значений времени t_1, t_2, t_3 и цветностных коэффициентов t_1, t_2, t_3 , а также принятого яркостного коэффициента « k » окончательное зональное время экспонирования при получении фото 6 определено по вышеприведенной формуле $t'_1=0,3 \times 5$ с $=1,5$ с; $t'_2=0,6 \times 10$ с $=6$ с; $t'_3=0,4 \times 60$ с $=24$ с. Если ячейка желаемого цвета на цветовом треугольнике отсутствует, то на периферийной части цветового треугольника выбирают ячейку «а» (рис. 4) с цветом, наиболее близким к желаемому, и мысленно смещают ее (показано стрелкой) в направлении увеличения насыщенности этого цвета до совпадения с ячейкой «b», также периферийной части цветового треугольника. Для того чтобы на втором пробном фотоотпечатке цвет ячейки «b» с координатами t_1^b, t_2^b и t_3^b был идентичен цвету ячейки «а» с координатами t_1^a, t_2^a и t_3^a первого пробного отпечатка с соответственным изменением цветов всех остальных ячеек цветового треугольника, коэффициенты C_1, C_2 и C_3 должны быть равны отношениям: $C_1 = \frac{t_1^a}{t_1^b}$; $C_2 = \frac{t_2^a}{t_2^b}$;

$C_3 = \frac{t_3^a}{t_3^b}$. Время экспонирования при получении второго пробного фотоотпечатка определяют по формулам: $t'_1 = k \times \frac{t_1^a}{t_1^b} \times t_1$; $t'_2 = k \times \frac{t_2^a}{t_2^b} \times t_2$; $t'_3 = k \times \frac{t_3^a}{t_3^b} \times t_3$; где t'_1, t'_2, t'_3 — зональное время экспонирования при второй

пробной фотопечати: t_1^a, t_2^a, t_3^a — цветностные координаты ячейки «а» цветового треугольника первого пробного отпечатка; t_1^b, t_2^b, t_3^b — координаты ячейки «b» — цветового треугольника второго пробного отпечатка. Найденные зональные времена экспонирования t'_1, t'_2 и t'_3 при второй пробной печати используют для определения времени экспонирования t'_1, t'_2 и t'_3 при окончательной печати, которые вычисляют по формулам: $t'_1 = k' \times t'_1 \times t_1$; $t'_2 = k' \times t'_2 \times t_2$; $t'_3 = k' \times t'_3 \times t_3$, где t'_1, t'_2, t'_3 — зональное время экспонирования при окончательной печати; k' — яркостный коэффициент коррекции зонального времени экспонирования второго пробного отпечатка; t_1, t_2, t_3 — цветностные коэффициенты коррекции зонального времени экспонирования второго пробного отпечатка.

Пример 2. Негатив, с которого отпечатаны фото 7 (без коррекции) и 10, получен на маскированной пленке, предназначенной для искусственного освещения и экспонированной светом перекальных ламп; фотобумага сбалансирована под маскированные негативы. Первая пробная печать осуществлена по изображению паркетного пола при времени экспонирования соответственно в синей, зеленой и красной зонах спектра: $t_1=25$ с, $t_2=15$ с и $t_3=45$ с. Полученный таким образом пробный отпечаток (фото 8) неудовлетворителен по общей плотности. Верная оценка цветности хроматического изображения паркета и выбор ячейки оптимальной цветности при такой плотности отпечатка затруднительны. Необходим второй пробный отпечаток, оптимальный по общей плотности. На изображении оптического клина первого пробного отпечатка оптимальной признана плотность поля, соседнего с полем сравнения и имеющего меньшую плотность, что соответствует яркостному коэффициенту коррекции зонального времени экспонирования $k=0,5$. Вторая пробная печать осуществлена при времени экспонирования, полученном умножением коэффициента k на значения времени t_1, t_2 и t_3 с последующим округлением произведений: $t'_1=0,5 \times 25$ с ≈ 12 с, $t'_2=0,5 \times 15$ с ≈ 7 с, $t'_3=0,5 \times 45$ с ≈ 22 с. На втором пробном отпечатке (фото 9) нормальной оптической плотности (поэтому $k'=1$) оптимальной по цветопередаче является ячейка с цветностными коэффициентами коррекции зонального времени экспонирования t'_1, t'_2, t'_3 , соответственно равными: $t'_1=0,3$, $t'_2=0,4$ и $t'_3=0,6$. Необходимое для получения окончательного отпечатка (фото 10) зональное время экспонирования было определено так: $t''_1=0,3 \times 12$ с $=3,6$ с; $t''_2=0,4 \times 7$ с $=2,8$ с; $t''_3=0,6 \times 22$ с $=13,2$ с.

Когда среди ячеек пробного отпечатка не удается найти нужного цвета, прибегают к помощи интерполирования. Если желательный цвет расположен на цветовом треугольнике между двумя соседними ячейками, то цветностные коэффициенты коррекции зонального времени экспонирования определяют как средние величины соответственных цветностных координат двух выбранных соседних ячеек. Если же желательный цвет расположен на цветовом треугольнике между тремя соседними ячейками, имеющими одну общую точку, то цветностные коэффициенты коррекции зонального времени экспонирования находят как средние величины однозональных цветностных координат каждой пары соседних рядов ячеек, параллельных каждой из сторон цветового треугольника и содержащих эти три выбранные ячейки по следующей фор-

Аббревиатура в фототехнике

(продолжение)

M, manual — ручной (напр., режим управления); **medium** — средний; **magnesium** — (магний) — обозначение контакта на камерах для одноразовых вспышек.

MC, multi coating — многослойное просветление.

ME, multiple exposure — многократное экспонирование.

MD, motor drive — моторный двигатель; моторный привод является более скоростным и мощным приводом для камер (обычно обеспечивает протяжку пленки более 3 кадр/с).

MTL*, metallamellen + TTL — камера, имеющая затвор с металлическими ламелями и систему измерения TTL, то есть приемник ЭУ расположен за объективом.

MTR, magnetic tape recorder — магнитофон.

MW, motor winder — моторное устройство для перематывания пленки, моторный взвод (обычно до 2—3 кадр/с).

MX, matrix — матрица, матричная (пересчетная) схема.

ND, neutral density — нейтрально-серый (светофильтр).

O, orange — оранжевый (фильтр).

OTF, off the film (plane) — TTL измерение отраженного светового импульса ИФО от плоскости пленки, воспринимаемого чувствительным элементом в камере.

P, program — программный, режим управления экспозицией.

PC, perspective control (correct) — оправа широкоугольного объектива с механизмом поперечного смещения оптического блока для выполнения архитектурных съемок.

PCM, professional color meter — компьютерный профессиональный цветоанализатор.

PH (Phi), program high — (см. HP).

PL*, Pentacon-loading, (Pentacon-filmeinlegeautomatik) (нем.) — система автоматической быстрой зарядки пленки; polarizing — поляризационный (светофильтр).

QF, quick focus — система быстрого фокусировки.

R, rewind — перемотка; обозначение на моторном приводе; **red** — красный (фильтр).

RCP, remote — control panel — панель или пульт управления.

S, single — обозначение режима одиночной покадровой съемки; режим автофокусировки при съемке статичных сюжетов; **shutter-priority** — приоритет затвора (см. Tv).

SB*, springblende (нем.) — «прыгающая» диафрагма.

* Аббревиатура, принятая на фирме «Пентакон» объединения «Карл Цейс Йена».

SC, sync cord — синхрорывод (шнур) к ИФО.

SCA, System camera adapter — аббревиатура перед числами, обозначающими адаптер для ИФО к камерам различных фирм.

SFS, subject failure compensation — поправка на нестандартный сюжет (в системах камер с автоматической экспозицией).

SLD, specially low dispersion (glass) — специальное низкодисперсионное (стекло).

SLR, single lens reflex — однообъективная зеркальная камера.

SMC, super multi coating — многослойное просветление супер.

SPD, silicon photodiode — кремниевый фотодиод.

SSC, super spectra coating — супер спектральное просветление.

TC — teleconverter — телеконвертер.

TLR, twin lens reflex — двухобъективная зеркальная камера.

TTL, through the lens — через объектив, замер освещенности (яркости) через объектив, фотоприемник экспонометрической системы расположен за объективом.

TR, tape recorder — магнитофон.

TV, time value — значение выдержки; Tv — [shutter speed priority AE] — режим управления экспозицией с приоритетом выдержки, автомат диафрагмы.

UC, ultra compact, сверхкомпактный (объектив).

UD, ultra-low dispersion (glass) — сверхнизкодисперсионное стекло.

USM, ultrasonic motor (for lens) — ультразвуковой мотор АФ объектива, в камерах.

UV, ultra-violet — ультрафиолетовый (фильтр).

UV*, vorwahlblende (нем.) — диафрагма предварительного выбора, диафрагма с предварительной установкой ограничителя светового отверстия.

V/F, viewfinder — видоискатель, визир.

X, xenon — обозначение контакта на камере для электронных импульсных ламп; ксенон-газ, заполняющий газоразрядные трубки.

Y, yellow — желтый (фильтр).

YG, yellow-green — желто-зеленый (фильтр).

Составитель В. АН 'ЕВ

муле: $\tau_i^{\text{cp}} = \frac{\tau_i^{\text{m}} + \tau_i^{\text{n}}}{2}$, где τ_i^{cp} — средний

цветностный коэффициент времени экспонирования пробного фотоотпечатка в «i»-ой зоне спектра; $\tau_i^{\text{m}}, \tau_i^{\text{n}}$ — однозональные (в «i»-ой зоне спектра) цветностные координаты соседних рядов «m» и «n» ячеек цветового треугольника, содержащих две или три выбранные ячейки. Подобным образом как бы увеличивается количество ячеек пробного отпечатка и, следовательно, как бы уменьшается величина ступени изменения оптической плотности полей мозаичного светофильтра, делая его «тоньше». В результате повышается точность определения оптимальных экспозиционных условий фотопечати.

Точность определения экспозиционных условий зависит от величины ступени изменения оптической плотности полей мозаичного светофильтра и от того, насколько точно помнит фотолюбитель цвет объекта съемки, по изображению которого осуществляется пробная печать. Наиболее точно запоминаются ахроматические цвета, менее — хроматические. Все приемы выполнения пробной печати предполагают наличие в кадре хотя бы одного относительно крупного объекта съемки, цвет которого хорошо известен. При наличии мелких элементов пробную печать с помощью устройства проводят по всему кадру интегрально. Для этого под объективом увеличителя устанавливают светорассеиватель (матовое или молочное стекло). Свет, прошедший через негатив и смешанный светорассеивателем, создает в плоскости экрана увеличителя однородное по освещенности поле. После обработки на пробном отпечатке определяют условия экспонирования по ячейке, наиболее близкой к ахроматической. Каждое из найденных по результатам интегральной пробной печати значений зонального времени экспонирования делают на величину коэффициента кратности используемого светорассеивателя, который определяют предварительно опытным путем. Уменьшенное в соответствии с кратностью светорассеивателя время экспонирования пробного отпечатка используют в дальнейшем для окончательной печати при убранном светорассеивателе.

Пример 3. Сюжет, запечатленный на фото 11 (без коррекции) и 13, снят при дневном освещении на сбалансированную под него немаскированную пленку, отпечатан на бумаге, предназначенной для маскированных негативов. Он содержит множество мелких разноцветных деталей при отсутствии крупной детали, пригодной для пробной фотопечати. Поэтому она (фото 12) проведена интегрально, для чего с помощью матового стекла, установленного вместо красного светофильтра, было проведено смещение светового потока после объектива увеличителя. Коэффициент светопропускания матового стекла определен опытным путем и равен 0,7. Время экспонирования в синей, зеленой и красной зонах спектра было выбрано соответственно: $t_1=7$ с, $t_2=14$ с и $t_3=70$ с. Полученный пробный отпечаток (фото 12) удовлетворителен по общей плотности ($k=1$). На цветовом треугольнике пробного отпечатка выбрана ахроматическая ячейка с цветностными коэффициентами коррекции зонального времени экспонирования t_1, t_2 и t_3 , равными: $t_1=0,4$; $t_2=0,3$ и $t_3=0,6$. Окончательный отпечаток (фото 13) получен экспонированием в течение времени:

$$t_1'=0,7 \times 0,4 \times 7 \approx 2 \text{ с}; t_2'=0,7 \times 0,3 \times 14 \approx 2,9 \text{ с}; t_3'=0,7 \times 0,6 \times 70 \approx 29 \text{ с}.$$

А. ДОМРИН,
Ю. СУХОВЕНКО,
Л. СОКОЛОВСКИЙ

Цветная пленка ЦНД-100

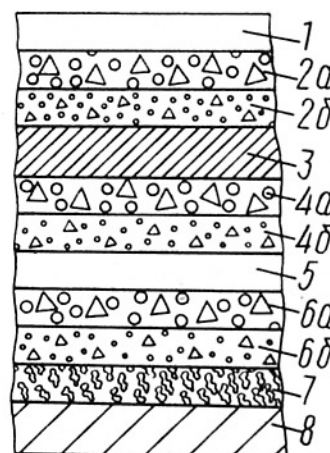


РИС. 1. Строение ЦНД-100: 1 — защитный слой; 2a и 2б — синечувствительные высококочувствительный и низкочувствительный полуслои; 3 — фильтровый слой; 4a и 4б — зеленочувствительные высококочувствительный и низкочувствительный полуслои; 5 — прослойка; 6a и 6б — красночувствительные высококочувствительный и низкочувствительный полуслои; 7 — противоореольный слой; 8 — подложка

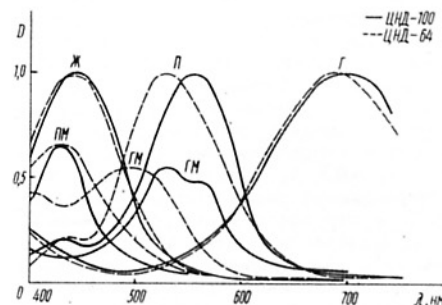


РИС. 2. Кривые спектрального поглощения красителей и маскирующих компонент фотопленки ЦНД-64 и ЦНД-100: ж — желтый краситель; п — пурпурный краситель; г — голубой краситель; пм — пурпурная маскирующая компонента; гм — голубая маскирующая компонента

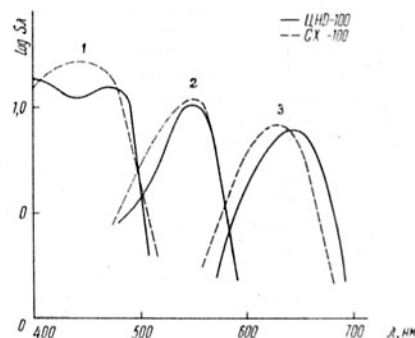


РИС. 3. Спектральная чувствительность пленки ЦНД-100 и «Конисироку ОХ-100»: 1 — синечувствительный слой; 2 — зеленочувствительный слой; 3 — красночувствительный слой

Цветные фотоматериалы завоевывают все большую долю в профессиональной и любительской фотографии. Практически все ведущие фирмы — изготовители кинофотоматериалов включают сегодня в свой ассортимент цветные пленки с $S=100$ ASA/ISO (100 ед. ГОСТ/ISO), содержащие в эмульсионных слоях гидрофобные цветообразующие компоненты и имеющие высокие фотопоказатели. Степень деформации (задубленности) их фотослоев выше 100°C , что позволяет проводить обработку пленок в скоростных высокотемпературных процессах («СФ», 1989, № 10). В настоящее время Госниимфотопроект завершил разработку первой советской цветной негативной фотопленки ЦНД-100 под процесс обработки С-41. Пленка предназначена для съемки при естественном освещении или с ИФО. По своим свойствам она приближается к зарубежным пленкам с аналогичной чувствительностью. Прогресс в достижении высоких структурно-резкостных, градационных и цветоделительных характеристик у ЦНД-100 связан с усложнением ее строения (рис. 1). Каждый цветоделенный слой состоит из двух полуслоев, сенсibilизированных к одной и той же зоне спектра и отличающихся по уровню чувствительности. Между красно- и зеленочувствительными

поколения, которые находятся в эмульсионном слое в виде мелкодиспергированного раствора компоненты в высококипящем растворителе, так называемые гидрофобные ЦОК. Это обеспечивает лучшую селективность спектрального поглощения красителей из этих компонент, позволяя достигать большей задубленности фотографических слоев, а также уменьшает десенсибилизацию спектральных красителей из этих компонент, которая была присуща гидрофильным цветным компонентам старого поколения. На рис. 2 приведены кривые спектрального поглощения красителей, полученных из гидрофобных ЦОК, а также кривые спектрального поглощения маскирующих компонент, которые применены в ЦНД-100 и ЦНД-64. Как видно, пурпурный краситель, образующийся в пленке ЦНД-100, имеет максимум поглощения при $545-550$ нм, в то время как у ЦНД-64 $\lambda_{\text{max}} = 530-535$ нм (максимум спектральной чувствительности зеленочувствительного слоя цветной фотобумаги приходится на 545 нм). Существенно отличаются кривые спектрального поглощения голубых маскирующих компонент (ГМК) этих пленок: в пленке ЦНД-100 ГМК в отличие от ЦНД-64 имеет спектральное поглощение в основном в зеленой зоне спектра, где наблюдается

кам по сенситометрическим, градационным и структурно-резкостным свойствам и существенно превосходит по ним ЦНД-64. В настоящее время ЦНД-100 обладает наибольшей светочувствительностью среди всех советских цветных негативных пленок для дневного света. Средние градиенты светочувствительных слоев ЦНД-100 довольно близко совпадают с аналогичными характеристиками зарубежных фотопленок.

Обработка цветных фотоматериалов занимает одно из важнейших мест в общей системе использования современных фотопленок. Цветные негативные пленки независимо от способа и места их изготовления должны обрабатываться в одном и том же процессе. Это повышает эффективность работы в лабораторных условиях и снижает затраты на обработку. Чтобы избежать этих трудностей, все зарубежные фирмы выпускают пленки под единый процесс обработки (С-41 фирмы «Кодак» или ему подобный). ЦНД-100, как говорилось выше, первая советская фотопленка, обрабатываемая по процессу С-41. Продолжительность обработки составляет 17,5 мин. Ее можно использовать в автоматизированных процессах обработки с применением «мини-лабов», этим повышается стабильность процесса, уменьшается загрязненность окру-

Тип фотопленки и фирма-изготовитель	Фотосвойства													
	$S_{0,15+D_0}$				$\bar{g}$			D мин			L	$\sigma_{D=1} \times 1000$		R, мм $^{-1}$
	общая	G	З	К	G	З	К	G	З	К		З	К	
ЦНД-64, НПО «Свема»	64	—	—	—	0,70	—	0,90	0,65— 0,85	0,25— 0,60	0,30	1,5	20	20	72
ЦНД-100, ГНХФП	130	180	150	110	0,65	0,60	0,55	0,67	0,55	0,26	2,4	12	12	110
НН-100, «ЗМ»	101	148	120	83	0,70	0,49	0,47	0,65	0,50	0,19	2,4	13	12	100
SHR-100, «Фуджи»	147	282	174	120	0,68	0,51	0,54	0,62	0,57	0,12	2,4	11	10	125
GX-100, «Кодак»	157	398	178	135	0,75	0,56	0,56	0,62	0,58	0,13	2,4	11	11	125
VRG-100, «Кодак»	135	282	166	104	0,65	0,60	0,56	0,64	0,50	0,23	2,4	12	13	100

Примечание. Общая светочувствительность определена в соответствии со стандартом ISO как средняя между чувствительностью зеленочувствительного слоя и чувствительностью любого наименее чувствительного слоя. Для фотопленки ЦНД-64 приведены нормы из ТУ 6-17-1453-88.

слоями расположена окрашенная прослойка, которая не только предохраняет красноточувствительный слой от механических повреждений в процессе изготовления материала, но и ослабляет коротковолновую полосу поглощения панхроматических сенсibilизаторов за счет введенного в нее красителя. Между зелено- и синечувствительными слоями находится желтоокрашенный коллоидосеребряный фильтровый слой, препятствующий проникновению синих лучей в зелено- и красноточувствительный слои. Сверху фотопленка предохраняется от механических повреждений защитным слоем. В отдельных слоях ЦНД-100 применено DIR-вещество, способствующее улучшению ее структурно-резкостных и цветоделительных характеристик. Для формирования характеристик кривых зелено- и красноточувствительного слоев использованы смеси однородных эмульсий со средним размером ($d_{\text{ср}}$) микрокристаллов (МК) галогенида серебра, равным $0,7-0,8$ мкм, а для низкочувствительных полуслоев $d_{\text{ср}} = 0,30-0,35$ мкм, смесь уплотненных МК с $d_{\text{ср}} = 1,1-1,2$ мкм и однородных МК с $d_{\text{ср}} = 0,7-0,8$ мкм. Это сочетание позволило обеспечить большую фотографическую широту ($L_{\text{общ}} = 2,1-2,4$) и хорошие структурно-резкостные свойства. Синечувствительный слой состоит из двух полуслоев, содержащих эмульсии с плоскими МК, различающиеся размерами ($d_{\text{ср}} = 0,6-0,7$ мкм и $d_{\text{ср}} = 1,8-2,1$ мкм) и чувствительностью. Использование плоских МК в синечувствительном слое снизило рассеяние и улучшило резкостные характеристики нижележащих эмульсионных слоев.

В фотопленке ЦНД-100 впервые в СССР использованы цветные компоненты нового

наибольшее вредное поглощение голубого красителя. За счет этого достигается улучшенное цветоделение. Пурпурная маскирующая компонента (ПМК), используемая в ЦНД-100, обладает большей фотографической активностью, чем аналогичная ПМК, используемая в ЦНД-64. Благодаря этому удается практически полностью маскировать вредное поглощение пурпурного красителя в синей зоне спектра.

С целью улучшения цветоделительных свойств в ЦНД-100 оптимизировано соотношение маскирующих и цветообразующих компонент, применены новые спектральные сенсibilизаторы в панхроматическом слое и использована новая композиция спектральных ортохроматических сенсibilизаторов. На рис. 3 представлены кривые спектральной чувствительности пленки ЦНД-100. Как видно, по спектральной чувствительности она приближается к зарубежным фотопленкам. Наблюдаемое небольшое отличие в красноточувствительном слое объясняется отсутствием у нас в настоящее время эффективных панхроматических спектральных сенсibilизаторов, имеющих поглощение при $620-630$ нм.

В таблице представлены сравнительные данные свойств зарубежных фотопленок (см. журнал «Ниппон сясин гаккайси», 1988, № 4), новой советской пленки ЦНД-100 и серийно выпускаемой ЦНД-64. Эти данные по среднеквадратической гранулярности ($\sigma_{D=1} \times 1000$) получены по результатам испытаний в Госниимфотопроекте по стандартам, используемым в СССР, поэтому они несколько отличаются от приведенных в рекламных проспектах зарубежных фирм. Из таблицы следует, что ЦНД-100 практически не уступает зарубежным фотоплен-

жающей среды путем использования менее токсичных веществ и резкого сокращения расхода воды при промывке данной фотопленки. Чтобы ЦНД-100 выдержала высокотемпературный процесс обработки С-41 (38°C), была разработана специальная схема дубления, которая позволила увеличить температуру деформации эмульсионного слоя до 100°C и уменьшить его влагоемкость до $35-40$ г/см 2 (для сравнения: у ЦНД-64 температура деформации 33°C , а влагоемкость $75-80$ г/см 2). Для предотвращения возникновения градационных искажений или потери контрастности изображения печать с негативов следует проводить на контрастную цветную фотобумагу типа «Кодак», «Агфа» или «Фуджи». В перспективе на заводе «Позитив» (г. Ленинград) предполагается выпускать цветную фотобумагу «Фотоцвет-12» с характеристиками, близкими к вышеуказанным зарубежным фотобумагам. Это сделает возможным печать с негативов, выполненных на пленке ЦНД-100, в автоматизированных центрах обслуживания фотолюбителей с использованием принтеров.

В 1990 году предполагается организовать выпуск фотопленки ЦНД-100 опытными партиями на экспериментальной технологической линии Госниимфотопроекта с последующей организацией ее производства на НПО «Свема».

А. СУХОТИН,
С. РУДЕНКО,
Р. МИКАЭЛАН

Принципы Антоана Божинова



ИЗ ТРИПТИХА «ПОРТРЕТ С МАСКОЙ, ИЛИ УНИФИКАЦИЯ»

Болгарскому фотографу Антоану Божинову тридцать два года, по образованию он инженер, но уже давно занимается фотографией: еще в студенческие годы состоял членом институтского фотоклуба, а затем — творческой группы «Плевен». Избран членом совета Клуба фотодеятелей Болгарии, что свидетельствует о признании его достаточно интересным, самобытным автором.

Будучи представителем «новой волны» в болгарской фотографии, Божинов уделяет серьезное внимание осмыслению творчества, нравственным его постулатам. О нравственной стороне творчества Божинов размышляет и когда ведет съемку, и когда за рабочим столом рассматривает ее результаты. Он вспоминает, что начинал с романтически-приподнятой фотографии, и признает, что в то время воспринимал мир гармонически, видя в людях главным образом хорошее. Положительные черты человеческого характера заслоняли для него появление негативных черт. Известно, что такое отношение к миру характерно для гуманистической фотографии, расцвет которой пришелся на середи-

ну столетия. В современной же светописси гораздо сильнее критическое начало, изображение среды и условий человеческого существования, нарушающих гармонию в отношениях человека и действительности. Теперь фотограф чаще видит в ней совокупность драматических противоречий, в каждом явлении ищет драму, конфликт и стремится выразить их в кадре. «Первым принципом, который я установил для себя, была правда», — говорит Божинов. Он знает, что подобных деклараций было достаточно много. Знает и то, как трудно, а порой невозможно определить, что есть правда в конкретном снимке. Для себя он, по крайней мере, решил, что правда — это то, чего нам не хочется знать о самих себе, и проверяется она отношением к другим, живущим на Земле людям, будь то голодающие в Африке или малолетние преступники в собственной стране, жертвы очередной экологической катастрофы или инвалиды и престарелые. Божинов убежден, если фотография на самом деле правдива — а для него это неразрывно связано с ее документальностью, — она без прикрас покажет, что

происходит с людьми и миром в наше тревожное время. Иначе и быть не может, в противном случае — фотография без правды перестает быть полноценным средством коммуникации.

Второй его принцип — свобода, свобода говорить правду своими снимками. А это весьма ответственно: без чувства долга, морального контроля фотограф вместо служения добру может оказаться в положении человека, которому подменили (или он неосознанно сделал это сам) конъюнктурой высокие цели.

«Я постоянно спрашиваю себя, — замечает Божинов, — как на практике следовать своим принципам, и вижу: хорошо уже то, что понимаешь всю трудность этого. В мире много горькой правды, и выход не в том, чтобы показывать на нее пальцем, а в поисках пути к идеалу. Там, где достигнута гармония формы, обязательно найдется светлое содержание, а за ним — идеальный образ, но найти его человек должен сам...» И Божинов ищет путь к идеальному образу.

В. ТИМОФЕЕВ



ЗВУК ПРОТЯНУТОЙ РУКИ

БЕЗ НАЗВАНИЯ





БАБУШКА УМЕРЛА...

ПРОЩАНИЕ



ФОТО АНТОАНА БОЖИНОВА



ГЕОРГИС БОТОНАКИС
(АФИНЫ)
СКАЛЫ

New Creative Freedom



Патентованная технология, примененная фирмой в модели «SFXN», предоставляет фотографу широкие возможности для решения сложнейших фотографических задач.

В модели «SFXN» достигнут безупречный баланс между современной технологией и самыми высокими творческими требованиями, что позволяет наиболее точно передавать визуальные особенности окружающего мира. Редкая из современных зеркальных камер может соперничать с этой моделью. «SFXN» рассчитана на чуткое реагирование, на едва уловимые изменения освещенности, расстояния, скорости перемещения объекта съемки. Приятные неожиданности для фотографа — выдержка до 1/4000 с, встроенная выдажная TTL — автовыска, автоспуск на три кадра, широкий выбор режимов экспозиции.

продуманные режимы управления экспонирования

Три основных режима изменяемых сложнейших программ: нормальная, корот-

PENTAX SFXN

ких выдержек и глубины резкости, а также три режима нормальных подпрограмм: стандартной, широкоугольной и теле. Три традиционных режима: два автоматических AE — с приоритетами диафрагмы и выдержки и ручной режим с экспонометрией — для решений индивидуальных творческих замыслов и светотональных эффектов,

когда бессилён даже компьютер. Уникальная возможность автоматического дублирования трех кадров с разной экспозицией: +0,3 EV, «нормальный кадр», — 0,3 EV.

КРУГЛОСУТОЧНОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СУПЕРАВТОФОКУСА «ПЕНТАКС»

Режимы: однократная автофокусировка и непрерывного слежения за объектом, обеспечивающие идеально резкие изображения. Автофокусировка возможна даже в ночное время, благодаря встроенному в вспышку точечному излучающему прожектору. Суперавтофокус действует быстро, фокусируя объектив меньше чем за 0,3 с даже на мерцающее пламя свечи. Имеется ручной режим фокусировки. Новый «SFXN» предоставляет вам новые горизонты творческой свободы. Оплата стоимости камеры в инвалюте.

ПОСТАВЩИК: торговая фирма «Вако-Коёки». Представительство в Москве: Краснопресненская наб., 12. Центр международной торговли. Комн. № 1807, тел.: 253-16-76, 253-16-77.

Asahi Optical Co., Ltd. C.P.O. 895 Tokyo 100-91, Japan

ИМПОРТЕР: Техмашэкспорт, фирма «Фотоник», Москва, 101830, ул. Б. Хмельницкого, 12. Тел.: 282-43-17.