

ЦВЕТКОЕ ФОТО 8-9

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



«ШКОЛА ФОТОМОДЕЛЕЙ»



РУСТАМ МУХАМЕТЗЯНОВ
(КАЗАНЬ)
ПРИ СВЕЧАХ

Альманах для девушек и юношей, фотохудожников и моделей, для профессионалов и начинающих представляют журнал «Советское фото» и агентство «Собеседник».

Мир фотографии, моды и рекламы глазами известных мастеров СССР и Запада. Опыт лучших агентств и популярных фотомоделей.

Ольга Егорова, финалистка «Московской красавицы-89», ныне фотозвезда, работающая в Париже и Стамбуле.

Ирина Данилина, окончившая школу моделей в США.

Елена Евсеева и ее фирма «Имидж».

Хельмут Ньютон, Валерий Плотников, Гунар Бинде, Виталий Бутырин, Владимир Пчелкин.

Наталья Сергеенкова, художник по декоративной косметике, с секретами макияжа, ухода за кожей и волосами.

Это не полный перечень имен и тем, представляемых в «Школе фотомоделей», намеченной к выпуску в сентябре 1991 года.

Телефон для справок в Москве: (095) 285-28-22.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АВГУСТ — СЕНТЯБРЬ 1991

Главный редактор
ЧУДАКОВ Г. М.
Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОЛПАКОВ Л. В.
(заместитель
главного редактора)
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художники
АРУТЮНОВ В. С.,
КЛОДТ Л. А.

Художественный редактор
УДАЛЬЦОВА Т. В.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва,
Центр, М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительства
925-10-15
отдел истории и теории
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09
коммерческий отдел
923-20-46

Сдано в набор 22.05.91.
подп. в печать 26.07.91.
формат 60×90^{1/8}
усл. печ. л. 8
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2934
тираж 140 000 экз.
цена 1 р. 20 к.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Министерства
информации
и печати СССР
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ФОТОВЫСТАВКИ

2
Н. Рахманов: «Пора вылезать из-под черного сукна»

ИНТЕРФОТО

8
Л. Шерстенников Американцы любят сниматься

ФОТОТВОРЧЕСТВО

13
Н. Парлашкевич Думать, чувствовать, любить...
29
Б. Власов Мастер трех жанров
33
А. Боташев В родстве со своими героями
52
В. Бутырин Фотоакт — не самоцель

ФОТОМЕМУАРЫ

22
В. Тарасевич Вместо ордена

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

23
Р. Крупнов Первый выпуск
24
Л. Шерстенников Дом ученых Сергея Новикова

ФОТОНАСЛЕДИЕ

45
А. Фомин Вацлав Йиру — учитель фотографов

ФОТОТЕХНИКА

36
П. Ульбрихт Цветная фотография для начинающих
59
Школа студийной съемки
61
А. Васильев Фотоконкурс «Диалог»

НА ОБЛОЖКЕ:

ВАЛЕРИЯ ПЛОТНИКОВ
(МОСКВА)
АКТРИСА

РИЧАРД БЕЙТЦЕЛЬ
(США)

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

«СОВЕТСКОГО ФОТО»!

Подписка на 1992 год
принимается во всех
отделениях связи.
Наш индекс 70869.
Стоимость
номера — 2 р. 50 к.
Годовой подписки — 30 р.
Розничная продажа
журнала ограничена.

В ближайшее время
поступят
в розничную продажу
приложения к журналу —
«250 советов
фотографу»,
«Школа фотомоделей».

Номер журнала, который вы держите в руках, необычный. К сожалению, полиграфические сложности вынудили редакцию под одной обложкой выпустить сразу два номера — за август и сентябрь.

В будущем мы планируем выходить традиционно ежемесячно.

Николай Рахманов: «Пора вылезать из-под черного сукна»

Выставка эта — чисто московская. И потому, что участвуют в ней одни москвичи, и потому, что проходит она в самое негостевое время, когда бедная столица вязнет в непроходимых серо-черных сугробах, а день так короток, что и постель-то не хочется заправлять. Называется выставка, проходившая уже дважды, «Зимний вернисаж».

Стоит ли вспоминать о «зимнем» в самый разгар лета, когда и солнце, и жара, кажется, никогда не иссякнут! Стоит. Хотя бы потому, что, следуя поговорке «Готовь сани летом», пора уже подумать и о вернисаже предстоящем. Неплохо бы разобратся и в итогах предыдущих выставок. На вопросы нашего корреспондента отвечает организатор и автор идеи этих вернисажей, председатель фотосекции Союза журналистов Москвы Николай Николаевич Рахманов.

— Николай Николаевич! Не заложены ли какие-то принципы в названии выставки?

— Прежде чем ответить на этот вопрос, мне бы хотелось сказать о той обстановке, в которой мы, московские фотографы, живем. Не знаю, чем объяснить разобщенность, некоммуникабельность фотографов. То ли все как никогда озабочены зарабатыванием денег, то ли, действительно, настолько заматаны повседневными хлопотами, что руки опускаются, если речь заходит о каких-то «непервоочередных» делах. Такое впечатление, что каждый фотограф забрался под свой кусок черного сукна и отгородился от всего мира. Но так жить невозможно.



Н. РАХМАНОВ

Вспомним прошлое. Фотографы объединялись в какие-то кружки, образовывали всевозможные общества, салоны. И это была жизнь достойная людей творческих. Еще в наше время, когда мы были молоды, существовали различные объединения, вроде фотосекции Комитета молодежных организаций, куда приходили и профессионалы, и серьезные любители, многие из которых, кстати, потом становились профессионалами. Выставки организовывались, «гремевшие» на всю страну, что-то за рубеж посылали. Но главное — атмосфера была такой, что каждый мог совершенствоваться, расти, спорить с приятелями, что-то доказывать, в чем-то убеждаться. Я считаю, что именно эта атмосфера и позволила выделиться из любительской среды множеству репортеров, теперь уже почти ветеранов, чьи имена десятилетиями были на слуху. А потом общение стало угасать. О причинах я уже говорил. Но, может, виноваты в изолированности репортеров и мы сами: сил не хватает на все... Но какие бы причины ни привели к этому положению, ясно, что нужны попытки изменить обстановку. И вот возникла идея «Зимнего вернисажа» — выставки-встречи. Встречи прежде всего коллег. Ведь это тоже, кстати, одна из наших болей. Нам, фотографам, сейчас даже негде собраться. Центральный Дом журналиста, Фотоцентр, «Планета», АПН, где прежде собирались вместе и говорили о своих делах фотографы-профессионалы, теперь либо настолько переупаковались, что с фотографиями не очень-то хо-

тят и дело иметь, либо озабочены зарабатыванием денег, чтобы выжить.

— С общей обстановкой ясно. Может, она и продиктовала принципы организации выставки?

— Именно так. Раз в основу положен принцип общения, значит, подразумевается свободный разговор. Если каждый говорит о том, что его больше волнует, то и работы он должен принести те, которые ему самому больше нравятся, которые хочется выставить. Дальше: минимум вмешательства со стороны организаторов, со стороны жюри. Кстати, и жюри избиралось вполне демократично. Вместе с работами автор должен был оставить конверт со списком фамилий тех, кого он считает достойным быть представленным в жюри. Те, чьи фамилии повторялись чаще, становились его членами и одновременно — членами отборочной комиссии. Поскольку не было ограничений ни по темам, ни по стилям, ни по направлениям (единственное ограничение: от автора не более 3—4 снимков) — выставка обещала быть, да, впрочем, и стала такой разнообразной, что некоторые в ее образе употребляли слово «винегрет». Мне же это не представляется недостатком. Зритель и сам не дурак: он отыщет на выставке то, что ему ближе. Но опыт показал, что осуществлять подход полного «невмешательства» трудно. Иногда приносили настолько слабые работы, что вывешивать их означало бы снижать планку выставки.

— И все-таки вы рассчитывали на какой-то более менее определенный контингент участников?

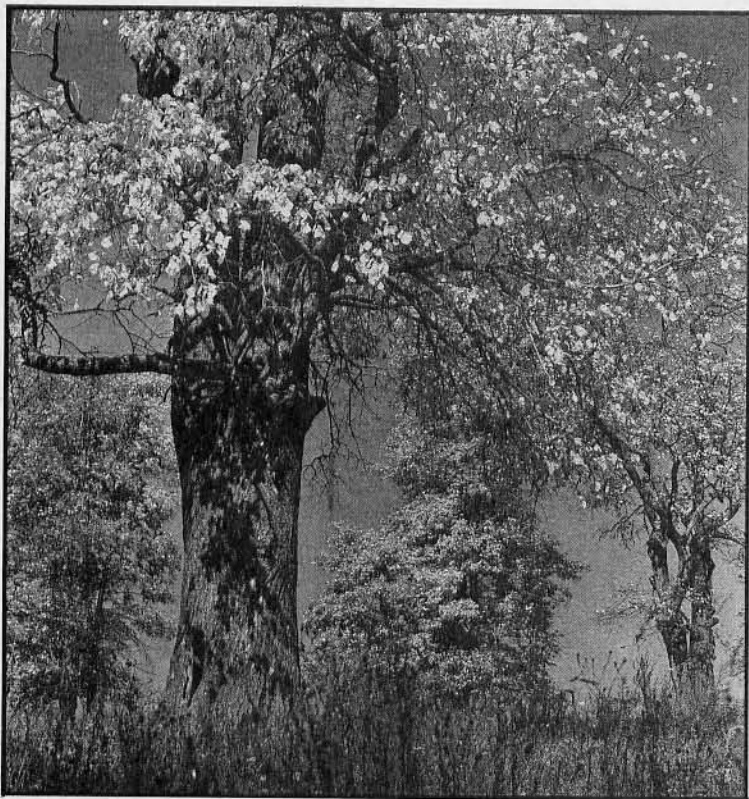
— Сначала мы задумывали ее как выставку членов Московской фотосекции. Но, как ни странно, многие из них не отозвались на приглашение. А за последнее время появилось много новых молодых фотографов, еще не членов секции, но ребят одаренных. Они тоже были приглашены к участию.

— Но участие в вернисаже людей с разным опытом и уровнем мастерства при отсутствии отборочной отрицательно сказывается на общем его итоге...

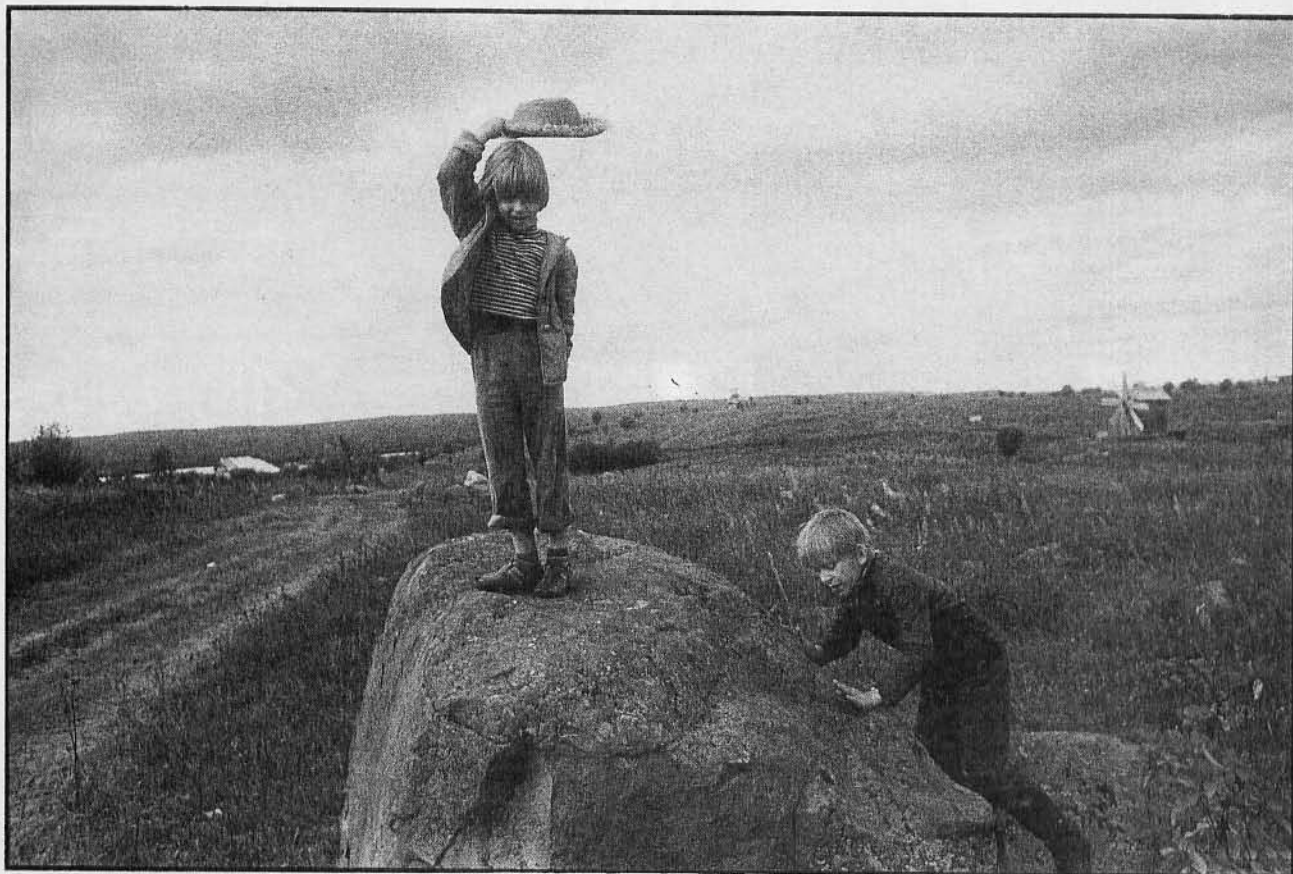
— Приглашая людей, мы в общем-то предполагали, что можно ждать от того или иного участника. А некий сумбур или, как уже говорили, «винегрет»... Ну что ж, я лично не против «винегрета», но «вкусно» приготовленного. Над нами все еще витает традиционный дух тех времен, когда каждая выставка приурочивалась либо к какой-то знаменательной дате, либо к событию, что диктовало жесткие принципы отбора. А если попытаться обойтись без руководящих принципов? Зритель сам отберет и оценит, что ему по душе. Вот пресса в последнее время очень увлекается социальной фотографией. Достаточно представлена она была и на выставке. Но почитайте книгу отзывов, и почти ни слова там не найдете о такой фотографии. Люди, по-видимому, уже устали от крови, танков, солдат, гробов. Поэтому я и говорю: надо довериться зрителю. Конечно, таких людей, которые бы восприняли всю выставку целиком, ничего в душе не отвергнув, быть не может. Зато каждый, я уверен, нашел на ней именно то, ради чего он на выставку пришел.

— Многих шокировали некоторые манеры подачи снимка. Точнее даже не манеры — манерничанье молодых фотохудожников — «модернистов».

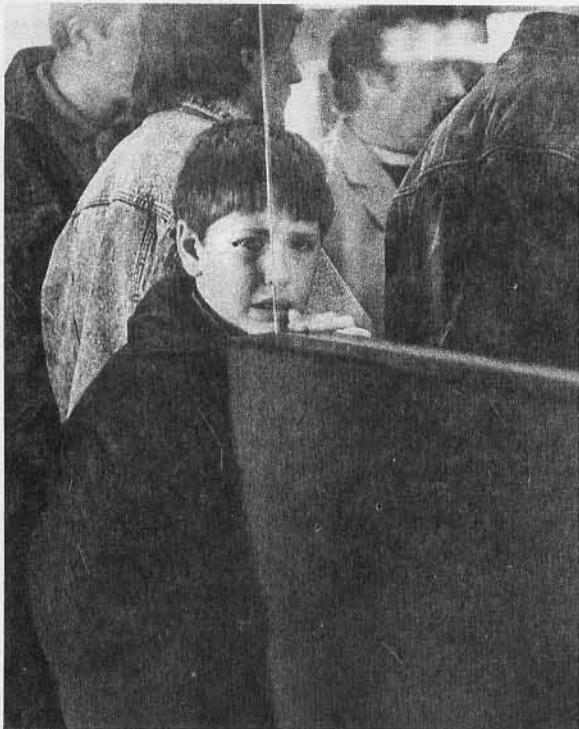
— Во-первых, таких «экспонат» было на выставке не так много, а во-вторых, такая ли уж беда, если мы представим не только «чистую», как вы имеете в виду, фотографию, но и фотографию, работающую в смежных с ней областях — будь то графика или дизайн? По-моему, истина все-таки не в этом — не в чистоте рядов фотографии, а в самой возможности увидеть, кто чем занят, кто чем интересуется, какие ростки и в какие стороны «отбрасывает» фотография. А главное — в возможности хотя на время вылезти из-под черного сукна, пообщаться друг с другом, «поглазеть» на собственное коллективное творчество, прислушаться к мнению зрителей и понять в конце концов, что мы, и фотографы, и журналисты, — одна гильдия!



Г. ЛУКЬЯНОВА
ИЗ ЦИКЛА «ОСЕННЯЯ ТЕТРАДЬ»

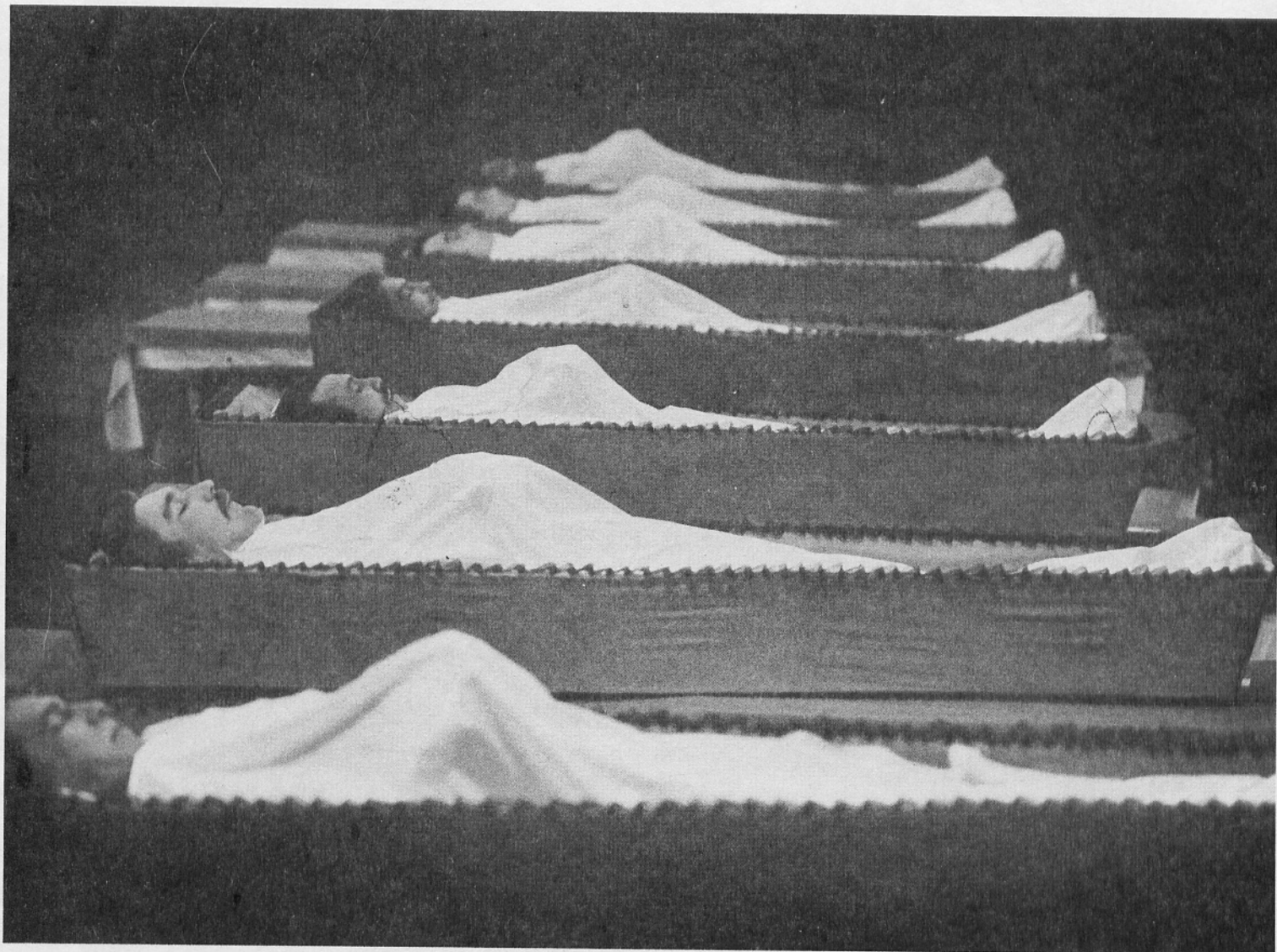


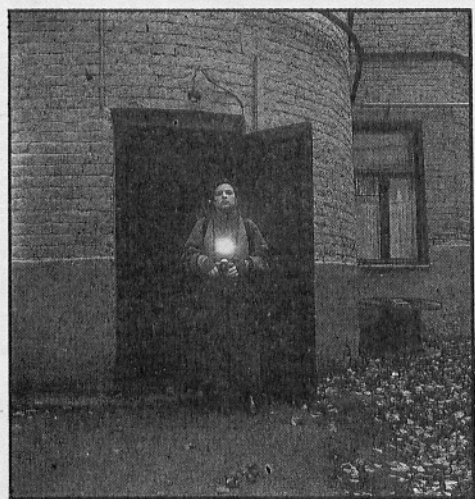
В. СЕМИН
ЛЕТО. ОСТРОВ КИЖИ



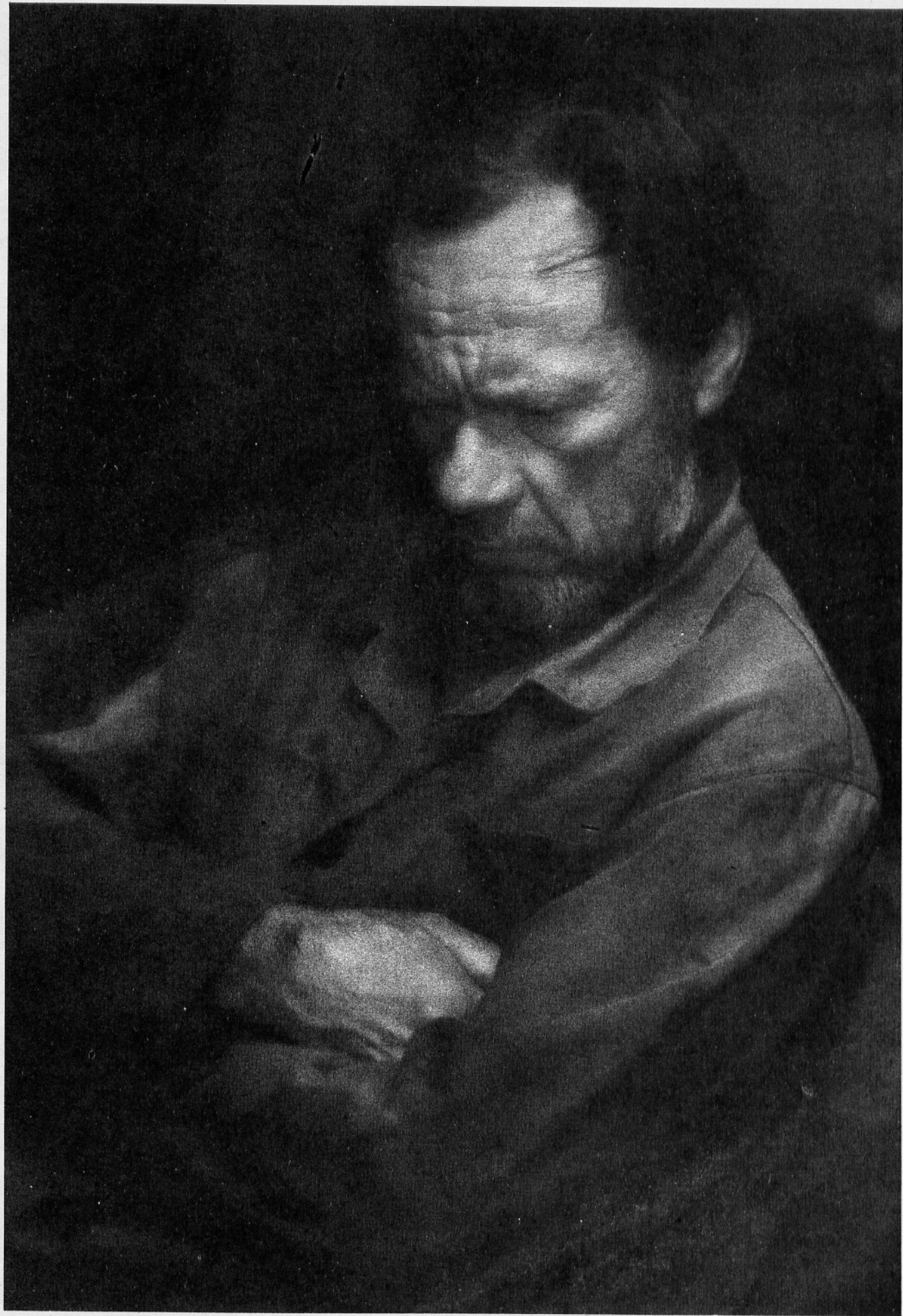
Г. КАШАН
НАВСЕГДА (ИЗ СЕРИИ)

В. МАШАТИН
БАКУ, ЯНВАРЬ 1990 г.





Н. ГАРИН
ИЗ СЕРИИ «МОЯ ЗНАКОМАЯ»



Г. КОЛОСОВ
ГЕНРИХ ПЕТРОВИЧ

Американцы любят сниматься

Недавно по приглашению Ассоциации профессиональных фотографов Пенсильвании в США побывали несколько советских фотожурналистов. Участие в семинаре, посещение студий, общение с теми, кто с помощью объектива добывает себе кусок хлеба в краях тамошних, дали неплохую возможность сопоставить «у них» и «у нас». Наш корреспондент Лев Шерстенников, один из участников встречи в Америке, рассказывает о своих впечатлениях.

— Начну с того, что вынесено в заголовок — американцы любят сниматься. И сами любят фотографировать на память. Любят заказывать визитки с собственным изображением, а изображения родных и близких вешать на стены. Снимаются по поводам — свадьбы, рождения, окончания колледжа или университета, встречи или семинары, симпозиумы или конгрессы, а также и без особого повода. Любят заказывать альбомы и буклеты, отдельные великолепно выполненные и оформленные фотографии (оправленные в дорогой багет) или вставленные в специальные складки по несколько штук — серий. Можно было бы долго перечислять, как и в каком виде приходит фотография к заказчику. Но дело это зряшное. Просто нафантазируйте каждый сам себе, что хотите на эту тему, и не ошибетесь — все это где-то да существует. Да, американцы любят сниматься... А второе вытекает из первого — американцы умеют снимать и снимать классно. Поскольку это отличный бизнес. А бизнес принято делать, исходя из максимума возможностей, которые заложены в самой природе дела. Как-то уже, рассказывая об американских «нравах», я говорил: работа, выбранная добровольно, не только источник существования или обогащения, но и полнейшего удовлетворения морального. «Если я берусь за дело, его сделаю так, как никто другой», — вот негласный девиз американца. К иному он просто не привык, поскольку работа, выполненная абы как, абсолютно никем не будет востребована и, следовательно, не только тебя не будет кормить, но и вообще будет произведена напрасно. Это улетевшие в тру-



бу труд, время, материалы. Так что вместо того, чтобы работать не потя, лучше уж вообще не работать. Чем принципиально отличается удача нашего снимка от снимка американского? И здесь, и там за удачей стоят и опыт фотографа, и его мастерство, талант, и стечение обстоятельств, и некий расчет. Все так — ни одного из этих элементов не выбросишь ни у нас, ни у американцев. Но смещены пропорции. Если мы полагаемся больше на случай, на везение, американец — на строгий расчет. Здесь не важно, идет ли речь о журналистской фотографии или о потребительской, то есть для населения, для каждого на его вкус. Но сегодня мы будем больше говорить о фотографии последней, поскольку профессионалы именно этой фотографии, то есть бытовой, как

мы ее называем, и собирались на семинар в Пенсильвании.

Поскольку фотография — искусство, основанное на технике (в прямом и косвенном смысле), то этой основе нужно уделить внимание, хотя бы соразмерное тому, что уделяет ей американец.

Мне довелось пожить некоторое время в семье Рича и Эстер Бейтцель. Рич — фотограф, арендующий студию (а вернее, — скромное ателье), Эстер — художница, обслуживающая фотографов. Ее работа — намалевка фонов. Ни один из уважающих себя фотографов не может обойтись без нескольких десятков самых различных «стен», поэтому работы Эстер хватает и на заработок ей жаловаться не приходится. Первый мой вопрос к Ричу был такой: во что ему обошлось оборудование студии? Он задумался: может, 35 тысяч долларов, а может, — 50. Что простой советский (скромный, бедный, нищий) фотограф понимает под оборудованием? Камеру, естественно, или камеры, оптику к ним. Ну, может, увеличитель еще. Ну в крайнем случае, свет. Впрочем, это мелочи — осветительные приборы собираются из хлама, из утиля — черт-те из чего, лишь бы светили кое-как.

Но для американца нужно не кое-как, а наилучшим образом. На сегодняшний день «лучший образ» — это мощные зонтичные фотовспышки, дающие свет сильный и мягкий, легко управляемый и корректируемый, не утомляющий клиента и позволяющий снимать в мгновение ока — с тысячными долями секунды это в глухом-то ателье. Надо ли говорить, что клиент получает не только как живой (лови нужный момент), но и качество изображения столь высокое, что хочешь — считай волосы на висках (снимается-то не на «полной дырке», а на прилично закрытой диафрагме), а не хочешь, уводи различными фильмами в какую угодно размытость, достигая любого эффекта из тех, что только в голову придут.

Вспоминаю, как я снимал в свое время актеров на открытки. Ставил громадную камеру — 9×12, обжигал бедных страдалцев галогенными лампами и при этом просил не шевелиться по полсекунды. Вообще, как снимаем мы (большинство фотографов и особенно фоторепортеров)?

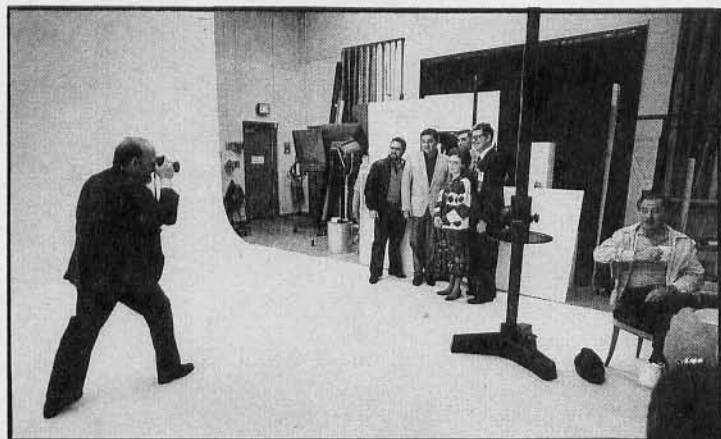




ФОТО БРИСОНА ЛЕЙДИША

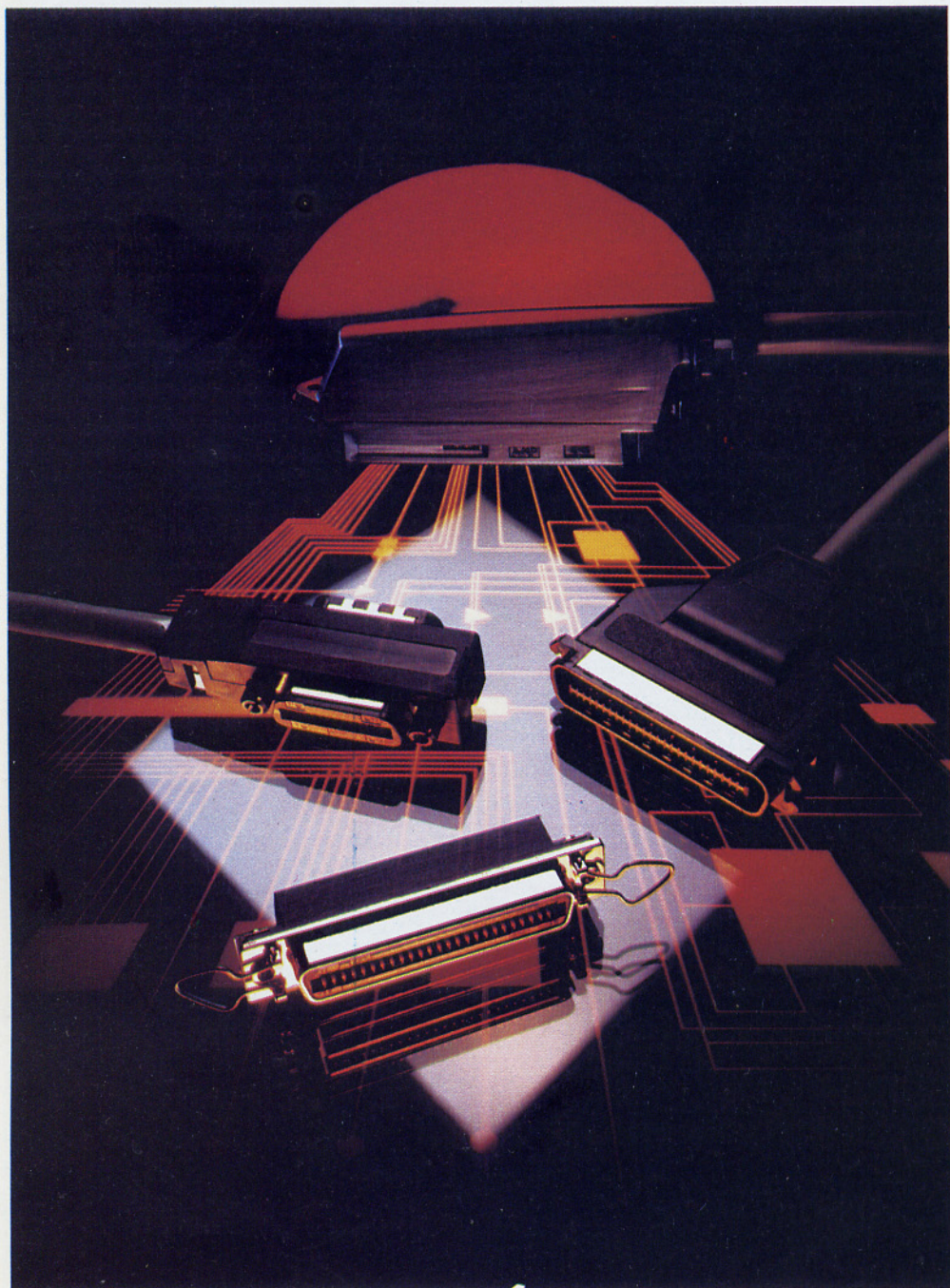
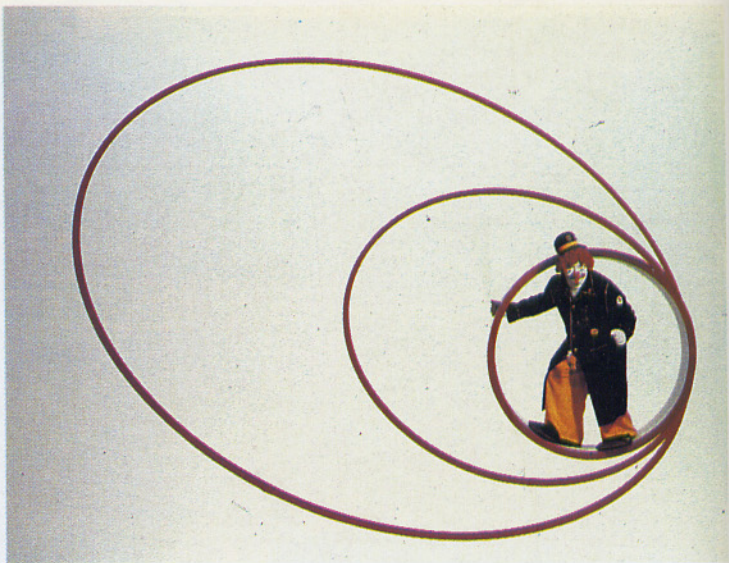


ФОТО БРИСОНА ЛЕЙДИША

Мы идем по нижней планке технической возможности съемки. При плохом освещении снимаем на «полной дыре», да и с выдержками, какие еще только терпит рука. У одного это 1/8, у другого — 1/30, у третьего (бывает, руки дрожат) — лишь 1/100 секунды. При таких пороговых значениях выдержек и диафрагм, естественно, из любой аппаратуры мы извлекаем не максимум заложенных возможностей, а более менее терпимый еще минимум. Качество получаем если не самое дрянное, то близкое к этому. Зато с гордостью говорим: и техника, в конце концов, — это не главное. Главное — мысли, эмоции, настроение. Так-то оно так, только что-то мы уже упускаем. Когда сделано все, чтоб получить негатив-бриллиант на этапе съемки, подключается лаборатория, которая тоже, в свою очередь, не может не опуститься на градус ниже заложенных в ее технике возможностей (иначе клиент-фотограф сбежит в другую лабораторию). С каждого негатива печатается небольшая контролька в цвете — 9×12, хотя по моим представлениям этого можно было бы и не делать. В уголке у Рича стоит некое приспособление, завершающееся экраном телевизора, на коем, на экране, цветной негатив можно увидеть просто увеличенным, а можно — и обращенным в натуральные цвета объекта. Клиент смотрит на большом экране свою персону и тычет пальцем в изображения, кажущиеся ему наиболее удачными. Натянул ли он пальцем или выбрал по контролкам (или по тому и другому одновременно), его заказ — крупноформатный отпечаток будет исполнен с максимальным блеском. Но это еще не все. После того как великолепно наклеенный на плотный картон отпечаток из лаборатории вернется к фотографу, тот вставит его в довольно дорогую, прекрасно выполненную раму из образца того багета, что в десятках различных видов представлен в ателье Рича. Потом фотограф отделает фотокартину лаком или, напротив, какой-то матовой эмульсией. И в таком уже виде торжественно (а может, — с шуткой, с улыбкой) вручит клиенту. Понятно, к такой «карточке» не сможешь относиться как к клочку невзрачной бумаги пусть и с твоим изображением. А главное, за такой портрет не жаль будет заплатить вполне приличную сумму. Кстати, доход фотографа из этой суммы составит не больше 1/3, а то и 1/4 суммы. Остальное — расходы, расходы, расходы. Кусается пленка. Катушка (а снимает Рич на ролик форматом 6×7 см) крутится около десяти долларов. Так что каждый щелчок — «пятак».

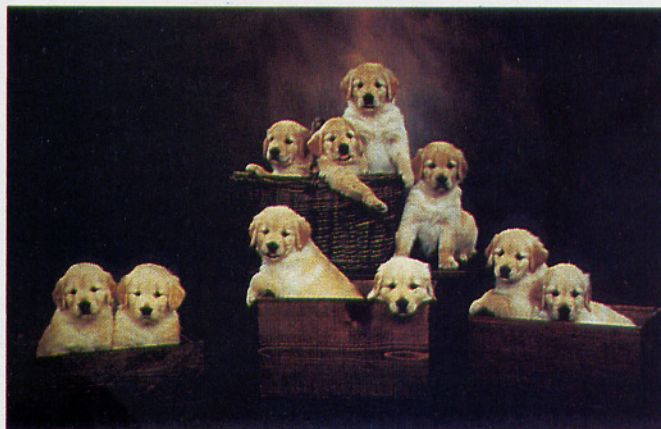


ФОТО РИЧАРДА БЕЙТЦЕЛЯ

ФОТО ДЖЕРРИ КОСИНТАНЖО

ФОТО ДОННЫ БИЛИНСКИ

ФОТО ГРЕЙДА МИТЧЕЛЛА

При мне Рич снимал клиента — молодого парнишку, закончившего школу. Работал часа два-три. Как белка взлетал под потолок — менял фоны, менял свет, менял все настроение кадра, а парень менял костюмы. И я что-то не заметил, чтоб кадр, в котором ничего не изменилось, а ожидается лишь некое иное выражение лица клиента, Рич снимал дважды, а тем более трижды. Практически каждый щелчок — это новый сюжет. Таких щелчков Рич произвел 45 или на один-два больше. «Сколько из них ты покажешь клиенту для отбора?» «24»... Есть из чего выбирать. А заработок фотографа, становится ясно, складывается не из фантастически возникающих цифр, а из немалых трудов, из кропотливейших операций. Ну и, разумеется, — мастерства, таланта, вдохновения...

А теперь на некоторое время перенесемся из скромного ателье «Рич и Эстер Бейтцель» в студию, занимающуюся производством фотографической продукции широкого потребления. В громадном помещении, напоминающем павильоны «Мосфильма», — сплошь съемочные станки, станки, станки, окруженные фантастическими узорами из штативов, проводов, зонтов-вспышек и прочей осветительной абракадабры. У станков работают люди. Но, как мне сказали, фотографов на этом громадном предприятии только трое, а остальные — подмастерья, то есть ассистенты фотографов. Что это — заокеанское шаманство, возводящее неких избранных в боссы, а остальных низвергающее в ряды безликой массы или точное распределение ролей и значения каждого? Мы подошли к одному из столиков, за которым девушка — ассистент фотографа — снимала куклу Пинокио. Куколка сантиметров 20, камера форматом 18X24. Понятно, приборы, приборы и все импульсные. Будьте уверены, диафрагму завернет до 64. Каждую пору будет видно на кукле, и каждую притаившуюся в ней молекулу разглядишь. Ладно, установила свет — фон уже организован, прихорощила Пинокио, рассмотрела его на матовом стекле и... Ничего подобного, произвела не тот снимок, который будет использован, а лишь пробный — на такого же формата поляроидную пленку. Через полторы-две минуты посмотрела результат. Ага, на матовом стекле она не заметила, что какая-то пуговка не так легла. Внесла все коррективы, теперь она уже снимет куклу на требуемый негатив. Съемка эта, как я понял, чисто техническая. Ей нужно показать куклу спереди, потом сзади, слева и справа, а может, и

еще какие-то ракурсы понадобятся. Вероятно, эти снимки нужны для того, чтобы куклу, созданную художником, смогли тиражировать в цехе, ни на миллиметр не отступаясь от образца. И ради этого-то столько возни? Да еще громадный формат негатива? А что же тогда происходит, когда снимают настоящую рекламу? О! Этот процесс много сложнее. И прежде чем будет получен окончательно закомпонованный кадр, будет создано множество эскизов его, в том числе и склеенных из разных частей снимков, а уж лишь потом все будет сведено воедино со всем тщанием ремесла, требовательностью искусства, фантазией художника и интерпретационным блеском фотографа. На то она и реклама — ослепить того, кто взглянет на нее, превзойти все, что было видно ранее. Вот тут-то уж и требуются мастера суперкласса. А таких, как известно, много меньше, чем грибов в лесу. И если представить то количество рекламы с использованием фотографии, которое окружает тебя в цивилизованной стране — на стенах и щитах, в журналах, газетах, буклетах, на отдельных листовках, то, по-видимому, подобная студия не прогорает без заказов, и работники ее всегда имеют кусок хлеба. И кусок этот тем надежнее, чем безупречнее качество выполняемых заказов.

Первый вывод, который просится из всего увиденного: планка профессионализма находится на очень высоком уровне. В бизнесе нет понятия любительства, каковое существует, например, у нас. Здесь, если ты неплохо снимаешь и кормишься от фотографии, — уже профессионал. Там, если ты технически не дорос до этого уровня (то есть не обладаешь необходимой аппаратурой или не можешь извлекать из нее максимум качества) — ты еще ноль. Если ты только подаешь надежды, а не оправдываешь их стопроцентно каждый день — ты тоже ноль без палочки (под палочкой я понимаю какое бы то ни было применение в деловой сфере).

Если ты не мыслишь виртуозно фотографическими образами, то можешь стать исполнителем при ком-то или при чем-то, но не строишь особых надежд на собственное имя, на собственный бизнес. Если ты позволяешь себе халтурить в чем-то, клиент раскусит тебя прежде, чем ты успеешь задурить ему голову. Значит, и свою планку нужно держать не только высоко, но и все время поднимать ее вверх. И тут собственных усилий может не хватить, если не подпитывать себя со стороны идеями, новинками, веяниями, не ориентироваться на все растущее ок-

ружение, на коллег. Они — твои конкуренты, это так. Но отнюдь не противники. Может, я и ошибаюсь, но меня не покидало чувство, что любой американец борется не с реальными конкурентами, а лишь с самим собой, поднимая свой уровень, завоевывая все более высокие плацдармы. Я поначалу не мог понять: как же так — конкуренты (читай — недруги) собираются вместе, чтоб обсудить проблему — как мне тебя обойти. На семинар приглашаются лучшие из лучших специалистов часа три-четыре читает лекцию и тут же проводит демонстрацию работы с моделью или с готовым отпечатком, или сугубо по технике. И это, надо учесть, проходит не в аудитории каких-то неумех, которые слыхом не слыхивали о подобного рода работе и сами ни разу в жизни ее не пробовали, а среди виртуозов. Тут никакой не ликбез, а настолько тонкое препариование мастерства, что и понять-то впору лишь тому, кто каждый день на этом пятачке проблем крутится. И вот что уж совсем удивительно. Проводись подобный семинар у нас — это служило бы поводом в основном пообщаться друг с другом — в коридоре ли на диванчике, а еще лучше в буфете с пивком. Американцы же едут именно ради того, что написано в программе, и, поверьте, — не скучают и не рвутся на волю, хотя никто их за фалды бы не держал. А причина одна — интерес к своему делу и желание совершенствовать его.

Фотографы, конечно, разные. Одному больше от Бога дано, другому — чуть поменьше. Запомнился мне один — Грег. Веселый такой, по седой шевелюре судя — тридцатипяти-, сорока-, сорокапятилетний мэн, по резвости, по озорству — мальчишка. Ну что ж, приятный человек и есть приятный человек. Чего еще от него надо? А тут на одном конкурсе приза, на другом, потом еще, еще. Дай-ка, думаю, взгляну в свадебный альбом, за который Грег получил первую премию. Ну, внешне этот пудовый фоллиант мягкой кожи и золотого тиснения, может, ничем не отличается и от других подобных альбомов. Но вот раскрываю его. Первый же снимок невесты, выполненный в манере старинной живописи, наполненный светом и отстраненный как бы от сегодняшнего фактурой изображения, выплывающий глубокий образ, лишенный суетности, скороговорки, описательной фотографической болтовни, а потому загадочный и притяга-

(Окончание см. на с. 21)

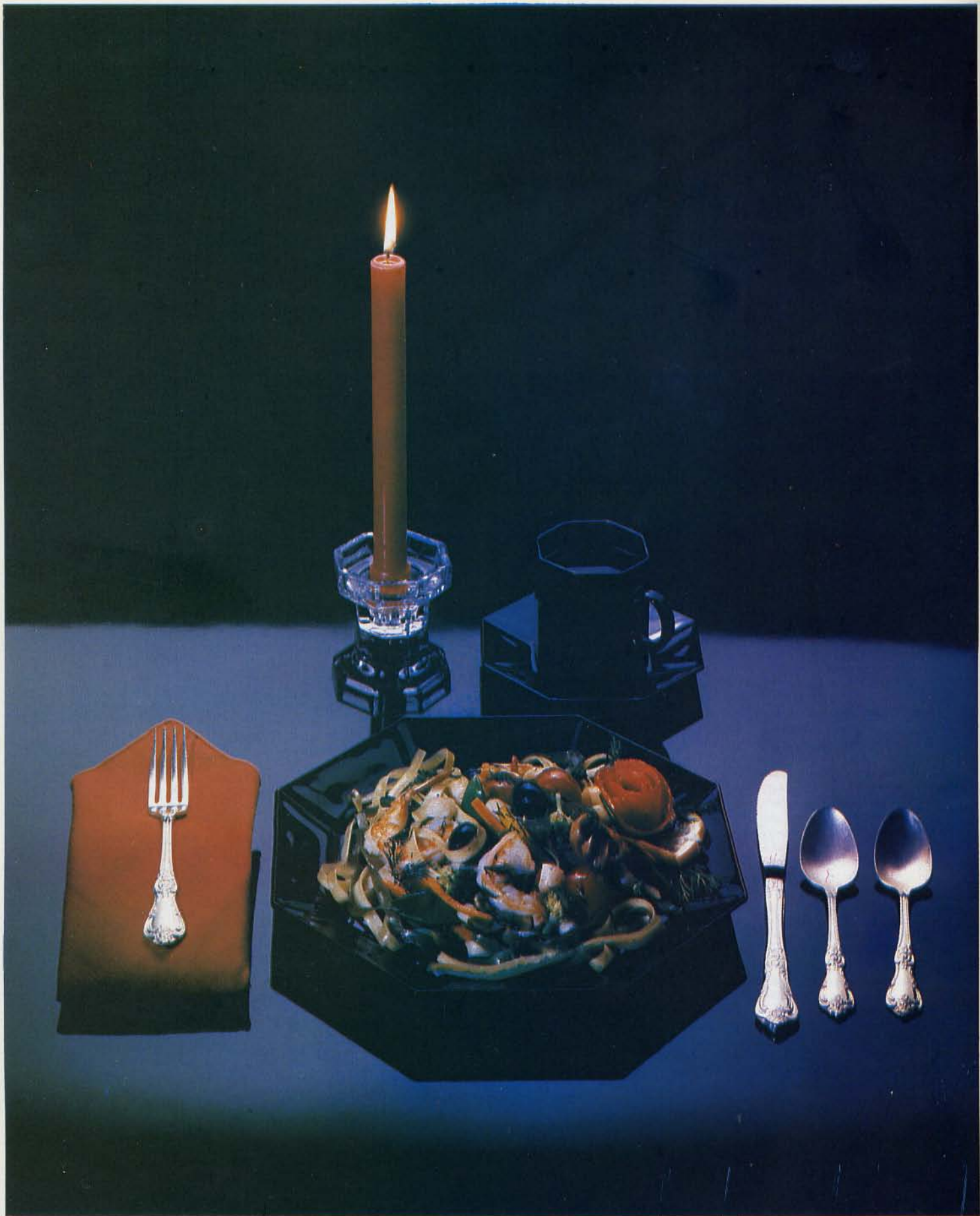


ФОТО ДЭВИДА ХОЛННГЕРА

Николай Парлашкевич Думать, чувствовать, любить...

В самых разных точках страны сводили нас с нижегородцем Станиславом Яворским фотографические пути-дороги. И всегда, после первых российских похлопываний друг друга по плечу, философских вопросов «Как живешь?» и столь же емких по мысли ответов, он спрашивал: «Хочешь глянуть на карточки?»

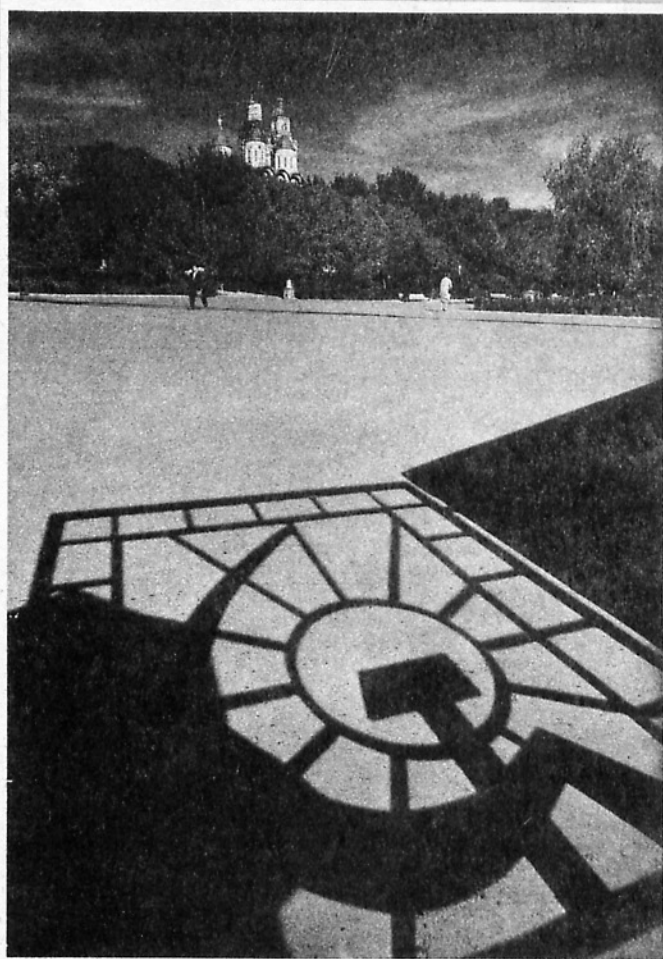
Как и многие другие, с первой же встречи попал я под обаяние этого духовно богатого, простого и добродушного, тонко и глубоко чувствующего человека. И мне всегда интересно было узнавать, чем жил он между нашими встречами. А лучше всего я понимал это, рассматривая новые работы Станислава, потому что язык фотографии — родной для Яворского.

Творческая жизнь, как и жизнь вообще, глубоко индивидуальна, и талантливые фотографы, понятно, проживают ее каждый по-своему. У одних она распадается на совершенно различные, порой взаимоисключающие этапы. Так, скажем, Владимир Филонов вчера и сегодня — это два настолько разных фотографа, что, кажется, им было бы неинтересно общаться друг с другом. Иные мастера, сохраняя индивидуальность почерка, круто меняют свое фотографическое лицо за счет полярности содержания крупных фотоциклов. Например, Юрий Шпагин — именитый земляк и коллега Яворского — мог, следом за веселой, до ерничества, серией о молодоженах, потрясти всех циклом «Морг» — трагическим фотоисследованием человеческой сущности. Есть фотографы, всю жизнь снимающие «моноклевые» пейзажи.

Творческий путь Станислава Яворского видится мне другим. Наблюдая его добрых два десятка лет, я не сумел бы выделить обычных для большинства зрелых мастеров жанровых пристрастий. Он снимал спорт и натюрморты, портреты и акты, «классический» жанр и постановочные фотопритчи. В отличие от многих, у него нет каких-то особых «фирменных» приемов, традиционных визуальных решений, делающих «руку мастера» легко узнаваемой. Яворский всегда разный.

Интересно, что говорить отдельно о форме, в которую он облачает свои замыслы, просто не хочется. Настолько она всегда естественна и слитна с содержанием, со смыслом кадра. Но ведь если зрителю кажется, что просто нельзя иначе, чем это сделано, поставить на сцене пьесу, написать на холсте куст сирени, сфотографировать знакомую улицу — это и есть совершенное владение языком своего искусства, когда автор говорит, как дышит.

Яворский, по-моему, фотограф от Бога. Наблюдая жизнь, он черпает из нее фотографические образы; размышляя о таинстве бытия, облачает свои мысли в те же фотографические образы; и даже чувственные восприятия окружающего переводит на язык этих образов. Нельзя сказать, что десять или пятнадцать лет назад он снимал иначе, чем сегодня, в иной манере. Просто каждый его снимок, любая серия несет вполне законченный цельный образ. А его неповторимость диктует своеобразие стилистики.

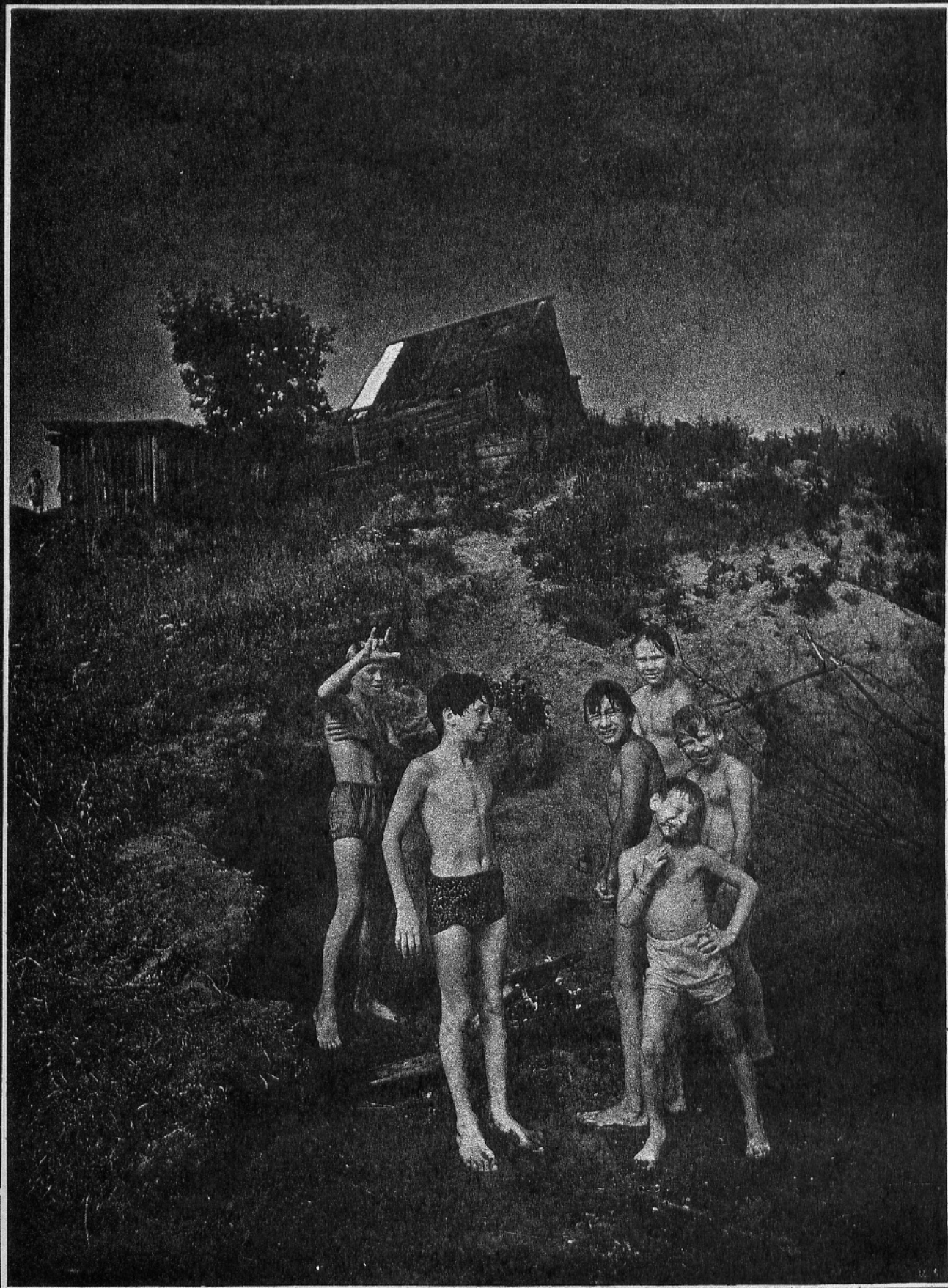






ПОРТРЕТ МАРИИ







Яворский бывает обстоятельным бытописателем, как в работе «Старый марш», где каждая деталь углубляет психологическую характеристику героя.

А может стать предельно лаконичным поэтом: темный лестничный пролет, вынутые рамы, запавшиеся за зиму стекла и буйная весна за окном.

Нередко образы его оказываются многослойными, оставляют зрителю свободу различных трактовок. Кому-то, к примеру, публикуемый на этих страницах снимок из серии «Эпохи» покажется открытой публицистикой и сопоставление советской и христианской атрибутики он прочтет как борьбу двух идеологий. Другой воспримет его философской притчей о вечном и приходящем.. И каждый по-своему будет прав. От одного из представителей нашего фотографического авангарда мне довелось слышать, что фотография Яворского сегодня уже недостаточно сложна, интеллектуальна, что это типичное массовое искусство. Позволю себе с ним не согласиться и в доказательство своей правоты сошлюсь на один из самых сложных и одновременно самых простых фильмов Андрея Тарковского — «Зеркало». Когда-то на его просмотре в Доме актера справа от меня сидела известная актриса, слева — простая пожилая уборщица. Обе они плакали, обе, уходя, сказали: «Этот фильм — обо мне...» Такое совпадение стало, на мой взгляд, возможным оттого, что настоящее, выстраданное, искусство идет прежде всего из души автора в душу зрителя. А интеллект уже углубляет, обогащает, расцвечивает его образы. Так и со снимками Яворского: почувствовать в них душу дано каждому, проникнуть в их глубину — по способностям. Смеем заверить, когда они на выставочных стендах — вокруг всегда толпятся люди самых разных возрастов и профессий. Так современны ли эти работы?

Он обращает свой взгляд на внешне простые и заурядные вещи, на людей, казалось бы, неприметных. И тогда они, как по мановению волшебной палочки, обретают новые черты и качества, вступают в неожиданные взаимоотношения с окружающей средой. Невольно вспоминаешь удивительного русского философа Павла Флоренского, который с детства знал, что ему дано в обыденном «подглядывать таинства, которые другим смертным увидеть нельзя». Ведь не многим из нас дано в простом пакете, висащем на балконе, не только разглядеть диковинную белую птицу, но и заставить ее на снимке рвануться из бетонного плена ввысь, к свету, в далекое небо. Давно привлекают Яворского временные трансформации, казалось бы, недоступные для документального в своей основе фотоискусства. Есть у него снимки-сны, снимки-воспоминания. Его камера, словно машина времени, с легкостью превращает очаровательных современниц то в мадонну с младенцем, то в испанскую даму из далеких дофотографических времен...

«Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание: точка искусства», — писал великий стилист Владимир Набоков. В одной из последних своих работ — серии «Время и жизнь» — Яворский словно стремится визуально подтвердить догадку писателя. Живую плоть он превращает в мятущееся звездное облако и вновь, по законам космогонии, соединяет эти иррациональные частицы в рационально прекрасное тело. Все больше хочется ему выйти за круг привычных представлений, достигнуть глобальных обобщений... Хотя одновременно он работает над очень острой, чисто формальной серией актов. Значит, метр по-прежнему учится постигать таинства жизни и фотографии. Значит, его работы и дальше будут помогать нам учиться думать, чувствовать, любить.

«ХИМИЯ И ЖИЗНЬ»

— увлекательное чтение о невероятном и реальном, о живом и неживом, надежный источник информации о последних достижениях мировой науки.

Специально для вас — раздел

«ФОТОЛАБОРАТОРИЯ».

Но не только!

«ХИМИЯ И ЖИЗНЬ» — деловой партнер

◆ **БАНК ДАННЫХ** (сырье, отходы, реактивы, ПДК, готовая продукция) к вашим услугам.

◆ **КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ ЦЕНТР.** Организации и частные лица могут получить у нас консультации: химия строительных материалов, химические технологии, ноу-хау, производственные процессы, экология, токсикология производства, пищевые технологии и продукты питания, химия быта, проблемы практической фотографии и обработки светочувствительных материалов.

◆ **ПАТЕНТНЫЙ ПОИСК**

◆ **РАДИАЦИОННЫЙ МОНИТОРИНГ.** Организация оперативного радиационного контроля. Рекомендации по решению экологических проблем. Маркетинг аппаратуры и технологий радиационного контроля.

«ХИМИЯ И ЖИЗНЬ» ЖДЕТ ВАС!

Наш индекс для подписки: 71050. Цена годовой подписки — 12 руб.

Наш адрес: 117049, ГСП-1, Москва, Мароновский пер., 26. Телефоны для справок: 238-23-56; 238-29-00.

Наш расчетный счет № 100700003 в Коммерческом Народном банке г. Москвы, МФО 191016.

Британская фотография в Москве

Выставка британской фотографии «Надписи и изображения» была подготовлена и проведена совместно Британским советом и Всесоюзным объединением «Фотоцентр» Союза журналистов СССР. Экспонировалось 47 работ 10 авторов, среди которых такие известные мастера, как Бойд Уэбб, Рон О'Доннелл и другие. Выставка отразила некоторые достижения и тенденции современной британской фотографии, которые значительно повлияли на создание нового, более выразительного стиля фотоискусства как в Великобритании, так и за ее пределами. Авторы экспонировавшихся снимков не могут рассматриваться в качестве представителей какой-то одной

группы или определенного течения, но у них немало общего: для каждого очень важно содержание фотографии, независимо от того, посвящена ли она изучению какого-либо предмета из повседневной жизни (Питер Фрейзер, Верди Йахуда, Ричард Уэнтворт), показывает ли она свежее и необычное восприятие окружающего мира (Мартин Парр, Джет Саутэм) или выходит за рамки реальности и создает картины фантастического мира (Бойд Уэбб, Рон О'Доннелл). Выставку открыл посол Великобритании в СССР сэр Родрик Брейтвейт, присутствовали представители фотографической общественности Москвы.



ФОТО В. ДВОРЕЦКОГО

Хроника России начала века

Выставка петербургских фотографов Карла Буллы и его сыновей, Александра и Виктора, проходила в Москве, в Фотоцентре Союза журналистов СССР. Архив семьи поистине огромен и уникален, он насчитывает несколько тысяч снимков и негативов, на которых запечатлено время, ставшее Эпохой.

Карл Карлович Булла одинаково великолепно умел снимать студийные портреты, репортажи с места события, жанровые сцены. Как гласила реклама того времени, фотографировал «все, в чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением — как днем, так и во всякое вечернее время, при искусственном свете». Объективу К. Буллы принадлежат портреты деятелей русской культуры: Л. Толстого и М. Горького, Ф. Шляпина и Л. Андреева, И. Репина и В. Стасова, снимки членов царствующей фамилии. На выставке увидели свет фотографии, извлеченные из спецархивов. В их числе портрет Николая II в охотничьем домике, портрет дочери П. А. Столыпина в бальном платье, групповой портрет дворцовых лакейско-скороходов. Сыновьям, Виктору и Алек-



сандру, принадлежат представленные серии репортажных снимков, сделанных на полях сражений русско-японской и первой мировой войн, в годы двух русских революций. Всем, кто интересуется историей России, историей русской фотографии, но не сумел побывать на этой выставке, можно посоветовать только одно: найдите ноябрьский номер «Советского фото» за 1983 год и сентябрьский — за 1988 год: в них о жизни и творчестве фотографической династии Буллы рассказано подробно и обстоятельно.

Л. ВИКТОРОВА

ФОТОРЕКЛАМА



Открыта подписка на ежемесячное информационно-рекламное издание
**«КОММЕРЧЕСКИЙ ВЕСТНИК
ФОТОГРАФИИ»**
на второе полугодие 1991 года.
Стоимость подписки — 12 рублей.

Оплата почтовым переводом
по адресу: 344082,
г. Ростов-на-Дону,
а/я 2704, ПТК «Искусство»,
экономисту Голубовой О. Б.
По желанию подписчиков
высылаются все номера
за первое полугодие.
Стоимость комплекта — 12 рублей.

Редакция также
высылает заказчикам
каталог цен
«Зарубежные фотоаппараты,
оптика, видеотехника»,
включающий более
1000 наименований
изделий почти всех фирм мира
(в долларах, марках, йенах).
Цена — 5 рублей.

Оплата почтовым переводом по тому же адресу.

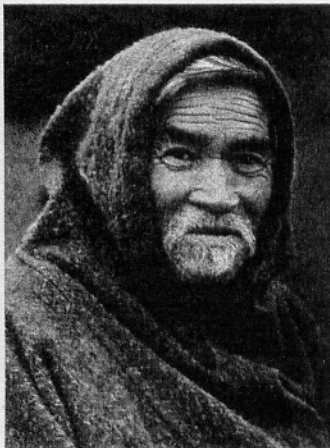
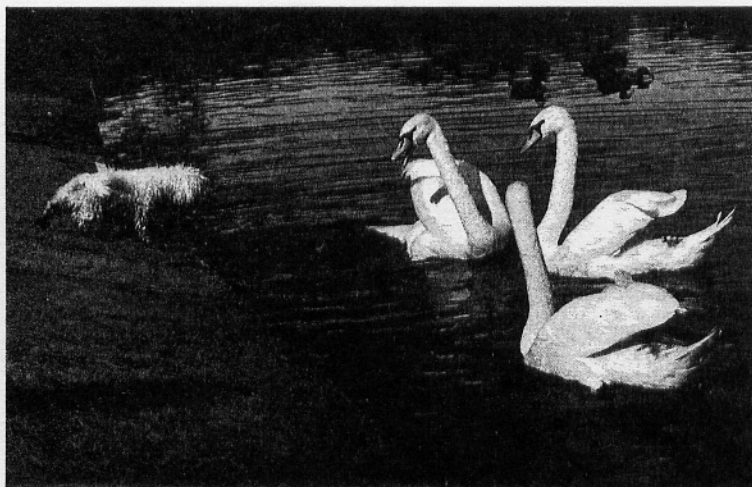


ФОТО В. ЖИРНОВА
«ДИСПУТ»
СТАРЫЙ ХАНТ

проникновение в русский пейзаж, психологию простых людей глубинки. «Конечно, без хорошей техники не обойтись,— убежден Виктор Александрович,— но главное, помоему,— что у художника за душой. Некоторые авторы сегодня говорят о том, что в художественной фотографии наступил кризис, что будущее — только за авангардистскими течениями, концептуализмом и т. д. Я же уверен, что подобного кризиса не существует. Россия, ее природа, ее люди дают неисчерпаемый материал для размышлений и работы».

Встречаясь с фотолюбителями на республиканских и всесоюзных семинарах, видишь, как поменялась их экипировка — у большинства «Практики» и «Никон», «Кэноны» и «Экзакты». В. Жирнов снимает отечественными камерами, в основном «Зенитом».

Давняя дружба связывает красногорских фотолюбителей с новаторцами. На вечере, посвященном 10-летию «Новатора», Галина Лукьянова сказала: «Хорошо, что есть в Москве место, куда, придя в любой вторник, встретишься с по-настоящему хорошей фотографией и профессиональным разговором о ней». Выставкой В. А. Жирнова красногорцы открыли цикл, посвященный 30-летию фотоклуба «Новатор».

А. БОЛДИН

(Окончание. Начало см. на с. 8)

тельный,— один этот снимок заставляет скрипнуть подзаржавевший механизм твоих чувств и подумать, что не все вокруг — это суета сует. А дальше? Ведь альбом населен множеством персонажей. Жених и родители, какие-то иные родственники, а может, знакомые или друзья. Найти для каждого из них свое понимание человека, свое погружение в его сущность — это не то же, что в нашем представлении снять «на карточку». Плохо получился, не нравишься себе — рожу свою вину, а не меня, фотографа...

Нет, здесь это исключено. В каждом человеке есть изюминка. Именно тот стук сердечности, доброты, порядочности, за что, в сущности, каждый из людей себя и уважает. Фотограф должен найти эту изюминку и подать на уровне своего мастерства. И вот в этих десятках персонажей Грег отыскивает требуемое. Это по сути. А по форме все облекает в неповторяющиеся композиции, столь простые, естественные, органичные, рожденные только для этого сюжета, этого кадра, только для этой конкретной работы, которая в иной форме, кажется, просто не могла бы и существовать. Такой альбом — персональная выставка фотографа. Но выставка собирается много лет, а альбом исполняется в строго определенный срок.

Выставка — это то, что отобрало время. Альбом — продукт мобилизации возможностей фотографа применительно к конкретному заказу, высший пилотаж, высший профессионализм. Смотришь и думаешь: неужели столь высокая концентрация мастерства ради одного единственного (по тиражу) снимка? Ради единственной «публикации» тиражом в один (ну в два, ну в десять — сколько закажут альбомов) экземпляр? Каждая из фотографий достойна публикации в отличном журнале, имеющем миллионный тираж! Но пусть ее увидят лишь заказчик, его друзья и родственники — ущерба в качестве по сравнению с престижным журналом не будет никакого. За это заказчик и платит. И надо заметить, платит немало. Что ж, хорошая работа стоит и хороших денег. А на плохую никто и тратить не собирается.

Пора подводить под заметками черту. Всего не перескажешь. Достаточно уже сказано комплиментов американской фотографии. Что, действительно она так уж хороша? Не в этом главное — каким вкусом она соответствует, а каким — нет. Та фотография — это просто иной уровень фотографической цивилизации. А цивилизация нерушима. Нельзя безнаказанно изъять из нее один элемент, не разрушив всего строения. Выдерни хотя бы один из стержней, на которые опирается техника, — дело пойдет прахом. К чему усилия фотографа при съемке, если лаборатории не дано это сохранить? К чему стараться найти нечто, если общество и представления-то не имеет о приличной фотографии и готово проглотить все (желательно при этом не платя или платя по минимуму)? Грустные это разговоры. Но похоже, грустить нам еще долго и долго...

Американцы любят сниматься. Может, потому, что их есть кому снимать...

Лев ШЕРСТЕННИКОВ
Пенсильвания — Москва

О России

В Красногорске, в выставочном зале фотокиностудии «Зоркий», прошла выставка члена правления Московского фотоклуба ДК «Новатор» Виктора Жирнова. Кандидат технических наук, инженер-металлург В. Жирнов впервые взял «Фотокор» в руки еще в 1939 году и стал одним из тысяч фотолюбителей, снимающих на память. Его, заядлого охотника и рыболова, привлекала природа родного края, сюжеты из жизни братьев наших меньших.

Общение с увлеченными фанатиками от фотографии, членами клуба «Новатор», дало свои результаты. Жирнов становится участником клубных и всесоюзных выставок, лауреатом фотоконкурсов центральных газет.

В его работах подкупает изобразительная простота и в тоже время глубокое

Всеволод Тарасевич Вместо ордена

В блокадном Ленинграде несколько писателей и фронтовых спецкоров жили в гостинице «Астория». Гостей в городе, понятно, не было. А жизнь здания нужно было поддерживать: слабо, но топили. Жили там и мы, ленинградцы — Уткин, Трахман и я. Помню и номер нашего «люкса» — 238-й. Соседний, 237-й, занимал Саша Штейн. Часто приходил греться — у нас было теплее. Мало кто теперь поверит, что вот здесь — в этом белом мраморном вестибюле, у этого камина, под огромным зеркалом, стоял черный горбатый двухцилиндровый зверь — мой трофейный мотоцикл БМВ. Коляску я забросил во двор, а его, как коня в стойло, заводил в это мраморное чудо (вертящихся входных дверей тогда не было).

Все к нему привыкли. Претензий никто не высказывал. Но однажды, правда, звонит утром Николай Васильевич Шанихин, директор гостиницы. И так робко, деликатно: «Спуститесь, пожалуйста, вниз, упал ваш мотоцикл, а поднять никто не может»... Было это в 1942-м — самый голод. Люди все ослабли, а в нем — килограммов 200, не меньше. Я спустился. Лежит мое «точило» на боку, а по мраморному полу черная лужа — масло из картера, ну, точно кровь из живого существа. Он и был для меня живым. Во всяком случае, и страсть, и любовь мои — все было в нем. Даже шутка ходила: у каждого мужчины кто-то есть: жена или любимая женщина, а у Севки — его БМВ.

Как всякое близкое существо, влиял он и на мою жизнь. И кто знает: где спасал, а где и губил... Во всяком случае, в судьбе моей мотоцикл оставил след бесспорно. В конце 41-го года бурное наступление на немцев повел Волховский фронт. В последних числах декабря наши войска отбили Тихвин. По льду Ладожского озера вместе с потоком эвакуированных из блокированного Ленинграда перебрался на соседний фронт и я. К сожалению, активное наступление к тому времени уже иссякло. Немцы заняли жесткую оборону, и войска наши ценой больших потерь буквально прогрызали ее — выполнялся категорический приказ Сталина: освободить Ленинград от блокады любой ценой. Этой ценой, в частности, стало и применение тяжелой артиллерии в непривычном, неуставном ее назначении: чтобы бороться с огневыми точками противника — дотами и дзотами, тяжелые орудия, приспособленные для ведения огня из тыла, с закрытых позиций, вытаскивались на передовую и били по целям противника в упор, прямой наводкой. Операция эта была крайне рискованной, орудие успевало дать два-три залпа, его тут же засекали и накрывали минометным огнем. Почти всегда эти вылазки кончались гибелью и для людей, и для орудий. Но, повторяю, действовал приказ «любой ценой»...

Решил и я побывать у героев. С расчетом 120-миллиметровой пушки-гаубицы вылез прямо на немцев — было до них метров 300, не более. Понял, что люди расчета — смертники. Сделал пару кадров и — хватит — назад! И точно: видимо, немцы следили, когда пушку вытаскивали на позиции, все у них было пристреляно. И буквально второй миной накрыли весь расчет. Я же успел отползти уже метров на тридцать — скорее бы выскочить из опасной зоны! А стоны и крики еще стояли в ушах...



В. ТАРАСЕВИЧ. 1942 г.

Навстречу из тыла бежит лейтенант. Просит: помощи вытащить раненых. Значит снова возвращаться к разбитой пушке?...

Часа два ушло на эту работу. Правда, немцы больше огня не вели. Когда, наконец, появились санитары, первым делом они бросились ко мне — на теле ни одной царапины, но полушубок, шапка, валенки и даже вся физиономия — в крови, так перемазался. Снег-то глубокий, а раненые тяжелые, как бревна. Его и так пытаешься ухватить и эдак — кричит, а помочь нечем.

Дня через два вызывают в политотдел армии. Допрашивает инструктор: «Кто, откуда, зачем?» Тревожит догадка: я же на фронт к ним перебрался по собственной инициативе (числится-то за Ленинградским!). Значит, можно ждать неприятностей. Дня через два вызывают опять. Распоряжение: завтра в десять ноль-ноль быть в штабе командующего. Чувствую, дело принимает совсем плохой оборот. Знакомых в штабе — никого: спросить, разведать не у кого... С утра маячу у штаба. Мороз крепчайший. Все кругом «парит», люди, лошади в инее. Вдруг подкатывает большой шар и... рассыпается. Смотрю — солдаты. Человек 10. С автоматами, в новеньких полушубках, валенках. (Я уже знал, что на фронте действует кадровая Сибирская дивизия. Они и гнали поначалу немцев лучше

других.) Но мне не до съемок. Смотрю, на чем же прикатил этот шар? Мотоцикл!.. Таких еще никогда не видел. И не слышал даже о подобных конструкциях — карданный вал, телескопическая подвеска... Чудо о трех колесах! И в это время меня зовут наверх. И прямо в кабинет Мерецкова. Начальник политотдела, полковник, показывает на меня: «Вот тот самый... из Ленинграда... Документы проверяли. Все правильно...»

У меня — ноги ватные, во рту пересохло. Что случилось? В какую историю влип? Ничего понять не могу.

Мерецков говорит: «Ну что ж, давайте... — будем награждать, заполняйте наградной лист».

И тут я мгновенно ожил. Откуда пришла смелость и голос прорезался... Говорю: «Товарищ командующий, а можно мне вместо ордена (а почему я решил, что орден?) получить вот такой мотоцикл?» — и показываю из окна на улицу, — он еще стоял на месте. Все рассмеялись. Генерал говорит: «Дайте ему из трофеев!»

Через неделю я возвращался в Ленинград по льду Ладоги на своем БМВ. В полевой сумке бумага — награжден Мерецковым... Вот я и считаю, что у меня с тем самым БМВ биография общая. И вспоминаю его каждый раз, когда вхожу в бело-мраморную «Асторию».

Первый выпуск

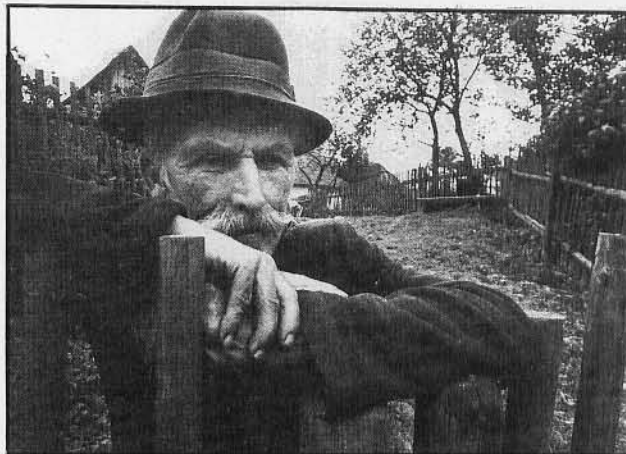
Состоялся первый выпуск слушателей Всесоюзного заочного двухгодичного факультета фотожурналистики при Фотоцентре Союза журналистов СССР. Свыше 1400 репортеров областных, городских, районных и многотиражных газет повысили свою квалификацию. Формы заочного обучения давно стали привычными во многих сферах профессиональной подготовки специалистов. Однако в области фотожурналистики это был эксперимент и полное отсутствие опыта создавало определенные трудности. Что следовало закладывать в основу разработки программы обучения: технические или творческие проблемы? Знакомство со снимками в городских и районных газетах обнажило наиболее характерные недостатки в работе фотожурналистов: засилие штампов в подаче фотографического материала, его композиционная невыразительность, неумение найти правильное световое и тональное решение снимков. У многих штатных фотокорреспондентов отсутствовали навыки работы в таких магистральных жанрах, как производственный портрет, событийный фоторепортаж, фотоочерк... Лишь редкие снимки свидетельствовали о творческом использовании сменной оптики и поиске разнообразных точек съемки, различных планов, ракурсов. Под фотографиями стояли разные фамилии, но создавалось впечатление, что выполнены они были одним автором: монотонная, преимущественно горизонтальная кадрировка, неспособность в ходе съемки создать логический акцент на сюжетно важном элементе изображения, неумение работать репортажно. Все это приводило к низкой информативной насыщенности фотографий, отсутствию публицистической заостренности. Зачастую все содержание фотокорреспонденции на снимке концентрировалось в сопроводительном тексте к ней. Учитывая результаты анализа прессы, было принято решение начать курс обучения с изучения изобразительно-выразительных средств современной фотографии, основных законов композиции, средств светового и тонального решения кадра. Второй курс обучения был целиком отдан практической деятельности фотожурналистов. Слушатели факультета должны были творчески использовать приобретенные навыки для решения конкретных задач. Каждая из контрольных работ завершалась макетом верстки предложенного материала на газетной полосе в сопровождении текстового комментария, выполненного самим автором.

Не менее сложной оказалась методическая индивидуальная работа с внештатным активом редакций из числа фотолюбителей, пробующих свои силы в фотожурналистике. Эта категория слушателей привыкла мыслить сложившимися традициями выставочных фоторабот. Их снимки отличались тщательностью технического исполнения, умелым использованием съемочной и проекционной аппаратуры, но, как правило, полным отсутствием социально значимых сюжетов и тем. Портреты родных и близких, пейзажи, снимки животных — вот, пожалуй, узкий круг тем, за пределы которого редко выходили их авторы.

Минувшие два года дали обширный материал для совершенствования учебных программ, методики обучения. Шел поиск более эффективных форм организационной деятельности. Факультет расширяет связи с журналистскими организациями республик, краев и областей, ищет пути сочетания заочных форм обучения с семинарскими занятиями в тех регионах, где имеется наибольшее число слушателей факультета. С нового учебного года слушателям будут высылаться не только учебные программы, но и специальные разработки по изучаемому материалу, фотолитература, приобретенные которой на местах связано со значительными трудностями.

В адрес Всесоюзного двухгодичного заочного факультета — 119034, Москва, Бутиковский пер., 12 — вновь обильным потоком идут письма от желающих пройти курс обучения. Есть основания полагать, что будущие слушатели факультета обретут знания и навыки, необходимые фотожурналистам газет и журналов, издательства.

Р. КРУПНОВ, консультант



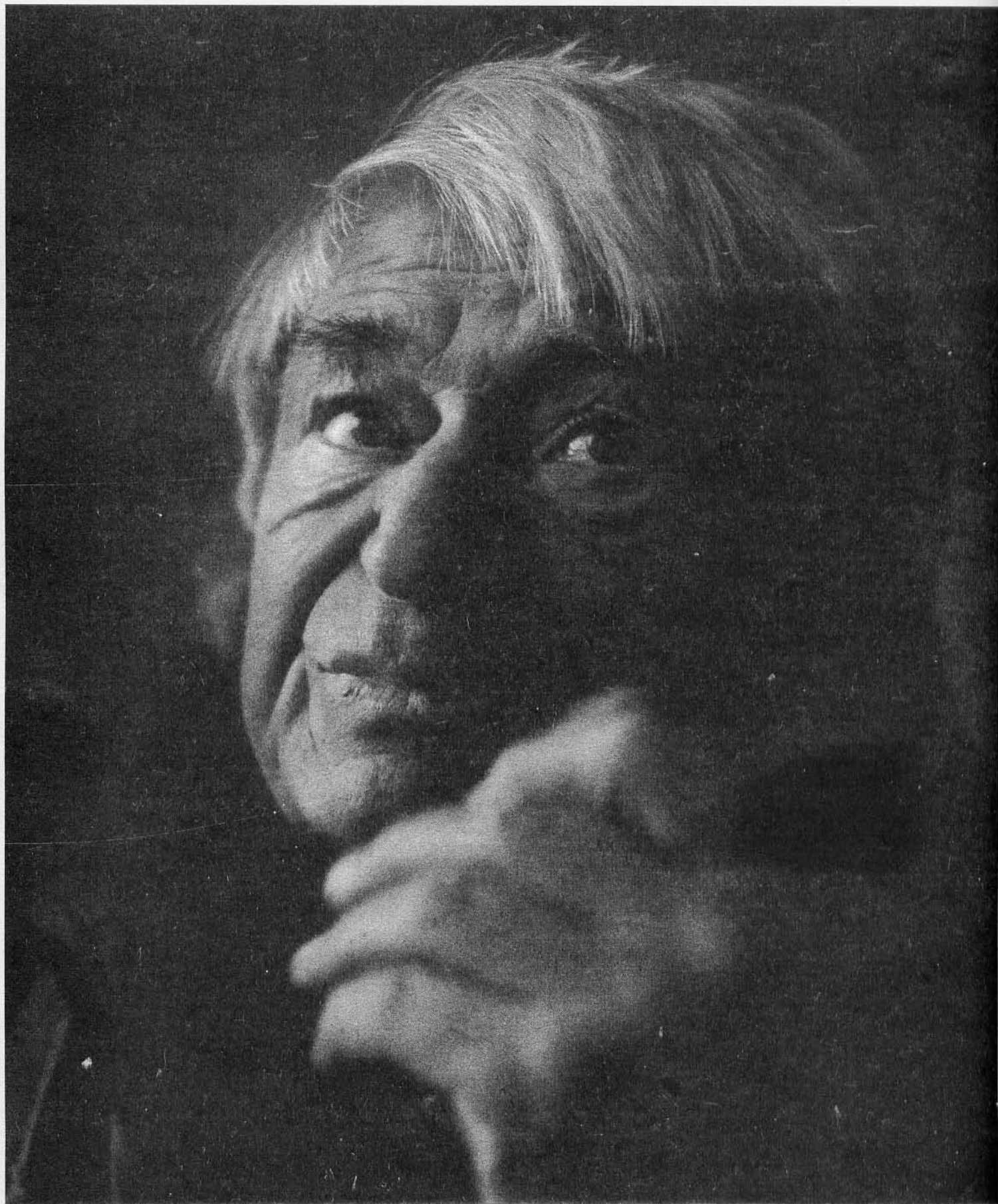
Т. БОРИСОВСКИЙ (ЛВОВ)
ОЖИДАНИЕ



Я. ВАЙДЛЕР (УФА)
СМЕРТЬ НАД ГОРОДОМ



С. ЧЕРЕПАНОВ (ДУБНА)
ПАЛАТОЧНЫЙ ГОРОДОК



АКАДЕМИК А. МИГДАЛ. 1987 г.

Дом ученых Сергея Новикова

Вспоминается строчка: «Дом, который построил Джек». И населил своими героями. И те зажили своей жизнью. Но все-таки в доме, который построил Джек. Дом, который конструирует и строит Сергей Новиков, населяют герои иные — люди, как отмечает сам фотограф, мощного интеллекта — элита мыслящего общества. Не надо пугаться столь громких, а кому-то покажется и оскорбительных слов (те — элита, а мы, остальные — ?..). Но уж так оно и есть: наука отбирает в свои служители наиболее головастых, а Сергей и среди них отбирает наиболее... Но кого бы ни отбирал и кем бы ни населял свой дом,

остается главное — все в его стенах чувствуют себя по-домашнему, не чинятся ни друг перед другом, ни перед нами — наблюдателями со стороны — зрителями. Мы их видим теплыми, живыми, человечными. И конечно, — разными, хотя подчеркнуто демократическая манера съемки как бы вовсе исключает присутствие фотографа — пусть все будет так, как было бы и без меня — ни жесткой композиции, ни сверхтонкого момента, ни подчеркнуто заостренной характеристики.

Все это, конечно, сближает и даже чуточку усредняет героев. Ну что же, те, кто живет в одном доме, невольно в чем-то

становятся похожи друг на друга. А может, в этом и кроется сверхзадача автора: не разнося далеко героев по шкале характеристик, создать этаким многокомпактный портрет Интеллекта? А может, и иначе: показать в крупных ученых обыкновенных людей, кем они в сущности и являются. Оказалось, с Сергеем Новиковым мы земляки, оба родились в Башкирии. Но годы рождения разнесли нас не только во времени, но и в пространстве. Работая уже в «Огоньке» и заезжая в Уфу, я что-то слышал о Сереже и даже видел кой-какие его снимки, но открыл его для себя впервые на выставке, которая была развернута



АКАДЕМИК А. ЯКОВЛЕВ. 1990 г.

у Сергея, если память не изменяет, в фойе местного театра. Снимки его стали попадаться то на всесоюзных конкурсах и выставках, то на страницах заметных союзных изданий. И тому, что Уфа стала вырываться в число заметных центров фотографии, немало помогли снимки Сергея. Сам же фотограф черпал вдохновение и поддержку у челябинцев. Думаю, Челябинск семидесятых-восьмидесятых годов войдет в историю заметной «фотографической Меккой» глубинной России. Не будь там крепкой когорты настоящих любителей фотографии, ряда новых имен мы бы не досчитались. Судьба Новикова, считаю, подтверждает эту мысль. В челябинском вузе, где учился Сергей, он попал в плотное фотографическое окружение — Теуш, Белковский, Сергей Васильев, Ткаченко, да и многие другие старожилы челябинского фотоклуба, членом которого впоследствии стал и Сергей — не дали выхолоститься этому увлечению, а заодно помогли направить руку и укрепить глаз. Так что возникал Сережа не на пустом месте.

Ну, а теперь поближе к теме нашего рассказа о доме, который построил... Но здесь я хочу просто воспользоваться выдержками из письма Сергея, которым он сопроводил присланные мне снимки:

«Осенью 1983 года волей случая я попал на работу в Башкирский филиал Академии наук СССР в Уфе. Снимал местных ученых, а летом 1984 года попал в экспедицию с геологами. В ее составе находился крупнейший знаток Урала, известный в стране специалист по геологии нефти и газа член-корреспондент АН СССР Наливкин. На мое счастье Василий Дмитриевич оказался заядлым фотолюбителем. Мы подружились, а через год снова встретились в экспедиции. Он посмотрел мои снимки и одобрил их. А еще сказал, что подобную работу — системно и профессионально фотографировать ученых — никто не проводит. Даже портреты наших Нобелевских лауреатов трудно найти. Ни в Фотохронике ТАСС, ни в АПН почти нет негативов. Вскоре я получил приглашение от Наливкина приехать в Ленинград, где он помог мне сфотографировать известных ленинградских ученых. На следующий год меня пригласили в Горький. Потом попросили снять

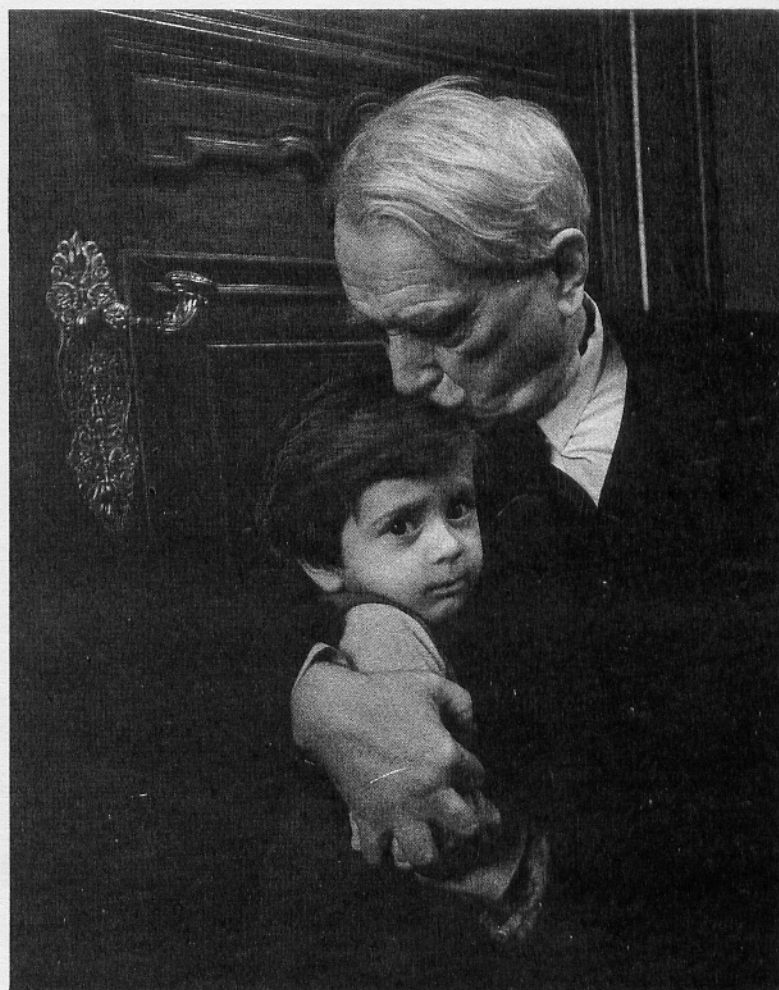
А. М. Прохорова — Нобелевского лауреата в связи с его 70-летием. Весной 1986 года привез в Москву первую выставку портретов, которую при поддержке Д. С. Лихачева удалось развернуть в Доме ученых...» Так начиналось дело. Сейчас в архиве Сергея более двухсот портретов крупных ученых. Его выставку видели в Ленинграде и Челябинске, в Уфе и Киеве, экспонировалась она в Болгарии. Сергей по приглашению Уральского отделения АН СССР переезжает на работу в Свердловск. Его выставка — 150 работ — отправляется в Австрию, где проводятся дни Урала. Словом, жив курилка...

А меня не оставляют раздумья вот о чем. Один мой давний знакомый, хороший фотограф, объяснял, почему никогда ничего не пишет. «Начать фразу можно так и можно по-другому, а можно и по-третьему. И поскольку я не знаю, на чем остановиться, я просто ничего и не пишу». Несколько видоизменив мысль, это можно приложить и к фотографии. Думаю, не только начинающих, но и достаточно опытных фотографов нет-нет да и по-

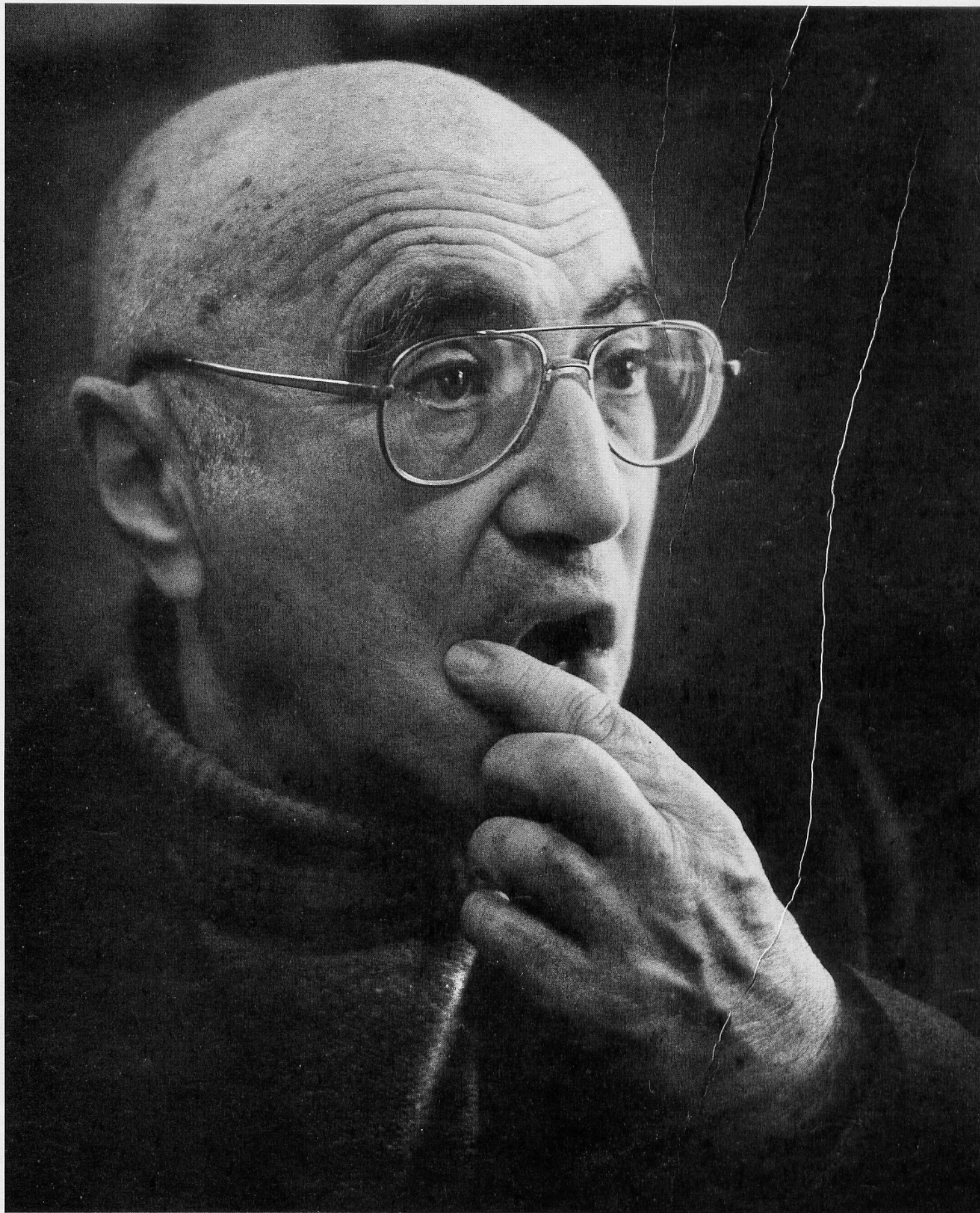
(Окончание см. на стр. 37)



АКАДЕМИК
В. ГИНЗБУРГ. 1987 г.



АКАДЕМИК
А. ПИОТРОВСКИЙ. 1987 г.



АКАДЕМИК Я. ЗЕЛЬДОВИЧ, 1987 г.



Страховая компания АСКО
предлагает свои услуги
по страхованию
кино-, фото-, телеаппаратуры.

АСКО заключает договоры страхования
с организациями, предприятиями,
учреждениями
независимо от форм собственности,
а также с частными лицами.

Страхование производится на случай
хищения, повреждения
или уничтожения аппаратуры
при пользовании ею как
в стационарных,
так и в нестационарных условиях
(на объектах съемок, в гостиницах,
в пути следования и т. д.).

АСКО страхует по рыночным ценам
и гарантирует оперативную,
в течение 72 часов,
выплату страхового возмещения.

Контактные телефоны в Москве:
120-11-83 — информация по регионам страны
(круглосуточно);
124-95-54, 129-81-33 — информация по Москве
и Московской области.

РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ

Пропажа фотоаппаратуры для «профи» — трагедия. И эта трагедия до недавнего времени нередко усугублялась длительными судебными тяжбами с редакцией или издательствами. Дело в том, что долгие годы перед фотографом стояла проблема: как застраховать фототехнику (особенно зарубежную), полученную в редакции. В институтах, редакциях, издательствах валютная стоимость аппаратуры компенсируется рублевым покрытием, и этот коэффициент покрытия различен. В случае потери аппаратуры фотограф вынужден платить огромные суммы, во много раз превышающие его зарплату. На съемке, в дороге, в гостинице фотографа не покидает тревожное чувство — ведь в его кофре находится фо-

тотехника, стоимость которой подчас превышает стоимость легковой машины.

До последнего времени в стране не был отработан механизм страховки аппаратуры: учреждения и организации не могли застраховать фотоаппаратуру, обезопасить себя и своих фотографов от непредвиденных случайностей и криминальных ситуаций. Идея организовать страхование фотоаппаратуры, а также лабораторной фототехники, принадлежащей различным учреждениям и предприятиям, была высказана «СФ» и предложена для реализации фирме «Аско», которая разработала правила и условия страховки.

КОММЕРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ
«СФ»

Мастер трех жанров

Борис Яковлев успешно выступает в нескольких жанрах. В его пейзажах, кажется, продумано все — и время года, и погода, и освещение, графика. Борис Яковлев доводит фотографию до фотоабстракции, в которой на первое место выходит уже не натура, а образ, освобожденный от всего лишнего, второстепенного. И все это не прибегая к вымученным техническим приемам. Это убедительно говорит о большой взыскательности фотомастера, неторопливости, добротности в работе.

Известен Борис Яковлев и как мастер «ню» — он один из победителей престижного фотоконкурса «Мисс-фото» и прошедших с большим успехом в Москве двух выставок во Дворце молодежи и в Центральном выставочном зале на Крымском валу.

Работы Бориса Яковлева характеризуются прежде всего бережным отношением к модели.

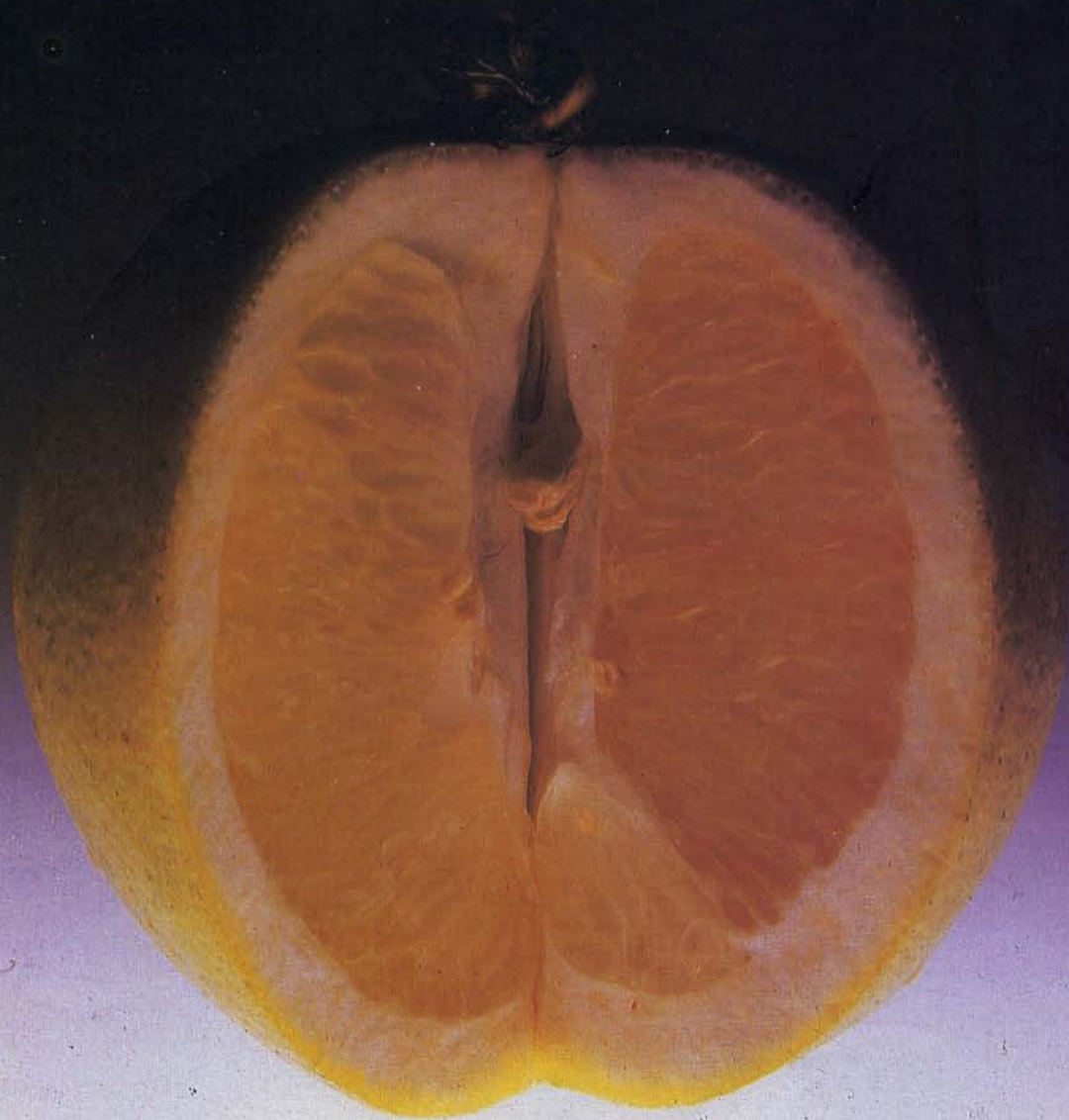
Он старается раскрыть ее неповторимое очарование.

Вернемся к нашему основному предмету — работам фотомастера Бориса Яковлева. В коллекции, опубликованной в журнале, Борис Яковлев представлен в третьей своей ипостаси — как мастер натюрморта.

Вот на этой-то ипостаси мастера мне хотелось бы остановиться чуть подробнее. Натюрморты, представленные в этом номере, входят в серию из двадцати четырех работ «Образы Родины» — фотовыставки, с большим успехом экспонировавшейся во многих Домах советской культуры за рубежом нашей страны. Говоря о достоинствах этой серии работ, необходимо прежде всего отметить высокий уровень их профессионального исполнения. Композиции отличаются точным отбором предметов, при соединении которых возникает новое содержание, новый смысловой образ. Это относится в равной степени и к многопредметным, сложным композициям, и к предельно лаконичным композициям — символам.

Но умение отобрать детали для задуманной работы само по себе не могло бы создать тот новый скрытый смысл предметов и их сочетаний, который, воздействуя на зрителя, заставляет его сопереживать, апеллируя к его памяти, подсознанию, заставляет его домысливать нечто большее и значительное, чем информация от каждой детали в отдельности. И в результате возникает художественный образ, продолжающий жить по новым законам, законам творчества.

Б. ВЛАСОВ









В родстве со своими героями



Жизнь не так проста, как кажется. Она гораздо... проще. Если заменить в этом шутовском афоризме «жизнь» на «фотографию», то его вполне можно предпослать ответам спортивного фотокорреспондента Андрея Голованова на вопросы о том, как рождаются выставочные кадры.

— Скажи, Андрей, как ты ухитрился сделать снимок теннисиста, обнаружив при этом его удивительную пластику, которая, оказывается, скрыта от зрителей? — Тут и делать-то нечего, — отвечает он. — Поднимись на леса под потолком (я снимал в «Олимпийском», на «Кубке Кремля»), пожди, пока спортсмен поднимет ракетку, и нажимай на гашетку.

— Как возникла композиция на тему культуризма? — Элементарно. Во время соревнования атлеты ведь стоят неподвижно. Значит, надо только уместить их в кадре, а затем отсечь все лишнее. («Лишнее» в данном случае — головы и ноги. — А. Б.)

— Тебе удалось снять чем-

пионку Европы по синхронному плаванию Хрестину Фаласиниди так, что возникло нечто, напоминающее фантастический витраж...

— Этот кадр давно был у меня в голове, и я ждал, когда он возникнет в действительности. Однажды пришел на тренировку синхронисток, и Хрестина говорит: «У меня сегодня здорово шпагат получается». Я сказал ей: «Ну-ка сделай!» И нажал на спуск... Андрей Голованов (сейчас ему 28 лет) — мастер спортивной фотографии. В 14 лет он взял в руки «Зенит», в 15 — впервые опубликовался в газете «Московский комсомолец», а в 25 — завоевал первый приз на международном конкурсе «Юмор-фото» в Бельгии. Иногда о Голованове говорят, что он мастер одного кадра. Это можно считать и достоинством, и недостатком. Достоинством потому, что он способен одним снимком решить тему, а недостатком из-за того, что часто его кадры-находки все же требуют продолжения, развития... Однако Голованов редко прослеживает весь сюжет от начала

и до конца. Если тема для него исчерпана, он не станет «мастерить довески», стремясь угодить заказчику. Я знаю Андрея более восьми лет. Мне не раз пришлось бывать с ним в командировках, однако я никогда не видел, чтобы Андрей трудился «в поте лица». Он не рисует заранее эскизы, не обсуждает ни с кем свои замыслы и заканчивает съемку задолго до того, как она успеет наскучить его героям. У Голованова все получается вроде бы само собой: те самые «ускользающие моменты», которые он должен поймать, кажется, терпеливо ждут, когда он их зафиксировать, а герои будущего репортажа мгновенно становятся его друзьями. Более того, уже через полчаса Андрей начинает давать советы, как воспитывать детей (у него растет четырехлетний сын), слегка смущаясь только в том случае, когда его спрашивают, каким видом спорта он занимался... «Футболом», — небрежно роняет он. И добавляет: «Во дворе». С той же интонацией, с какой большинство из нас, отвечая на вопрос, владеете ли вы английским,

скромно признаются: «Со словарем».

...Чувствую, что Андрей ускользает от моих расспросов, скрываясь за своими вечными улыбочками...

— Скажи, а не мешают ли тебе очки? По-моему, у тебя сильная близорукость? — Минус шесть. Чтобы она не прогрессировала, врачи прописывают мне очки со стеклами минус четыре. Для съемки этого недостаточно. Поэтому раньше я вырезал из очкового стекла дополнительную линзочку и вставлял ее в гнездо фотоаппарата. Это в общем-то пара пустяков... Сейчас же у меня японская фотокамера, где одним поворотом специального регулятора можно компенсировать любой недостаток зрения. Спортсменов высшего класса отличает то, что их техника предельно экономна и потому совершенна. Думаю, что фотокорреспондент Андрей Голованов, следуя своему артистическому чувству, не уступает им в этом, подтверждая тем самым внутреннее родство с теми «звездами», которых он снимает.

А. БАТАШЕВ





ФОТО АНДРЕЯ ГОЛОВАНОВА



Съемка на «Орвохром»

Выбор экспозиции. Цветные обрабатываемые пленки «Орвохром UT-18» (50 ед. ГОСТ/ISO) и «UT-21» (100 ед. ГОСТ/ISO) предназначены для съемок при дневном освещении (5500 К) или с импульсными фотоосветителями (ИФО). В отличие от черно-белых пленок к точности экспонирования (сочетания величины диафрагмы и выдержки) цветных предъявляются повышенные требования. Небольшое цветоискажение, появившееся на цветном негативе в результате ошибки при экспонировании, можно исправить с помощью подбора светофильтров во время цветной печати. Искажение же, возникшее на слайде, практически неисправимо, так как негативное и позитивное изображения строятся в одних и тех же фотослоях цветной обрабатываемой пленки. Поэтому наиболее интересные сюжеты необходимо дублировать. Большие недодержки или передержки снижают качество слайда: ухудшаются его цветопередача и резкость, при диапроекции появляются большие перепады яркости в изображении. Легкая недодержка более приятна для глаза, чем передержка. Она делает цветной слайд немного плотнее, сочнее и несколько повышает резкость изображения. Еще одно преимущество таких слайдов — их плотность при очень длительном хранении станет нормальной.

При съемке из-за боязни недодержки чувствительность пленок «Орвохром» занижать не стоит. Если пленка хранилась в течение всего гарантийного срока в морозильной камере (-18°C), то уровень ее исходной чувствительности не изменяется. Оптимальное значение экспозиции определяют с помощью экспонометра. При выборе оптимальных условий экспонирования исходят из условий освещенности или яркости объекта съемки. Прежде чем приступить к фотосъемке на цветные слайды, проверяют совместную работу экспонометра, фотокамеры и пленки. Для этого делают пробные съемки с одной

и той же выдержкой (например, $1/125$ с) при разных диафрагмах. Чтобы при фотографировании обширных ландшафтов яркий свет неба не преувеличивал показываемую экспонометром освещенность объекта съемки, его наклоняют вниз. При съемке объектов с большим интервалом яркостей экспонометр подносят к наиболее важным участкам сюжета и по их освещенности определяют необходимую экспозицию. Камеры со встроенным экспонометром более всего подходят для съемок на «Орвохроме». Интервал допустимых отклонений экспозиций при этом не превышает $\pm 1/2$ значения диафрагмы (для пленок «Орвоколор» возможна недодержка до одного значения диафрагмы, передержка — до трех). Если в кадр включается очень много яркого неба, возникает недодержка. При съемке малоконтрастных объектов, в пасмурную или туманную погоду диафрагму открывают на $1/2$ — $1,0$ значения больше по сравнению с показаниями экспонометра или увеличивают выдержку. Если с собой нет экспонометра, можно воспользоваться ориентировочной таблицей для определения экспозиции.

Применение ИФО. При съемке с ИФО надо помнить об их различной мощности и, следовательно, дальности их действия. Правильное значение диафрагмы получают путем деления ведущего числа на расстояние между объектом съемки и лампой-вспышкой. Цветовая температура ИФО соответствует температуре среднего дневного света, и поэтому они могут применяться в качестве подсветки при съемке на «UT-18» и «UT-21» днем, не искажая цветопередачу. При использовании фронтальной вспышки изображение на слайде часто получается маловыразительным, плоским, с непроработанными деталями, а зрачки портретируемого человека выходят красными. Глубина освещенности объекта при съемке с фронтальной вспышкой уменьшается (светлый задний фон может несколько затормозить падение освещенности с глубиной). Съемка с двумя ИФО «в клещи» или с несколькими повышает пластику снимка. Расстоя-



ФОТО Б. ЯКОВЛЕВА

ФОТО Г. БИРКМАНИСА



ФОТОГРАФ • ФОТОГРАФ

(Окончание. Начало см. на стр. 24)

клеивает мысль: все уже снято-переснято, все места заняты, рынок загроможден сверх нормы. Зачем нужны еще мои усилия, да и куда их направить, если всего везде полно-полно? Не приходит вам это в голову? Нет? Ладно, значит вы счастливый, благополучный человек, вполне нашедший себя и свое место. Хотя думаю, что большинству (по себе сужу) такие мысли покалывают темечко. А ведь говорят-то они, боюсь, больше о нашей профессиональной несостоятельности, чем о заполненности рынка предложениями.

Вернемся к Сергею Новикову. И даже уже — к стилистике его портретов. А для сравнения представим стилистику портретов В. Плотникова. Ни боже мой — что лучше, что хуже — не об этом веду речь, а только о том, что между этими двумя направлениями, двумя подходами могло поместиться еще немало других, промежуточных, нужда в которых, безусловно, существует, но не находится крепкой руки, способной поднять это. Ну вот мне, например, ближе была бы более заостренная, чем у Новикова, характеристика героев, выносящая их на грань символа — обостренной идеи, предельно изображенного характера. Такие портреты изображенным могут и вовсе не нравиться — но это уж не моя печаль.

Самим изображаемым, наверное, хотелось бы занять портрет «приличный», в котором подняты лучшие черты человека и уведены в тень его огрехи. Вот так, достойно, уважительно, но без лести и, понятно, не без своей деликатной, но очень глубокой характеристики снимал, мне кажется, Наппельбаум. Черт все это разберет!.. Все уже было и... ничего не осталось? Похоже, что так. Умирает мастер, умирает его стиль. А если и возрождается в ком-то он вновь, то это либо подделка (что сразу заметно и что — плохо), либо — это все-таки новый стиль, и знаменует он собой рождение нового мастера. С новыми правилами игры. То есть новыми критериями оценок. Вообще фотографию, впрочем, как и литературное слово, не всегда можно точно оценить. Иногда, чтобы мнение о произведении точнее сфокусировалось, нужно время, иногда, как это ни грустно, уход из жизни изображенного персонажа, утрата позволяет увидеть то, что никогда не сможет вернуться. Такой Борис Пиотровский. Такой Аркадий Мигдал. И такой Яков Зельдович. Это последнее слово о них. Они были разными в разные моменты бытия. Но останутся они такими. Как за окном уходящего навсегда поезда. Навсегда. «Дом, который построил Джек...» И все-таки тепло в нем. И это — славное...

Лев ШЕРСТЕННИКОВ

ВНИМАНИЕ! Изменились банковские реквизиты. Деньги за публикацию объявлений пересылайте почтовыми переводами на счет № 700377 в Ленинском отделении Мосбизнесбанка, МФО 201188, Союз журналистов СССР, «СФ», объявления.

МЕНЯЮ

Меняю светофильтры для субтрактивной цветной печати 9×9 см на 13×13 см, а также куплю цветную фотобумагу. 255190, г. Славутич, Московский кварт., 5, кв. 35. Журавлев А. М.

Меняю фотоаппарат «Пентакон SX TL»; объективы «Флектогон» 4/50, «МС Телеар-56» 5,6/250; полный набор пентапризм; кольца для макросъемки на импортную малоформатную фотокамеру (возможна доплата). 354058, г. Сочи, ул. Пластунская, 191, кв. 45. Терпелюк А.

Меняю фотовспышки фирмы «Никон» «Спидлайт SB-16A», «SB-15» на «Спидлайт SB-16B», «SB-20», «SB-24», также возможна их покупка. 340103, г. Донецк, ул. Первомайская, 38, кв. 17. Рендель Л. М.

Меняю новый фотоаппарат «Горизонт» на мотор или сменные объективы к «Практике ВСА» (желательно зум). 674665, Читинская обл., г. Краснокаменск, 711, кв. 230. Шимчук С. В.

ПРОДАЮ

Продаю фотоувеличитель «Крокус-4-колор SL» и фотоаппарат «Зенит-19» в комплекте с объективами, принадлежностями и наборами реактивов для обработки цветных материалов. 430033, г. Саранск-33, а/я 88.

ПОКУПАЮ

Приобрету фотоаппараты «ФЭД», «Лейка», «Спорт» (довоенные), «Горизонт», «Нарцисс», «Спутник». 224003, г. Брест-3, а/я 14. Рахлей В. С.

Куплю фотоаппараты «Горизонт», «Минокс», объектив «Руссар». Оплата в конвертируемой валюте. Тел.: 210-038 (Рига).

Куплю фотоаппараты «Горизонт», «Лейка» (выпуск до 1955 г.), «Зоркий», «ФЭД-2», ФК 13×18. Тел.: 201-38-32 (Москва).

Куплю конвертер с байонетом «Н» для фотоаппарата «Киев-19» и адаптер М 42×1 для объектива МС «Гранит-11Н». 694220, Сахалинская обл., г. Поронайск, ул. Фрунзе, 9, кв. 7. Новиков И. Ю.

Куплю фотоаппарат «Горизонт», кассеты и объектив «Тессар» для «Фотокора», зум-объектив 70-200 типа «К», фотовспышку «Пентакс AF-200S», виндер «Пентакс МЕ». 416500, г. Капустин Яр-1, ул. Комсомольская, 18а, кв. 13. Дюрягин М. Г.

Куплю адаптер для рольфильма (6×9) на камеру 9×12 или чертежи его конструк-

ции, а также старые, можно неисправные, фотоаппараты и принадлежности к ним.

626400, Тюменская обл., Сургутский р-н, пгт. Федоровский, ул. Ленина, 11, кв. 82. Чувашев В.

Желающим продать фотоаппарат «Горизонт» гарантирую приглашение на неделю в ЧСФР (Прагу) с предоставлением комнаты в квартире со всеми удобствами. Куплю также «Нарцисс», кассету 4,5×6 см к «Киеву-88 TTL», фотоаппараты довоенного выпуска типа «Лейка», «Роллейфлекс» и т. д. в рабочем состоянии или с незначительными дефектами. 202010, Эстония, г. Силламяэ, а/я 90. Тришев С. В.

Куплю цветную фотобумагу и реактивы для ее обработки, а также фотоувеличитель для печати с негативов 9×12 см. 162340, г. Великий Устюг, 2-й проезд Щегинщиков, 3, кв. 1. Игошин А. С.

Куплю книги издательства «Мир»: Г. Вудхед «Творческие методы печати в фотографии», Д. Килпатрик «Свет и освещение в фотографии», Д. Уэйд «Техника пейзажной фотографии», Л. Пренгель «Практика цветной фотографии», Э. Эйнгорн «Основы фотографии», Э. Митчел «Фотография», М. Лэнгфорд «Фотография. Шаг за шагом». 225510, Брестская обл., г. Столин, а/я 16. Веренич В. Д.

Куплю панорамные камеры с форматом кадра 6×12, 6×18 см любой конструкции, с объективами, хорошо откорректированными по цвету, а также зум-объектив и фотоальбомы серии «Акт». 700125, г. Ташкент, массив Высоковольтный, 18/48. Таран В. И.

Куплю фотоаппараты «Спутник», «Белпласка», «Горизонт», «ФТ-2», «ФТ-3», «Нарцисс», «Полароид-180», «Полароид-195», «Раккурс-670», «Раккурс-672» (в любом состоянии). Тел.: 395-67-03 (Москва, Чернышев Ю. С.).

РАЗНОЕ

Фотограф, кинооператор, преподаватель кинофотостудии ищет интересную творческую работу. Возможна педагогическая деятельность, а также работа по договорам: фотокинескоп, слайды для полиграфии, цветная и черно-белая фотопечать, режиссура. Приглашаю посредника. Тел.: 396-74-32 (Москва, Сергей).

Изготавливаю стереокамеры из двух одинаковых камер заказчика («Смена», «Зенит» всех модификаций со шторным затвором и задней крышкой). Качество гарантируется. 367024, г. Махачкала, ул. Калинина, 45а, кв. 12. Лазаревич В. И.

Даю письменные консультации по вопросам черно-белой, цветной, прикладной фотографии. 238630, г. Полесск, до востребования. Магомедов Ш. С.

«Стена»

Читатель, наверное, заметил, что мы выбираем темы конкурса с расчетом на все категории снимающих. Заведомо отказываемся от таких, допустим, конкурсных заданий, как «Море» или «Пустыня», «Олень» или «Павлин», по той простой причине, что не каждый фотографирующий читатель имеет возможность, обитая в «своей географии», навестись с камерой в «чужую». Точно так же мы не навязываем темы фотографически узкие: «Изогелия», «Рыбий глаз»...

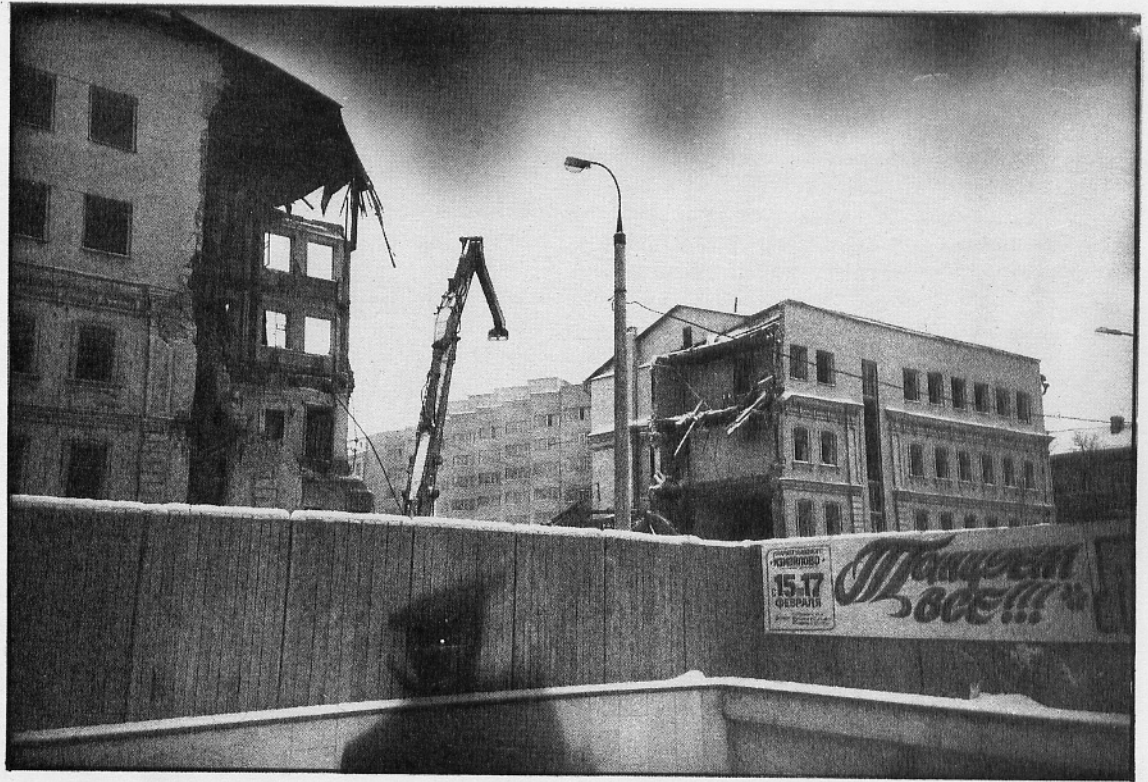
А вот стена как объект архитектуры есть везде, даже в тундре. И если иметь в виду переносный, метафорический смысл, то стена — объект, если можно так выразиться, общечеловеческий.

А. ЗЕЛЕНОВ
(МОСКВА)
ПЕРЕКУР

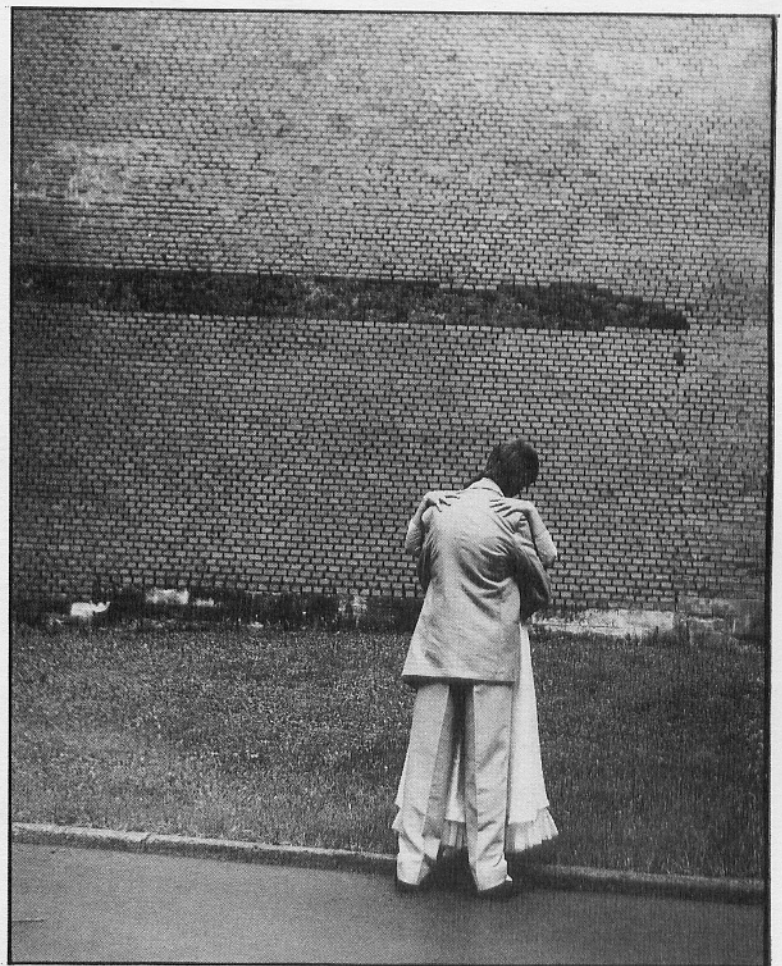
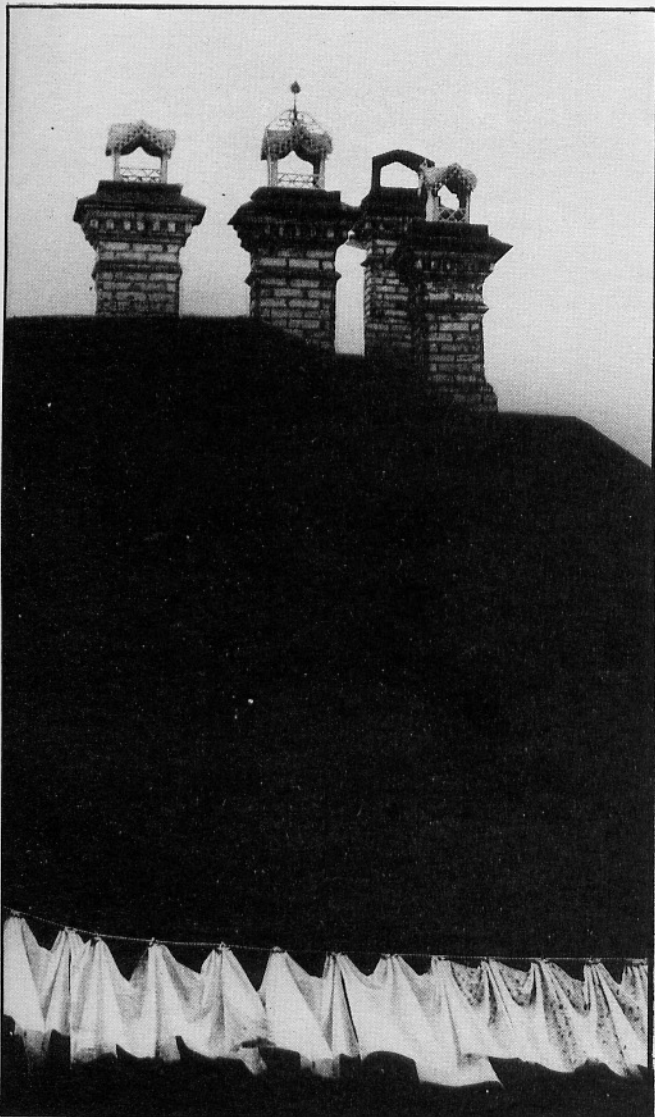


В. БУХАРЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
БЕССТРАШНАЯ СТЕНКА

А. ЗАЙЦЕВ
(МОСКВА)
ТАНЦУЕМ ВСЕ



К. БАБАЕВ
(БАКУ)
СТАРЫЙ ДОМ

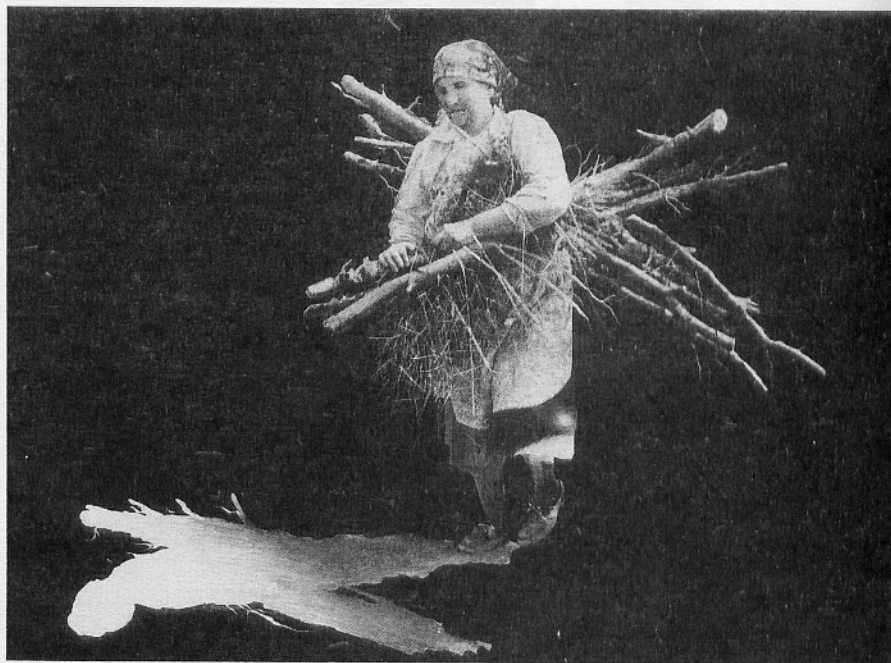


К. КАЛИНИНОВ
(МОСКВА)
ПОЦЕЛУЙ

«Что мы несем?»

Тему эту подсказала нам одноименная серия, удостоенная в свое время премии на конкурсе «Интерпрессфото-66», которая и сегодня вызывает добрую улыбку. Никаких других целей, кроме как «прощупать» участников конкурса на предмет чувства юмора, мы не преследовали. Но почта принесла и сюжеты вполне серьезные, даже сатирические. Ведь несем сегодня меньше, чем вчера (товаров). И, неся свой крест, терпеливо переносим страдания.

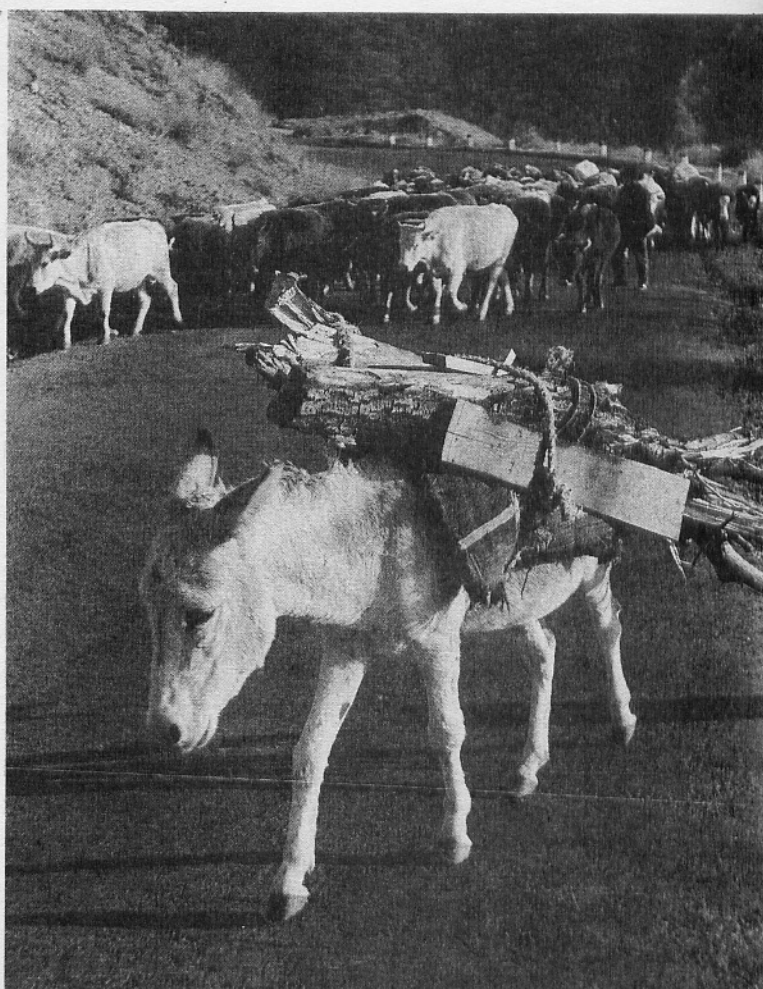
В. СИЛЬНОВ
(ПЕНЗА)
ВЕЧНЫЙ КРЕСТ

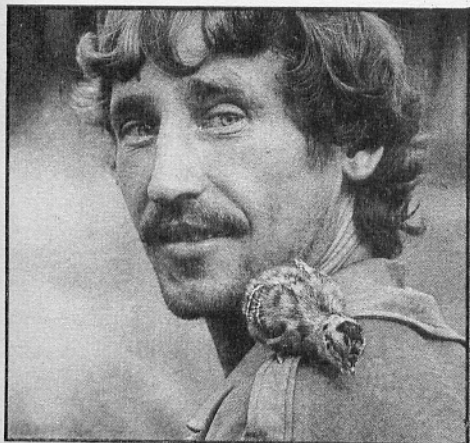


М. МИСИКОВ
(МОСКВА)
СВОЯ НОША НЕ ТЯНЕТ



П. МАНТАШЬЯН
(ЧЕРКЕССК)
ДОРОГА ДОМОЙ





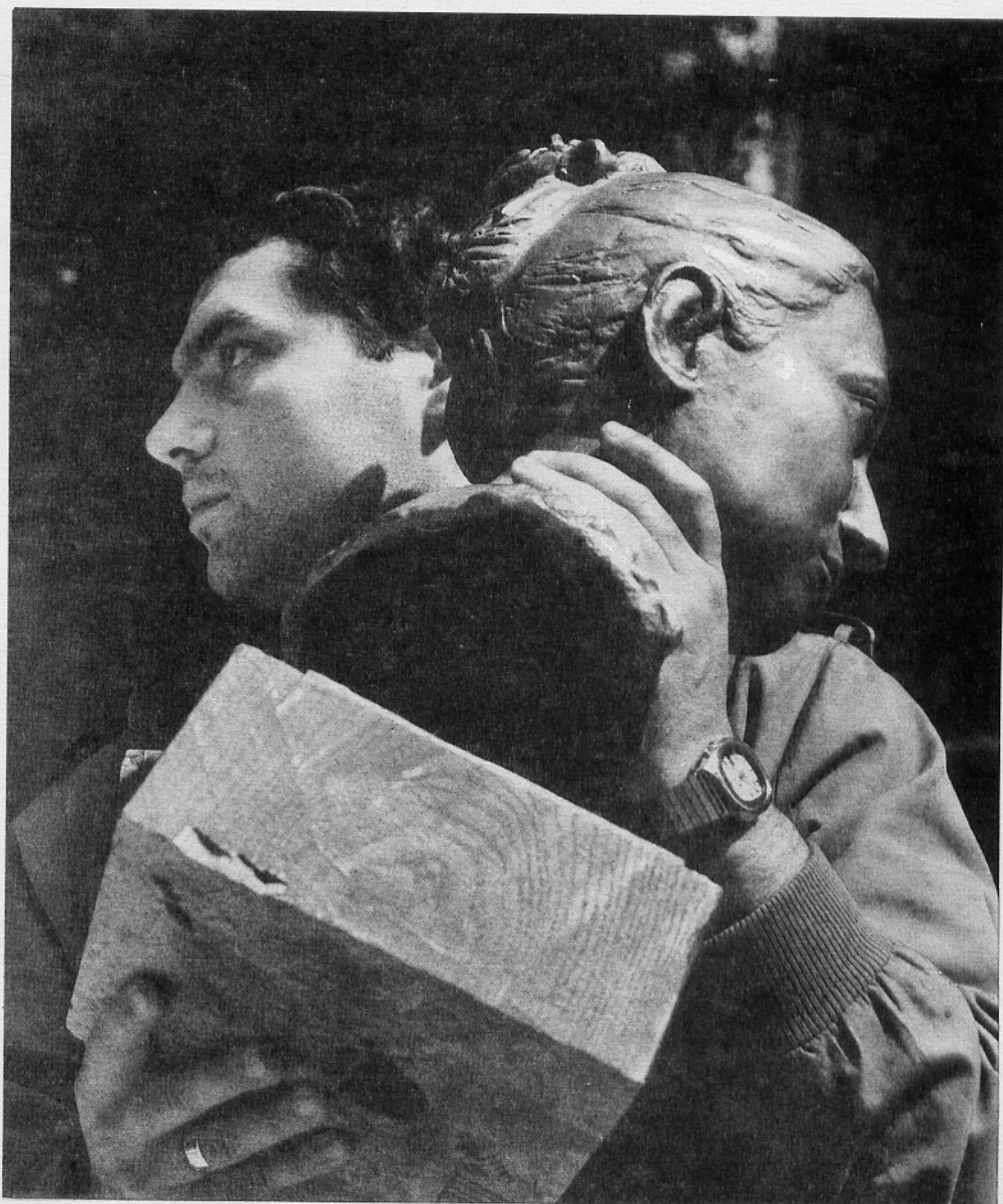
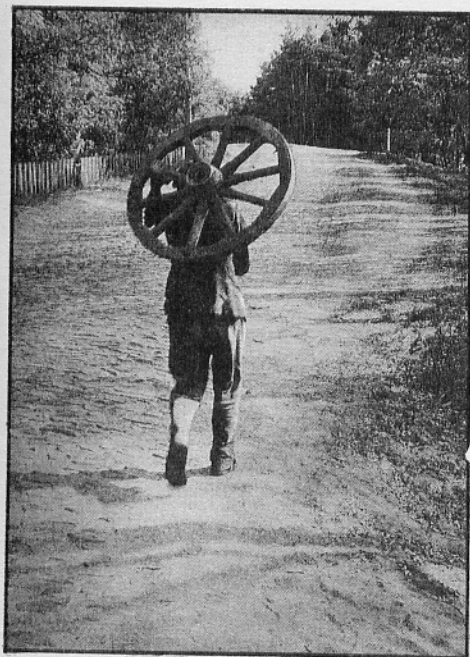
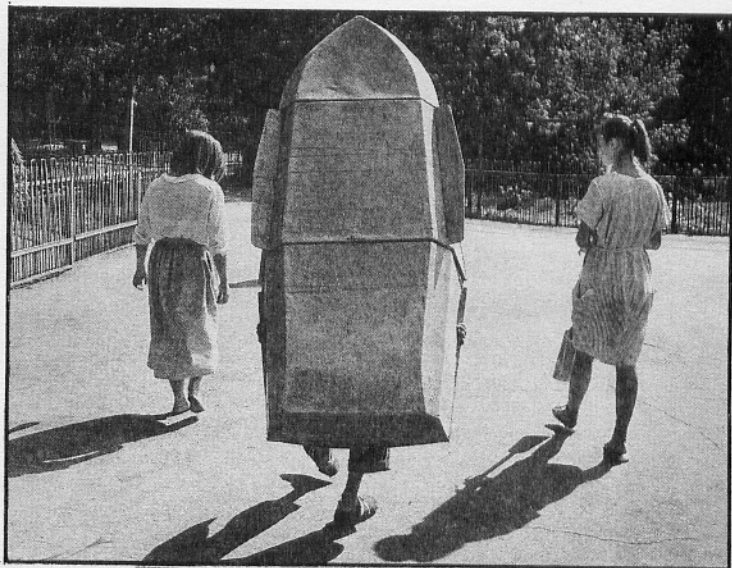
А. САМОЙЛОВ
(ТОМСК)
ДОВЕРИЕ

Г. ДРЮКОВ
(ЗАПОРОЖЬЕ)
КОЛЕСНЫЙ ТРАКТ

А. ТРЕТЬЯК
(ВЫБОРГ)
НА РЫНКЕ

В. ЗАМАХОВСКИЙ
(МОСКВА)
ТРОЕ С ОДНОЙ ЛОДКОЙ

К. БАБАЕВ
(БАКУ)
НА ВЫСТАВКУ
(ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ)



ФОТОКУБИК

Рубрику ведет Б. Азаров



«...Маленькая рыбка лучше, чем большой таракан...»

М. Е. Салтыков-Щедрин.
Из сказки «Вяленая вобла»

Неожиданный эпиграф? Видимо, он отлично выражает смысл не только этого, третьего выпуска «ФОТОКЛУБИКА», но и всей затеи с ним. Мы вроде бы игрой занимаемся — фотокубиками, называемся клубиком — все с уменьшительными суффиксами, но тем не менее, маленькая рыбка (пусть кто-нибудь оспорит) лучше, чем хоть и большой, но таракан!

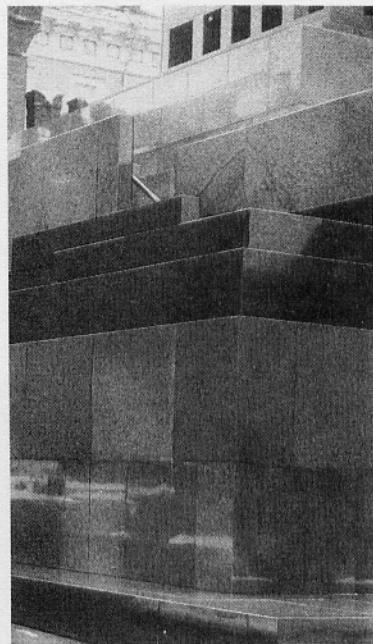
Мы с вами встречались...

«Афиняне, не стыдно ли вам! Когда я говорил вам о серьезных вещах не побасенками, вы меня не слушали».

Демосфен

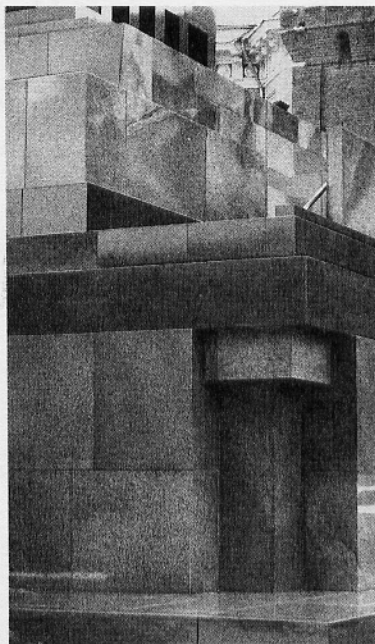
На левом снимке — репродукция портрета М. И. Лопухиной, написанного В. Л. Боровиковским почти 200 лет назад, в 1797 году. Искусствовед Н. Г. Машковцев, знаток творчества Боровиковского, говорит о портрете: «Лицо Лопухиной далеко от классического идеала красоты, но в то же время оно исполнено такого несказуемого очарования, такой душевной прелести...»

Автор фотографии, делая свою работу «под Боровиковского», пошел, нам кажется, по пути лишь формального сходства. Поворот головы, руки, геометрия черт лица... Но передал ли он все то, что Боровиковский увидел в своей героине? Хотелось бы узнать вашу точку зрения на предлагаемую рубрику и увидеть ваши работы для нее. Убедительно просим не присылать фотоварианты картины «Охотники на привале».



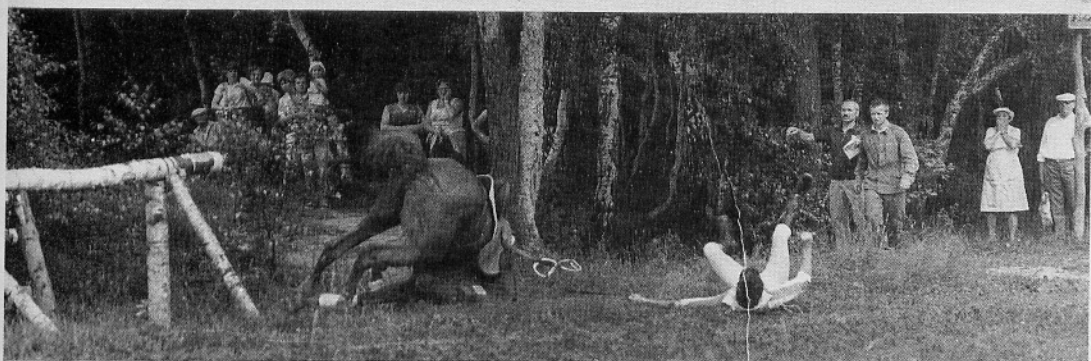
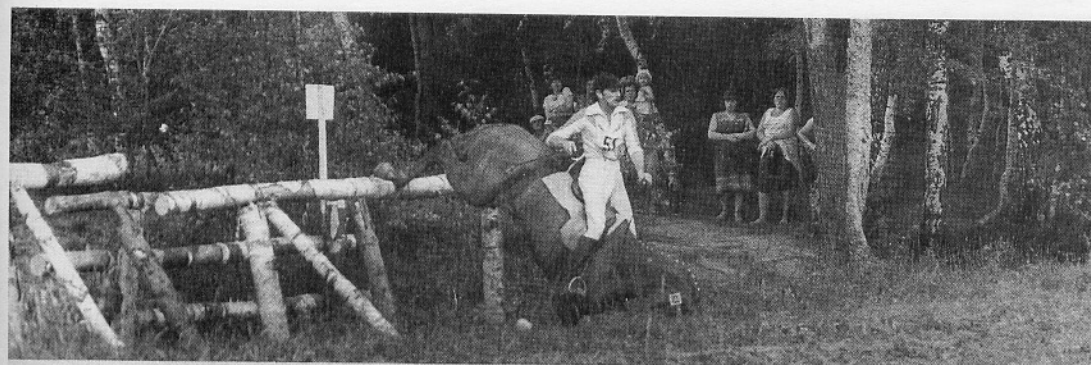
«Что? Где!»

— одна из новых рубрик. Здесь будет то, что каждый из нас много раз должен был бы увидеть и, тем не менее, замечает не всегда. Начнем с разминки. На двух приведенных снимках, безусловно, знакомые вам архитектурные фрагменты известного сооружения. Вопрос: это элементы одного или разных объектов? Та (или — те) часть (части) сооружения, на которой эти элементы находятся, имеет ось симметрии или нет? Пишите. Ждем предложений для публикаций в этой рубрике.



ПРИВОДИМ ОТВЕТ
НА ФОТОКУБИК № 2

13	9	22	6	1.	42
7	17	15	20	12	23
14	8	8.	12	4	9
3	10	9.	11.	2	5



Секунда, другая...

Конечно, фотографу важно иметь своеобразное видение мира. Но, как ни печально говорить это при наших пустых прилавках, не менее важно иметь хорошую пленку и главный фотоаппарат. Попробуйте выиграть со «Сменой» главный приз «Уорлдпрессфото»!

Современная камера, у репортера в особенности, должна иметь мотор. С одной стороны, потому что жизнь наша полна неожиданностей, которые происходят с калейдоскопической быстротой — и если вы не имеете возможности сделать в считанные секунды десяток-другой кадров — вряд ли поймаете нужный вам, важнейший. С другой стороны, есть сюжеты, длящиеся вообще секунду-две. Здесь мотор ничем не заменишь.

...Упала лошадь (как у поэта!). Лошадь упала. Оппонент скажет: «Тут нужна кинокамера!» Но кино одномоментно — посмотрел, забыл. Камера с мотором — другое дело. Можно выбрать из всего ею зафиксированного самые интересные моменты. Еще и еще раз рассматривать их. Изучать. Думать.

От падения лошади до ее подъема и карьера прошла секунда-другая. Посмотрите на того мужчину, что в лесу (за крупом лошади). Он только успел встать. Сколько времени человек встает? Секунду. На первом кадре он всего лишь начал поднимать голову, на последнем, когда лошадь готова продолжить путь (а ведь голова ее ушла почти в землю — это видно еще и потому, что использована очень короткая выдержка), — встал. Много прошло времени? Секунда-две.

А у нас осталась целая серия кадров. Можно изучать реакцию зрителей нечаянного падения. А можно обратить внимание на очень любопытную деталь (чего не заметишь в жизни) — всадник, оказывается, ни на мгновение не выпустил повод из рук. Профессионал! Кстати, именно после этой серии, глядя на другие фотографии, где падают лошади, я оценил то, что почти всегда наездник не выпускает узду — он не только спортсмен, но и «руководитель» лошади.

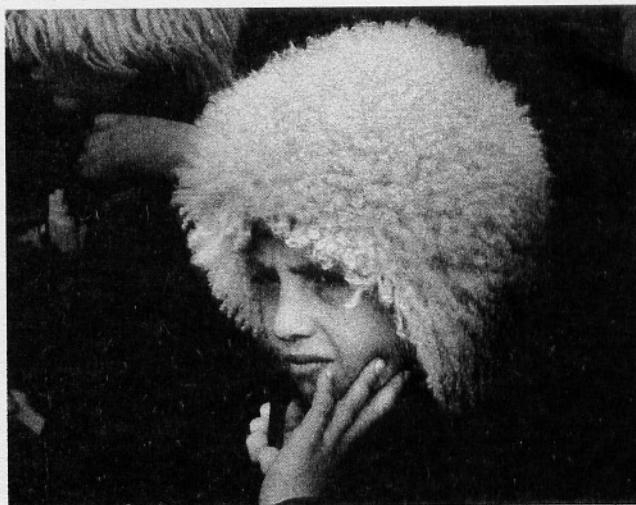
ЖЕЛАЯ КАК МОЖНО СКОРЕЕ УСТАНОВИТЬ С ВАМИ, ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ, ОБРАТНУЮ СВЯЗЬ, ХОТИМ НАЗВАТЬ РЯД РУБРИК, КОТОРЫЕ МЫ ПРЕДПОЛАГАЕМ ОТКРЫТЬ В НЕДАЛЕКОМ БУДУЩЕМ: «ФОТОКЛАССИКА», «ИССЛЕДОВАНИЕ С ФОТОГРАФИЕЙ В РУКАХ», «МЫ С ВАМИ ВСТРЕЧАЛИСЬ», «ФОТОКРИТИК. ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО И ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО?», «ЧТО МОГУТ ЛУЧШИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ФОТОКАМЕРЫ?», «ЮМОР-ФОТО», «ФЕНОМЕН „ВЫДЕРЖКИ“ В ФОТОГРАФИИ», «ЗВЕРИ НА ФОТОГРАФИЯХ», «ИСТОРИЯ В ФОТОГРАФИЯХ», «КУХНЯ ФОТОШЕДЕВРА», «МАСТЕРА». НАПИШИТЕ НАМ, ПОЖАЛУЙСТА, КАКИМИ ВЫ ИХ СЕБЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТЕ. И ПРЕДЛАГАЙТЕ ВАШИ ВАРИАНТЫ РУБРИК. ПРОСИМ ПОДУМАТЬ И О СИСТЕМЕ ПРИЗОВ В НАШИХ КОНКУРСАХ. МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО ДОЛЖНЫ БЫТЬ АВТОРСКИЕ ФОТОГРАФИИ С АВТОГРАФАМИ МАСТЕРОВ ИЛИ ПОДПИСКА НА ТО ИЛИ ИНОЕ ИЗДАНИЕ? ЗАРАНЕЕ ПРОСИМ ПРОЩЕНИЯ, ЕСЛИ НЕ КАЖДЫЙ ИЗ ВАС ПОЛУЧИТ ПЕРСОНАЛЬНЫЙ ОТВЕТ. НО ОТВЕТ В ВЫПУСКАХ «ФОТОКЛУБИКА» ГАРАНТИРУЕМ.



СЕРГЕЙ ВЕСЕЛОВ, 16 ЛЕТ (РЯЗАНЬ)
ИЗ ТЕМНОТЫ

ФОТОКОНКУРС
«ДРУЗЕЙ МОИХ
ПРЕКРАСНЫЕ ЧЕРТЫ»

ДМИТРИЙ ЛИСТОПАД, 14 ЛЕТ (МОГИЛЕВ)
ИЗ СЕРИИ «ПРАЗДНИК»



КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ?

Диапроектор-телевизор

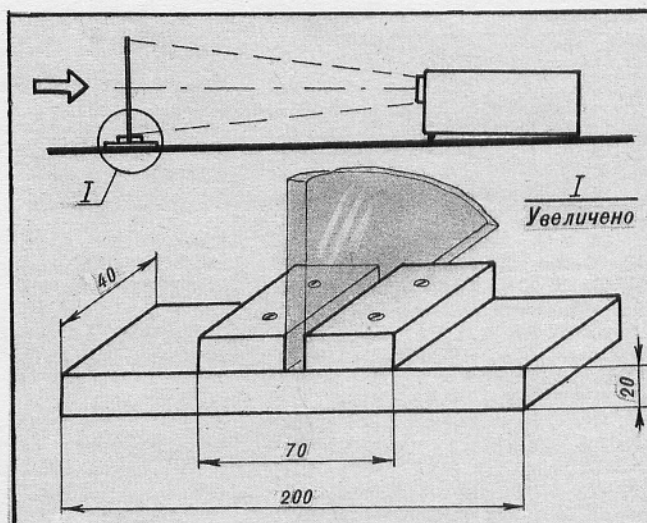
Десятиклассник Андрей Рыбалкин из села Ростоши в письме в редакцию рассказал, как с помощью нехитрого приспособления можно превратить диапроектор «Связь» в «телевизор» для показа на экране цветных слайдов. Предлагаем более подробное описание этой самоделки и чертежи к ней, выполненные на основе рисунков Андрея. Вместо «Связь» можно взять практически любой диапроектор («Этиод», «Свет»), более удобен тот, где смена слайдов происходит автоматически с пульта дистанционного управления (например, «Пеленг-500 А»). На рисунке показана вся система: зритель — экран — диапроектор. Стекло устанавливают перед зрителем на толстой доске-столе (например, гладильной), за ним на расстоянии, обеспечивающем необходимое увеличение изображения — диапроектор. Для изготовления экрана используется обыкновенное стекло с ровными гранями, толщиной

0,5—0,8 см и размером 250×400 мм. Стекло обезжиривают, промывают и хорошо высушивают, затем с помощью наждачного бруска, смоченного водой, равномерными движениями обрабатывают одну из его поверхностей. Острые грани стекла окантовывают в рамку или зачищают. Экран устанавливают стационарно либо на время просмотра слайдов. В первом случае поперек доски делают пропил такой ширины и глубины, чтобы можно было вставить и удерживать в строго вертикальном положении экран (его можно еще укрепить и дополнительно по краям). Для временной установки к нижнему краю экрана прикрепляют две пары ножек-подставок. Каждую пару изготавливают из двух деревянных брусочков или металлических уголков, которые крепят клеем или винтами к общему основанию. Высота брусков должна обеспечивать строгую перпендикулярность экрана по отношению к доске-столу.

Расстояние между брусками равно толщине стекла плюс мягкая фетровая прокладка. Экран можно установить на столе с помощью миниатюрных тисков или на подставке-рельсах, выдвигающейся из-под диапроектора. «Телевизи-

онный» экран располагают матовой поверхностью в сторону луча диапроектора, блестящей стороной — к зрителю. Теперь слайды можно просматривать и днем без затемнения.

Т. ВОРОНЦОВА



Вацлав Йиру — учитель фотографов

Сегодня наш рассказ о крупнейшем фотодейателе Чехословакии Вацлаве Йиру (1910—1980). Прошло более десяти лет, как он ушел из жизни, но не из сердец поклонников фотонискусства. Спросите читателей, тех, кому за пятьдесят, — кто такой Йиру? И вам ответят: душа творческой фотографии 60-х, отец замечательного, популярного и в наши дни фотореволю, организатор притягательных выставок, чуткий бильдредатор, глубокий теоретик, собиратель и покровитель истинных фототалантов.

Чехословацкий искусствовед Йозеф Машин пишет: «Вацлав Йиру никогда не преподавал ни в каком учебном заведении, но стал настоящим учителем фотографов. Его книга «Зеркало жизни» и поныне остается основополагающей в ряду теоретических трудов. Кто бы ни обращался к Йиру за советом, будь то автор с именем или начинающий любитель, с каждым он щедро делился знаниями, богатым опытом. Необычайно интересно и поучительно было наблюдать за его работой в жюри фотоконкурсов. Из сотен снимков он быстро и безошибочно отбирал лучшее. Во время обсуждений удивлял нестандартностью мышления и убедительно склонял коллег на свою сторону. Всячески способствовал выдвижению новых дарований».

И, действительно, скольким начинающим расчистил Йиру дорогу к известности! Его ежеквартальник с 1959 года стал выходить на русском языке, и мы зачитывались публикациями о никому до того неведомых талантах, о наших любителях Крысове, Неелове, Ерине, Бинде, Болдыреве и других («Советское фото» о них написало позже). Он первым раскрыл нам глаза на явление литовской фотосколы, заметил ростки новаторства у фотографов Грузии... Ревю опубликовало репортажи и тематические сериалы молодых фотокорреспондентов Умнова, Муразова, Воронина, Генде-Роте, Копосова, Ахломова... Много было сделано для того, чтобы классики советского репортажа от Альперта до Халипа стали известны на Западе.

До сих пор на слуху крылатые высказывания Йиру:

Документальность рождает художественность — вот в чем парадокс фотографии...

Фотографировать не трудно, трудно творить...

Важно не что снимать, а что выразить снимком...

Разница между плохой и хорошей фотографией — несколько сантиметров. Но это огромное расстояние!..

В нашем деле, как в любом искусстве, талант составляет 50%. Остальное — ремесло, пот, работа...

Вацлав Йиру часто выступал в журнале по разным проблемам: фотография и журналистика, фотография и философия, фотография и природа, живопись и фотография. Интересными были его статьи о фотонатурализме, о псевдонаторстве, об эстетике фотоизображения. Он автор не одного десятка творческих портретов чехословацких мастеров и фотографов из других стран.

Но прежде всего он сам был фотографом. «Начинал в конце 20-х как любитель и остался любителем на всю жизнь, лю-

бителем в лучшем смысле этого слова», — писал о нем Петр Тауск. Такой характеристикой искусствовед выразил Йиру высокую похвалу как художнику. «Фотолубитель раскованнее и свободнее в творчестве, чем профессионал, — неоднократно повторял сам Йиру. — Профессионал на все глядит по обязанности, равнодушным взором. Любитель же не связан обязательствами с заказчиком, поэтому он снимает сердцем...»

Йиру всегда снимал сердцем. Коммерческие интересы не оказывали влияние на его творческие принципы.

Есть фотографы, «замерзшие» на определенной ступени развития, заведомо отказавшиеся искать новые формы. Йиру был заряжен на самосовершенствование. В юности прошел серьезную школу ремесла у пикториалистов, а они славились виртуозностью техники, работами «вручную»... Он артистично пользовался моноклем, мерцающим светом, шероховатыми бумагами, кистью при печати, имитируя дымку, обобщенный рисунок под карандаш и пастель. «Но, — пишет Петр Тауск, — одновременно Йиру увлекся способностью светописа изображать реальность фактурно, во всем богатстве ее подробностей и постепенно склонился к «прямой», «чистой» фотографии».

Любые новинки лабораторного процесса привлекали его внимание, и он старался найти им естественное применение. Маскирование, рельеф, зернистость, растр, печать с нескольких негативов сразу, эффект Сабатье — все испытал он в своей практике. К собственному творчеству он относился строго, ответственно, трюками ради трюков не занимался. Правда, снимал иногда сквозь зеркало заднего вида своего автомобиля, но это был не трюк, а остроумная находка.

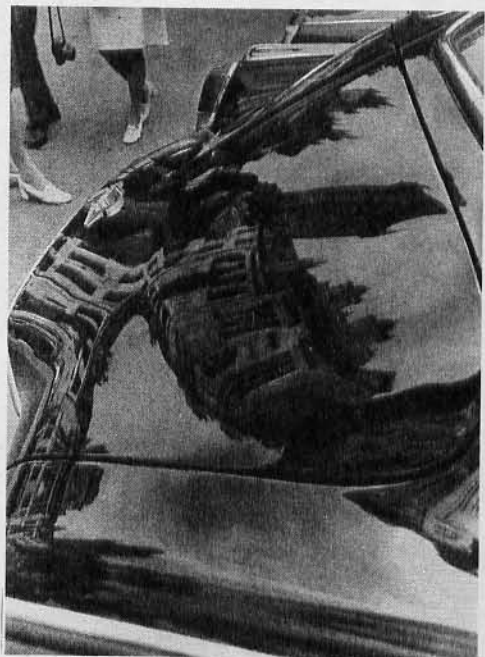
Сначала Йиру работал крупноформатной ящичной камерой. В 30-е годы перешел на аппарат с катушечной пленкой. Став журналистом, после войны, применял однообъективную «зеркалку»: она позволяла быстро реагировать на динамику событий. Длиннофокусная оптика по-новому рисовала городской пейзаж, уличные сценки Праги. Прагу снимал и «телевиком», и с помощью мультипликационных насадок. Увлекался макрофотографией. «Всем, кто хочет проверить способность компоновать кадр, остроту глаза, свое понимание поэзии, — рекомендую макросъемку», — советовал он.

Вацлав Йиру обладал и остротой глаза, и утонченным вкусом, тактом и чувством меры. Он изображал каждодневную, рядовую, будничную жизнь, но его снимки разглядываются с интересом. Они западают в душу, волнуют. В чем дело? Почему это происходит? Вацлав Йиру притягивает зрителя безыскусственностью форм, искренностью интонации. А где правда и простота, там подлинная поэзия. Примерами съемки акта и натюрморта Йиру демонстрировал, чему можно научиться у классической живописи. В жанровой съемке показывал интересные подходы к изображению контрастных предметов, а также фактуры, объема, пространства. Движение объектов, скоротечность событий он схватывал только в кульминационной фазе.

Высокая профессиональная техника, пластика светотени, вещьность предметов (сы-



ВАЦЛАВ ЙИРУ

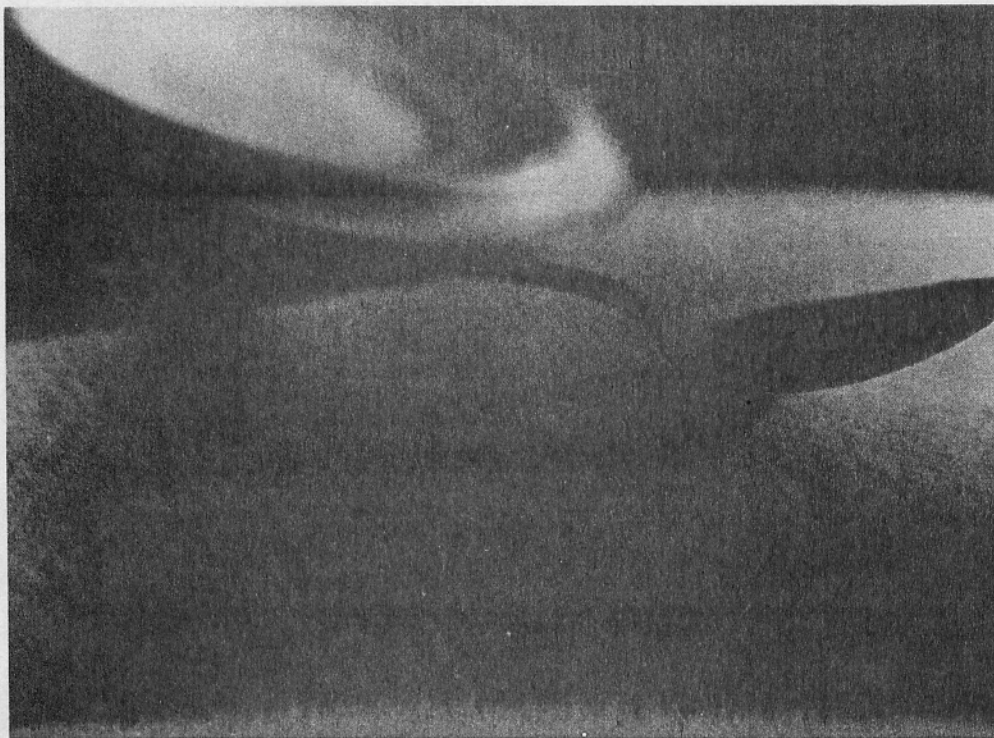


СТАРОМЕСТСКАЯ ПЛОЩАДЬ
В ПРАГЕ. 1959 г.

рой булыжник мостовой, зеркальный блеск капота автомобиля, нежная матовость кожи) придают его снимкам особую значимость, силу выразительности. Может быть, Вацлав Йиру и не входит в первую десятку великих мастеров мира, но что он художник выдающийся, большой и искренний, — это бесспорно. И как практик он остается учителем фотографов.

А. ФОМИН

ФОТО ВАЦЛАВА ЙИРУ



НАТЮРМОРТ. 1926 г.

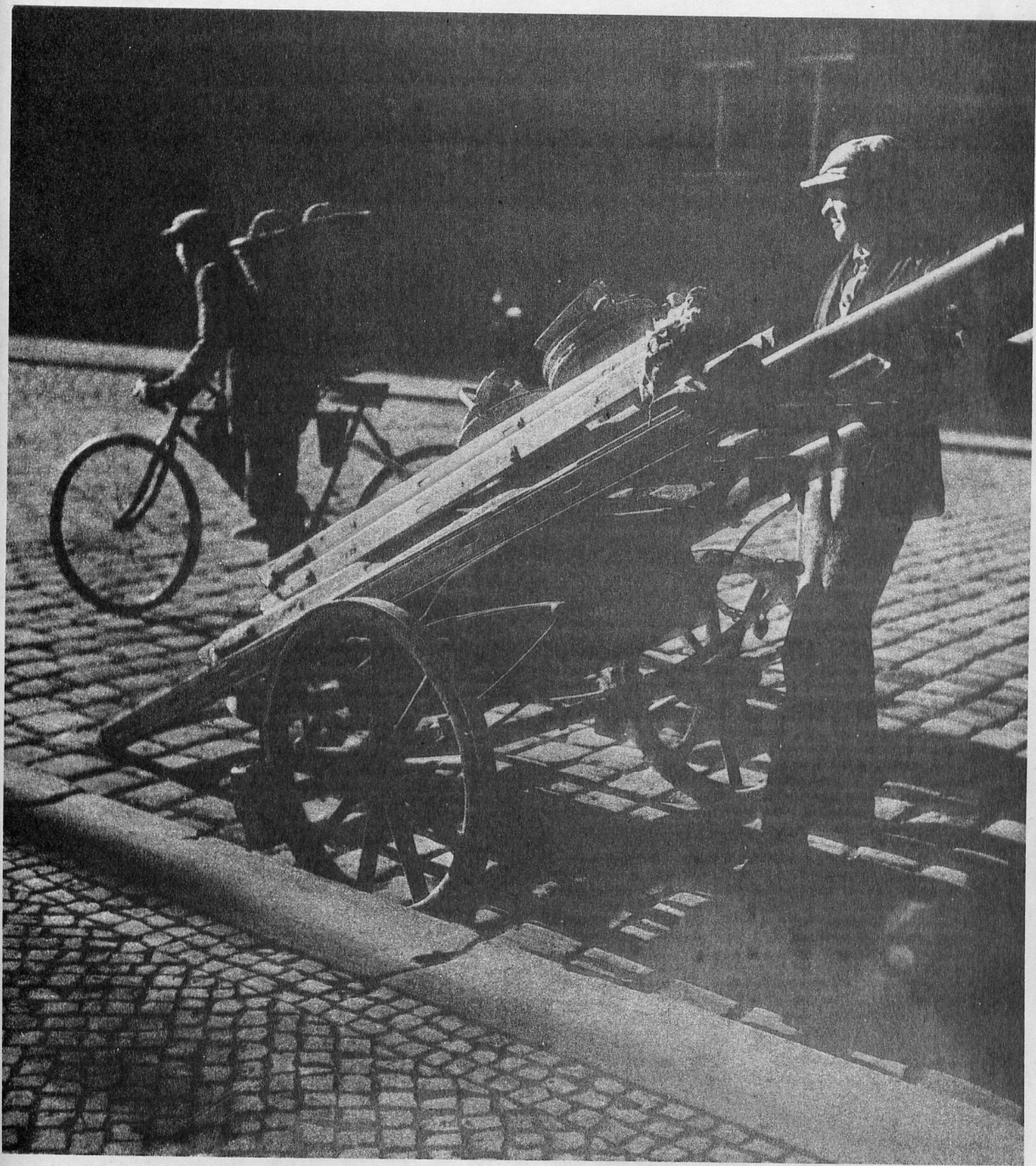
ПОРТРЕТ ДАМЫ. 1929 г.



ПРИМА-БАЛЕРИНА
ЕЛЕНА НИКОЛЬСКАЯ, 1932 г.



В ПОСЛЕДНЕЕ МГНОВЕНЬЕ. 1968 г.



УЧЕНИК МАЛЯРА
И УЧЕНИК ПЕКАРЯ, 1932 г.

Роберта Файнберг: неутолимый голод одержимости



ПИСАТЕЛЬНИЦА
РЕЖИН ДЕФОРЖ (ФРАНЦИЯ), 1989

Роберта Файнберг — фотограф и журналист, родилась в Бостоне, штат Массачусетс (США) в 1959 году. Получила степень бакалавра искусств (1982 г.) в Университете штата Массачусетс в Амхерсте. С 1983 года живет во Франции. Фотографии и статьи появлялись во многих изданиях. Выставляла портреты женщин-писательниц в Париже, в Доме писателей, в книжном магазине-галерее Ла Неф де Фу. Двадцать портретов из этой серии включены в постоянную коллекцию Библиотеки Маргерит Дюран в Париже.

— Многие люди спрашивают меня, почему я фотографирую только женщин-писательниц? Я делаю это потому, что считаю, что писательство — тот способ художественного выражения, который труднее всего освоить, понять, оно — таинство, творимое в уединении, в изоляции. По причинам социальным и экономическим женщинам всегда было трудно найти необходимые для писательства время и пространство. Многие люди заключают свой вопрос восклицанием: «А, так вы, наверное, фе-

ПОЭТЕССА
БЕЛЛА АХМАДУЛИНА (СССР), 1989

министка!» Мне нравится это заключение, потому что тогда я чувствую себя в безопасности; нехитрый ярлык, и если я буду лгать себе, то вполне могу «скрываться» под этой примитивной личиной. Нет, мой выбор людей для портретов должен удовлетворять неутолимый голод — голод одержимого человека.

В съемке главное — простота. Моя «Минолта X-3700» не является профессиональной камерой, и я никогда не использую вспышку. Я сторонница старомодной школы, где камеру держат в руках: это роскошь при нынешней конкуренции. Поскольку я не занимаюсь рекламной съемкой и делаю очень мало репортажей, то могу позволить себе использовать очень простые аппаратуру и методы, например исключительно естественное освещение.

Люблю импровизировать, находить творческие решения сложных проблем во время съемки, не терплю напрасных усилий. Например, фотография поэтессы Беллы Ахмадулиной была снята с очень простой алюминиевой треноги при свете из окна. Я сделала несколько снимков, но скоро объект съемки показался мне настолько волнующим (во время моей работы Белла выразила грусть по поводу смерти Сахарова), что я забыла о технической стороне дела, меня полностью поглотило эмоциональное состояние Беллы. Что же до напрасных усилий, то, как мне рассказали, год спустя из французского журнала «Вог» к Ахмадулиной приехали целой командой: гример, костюмер, парикмахер, ассистенты и т. д. Но такие дорогие экстравагантные съемки не всегда дают хороший фотографический результат. Часто происходит обратное: поэзия жертвует во имя технологии. Моя камера стала моей пишущей машинкой, но она — лишь средство записать то поэтическое, которое происходит у меня в душе. Я пытаюсь быть открытой, свободной и восприимчивой, чтобы силой вдохновения создать образы, улавливающие вечное в преходящем.

Мои самые последние портреты — это портреты советских поэтесс. Ими заинтересовалась французская Национальная библиотека. Надеюсь найти издателя в Нью-Йорке, которого бы увлекло совместное американо-франко-русское предприятие по публикации этой серии портретов русских поэтесс вместе с их произведениями.

Дайджест зарубежной фотопрессы

Международное биеннале в Польше

В прошлом году в польском городе Пила прошел 5-й Международный конкурс «Ребенок». Этот конкурс был организован отделом культуры и искусства Воеводского Совета в Пиле и Всепольским Центром искусства для детей и молодежи в Познани. Значительный вклад в проведение конкурса был сделан польскими фотохимическими и оптическими предприятиями. На конкурс поступило более 3 тысяч фотографий 815 авторов из 19 стран — рекордные цифры в исто-

рии этого биеннале. Главная премия была присуждена автору из Гонконга за цветную фотографию «Проблемы бездомных». Золотую и серебряную медали получили мастера из СССР — Лариса Граматчикова и Виктор Алимов, бронзовую — фотограф из Германии Андреас Титманн. Почетные дипломы присуждены авторам из Турции, Румынии, Австрии, Польши, СССР. Представляем некоторые работы лауреатов польского биеннале.



Д. ГИБЕРТ (ПОЛЬША)
ДЕТИ ВЬЕТНАМА



В. АЛИМОВ (СССР)
ВКУШНО



Б. ШЕЛЛХАМЕР (ФРГ)
МАНУЭЛЬ



Люди-кошки



В американском журнале «Попьюлар фотография» рассказывается о фотографии и художнике Альфреде Гешейде, которого критики в шутку называют «Чарли Чаплин фотоаппарата». Выставка его работ недавно экспонировалась в Нью-Йорке. Фотографии этого мастера отличаются ярко выраженными комическими, сюрреалистическими чертами, их можно увидеть в журналах, издающихся по всему миру. Эти изображения широко используются для плакатов, афиш и открыток. На них самым невероятным образом соединены, скомбинированы люди и неодушевленные предметы, люди и животные. «Я всегда жил в мире фантазий и увлекался сюрреализмом», — говорит Гешейд. Особенно же фотограф увлечается своеобразным «очеловечиванием» ко-

шек — этикие люди-кошки, ничуть не страшные, а, напротив, весьма симпатичные создания. Они могут по воле автора разрастаться до огромных, совсем не кошачьих размеров или, наоборот, сжиматься до крошечных; могут превращаться в дядюшку Сэма или даже знаменитую Мону Лизу. Как мастер это делает? Неизвестно. Он никогда не раскрывает своих профессиональных секретов. Вероятнее всего, применяет способ многократной печати. Гешейд занимается конструированием своих реально-ирреальных образов уже более 30 лет. Его первые работы были опубликованы в журнале «Лайф» в 1951 году. Теперь открытки и плакаты с его забавными изображениями можно купить в любом писчебумажном магазине США.

Фотохудожники и фоторепортеры!

Вам «угрожает» творческое сотрудничество с московским центром «Реклама. Дизайн. Маркетинг», если вы пришлете нам 5 своих работ (18×24 см), выполненных в характерной для вас манере. Сообщите, какой техникой вы располагаете.

Кроме того, нам требуются на постоянную работу ассистенты фотографа в рекламную студию. Стажировка за наш счет в Швейцарии. Необходимы знание английского или немецкого языка, любовь к фототехнике.

Центр имеет связи с заказчиками из 102 стран мира. Наш адрес: 119021, Москва, Зубовский бульвар, 4. Московский центр РДМ. Контактный телефон: 201-38-32.

Устав Союза фотохудожников России

ЗАРЕГИСТРИРОВАН
Министерством юстиции РСФСР
14 марта 1991 г.

УТВЕРЖДЕН
Учредительным съездом Союза
фотохудожников России
15 декабря 1990 г.

I. Общие положения

1.1. Союз фотохудожников России (далее Союз) является общественным творческим союзом, объединяющим фотографов, работающих в различных областях фотоискусства, а также творческих и научных специалистов в области фотографии, и создан с целью развития отечественного фотоискусства. Союз осуществляет свою деятельность на территории РСФСР.

1.2. Союз независим в своей деятельности от государственных органов, предприятий, учреждений и организаций, общественных объединений.

Пределы государственного контроля за производственно-хозяйственной деятельностью Союза определяются законами СССР и РСФСР.

Союз действует в соответствии с Конституцией РСФСР, действующими на территории республики законами, а также настоящим Уставом.

1.5. Союз является юридическим лицом, владеет собственным имуществом, имеет свои печать, штампы и символику, бланки со своим наименованием.

Для осуществления целей и задач, определенных настоящим Уставом, Союз имеет право:

- представлять и защищать законные интересы своих членов в государственных и общественных органах;
- от своего имени приобретать имущественные права, создавать малые предприятия, другие организации с правами юридического лица, нести обязанности, заключать сделки, открывать расчетные и иные счета (в том числе валютные) в банках;
- свободно распространять информацию о своих целях и деятельности;
- осуществлять в установленном законом порядке издательскую деятельность;
- иметь иные полномочия, предусмотренные законодательством СССР и РСФСР.

1.6. Правление Союза находится в г. Москве.

II. Основные цели и направления деятельности Союза

2.1. Союз всемерно содействует развитию отечественного фотоискусства, повышению его роли в эстетическом воспитании народа, пропаганде достижений российского фотоискусства как в стране, так и за рубежом, сохранению, преумножению фотографического наследия.

2.2. Союз заинтересован в повышении профессионального мастерства своих членов. С этой целью создает необходимые для реализации их творческих возможностей материально-технические условия, содействует организации фотографического образования в РСФСР.

2.3. Союз защищает авторские права и интересы своих членов в государственных и общественных, кооперативных и частных организациях как в СССР, так и за рубежом.

2.4. В целях пропаганды и развития фотоискусства Союз организует выставки, конкурсы, фестивали, творческие семинары, конференции и симпозиумы, оказывает всемерное содействие фотолюбительскому движению в республике, в том числе и детскому.

2.5. Союз организует научно-исследовательскую работу в области истории и теории фотоискусства, развивает фотографическую критику, содействует прогрессу фотографической науки и техники.

2.6. Союз создает архив и выставочный фонд из произведений отечественного и зарубежного фотоискусства, закупает фотографии, фотолитературу для своих библиотек и музеев.

2.7. Союз в установленном законом порядке занимается издательской деятельностью, выпускает фотопериодику, фотоальбомы, фотокнижки, открытки, рекламно-информационную и научно-популярную литературу.

2.8. Союз проводит аукционы, выставки-продажи, лотереи, в том числе международные. Учреждает и присуждает премии и другие виды поощрений.

2.9. Союз в установленном законом порядке организует фотофонд, фотоагентства, творческие студии и мастерские,

другие объединения фотографов с правами юридического лица с целью создания материально-технических условий для реализации уставных целей и задач Союза.

2.10. Союз участвует в международном фотографическом движении, сотрудничает с международными правительственными и неправительственными организациями, объединениями фотографов зарубежных стран, участвует в подготовке и проведении международных фотографических мероприятий, направляет с этими целями за рубеж и принимает из-за рубежа деятелей фотоискусства.

III. Члены Союза, их права и обязанности

3.1. Членство в Союзе является добровольным и осуществляется на индивидуальной основе.

3.2. Членами Союза могут быть граждане СССР и других стран, не моложе 18 лет, работающие в различных областях фотоискусства и достигшие определенного творческого уровня, а также историки, теоретики и критики фотоискусства, специалисты по подготовке фотографических изданий и выставок, специалисты в области фотографической науки и техники.

3.3. Члены Союза имеют право:

- выдвигать своих представителей и участвовать в выборах руководящих органов Союза;
- участвовать в работе выборных органов;
- вносить на рассмотрение руководящих органов Союза проекты документов, а также запросы и предложения, требовать их компетентного рассмотрения;
- на основе решения исполнительных органов Союза получать правовую помощь в защите своих законных интересов, организационную, финансовую и другую поддержку;
- принимать участие в мероприятиях, проводимых Союзом или под его эгидой;
- получать в необходимых случаях информацию о расходовании денежных средств, находящихся на счетах Союза;
- пользоваться в установленном порядке всеми видами культурного и материально-бытового обслуживания, имеющегося в распоряжении Союза;
- быть членом других профессиональных союзов и объединений, чья деятельность не противоречит настоящему Уставу;
- свободного выхода из состава Союза (без права востребования уплаченных взносов).

3.5. Прием в члены Союза осуществляется Художественным советом Союза в соответствии с «Положением о приеме...». Периодичность заседаний Художественного совета определяется Правлением в зависимости от количества заявлений о приеме. Прием проводится в индивидуальном порядке на основе оценки представленных совету фоторабот и других материалов, характеризующих творческий уровень вступающего.

Решение Художественного совета вступает в силу после его утверждения Правлением Союза.

Отказ Художественного совета в приеме в члены Союза может быть обжалован вступающим в Правлении Союза.

3.6. Члену Союза выдается членский билет и нагрудный знак.

3.7. За высокие достижения в области теории, истории и практики фотоискусства республики, за значительный вклад в организацию фотографического движения гражданам СССР и других государств может быть присвоено звание «Почетный член Союза фотохудожников России» с вручением соответствующего диплома, удостоверения и нагрудного знака.

Почетный член Союза пользуется всеми правами члена Союза и освобождается от уплаты членских взносов.

Звание «Почетный член Союза фотохудожников России» присуждается Правлением Союза.

3.8. Член Союза может быть из него исключен в случаях:

- грубого нарушения Устава Союза;
- письменного заявления члена Союза.

IV. Организационное строение Союза

4.1. Основой Союза фотохудожников России являются его территориальные организации.

Территориальные организации Союза создаются в автономных республиках, краях и областях РСФСР как добро-

вольные объединения не менее трех проживающих в них членов Союза фотохудожников России.

Члены Союза, проживающие в соседних областях, могут объединяться в региональные организации Союза.

4.2. Республиканские (входящие в РСФСР), краевые, областные и региональные организации, разделяя цели и задачи Союза и осуществляя свою деятельность в соответствии с Уставом Союза, имеют свою организационно-правовую и финансовую самостоятельность, признаются юридическими лицами в установленном законом порядке.

4.3. Высшим руководящим органом Союза является съезд, созываемый не реже одного раза в три года.

Норма представительства и порядок избрания делегатов на съезд определяются Правлением Союза. О созыве и повестке дня съезда Правление объявляет не позднее чем за три месяца до его открытия.

Съезд считается правомочным, если в его работе участвуют не менее двух третей избранных делегатов.

В случае необходимости по решению Правления или по требованию не менее одной трети членов Союза может быть созван внеочередной съезд или конференция Союза.

4.4. Съезд Союза правомочен принять к своему рассмотрению и решению любой вопрос, отнесенный к компетенции Союза.

К исключительной компетенции съезда относятся:

- принятие и изменение Устава Союза;
- определение приоритетных направлений и задач Союза;
- избрание на альтернативной основе председателя и секретарей Союза;
- избрание Художественного совета, Ревизионной комиссии и Конфликтно-правовой комиссии;
- утверждение отчетов Правления и Ревизионной комиссии.

4.5. Решение съезда считается принятым, если за него проголосовало более половины делегатов. Способ голосования и другие процедурные вопросы определяются на съезде.

4.6. В Правление Союза входят Председатель и секретари Союза, Председатель фотофонда Союза, а также руководители территориальных организаций Союза (по должности).

4.7. Правление Союза:

- определяет пути реализации решений съезда Союза;
- выступает с заявлениями и декларациями от имени Союза;
- утверждает прием в Союз новых членов, определяет правила этого приема, решает вопросы исключения из Союза;
- заключает договоры с территориальными организациями;
- утверждает бюджет Союза и отчет о его исполнении;
- создает специальные фонды, утверждает их уставы и положения;
- создает временные комиссии;
- представляет съезду, Ревизионной комиссии необходимые документы и материалы по вопросам, входящим в их компетенцию;
- проводит свои заседания по мере необходимости, но не реже одного раза в шесть месяцев.

4.10. Художественный совет:

- руководит творческой деятельностью Союза и координирует ее;
- разрабатывает Положение о правилах приема в члены Союза;
- осуществляет прием в члены Союза.

Численность Художественного совета и его персональный состав определяет съезд.

4.11. Ревизионная комиссия:

- контролирует выполнение Устава;
- контролирует финансовую и хозяйственную деятельность;
- контролирует учет материальных ценностей Союза и его предприятий;
- контролирует работу по рассмотрению обращений членов Союза.

Количественный состав Ревизионной комиссии, порядок выбора ее председателя и порядок работы устанавливаются съездом.

Члены Ревизионной комиссии не могут входить в состав Правления Союза и являться штатными работниками его аппарата.

Ревизионная комиссия имеет право привлекать к ревизионной работе экспертов, оплата которых осуществляется Союзом.

4.12. Предложения Ревизионной комиссии об устранении выявленных недостатков и нарушений рассматриваются на заседаниях Правления и Секретариата и по ним принимаются соответствующие меры.

4.13. Срок полномочий выборных органов и руководителей Союза устанавливается Съездом, но не менее 3 лет.

V. Экономические основы деятельности Союза

5.1. Союз имеет право производственно-хозяйственной деятельности, обеспечивающей материально-техническую и финансовую базы для выполнения уставных целей и задач.

Свою финансово-хозяйственную деятельность Союз осуществляет на принципах хозрасчета и самофинансирования.

5.4. Денежные средства Союза формируются за счет:

- вступительных и ежегодных членских взносов членов Союза;
- добровольных денежных или иных взносов советских и иностранных организаций и граждан;
- средств, завещанных Союзу;
- доходов от проведения выставок, лотерей, аукционов и прочих мероприятий;
- доходов от издательской деятельности;
- прочих доходов и поступлений, в том числе материальных (оборудование, техника, материалы), связанных с хозяйственной деятельностью предприятий Союза на основе настоящего Устава.

5.5. Размеры платежей в рублях и валюте за услуги Союза определяются в соответствии с тарифами либо на договорных началах.

5.6. Денежные средства Союза расходуются на:

- выплату заработной платы работникам Союза;
- оплату командировок представителей Союза для проведения мероприятий, выполнения заданий и поручений руководящих органов Союза на территории СССР и зарубежных стран;
- проведение конкурсов, выставок, лотерей, аукционов и т. п.;
- оплату работ, выполняемых по договорам с Союзом;
- организационно-хозяйственные нужды и мероприятия;
- оказание финансовой помощи территориальным организациям и членам Союза;
- оплату представительских расходов;
- финансирование творческих и научно-исследовательских работ, различных программ.

5.7. По решению Правления при Союзе создаются страховой и иные специальные фонды.

VI. Вступительные и членские взносы

6.1. Индивидуальные члены Союза уплачивают вступительный взнос в размере 25 рублей и ежегодные членские взносы в размере 25 рублей.

6.2. Годовой членский взнос уплачивается в первом квартале календарного года. Просрочка платежа влечет приостановление членства до погашения задолженности.

VII. Реорганизация и ликвидация Союза

7.1. Реорганизация или ликвидация Союза осуществляется по основаниям и в порядке, предусмотренном действующим законодательством, а также по решению Съезда Союза, принятому большинством в 2/3 голосов.

7.2. Для проведения мероприятий по реорганизации или ликвидации Правлением Союза назначается комиссия.

Положение

о приеме в члены Союза фотохудожников России

1. Прием в члены Союза фотохудожников России производится согласно его Уставу.

2. Прием производится не реже двух раз в год.

3. Очередность приема устанавливается по заявлениям вступающих.

4. Вступающий в Союз представляет в Правление:

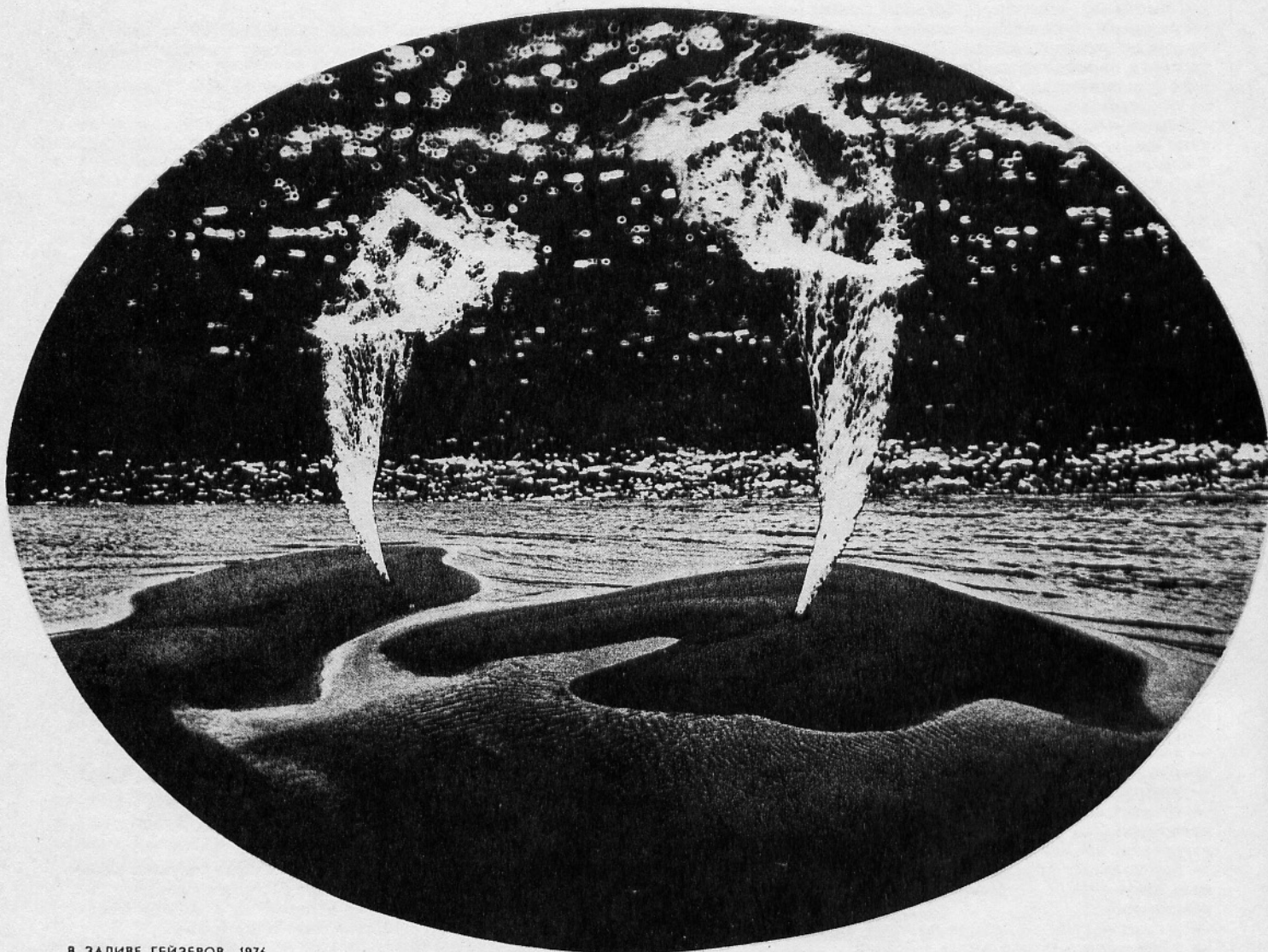
- а) заявление-анкету;
- б) творческую биографию;
- в) четыре фотографии размером 3×4 см;
- г) квитанцию о переводе заявочного взноса (10 руб.).

5. На рассмотрение Художественного совета вступающие представляют:

- а) фотографии — авторскую коллекцию (не менее 10 работ);
- б) творческие работники, деятельность которых связана с фотоискусством, — материалы, характеризующие их творческий уровень.

6. Из коллекции авторских работ Художественный совет вправе выбрать лучшие для Музейного фонда Союза. Эти поступления становятся собственностью Союза (с сохранением авторских прав) и страхуются на случай утери. Более подробную информацию по вопросам вступления в Союз фотохудожников России, а также его деятельности вы можете получить по адресу: 121019, Москва, а/я 95 или телефону: 290-59-98.

Виталий Бутырин Фотоакт — не самоцель



В ЗАЛИВЕ ГЕЙЗЕРОВ. 1976

Виталий Бутырин. Вроде бы дальше можно и не продолжать. Вроде бы все сказано. Именем и фамилией. Уж столько раз «СФ» публиковало его фотомонтажи, которые — даже двадцатилетней давности — не перестают удивлять. Да и писали о нем нередко. Но одна ипостась его творчества долгое время оставалась, как обратная сторона Луны, невидимой. В Литве ее, конечно, видели. За рубежом — тоже. А широкий зритель был лишен такой возможности. Речь идет о фотографиях обнаженной натуры. Итак, презентация Виталия Бутырина как мастера этого жанра с его кратким рассказом о своей работе.



КОНТАКТ. 1983

Фотоакт в классическом своем варианте — образ, не столько конкретный, сколько обобщенный. Олицетворение женской красоты, какое-то метафорическое решение. Мой фотоакт — нечто иное. Не самоцель, а некая заготовка для задуманного фотомонтажа, где снимок модели — средство для воплощения моего фотографического замысла, о котором она, модель, и не подозревает. Она — актриса в спектакле, что ей и неведомо.

Отсюда и особая методика съемок модели, отличающаяся от работы над актом, к примеру, у Дихавичюса, Бинде, Глейздса, других признанных мастеров. Не знаю, как они, но я знакомлюсь с «приглянувшейся» девушкой, женщиной чаще всего в компании или через коллег, друзей. Никак не могу научиться «вербовать» на улице. Почему-

то стесняюсь очень, хотя женщинам всегда нравился (особенно в молодости), но с молодости же и боюсь их как огня.

Работаю обычно в студии. Слава богу, наконец получил ее. Об этом мечтал всю жизнь (снилось с детства!). Не начали бы только выживать новыми ценами.

...До начала съемок — общение: разговоры, музыка, книги, чай, редко — легкое вино (в те добрые застойные времена). Обычно в первый день — только смотрини, иногда пробы. Но во второй, а иногда и третий визит — уже настоящая съемочная работа. Одного, двух сеансов хватает, редко иду на повтор (если «супер-модель» или «что-то не так»). Но «супер» — это редкость, а с другой стороны, у каждой женщины есть только «ее», неповторимое. Работаем спокойно, под музыку и беседу. Девушки

бывают даже слишком искренними, но я умею хранить тайны. Всегда, как правило, остаемся в хороших, дружеских отношениях. И обязательно подарок — фотография, лучшая из тех, что получились во время съемок. Но так как я делаю монтажи, то ждать приходится довольно долго. Поэтому дарю иногда эскизы-контрольки, а позднее, по возможности, вручаю издание с публикацией. Таким образом, отношения и контакт сохраняются на длительное время.

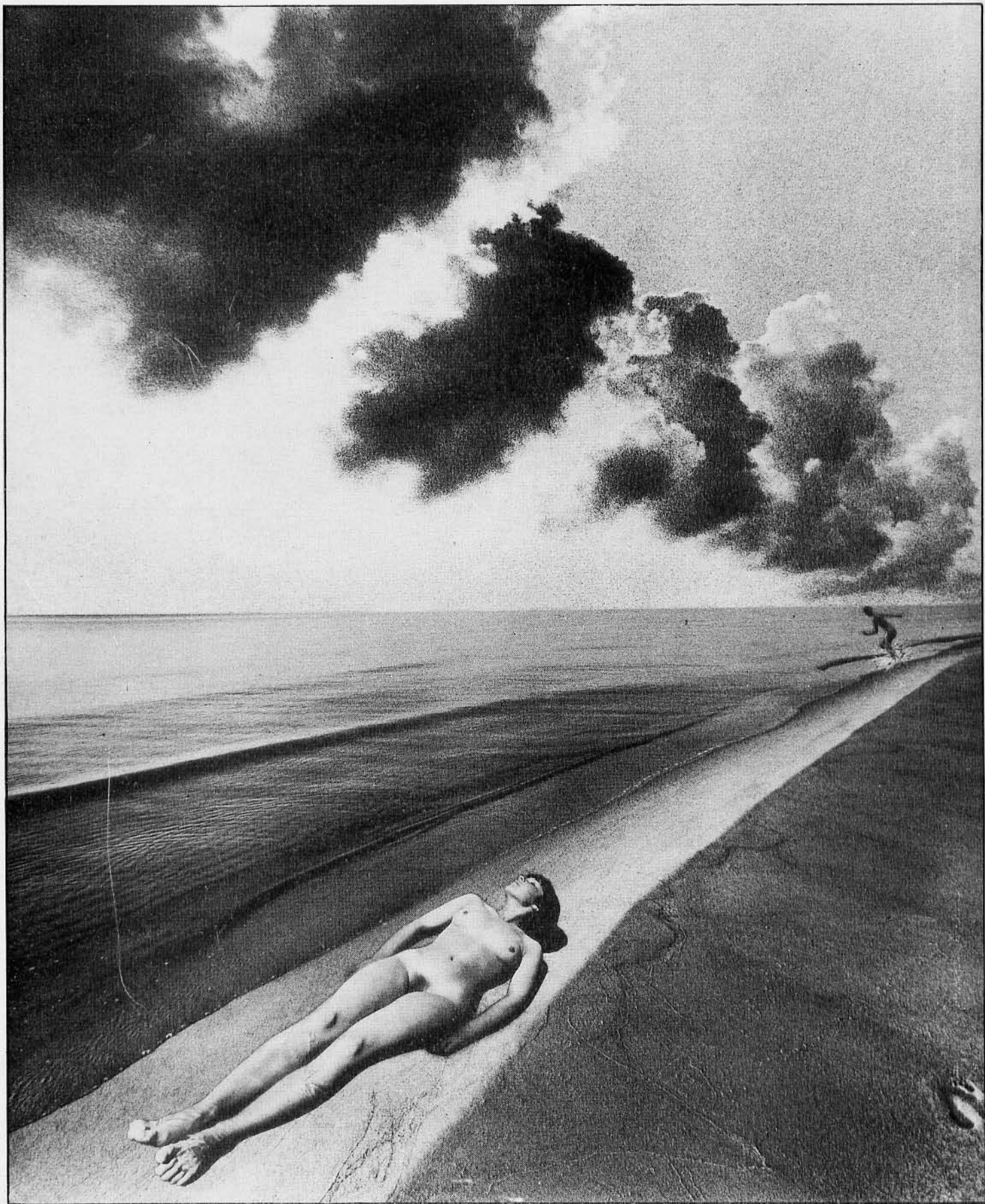
Деньги платил за всю жизнь (а снимаю я с 1963 года) всего один раз, да и то было дело принципа. Иногда меня спрашивают: Ну, а остальное, «до или после»? Отвечаю: «до или после», если хочешь создать что-либо истинное, изменится. Я берусь, не сочтите за нескромность, от-

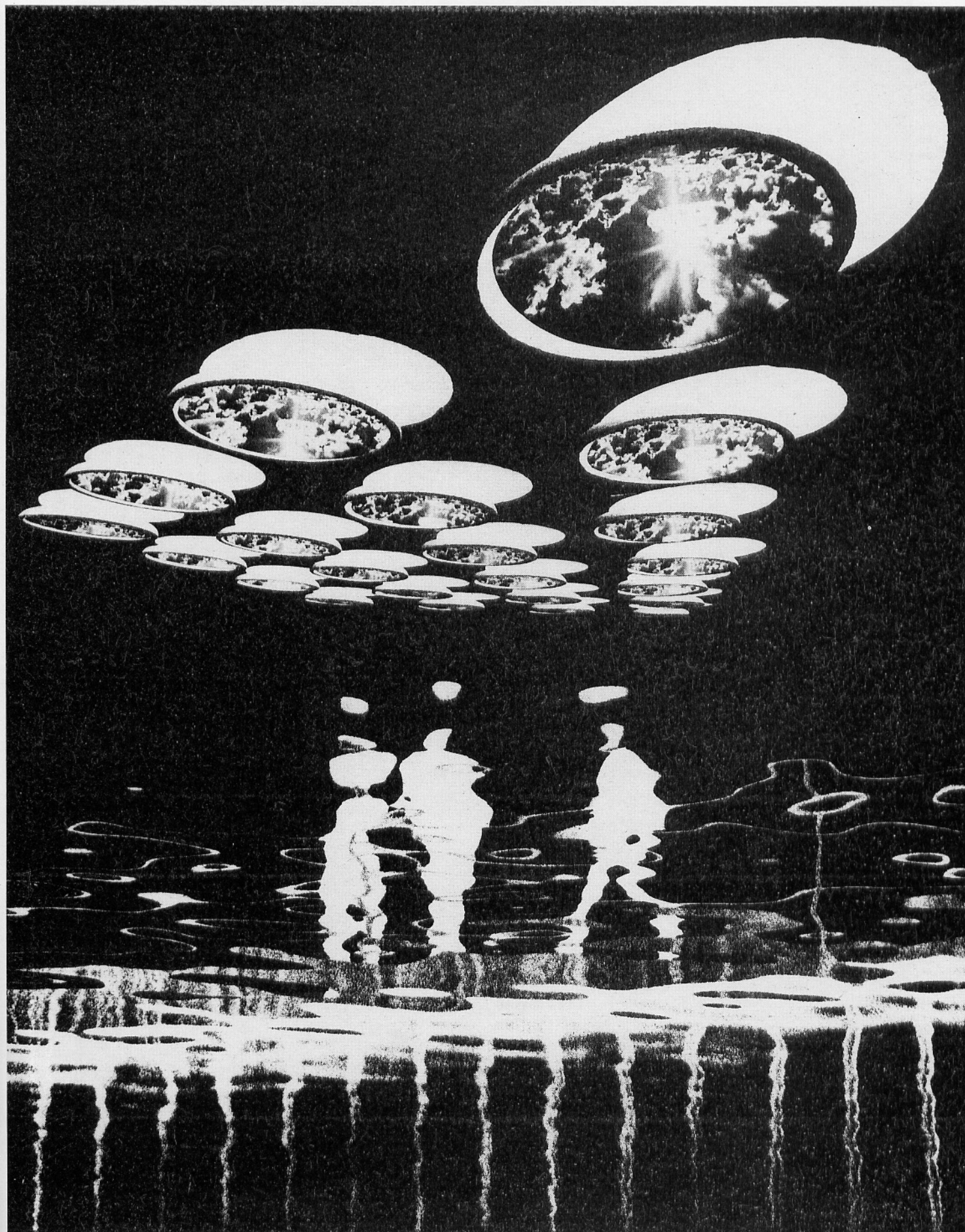
крыв любое «актовое» издание, точно сказать об авторе: кто он — «до или после» — или его волнует только сам процесс фотографирования. И о том, есть ли тайна между автором и моделью. Или работать, или любить. Понимаю, что это субъективно.

Еще немного о самой съемке. Поскольку я все время думаю о монтаже, то, естественно, у меня есть предварительные эскизы будущих работ, и, снимая модель, я заказываю ту или иную нужную мне позу. Если же в голове, как говорится, пусто, позволяю модели двигаться, как ей захочется, задерживая ее в определенных фазах.

Как правило, после обработки такого фотоматериала что-то находится, и тогда я приглашаю модель на досъемку.

ЛЕТО В НИДЕ, 1983







Съемка на «Орвохром»

ние от объекта съемки до вспышек может быть и неодинаковым, если они выполняют различные функции: основного света, эффектного, подсветки сверху, сбоку, сзади. При съемке днем против света с помощью ИФО можно подсветить теневые участки объекта съемки. Доза подсветки при этом выбирается экспериментально. Так, можно приглушить средний и задний планы, получить необходимые черноту и яркость объекта съемки.

Применение светофильтров. Светофильтры, которыми пользуются при съемке на черно-белые пленки, для цветных пленок не подходят. Они вызывают резкое цветоискажение изображения в сторону цвета фильтра по всему полю кадра. В горах, на морском побережье бывает незаменим ультрафиолетовый светофильтр (УФ-1^х), который полностью задерживает ультрафиолетовое излучение. Цветокорректировочные светофильтры используют лишь тогда, когда цветовая температура освещения сильно отличается от 5500 К. Разнообразные «эффектные» фильтры применяют для получения специальных цветовых эффектов.

Цветопередача. Наилучшая цветопередача на дневных пленках «Орвохром» достигается при солнечной погоде. Идеальное время для съемок летом — до 11 часов утра и после 15 часов. Прилагаемая к пленке экспозиционная таблица действительна в летние месяцы в регионах средней широты. Если в кадре отсутствуют контрастные тени, то съемку можно вести и в полдень при ярком солнце. Однако злоупотреблять съемкой при высокостоящем солнце не следует. В это время из-за большого содержания в атмосфере ультрафиолетовых лучей на слайде будут преобладать синие оттенки, особенно в тенях. Диапозитивы, снятые ранним утром и ближе к вечеру, имеют более теплый красноватый оттенок, снятые в полдень — более холодный, голубоватый. На пленки «Орвохром UT-18» и «UT-21» не рекомендуется снимать при искусственном освещении (лампах накаливания). В результате несовпадения цветовых температур пленки (5500 К) и ламп накаливания (3200 К) изображение

(Окончание. Начало см. на стр. 36)

приобретет желтый тон.

Композиция кадра. К объекту съемки необходимо подходить как можно ближе. Он должен занимать более чем 3/4 кадра в видоискателе. При съемке нужно использовать горизонтальные и вертикальные кадры, но горизонт в них никогда не должен проходить по середине снимка. Главный «герой» кадра должен быть немного сдвинут влево или вправо. Глубину снимка подчеркивают различные цветовые контрасты, специально введенные в кадр. В этом случае на его переднем плане должны преобладать теплые тона (коричневый, красный, желтый, желто-зеленый), в центре и на заднем плане — более холодные (фиолетовый, синий, зеленый, сине-зеленый). Нельзя пренебрегать и введением в кадр небольшой яркой детали, которая бы несла смысловую нагрузку и определяла композицию.

Для получения оптимальных результатов на слайдах необходимо помнить три основных правила: — объект съемки должен освещаться равномерно (солнце находится за спиной фотографа), тогда пленка правильно передает все цвета;

— боковое, передне-боковое освещение придает снимку воздушность, например пейзаж станет более пластичным;

— контровой свет создает интересные эффекты (дополнительно можно применить небольшую подсвечивающую вспышку).

Пленки «Орвохром» предоставляют фотолюбителям широкие возможности для проведения разнообразных видов съемок при различном освещении. По ним мы и дадим конкретные советы.

Фотосъемка движущихся объектов — один из сложнейших видов съемки. Съемку можно проводить как дальномерными, так и зеркальными камерами, имеющими короткие выдержки. В этом виде съемок необходимо учитывать два фактора — направление и скорость движения объекта, которые являются основными при определении выдержки. При движении объекта к камере или от нее резкие снимки получают при выдержках не длиннее 1/60 с. При этом камеру ведут за движущимся объектом, и в необходимый момент нажимают на спуск. Если скорость проводки камеры за объектом будет правильной, объект получится на слайде резким, а смазанный задний план придаст снимку динамичность. Спуск затвора производится в «мертвой»

точке (другой вариант — спуск затвора в момент, когда происходит изменение направления движения). При движении объекта параллельно камере выдержка уменьшается. Если съемку движущегося объекта проводят с одного и того же расстояния, но разными объективами (телевиком или широкоугольником), то значения выдержек будут различными.

Пейзажная съемка. Решающими факторами здесь являются время года и дня, погода и место нахождения солнца, выбор точки съемки. Прежде всего, глядя в видоискатель, находят наилучшее впечатление от сюжета. Проследите, подходят ли передний и задний планы друг другу. Спросите себя, должен ли находиться горизонт в верхней или нижней трети кадра. Охватить всю панораму можно с помощью широкоугольника. Штатный объектив «видит» примерно как человеческий глаз. Телеобъектив «уплотняет» сюжет, укорачивая расстояние до объекта съемки. Поляризационный светофильтр способствует получению более темного голубого неба и лучшей проработке облаков на слайде. Съемку пейзажа проводят при боковом, задне-боковом или прямом боковом свете. Такое освещение позволяет максимально вызвать резкость изображения с большим богатством деталей.

Портретная съемка — одна из интереснейших, но и одновременно с этим и сложнейших областей фотографии. Самые лучшие снимки в этом жанре получаются, когда портретируемый отвлекается или фотографируется совсем неожиданно. Делать следует несколько вариантов одного и того же портрета, чтобы потом выбрать лучший. Дети на портрете производят более естественное впечатление, когда их снимают за игрой, взрослые — когда занимаются своим любимым делом, а не просто сидят перед камерой. Очень мягкое и равномерное освещение портретируемого достигается при слегка затянутом облаками небе. Высокостоящее солнце в полдень вызывает контрастные тени, а это плохо для портретной съемки. Если портретируемый стоит в тени или освещен очень слабым, для подсветки используют ИФО. Телевик сделает портрет крупнее.

Архитектурная съемка — наиболее часто используемый вид съемок во время отпуска. Перед фотографом тут встает вопрос: «опрокинуть» камеру вверх или снимать памятник по всему фасаду, но с искажением

перспективы (недостаток — падающие линии) либо выровнять камеру так, чтобы получились вертикальные линии (недостаток — избыток переднего плана)? Сначала следует тщательно проверить съемочную точку камеры. Иногда ее уровень можно поднять, снимая из окна противоположного дома или с лестницы. Следите за светом: освещение очень важно в архитектурной съемке. Боковой свет придает поверхности зданий, отдельным их деталям пластичность, объемность и поэтому пользуйтесь в основном им. В этом виде съемок помогут телевики или объективы с переменным фокусным расстоянием. Съемку освещенных ночных улиц проводят на дневную пленку.

Съемка в горах и на море. Во все времена года в горах можно найти привлекательные сюжеты. Зимой при съемке снежного ландшафта необходимы дополнительные цветные контрасты, например люди в ярких лыжных костюмах. На больших пространствах со снегом рекомендуется вносить поправки в экспозицию, увеличивая на половину или одно значение диафрагмы, или же измерять яркость важных деталей непосредственно. Для съемки на море лучше подготовить маленькие сценарии. Разумное соотношение количества снимков людей, пейзажей и фотоснимков, сделанных с близкого расстояния, окажет пользу. Утренние и вечерние часы создают на море очень интересное световое настроение. Заход солнца является излюбленным сюжетом. Для таких снимков очень важна кадрировка. Если хочется эффектно удерживать на снимке перелив цветов на небе и в облаках, то нужно сместить линию горизонта в нижнюю половину кадра.

Съемка животных предполагает применение телеобъективов. Наилучшими объектами для съемки являются домашние животные. Их легче всего фотографировать во время еды. При съемке животных кадр выбирают так, чтобы объект по возможности заполнил бы все поле в видоискателе. Прямое освещение объекта съемки часто создает впечатление плоскостности снимка. Боковой свет подсвечивает определенные места. При съемке животных в зоопарках мешающие решетки клеток «растворяют» с помощью телеобъектива (расстояние до решетки незначительно). Для съемки животных, как правило, необходимо большое терпение. В естественных условиях животных снимают при коротких выдержках.

Школа студийной съемки

УСТРОЙСТВО СОВРЕМЕННОЙ СТУДИЙНОЙ КАМЕРЫ

Павильонная камера — единственный вид фотоаппаратуры, который за рубежом без всяких оговорок носит название профессионального. Такие крупные фирмы, как «Лингоф», «Синар», «Кардан», «Хорсман», «Арка Свисс» и другие, в разных странах мира выпускают по несколько моделей подобных камер различных форматов, а «Цейсс», «Никон», «Шнейдер» — высококачественную сменную оптику для них. И то и другое входит в группу самых дорогих товаров фототырынка.

Почему же при современном качестве светочувствительных материалов и оптики все еще есть необходимость в камерах форматом кадра 13×18 см или даже большим! Ответ однозначен: лишь студийная форматная камера («вью-камера», монорельсовая камера) в силу особенностей своей конструкции и уникальной универсальности поступающих в продажу блочных систем является незаменимым инструментом в руках профессиональных фотографов, специализирующихся в съемке парадного портрета, рекламы, моды, высококачественного репродуцирования.

Мы начинаем публиковать серию статей, предназначенных для фотографов, работающих в студии. В наших планах — описание приемов работы с камерой, статьи по технике освещения, экспонометрии, оптимальной обработке и другим техническим, а частично и творческим вопросам профессиональной павильонной фотографии.

В основу этого цикла статей по студийной съемке легла книга „The Studio“ из популярной в Америке серии фотографических книг „Life library of photography“ (TIME LIFE BOOKS, New York).

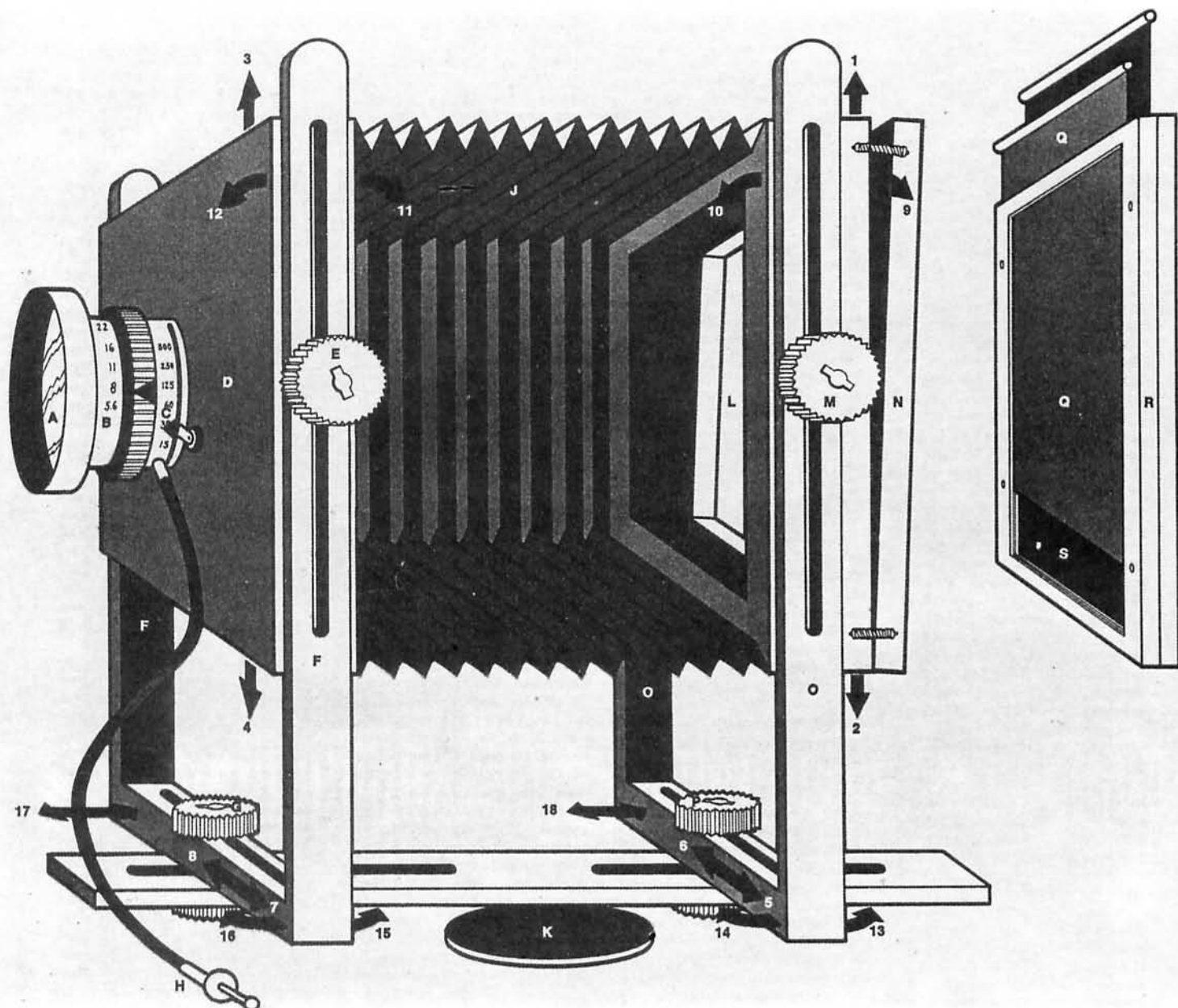


Рис. 1. Части камеры: А — объектив; В — шкала диафрагменных чисел; С — шкала скоростей затвора (выдержек); D — объективная доска; E — рукоятка передвижений объективной доски; F — передняя панель; G — рукоятка передвижений передней панели; H — спусковой тросик; J — мех камеры; K — крепление штатива; L — матовое стекло; M — рукоятка передвижений кассетной части; N — задняя стенка (кассетная часть); O — задняя панель; P — рукоятка передвижений задней панели; Q — непрозрачная заслонка; R — держатель пленки; S — форматная пленка

Движки: 1 — подъем задней стенки (кассетной части); 2 — опускание задней стенки; 3 — подъем объективной доски; 4 — опускание объективной доски; 5 — сдвиг задней панели влево; 6 — сдвиг задней панели вправо; 7 — сдвиг передней панели влево; 8 — сдвиг передней панели вправо; 9 — наклон задней стенки (кассетной части) назад; 10 — наклон задней стенки вперед; 11 — наклон передней панели назад; 12 — наклон передней панели вперед; 13 — поворот задней панели влево; 14 — поворот задней панели вправо; 15 — поворот передней панели влево; 16 — поворот передней панели вправо; 17 — фокусировка передней панели; 18 — фокусировка задней панели

Одно из требований к камере высокого класса — это точность или, как обычно говорят, — прецизионность. Для получения изображения, предельно резкого по всей поверхности пленки или пластинки, плоскость объектива должна быть абсолютно параллельна плоскости светочувствительного материала. Если этого нет (например, объектив слегка перекошен), даже при безукоризненной по качеству оптике изображение будет испорчено потерей резкости в отдельных участках, которую невозможно устранить никакой самой тщательной фокусировкой.

Какой же смысл фотографу платить сотни, а то и тысячи долларов за студийную камеру, где параллельность пленки и объектива нарушена специально? В опытных руках это позволяет делать такие снимки, которые «жесткая» камера просто не сможет дать. Если, например, вы хотите сфотографировать высокое здание с другой стороны улицы, то держите камеру горизонтально. При этом верхняя часть здания в кадр не входит. Интуитивно вы поднимаете камеру вверх, и на снимке все здание получате падающим, как бы «кувыркающимся» назад. Но если было бы возможно опустить кассету с пленкой в задней части камеры так, чтобы на ней изображалась верхушка здания, оно получилось бы на снимке целиком и без искажений.

Это только одна из корректировок («подвижек»), которые могут выполняться на современной крупноформатной камере, где задняя (кассетная) часть со светочувствительным материалом и передняя часть с объективом (объективная доска) могут независимо передвигаться в нескольких направлениях: вверх, вниз, вбок, наклоняться вперед или назад, вращаться в обоих направлениях. Каждая из этих подвижек дает свой эффект на негативе, что обеспечивает необычайные возможности управления изображением. Можно устранять или увеличивать искажения, «выпрямлять» стены, изменять перспективу, «втягивать» объекты в зону фокусировки или «выталкивать» их из нее.

Рассматривая все эти подвижки, мы будем для ясности относить их эффект не к перевернутому изображению на матовом стекле, а к фотоснимку. Рычаги управления на камере, которыми осуществляется каждая из подвижек, будут показаны далее на фото и рисунках.

Две основные подвижки объективной доски и кассетной части называются поворотом и наклоном. Поворот — движение вокруг вертикальной оси (объектива или кассеты), наклон — движение вокруг горизонтальной. В дополнение к этим подвижкам у большинства камер есть еще две: боковой сдвиг влево и вправо (поперечный сдвиг) и перемещение вверх или вниз (подъем и опускание). Все эти подвижки могут осуществляться как по отдельности, так и в произвольном сочетании, например с объективом осуществляются одни виды подвижек, а с кассетной частью — другие, все зависит от практических или эстетических требований фотографа. Камера, обладающая всеми этими подвижками, представляет собой наиболее гибкий инструмент, известный в фотографии. На рис. 1 показан схематический разрез крупноформатной студийной камеры. Как видим, у студийной камеры есть общее сходство с любым фотоаппаратом: это светонепроницаемая коробка с объективом с одной стороны и плоским листом фотопленки с другой. В отличие от других фотокамер эта коробка не жесткая. Передняя часть, на которой установлен объектив, может независимо сдвигаться вперед или назад (подниматься и опускаться), наклоняться вперед или назад с помощью двух рукояток Е. Такие же перемещения можно производить и с кассетной частью (задней стенкой) с помощью второй пары рукояток М. Две другие рукоятки G и P позволяют переднюю или заднюю панель сдвинуть вбок, повернуть или переместить вперед или назад для наводки на резкость (фокусировки). При использовании различных держателей пленки и кассетных частей, предназначенных для пленок различного формата, в камере может применяться пленка разных форматов. К тому же на объективной доске камеры могут быть установлены различные сменные объективы, а между передней и задней панелями можно установить и дополнительные меха. Это позволяет применять объективы с различными фокусными расстояниями или обеспечить максимальное растяжение меха для съемки в крупном масштабе или макросъемке. И, наконец, для короткофокусных (широкоугольных) объективов можно установить специальный очень короткий мех, если нормальный не обеспечивает фокусировки даже в самом сжатом состоянии.

МИНИ-СПРАВОЧНИК «СФ» Символы в фототехнике

Начало см. в «СФ» № 6, 1991 г.

В — обозначение режима «АВТО-ИФО», или автоматического подключения вспышки при условиях низкой освещенности.

Ж — обозначение режимов транспортировки фотопленки — автоматической зарядки, проточки и перемотки. Над горизонтальной чертой обычно появляются цифры отсчета отснятых кадров (электронный счетчик кадров).

З — разновидность предыдущего символа; с автоматической установкой первого кадра появляются все штрихи, при окончании перемотки пленки они пропадают; в некоторых моделях штрихи выполняют функцию индикатора годности батареи и при ее разряде количество штрихов уменьшается.

И — символ индикатора контроля источника тока, предупредительные сигналы о разряде батареи реализуются в различных моделях по-разному на экране дисплея.

К — символ экспокоррекции, коррекция указывается в экспозиционных ступенях либо в цифрах, либо графически на шкале дисплея.

Л — символ глубины резкости с индикацией диапазона расстояния при фотографировании объекта; режим «портрет» для массовых камер с автофокусом — съемка с близких расстояний.

М — индикатор предельных выдержек, обрабатываемых затвором камеры.

Н — символ режима макросъемки. Теперь на конкретных примерах проследим, как располагаются символы на миниатюрных автоматизированных камерах для массового потребителя. В зависимости от степени автоматизации камер, от расширения их функциональных возможностей информация, выводимая на экраны дисплеев, различна, но с увеличением возможностей камеры увеличивается и число символов на экране. Кроме того, порядок расположения символов у различных моделей даже одной фирмы нередко отличается друг от друга.

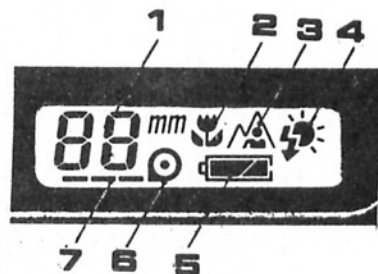


РИС. 6. Информация на ЖК-дисплее камеры «Пентакс» зум 60, оснащенной ОПФ (f'—38—60 мм): 1 — индигация экспонируемого кадра (счетчик кадров), а также значения, устанавливаемого командной кнопкой выбранного фокусного расстояния; 2 — индигация режима макросъемки; 3 — символ режима «нормальной» (по освещенности) съемки; 4 — режим работы с ИФО при дневном освещении; 5 — контроль годности батареи; 6 — индигация зарядки камеры пленкой; 7 — индигация проточки и перемотки пленки.

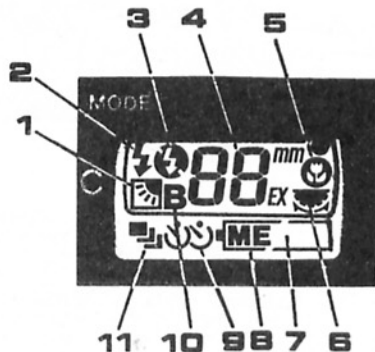


РИС. 7. Информация на ЖК-дисплее камеры «Пентакс» зум 70X с ОПФ 35—70 мм: 1 — режим съемки против света без применения ИФО с автоматической экспокоррекцией; 2 — индигация готовности и режима работы со вспышкой; 3 — использование ИФО невозможно; 4 — счетчик кадров, в режиме отсчета кадров дополнительно возникают буквы «EX» — экспонируемый кадр; при индигации выбранного фокусного расстояния возникают и значение «мм»; 5 — режим макросъемки; 6 — символ зумирования; 7 — индигация контроля годности батареи; 8 — «МЕ» — режим многократного экспонирования (мультиэкспозиции); 9 — режим работы с автоспуском (в данной модели задержки времени 5 или 10 с); 10 — режим длительных выдержек; при съемке со вспышкой при низких уровнях освещенности возникает и символ готовности ИФО (поз. 2); 11 — индикатор съемки подвижных объектов.

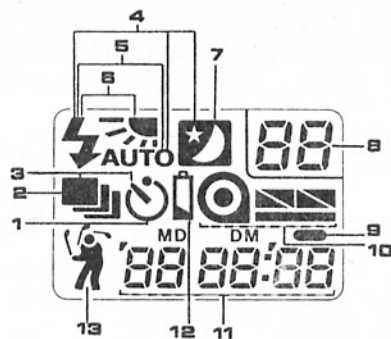


РИС. 8. Насыщенность информацией ЖК-дисплея камеры «Самурай» X 4 с ОПФ 3,8/25—4,8/100: 1 — съемка с автоспуском; 2 — режим съемки движущихся объектов (при использовании ИФО появляется символ вспышки и надпись «АВТО»); 3 — режим непрерывной покадровой съемки трех кадров с автоспуском; 4 — режим синхронизации ИФО при длительных выдержках (ночная или вечерняя съемка); 5 — автоматический активный режим, например при съемках с дневным освещением движущихся объектов, с автоспуском и т. п.; 6 — режим работы вспышки при дневном освещении при контрольном свете; 7 — режим съемки при низкой освещенности (при работе с ИФО появляется символ вспышки и надпись «АВТО»); 8 — счетчик кадров; 9 — индекс подтверждения влечивания знаков даты; 10 — символы транспортировки пленки; 11 — индикация контроля годности батареи; 12 — цифровой дисплей даты при режимах влечивания значений — год, месяц, день или день, час, минуты; 13 — режим мультиэкспозиции.

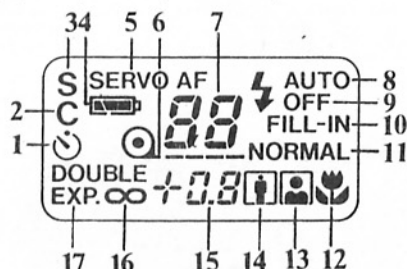


РИС. 9. Информация на ЖК-дисплее камеры «Олимпус» AZ-300 супер зум (ниже дается декодирование некоторых надписей и символов): 2 — режим непрерывной съемки — протяжки пленки; 3 — режим покадровой съемки; 5 — режим автоматического слежения системы автофокусировки (AF); 10 — режим для резервной вспышки при ситуации высококонтрастного освещения; 11 — режим «нормальной» экспозиции (при ситуациях «стандартной» освещенности); 14 — съемка при наименьшем ($f=38$ мм) фокусном расстоянии (портретная съемка во весь рост); 15 — экспокоррекция; 16 — режим бесконечности; 17 — режим мультиэкспозиции.

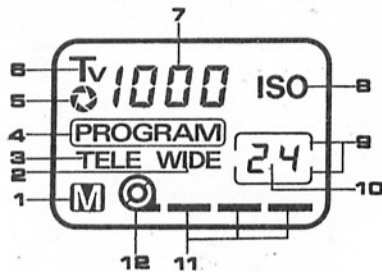


РИС. 10. Информация на ЖК-дисплее камеры «Кэнон Т70»: 1 — ручной режим управления; 2 — режим широкоугольной программы (программа глубины резкости), то есть режим автоматической обработки экспозиции (АЕ) при малых отверстиях диафрагмы; 3 — режим обработки экспозиции АЕ при коротких выдержках — программа «ТЕЛЕ» при использовании телеобъективов; 4 — «стандартный» программный режим АЕ управления экспозицией; 5 — режим управления АЕ при рабочей диафрагме (например, при макросъемке); 6 — режим управления АЕ с приоритетом выдержки; 7 — числовой калькулятор для индикации обрабатываемых затвором выдержек, а также для индикации значений светочувствительности пленки; 8 — аббревиатура, указывающая на единицы светочувствительности пленки, устанавливаемые Международной организацией по стандартам; 9 — рамка функционального расположения счетчика кадров; 10 — числовой калькулятор счетчика кадров и времени задержки при работе с автоспуском, индикация длинных выдержек (от руки) при съемке (в данной модели камеры в интервале от 30 с до 2 мин); 11 — индикатор контроля годности батареи и символ режимов транспортировки пленки; 12 — символ зарядки камеры пленкой и окончания перемотки пленки.

В. АНЦЕВ

ФОТОРЕКЛАМА

Кооператив «Выпускник» — фотографам

Владельцы камер «Киев-60» или «Киев-6С»!

Хотите сберечь рабочий ресурс камеры, иметь формат кадра 4,5X6 см и возможность заряжать фотопленку «рольфильм» на 50 кадров (цветную) или на 60 кадров (черно-белую)?

Спешите обратиться в фотокооператив «Выпускник» за технологией переделки камеры. Фотоиллюстрации последовательных операций разборки, переделки и сборки фотокамер сопровождаются подробным

описанием.

Изучив информацию — 10 листов форматом 30X40 см, вы произведете переделку камеры самостоятельно.

Ценная бандероль высылается заказчику после оплаты им почтового перевода на сумму 100 руб. Адрес: 245110, Сумская обл., Шостка-8, а/я 35, фотокооператив «Выпускник», расчетный счет 000461017 в отделении Агропромбанка, МФО 337267.

ФОТОРЕКЛАМА

Кооператив «Выпускник»

предлагает
фотографам,
начинающим
индивидуальную
трудовую деятельность,
описание доступной
техники и технологии
производства
черно-белых и цветных
виньеток

Информация на 20 листах-фотокопиях размером 18X24 см. Стоимость — 300 руб., предварительная оплата — 150 руб., доплата — после вашего освоения предлагаемой технологии, которая окупается за

восемь часов работы.

Заявки на образец и краткое описание направлять по адресу: 245110, Сумская обл., Шостка-8, а/я 35, фотокооператив «Выпускник».

Фотоконкурс «ДИАЛОГ»



Приемы печати

«Мокрая» печать. Суть метода — экспонирование под увеличителем фотобумаги, размоченной предварительно в проявителе. Его можно использовать для решения чисто технической задачи: понижения общего контраста изображения без изменения микроконтраста. В его основе лежит свойство фотобумаги терять светочувствительность после кратковременного засвечивания и проявления. Можно проделать простой опыт: слегка засветить фотобумагу, проявить и, оставив в проявителе, зажечь свет. Даже при ярком свете светло-серая от первой засветки бумага будет темнеть очень медленно. Белая, незасвеченная, в таком случае почернеет за несколько секунд.

Опишем процесс по операциям. Для «мокрой» печати можно рекомендовать фенидон-гидрохиноновый проявитель с бензотриазолом («СФ», 1991, № 4). Если фотограф привык использовать проявитель другого состава, он может сравнить результаты и в дальнейшем перейти на свой рецепт. Заметим, что не все проявители пригодны для данной технологии: свежеприготовленный и сильно истощенный растворы нежелательны. Лучше всего применять разведенный заранее проявитель, в котором уже обработано небольшое количество фотобумаги. Раствор в кювете должен быть прозрачным: для этого его нужно выливать так, чтобы осадок остался на дне банки. На сухой лист бумаги прежде всего обычным способом печатается, если она необходима, рамка, затем фотобумага опускается в проявитель. Нельзя дотрагиваться пальцами до эмульсионного слоя: могут остаться следы. Бумага в проявитель опускается эмульсией вверх и размачивается примерно полторы минуты в покачиваемой кювете. Если бумага матовая, ее необходимо протереть ватой, чтобы не допустить прилипания пузырьков воздуха, не вынимая из раствора. Затем лист вынимается (о край кюветы можно осушить его только со стороны подложки) и укладывается на газету или фильтровальную бумагу тоже эмульсией вверх. Далее эмульсионный слой осушается (промокается) фильтровальной бумагой или ватным тампоном, намоченным в проявителе и отжатым. Фильтровальная бумага и тампон используются только один раз. Осушенная фотобумага укладывается на экран увеличителя. Между осушением и первым экспонированием должна пройти примерно одна минута, чтобы бумага дополнительно подсохла. Отметим сразу, что недостаточное размачивание в проявителе может привести к дефектам изображения из-за неравномерного проявления, избыточное — к значительной потере светочувствительности. Поэтому все операции по осушению должны проводиться быстро. Время между началом проявления и первым экспонированием не должно превышать трех-четырех минут.

Следующий этап — последовательное экспонирование. Экран и колба увеличителя в течение всего процесса должны быть совершенно неподвижны. Здесь описывается методика изготовления окончательного отпечатка. Предварительно по той же методике делаются пробы. При «мокрой» печати таких проб на обрезках бумаги приходится печатать порой очень много, подбирая оптимальный вариант. Разные сочетания выдержек дают совершенно непохожие результаты, поэтому изготовление проб — основная часть работы.

Изложим принципы подбора выдержек, хотя единого рецепта здесь быть не может. Первая выдержка должна быть, во-первых, несоизмеримо меньше времени проявления фотобумаги, во-вторых, в результате первой выдержки должны проработаться только самые темные участки снимка. Это значит, что первая выдержка не может равняться 30 с, как при обычной печати. С помощью диафрагмы и увеличения накала лампы ее нужно сократить до 2—5, максимум 10 с. После экспонирования на бумаге, неподвижно лежащей под увеличителем, появляется изображение, которое дает проявитель, впитавшийся в эмульсию. Неактивный свет в лаборатории должен быть неярким. Лучше использовать красный свет. В конце этого про-

цесса (1—2 мин) на снимке хорошо прорабатываются темные детали и в той или иной степени — остальное изображение. После этого производят второе экспонирование. Если на негативе нет особенно темных участков (снег, небо), оно может быть последним. Выдержка при этом колеблется в широких пределах: от 5—10 с до 1 мин (чаще всего 10—20 с). Если необходимо проработать дополнительно самые темные детали, после проявления (на экране увеличителя) производят третье экспонирование с выдержкой 30—120 с. Затем фотобумага перекладывается в кювету с проявителем для допроявления, после чего плотность изображения значительно увеличивается. При «мокрой» печати обязательно применение стоп-ванны.

Прежде чем включить свет, отпечаток необходимо выдерживать не менее 5 мин в фиксаже.

Самые темные детали первого экспонирования, как правило, получаются черными (с учетом допроявления). Однако в соответствии с замыслом автора они могут быть и серыми. После второго и третьего экспонирования они темнеют очень незначительно. Если после второго экспонирования некоторые светлые участки снимка приобретут



А. ВАСИЛЬЕВ
ГОРНОЕ ОЗЕРО

большую плотность, чем самые темные, произойдет частичное обращение изображения, то есть оно станет негативно-позитивным. В этом случае на границе таких участков возникает краевой эффект, аналогичный эффекту псевдосоляризации.

То же самое произойдет и при продолжительном третьем экспонировании. Краевой эффект может быть желателен или нежелателен (последнее чаще). Важно, чтобы автор понимал причину его возникновения и поступал в соответствии с замыслом. При втором и третьем экспонировании можно воспользоваться грубой маской. Например, выдержку в 5 с разбивают на две: по 2,5 с. И при второй выдержке часть изображения перекрывают введенной заранее маской. Интервал между такими выдержками должен быть минимальным (2—3 с).

Основной трудностью «мокрой» печати является неравномерность проявления. Даже у опытных фотохудожников на отпечатках порой возникают пятна, полосы и т. п. Слишком огорчаться в таком случае не следует. Основное внимание надо обратить на вышеизложенные требования к проявителю, на время фиксирования в темноте, а также

на безукоризненное соблюдение чистоты при проведении всего процесса.

Примеры. На снимке «Распутица» («СФ», 1990, № 12) применение метода «мокрой» печати почти незаметно. Задача заключалась в уменьшении общего контраста изображения дорог. При обычной печати снимок от обилия деталей был настолько пестрым, что на общем фоне терялся небольшой по размеру сюжетный центр — церковь. Вместе с тем фактура весенней земли была бы неминуемо потеряна при использовании мягкой бумаги. С помощью первого экспонирования проработались до черноты самые темные места. С помощью второго — остальное изображение до такой степени, чтобы самые светлые участки не были белыми. Использовалась нормальная фотобумага.

На фотографии «Зима в Каргополье» («СФ», 1990, № 11) черных деталей нет. С помощью второго экспонирования, которое было немного больше первого, проработаны изображения всех деревянных построек, средне- и темно-серых. Фактура неба и снега пропечатана с помощью третьей, более длительной выдержки. При обычной печати либо хорошо прорабатывались снег и небо (а изображение всех наземных построек оказывалось черным, почти без детализации), либо нормально прорабатывались детали в тенях, а снег и небо получались белыми. Мягкая бумага сделала бы однотонными темные участки снимка, так как из-за контрового света при съемке их контраст и без того мал. Характерный рисунок «мокрой» печати позволил усилить впечатление от зимнего пейзажа, подчеркнуть заснеженность, заброшенность северной деревни.

На снимке «Юрьев монастырь» выделен светящийся, белокаменный Георгиевский собор. Использовалась контрастная бумага, на которой при первом экспонировании пропечатаны почти до черноты земля и теневые детали деревьев. Остальная часть снимка оставалась при этом белой. При втором и третьем экспонировании проработаны серые и светло-серые детали (в том числе небо, снятое через оранжевый фильтр) с небольшим интервалом плотности между ними. Освещенная стена собора оставлена белой, что соответствовало замыслу.

Фотография «Горное озеро» выполнена в общей серой тональности с минимумом темно-серых и белых деталей. Печать производилась на нормальной полуматовой фотобумаге в два приема. Метод позволил избежать большого общего контраста (съемка велась в солнечный день в горах) и сохранить при этом микроконтраст, необходимый для выявления фактуры дна озера и листьев на ветке дерева.

Метод «мокрой» печати, как, впрочем, и другие способы понижения общего контраста, не универсален. Часто случается, что он вступает в противоречие с желаемой интерпретацией сюжета. Так, была сделана попытка напечатать с помощью «мокрого» процесса фотографию «Цыганки» («СФ», 1990, № 8), чтобы избежать завала в тенях на изображении лошадей. Однако характерное для метода частичное разделение полутонов на резко очерченные участки одинаковой плотности совершенно исказило лица людей. От применения способа пришлось отказаться.

А. ВАСИЛЬЕВ

Задание получено. Ждем ваших снимков в исполнении «мокрой» печати. Срок выполнения — два месяца со дня выхода журнала. Не забудьте сделать технические комментарии к своим снимкам, указать точный домашний адрес и, конечно, фамилию, имя и отчество.



Вниманию участников внешнеэкономических связей!

**«Бюллетень иностранной
коммерческой информации»
(БИКИ) — единственная в СССР
всесоюзная газета,
специализирующаяся на публикации
практически всей гаммы мировой
экономической информации по
многим отраслям промышленности,
в том числе фототехники
и маркетинга, поступающей из
Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Бонна,
Токио и Дели.**

ЭТО 104 РУБРИКИ ИНФОРМАЦИИ ПО:

- экономике и внешнеэкономическим связям зарубежных стран, в том числе структурным сдвигам и динамике отдельных отраслей, прогнозам развития, валютно-финансовым проблемам;
- текущему положению на мировых товарных рынках, ценам, фирменной структуре;
- передовым технологиям, патентам, лицензиям, новым материалам.

**БИКИ выходит с 1948 года
три раза в неделю
на 8 полосах.**

**Подписка на квартальной основе
(312 рублей в год).
Справки по телефонам:
143-04-58; 143-04-98.**

Новая цветная фотобумага

Ленинградский завод светочувствительных материалов «Позитив» освоил выпуск новой продукции — цветной фотобумаги «Гамма» двух типов: на баритованной основе («Гамма-1») и на основе с полиэтиленовым покрытием («Гамма-2»). Бумага предназначена для получения цветных фотоснимков контактным и проекционным способами печати с маскированных и немаскированных цветных негативных фотопленок. Естественные цвета на отпечатках дает применение субтрактивного и аддитивного методов цветокоррекции. Как и для других типов цветной фотобумаги, условия печати (выбор экспозиции и корректирующих светофильтров) уточняются по предварительно полученным фотопробам.

Режим (см. таблицу) и состав отбеливающе-фиксирующего и стабилизирующего растворов, предлагаемые для обработки нового типа цветной фотобумаги, несколько отличаются от применяемых для обработки «Фотоцвета-9» и «Фотоцвета-11». Общая продолжительность обработки бумаги с полиэтиленовым покрытием «Гамма-2» по сравнению с обработкой бумаги «Гамма-1» сокращена в 1,4 раза без повышения активности растворов и их температуры и составляет 18,5 мин.

Первые стадии — цветное проявление, стоп-ванна, первая и вторая промежуточные промывки, а также первые две минуты обработки в отбеливающе-фиксирующем растворе проходят в полной темноте или при неактивном освещении. Защитный светофильтр № 166 с лампой мощностью 15 Вт должен находиться на расстоянии не менее 1 м от эмульсионной поверхности обрабатываемой цветной фотобумаги. Последние 3—5 мин обработки в отбеливающе-фиксирующем растворе, окончательную промывку и стабилизацию проводят при слабом освещении. В продолжительность каждой стадии обработки включены 15 с для стекания капель растворов с поверхности фотобумаги. Фотоотпечатки промывают достаточно интенсивно в проточной воде.

Для приготовления обрабатывающих растворов используют дистиллированную либо отстоявшуюся и хорошо прокипяченную воду. Фотореактивы растворяют в указанной ниже последовательности при температуре воды примерно 30—40°С. Спустя 12 часов после приготовления цветного проявителя его можно использовать, но непосредственно перед проявлением проявитель дополнительно фильтруют. Остальные приготовленные растворы в подобной «выдержке» не нуждаются.

Обрабатывающие растворы для фотобумаги «Гамма» имеют следующий состав.

ЦВЕТНОЙ ПРОЯВИТЕЛЬ (pH=10,5±0,1)

Часть А

Динатриевая соль этилендиамин-тетрауксусной кислоты (Трилон Б) . . . 2 г
Гидроксиламин сернокислый . . . 2,5 г
Парааминоэтилоксиэтиланилин-сульфат (ЦПВ-2) . . . 4,5 г
Вода . . . до 0,5 л

Часть Б

Натрий сернистокислый (сульфит натрия) безв. 2 г
Калий углекислый (поташ) . . . 80 г
Калий бромистый 0,5 г
Вода до 0,5 л

После полного растворения веществ в каждой части проявляющего раствора часть Б осторожно, постоянно помешивая, добавляют к части А.

ОСТАНАВЛИВАЮЩИЙ РАСТВОР (pH=5,6±0,3)

Кислота уксусная 10 мл
Сульфит натрия безв. 25 г
Вода до 1 л

ОТБЕЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИЙ РАСТВОР (pH=6,9±0,1)

Натрий тетраборнокислый 10-водный (бура) 20 г
Трилон Б 15 г
Железная соль Трилона Б 2-водная 50 г
Сульфит натрия безв. 10 г
Тиосульфат натрия крист. 250 г
Вода до 1 л

СТАБИЛИЗИРУЮЩИЙ РАСТВОР (pH=6,5±0,5)

Калий фосфорнокислый однозам. . . 40 г
Натрий фосфорнокислый двузам. . . 1,5 г
Трилон Б 2 г
Оптический отбеливатель ОБЖ . . . 20 мл
Вода до 1 л

Для обработки фотобумаги «Гамма-2» подойдет стабилизирующий раствор упрощенного состава:

Оптический отбеливатель ОБЖ . . . 20 мл
Вода до 1 л
Отбеливатель ОБЖ можно заменить на Белофор ОЦБ-2510, Вобитал БТС, БВР или БВА, Релукс ПРС в количестве 3 г/л.

Растворы хранят в защищенных от яркого света закрытых бутылках или кюветах, но обязательно с плавающими крышками или полиэтиленовой пленкой поверх жидкости. Срок хранения при 20°С неиспользованных ни разу проявляющего и останавливающего растворов — две недели, отбеливающе-фиксирующего и стабилизирующего — один месяц.

В 1 л проявителя можно обработать до 0,5 м² цветной фотобумаги «Гамма», а в 1 л останавливающего, отбеливающе-фиксирующего и стабилизирующего растворов — до 1 м².

Сушку готовых цветных отпечатков проводят при температуре не выше 70°С. Бумага «Гамма-2» с полиэтиленовым покрытием в глянцевании не нуждается. Получаемый на ее поверхности уровень глянца будет зависеть от условий проведения сушки: с повышением температуры воздуха и интенсивности вентиляции цветного отпечатка его глянец значительно повышается и наоборот.

Стадия обработки	Время обработки, мин		Температура растворов и воды, °С
	«Гамма-1»	«Гамма-2»	
Цветное проявление	5	5	20±0,5
Промывка	0,5	—	10—20
Стоп-ванна	3	1	18—20
Промывка	0,5	0,5	10—20
Отбеливание — фиксирование	7	5	18—20
Промывка	7	5	10—20
Стабилизация	3	2	18—20

С маркой «Свема»

В 1991 году крупнейшее предприятие химико-фотографической промышленности СССР Шосткинское научно-производственное объединение «Свема» отмечает свое 60-летие. За эти годы небольшая фабрика кинопленки превратилась в огромный производственный комплекс, состоящий почти из 300 сооружений и оснащенный оборудованием для строгого контроля выпускаемой продукции на всех этапах производства. На смену керамическому горшку для «варки» эмульсии с деревянной мешалкой пришли мощные поливные машины. Продукция ШПО «Свема» (СВЕТочувствительные МАтериалы) — черно-белые и цветные любительские и профессиональные кинофотопленки, рентгеновские пленки для медицины, промышленности, магнитные ленты для звукозаписи и видеозаписи, разнообразные реактивы — широко применяется во всех областях народного хозяйства, науки и культуры. На шосткинской пленке были сняты первые художественные фильмы «Великий гражданин» (1937) и широкоформатный «Повесть пламенных лет» (1960). Многие фильмы с маркой «Свема» завоевывали высшие награды на международных кинофестивалях.

Сегодня труженики ШПО «Свема» ведут разработки и изготовление промышленного оборудования для химико-фотографической промышленности, внедряют в производство новейшие технологии по изготовлению кинофотоматериалов и другой продукции, выпускают более совершенные по своим свойствам черно-белые и цветные фотопленки. Редакция журнала «Советское фото» имеет давние дружеские и творческие связи с ШПО «Свема». Объединение стало одним из спонсоров международного конкурса детской фотографии «Европа — наш общий дом», организованного журналом «Советское фото» и Красногорским механическим заводом. Поздравляем коллектив объединения с юбилеем и желаем ему творческих успехов. Продукцию с торговой маркой «Свема» ждут миллионы фотолюбителей и профессионалов!

Т. МОСИНА

«Алмаз-103» — устройство и ремонт

Фотокамера «Алмаз-103» («СФ», 1983, № 7), выпускавшаяся Ленинградским оптико-механическим объединением, имеет довольно высокие оптико-технические характеристики. Однако она приобрела среди любителей и профессионалов недобрую славу: в большинстве случаев после съемки нескольких десятков пленок камера выходила из строя. В то же время экзотические камеры, которые при сборке были хорошо отрегулированы и укомплектованы деталями, отвечающими требованиям ТУ, работают до сих пор безотказно.

Конструкция фотокамеры типа «Алмаз» — одна из самых сложных среди выпускавшихся ранее «зеркалок». Хотя она и состоит из отдельных самостоятельно функционирующих блоков, заставить работать ее может только точный монтаж и тщательная регулировка сопряжений блоков и механизмов. Из-за большого их количества в кинематической цепи «команда» от одного механизма к другому может «теряться» в результате нарушений соответствующих сопряжений. Кроме того, ряд неудачных конструкторских решений затрудняет техническое обслуживание камеры. Например, для проведения подъюстировки зеркала приходится производить почти полную разборку фотоаппарата.

Проследим за последовательностью работы механизмов камеры при взводе и спуске затвора. Взвод затвора, механизма зеркала, а также протягивание пленки и перемещение счетчика кадров производятся поворотом рычага 4 до упора на угол 120°. Рычаг закреплен гайкой 18 на втулке 29, которая под платой 28 счетчика кадров имеет фланец 81 с собачкой 80. Поворотом рычага 4 приводится в движение через указанную собачку храповое колесо 55, закрепленное на валу 38. Находящееся на этом же валу зубчатое колесо 54 через шестеренки вращает мерный валок транспортировки пленки. Палец 53 на шестерне 54, вращаясь против часовой стрелки, отклоняет кулачок 52, соединенный посредством рычага 57 с рычагом 59 взвода затвора. Эксцентриком 56 регулируется длина рычага 57. Одновременно зубчатое ко-

лесо 51, находящееся на валу 38 в нижней части камеры, которое имеет три ролика 39 для перемещения рычага 50, также поворачивается на 120°. При этом рычаг 50 через рычаги 43, 45 и 46 перемещает рычаг 44 взвода механизма зеркала, который фиксируется пальцем 75 за выступ рычага 76. Палец 58 перемещает механизм счетчика кадров 30 на одно деление, а рычаг взвода 4 возвращается в стартовое положение. Теперь все механизмы камеры подготовлены для съемки. Подготовка камеры к работе можно также производить вращением по часовой стрелке на угол 120° вилки 6. Она предусмотрена для соединения с моторным приводом, который, к сожалению, промышленностью не выпускался.

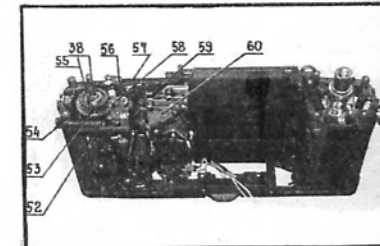
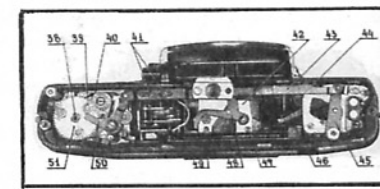
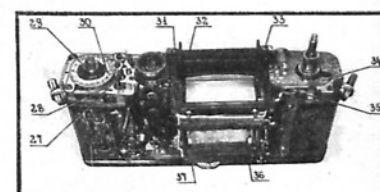
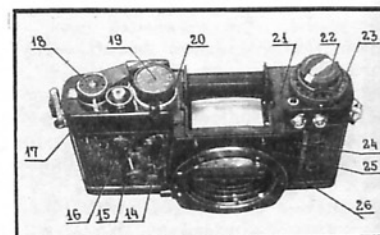
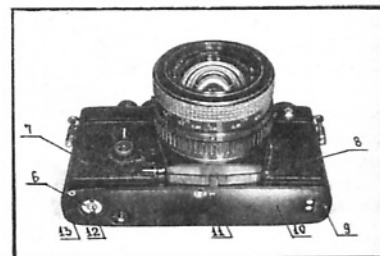
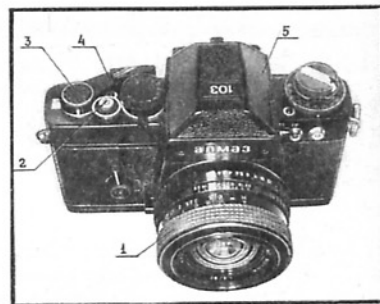
При спуске затвора последовательность работы механизмов камеры происходит следующим образом. Нажатием на спусковую кнопку 2 усилие передается на стойку 27, которая через шток 63, соединенный с фигурным рычагом 69, передает его рычагу 70. В свою очередь, он приводит в движение механизм ограничения хода рычага взвода и через систему рычагов 40 отводит вправо рычаг 77 механизма зеркала, освобождая палец 72. В результате чего зеркало 71 поднимается и в верхнем своем положении через рычаг 66 приводит в движение нижнюю группу ламелей (НГЛ) затвора. Одновременно рычаг 48 также поднимается в верхнее положение, позволяя диафрагме закрыться до заранее установленного значения. В зависимости от установленного значения выдержки, которое при помощи головки 19 через систему зубчатой передачи 65 задается командному механизму 60 затвора, приходит в движение верхняя группа ламелей (ВГЛ) 67, обеспечивая заданную выдержку. В конце хода ВГЛ рычагом 68 перемещает отгибку 74, которая, отпуская рычаг 76, освобождает от зацепления палец 75, и рычаг 44 совместно с зеркалом возвращается в исходное положение. Рычаг 48 также опускается на свое прежнее место, нажимая поводок механизма диафрагмы объектива, в результате чего диафрагма полностью открывается. Все механизмы

приходят в стартовое положение, этим заканчивается полный цикл работы камеры.

Частичная разборка «Алмаз-103» для устранения некоторых неисправностей и регулировки механизмов производится в следующей последовательности. Начинают разборку со снятия пентапризмы 5 и объектива 1. Далее удаляют декоративную заглушку 3 в центре оси рычага 4 взвода. Отвинтив крепежную гайку 18, снимают рычаг 4, под которым находится круглая гайка, прижимающая верхнюю крышку 17. После отвинчивания трех винтов 20 легко снимается головка выдержек 19. Отвинтив сзади крышки 17 один винт, можно ее снять. Для снятия крышки 21 необходимо свинтить головку 22 обратной перемотки пленки, удерживая при этом вилку в кассетном отсеке корпуса камеры. После этого отвинчивается крепежная гайка и снимается диск 23 со шкалой значений чувствительности пленки. Отвинтив крепежный винт с задней стороны крышки 21, ее снимают. Чтобы получить доступ к механизмам в нижней части камеры, необходимо снять нижнюю крышку 10. Для этого отвинчивают винты 9, 11, 12 и 13, удаляют вилку 6 для моторного привода. Если есть необходимость «добраться» до механизма зеркала, затвора, автоспуска, а также произвести подъюстировку зеркала, следует снять переднюю панель 25, предварительно удалив обклейки 7 и 8. Отвинтив пять винтов 14, 15, 16, 24 и 26, переднюю панель отделяют от корпуса камеры. Дальнейшая разборка предусматривает снятие механизма зеркала. Прежде всего необходимо убрать фокусировочный экран, далее снимают плату 34 электросхемы синхронизации. Затем отвинчивают винт 35 рычага крепления фокусировочного экрана. Блок 32 механизма зеркала крепится к корпусу четырьмя винтами 31, 33, 36 и 37, отвинтив которые легкими покачиваниями, отсоединяют указанный блок от камеры. Этот объем разборки достаточен для устранения наиболее часто встречающихся неисправностей, дестабилизирующих работу камеры. Иногда приходится снимать плату 28 счетчика кадров, закрепленную четырьмя винтами, для замены быстро изнашивающейся собачки 80.

В. ФЕДАЙ

(Окончание следует)





ВЛАДИМИР ПЧЕЛКИН
(МОСКВА)
МИР МОДЫ

