



СОВЕТСКОЕ
ФОТО

5
1958



А. ПТИЦЫН (Москва)

На стадионе

Камера «Зоркий С-2»; «Зоннар»; 1:2/85 мм; диафрагма 11; пленка типа А-2; июль, 14 час.; 1/250 сек.

На 1-й стр. обложки — А. НЕВЕЖИН (Москва). Поют саратовцы

Камера «Роллейфлекс»; «Тессар»; 1:3,5/75 мм; диафрагма 8; пленка 180 ед. ГОСТа; применялись две импульсные лампы; 1/100 сек.

СЛАВНЫЙ ПРАЗДНИК СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТИ

В обстановке могучего политического и трудового подъема отмечает в нынешнем году Советская страна День печати. Только что прошедшие с большим успехом выборы в Верховный Совет СССР и всенародное обсуждение намеченных партией мероприятий в области сельского хозяйства продемонстрировали нерушимое единство партии и народа. Обсуждение документов февральского Пленума ЦК КПСС показало глубокую патриотическую заинтересованность трудящихся нашей страны в выполнении решений XX съезда КПСС, их заботу о дальнейшем укреплении и процветании социалистического государства. Замечания и предложения к тезисам доклада тов. Н. С. Хрущева, получившим одобрение всего народа, свидетельствуют о политической зрелости советских людей, их горячем желании как можно лучше организовать дальнейшее развитие колхозного строя, укрепление нашего социалистического государства.

Советская печать — подлинная трибуна масс. «Печать,— сказал тов. Н. С. Хрущев в своей статье «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», — главное наше идеиное оружие. Она при-

звана разить врагов рабочего класса, врагов трудящихся. Как армия не может воевать без оружия, так и партия не может успешно вести свою идеологическую работу без такого острого и боевого оружия, как печать».

В нашей стране выходит более 7500 газет и 2500 журналов. Количество их непрерывно растет, как растут и тиражи популярных в народе изданий. Достаточно сказать, что в нынешнем году тираж газеты «Правда» уже превысил 5500 тысяч экземпляров, а тираж «Комсомольской правды» составляет 2 миллиона экземпляров. Увеличиваются и тиражи многих республиканских, областных газет.

Огромны тиражи наших журналов. Наиболее массовые тиражи у таких журналов, как «Работница» и «Крестьянка». Они печатаются по 1800 тысяч экземпляров. Почти полугорамильонным тиражом выходит «Огонек». Растут тиражи и других иллюстрированных журналов.

Непрерывный рост тиражей советских газет и журналов — замечательный показатель. Это убедительное свидетельство любви и доверия нашего народа к своей печати, которая свято выполняет ленин-

ские заветы быть не только коллективным пропагандистом и коллективным агитатором, но также и коллективным организатором.

Оживление всей работы партийных, советских организаций в годы после XX съезда КПСС сыграло огромную роль и в улучшении деятельности газет и журналов. Газеты лучше, острее поднимают важнейшие вопросы конкретной экономики, шире и ярче освещается жизнь партийных организаций, инициатива местных организаций. В печать пришли новые авторы. Они обогатили газетные и журнальные страницы интересными материалами, помогли редакциям выдвинуть новые темы, мимо которых раньше проходили профессиональные журналисты.

Отрадным фактом наших дней является активизация рабселькоровского движения. В новом качестве, на более высоком уровне развивается и фотокоровское движение. Наряду с рабселькоровскими письмами все чаще и чаще публикуются в газетах оперативные, содержательные снимки фотолюбителей.

В славный праздник советской печати нельзя не помянуть добрым словом фотокорреспондентов-любителей «Белгородской правды», воронежской «Коммуны», саратовского «Коммуниста», «Грозненского рабочего», смоленского «Рабочего пути» и многих, многих других активистов с фотоаппаратами, о плодотворной работе которых писалось в «Советском фото». Число таких общественников, тесно связанных с органами печати, работающих для читателей, повседневно растет по всей стране. Из их среды выдигаются кадры фотокорреспондентов. Но — оговоримся — этот рост фотокоровского актива наблюдается там, где редакции всерьез уделяют внимание этому важному участку работы, воспитывают фотолюбителей, энергично вовлекают их в газету, помогают им.

Полные творческого воодушевления встречают День печати наши профессиональные фотокорреспонденты, много и успешно поработавшие за минувший год. Они побывали в Арктике и на целине, на новостройках и на судоверфи, строившей первый атомный ледокол, фотографировали пуск Куйбышевской ГЭС и все, что было

в дни VI Всемирного фестиваля в Москве... Они продолжают писать документальную летопись наших дней образным языком фотографии. При этом нельзя не отметить как положительный факт здоро-вое стремление фотокорреспондентов старшего поколения и работающей бок о бок с ней молодежи решительно покончить с режиссерскими приемами в репортаже. Фоторепортаж становится тем, чем он и должен быть, — боевой публицистикой, правдой жизни.

Советский фоторепортаж, выраженный в образной форме, несет эту правду и за рубеж — на выставки, на страницы газет и журналов всего мира. Велика ответственность советского фотокорреспондента и вместе с тем радостно сознавать, что его творческий труд служит делу построения нового, коммунистического общества, делу укрепления дружбы и культурных связей с другими народами.

Подготовка кадров фотокорреспондентов, фотожурналистов, проникнутых в своей деятельности духом партийности, непримиримости ко всему отсталому, чужому, должно быть уделено самое серьезное внимание. Некоторый сдвиг наметился. Решением Министерства высшего образования СССР фоторепортаж включен в учебный план как обязательная дисциплина для студентов факультетов и отделений журналистики государственных университетов. Отныне создаются условия для более глубокого изучения студентами-журналистами фоторепортажа и техники фотографирования. Таким образом, в скором времени в органы печати придут кадры квалифицированных журналистов, отлично владеющих фотоаппаратом.

Советский читатель обратил, конечно, внимание на резко изменившийся в положительную сторону внешний облик газет и журналов. Действительно, разнообразная верстка, лучшее использование шрифтового хозяйства, увеличение числа фотоснимков, карикатур, различного рода заставок оживили печать, сделали ее страницы более привлекательными для читателя.

Следует, однако, отметить, что в погоне за оживлением некоторые газеты верстаются так, что иные полосы являются ребусами, где трудно найти начало, продолжение и конец того или иного материала. Фото-

графии в таких газетах отведена подсобная роль простой картинки, зрительного пятна. Это привело к заметному снижению качества фотоснимков. Вместо постоянной борьбы за улучшение содержания, за высокое мастерство, за поиски новых возможностей в использовании фотографии в газетах на первое место выдвинулся вопрос о количестве.

В обзоре печати, недавно опубликованном в «Правде», приводились газеты, которые без разбора заполняли свои полосы большим количеством маловыразительных, посредственных, а подчас и просто плохих фотографий. К этому можно добавить и такие факты. Газета «Брянский рабочий» 12 февраля напечатала только на второй странице десять снимков, по своему содержанию и качеству не заслуживающих опубликования. Большое количество посредственных фотографий до последнего времени помещали газеты «Крымская правда», «Уральский рабочий» и другие.

Боевитость, всесторонний показ всего ценного, нового, положительного, смелое разоблачение недостатков и поиски путей их устранения — вот основа деятельности советских газет и журналов. В этой боль-

шой работе наряду со всеми журналистами почетное место принадлежит фотокорреспондентам и фотолюбителям.

В своей речи перед избирателями 14 марта тов. Н. С. Хрущев говорил: «Советский Союз имеет теперь все для того, чтобы успешно решить задачи коммунистического строительства — мощную индустрию, крупное механизированное сельское хозяйство, высокий уровень развития науки и техники, неисчислимые природные богатства, высококвалифицированные кадры. Опираясь на достигнутые успехи, используя преимущества социалистической системы хозяйства, наша страна в ближайшие годы сделает новый гигантский шаг вперед к достижению великой цели — построению коммунистического общества».

Помогать своей партии, своему народу успешно выполнять намеченные задачи коммунистического строительства — вот святая обязанность всех наших газет и журналов, всей армии работников печати, большого и все растущего отряда фотокорреспондентов и фотолюбителей, долг которых — правдиво и образно рассказывать о наших людях, их жизни и замечательных делах.

А. ЛАНГФАНГ

ПРАВДА И КРИВДА

ПО ПИСЬМАМ ЧИТАТЕЛЕЙ

О том, что нашему журналу необходимо шире освещать на своих страницах творческие вопросы, обсуждать их с читательским активом, свидетельствуют многочисленные отклики, полученные редакцией после опубликования статьи С. Иванова «О методах работы фотографа» (№ 5, 1957) и, в особенности, статей Л. Дыко «Репортаж — настоящее и будущее фотографии» (№ 6, 1957) и П. Ногина «Фоторепортаж не жанр, а метод» (№ 9, 1957). Эти и другие статьи, напечатанные в последующих номерах журнала, дали обильный материал читателям для размышлений и высказываний.

Среди авторов этих корреспонденций и фотографов-профессионалов, и фотолюбители, и искусствоведы. У всех у них добрые намерения: попытаться раскрыть природу фотографии, ее «настоящее и будущее», определить место фотографии в ряду других изобразительных искусств, отыскать заветные ключи к творческой лаборатории мастера, установить, в частности, пределы допустимого и недопустимого в методах работы фотографа-художника.

Авторы писем, как правило, касаются нескольких важнейших вопросов.

«ГРАНИЦЫ» РЕПОРТАЖНОГО МЕТОДА

Фотолюбитель Я. Руднев, один из многих ленинградцев, принявших наиболее активное участие в творческом разговоре о методах работы фотографа, допускает ошибку, встречающуюся и у некоторых других авторов. Он отождествляет понятие «репортажный метод с понятиями «фоторепортаж» или «событийный снимок» и, неправильно понимая статью Л. Дыко, «Репортаж — настоящее и будущее фотографии», приходит к ошибочному выводу, что автор «слишком сужает фотографическое искусство, сводя его по сути к одному фоторепортажу, да еще с претензией на предпочтение этому виду фотографии».

Дальше Я. Руднев пишет: «Если говорить об отражении жизни как она есть, то и групповой

производственный портрет, и пейзаж нашей Родины, поступательно меняющейся с годами социалистических строек, и даже натюрморт, отражающий нашу современную действительность,— все они равноправны и закономерны, если хорошо выполнены. Что касается репортажа, то он также занимает не менее важное, но вполне определенное место в фотографии».

Конечно! И пейзаж, и портрет, и другие жанры в фотографии правомерны. Они существуют, и никто не собирается их отвергать. Но дело в том, что в основе работы над любым фотоснимком — жанровым, пейзажным, портретным, как и в основе работы над хроникальным или событийным снимком, лежит репортажный метод. В этом состоит специфика создания художественных произведений в искусстве фотографии. Этот метод заключается в том, что художник-фотограф находит материал для своей будущей картины непосредственно в жизни, не прибегая к специальным «постановкам художественных картин», которые затем фиксируются с помощью фотографической техники.

Пользуясь репортажным методом, художник исходит из жизни, ее явлений, событий и картин, а не корректирует жизнь по своему вкусу, как это бывает при съемке так называемым «постановочным методом», который чаще всего есть инсценировка, а иногда и фальсификация бытий.

Вот о чем, собственно, говорят в своих статьях Л. Дыко и П. Ногин, а отнюдь не об отмене всех жанров фотографии в развитии одного только фоторепортажа как событийной съемки.

Я. Рудневу представляется, что «вопрос о методах съемки всегда остается спорным: инсценировка (постановка) кадра, творческое вмешательство автора или механическое отражение жизни как она есть? До сих пор это остается камнем преткновения в работе фотографа».

В действительности же в фотографическом искусстве допустим только репортажный метод, как он мыслится и обоснован в упомянутых

статьях, а затем в статьях С. Рубцова («Фотоискусство — не самоцель», № 3, 1958) и С. Фридлянда («Заметки о художественной фотографии», № 4, 1958). Фотоискусство не допускает «творческого» вмешательства автора в жизнь и в то же время вовсе не предполагает «механического копирования жизни, как она есть», что, естественно, толкнуло бы искусство фотографии на путь натурализма. В этих статьях показано, какие поистине широкие возможности для творчества открывает фотографу репортажный метод, требующий от художника-фотографа острой наблюдательности, умения отобрать типическое, творчески осмысливать материал, раскрыть взятую тему в художественных образах, придать законченную художественную форму своей картине.

СОСУЩЕСТВОВАНИЕ ДВУХ МЕТОДОВ

Пожалуй, болезненнее всего реагировали авторы писем на вопрос об инсценировке, о постановочном методе, глубоко вкоренившемся в практику работы некоторых фотографов.

Одни читатели, как тот же Я. Руднев, опасаются, что принять репортажный метод создания фотоснимков — это «значит вообще отказаться от попыток найти правильный путь к решению творческих проблем в фотоискусстве». Отсюда его вывод: «Творчество фотографа-художника не должно ограничиваться только наилучшим использованием фотографической техники и разработкой идеального содержания сюжета. Необходимо по ходу съемки вносить те или иные поправки, помогающие отобрать в жизни типичное, присущее месту и времени происходящего события, при этом отнюдь не за счет лакировки».

Но допустить «те или иные поправки» по ходу съемки какого-то факта или явления действительности, какими бы благими целями ни задавалась ее автор, значит утвердить право фотографа на домысел, что противоречит главному в искусстве фотографии — его документальности.

Другой ленинградец, фотограф-любитель В. Талантов, пишет: «Очень хорошо и правильно высказались по вопросам фотографии художники Кукрыники («Советское фото», № 5, 1957), которые посоветовали фотокорреспондентам и фотографам-любителям «не применять режиссерских инсценировок», искажающих жизнь, а «смелее и интереснее показывать действительность». В то же время автор признает: «Инсценировка может быть оправдана только тогда, когда она незаметна». Похвалив одну «удачную» инсценировку и раскритиковав другую, автор корреспонденции приходит к выводу, что «методом инсценировки надо пользоваться умело и очень тонко».

Вспомнив в этой связи о постановочных работах прославленного русского фотографа-художника А. О. Карелина, В. Талантов согласен с тем, что «в настоящее время инсценировки в такой мере вряд ли заслуживают подражания. Это пройденный этап исканий метода фотографии. Пусть этим методом пользуются живописцы...».

Как видно, суждения В. Талантова противоречивы: он и «за» инсценировку (с оговоркой —

когда она незаметна), он и «против» нее (она — «пройденный этап исканий метода фотографии»).

На взгляд читателя ленинградца И. Михайловского, «съемка жизни «врасплох», «на лету» является наиболее интересным и основным методом фотографа, так как позволяет «вырвать» из жизни все самое главное, интересное и правдивое, без лакировки и фальши». Но и этот автор признает, что остальные методы «также могут иметь место в творческой работе фотографа», хотя «по своему характеру эти методы статичные, «замедленные» и не отвечают возможностям современной фотографии».

В присланной статье, озаглавленной «Правдивое искусство», ленинградский искусствовед О. Трудников считает, что «фотограф имеет все возможности для создания подлинных произведений искусства», что «при наличии всех художественных достоинств, свойственных изобразительному искусству, она (фотография) всегда строго документальная». Автор статьи, хотя и выражает сожаление, что метод постановки применяется не только при съемке патомортов, но и «в натурной съемке» (очевидно, имеется в виду съемка явлений действительности), однако делает неожиданно предостережение: «...опыт показывает, что пользоваться этим методом (постановкой) нужно крайне осмотрительно. Какой способ избрать — дело фотографа». Но если допускать «приатурную съемку» применение метода постановки, хотя бы и «осмотрительное», то где же тут правдивое искусство? А ведь именно в этом и назана статья. Если, по образному выражению О. Трудникова, «фотоискусство наконец-то обрело голос», то именно для того, чтобы заявить о себе, как о правдивом искусстве, отображающем подлинную, а не инсценированную жизнь.

Энергично отстаивает право на сосуществование двух методов — постановочного и репортажного — москвич Вл. Микулин. Оба они, по его утверждению, должны жить и развиваться параллельно, так как каждый из них имеет свои возможности и свои ограничения.

Считая неубедительной аргументацию Л. Дыко, защищающей репортажный метод — главную линию развития искусства фотографии, Вл. Микулин приходит к следующим выводам:

«1. При работе установочным методом фотограф выигрывает в смысле художественной законченности кадра, в частности — светового и тонального его решения. Зато он проигрывает в том смысле, что фиксирует в кадре не самую жизнь такой, как она есть, а лишь ее инсценировку, которая, конечно, иногда не в состоянии во всем подменить жизнь».

Естественно, возникает вопрос: может ли спасти, пользуясь терминологией автора, инсценировку жизни «художественная законченность кадра»?

Предоставим, однако, слово Вл. Микулину. Он продолжает: «2. При работе репортажным методом фотограф, наоборот, ограничен в смысле возможности дать художественно закоп-

ченную картину прежде всего потому, что у него нет возможности как-либо влиять на ее световое и тональное решение. Зато он фиксирует жизнь такой, какая она есть, не внося в нее никакой отсебятины». И далее:

«Работать репортажным методом значительно труднее, чем установочным: он требует большого художественного чутья, огромного практического опыта и поэтому не может рассматриваться как массовый и вместе с тем качественный метод. Присвоить ему такое значение равносильно снижению требовательности к художественной завершенности картины, что, конечно, недопустимо... Поэтому репортажный метод следует считать лишь одной из форм фотографического творчества, не свободной от некоторых организационных, а поэтому неустранимых дефектов».

Вл. Микулин приходит к выводу, что считать репортажный метод будущим фотографии, а метод постановки — ее прошлым — неверно: «будущее фотографии заключается в дальнейшем всемерном развитии и совершенствовании (на базе развития фотографической техники и повышения художественной и технической квалификации фотографических кадров) в ее существующих методах съемки».

За сосуществование репортажного и постановочного методов высказывается и Ю. Грацианский из г. Камышина, Сталинградской области. Он согласен с П. Ногиным: репортажный метод помогает отображать жизненную правду, но удивляется автор этой корреспонденции, — почему же П. Ногин «совершенно необоснованно отрицает другие методы, в том числе «режиссуру»? По мнению Ю. Грацианского, использование одного репортажного метода в фотоискусстве может привести к натурализму. Он считает, что «режиссура» очень часто помогает делать жизненно правдивые снимки, особенно тогда, когда необходимо избавить человека от «чувств объектива», которое заставляет его «делать позу».

Остается загадкой, как это «режиссура» помогает создавать... жизненно правдивые снимки.

Авторы иных корреспонденций находят яркие, меткие, взволнованные слова, когда говорят о репортажном методе в фотографии, и в то же время защищают режиссерские упражнения фотографов. Журналист А. Альтшулер из Риги, работающий в редакции газеты «Дарба Балес», пишет:

«Чем богаче, могущественнее и красивее становится наша Родина, тем больше есть возможностей у советских фотожурналистов увлекательно работать в области подлинного фоторепортажа. Борьбу за этот передовой метод, мне кажется, надо начать и долго вести в стенах редакторских кабинетов. И там, где решается судьба действенной, боевой, не оторванной от жизни иллюстрации, не должно быть чувства опасения и недоверия к этому передовому методу в угоду старым, приевшимся фотоптапам, обделяющим нашу жизнь и искажающим облик советского человека».

Автор корреспонденции огорчен тем, что у нас «много просто снимков», но обилие их не-

ожиданно объясняет отсутствием у фотографов... «фоторежиссерского вдохновения». Поставив перед собой вопрос: порочен ли в нашем искусстве постановочный метод, режиссура, предъемочная организация? — А. Альтшулер отвечает: «Нужно признать, что нет».

Такого рода противоречивые суждения, к сожалению, еще не редки.

«ЗОНЫ» ТВОРЧЕСТВА

Нельзя обойти молчанием от сердца написанную статью А. Переображенского, талантливого пейзажиста, любящего и понимающего искусство фотографии. Он встревожен. «Если фотографы-художники, — пишет он в своей статье, присланной из г. Кирово-Чепецка, — безоговорочно примут рекомендации журнала и будут работать во всех жанрах только репортажным методом, то это скует творческие силы, сотрет индивидуальные черты мастерства фотографов-художников и значительно снизит коэффициент их активного участия в строительстве коммунизма. В интересах совершенствования и роста искусства фотографии пусть расцветают оба метода: репортажный и постановочный. Не будем ставить их во взаимодобное друг к другу положение. Они — родные братья, и в нашей прекрасной жизни они сделают чудеса».

По-добрососедски называя оба метода «родными братьями», А. Переображенский отводит им некие зоны творчества: одну — для «истинно художественной фотографии» (терминология автора), другую — для фоторепортажа. Он пишет:

«Точность, документальность в истинном репортаже и информации совершенно необходимы для газет и журналов, и делать их можно и нужно мастерам фоторепортажа. Но это только одна нога искусства фотографии, на которой довольно легко не ускачешь. Спорить, дискутировать вообще о превосходстве того или другого метода в работе совершенно нелепо. Нужны и информация и фотокартина. Очевидно, что в одном случае сильнее один метод, а в другом — другой. Когда ограничиваются только информацией, обединяют художественную фотографию, это приводит к тому, что в забвении оказывается богатейшая область фотографии, по силе и значимости приближающаяся к живописи, графике».

Да, нужны и информация и фотокартины. Но и то и другое может и должно сниматься репортажным методом. И когда мы говорим о фоторепортаже (А. Переображенский называет его информацией), то следует иметь в виду не просто «документальность», «протокол», «фактографию», как полагает А. Переображенский, а художественное отражение всего богатства и многообразия жизни народа, из тесного общения с которой советский фотограф — хроникер, жанрист, очеркист, а позднее портретист и пейзажист — черпает темы для творчества и, решая их репортажным методом, создает произведения фотографического искусства. Не так, по мнению А. Переображенского, рождается художественный снимок. Он пишет:

«Фотограф-художник вынашивает задуманную тему и при изложении мысли в художественном, графическом изображении, при на-

личии творческих способностей добивается того, чтобы эта тема в его творческом решении была показана такой, какой она должна быть,— в целях более сильного воздействия на зрителя. И все это на основе обобщения настоящей правды».

Автор при этом оговаривается: в данном случае событийная съемка исключается. Спрашивается — почему? Разве съемка события — не творческий процесс? Разве мы не знаем художественных снимков, сделанных мастерами советской фотографии репортажным методом?

Следует пояснение автора:

«Фотограф-хроникер не в состоянии выразить такие мысли, когда выражают их фактов в жизни он пока еще не может встретить. А фотограф-художник, не связанный пассивностью репортажного метода в творческой работе, может и должен быть инициатором прекрасных дел».

Получается, что «пассивность(?) репортажного метода» мешает фотографу стать инициатором прекрасных дел, то есть создавать «истинно художественную фотографию». Автор, видимо, не допускает и мысли о том, что художественная картина может быть создана репортажным методом, что вторжение репортажного метода в фотографию обогатит ее творчески, идеино, теснее связает с жизнью народа, будет плодотворно способствовать развитию искусства фотографии в целом.

Прекрасные произведения первых русских фотографов-художников, созданные единствен но возможным для их времени методом постановки, будут бережно храниться в музеях и изучаться, а наши современники будут продолжать восхищаться их мастерством. Прав наш читатель В. Талантов, который считает, что в настоящее время инсценировка — пройденный этап исканий метода работы фотографа. И, пожалуй, лучше всего порочность, нежизненность, бесперспективность постановочного метода показывают именно наиболее упорные его поклонники и защитники. Мы приведем лишь один пример, заимствованный из корреспонденции ленинградца Б. Миронкова. Он возражает тем авторам (Я. Гику — статья «Фоторепортер — это журналист», «Советское фото» № 1, художникам Кукрыникам — «Советское фото» № 5, 1957), которые «полностью зачеркивают один из основных (правда, и наиболее трудных) методов — метод постановки, то есть метод инсценирования».

«Зачеркивая одним росчерком пера «режиссерские инсценировки», — продолжает Б. Миронков, — такие авторы не учитывают, что если инсценирование построено на глубоком изучении жизни, если оно ни в чем не противоречит отображаемому событию и если режиссерское мастерство фотографа-художника позволяет правильно передать это событие на фотографии, не нарушая жизненной правды, то это, на наш взгляд, не только не вредит развитию этого вида искусства, но и открывает перед фотографом-художником широкую дорогу творческой инициативы». И тут же автор приводит пример «творческой инициативы» фотографа-художника, который получил задание одной редакции: сде-

лать цветной фотоэтюд на тему об осени. Было оговорено, что это не должен быть пейзаж. И вот как шла работа над этим снимком.

«В течение первого осеннего месяца начались творческие поиски сюжета для будущего снимка, — рассказывает Б. Миронков. — Не один раз побывал фотограф в садах и парках города, выбирая точку съемки. Разрабатывая сюжет, рисуя в альбомах этюды и в то же время постоянно наблюдая жизнь города в обстановке наступившей осени, автор пришел к определенной композиции. Было задумано показать молодую влюбленную пару в осеннем саду, которую нисколько не удручет осень. Довольно долго подбирались герои снимка. Ими оказались студенты-выпускники института, будущие супруги. Был выбран для съемки живописный уголок Ботанического сада.

В один из солнечных осенних дней автор поехал со своими героями по их домам и подобрал из их гардероба одежду, отвечающую замыслу цветового решения снимка, который должен был быть выдержан в теплых желто-коричневых тонах. Съемка проводилась во второй половине дня при низком солнце. Работа по съемке заняла около полутора часов. Был испробован целый ряд поз и положений, но для жизненности снимка чего-то не хватало. Помогла маленькая деталь — книжка,ложенная на переднем плане скамейки. Сразу появилась необходимая композиция. Герои оживились, на их лицах появилось выражение неподдельного чувства. Так был создан этот «Забытая книга», сюжет которого автор стремился решить художественными средствами. Удалось ли это автору — судить, разумеется, не ему».

Ну, чем не съемка кадра для игрового художественного фильма?! Что общего это имеет с документальной сущностью искусства фотографии? Налицо типичный пример неправомерного, механического перенесения метода работы, свойственного одному виду искусства, в область другого искусства. Эти попытки всегда обречены на творческие неудачи.

МЕТОД ПОСТАНОВКИ БЕСПЕРСПЕКТИВЕН

Характеризуя процесс творчества фотографа и тот богатый арсенал изобразительно-выразительных и технических средств, который имеется в его распоряжении сегодня, И. Боярский из г. Актюбинска считает просто нелогичным не пользоваться этими преимуществами и «работать методами, умоляющими возможности фотографии». К таким методам автор относит метод постановки. В конечном счете, говорит он, это и самый трудный в смысле получения удовлетворительных результатов метод... Более всего он применен в портретной съемке, и то портреты, снятые репортажным методом, зачастую получаются более живыми. Не удивительно, что и результаты этого порочного метода, которые мы иной раз видим в газетах, неудовлетворительны. Сделанные на разных предприятиях снимки людей одной профессии бывают, как штампованные детали, похожи друг на друга. Это фотограф подгонял жизнь под свою композиционные замыслы.

И. Боярский призывает фотолюбителей смело переходить к съемкам репортажным методом. Именно на этом пути их ждет творческий успех. «Только полностью овладев репортажной съемкой в сочетании с развитыми в себе эстетическими взглядами, можно,— по убеждению автора письма,— создавать запоминающиеся произведения искусства в любом жанре фотографии».

«Существует мнение,— пишет свердловский кинооператор и фотокорреспондент И. Городецкий,— что область художественной фотографии начинается там, где происходит постановка снимка, то есть там, где мастер сочинил композицию, придумал детали, освещение, фон и технически запечатлел этот сюжет на светочувствительном материале.

Думается, что такой метод, перенесенный из кинематографии, чужд фотографии».

В обоснование жизненности другого метода — репортажного — автор корреспонденции продолжает:

«Изучая реальную действительность, отбирая факты, детали, вживаясь в образы, фотограф-художник может создать произведение репортажно, иными словами говоря, выхватить из жизни одно мгновение. Следует не забывать, что фотографу приходится снимать не у себя в павильоне, а на заводе, в школе, на улице и иметь дело с живыми людьми определенных характеров и профессий. Искусство создания фотокартины заключается в фиксации явлений и фактов действительности в художественных образах».

Развивая эту мысль, автор приходит к заключению, что для развития художественной фотографии вредны суждения и действия, направленные на сближение ее с живописью.

«Даже цветная фотография, достигнув еще более совершенных средств, никогда не повторит живопись как по манере, так и по сущности». «Значит,— продолжает И. Городецкий,— фотограф может воспроизвести в своей картине реальную действительность, пользуясь только тем, что дает ему эта действительность, преломляя ее в своем сознании художника, воссоздавая ее в художественных образах».

И как завершение этого суждения автор делает окончательный вывод о том, что задача молодого искусства, каким является фотография, «состоит в том, чтобы идти своим собственным путем».

«Я полностью согласен с Л. Дыко,— пишет другой автор из Свердловска А. Шульц,— постановка является прошлым фотографии, репортаж — ее настоящее. Случайно ли это? Конечно, нет. Метод постановки, господствовавший в фотографии в первый период ее развития и находящий, кстати, до сих пор своих защитников, вызывался двумя основными причинами. Первая из них — низкий уровень техники, требовавший длительных выдержек. Вторая причина заключалась в необходимости походить на живопись, чтобы привлечь к себе уважение широких кругов и сискать сторонников, которые в большинстве были художниками.

Сейчас обе причины утратили свою силу. Фотографическое искусство стало совершенно

самостоятельным и не нуждается в подражательстве. Высокая техника делает фотографа практически независимым от условий освещения».

Что касается метода постановки, то автор письма высказывает следующие соображения:

«Творческий путь любого фотолюбителя повторяет в общих чертах путь развития фотографии. И это вполне понятно. Взявшие впервые за камеру, любитель не обладает еще ни умением, ни опытом, и поэтому естественно, что первые снимки, а это обычно портреты родных и знакомых, являются собой, хоть неудачный, но все же образец постановочной фотографии. Уметь снимать жизнь «на ходу» приходит лишь с годами, приобретается ценой большого труда».

И вытекающий отсюда вывод:

«Я присоединяюсь к тем товарищам, которые желают прочитать в нашем журнале об опыте работы лучших мастеров фотографии. Учить любителей методу репортажа — благородная и посильная для журнала задача».

Сказано верно: задача благородная и посильная, если написать фотомастера, наконец, почувствуют остроту этого серьезного упрека, направленного не только в адрес редакции, но и в их адрес. Большой опыт, накопленный мастерами за годы творческой работы, должен стать достоянием читателей. Может быть, этому будет способствовать объявленный нашим журналом конкурс на лучшую статью. Одна из тем этого конкурса: рассказ о своем творческом опыте, который мог бы быть полезен фотолюбителям и молодым фотокорреспондентам.

«ГЛАВНАЯ МЫСЛЬ ЛИЦА»

Калужский фотолюбитель Б. Василевский в своей корреспонденции особо останавливается на вопросе о создании художественного портreta, который справедливо считает одним из трудных жанров в искусстве фотографии.

«Для получения художественного портетного снимка,— пишет автор,— мало знать в совершенстве технику фотографии, композицию, мало даже иметь хороший художественный вкус — надо быть еще хорошим психологом, чтобы с первого взгляда и безошибочно понять человека, увидеть его обычное, характерное для него выражение лица, запомнить свойственную ему естественную позу и т. д. Это тем более трудно, что человек, заметив направленный на него объектив фотоаппарата, сразу становится каким-то неуклюжим, принимает неестественную напряженную позу, мускулы его лица напрягаются, деревенеют. Должно быть, в таком состоянии человек кажется себе наиболее «красивым».

Читатель приводит, вероятно, малоизвестные наши фотографам, но весьма интересные наблюдения Ф. М. Достоевского, касающиеся проблем портрета.

«...каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя,— читаем мы у писателя.— В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характер-

ную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе на лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным».

Автор корреспонденции ссылается на эти наблюдения писателя для того, чтобы подкрепить те требования, которые, по его мнению, должен ставить перед собой фотограф, задумавший создать художественный портрет. «Тут-то и нужно,— говорит Б. Василевский,— быстро и в то же время верно «угадать главную мысль» в человеческом лице. Но это еще не все. Мало знать человека, надо уметь добиться, чтобы он принял свою естественную позу, то есть забыл о том, что его фотографируют. Это всегда трудно. По умению найти и запечатлеть это мгновение, эту «главную мысль лица» и можно судить о мастерстве художника. Здесь в значительной мере проявляется его творческая индивидуальность».

Добавим, что добиться решения поставленной задачи можно скорее всего, снимая репор-

тажным методом, ибо сам автор говорит, что перед аппаратом человек теряет естественность и непринужденность, отчего портреты, снятые постановочным методом, часто получаются статичными и позировочными.

Думается, что приведенные в обзоре высказывания читателей с их различными точками зрения дают поучительный материал для более углубленных размышлений о сегодняшнем и завтрашнем дне искусства фотографии. Этот материал даст, вероятно, возможность многим мастерам и любителям лучше разобраться в том, где должна пролегать главная линия развития художественной фотографии, сделать для себя выбор: отстаивать ли и впредь правомерность метода постановки, противоречащего ее природе и неизбежно ведущего к фальсификации, кривде, или широко и творчески, в возможно большем кругу жанров, применять репортажный метод съемки, создавать произведения, не отступающие от правды жизни.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Ледоход на Неве. Ка-
мера «Зоркий-4»; «Оли-
тер-8», 1:2/50 мм; диа-
фрагма 11; изопанхром
90 ед. ГОСТа; 19 час.;
1/100 сек.

Фото Р. Разуванова
(г. Ленинград)



ЛЕНИНГРАДЦЫ

Л. ПИТЕРСКОЙ

Война застала ленинградских фотокорреспондентов, как и всех советских людей, за мирным, творческим трудом; она грянула неожиданно и грозно. И во время войны в рядовых советских людях раскрылись те качества, которые были заложены в них годами социалистического строительства и советского, коммунистического воспитания. Никто не хотел войны, как не хотят мы ее и сегодня, но, когда она грянула, все отдали себя без остатка делу защиты Родины. Этой священной цели отдали свою жизнь военные фотокорреспонденты А. Агич, А. Дежур, И. Драныш, Савченко.

...Ленинград отрезан от Большой Земли. Враг подошел вплотную к городу. Передовые позиции — у больницы имени Фореля. К фронту можно доехать на... трамвае.

Уже эвакуированы на восток заводы, которые казались неотъемлемой частью города и которые родились и росли с ним вместе. Редко увидишь на улице человека. Дома стелы. Битрины нагло забиты досками. Памятники, всемирно известные скульптуры Ленинграда исчезли. С пьедесталов на Аничковом мосту однажды ночью «ускакали» в надежное убежище кладовские кони. Медный всадник скрыт под холмом, оббитым досками. Бережно укрыт землей броневик и стоящий на нем Ильич.

Город бомбит методически, по расписанию, с тупой немецкой аккуратностью.

Света нет. Воды нет. Порция хлеба умещается на ладони. И нет привычного запаха у ржаного хлеба — в нем больше примесей, чем муки.

Едва бредут сумрачные, закутанные фигуры.

А город живет. Живет вопреки всему. Живет, работает, борется.

В холодных, темных, кажущихся пустыми цехах медленно движутся люди. Кажется, еще шаг — и они упадут. Но они ремонтируют танки, обтачивают корпуса снарядов, делают минометы.

Выходит газета. Выходит ежедневно, кроме понедельников. Только один раз «Ленинградская правда» не вышла в положенный срок. Только один раз не была она расклеена по городу, печатавшаяся на серой, тусклой бумаге, но такая

нужная, такая дорогая сердцу каждого ленинградца. У газеты всегда кто-то стоит, узнает, что делается на фронтах, в мире, в родном городе.

И в каждом номере газеты — фотографии. Это не обычные тоноевые клише. По производственным причинам редакция вынуждена была публиковать штучные клише, оригиналами для которых служили вытравленные красной кровяной солью фотоотпечатки. То были снимки, изображавшие трудовые подвиги в цехах, портреты патриотов, ни днем ни ночью не прекращавших работу в тяжелейших, буквально нечеловеческих условиях. Были фотографии с различных участков Ленинградского фронта: поиск разведчика, танки в обороне, снайперы, дозоры зенитчиков, снимки боев — местных, партизанских, не решающих, но изматывающих противника.

Эти снимки, несмотря ни на что, каждый день делали ленинградские репортеры, военные фотокорреспонденты, запечатлевшие в фотодокументах историю героической обороны Ленинграда. — Г. Чертов, Д. Трахтенберг, Г. Коновалов, В. Капустин, Н. Янов, А. Секретарев, А. Бродский, Р. Мазелев, Н. Хандогин, Б. Лосин, Б. Уткин, В. Федосеев, А. Михайлов, М. Каше, А. Громов, Л. Коровин и другие. Нужно помянуть добрым словом и пробиравшихся в осажденный Ленинград москвичей Б. Кудоярова, С. Шиманского, покойного С. Струнникова.

Как же они работали?

В Фотохронике ЛенТАСС несколько часов в сутки пыхтел движок, который давал слабый, мигающий свет. Воды не было. Приносили с улицы снег, и он медленно таял в едва отапливаемом помещении. Проявлять приходилось в холодном проявителе. Пленку сушили у труб печурки-времянки. И — увы! — случалось, что снятая изнуренным репортером драгоценная пленка, запечатлевшая напряженный труд ленинградцев или боевой подвиг солдат, испыхивала ярким пламенем от накаленной трубы и бесследно горела. Так, у Г. Коновалова, весь день снимавшего на переднем крае, сгорела пленка, зафиксировавшая ратный труд артиллеристов.

Плёнка была дорога, как хлеб, как тепло, как свет. Ее отрезали по кадрику, подклеивали концы, берегли, как паск.

Паск фотокорреспондента? Его получали по карточкам второй категории, а это в самые суровые месяцы блокады составляло сто двадцать пять граммов хлеба. Физическая слабость ощущалась долгое время. Ведь ходить приходилось много — из одного конца города в другой, со съемки на съемку. Только ноги — другого вида транспорта не было. Однажды Г. Чертов, всегда жизнерадостный, неистребимый оптимист, после долгого дня съемок плелся домой из редакции. На Владимирском проспекте он присел, вернее прилег в сугроб отдохнуть. Очнулся только тогда, когда почувствовал, что с него тянут воленок.

Тянул тоже какой-то ослабевший человек. Увидев, что Чертов зашевелился, он в смущении извинился:

— А я, друг, думал, что тебе они уже больше никогда не понадобятся. У меня валенок нет. Хожу в рваных сапогах.

Напрягая силы, он помог Чертову подняться, и вместе они побрали, поддерживая друг друга. Назавтра Г. Чертов опять попал на съемки.

Была слабость физическая, но не было слабости моральной. И не могли военные корреспонденты поддаваться ей. Наоборот, иногда обстоятельства заставляли быть сильнее и смелее, чем это подчас требовалось. Два примера.

Военный фотокорреспондент ТАСС Н. Янов, имевший уже за спиной опыт финской войны, приехал по заданию в подразделение военных

катеров. Он должен был идти с ними на операцию и снять боевые действия. Офицеры и матросы внимательно присматривались к высокому, спокойному, немножко медлительному офицеру с неизменной трубкой в зубах, обещанному фотоаппаратами. И вечером, отправляясь в очередной рейс, предложили и ему пойти с ними. Как известно, ночью в походе снимать нельзя, и идти туда Н. Янову было, казалось, ни к чему. Но можно ли отказаться от предложения? Как бы не сочли отказ за трусость... И Н. Янов пошел почти бесполезным пассажиром. Зато потом во всех походах было ему место, была и помощь.

Из штаба партизанского движения в партизанам бригады Корицкого в район Порхов-Дно были заброшен военный фотокорреспондент ТАСС Вл. Капустин. Вид у него был не особенно презентабелен. Сказалась блокадная зима. И встретили его колючими шутками:

— А где твоя дальнобойная аппаратура?

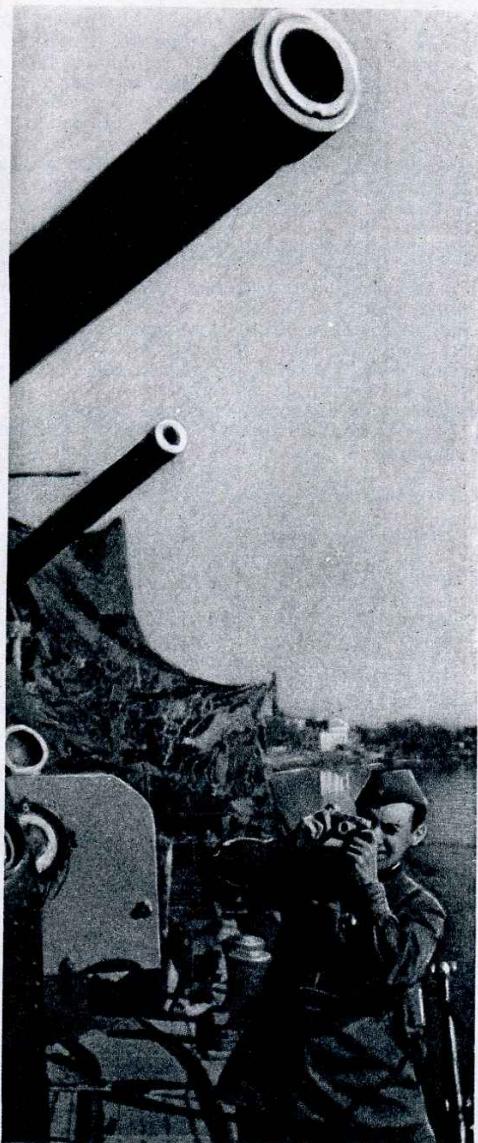
— За сколько километров от боя ты можешь снимать?

Вл. Капустин не отвечал на шутки. Молча ходил он с партизанами наочные вылазки, таская на себе, кроме вооружения партизана, полный комплект ненужной ночью фотоаппаратуры.

После боя у деревни Теребуни все шутки были позабыты. И уже сами партизаны привлекали фоторепортера для съемок сложных операций, проводившихся иной раз и днем, когда опасностей было больше, а возможностей укрыться меньше. Так, например, ему удалось сфотографировать «субботние концерты» партизан: несмотря на самую строгую немецкую охрану, пар-



На Ленинградском фронте в дни Великой Отечественной войны. Военный фотокорреспондент Вл. Капустин (слева) и кинооператор В. Короткин у партизан



Военный фотокорреспондент газеты «Ленинградская правда» Д. Трахтенберг на съемке (1943 г.)

тизанские группы каждые семь дней взрывали на своем участке железнодорожные пути, подставленные немцами за неделю. Вл. Капустина сумел

снять днем взрыв немецких автомашин и захват пленных. Он снимал вместе с кинооператорами В. Короткиным и А. Романенко.

Когда взятые в плен фашисты узнали, что их не расстреляют, они успокоились. Увидев среди партизан фотокорреспонтера и кинооператора, гитлеровцы были искренне поражены.

— Ну зачем же это? Как можно снимать на фронте, да еще во время боя? Ведь могут убить. Нет, наши фотографы и операторы так не делают. Все это снимается в тылу. Русским военно-пленным дают винтовки, конечно, бутафорские. А эсэсовцы стреляют из боевых.

Немцы не могли понять советских людей, не смогли они понять и характер, существа работы советских военных корреспондентов. Ведь можно инсценировать — наивно полагали пленные, совсемуя, очевидно, копировать фальшивые методы гитлеровской пропаганды. Нет, нельзя инсцирировать! Не может советский корреспондент из неправды или полуправды делать информацию. Инсцировка противопоказана нашей фотографии по самой ее сути. Пусть поразмысят по этому поводу некоторые горе-теоретики от фотографии, пропагандирующие «организацию материала». Ни в большом, ни в малом не может лгать советская фотография.

В дни войны несла она всему миру правду о фашистском «новом порядке», правду о советском героическом народе, его подвигах на фронте и в тылу. И в дни мира наша фотография должна нести и несет правду о Советской стране, ее людях, творческими усилиями которых строится новый мир — коммунистическое общество.

Сейчас, вспоминая о фотокорреспонтерах военного времени, в первую очередь в памяти возникают не отдельные факты и случаи из их большой, напряженной и опасной работы, а свойственная большинству военных корреспондентов постоянная забота о советском читателе, для которого они работали, об их внимании к советским людям, с которыми приходилось каждый день встречаться и на фронте, и в ленинградском «тылу», не отличимом от фронта.

Фотокорреспондент Д. Трахтенберг рассказывал, что, работая в дни блокады в Ленинграде, он ни на минуту не забывал о дошедших до него словах из письма одного ленинградца, находившегося далеко от родного города и горячо тревожившегося за его судьбу. Тот писал: «В каждом фотоснимке из Ленинграда мы видели подтверждение своей глубокой веры в непрступность города, непоколебимую стойкость его защитников».

И это обязывало фотокорреспондентов каждый снимок возможно скорее довести до газеты, до читателя. Каждый снимок был надежным оружием в борьбе за подъем духа, за сохранение самообладания у советских людей, за их возвращавшую с каждым днем уверенность в неминуемой и скорой победе. Фотокорреспонтеры помнили и о том, что каждый снимок был зрым рассказом о судьбе живого человека. Было немало случаев, когда по газетным снимкам находили родных, о которых долго ничего не знали,

уванавали близких. Сколько писем с благодарностями и запросами получали редакции!

А вопрос связи был для военных корреспондентов одним из самых сложных и трудных. Нужно было своевременно знать и места и время предстоящего удара, нужно было попасть к этому месту вовремя. Г. Коновалов обладал удивительной способностью раньше других оказываться на решающем участке в самый горячий момент. Это было не только «боевое счастье» фотокорреспондента, но и выражение его профессиональной оперативности, мастерства. Так, за сутки раньше других репортёров попал он в освобождаемый Петрозаводск, за сутки до остальных представителей печати он оказался в предместье Варшавы Праге после ее освобождения.

Нелегко было своевременно попасть на место съемок. Трудно и опасно было производить съемки. Но еще труднее было, не медля ни мгнуты, отправить снимки в редакцию.

Г. Чертов после того, как он сфотографировал встречу частей тт. Симоняка и Ферюнинского в счастливый, долгожданный момент снятия блокады, для того, чтобы в тот же день доставить снимки в редакцию, вынужден был идти пешком из Лебяжьего по льду до Кронштадта, из Кронштадта опять пешком до Горской, и только здесь ему удалось попасть на попутную машину. Снимки уже назавтра были в газетах.

Снимки, сделанные военным фотокорреспондентом ТАСС Г. Коноваловым в предместье освобождаемой Варшавы, были отправлены в Москву самолетом при содействии Н. А. Булганина. На другой день мы увидели в «Известиях» хорошо всем запомнившиеся снимки, показывавшие советских воинов, с боями освобождающихпольскую столицу.

Каждый фотокорреспондент мог бы рассказать о многих случаях, когда военачальники, руководители партии и правительства, отрываясь от других важных дел, помогали фотокорреспондентам быстрые довести до читателей снимки боевых дел и успехов Советской Армии.

Особенно характерен для советских фотокорреспондентов всегда сопутствующий им неподдельный, живой и горячий интерес к тем людям, с которыми сталкивалась их судьба.

Крепкая дружба установилась, например, у фотожурналистов с матросами и офицерами Флота. В первые дни войны Н. Янов снимал молодого летчика, младшего лейтенанта Нельсона Степаняна. Затем он снимал вручение Степаняну Золотой Звезды Героя Советского Союза. В конце войны Н. Янов сфотографировал своего старого знакомого, ставшего командиром полка и дважды Героем Советского Союза.

В суровые дни блокады Г. Чертов приехал

на завод сфотографировать лучшего сборщика, которого уважительно называли Иваном Ивановичем. Его не было в цехе. Придя позже, Чертов увидел... юношу с преждевременно состарившимся лицом. Он стоял на ящичке, и умелые его руки спортивно собирали замки для пулеметов. Это и был 14-летний «Иван Иванович», работавший не хуже опытного мастера.

Не упускает из виду заинтересовавших его людей и годами следит за их судьбой Д. Трахтенберг. В самом начале войны он сфотографировал девушку, командира всевобуча Веру Бередникову вместе с бойцами, с которыми она вела занятия.

Прошли годы. Окончилась война. И вот Д. Трахтенберг сфотографировал ту же В. Бередникову, когда она защитила диплом по окончании Политехнического института. Поздравить пришли бывшие бойцы из ее отделения.

Прошло еще немногого лет. И опять репортёр и В. Бередникова встретились. На этот раз он снимал ее в момент защиты кандидатской диссертации. И совсем недавно он снова снял В. Бередникову с ее учениками, но уже не с бойцами, как на первом снимке, а со студентами.

Такие снимки, сделанные, если можно так выразиться, методом длительного наблюдения, наглядно показывают творческий рост советских людей, очень бы хотелось, чтобы несколько подобных очерков и рассказов о них нашли место на страницах журнала «Советское фото».

Итак, начав рассказ о работе военных фотокорреспондентов в дни Великой Отечественной войны, мы незаметно, но вполне естественно подошли к сегодняшним дням — дням мирного строительства коммунизма. Те же фотокорреспонденты, которые работали в дни войны, продолжают активно участвовать в печати и сейчас. И в повседневной работе они стараются сохранить те качества, которые развились у них в боевой обстановке.

Эти качества:
общественный, гражданский, профессиональный долг перед Родиной, ответственность за свой труд;

забота о газете, о читателе — о том, чтобы повседневно показывать советских людей в труде, за их хотя и небольшими, но великими делами строительства коммунизма;

внимание, неподдельный, живой интерес к людям, с которыми судьба сталкивает фотокорреспондентов;

правда, подлинная правда без «организации материала», без ненужного приукрашивания нашей жизни — беспредельно, многогранно прекрасной!



Фотолюбитель Г. ПОДОБУЛКИН (Ленинград)

Соперники

Камера «Киев»; «Юпитер-9»; 1:2/85 мм; диафрагма 11;
июль, 12 час., $\frac{1}{100}$ сек. (с проведением камеры по ходу
движения всадников)

ЗА ФУТБОЛЬНЫМИ ВОРОТАМИ

Юрий ВАНЬЯТ

Это было в Будапеште вскоре после футбольного матча между сборными командами СССР и Венгрии.

Мы приехали к нашим футболистам, которые жили на острове Маргит. Решили пойти в открытый бассейн искупаться. Футболисты, конечно, прихватили с собой своего немизменного друга — футбольный мяч. И вот уже в воде за кипела задорная схватка. Сергей Сальников, Константин Бесков, Николай Паршин, Анатолий Исаев и многие другие без устали носились по неглубокому бассейну. И только один из нас не участвовал в этой игре — спортивный фотокорреспондент Николай Волков. Разве мог он потерять такие интересные кадры! И его фотоаппарат работал непрерывно.

Да, работа фотокорреспондентов, особенно тех, которые специализировались на спортивной тематике, сложна и беспокойна. Ни летом, ни зимой, ни в стужу, ни в зной у спортивного фотокорреспондента, так же как и у нас, спортивных репортёров, не бывает ни одного свободного дня. Мы очень мало бываем дома; стадион — наш второй дом.

И вот о наших собратьях, спортивных фотокорреспондентах, мне и хочется рассказать в этих заметках, о тех, кто в наши дни ведет фотолетопись спортивного движения, о тех, кто на любом матче сидит за футбольными воротами, распластавшись на стрельбище рядом со снайперами, взбирается на вышку для прыжков, стоит рядом с лыжней или ухитряется просунуть аппарат сквозь тугу натянутые белые канаты ринга.

Газеты, журналы, книги, плакаты, брошюры, буклеты, открытки, альбомы... Всюду мы видим плоды неустанный работы наших спортивных фотокорреспондентов. Зайдите в павильон «Физкультура и спорт» на ВСХВ, побывайте в спортивных клубах, на стадионах в Москве и Риге, Ленинграде и Баку, Кирове и Тбилиси, Свердловске и Киеве — всюду вы увидите работы спортивных фотокорреспондентов.

— Молодцы! — можем мы им сказать от

имени всех любителей спорта. А ведь сколько пришлось фотокорреспондентам мокнуть, стоять на ветру, мерзнуть, обливаться потом, вступать в спор с судьями и администрациями стадионов, сколько незаслуженных упреков пришлось выслушать от некоторых слишком «нервных» зрителей! А разве упустит любой радиокомментатор известный всем момент, когда мяч, сильно, но неточно пробитый нападающими, угодит в кого-нибудь из фотокорреспондентов!..

И все же, несмотря ни на что, наши друзья снимают, снимают и снимают! И надо сказать, что порой фотоснимок становится неопровергимым документом, подтверждающим правильность забитого гола или неправильность удара в горячей боксерской схватке.

Итак, о тех, кто ныне сидит за футбольными воротами.

В этом году исполнится тридцать лет с того дня, когда в печати появились первые спортивные фотографии Николая Волкова. С тех пор Николай Волков посыпал всем себя спортивному репортажу. Мало того, он вовлечен в эту работу и жену — многие знают снимки М. Волковой, и двух сыновей — Евгения и Юрия.

Ныне семья Волковых располагает самой обширной коллекцией снимков мастеров советского спорта. Всегда, когда газетам нужен срочно какой-нибудь снимок на спортивную тему, мы, репортеры, обычно говорим:

— Надо позвонить Волкову, у него наверняка есть...

Награжденный значком «Отличник физической культуры», многими грамотами и дипломами, Николай Волков является непременным участником любого крупного соревнования. К нему уже привыкли и спортсмены и судьи. Огромная практика и опыт позволяют Волкову работать четко, быстро, со знанием дела.

Этими же качествами обладает и Леонид Доренский — спортивный фотокорреспондент ТАСС. Он, пожалуй, даже еще больше путешествует по стране, чем Волков и другие фотокорреспонденты. Поезда и самолеты в течение года пере-



У ворот футбольной команды «Динамо». Слева направо фотокорреспонденты Л. Доренский, А. Бочинин, Н. Волков, Г. Яблоновский, В. Киврин и другие

Фото М. Озерского

брасывают Л. Доренского из города в город, из республики в республику. Леонид Доренский пунктуален и скрупулезен в работе. Он продумывает план съемки каждого состязания, запасаясь, как и мы, программами, бюллетенями и другим справочным материалом. Доренский знает, что, когда и где снять. За десятки лет работы он досконально изучил спортивную фотографию и написал на эту тему книгу. Многим молодым фотографам помогла книга Л. Доренского «Фотографирование спорта».

Л. Доренский не только хроникер. Он автор многих отличных цветных и черно-белых спортивных фотоэпизодов и портретов. Нельзя забыть его цветной портрет Риммы Жуковой, его снимки слалома и скоростного спуска.

Среди советских спортивных фотокорреспондентов старейшим является А. Бурдуков. Задолго до начала матча, обвшенный фотоаппаратами, приезжает он на стадион. Невесть откуда появляется складной стульчик — и А. Бурдуков готов к работе. Он давно уже получил право на пенсию, но, страстно влюбленный в свою профессию, этот пожилой человек не хочет и не может расстаться со своей беспокойной профессией.

А кто не знает скромного, незаметного Григория Яблоновского — подлинного мастера спортивного фотопортрета! Любое задание «Вечерней Москвы» Г. Яблоновский выполняет с душой, выдумкой. Но подлинный «конек» этого фотографа — коньки. Состязания конькобежцев он снимает с удивительной экспрессией.

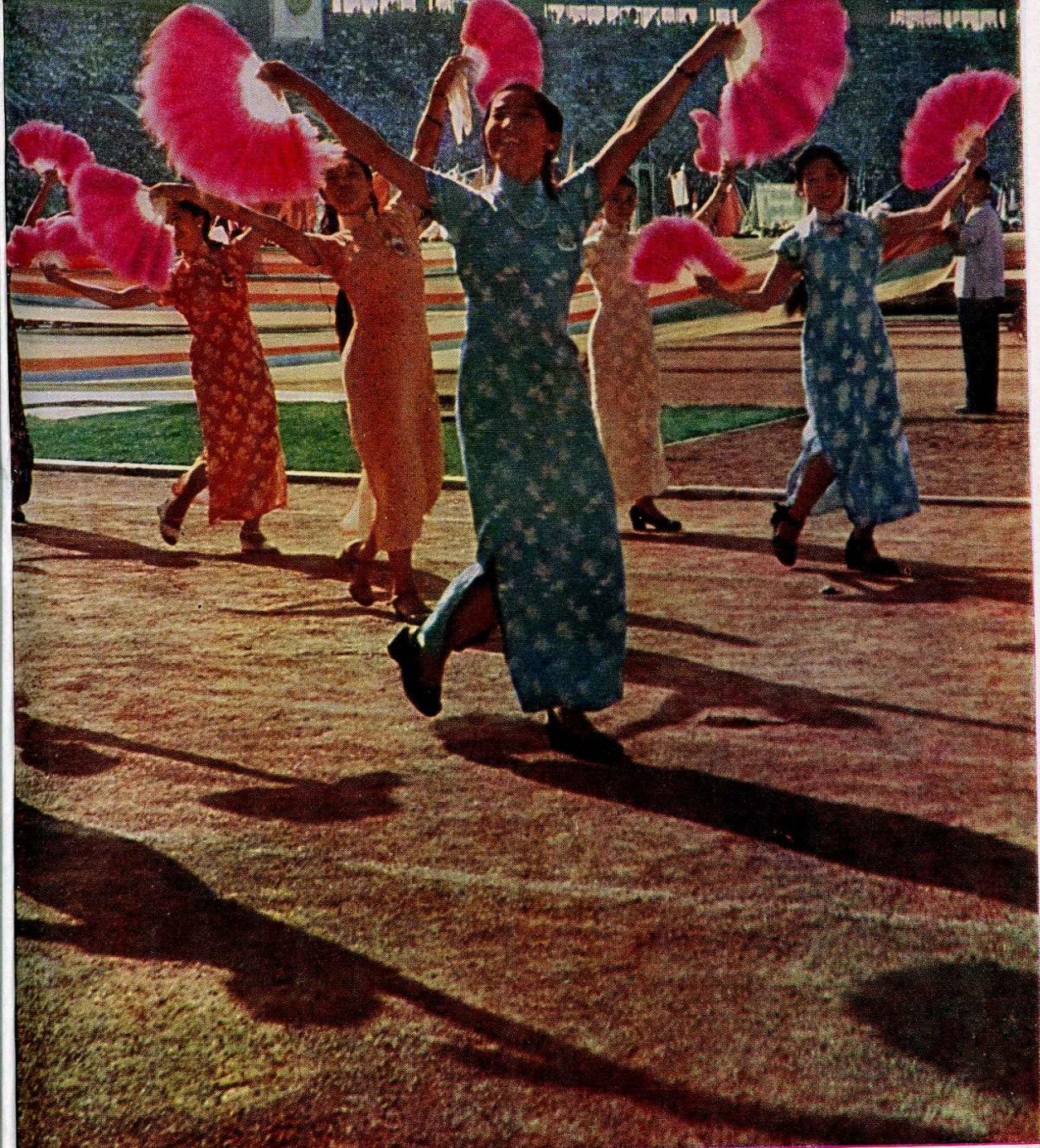
Читатели «Огонька», наверное, приметили спортивные фотографии Анатолия Бочинина. Воспитанник коллектива этого журнала. Анатолий начал свой путь с фотолаборанта. Теперь

он — спортивный фоторепортер. А. Бочинин не без успеха снимает футбольные и хоккейные соревнования. Правда, бывает, что у него снимки не удаются. Но это случается редко и обязательно на тех матчах, когда проигрывает «Спартак». Что же, фотокорреспондент ведь тоже имеет сердце «болельщика»!..

Хорошо работает и Олег Неелов, также в прошлом фотолаборант. Он понимает динамику спорта и умеет найти интересную тему.

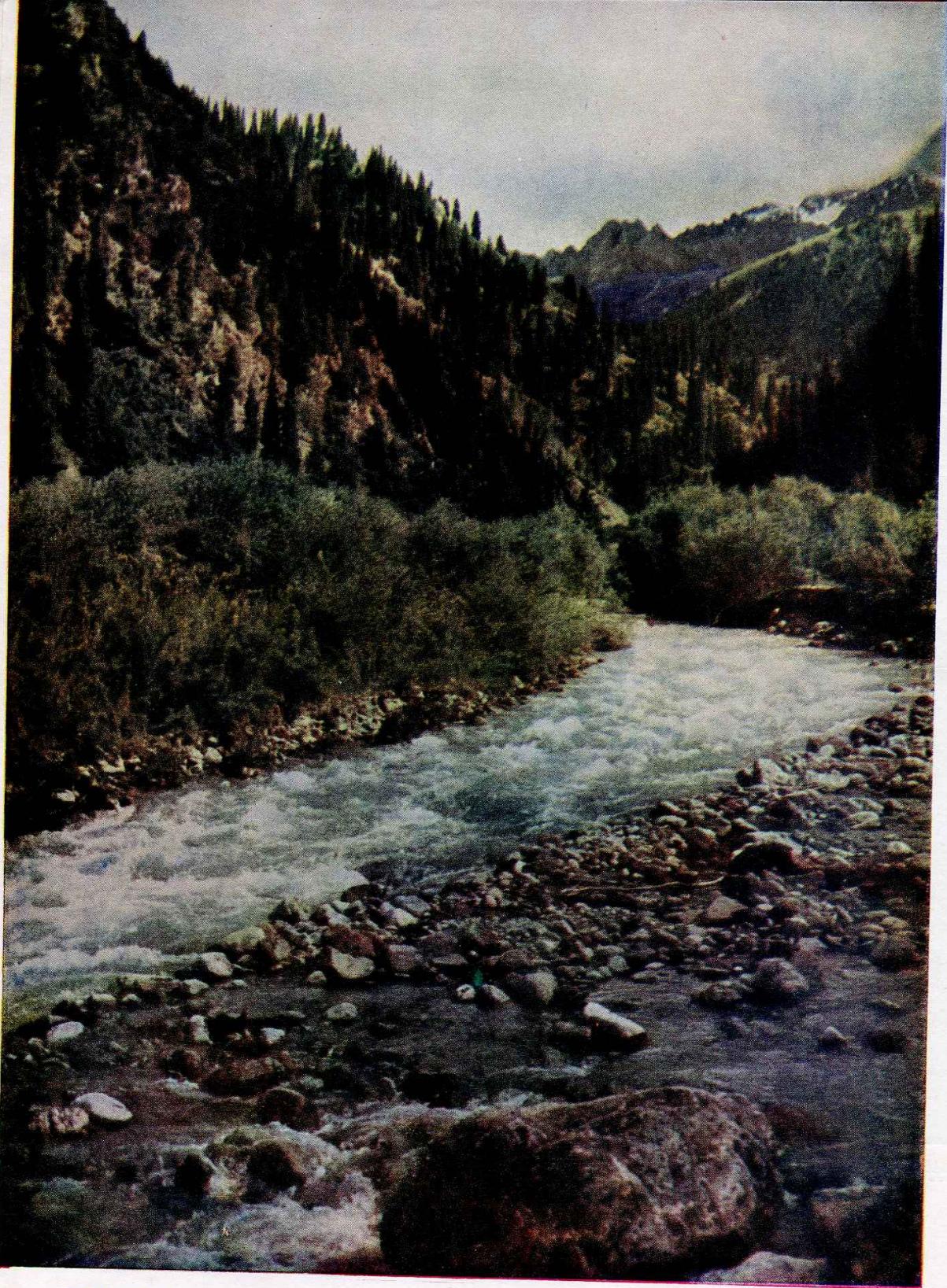
Имена Б. Светланова и М. Боташова известны в спортивном мире. Мстислав Боташов — член спортивного общества «Крылья Советов» — был в свое время хорошим спринтером и не раз участвовал в ответственных спортивных соревнованиях. Борис Светланов в прошлом — чемпион Ленинграда по лыжам и призер первенства страны по мотоциклетным гонкам. От занятий спортом оба они, имея специальное физкультурное образование, перешли к фотографированию спорта. Боташов хорошо снимает легкую атлетику, а Светланов — лыжи и мотогонки. У Бориса Светланова — лучшее в стране собрание снимков по лыжным и мотоциклетным первенствам СССР. После войны он не пропустил ни одного чемпионата по этим видам спорта.

Я называл лишь несколько наиболее известных в спортивных кругах фамилий фотокорреспондентов. Конечно, их больше. Взять хотя бы неутомимого Н. Науменкова или Б. Малкова, И. Богоявленского или С. Преображенского, М. Суюшева или В. Прикулиса.. Все они делали и делают полезное для советской физкультуры дело, и нам остается пожелать больших творческих успехов этим фотокорреспондентам — подлинным энтузиастам своей благородной профессии.



Г. ПЕТРУСОВ (Москва)

Китайские девушки на VI фестивале
Камера «Роллейфлекс»; «Тессар»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 6,3; пленка
900° ХД; август, 16 час; 1/100 сек.



В. ПОЛУНИН (Москва)

Ущелье «Джеты-Огуз» (Киргизия)
Камера «Москва-4»; «Индустар-23»; 1 : 4,5/110 мм; диафрагма 8; пленка 1600° ХД; съемка
производилась на высоте 2800 м над уровнем моря; август, 13 час; 1/100 сек.

ФОТОГРАФ «АЗНЕФТИ»

М. ГОЛЬД

Еще в ученические годы Евгений Щербаков пристрастился к фотографии. Поступив на работу счетоводом на один из национализированных Советской властью машиностроительных заводов, он в свободное время продолжал заниматься фотографией.

Начальник «Азнефти», посетив однажды завод, увидел снимок оборудования, которое изготавлили машиностроители, не пожелавшие, по выражению С. М. Кирова, «хватать за фалды заокеанцев» и поставившие перед собой задачу самим, без помощи иностранцев, освоить выпуск сложных по тому времени механизмов.

Этот снимок решил судьбу молодого Щербакова. Начальник «Азнефти» в тот же день увез его в своем грехоочущем «фордике» в управление «Азнефти» и отдал распоряжение: «Назначить Щербакова на должность фотографа».

...Не было и нет ни одного крупного события в жизни нефтяной промышленности Азербайджана, которое не отразил бы в своих снимках Евгений Иванович Щербаков, работающий в системе «Азнефти» вот уже более тридцати лет.

Мне приходилось часто встречаться с фотографом «Азнефти». Помню: весна и лето 1932 и 1933 годов были особенно «урожайными» на фонтаны. Бушевал фонтан из скважины № 78 в бухте Ильича. Мы стояли на большом расстоянии от огнедышащей буровой. Обычный разговор был невозможен. Мы кричали друг другу в ухо и все же с трудом понимали. Даже при городском шуме гул этого фонтана был слышен далеко за пределами района. Из буровой выбросило тогда семь колен бурильных труб длиной 220 метров!

Вслед за снимком этой буровой в печати появилось другое фото скважины № 62 Локбатана, где фонтан ударил с глубины 375 метров и за 5 часов дал 4000 тонн нефти! И, наконец, был запечатлен локбатанский фонтан огромной силы, ударивший в мае 1933 года из скважины № 45. С глубины примерно 550 метров струя выбрасывала более 16 000 тонн нефти в сутки. Образовалось нефтяное озеро. В литературе о нефти того времени отмечалось, что фонтан в Локбатане по своей мощности значительно превзошел знаменитый фонтан в Нефтедаге — ныне Нефтьдаге.

В те годы у фотографа не было портативных камер. Он таскал с собой «фотоимущество» весом чуть ли не с полтуда. Снимки фонтанируемых скважин, сделанные Щербаковым, обопили всю советскую и зарубежную прессу. Писатель Лев Вайсенберг, приезжавший в те годы в Баку и написавший книгу «Повесть о нефти», несколько страниц посвятил в ней фотографу «Азнефти». Между прочим, писатель рассказывает о том, как Щербаков ринулся однажды к вышке горевшей скважины. Он пошел вслед за «укротителями» фонтана, пытавшимися установить задвижку. Щербаков успел сделать два снимка внутри вышки под огнем. Вряд ли кому-нибудь удавалось запечатлеть на пластинке такое событие.

— Чтобы это было в последний раз, — строго сказал тогда Щербакову руководитель «Азнефти» М. В. Баринов...

...Е. И. Щербаков фотографировал многих политических деятелей, приезжавших в Баку и посещавших нефтепромыслы. Незабвенный Сергей Миронович Киров был сфотографирован им на северном участке Биби-Эйбатской бухты в дни, когда он прощался с трудящимися нефтяного Баку и готовился к отъезду в Ленинград. На фоне нефтепромыслов были сняты В. В. Кушибашев и один из основателей и руководителей Коммунистической партии Франции ныне покойный Марсель Кашен. В 1924 году в Сальянских казармах, когда М. В. Фрунзе инспектировал воинскую часть, обслуживавшую предприятие «Азнефти», Щербакову удалось сделать несколько снимков выдающегося полководца вместе с С. М. Кировым.

Один из этих снимков впервые публикуется в настоящем номере журнала.

Большой интерес к снимкам Щербакова про-



Евгений Щербаков



М. В. Фрунзе и С. М. Киров на территории Сальянских казарм. 1924 год. Снимок публикуется впервые

Фото Е. Щербакова

иявлял Вл. Бонч-Бруевич. Он направил М. В. Баринову письмо, в котором просил передать привет и благодарность фотографу, снимками которого он восхищен. В архиве Е. И. Щербакова это письмо сохранилось.

После очередной поездки в Москву М. В. Баринов передал содержание одного разговора с Серго Орджоникидзе, который настолько привык получать фото из Баку, что на одном из докладов попросил рассказанное начальником «Азнефти» подтвердить фотографиями. Тогда же М. В. Баринов представил наркому снимки, иллюстрирующие разведку и разработку залежей нефти в Кала и Карабухуре.

— Да,— заметил тов. Орджоникидзе,— бакинцы не только умеют отлично выполнять задания пятилетки, но и хорошо отражать свою работу в фотографиях...

Как в годы индустриализации, так и в послевоенный период фотограф «Азнефти» направляет свой объектив на все новое, что рождается на нефтепромыслах. Недавно мы видели в печати его фотоснимок 41-метровой вышки, которую в собранном виде при помощи мощного краново-монтажного судна перенесли в открытое море с одного стального островка на другой; мы видели снимки новых агрегатов, освоенных бакинскими машиностроителями в честь 40-й годовщины Великого Октября, мощные газосборные парки в Карадаге и др.

Евгений Иванович Щербаков работает со своим учеником и помощником Мамедом Исмаиловым.

В 1929 году Мамед Исмаилов был в «Азнефти» курьером. Он заинтересовался фотографией, стал частым гостем в фотолаборатории Щербакова и вскоре сделался его учеником. Через два года он уже числился фотокорреспондентом — одним из первых фотокорреспондентов-азербайджанцев.

Снимки, сделанные Щербаковым и Исмаиловым, украшают сейчас фотовитрины в Доме техники АзНТО, выставки в здании Министерства нефтяной промышленности республики, в проектных и других организациях Азербайджана.

Фотограф «Азнефти» Е. И. Щербаков по-прежнему неутомим и энергичен. Он все время ищет новые темы и часто бывает на предприятиях нефтяного Баку.



А. ГОРЯЧЕВ
(г. Городец, Горьковской области)

Утро стройки

Камера «Москва-4»; 1 : 4,5/110 мм; диафрагма 8; светофильтр ЖС-17; изопанхром 90 ед. ГОСТа; солнце просвечивало сквозь облака и туман; октябрь, 8 час.; 1/50 сек.

ЗРИТЕЛИ НА ВЫСТАВКЕ

Е. КАССИН,
Б. ТРЕПЕТОВ

Фото авторов

В дни работы Всесоюзной художественной выставки в Москве молодые фотокорреспонденты Фотохроники ТАСС Е. Кассин и Б. Трапетов получили редакционное задание: побывать на выставке и сделать на ее материалах фотоинформацию.

Предложение увлекло репортеров. Им захотелось избежать шаблона, решить тему творчески. О том, как осуществлялся их замысел, рассказывает в публикуемой ниже заметке.

Мы решили прежде всего, побывав на выставке, понаблюдать, освоиться с обстановкой, поразмысльть. Быстро пришли к выводу: нужно сделать небольшой очерк из фотографических «зарисовок» — жанровых сценок, которые показывали бы, как реагирует зритель на произведения художников, воспроизводящих в красках, мраморе, бронзе эпизоды великих дней Октября, бессмертный образ Ленина, нашу действительность, страницы дале-

кого прошлого, красоты природы, жизнь, труд, быт многонациональной семьи советских людей.

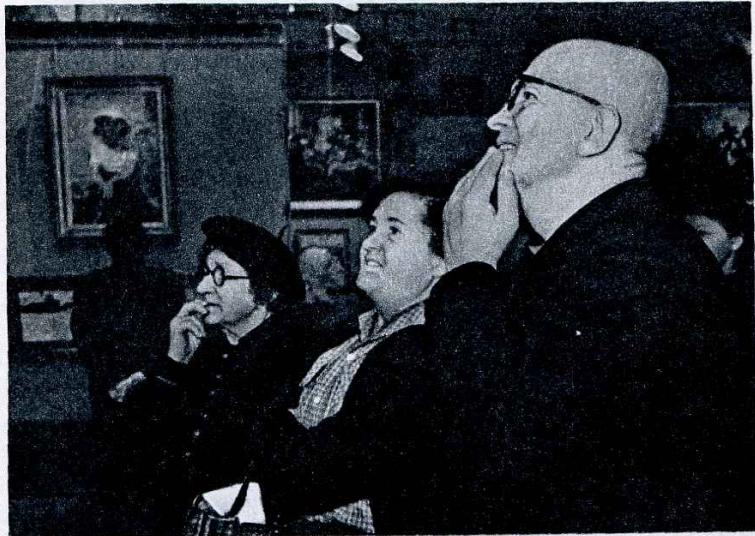
Мы заметили что у картин художников Яблонской, Лактионова, Бродской, Бубнова, у скульптур Коненкова, Азгура, Постникова чаще всего собираются группы посетителей, которые оживленно обсуждают те или иные работы мастеров, о чем-то горячо спорят.

Первоначально мы задумали фотографировать камерами двух форматов: одному из нас



У скульптуры, изображающей Владимира Ильича Ленина с девочкой, встретились автор — белорусский скульптор З. Азгер и юные москвичи

— Это замечательная картина!



пользоваться для съемки аппаратом «Киев», другому — широкоформатной камерой. Вскоре выяснилось, однако, что фотографировать с близкого расстояния неожиданно замеченный сюжет так, чтобы запечатлеть на пленке мгновенно возникший выразительный жест посетителя, мимику лица, очень трудно. Самое же главное, что в этом случае съемка крупным планом с применением импульсной лампы приводила к неудаче: передний план (лица фотографируемых) оказывался сильно «забитым».

Немедленно переключились на съемку только камерами «Киев» с лампой-вспышкой. Результаты не замедлили сказаться. Совместно выискивая жанровые сюжеты, мы фотографировали малоформатной камерой с большей уверенностью.

Однако, как потом выяснилось при проявлении пленки и позитивной печати, мы допустили оплошность, применив высокочувствительную пленку (250 ед. ГОСТа). Мы недооценили естественное освещение Центрального выставочного зала, вполне позволявшее фотографировать на пленке нормальной чувствительности при диафрагме 2,8 с выдержкой в $1/25$ секунды.

Работая над этой серией, мы пришли к выводу, что съемки жанровых сценок легче производить малоформатными камерами, снаженными короткофокусной оптикой, обладающей большой глубиной резкости. Съемка малоформатной камерой позволяет заранее подготовить аппарат, установить примерное расстояние до

— Подожди, мама! Посмотри какая лошадка...



— Я с вами не согласен.
Поймите же... И продолжается долгий спор.

объекта съемки, диафрагму и нужную скорость затвора.

Конечно, чтобы совершенно не привлекать внимания зрителей к фотографу, оставаться незамеченными, целесообразно использовать и длиннофокусную оптику, дающую возможность снимать на большем расстоянии яланровые сценки крупным планом.

Публикуя некоторые из сделанных нами снимков в «Советском фото», мы хотели бы узнать мнение о них читателей журнала.

ГАЗЕТЫ СООБЩАЮТ

Дипломы и премии

На юбилейной выставке художественной фотографии, посвященной 40-летию УССР, по сообщению газеты «Правда Украины», экспонировалось 420 снимков. Работы фотокорреспондентов Я. Табаровского (монохромные) и Н. Козловского (цветные) удостоены диплома первой степени и первой премии. Диплом второй степени и вторую премию получил фотолюбитель М. Соловьев.

Всего дипломов и денежных премий удостоились 33 участника выставки.

Военно-Морской флот в фотографиях

По сообщению газеты «Советский флот», Центральный военно-морской музей в Ленинграде подготовил для ко-

раблей, частей и соединений выставку, посвященную 40-летию Военно-Морского Флота. Более 300 фотографий и фотодокументов рассказывают об истории создания Советского Военно-Морского Флота и о боевых подвигах советских военных моряков.

Выставка закарпатского фотографа

Большим культурным событием для жителей районного города Рожнятова, Станиславской области УССР, явилось открытие персональной выставки фотографов Ярослава Ковали, — информирует районная газета «До новых перемог». За многие годы творческого труда фотограф создал интересный документальный материал: снимки рассказывают о тяжелом прошлом закарпатского городка, о мрачных днях гитлеровской оккупации, о разительных переменах и о счастье трудя-

щихся Рожнятова после установления Советской власти.

В экспозиции выставки — 300 снимков размером 24×
× 30 см.

Литературное прошлое Ленинграда

«Вечерний Ленинград» публикует следующую информацию: Комбинат «Ленфотохудожник» издает массовым тиражом альбом-выставку «Литературное прошлое Ленинграда». В альбоме показаны памятные места Петербурга — Петрограда — Ленинграда, связанные с жизнью и творческой деятельностью выдающихся русских писателей и поэтов. В альбоме приведены строки С. Маршака: «Давно стихами говорит Нева, Страницей Гоголя ложится Невский. Весь Летний сад — «Онегина» глава, А по Разъезжей бродит Достоевский».

Острое оружие

А. ЖИТОМИРСКИЙ,

главный художник

журнала «Советский Союз»

ЗАМЕТКИ О ФОТОМОНТАЖЕ

Джон Хартфилд. Задолго до войны, когда мое поколение было юным, нас пленило великолепное искусство немецкого художника-антифашиста Джона Хартфилда. Его острые памфлеты, насыщенные свифтовской иронией, обладали огромной силой воздействия. Его врагом был фашизм.

В каждом номере «Рабочей иллюстрированной газеты» (AIZ), широко известной и советским читателям, мы находили страницу, разоблачавшую гитлеровских гангстеров. Внизу страницы подпись: фотомонтаж Джона Хартфилда. Это было сильное оружие Германской коммунистической партии, германского рабочего класса.

Недавно Джон Хартфилд был в Москве. Он провел день у нас, в редакции журнала «Советский Союз». Встреча с мастером, чье творчество оказало большое влияние на мою работу художника, была для меня истинной радостью. Он смотрел мои работы, сделанные во время и после войны. Хартфилд сказал, что они актуальны еще и сегодня, и просил разрешения устроить из них выставку в Берлине. «Немцы должны это видеть», — настойчиво добавил он.

Невольно вспомнилось многое, связанное с работой в области фотомонтажа.

Война. Белые колонны рухнули на асфальт; пламя, свалив их, вырвалось впе-

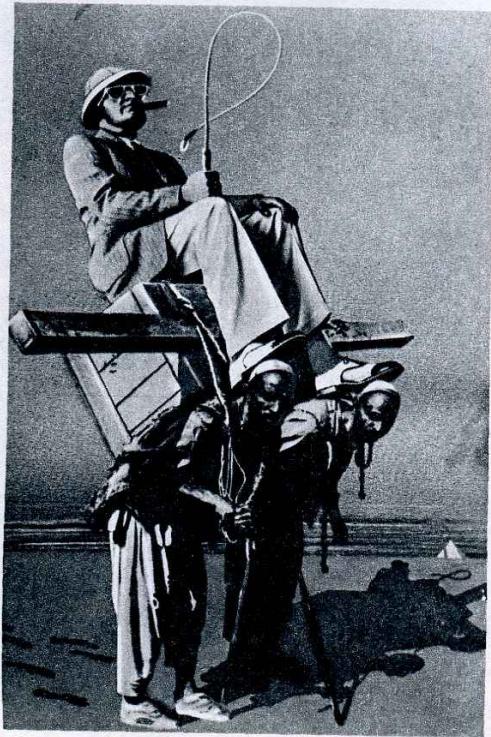


Дорога миру! (К Брюссельскому всемирному конгрессу в защиту мира).

Джон Хартфилд

ред. Горели книги. Был июль сорок первого года. Мы подошли к Новинскому бульвару. Огонь уничтожал один из самых красивых домов Москвы — Книжную палату. Сквозь дым и огонь вставал рассвет. Мы с товарищем возвращались из редакции. Пришли в пустую квартиру. Много говорили в тот вечер. Уже месяц война бушует на нашей земле. Мы в стороне от схватки. Сегодня наш журнал «Иллюстрированная газета» еще пассивен, еще не участвует активно в общенародной борьбе с врагом. С нехорошим и горьким чувством легли спать.

На рассвете нас разбудил редактор. Срочное задание. Небритые, неумытые, голодные, на попутном автомобиле мы примчались в редакцию.



Делегат Южной Африки направляется на ассамблею в комиссию по охране прав человека (1948)

А. Житомирский

На разработку эскиза нового журнала остались минуты. Через 40 минут макет был готов. Журнал утвердили.

Так родился «Front illüstrierte» — журнал для немецких солдат. С этой минуты и до конца войны все мои мысли были заняты пропагандой среди войск врага.

Мы работали много. Работали как одержимые. 18 часов в сутки — это было нормально. А в месяцы ежедневной бомбардировки Москвы — дежурства на крыше редакции. В эти дни спали совсем мало. Когда удавалось поспать четыре часа, говорили: «Сегодня выспался!»

Мы перешли в широкое пропагандистское наступление. Поздно ночью утвержденный номер отправляли в типографию и потом огромным тиражом сваливали на позиции противника. Вероятно, не было солдата в немецкой армии, который не был бы нашим «подписчиком». Вслед за журналом родились иллюстрированные листовки. Журнал состоял из фотографий, фотомонтажей, коротких подписей и коротких текстов. Мы понимали, что у немецкого солдата неподходящая обстановка для чтения длинных текстов.

Лаконичный по своей природе, не терпящий перегрузки деталями, фотомонтаж оказался наиболее оперативной и доходчивой формой быстрого воздействия на наших читателей. Мы заставили Геббельса перейти к обороне. Немецкая пропаганда была вынуждена заниматься контрпропагандой среди своих же солдат. Моральное состояние солдат вызывало опасение у немецкого командования. Сначала они издали приказ, запрещающий коллекционировать русские листовки. Когда дела у немцев еще более пошатнулись, новый приказ гласил: «За чтение листовок — в разведку вне очереди». А после удара под Сталинградом, потрясшего весь организм немецкой армии, новый приказ: «За чтение русской пропаганды — расстрел». Кажется, убедительность этой кары была очевидной, но мои товарищи видели большую группу пленных под Орлом, и каждый пленный вынул из потайного места последний номер «Front illüstrierte». Он служил им пропуском в плен.

Был и еще один секретный приказ германского генштаба для офицеров. При-



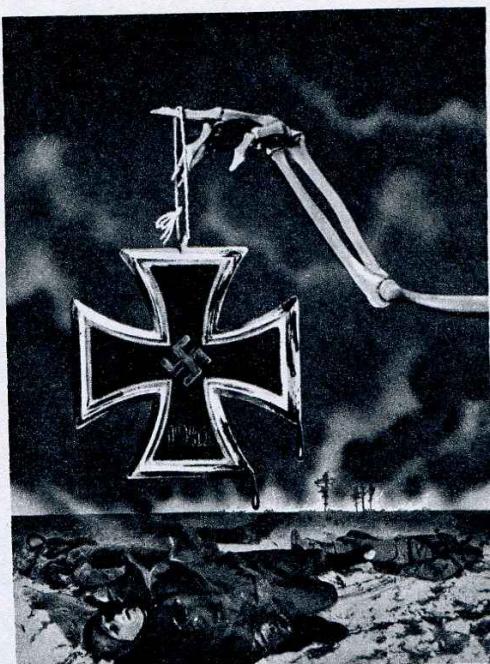
Волчий аппетит

А. Житомирский

каз большой — целая тетрадь, назывался он «О методах советской пропаганды и о методах борьбы с ней». Раздел, посвященный анализу нашего журнала, заканчивался так: «Немецкие офицеры должны учесть, что, как это ни странно, наши солдаты верят этим картинкам».

Почему же нам верили немецкие солдаты? Первая мысль, которую мы им настойчиво внушали: безнадежность войны против СССР. Этую идею подтверждали «герои» моих фотомонтажей Бисмарк, Мольтке, Наполеон. Нарисовав немцам первую зиму и призрак разгрома, мы обещали все то, что вскоре сбылось, и потом уже не было оснований нам не верить. Мы подрывали у них веру в фашистских руководителей, печатали обещания их «фюреров» и показывали, что это ложь, что ничего из обещанного не сбылось. И они нам верили, потому что время разоблачало тщету обещанного.

Мы делали памфлетные номера жур-



Согреет ли тебя это? (1941)

А. Житомирский

нала. Один из таких номеров был очень популярен в немецкой армии. Номер, сделанный в остро полемической манере, был посвящен статье Геббельса. Весь номер состоял из его цитат. Каждая цитата взорвана фотомонтажом. Ложь была обнажена. Название этого номера — «Есть удачники и неудачники» — стало поговоркой у немецких солдат. Журнал рассказывал правду о наших лагерях для военнопленных. Со страниц нашего журнала пленные немцы разоблачали ложь о русском плене.

Делались информационные номера, и разгром немцев на одном фронте изобразительным языком фотомонтажа вставал гигантом во весь рост перед немецкими солдатами на всех фронтах. Журнал деморализовал немцев картинами германского тыла. И, наконец, как это ни странно, мы печатали маленькие сентиментальные истории и целые лирические номера. Здесь монтаж, говоря словами Хартфилда, был в открытую рану.

А вот и лучшая оценка моей работы, как автора фотомонтажей: моя фамилия находилась в секретном списке Геббельса под рубрикой «Найти, повесить!» Фотомонтажи, как видите, били в цель. Ныне, вспоминая военные годы, мы, думается, делали нужное дело, помогали нашей славной Советской Армии в ее борьбе с фашизмом.

После войны. Дружеские шаржи стали темой моих фотомонтажей. Выдающиеся рабочие, актеры, спортсмены, шахматисты, — любовь к ним водила моими ножницами.

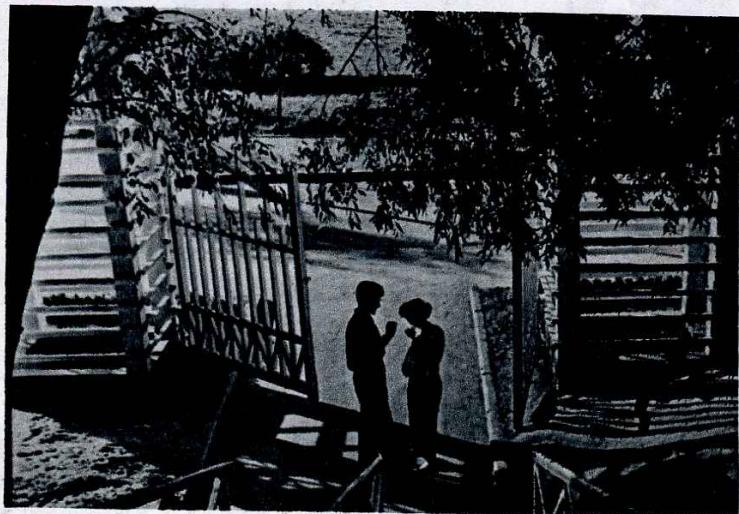
Так продолжалось до приснопамятной речи Черчилля в Фултоне. На это выступление я ответил фотомонтажом. Потом был опубликован монтаж, где джентльмен с долларом вместо головы, вооружившись ножом и вилкой, приготовился съесть земной шар. Так началась серия монтажей, разоблачающая поджигателей новой войны.

Как делать фотомонтаж? С таким вопросом часто обращаются многие читатели. Если художник любит своих друзей и ненавидит врагов, если художник умеет мыслить предельно лаконичными образами и не загружать лист большим количеством ненужных деталей, то он дол-

жен взять карандаш и сделать подробный эскиз монтажа, лучше всего в размер будущего оригинала. Остальное — уже вопрос техники. Орудия производства — карандаш, фотоаппарат, ножницы, клей, кисть, тушь, аэробрафт.

Монтаж любит гиперболу, нарушенные масштабы и обратную перспективу. Вспомним монтаж Джона Хартфилда, ставший классическим, — гигант Димитров обвиняет пигмея Геринга. Смещенные масштабы фигур при реальной фотографической фактуре действуют неотразимо, и монтаж раскрывает всю подлую сущность лейпцигского процесса.

Нужен ли фотомонтаж сегодня? Фотомонтаж — одна из самых острых форм сатиры. Пока существуют бюрократы и пьяницы, взяточники и стиляги, такое оружие, как монтаж, не должно ржаветь. Нет сомнения, наша талантливая молодежь восполнит этот пробел на страницах журналов, газет и в плакатах. Хороший монтаж понятен всем читателям и больно ранит врага. Монтаж — верный помощник сторонников мира в их борьбе за мир, борьбе, которая окончится победой идеи мира.



**СНИМКИ
ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ**

Встреча. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; светофильтр ЖС-18; изоланхром 65 ед. ГОСТа; 1/60 сек. Фото Ю. Вайнера (г. Москва)



Л. БОРОДУЛИН (Москва)

На вираже

Камера «Супер-Иконт»; «Тессар»; 1:3,5/75 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 130 ед. ГОСТа; апрель, 14 час.; 1/100 сек.

КАК СДЕЛАНЫ НАШИ ФОТОМОНТАЖИ

Е. КОМИССАРОВ,
С. СОЛОВЬЕВ,
фотолюбители

В девятом номере журнала «Советское фото» (1957) были опубликованы заметка «Фотографии обличают» о сатирических фотомонтажах и два наших монтажа: «Пьяница» и «Пробуждение лежебоки». Первый изображал человека, полуузатонувшего в рюмке. Второй — будильник на человеческих ногах. Он отчаянно звонит и стаскивает одеяло с заспавшегося лодыря. Оба снимка сделаны способом фотомонтажа. Здесь нет ничего нарисованного. Все это снято с натуры.

Как же сделаны эти фотомонтажи?

Монтаж «Пробуждение лежебоки» сделан так называемым способом плоского монтажа с искусственными тенями. Состоит этот способ в следующем.

Снятые компоненты — части будущего фотомонтажа — печатаются в нужных размерах на фотобумаге (лучше на матовой, тонкой), собираются, то есть монтируются, прижимаются чистым стеклом и репродуцируются. Хорошо монтаж-заготовку захватить между двумя стеклами. Это устранит

(при косом репродукционном освещении) короткие обводочные тени вокруг изображения. Все фотоизаготовки необходимо обвести вокруг по толщине (торцевая часть) жирным карандашом. Тогда исчезнет тонкий белый контур изображения.

При монтаже заготовок на нейтральном фоне следует наложить жирным карандашом или графитным порошком тени, как если бы группа предметов в монтаже была освещена направленным светом. Это придаст некоторую объемность изобра-



Из этих заготовок составился фотомонтаж — «Пробуждение лежебоки»

ражению и лучше свяжет его с фоном.

Объемным делает изображение и следующий прием. Монтаж-заготовку собирают на чистом стекле, фон же помещают под ним на толщину стекла, а то и на большем расстоянии. Тогда, репродуцируя при косом освещении, получают тени нормальной величины.

Репродукцию можно сделать камерой «Зенит» с насадочным кольцом, но лучше аппаратом «Фотокор», что делает возможным незаметнее отретушировать стыки.

Монтаж «Пробуждение лежебоки» состоял из следующих отдельных частей: фотопечатков ног, рук, будильника, звонка, тумбочки, кровати с лежащим в соответствующей позе человеком (назовем его позирующей моделью). Все это показано на снимке. Фотопортрет лежебоки был наложен на изображение лица позировавшей модели. По контуру одеяла сделана прорезь, чтобы просунуть фотопортрет лежебоки под одеяло. Один глаз на фотографии был искусственно прикрыт, второй — скрошен в сторону руки, стаскивающей одеяло.

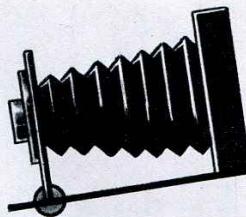
Такие изменения выражения лица производят обычно с помощью простого карандаша и скребка (отточенным скальпелем) или лезвием бритвы. Так как скребком работать гораздо труднее, то весьма удобно пользоваться тонкой кисточкой, слегка смоченной в растворе красной кровяной соли. Смоченная раствором часть изображения слабеет, а после того как она подсохнет, дорабатывается мягким карандашом (кисточка выполняет функцию резинки).

Это пример обычного плоскостного мон-

ВЫРЕЗАННАЯ ФИГУРА С ПРИКЛЕЕННОЙ ГОЛОВОЙ



РЮМКА С ВОДОЙ



АППАРАТ ДЛЯ СЪЕМКИ

Схема съемки фотомонтажа — «Пьяница»

тажа, отдельные заготовки которого собираются с помощью клея и прижимаются стеклами.

Существует другой, более выразительный способ — макетный монтаж. Здесь в качестве заготовок наряду с фотографиями участвуют и объемные предметы. Этот способ и применен при изготовлении второго фотомонтажа — «Пьяница». Монтаж сделан так.

Позирующая модель была снята в соответствии с замыслом «состояния опьянения», затем с негатива был сделан отпечаток на фотокартоне. Лицо на фотографии было заменено изображением лица «виновника». Стык (возле шеи) был заштукатурен. Полученную фигуру, вырезанную по контуру, опустили в рюмку, наполненную подкрашенной водой. Установили соответственно свет и сфотографировали.

Так сделаны заинтересовавшие читателей фотомонтажи, опубликованные в № 9 журнала «Советское фото». Это наиболее простые по технике выполнения фотомонтажи. Мы применяем и другие, более сложные фотомонтажи, публикую их в ростовской районной сатирической газете «На чистую воду».

Ростов-на-Дону

ДЕСЯТЬ ЛЕТ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ

П. ПЕРЕ

Фото автора

Десять лет назад я впервые взял в руки фотографический аппарат. Как и всякий фотолюбитель, я начал учиться новому для меня искусству на съемках своей семьи. Десятки раз я фотографировал детей, жену и всех, кого мне удавалось задержать хоть на секунду перед объективом аппарата.

Старая примитивная камера 6×9 см которой я в то время пользовался, была неудобна в обращении, мне приходилось часто перезаряжать ее, а это сильно стесняло меня. Только одно ее качество — негатив 6×9 см — было вполне приемлемым. Дома все радовались контактным отпечаткам даже маленького размера.

Скоро я пришел к выводу, что получить хорошие снимки этим фотоаппаратом очень трудно, и через полгода по случаю я приобрел двухобъективную зеркальную камеру «Роллейфлекс».

Новая камера меня прельстила квадратным форматом негатива. Теперь для того, чтобы снять горизонтальный или вертикальный кадры, мне не надо было переворачивать фотоаппарат.

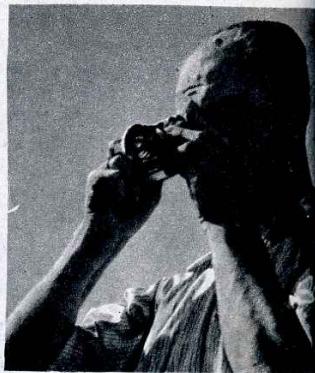
На контактные отпечатки я стал смотреть с неудовлетворенностью, пришлось приобрести увеличитель.

Постепенно я расширял тематику своих фотографий. Меня заинтересовала съемка пейзажа, попробовал свои силы и в жанровой фотографии, снимал архитектуру, производственные моменты и т. п.

Одной камеры «Роллейфлекс» мне оказалось мало. Различный характер съемки потребовал применения разнообразных объективов, а жанровая и производственная съемки, кроме того, и большого запаса пленки. Так у меня появилась «Лайка» и



Школа верховой езды. Камера «Роллейфлекс»; «Тессар», 1:3,5/75 мм; диафрагма 5,6; пленка 130 ед. ГОСТа; июнь, 13 час.; 1/500 сек.



сменные объективы к ней. В 1951 году в таллинском журнале «Картина и слово» появились первые мои фотографии. И с тех пор я время от времени посылаю свои лучшие фотографии в местные и республиканские газеты и журналы. Иногда привозжу съемку по специальным заданиям различных редакций.

Участие в печати приучило меня шире смотреть на жизнь, полнее оценить возможности фотографии.

Несколько лет назад мне казалось, что, снимая много раз один и тот же сюжет, можно достичь хорошего результата.

Теперь я отказался от такого метода. Сейчас самым тщательным образом изучаю объекты фотографирования, будь то улица в городе или рыболовные траулеры. Обычно я прихожу на место в разное время дня, изучаю, как выглядят предметы в том или ином освещении, и только после такой подготовки приступаю к съемке.

Конечно, нельзя подходить с одинако-



Улица [г. Тарту]. Камера «Роллейфлекс»; «Тессар», 1:3,5/75 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 130 ед. ГОСТа; июнь, 13 час.; 1/200 сек.

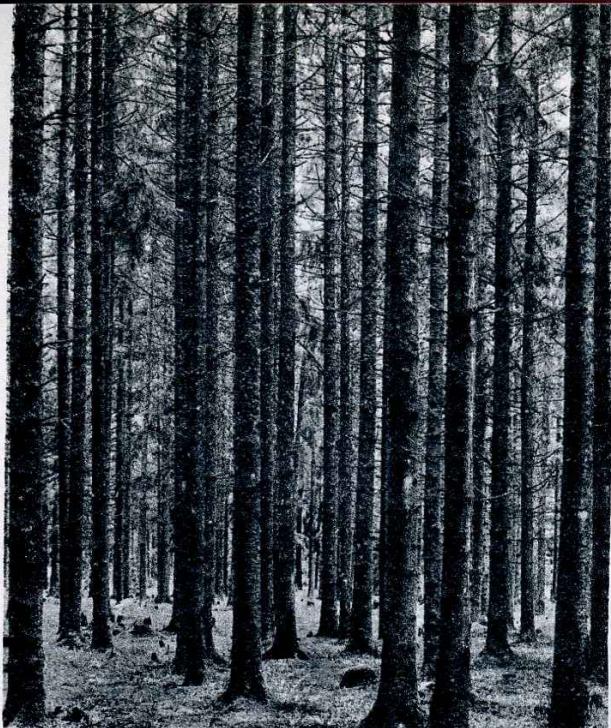
вой меркой ко всем видам фотографии. Для того чтобы выбрать один нужный кадр для снимка «Школа верховой езды», мне потребовалось израсходовать всю ленту.

Немало пришлось потрудиться и над фотографией «Прыжок». Возможно, что несколько иная поза девушки сделала бы снимок приятнее, но мне лучшего момента для съемки выбрать не удалось.

Семь лет назад я увлекся цветной фотографией. За это время перепробовал много различных способов обработки материала, пытался упростить процесс и остановился на классическом, описание которого можно найти любой книге по цветной фотографии. Для проведения экспериментов у меня было достаточное основание — за водой приходилось ходить за полкилометра. В результате этих экспериментов я решил, что лучше буду носить



Траулеры. Камера «Роллейфлекс»; «Тессар», 1:3,5/75 мм; диафрагма 8; изопан Г 17°/10 ДИН; август, 13 час.; 1/100 сек.



Еловый лес. Камера «Идеал», «Протар», 1 : 6,3/130 мм; диафрагма 12,5; плёнка 130 ед. ГОСТа; август, 15 час.; 1 сек.

воду, чем получать маловыразительные отпечатки.

Для того чтобы ускорить цветную печать, мне пришлось переоборудовать свой увеличитель «ТПУ». Я перемотал его трансформатор, установил в колбе более мощную лампу (6 в, 30 вт).

Увеличитель включен в сеть через автоматический стабилизатор напряжения. Все эти усовершенствования позволяют мне точно соблюдать режим печати и значительно облегчают работу. Например, экспонирование одного листа цветной фотобумаги размером 30×40 см (с корректирующими светофильтрами) продолжается только 10—20 сек.

Работаю я в настоящее время таксатором во Всесоюзном объединении «Леспроект». По роду своей деятельности мне приходится много ходить по лесу, и, естественно, я не пропускаю случая, чтобы сфотографировать природу, которую я так люблю. Некоторые мои снимки леса используются в специальных альбомах и в лесохозяйственных планах, выпускаемых нашим объединением.

Кохтла-Я́рве

У фотолюбителей Львова

Вскоре после того, как в журнале «Советское фото» была опубликована заметка «Возобновить работу Львовского фотоклуба» (№ 6, 1957), инициативная группа фотолюбителей обратилась в областной Дом народного творчества с просьбой возобновить работу клуба. Дирекция дала согласие создать секцию художественной фотографии. На организационном собрании, состоявшемся в сентябре, присутствовало более 50 человек — бывших членов клуба. Было избрано бюро, которому поручили составить положение о фотосекции и плане ее работы.

Что же сделала фотосекция? Один из вечеров был посвящен обсуждению технических вопросов фотографии. Многие участники вечера продемонстрировали самодельные конструкции, которые вызвали интерес у присутствующих. На собрании секции выступили с творческими отчетами тт. Полторан и Блаженов. Тов. Блаженов участвовал в фотоконкурсе, проведенном во время областного фестиваля молодежи. Он полу-

чили первую премию — путевку на VI Всемирный фестиваль. Его сообщение иллюстрировалось многочисленными репортажными фотографиями.

В начале октября члены фотосекции включились в подготовку к областной выставке Укрфото. На выставку представили свои работы члены фотосекции Г. Карманов, А. Полторан, С. Шмерцлер, А. Никульшин, Р. Котельников, С. Симутин, А. Шельменков и другие.

Работы члена нашей фотосекции Шмерцлера были отмечены третьей премией.

Многие из нашего коллектива неоднократно участвовали в ежегодных областных выставках Укрфото. Работы тт. Полторана, Карманова, Шмерцлера и мои были посланы на республикансскую выставку в Киеве.

Управление Укрфото взяло шефство над нашей фотосекцией и прикрепило к нам квалифицированного специалиста.

Впереди предстоит большая работа. Мы решали организовать выставку работ членов секции. Предполагаем обмениваться выставками с фотосекциями и фотоклубами других городов.

В. Поликанов

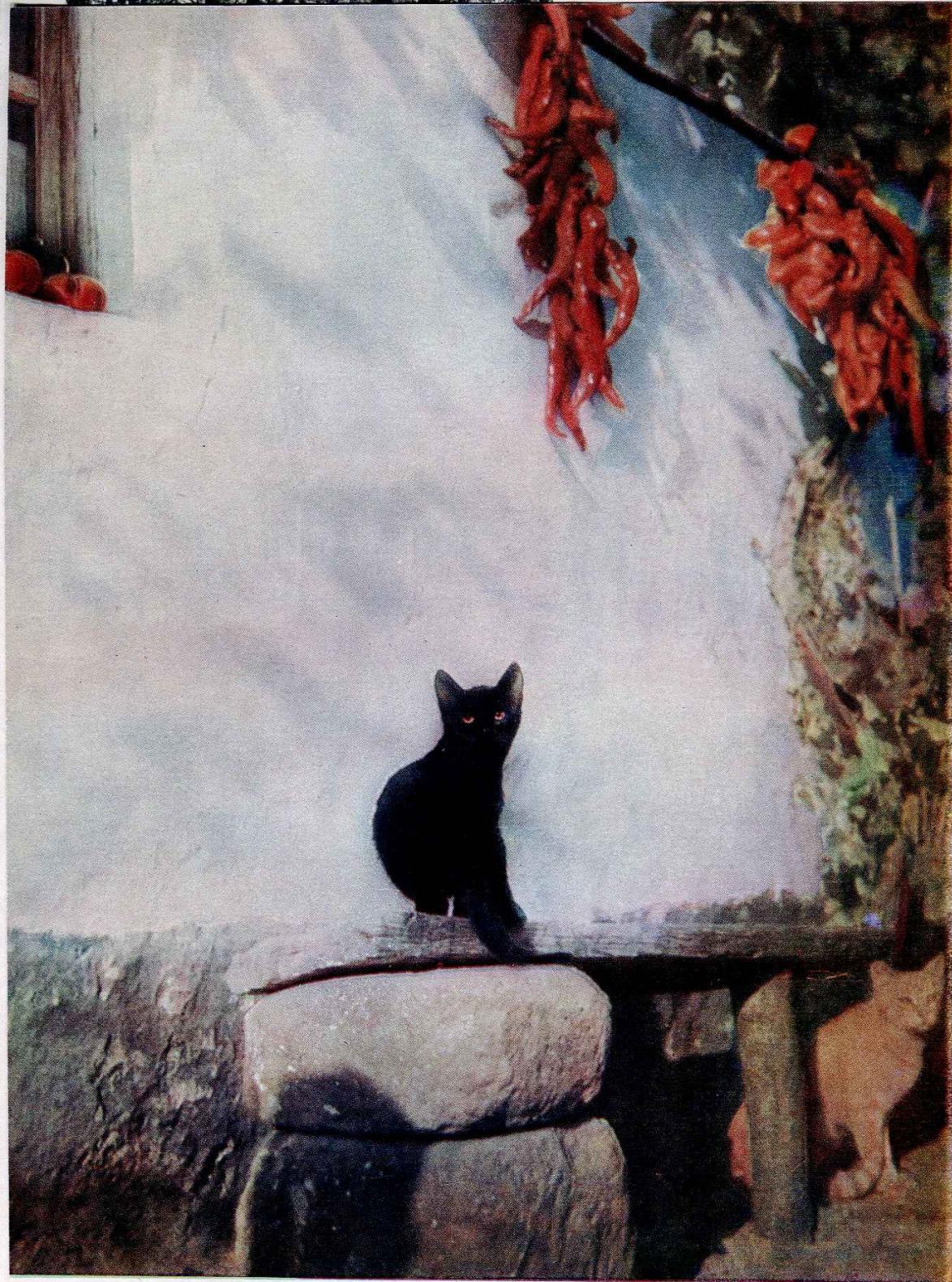
г. Львов



Фотолюбитель Пауль ПЕРЕ
(г. Кохтла-Ярве, Эстония)
Из снимков, присланных на конкурс

Прыжок

Камера «Роллейфлекс»; «Тессар»; 1:3,5/75 мм; диафрагма 4; пленка
ДС-2; съемка производилась при солнечном свете, применялась импульс-
ная лампа; июль, 16 час; 1/500 сек.



Дм. БАЛЬТЕРМАНЦ (Москва)

Черный кот
Камера «Роллейфлекс»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 5,6; пленка ДС-2, 45 ед.
ГОСТа; снято в Венгрии; август, 14 час; 1/60 сек.

ЧЕРЕЗ ОБЪЕКТИВ ФОТОЛЮБИТЕЛЯ

Р. ВЫШИНСКИЙ

Прошло уже девять месяцев после VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, но по-прежнему велик интерес к нему. Тысячи людей разных стран, которые не смогли приехать в Москву, хотят узнать все подробности об этом празднике.

В Комитет молодежных организаций СССР приходят многочисленные письма из-за рубежа с просьбой прислать фотографии фестиваля, рассказать о жизни советской молодежи.

Многие участники фестиваля и гости, побывавшие в те дни в Москве, хотят поделиться со своими друзьями впечатлениями о замечательном международном празднике. Молодая американская балерина

Барбара Перри пишет, что и сейчас стремится к тому, чтобы как можно больше американских юношей и девушек узнало о VI фестивале. Она просит прислать материалы об этом событии.

С подобной просьбой обращаются в Комитет молодежных организаций люди всех возрастов, всех профессий и почти из всех стран мира. Письма прислали Кви Киок Киат с Западного Борнео (Индонезия), Джери Грин из Канады, А. Обескара с острова Цейлон, Хидэака Уэно из Японии и многие другие.

Желая удовлетворить запросы своих многочисленных корреспондентов, Комитет молодежных организаций СССР решил издать специальный фотоальбом «VI Все-



Расставаться всегда
грустно
Фото В. Соколова

Делегация США
Фото В. Дудина



мирный фестиваль через объектив фотографа». Чтобы отобрать снимки для фотоальбома, в октябре 1957 года был объявлен конкурс среди фотолюбителей на лучший фестивальный снимок.

Для московских любителей фестиваль явился большим событием. Трудно даже подсчитать, сколько километров пленки было израсходовано и сколько удачных кадров было снято! Фотолюбители снимали незабываемую, волнующую картину праздничного автошествия по улицам и площадям Москвы, когда сотни тысяч москвичей восторженно приветствовали участников фестиваля. Фотолюбители запечатлевали всевозможные концерты, встречи, вечера. Они фотографировали посланцев мира в магазинах и у себя дома, в студенческих общежитиях и на слете туристов. И естественно, что конкурс был встречен с большим одобрением.

На конкурс поступило более 3000 фотографий. В конце января этого года на встрече фотолюбителей жюри огласило результат конкурса. Лучшими фотографиями были признаны работы Б. Парамонова, А. Лазарева, Г. Курусь, В. Григорьевой, В. Соколова, О. Долгополова.

На этой же встрече участники конкурса предложили создать секцию фотолюбителей при Комитете молодежных организаций СССР. Для решения всех организационных вопросов была избрана инициативная группа.

Перед секцией стоит большая и увлекательная работа: рассказать при помощи фотоаппарата о том, как живет и трудится советская молодежь, какой большой творческой и созидательной жизнью живет весь советский народ, донести до зарубежных читателей достижения нашей промышленности, культуры и искусства.

Члены фотосекции будут подготавливать всевозможные подборки фотографий, альбомы, выставки, обмениваться ими с зарубежными фотолюбителями, устраивать всесоюзные конкурсы среди любителей фотографии.

Чем шире будет круг участников конкурсов, тем более интересные и ценные результаты могут быть получены. Ведь часто фотолюбитель имеет возможность сделать снимок интересного события, ускользнувшего от внимания профессионального фотокорреспондента. Сила фотолюбителей в их массовости.

РЕДКАЯ ОХОТА

И. СОКОЛОВ,
доктор биологических наук
Фото автора

В северной части Аральского моря расположен маленький островок с романтическим названием «Барса-Кельмес», что в переводе на русский язык означает: «Пойдешь — не вернешься». И действительно, находится этот островок всего в 23 километрах от берега, но попасть на него можно только из г. Аральска, что за 200 километров, и при этом только на рыбакском судне и то лишь в хорошую погоду. Выбраться же с острова еще труднее: надо ждать, когда зайдет сюда случайный катер, или же вызвать по радио специальное судно.

Остров «Барса-Кельмес» занимает территорию 28 километров в длину и около 7 километров в ширину. Он превращен в государственный заповедник. Природа его типична для северных пустынь Казахстана. Основная часть острова — плоская, беслесная равнина. Только вдоль северных берегов тянется узкая полоса барханов, поросших саксаулом.

В начале 30-х годов на остров были выпущены с целью акклиматизации антилопы сайгаки и джейраны, суслики-песчанники, зайцы-русаки, фазаны, серые куропатки и дикие ослы — куланы. Зайцы, фазаны и куропатки не выдержали суровых климатических условий острова и погибли. Джейраны вначале размножились, но

в одну из суровых зим почти все вымерли. Сейчас их на острове очень мало. Лучше всех приспособились к местным условиям суслики и сайгаки — последних на острове более тысячи.

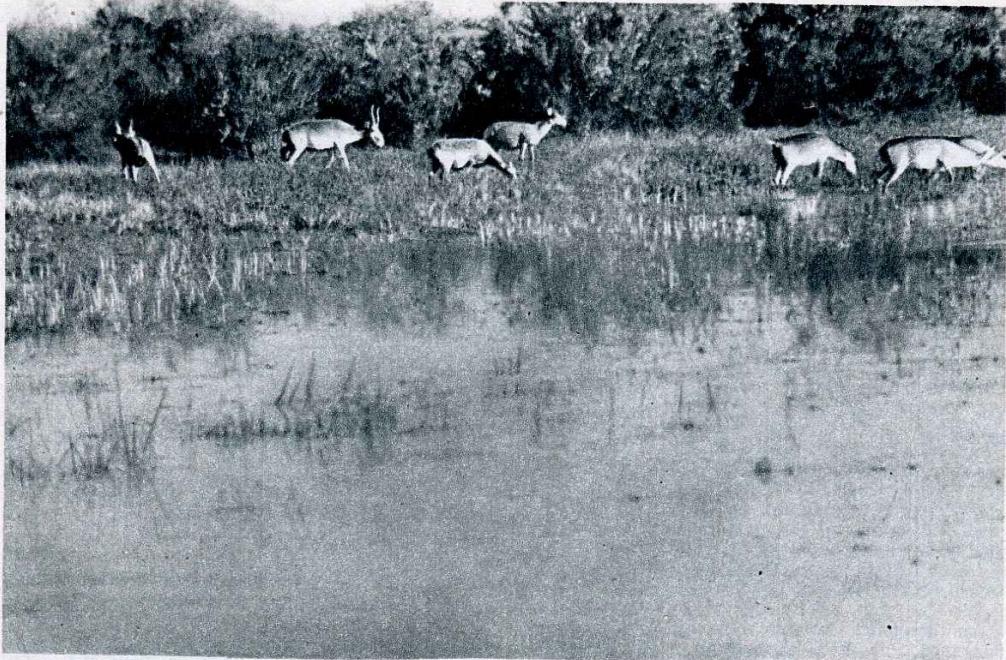
Вооружившись биноклем и камерой «Киев» с телеобъективом «Юпитер-11», я отправился на «Барса-Кельмес» наблюдать жизнь сайгаков и джейранов. За полтора месяца, проведенных мною на острове, я редко видел джейранов, и сфотографировать их мне так и не удалось. Да и сайгаков снять оказалось довольно трудно. Звери эти крайне осторожны. Видеть сайгаков приходилось часто, но подойти к ним ближе чем на 150—200 метров не удавалось. Сняты с такого расстояния даже телеобъективом, звери получались на снимках очень мелкими. Положение изменилось, когда под палиющими лучами солнца высокла редкая зелень и самки, кормящие детенышей молоком, стали страдать от жажды. Только в двух местах на острове звери могли найти пресную воду, и в начале июня мы заметили, как сайгаки по утрам начали приходить на водопой.

И вот однажды я и научный сотрудник заповедника В. Рапек отправились с фотоаппаратами на «Петькин Куль». Уже в семь часов утра мы вспугнули первый табун сайгаков. Это первое утро, впрочем, не было удачным: звери приходили не с той стороны, откуда мы их ожидали, и фотографировать пришлось издали и против солнца.

Зато в последующие дни удалось насладиться и видом сайгаков вблизи и возможностью «пострелять» их из фотоаппарата. Расположились мы — один на берегу водоема, другой — у края лощинки, по которой сайгаки подходили к водопою. Надев зеленые плащи с капюшонами, мы забрались в глубь густого куста тамариска. Для большей маскировки натыкали себе на грудь, под капюшон и в голенища сапог зеленые ветки. Ждать пришлось недолго — с семи-восьми часов сайгаки групшами почти непрерывно направлялись на водопой.



Сайга



Сайгаки на водопое

Фотографировать приходилось обычно с 15—20 метров; на более близком расстоянии, даже при полном штиле сайгаки, по-видимому, уже чувствовали человека, раздували свои необычайно широкие ноздри и в испуге убегали. Как ни странно, но на довольно громкое щелканье затвора фотоаппарата звери совершенно не реагировали. Несколько раз мы убеждались, что иногда они замечали и наши фигуры, нарушающие, очевидно, привычный вид кустов. Заметив нас, сайгаки останавливались, напряженно всматривались, и, если мы оставались неподвижными, они продолжали осторожно двигаться в прежнем направлении. Но одно наше неосторожное движение — и сайгаки обращались в паническое бегство.

Следует сказать, что фотоаппарат «Киев» с телеобъективом «Юпитер-11» и универсальным видоискателем неудобен для быстрой съемки движущихся животных. Наводить на резкость в одно смотровое оконце, а затем ловить объект в видоискателе — процедура довольно длительная. Зеркальная камера была бы куда удобнее для этой цели. Слишком контрастной оказалась пленка 45 ед. ГОСТа. В один из первых дней отказался работать на жаре фотоэлектрический экспонометр. Негативы на двух пленках оказались слишком плотными. После контрольной

проявки пришлось внести в экспозицию необходимую поправку.

Но, несмотря на все неудачи и трудности, нам все же удалось сделать серию интересных снимков животных, которых до сих пор никому в естественной обстановке фотографировать не приходилось. Вот медленно «проплыvaет» мимо нас старая единокопная самка. Она спокойна и ничего не подозревает. Показатель спокойствия — ненапряженный хобот, раскачивающийся вправо и влево в такт движению. Нажим на спусковую кнопку — и «портрет» сайги со свернутым на сторону носом получился поистине уникальным. Несколько снимков удалось сделать, когда сайгаки забрались в воду.

Все же самой интересной была настоящая photoохота за сайгаками на равнине и у моря. Я заметил самку с двумя сайгачатами среди кустов в барханах. На этот раз у меня были «Киев» с объективом «Юпитер-8». Около двух часов я буквально ползал за сайгаками, пока они кормились, впопыхах оставил где-то под кустом бинокль, полевую сумку, шляпу и, казалось, совсем потерял сайгаков из вида. Выглянув из-за кустов, я снова увидел их. Они направлялись к морю. Возобновив преследование, я подошел под прикрытием кустов все ближе, сделал несколько снимков сайгаков, пьющих

горько-соленую морскую воду (вот до чего сильной была жажда!). Я находился напротив них за кустами и готовился сделать очередной снимок. В эту минуту с громким хрюканьем стрелой пронесся мимо заметивший меня сайгачонок. Встревоженная, ранее не замечавшая меня мать выскочила из-за кустов с другим сайгачонком, остановилась в нескольких метрах от меня с широко раздутыми ноздрями и позволила снять ее почти в упор. Вслед за тем она круто повернула и побежала вдоль берега моря. Когда я

забежал вперед, мне удалось сфотографировать ее еще раз. Снимок получился динамичным. Он запечатлев характерную для сайги манеру бега и свойственный ей при этом аллюр — иноходь: одновременное выбрасывание вперед передней и задней ноги то справа, то слева.

На «Барса-Кельмесе» мне пришлось также охотиться с ружьем и добывать сайгаков для научных целей, но гораздо больше удовольствия я получил от охоты с фотоаппаратом.
Ленинград

НАШИ КОНКУРСЫ

Как уже сообщалось в предыдущих номерах, редакция журнала «Советское фото» проводит в 1958 году два открытых конкурса — на лучший снимок и на лучшую статью. В конкурсе могут участвовать все желающие.

Предлагаются следующие темы конкурса на лучший снимок: «Советский человек — труженик, строитель коммунизма», «Молодежь — наше будущее», «За мир и дружбу».

Установлены премии: за цветные фотографии — 2000 рублей (1-я премия), 1000 рублей (2-я премия), 750 рублей (3-я премия); за черно-белые фотографии — 1500 рублей (1-я премия), 750 рублей (2-я премия) и три третьи премии по 500 рублей.

Предлагаются следующие темы конкурса на лучшую статью: «Мой творческий опыт» (рассказ фотографа или фотолюбителя о своей

творческой работе — съемочной или лабораторной), «Фотографическая техника» (теоретические и практические вопросы фототехники), «Теория фотографии» (статья по одной из проблем советского фотоискусства).

Темы статей по творческим и техническим вопросам фотографии могут быть также предложены авторами по своему усмотрению.

Премии за лучшие статьи (на любую из указанных тем): 3000 рублей (1-я премия), 2000 рублей (2-я премия), 1500 рублей (3-я премия).

Как снимки, так и статьи, поступившие на конкурс и опубликованные в журнале, будут, кроме того, оплачиваться гонораром на общих основаниях.

Подробнее с условиями конкурсов можно ознакомиться в «Советском фото», № 1 и № 3.

ПРОВОДЫ НА ЦЕЛИНУ

КОЛЛЕКТИВНАЯ РЕЦЕНЗИЯ НА СНИМОК А. МАТЮШКИНА

Пред нами снимок А. Матюшкина, воспроизведенный вторично: он уже публиковался в «Советском фото» № 12 за минувший год. Тогда же автор подробно прокомментировал снимок — работа показалась ему творческой удачей. Он демонстрировал его своим товарищам, желая услышать их оценку, но те, по его признанию, «считают себя малокомпетентными, чтобы разбирать фотографическое произведение, хотя, по-человечески сказать, всех их трогает эта картинка проводов».

Редакция опубликовала этот снимок в журнале № 12 и сочла целесообразным просить читателей высказать о нем свое мнение. И вот почта принесла множество писем со всех концов страны. Они интересны и содержательны. Выбранные из них и собранные воедино критические замечания можно рассматривать как квалифицированную консультацию.

Это — правда жизни

Одним из первых откликнулся московский шофер В. Афонин. Он пишет: «Лишь тоphoto ценно, которое возвращает вас к себе не однажды, которое вызывает глубокие раздумья, заставляет волноваться, радоваться. Если подходить к работе А. Матюшкина с этой точки зрения, то она, мне кажется, обладает этим качеством».

Автор письма, анализируя содержание снимка, продолжает: «Во-первых, в этом, казалось бы, нехитром снимке, отражены глубокие народные события. Целина! Одно это слово вмещает в себе понятие большого народного государственного дела. И во-вторых, в связи с поездкой на целину в некоторых семьях происходила ломка взглядов, обострялась проблема взаимоотношений родителей и детей...».

Косвенно эта житейская сторона события, связанного с задачами освоения целины, отражена и в снимке. «В нем,— по мнению В. Афо-

нина,— раскрыт характер людей. Снимок психологически верно показывает волнующую сцену: сдержанное беспокойство матери за еще неопытного, горячего, непоседливого сына».

Положительную оценку снимку дает и Н. Зубринский из г. Пензы. Читаем в его корреспонденции:

«Снимок подкупает своей простотой, здесь нет ничего лишнего, натянутого. Да, автору действительно удалось изобразить проводы, как они есть. Это кусочек пусть небольшой, но интересной по своему содержанию жизни. Вот этой простоты зачастую нам и недостает в наших снимках. Смотришь, все хорошо удалось: и сложет и композиция, а вот нет, нет этой самой "жизнинки" — снимок потерял всю прелесть, всю непосредственность».

Тепло отзывается о работе А. Матюшкина москвич П. Назаров-Бельский: «Я, как режиссер, чувствую динамику, движение в этом снимке. Это простое, искреннее, правдивое отражение жизни — кусочек нашей современной жизни трепещет, как бьющееся сердце, перед нашими глазами. Любовь к родине, к человеку горит и светится в этой миниатюре. Редко такая простота, идеяность отражается в фотоискусстве».

По понятным причинам снимок привлек особенно живое внимание молодежи, студентов.

Вот письмо с почтовым штемпелем «Барнаул». Пишет студент Алтайского медицинского института В. Рощушкин: «Меня очень взволновал снимок А. Матюшкина. В нем я увидел себя и мать, старенькую, хлопотливую, заботливую. Так же и я много раз стоял у вагона, держа в руках вещевой мешок, отправляясь на уборку урожая, так же провожала меня мать. Смысл снимка действительно близок каждому, понятен без всякой подписи. Столько в нем жизни, правды!»

«Я тоже летом 1956 года ездил на уборку урожая на целинные земли,— сообщает студент Азербайджанского индустриального института О. Кутний.— Перед отъездом я сделал несколько снимков, запечатлевших проводы бакинцев на уборку целинного урожая. Признаюсь, ни один из них не оказался удачным. Когда же я смотрю

на снимок А. Матюшкина, мне кажется, что и я сам через минуту-другую отправляюсь с товарищами в путь: настолько правдиво и жизненно передана сцена проводов. Не приходится гадать, что это за люди и почему они около вагонов».

С такой характеристикой снимка согласен и военнослужащий А. Серяков из г. Балтийска. Он пишет: «В фотографии хорошо показана любовь матери к своему сыну. Этот простой снимок оставляет большое впечатление, он раскрывает настоящую жизнь народа».

Того же мнения придерживаются многие: челябинский студент М. Киреев, фотолюбители И. Лалетин (г. Абакан), В. Белевский (д. Разбогаевка, Орловской области), В. Храпеский (г. Волноваха), А. Нефтулаев (г. Сталинград), А. Штома (с. Олишевка, Черниговской области), Б. Ашихмин (г. Краснодар), Н. Мардаренко (г. Николаев) и другие.

Итак, первый вывод: ни у кого из читателей не вызывает сомнений, что снимок А. Матюшкина — подлинный репортаж, что это — правда жизни.

Случайное, а не типичное

Однако далеко не всех читателей вполне удовлетворил снимок А. Матюшкина. Да, полагают они, снимок репортажный, он правдив, сценка, изображенная на нем, жизненна, но не слишком ли односторонне решен сюжет? Верное ли представление дает он о проводах на уборку целинного урожая, проходящих обычно в атмосфере приподнятого настроения и чаще всего с веселыми, задорными песнями, музыкой?

О таких именно проводах пишет учащийся лесотехникума В. Некрасов (г. Великие Луки), вспоминая мартовское утро, когда он в числе других провожал своих товарищей в далекий Казахстан.

«Песни, музыка, цветы — вот что сопровождало отъезжающим в это время на перронах вокзалов», — дополняет эту картину П. Перецелица (ст. Кинель, Куйбышевской области). В этой связи он считает нужным подчеркнуть, что «наша фотография, как и любое другое искусство, призвана показывать, раскрывать характерные, типичные стороны нашей повседневной жизни. В этом и заключается сила жизненность метода социалистического реализма».

С этим мнением согласен и В. Маев (поселок Черлак, Омской области): «На снимке нет той подлинной атмосферы проводов, когда наши люди уезжают на свершение больших нужных дел, и от этого фотография превращается не более как в протоколенную иллюстрацию».

Подробно разбирая снимок, фотолюбитель П. Харьковский (с. Алексеевка, Харьковской области) делает вывод, что фотография воспроизведит случайный момент, случайное явление без попытки его обобщения, и в этом, по его мнению, состоит существенный недостаток снимка.



Проводы. «Киев-2»; «Юпитер-8»; диафрагма 11; светофильтр Ж-17; плёнка флюорографическая средней чувствительности; 23 июля, 14 часов; 1/125 сек. Белыми линиями показано, как предлагает А. Лиханов кадрировать этот снимок

Фото А. Матюшкина

Что же происходит между персонажами?

Что же происходит между основными персонажами, изображенными на снимке, — сыном, отъезжающим на целину, и провожающей его матерью? Это существенное обстоятельство выражено в снимке крайне неясно и дало основание для всяких догадок. «Причем автор, — отмечает в своем письме И. Горшунов (Чита), — при описании характера героев, изображенных на фотографии, не столько говорит о том, что запечатлено им на кадре, сколько о том, что он видит в своем изображении».

«Глядя на фотографию, можно подумать, что производится какой-то расчет, — пишет Е. Заболотный (поселок Вожаель, Коми АССР). — Са-

мый факт дачи денег на дорогу не характерен: это делают дома».

Новосибирскому студенту А. Полевскому представляется, например, что лицо матери озабочено тем, чтобы дать сыну денег на дорогу и чтобы их хватило ему. Лицо же сына, вся его фигура выражают нетерпение: поскорее бы получить деньги и уехать в колхоз вместе с товарищами. Он торопится, он даже не положил meshok на землю...».

Так расшифровывают происходящее между персонажами, изображенными на снимке, и другие читатели: ташкентский фотолюбитель П. Новиков, москвич М. Осминин, ленинградец А. Герасимов, Р. Фридман из г. Горького, М. Леонов из Кронштадта. Пограничник А. Епишкин обращает внимание на выражение лица матери. «Если бы она доставала деньги из платка, как объяснил в тексте к своему снимку его автор А. Матюшкин, — пишет А. Епишкин, — то мать смотрела бы на свои руки. А то ведь она смотрит на грудь своему сыну. А сын? Положение его рук такое, что, можно подумать, он выпрашивает у матери-старушки последнюю десятку!».

Как бы подводя итог всем этим рассуждениям, москвич В. Жердев пишет: «Внимание сразу приковывается к правой руке паренька, что именно у него в руке, разобрать трудно. В руках матери тоже что-то непонятное. К чему же жест сына? Все дело в том, что мало удачно схватчен момент съемки положения рук матери, по которому нельзя сказать, что она дает сыну деньги, как уверяет автор снимка. А. Матюшкин, как он сам поясняет, показал простых советских людей, «отъезжающих не на праздник, а на труд и, может быть, на серьезные испытания».

Попытка разобраться в том, что происходит между «действующими лицами», изображенными на снимке, не беспочвена. По достоинству оценить его можно только в том случае, если запечатлен именно тот момент во взаимоотношениях матери и сына, который соответствует замыслу автора.

Удалось ли это А. Матюшкину? Как правильно замечает калужский студент Б. Васильевский, «к недостаткам снимка прежде всего следует отнести неправильный выбор момента съемки. Ведь известно, что «неорганизованный» сюжет, взятый из самой жизни, не всегда бывает типичным и характерным. Фотографу необходимо уметь находить в лице выражение душевного движения человека, характерный жест, уметь запечатлеть тот самый момент жизни, без которого снимок бывает серым и скучным.

Сумел ли А. Матюшкин найти такой момент в данном случае? Нет, не сумел. Он правильно выбрал сюжет, композицию кадра, но нужного момента для спуска затвора не нашел. Именно поэтому, несмотря на важность, типичность темы, снимок не доходит до зрителя».

По существу об этом же говорит А. Кудян (г. Гродно), находя, что автору следовало бы «уловить» взгляд матери, обращенный на сына, подчеркнуть душевное состояние обоих. От этого снимок стал бы эмоциональнее, жизненнее.

Просчеты в композиции кадра

А композиционное построение кадра? Безупречно ли оно? Не было ли возможности у автора снимка найти лучшую точку съемки?

Читатель М. Шагалов (Ак-Дарьинский район, Самаркандской области) считает, что «следовало бы раздвинуть рамки кадра, отойдя с аппаратурой хоть на один шаг назад. Тогда ноги на переднем плане не были бы «обрезаны», а фигура девушки справа полностью вошла бы в кадр».

«Если бы автор при съемке сместил направление объектива немножко вправо, — полагает Л. Безруков (г. Николаев), — тогда задний план был бы больше заполнен людьми, это заметно оживило бы снимок». О том же пишет В. Заднепрянский (г. Смела, Черкасской области), считая, что «фон снимка не очень соответствует сюжету — проводам на целину. Содержание кадра было бы более значительным, если бы в него удалось включить вторым планом группу отъезжающих, воспользовавшись точкой съемки, взятой чуть левее, и изменив диафрагму до 4—4,5».

Освещение — важный элемент композиции. Однако, по мнению В. Русанова (Балашиха), выбрано оно не совсем удачно. «Лучше было бы, если бы свет падал со стороны фигуры матери, несколько сзади ее. Это выделило бы фигуру сына, «оторвало» бы ее от фигур на заднем плане... Кроме того, нужно было бы при кад-



Снимки А. Матюшкина и В. Козловского объединены в один кадр по эскизу фотолюбителя В. Москвинова

рировании несколько срезать левую сторону снимка, оставив лишь изображение части лотзуга на вагоне. Это устранило бы неуравновешенность композиции.

Фотолюбитель В. Москвинов (г. Сокол, Вологодской области) сопоставляет два снимка на одну и ту же тему: А. Матюшкина и В. Козловского («Советское фото» № 8, 1957).

«Снятые в разное время и в разных местах, — пишет В. Москвинов, — каждый из них по-своему правдиво отражает отъезд молодежи на целину. Они как бы дополняют друг друга. Если бы при съемке удалось запечатлеть оба эти момента на одном кадре, мы получили бы обобщение, образ». Автор письма предлагает условный набросок, «объединяющий» оба снимка в один кадр.

Такой именно кадр мог бы получиться у А. Матюшкина, если бы он, как думает Ю. Яшкин (зерносовхоз «Искра», Сталинградской области), направил объектив аппарата под углом к составу с таким расчетом, чтобы в кадр вошло изображение (вторым планом) нескольких раскрытий вагонов, заполненных отезжающей молодежью.

Об этом же пишут М. Павлов из г. Алматы, С. Астафьев из г. Серпухова, В. Горшков из г. Кирово-Чепецка и другие.

Свердловский студент А. Лиханов находит, что снимок неправильно откадрирован. Следует срезать часть поля снимка снизу и слева. Тогда изображение главных персонажей перенесется в левую сторону кадра. Композиция его станет намного выразительнее.

Поправки к условиям съемки

Снимки, публикуемые в нашем журнале, сопровождаются, как известно, условиями съемки. Естественно, читатели не могли обойти их молчанием, рецензируя снимок А. Матюшкина. Правильно ли он использовал имеющиеся в его распоряжении технические средства?

Ответ находим в замечаниях москвича А. Шевелевича. Он пишет: «Снимок сделан при высоком стоящем солнце, которое находилось почти в зените. Поэтому тени на снимке вышли очень короткими, и все изображение получилось плоским, нерельефным. Посмотрите на платформу или на верхнюю часть сумки, которую держит сын. Это монотонные, серые поверхности, без намека на фактуру. Правда, некоторую линейную перспективу создает уходящий влево железнодорожный вагон, но в основном снимок лишен глубины. Во всем этом повинно неудач-

ное освещение. Но изменить освещение было, конечно, невозможно. Поэтому следовало обратить особое внимание на использование имеющихся в наличии технических средств и таким образом хоть частично компенсировать неудачное освещение. Сделал ли это автор снимка? Нет. Во-первых, зачем было диафрагмировать объектив до 11. Из-за этого передний и задний планы получились одинаково резкими. При меньшем диафрагмировании задний план получился бы не таким резким и создалось бы впечатление какой-то глубины.

Далее. Оправдано ли применение желтого светофильтра? Нет! Отличительной особенностью флюорографических пленок является их повышенная сенсибилизация к желто-зеленым лучам. Желтый светофильтр еще больше подчеркнул чувствительность пленки к средневолновой зоне спектра. Отчасти поэтому фигуры матери и сына не выглядят достаточно рельефно на фоне близкого по тону вагона. А ведь в действительности цветовые тона человеческих лиц и вагона, бесспорно, составляют достаточно большой контраст.

Применение желтого светофильтра в данном случае было особенно нежелательно, так как желтые светофильтры увеличивают контраст светотени и уменьшают действие воздушной дымки».

В той или иной степени повторяют эти замечания А. Зубков (хутор Дон-Якуши, Сталинградской обл.) и другие читатели.

Коллективное обсуждение снимка А. Матюшкина оказалось весьма поучительным и плодотворным. Эту мысль хорошо выразила сталинградская читательница Н. Морозова: «Большую ценность представляют подобные жанровые снимки. Они заставляют читателя задуматься, хорошенько всмотреться и даже невольно придумать целую историю по поводу увиденного».

Остается только сказать в заключение, что в свое время редакция журнала, получив снимок А. Матюшкина, писала ему:

«Вам удалось, не инсенируя, запечатлеть интимную жанровую сценку, сосредоточив внимание на центральной, главной части снимка. Возможно, снимок выиграл бы при выборе нескольких иной точки съемки, если бы были показаны платформа и состав...».

В целом положительную оценку снимку дали и читатели. Их коллективная консультация поможет его автору лучше разобраться не только в достоинствах снимка, которые он нашел, но и в тех недостатках, которые он, видимо, не замечал.

ЛЮБИТЕЛЬСКАЯ МАКРОСЪЕМКА

П. ШВЕДОВ

Многие фотолюбители в своих творческих исканиях, а иногда и в помощь основной работе (биолога, агронома, инженера) обращаются к макросъемке — фотографированию мелких предметов в крупном масштабе: насекомых, растений, деталей механизмов.

Для того чтобы получить на негативе изображение предмета в крупном масштабе, необходимо приблизить аппарат к объекту съемки. Одновременно с этим надо увеличить расстояние между объективом и камерой фотоаппарата.

Наиболее распространенные камеры («ФЭД», «Зоркий», «Киев» и др.) позволяют снимать лишь с расстояния не ближе метра, давая при этом двадцатикратное уменьшение.

Поэтому при макросъемке аппаратами этих типов пользуются насадочными линзами, укорачивающими фокусное расстояние объектива, или промежуточными кольцами. Кольца, установленные на камере, увеличивают расстояние от объектива до пленки.

Макросъемка имеет ряд особенностей, связанных с выбором экспозиции, определением глубины резкости, настройкой на резкость, определением границ кадра. Игнорирование ими ведет к неудачам и снижению качества фотоснимков. Разбор недостатков и достоинств любительских макроснимков, по-видимому, будет не бесполезен как для их авторов, так и для любителей, осваивающих этот вид съемки.

Снимок Ф. Бондаренко (г. Харьков) «Пчела на цветке». Камера «Зенит»; «Индустар-22», 1:3,5/50 мм с промежуточными кольцами; диафрагма 3,5; изопанхром 32 ед. ГОСТа; май, 12 час.; 1/250 сек.



Пчела на цветке

Фото Ф. Бондаренко (г. Харьков)

Основным недостатком этого, по существу неплохого, снимка является его нерезкость. Здесь нерезко все: голова, спинка и брюшко пчелы, лепестки и тычинки цветка, ветка. Четко проработаны только части крыльев.

В чем же здесь дело? Чем крупнее мы хотим получить

изображение на негативе, тем дальше надо отдалить объектив от пленки. Но, чем дальше мы отодвигаем объектив, тем меньше становится глубина резкости изображаемого пространства. Незначительная глубина резкости и является основной трудностью макросъемки.



Улитка

Фото И. Филатова (г. Костино)

Автор не пишет, какой высоты кольца он применял при съемке. Предположим, что у него на негативе изображение получилось в два раза меньше натурьи. Для этого ему нужно было объектив выдвигнуть дополнительно на 25 мм. В этом случае глубина резкости при диафрагме 1:3,5 будет около 1,5 мм, поэтому то, что было расположено в пределах этих полутора миллиметров, и вышло резким.

Если бы объектив задиафрагмировалось до 16, то глубина резкости увеличилась бы до 6,5 мм, а при диафрагме 22 возросла до 9 мм.

При работе фотоаппаратом «Зенит» имеется полная возможность визуально выбрать диафрагму, обеспечивающую требуемую резкость изображения. Камера «Зенит» из всех выпускаемых нашей промышленностью аппаратов наиболее пригодна и удобна для макросъемки, так как позволяет видеть изображение на матовом стекле.

Следовательно, Ф. Бондаренко полностью не использовал возможности камеры.

Снимок И. Филатова (г. Костино, Московская обл.) «Улитка». Камера «Зоркий», «Индустар-22», 1:3,5/50 мм, с насадочной линзой +2 диопт-

рии; диафрагма 5,6; плёнка цветная 1400 X и Д; $1/100$ сек.

Съемка крупным планом камерами с фокусной наводкой на резкость («Зоркий», «Киев») затрудняется из-за того, что видоискатели и дальномеры у них не рассчитаны для съемок с близких расстояний. Поэтому при макросъемке этими камерами применяются специальные приспособления с матовым стеклом. Существует много различных конструкций, облегчающих макросъемку. Одно из таких приспособлений описано в журнале «Советское фото» № 9 за 1957 г. С успехом можно пользоваться также насадочными линзами и промежуточными кольцами. Но в этом случае из-за отсутствия матового стекла невозможен непосредственный контроль за наводкой на резкость и точное определение границ кадра затруднительно. Практически это осуществляется путем замера расстояния от снимаемого предмета до плоскости плёнки линейкой или приспособлением, состоящим из проволочной рамочки на раздвижной раздвижной штанге.

Ввиду малой глубины резкости изображаемого пространства при съемке с близких расстояний этот замер

должен осуществляться с надлежащей точностью. В противном случае предмет съемки может оказаться не в фокусе объектива, что мы и видим на рассматриваемом снимке. Качество фотографии можно было повысить более сильным диафрагмированием объектива.

Мягкий свет не дал «игры» на поверхности листа и лишил фактурности раковину улитки. Использование скользящего солнечного света значительно улучшило бы снимок. Отпечаток несколько выигрывает, если его обрезать по указанным линиям.

Снимок Р. Соколова (ст. Наталеби, Грузинская ССР) «Кузнецик». Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1:3,5/50 мм, с промежуточным кольцом; диафрагма 5,6; изопанхром 65 ед. ГОСТа; $1/100$ сек.

В отличие от предыдущего снимка здесь вместо насадочной линзы применено промежуточное кольцо высотой 17,5 мм. Автору удалось получить вполне резкое изображение кузнецика (за исключением усиков). Правильно использованный свет выявил сетчатость на крыльях и передал фактурность головы и шеи.



Кузнецик

Фото Р. Соколова (ст. Наталеби, Грузинская ССР)



Жук-скарабей

При макросъемке следует следить за тем, чтобы отдельные листья, веточки и т. п. не закрывали основной предмет съемки. Этого автор не учел, в результате темная перекзкая веточка и тень от нее «разрезали» туловище и лапку кузнецика, а два листика перекрыли крылья.

Не менее важно выделить объект съемки из окружающей обстановки и «оторвать» его от фона. Иногда для этого достаточно правильно установить диафрагму объектива, тогда фон окажется «размытым». В данном случае этого оказалось мало: задний план вышел беспокойным, и на нем плохо выделяется кузнецик. При фотографировании это нужно было предвидеть и производить съемку в момент, когда кузнецик был на менее пестром фоне. Можно было бы также при помощи зеркала высветить (контурным светом) верхнюю часть тела кузнецика, и тогда резкая белая полоска отделила бы его от фона.

Снимок Д. Бермана (г. Москва) «Жук-скарабей». Камера

Фото Д. Бермана (г. Москва)

«Зенит»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм, с насадочной линзой; диафрагма 8; плёнка изопанхром 65 ед. ГОСТа; май, полдень; 1/100 сек.

Хороший энтомологический снимок показывает жука-скраба, перекатывающего навозный шар.

Правильно использованный солнечный встречный свет полностью выявил фактуру и форму как самого жука, так и шара. Следовало бы только несколько ослабить тень под шаром, поместив перед ним во время съемки экран-отражатель из листа белой бумаги или картона, оклеенного станиолем.

Разумная степень диафрагмирования сделала фон неизрим, тем самым выделив основное.

Карандаш в кадре дает зрителю наглядное представление о размерах жука и его шара. К сожалению, досадная небрежность — обломанный конец карандаша — портит впечатление от этого выразительного и правильно скомпонованного снимка.

Снимок В. Ишева (г. Новосибирск) «Монета». Камера «Практифлекс»; диафрагма 3,5; насадочная линза; свет из окна с подсветкой; 1/25 сек.

Снимок недостаточно резок, очевидно, это является следствием неточной наводки при съемке, так как диаметр монеты в натуре 22 мм.

Боковой свет дал возможность хорошо выявить рельеф рисунка.

Левый борт монеты несколько пересвещен, что привело к потере деталей чеканки. Следовало бы избежать светлых полос на фоне.

Экспозиция при печати должна быть большей. На отпечатке вокруг монеты хотелось бы видеть несколько больше черного фона. Советуем избегать обрезки отпечатков фигурным резаком.



Монета

Фото В. Ишева (Новосибирск)

Снимок К. Попкова (г. Ленинград) «Георгины». Камера «Икофлекс II»; диафрагма 5,6; плёнка цветная ДС-2; сен-тэбрь, 15 час.; 1/250 сек.

Умело использованный солнечный, почти встречный свет в сочетании с подсветкой-отражателем дали возможность получить красивый по свету снимок. Цветок получился объемным, хорошо проработались все части растения, начиная с богатых полутонами лепестков, кончая почти силуэтными листьями внизу. Резко высвеченный с одной стороны стебель вышел очень рельефным.

Если «размытое» облако под верхним правым листом хорошо подчеркнуло его изрезанный контур, то облачко между стеблями (ниже цветка) вряд ли оправдано. Хотелось бы фон (небо) получить несколько более темным.

Отвлекает зрительное внимание георгин второго плана. Нужно было при съемке аппарат опустить настолько, чтобы нижние листья спроектировались на небо, тогда снимок стал бы еще декоративнее. Нижнюю часть снимка, создающую лишнюю пестроту, можно без сожаления отре-зать.



Георгины

Фото К. Попкова (г. Ленинград)



Взгляд

Фото В. Загородникова
(г. Ростов-на-Дону)

Некоторые фотолюбители часто увлекаются съемкой на цветную пленку, а печатают на черно-белую бумагу, как это мы видим на снимках тт. Попкова и Филатова. Хочется предостеречь от этого ошибочного увлечения. Такая практика обедняет творческие возможности фотографа — то, что может быть очень эффектно в цвете, будет невыразительно на черно-белых фотоматериалах. Товарищи лишают себя возможности, пользуясь различными негативными материалами и светофильтрами, сознательно получать желаемые соотношения тональностей, например тех же цветов на фоне темного неба, выявление облачков, создания «грозового» неба и т. п.

Снимок В. Загородникова (г. Ростов-на-Дону) «Взгляд». Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1:3,5/50 мм, с промежуточным кольцом высотой 13 мм; пленка изопанхром 130 ед. ГОСТа; 10 час., в тени; $\frac{1}{2}$ сек.

Автор поставил перед собой не простую задачу: посредством части дать представление о целом. Замысел безусловно удался тов. Загородникову. Глядя на задорные глаза девушки, можно представить себе все ее лицо.

Снимок выполнен технически грамотно и свидетельствует о том, что автор владеет



Земляника

Фото Е. Арманд (г. Москва)

фотографической техникой. Рассеянный свет обеспечил отличную проработку белка и

радужной оболочки глаз. Удачно выбран поворот головы. Но глаза слишком уведены вправо. Из-за этого радужная оболочка и зрачки слились с тенью в углах глаз, дав излишние темные пятна.

Путем подсветки отражателем при съемке следовало несколько высыпить левый глаз, который сейчас значительно темнее правого. Этот недостаток можно было исправить при печати частичным прикрытием фотобумаги во время экспозиции. Весь снимок нужно печатать мягче — это придаст ему теплоту.

Снимок студентки Е. Арманд (г. Москва) «Земляника». Камера «Зенит»; «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм, с промежуточным кольцом; диафрагма 8; пленка изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 11 час.; 1/100 сек.

Хороший снимок, сделанный на профессиональном уровне, с полным знанием техники съемки и печати.

Боковой солнечный свет в сочетании с отражателем из белой бумаги дал возможность автору выявить фактурность мохнатого стебля и подсыха-

ющих чашечек земляники. Хорошо передана фактура сочных спелых ягод с твердыми бугорками семян.

Постепенная потеря резкости листа создает впечатление воздушности, подчеркивающуюся мягкими световыми пятнами заднего плана.

Включенная в кадр «посторонняя» хвоя елки придает снимку живость.

Литература по макросъемке

Всем интересующимся макросъемкой рекомендуем прочитать книги:

В. Л. Минкевич, С фотоаппаратом в мире растений и насекомых, «Искусство», М., 1957.

Н. Кудряшов, Б. Гончаров и Н. Классов, Специальные виды фотосъемки, «Искусство», М., 1955.

В. Смородин, Фотографирование природы, «Искусство», М., 1957.

И. Минников, Макросъемка малоформатными аппаратами, «Советское фото», № 2, 1957.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

Фотографические отпечатки, направляемые для опубликования в журнале или на консультацию, должны быть выполнены на глянцевой бумаге форматом 13 × 18 см. На обратной стороне каждого снимка мягким простым карандашом автор должен написать полностью свою фамилию, имя и отчество, указать профессию, домашний адрес, название снимка и условия съемки по следующему образцу:

Камера «Зоркий»; объектив «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; светофильтр ЖС-18; пленка изопанхром 65 ед. ГОСТа; август, 17 часов; выдержка 1/250 сек. В тех случаях, когда

использовались дополнительные источники освещения, необходимо сообщить, какие именно.

Кроме того, для сведения редакции должно быть сообщено: где произведена съемка (официальное название предприятия, колхоза, института, стадиона, города) и при каких обстоятельствах (на лекции, на комсомольском собрании, на производственном совещании, на футбольном матче «Динамо» — «Спартак» и т. п.). Если представляются старые работы, нужно сообщать и год съемки. Негативы присыпать не следует.

Снимки без указанных данных редакция журнала публиковать и консультировать не будет. Рукописи и снимки не возвращаются.

ВИДЕТЬ ОБЪЕКТ ТВОРЧЕСКИ

П. ЗИМИН,

кандидат

искусствоведения

Многие начинающие фотолюбители ошибочно полагают, что достаточно приобрести хороший фотоаппарат, прятом цену подороже, с разнообразной оптикой и принадлежностями, научиться грамотно обращаться с аппаратурой — и получение произведений фотографического искусства обеспечено.

Это далеко не так. Обычно критически настроенный начинающий фотолюбитель, получив первый отпечаток, испытывает глубокое разочарование. Снимок оказался не таким, как хотелось фотографу: в одном случае второстепенные детали выступили на передний план, заслонив главное в кадре; в другом — соотношения света и теней не получились такими, каким оно казалось в действительности; в третьем — предметы как бы налезли один на другой и, образовав какой-то беспорядок, затруднили восприятие кадра. Словом, на снимке изображено совсем не то, что ожидал увидеть автор.

Основная причина таких неудач — отсутствие мастерства, неумение владеть специфическими изобразительными средствами фотографического искусства. Начинающий фотограф предварительно не сумел увидеть основное содержание и форму фотографируемого объекта, недостаточно вдумчиво пошел к выполнению своей задачи. Одним из моментов, сопутствующих приобретению такого мастерства, является умение видеть объект съемки по-фотографически. Об этом мы и хотим поговорить с фотолюбителями, поделиться своим опытом.

Нельзя согласиться с мнением тех художников-живописцев, которые считают, что равнодушное «смотрение» на жизнь является специфической особенностью фотографии. Так говорил, например, И. Серебряный в своем докладе на Первом Всесоюзном съезде советских художников. Авторы таких высказываний, очевидно, не знают того, что от мастера фотографического искусства требуется, быть может, даже более внимательное всматривание в окружающую его природу и жизнь, чем от художника-живописца. И вот почему.

В противоположность живописцу, который может компоновать свои картины постепенно, по ста-

диям, исподволь, продумывая и переживая каждый свой следующий творческий шаг, фотограф в своей работе ограничен многими специфическими возможностями фотографии:

а) объектив фотоаппарата точно запечатлевает на снимке все то, что находилось перед ним;

б) снимок получается не в результате стадийного и постепенного, а в результате мгновенного и однократного отображения действительности;

в) в монохромной (черно-белой) фотографии оттенки окраски предметов передаются условно;

г) наконец — этот момент общий для всех изобразительных искусств на плоскости — непосредственная передача пространства исключена.

Нарядне с другими деятелями изобразительных искусств, фотолюбитель должен самым внимательным образом всматриваться в окружающий его мир. Он должен помнить, что ближайшей причиной многих его творческих неудач является как раз неумение «видеть объект», то есть рассматривать его с необходимой сосредоточенностью, критически, учитывая и характер сюжета, и возможное построение кадра, и условия освещения, и наличие у фотографа технических средств. Если фотограф, прежде чем он нажмет рычажок затвора, не проявит такого внимательного отношения к объекту, который он собирается фотографировать, то результаты обычно оказываются в большей или меньшей степени неудачными, разочаровывающими и автора и зрителей.

Что же нужно иметь в виду любителю, на что ему следует обращать внимание, чтобы научиться правильно «видеть» фотографируемый объект?

Прежде всего следует помнить, что «умение видеть» теснейшим образом связано с композицией кадра, с умением построить его так, чтобы он наиболее выразительно раскрывал сюжет, основную идею. Поэтому фотограф, намеревающийся с помощью своих специфических средств создавать картины высокого смысла и художественного содержания, раньше чем приступить к съемке интересующего его объекта, должен постараться как следует рассмотреть его в целом и деталях. Он должен увидеть, что именно в данном сюжете является главным, а что — второстепенным, менее су-

щественным, и что, наконец, является лишним, мешающим или противоречащим ему, отвлекающим внимание от основного в содержании кадра. Принструя к такому внимательному и критическому рассматриванию объекта, фотограф начинает, в сущности, работу по компоновке своей будущей картины.

Такому зрительному анализу сюжета, выявляющему основного в нем, его внутренних связей и противоречий помогает, во-первых, рассматривание и оценка фотографируемого объекта с разных точек съемки: ближе или дальше, правее или левее, выше или ниже. При одних положениях фотографа главные сюжетно важные элементы могут отчетливо выделяться в кадре, при других — они скрываются за второстепенными деталями кадра, заслоняющими главное содержание данного снимка.

Во-вторых, из всего пространства, которое находится перед ним, фотограф должен уметь «вырезать», то есть выделять определенную его часть, ограниченную горизонтальным или вертикальным прямоугольником кадра, на которой впоследствии должно сосредоточиться внимание зрителя.

Вычленению такого кадра существенно помогает рассматривание объекта съемки через видоискатель камеры, либо по матовому стеклу, либо через специальный искатель.

Фотограф должен считаться с реальной возможностью запечатлеть при помощи своей камеры лишь некоторый «вырез» из окружающего нас мира; все остальное остается за кадром и не должно отвлекать внимание фотографа. Поэтому он, выделяя из находящегося перед ним мира какой-то «кадр», должен заранее поставить себя в положение зрителя, рассматривающего будущую работу, и компоновать ее, в отношении содержания и объема, в соответствии с техническими средствами, имеющимися в его распоряжении.

В-третьих, причиной многих неудач в работе фотографа является то, что, работая в области черно-белой (монохромной) фотографии, он часто упускает из виду, что наш глаз и фотографическая пластика или плёнка по-разному чувствительны к разнообразным оттенкам в цветности (окраске), а также к светлоте фотографируемых предметов.

Рассматривая природу в ее многоцветности, фотограф должен уметь представить ее себе в виде будущей однокрасочной, лишенной красочности картины, в которой разнообразие и богатство красот превращается в сочетание ахроматических тонов, более или менее точно соответствующих по своим светотеневым градациям нашему первоначальному впечатлению от окружающей нас природы. Здесь, как показала практика, фотографу может принести существенную пользу целесообразно подобранный «монохромный видоискатель», представляющий собой цветное стекло, подобное прямоугольнику фотографического кадра. Если зона пропускания цветов для данного стекла достаточно узка, то предметы, рассматриваемые через него, будут выглядеть одноцветными и будут различаться только по градациям светлоты так, как мы это видим на монохромном фотографическом изображении.

Учитывая то, что современные фотографические

негативные эмульсии большей частью изготавливаются панхроматическими, то есть чувствительными почти ко всем цветам видимого спектра, с некоторым понижением чувствительности в зеленой зоне, целесообразно применять для монохромного видоискателя зеленое стекло, с зоной пропуска световых волн примерно от 500 до 550 м¹. Впечатление от рассматривания в такой видоискатель будет примерно соответствовать тому, какое мы получим при рассматривании монохромного позитива, для которого негатив был сделан на современной панхроматической эмульсии.

Пользование таким монохромным видоискателем избавляет фотографа от многих неудач.

В-четвертых, нужно обратить особое внимание фотографа на один из существеннейших моментов, обуславливающих разницу в том, как мы воспринимаем природу и плоскую фотографическую (и всякую другую) картину. Нормально окружающую нас природу мы воспринимаем «бинокулярно», то есть двумя глазами одновременно. Такое восприятие дает нам возможность видеть окружающие нас предметы в трех измерениях и таким образом непосредственно ощущать пространство, которое окружает эти предметы, воспринимать их телесные формы и фактуру, непосредственно осознавать и до некоторой степени оценивать их удаление от места наблюдения и пространственные связи между собой.

Иное получается, когда проекции предметов с помощью объектива перенесены на плоскость картины. Здесь в значительной степени выпадают непосредственные ощущения телесности и взаиморасположения в пространстве изображаемых предметов. Только на основании ряда косвенных признаков и ассоциаций мы можем в большей или меньшей степени представить себе при рассматривании плоской картины ее пространственное построение и глубину, то есть ее третье измерение.

Разница между бинокулярным восприятием окружающего нас мира и восприятием и передачей его объективом фотокамеры часто недооценивается или упускается из виду. Сплошь и рядом даже опытные фотографы, с восхищением рассматривающие многоплановый пространственный объект, сфотографировав его, испытывают огорчение. Множественность предметов в разных планах, налезающих друг на друга в плоскости картины, создает впечатление пестроты, в особенности если формы и тональная передача предметов мало отличают их друг от друга.

Чтобы избежать последующих разочарований в этом направлении, фотограф должен предварительно посмотреть на интересующий его объект одним глазом. Впечатление пространственности при этом исчезает и получается возможность оценить и проверить, как отдельные предметы и планы спроектируются на плоскость будущей фотографической картины. Видоискатель и тут существенно помогает делу, поскольку рассматривание через него ведется обычно одним глазом.

Все перечисленные выше моменты фотографу всегда следует иметь в виду, если он желает научиться видеть окружающую его природу и жизнь по-фотографически, то есть с точки зрения получения выразительного фотографического изображения.

«ЭЛЕКТРОН»

А. ПАВЛОВ

Изображенный на фото 1 прибор для фотографирования — «Электрон» — состоит из аппарата «Любитель-2» и электронной фотовспышки. Отличительной особенностью прибора является то, что фотокамера, электронная вспышка и питание для нее смонтированы в одном блоке.

Если открыть заднюю стенку прибора, то можно увидеть три секции (фото 2). В левой верхней секции расположены электролитический конденсатор и электрическая схема прибора. В правой верхней секции — фотокамера «Любитель-2» и в нижней — питание фотовспышки.

Чтобы зарядить прибор пленкой, снимают часть его задней стенки. Аппарат «Любитель-2» вынимают и заряжают, как обычно. При установке аппарата на место он специальными контактами подключается к электрической схеме прибора. Таким образом осуществляется синхронизация вспышки с работой затвора.

Для определения расстояния до снимаемого объекта в приборе использован дальномер «Смена», который установлен сверху на аппарате «Любитель-2».

Во время съемки можно пользоваться как зеркальным видоискателем аппарата «Любитель-2», так и рамочным, смонтированным на верхней

стенке прибора. Там же имеются таблица значений диафрагмы в зависимости от чувствительности

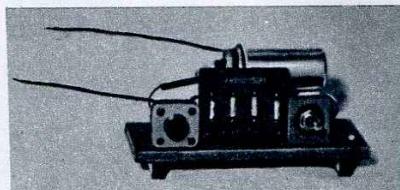


Фото 3

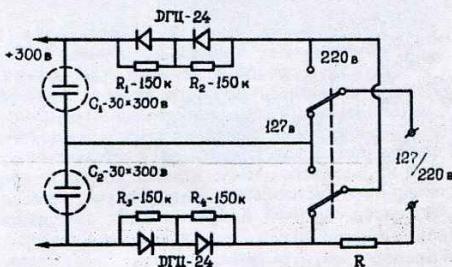


Схема питания фотовспышки от осветительной сети



Фото 1

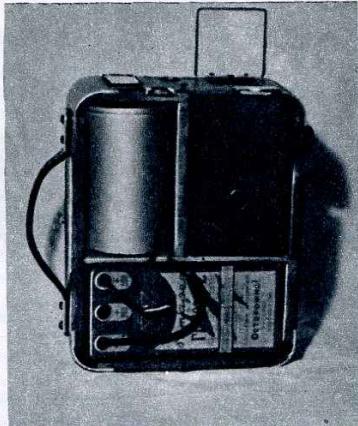


Фото 2

стии пленки и расстояния от прибора до фотографируемого объекта и кнопка для включения только вспышки, без срабатывания затвора. Электрическая схема прибора аналогична схеме фотовспышки «Молния» (ЭВ-1), но в нашей схеме использован более мощный конденсатор, емкостью 1300 мкФ.

Такой конденсатор обеспечивает энергию вспышки около 60 джоулей. Это позволяет фотографировать на пленке чувствительностью 90 ед. ГОСТа при диафрагме 4,5 на расстоянии 6

метров и более. Для контроля зарядки конденсатора служит неоновая лампочка, которая видна, если смотреть на прибор сверху.

В качестве источника питания конденсатора использована сухая галетная батарея ГБ-300 № 2 напряжением 320 в. Возможно питание прибора также от осветительной сети (127 и 220 в). В этом случае вместо батареи вставляют специальное выпрямительное устройство, изготовленное с применением полупроводников ДГ-Ц24 (фото 3). Схема выпрямительного устройства приведена на рисунке.

Корпус прибора изготовлен из дюралиюминия

в сочетании с деревом (бук). Соединение металла с деревом выполнено на kleю БФ-2 и на винтах.

Во время съемки прибор держат левой рукой за кожаную ручку, под которой расположены тумблер для включения батареи. Измерение расстояния дальномером и спуск затвора производят правой рукой. Для фотографирования со штатива в нижней стенке прибора имеется штативное гнездо.

Промежуток между вспышками зависит от времени зарядки конденсатора (3—10 сек.).

Размер прибора 170 × 220 × 80 мм. Вес с батареей около 2 кг.



ВИЗИРНАЯ СИСТЕМА ПРЯМОГО ЗРЕНИЯ

Ю. СОКОЛОВ

За последние годы в конструкциях однообъективных зеркальных камер получили широкое распространение так называемые визирные системы прямого зрения, снабженные пентапризмой с крыловидными гранями. Эта визирная система обладает рядом существенных преимуществ по сравнению с обычной, состоящей из матового стекла и лупы. Схема подобного визирного устройства разработана несколько лет назад фирмой К. Цейсс. Свет, выходящий из



Фото 1



Фото 2

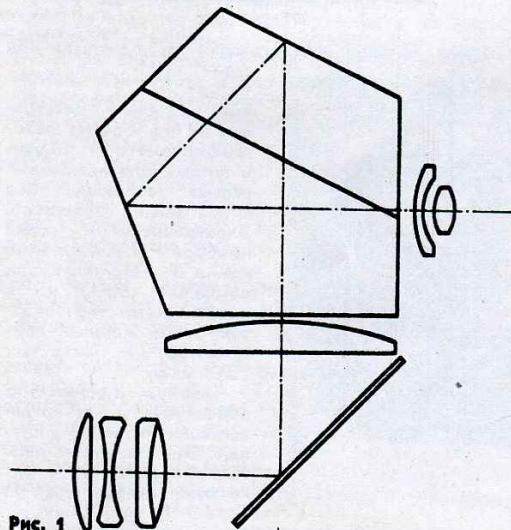


Рис. 1

объектива, отражается от наклонного зеркала и попадает на матовое стекло. Изображение на матовом стекле рассматривается через окуляр сквозь пентапризму с крышкой, положение которой относительно матового стекла и окуляра показано на рис. 1. Такая система, дающая непревернутое справа налево изображение объекта, оказалась чрезвычайно удобной для малоформатных камер с кадровым окном размером 24 × 36 мм. Поэтому в настоящее время она применяется почти во всех высококачественных зеркальных камерах этого формата.

Но попытки применить описанное визирное устройство для более крупных зеркальных камер (например, для широко распространенных зеркальных камер формата 6 × 6 см) не дали хороших результатов, так как размеры и вес необходимой в этом случае пентапризмы оказались очень большими. Вследствие этого все, даже наиболее совершенные зеркальные камеры формата 6 × 6 см (например, «Практиксикс» и «Хассельблад»), выпускаются в настоящее время с визир-

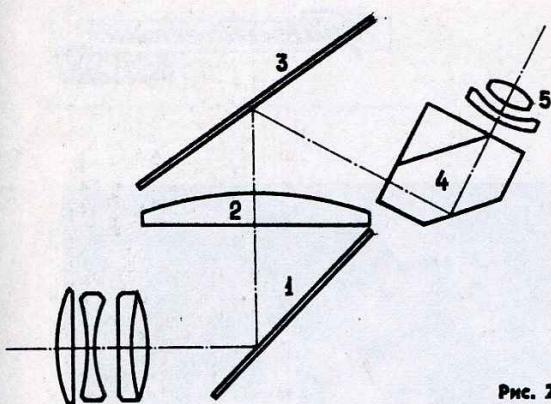


Рис. 2

ными устройствами старого типа, состоящими из матового стекла и луны. Это значительно снижает их возможности по сравнению с малоформатными камерами, снабженными пентапризмой.

Автором была разработана визирная система прямого зрения, аналогичная по своим свойствам системе Цейсса, но предназначенная для установки на зеркальных камерах формата 6×6 см (рис. 2). Свет, выходящий из объектива, отражается от зеркала 1 и попадает на плосковыпуклую линзу 2 с матированной нижней поверхностью. Над линзой установлено плоское зеркало 3, отражающее свет, который проходит через пентапризму с крышкой 4 и далее, через окуляр 5, в глаз наблюдателя. Отличительная особенность этой схемы — близкое расположение крышевидных граней к глазу наблюдателя. Поэтому пентапризма имеет небольшие размеры и вес.

Кроме того, описанная визирная система позволяет расположить оптическую ось окуляра 5 в наклонном положении (как это показано на рис. 2), что весьма удобно при съемке камерами

формата 6×6 см, имеющими, как правило, большой размер и вес.

Описанная система была построена автором и установлена на переделанной соответствующим образом камере «Примарфлекс».

На рис. 3 и 4 показана визирная система, а на рис. 5 — общий вид собранного аппарата. К этому аппарату было подобрано шесть различных объективов (с фокусными расстояниями до 50 см). Длительный опыт работы с описанной системой показал, что она превосходит по своим качествам обычные визирные устройства — шахты с матовым стеклом и лупой. Вследствие этого желательно, чтобы предлагаемая система была



Фото 3

использована нашей промышленностью в новых конструкциях разрабатываемых у нас зеркальных камер (в частности, в аппарате «Салют», выпуск которого подготавливается).

Присылайте свои предложения

В журнале «Советское фото» (№ 11, 1957) была опубликована моя статья «Новый крупноформатный», в которой сообщалось о разработке новой камеры 9×12 см.

Коллектив конструкторов благодарит товарищев, приславших свои замечания по поводу конструкции этого аппарата, и просит всех заинтересованных в новом крупноформатном аппарате сообщить нам, для каких целей в основ-

ном он будет использован и что в его конструкции является наиболее важным. Желательно также получить соображения читателей о допустимой цене.

Важно учесть, что камера 9×12 см предназначается для самых различных видов научно-технической, любительской и профессиональной фотографии.

На мелких конструктивных деталях останавливаться не стоит. Не нужно высказывать и слишком обобщенные соображения. Достаточно изложить свои личные требования к конструкции камеры.

Присылайте нам свои предложения по адресу: Москва К-31, Кузнецкий мост 9, «Советское фото» для А. А. Ворожбита.

А. Ворожбит

Корпус фотоувеличителя как осветительный прибор

Корпус фотоувеличителя «У-2» может служить хорошим переносным осветительным прибором с лучом, регулируемым в пределах от 30 до 45°. Регулирование пучка лучей производится перемещением металлической трубы, на которой находится патрон с электрической лампой. Возможно применение ламп мощностью до 275 вт.

Для того чтобы корпус увеличителя мог служить как осветитель, нужно электрический провод удлинить до 3—4 метров и укрепить подвесной выключатель на шнуре, вблизи от колбы осветителя.

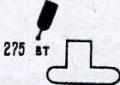
Этим осветительным прибором удобно пользоваться при съемке портретов как в качестве рисующего, так и моделирующего источника света и, особенно, как контрового источника света.

Приводим две фотографии и схемы, показывающие использование этого источника света в комбинации с другим осветительным прибором или отражательным экраном.

Вик. Савостьянов



СКАРАН



Подводная съемка без бокса

Для подводной съемки пригоден любой аппарат со шторным затвором. Очень удобна камера-автомат «Ленинград». Аппараты с центральным затвором, особенно с «Компуром», приспособить сложнее, так как управлять ими в воде затруднительно.

На камере должен стоять нормальный или широкоугольный объектив. Длиннофокусные объективы для подводной съемки непригодны.

Сложнее всего изготовить водонепроницаемую оболочку для аппарата. Очень хорош металлический бокс, описанный В. Будаковым и А. Иониным в журнале «Советское фото» (№ 2, 1957). Однако рекомендуемый авторами автоматический аппарат «Робот» не всегда удобен. Маленький размер кадра (24×24 мм) на высокочувствительной пленке, дающей довольно крупное зерно, не позволяет делать с негатива большие увеличения.

Фотографировать под водой можно и без бокса. Летом 1957 года мне удалось сделать подводные снимки при помощи аппарата «Зенит-С», заключенного в резиновую оболочку. Для этой цели оказалась вполне пригодной обычная резиновая грелка. В грелке прорезают три отверстия: для вкладывания аппарата, для тубуса, прикрывающего объектив, и для тубуса, прикрывающего видоискатель (см. рис.) Диаметр этих отверстий втрое меньше диаметра тубусов. Тубус на объектив изготавливают из пластмассового футляра для переходных колец; в его дне делают отверстие, в которое вставляют светофильтр ЖС-12. Для изоляции от воды место соединения заливают манделевской замазкой. Тубус на видоискатель изготавливают из пластмассового футляра для кассеты, в котором делают отверстие. В нем при помощи манделевской замазки закрепляют круглое стекло. Тубусы

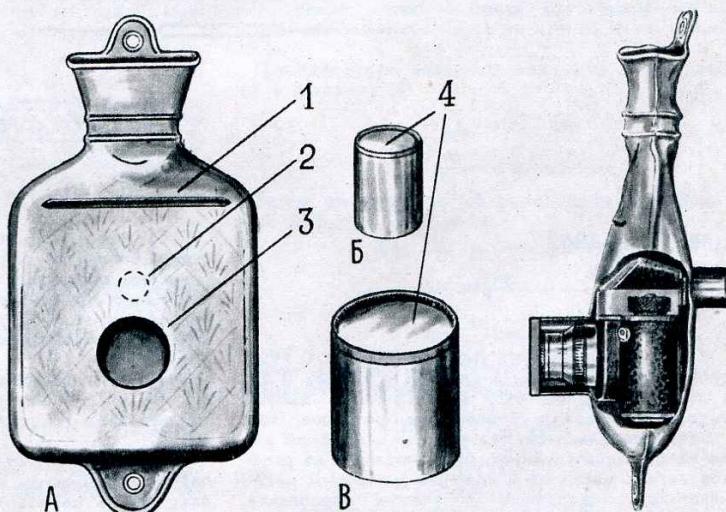
Резиновая оболочка для фотокамеры: А — медицинская резиновая грелка, Б — тубус для видоискателя, В — тубус для объектива, 1 — разрез для вкладывания камеры, 2 и 3 — отверстия для тубусов, 4 — зеркальное стекло

вставляют в отверстия, прорезанные в грелке. Плотно обжимающая их резина надежно защищает аппарат от проникновения воды.

В приготовленную таким образом оболочку вкладывают заряженный аппарат с заранее установленными расстоянием, диафрагмой и выдержкой. Затем отверстие тщательно заклеивают полоской резины. Аппарат готов к съемке. Перемотку пленки и нажатие на спуск производят через резиновую оболочку. При помощи видоискателя можно выбирать кадр. Наводить на резкость через видоискатель не удается, так как значительно удаленное от глаза изображение слишком мелко. Невозможность изменения наводки практически создает меньше неудобств, чем может показаться, так как пределы видимости под водой весьма ограничены. При съемке на расстоянии 8—10 м объект сильно вуалируется, детали исчезают. Оптимальным является расстояние до 5—6 м.

Как рассчитать выдержку для подводной съемки? Прежде всего следует учесть, что зыбкая среда, в которой находится фотограф, не позволяет ему застыть на месте. Для того чтобы снимки не были смазанными, следует давать выдержку не меньше 1/100 сек. Для получения достаточной глубины резкости нужно сильно диафрагмировать объектив, желательно не меньше, чем до 8. Считается, что освещенность объектов под водой на глубине до 8 м в четыре раза меньше, чем над поверхностью воды, и уменьшается вдвое через каждые 8 м. Следовательно, нужно брать возможно более чувствительную пленку. Я снимал в районе Карадага (Крым) в августе — сентябре на пленке А-2, чувствительностью в 130 ед., с выдержкой 1/100 и диафрагмой 8, через светофильтр ЖС-12, в ясную погоду при небольшом волнении на море.

Следует учесть, что прозрачность воды влияет не только на выдержку, но и на характер изображения. Иногда еле заметные частицы му-



ти, проплывающие перед объективом, получаются на негативе в виде мелких туманных кружков, покрывающих изображение.

Несколько слов о композиции подводных снимков. Нельзя снимать ныряльщиков или рыб сверху вниз, на фоне дна. Ныряльщик получается лежащим на дне в нелепой позе, рыбы же почти незаметны. Лучше всего снимать, нырнув до уровня снимаемого объекта или немного глубже. Хорошо получаются фигуры людей, плывущих наискосок от аппарата или к нему, но не прямо на аппарат. Если снимать человека на глубине до 1,5 м при легкой ряби на воде, то пятнистое освещение производит неприятное впечатление. На большей глубине это явление исчезает вследствие рассеяния света.

В. Танасийчук



Снимки на простой бумаге

В годы Великой Отечественной войны я был фронтовым фотографом. Еще раньше мне, фотолюбителю, было известно, что раствор красной кровяной соли или лаписа в воде, нанесенный на простую бумагу, делает ее светочувствительной. Мне захотелось использовать это свойство красной кровяной соли в фронтовых условиях, и я начал осваивать печать снимков на простой почтовой бумаге, на которой затем мои товарищи писали письма домой. Уже в первых отвечах родных и близких выражались восхищение, радость и благодарность.

Встречаясь сейчас с бывшими фронтовиками или родственниками погибших бойцов, я узнаю,

что письма с фронта, на которых печатались снимки, хранятся ими как ценность.

Как же получается отпечаток на бумаге? 3—4%-ный раствор красной кровяной соли с примесью небольшого количества лимонно-кислого железа наносится кисточкой на почтовую бумагу, затем бумага высушивается при слабом рассеянном свете в комнате. На полученной светочувствительной бумаге печатают так же, как и на аристотипной (на ярком свете). Если негатив на фотопленке, то сверху необходимо наложить чистое прозрачное стекло. С обратной стороны нужно подложить то же стекло или старый негатив и все это зажать приспособками. Отпечатанный на почтовой бумаге снимок затем промывается в чистой воде, просушивается и прогляживается утюгом.

А. Кристалевский
Пос. Горячий Ключ, Краснодарского края

Для подводной фотосъемки

В журнале «Seesport» (№ 6, 1957 и № 1, 1958) сообщалось, что фирма Вольтер в Дессау (ГДР) в первом квартале 1958 года начинает выпуск водонепроницаемых боксов для фотоаппаратов.

Бокс предназначен для работы в морской воде на больших глубинах. Он отливается из сплавов легких металлов и снабжен рамочным видоискателем, сделанным с учетом параллакса.

Бокс имеет встроенную солнечную бленду с углом около 64°, защищающую также большое окно для объектива от механических повреждений. Окно для объектива сделано из плоскопараллельного цветокорректированного зеркального стекла, приспособленного для цветной съемки под водой.

Этот бокс позволяет изменять под водой диафрагму и установку расстояния по шкале, а также производить спуск затвора правой или левой рукой.

В боксе предусмотрено гнездо для запасных пленок с форматом кадра 24×36 мм, что позволяет делать перезарядку в лодке.

По иностранным журналам

В дальнейшем бокс будет снабжен встроенной миниатюрной батареей для лампы-вспышки. Разрабатывается также рефлектор для вспышки.

Первая партия предназначена для аппарата «Практика» с широкоугольным объективом «Флэктогон» 2,8/35 мм. Можно использовать бокс и для аппарата с объективом «Тессар» 2,8/50 мм.

Шкала расстояний от 0,5 м до ∞.

С небольшими конструктивными изменениями бокс будет выпускаться и для фотоаппаратов «Контакс», «Практика» и «Экзакта-Варекс».

Конструкция бокса очень надежна. Вес его на воздухе 6,3 кг, а в воде он почти невесом.

Комбинированный объектив для съемки удаленных предметов

Для фотографирования в крупном масштабе предметов, находящихся на очень большом расстоянии, необходимы сверхдлиннофокусные объективы, которые не всегда имеются под рукой. Поэтому многих читателей, вероятно, заинтересует метод съемки удаленных предметов при помощи двух объективов, описанный Г. Роте в журнале «Fototechnische Rundschau» (ГДР).

Как показано на схеме, среднедиапазонный или длиннофокусный объектив 5 рисует в пространстве внутри тубуса 4 действительное изображение снимаемого объекта, которое фотографируется затем в увеличенном масштабе. В этом случае общее фокусное расстояние системы равно

$$f_{общ} = M \cdot f_T, \quad (1)$$

где f_T — фокусное расстояние телеобъектива, а M — масштаб увеличения, зависящий от расстояния L меха 2 репродукционной установки и фокусного расстояния $f_{ПР}$ промежуточного объектива 3. Масштаб увеличения определяется по формуле

$$M = \frac{L}{f_{ПР}}. \quad (2)$$

С телевидением, имеющим фокусное расстояние 135 мм, и промежуточным объективом, фокусное расстояние которого 50 мм, при растяжении меха на 200 мм, то есть при масштабе 4:1, достигается суммарное фокусное расстояние, равное 540 мм, а с телевидением, имеющим фокусное расстояние 300 мм, при тех же условиях суммарное фокусное расстояние равно 120 мм.

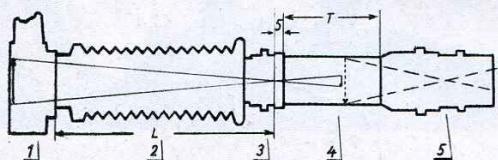


Схема комбинированного объектива и хода лучей: А — растяжение камеры, Т — промежуточный тубус; 1 — корпус камеры, 2 — мех, 3 — промежуточный объектив, 4 — промежуточный тубус, 5 — телевидение



Фото 1. Установка с комбинированным объективом («Тессар» 2,8/50 — промежуточный объектив и «Триоплан» 2,8/100 в качестве телевидения)

На фото 1 показан общий вид системы в собранном виде. Плавное растяжение меха репродукционной установки позволяет получить на пленке изображение нужных размеров. Необходимое для этого растяжение меха рассчитывается по формуле

$$f_{общ} = \frac{l}{l} (a - f_T), \quad (3)$$

где l — желаемый размер изображения, a — размер объекта съемки, f_T — фокусное расстояние телевидения.

Г. Роте приводит следующий пример расчета параметров системы.

Необходимо сфотографировать башенные часы диаметром 2 м с расстояния 40 м. Используются телевидение «Триоплан» 1:4/135 и промежуточный объектив «Тессар» 1:2,8/50. Каково должно быть общее фокусное расстояние, чтобы какое нужно выбрать растяжение меха, чтобы изображение часов на пленке было равно 25 мм?

Прежде всего заданные величины подставляют в формулу (3)

$$f_{общ} = \frac{25}{2000} (40000 - 135)$$

$$f_{общ} = \frac{39865}{80} = 498 \text{ мм} \approx 500 \text{ мм}$$

Затем по формуле (1) определяют необходимый масштаб увеличения:

$$f_{общ} = M \cdot f_T, \text{ откуда}$$

$$M = \frac{f_{общ}}{f_T}$$

$$M = \frac{500}{135} = 3,7$$

Зная масштаб увеличения, по формуле (2) определяют растяжение меха

$$M = \frac{L}{f_{ПР}}, \text{ откуда}$$

$$L = M \cdot f_{ПР}$$

$$L = 50 \cdot 3,7 = 185 \text{ мм}$$

С растяжением меха связана длина Т тубуса 4:



Фото 2. Снимок сделан объективом «Тессар» 2,8/50; диафрагма 11; Изопан-Р; 1/50 сек.

$$T = \frac{f_{\text{ПР}}}{L} + f_{\text{ПР}} + K, \quad (4)$$

где K — константа, зависящая от длины рабочего отрезка камеры и типа промежуточного объектива (для „Контакс-Д“ и „Практики“ $K=41$, для „Экзакты Варекс“, „Экзы“ и „Практики“ величина K несколько другая).¹

В данном случае длина тубуса 4 составит:

$$\begin{aligned} T &= \frac{50}{185} + 50 + K = \frac{2500}{185} + 50 + K \\ T &= 13,5 + 50 + K \\ T &= 63,5 + 41 = 104,5 \text{ мм} \end{aligned}$$

Чтобы получить максимальную резкость при больших масштабах увеличения, промежуточный объектив следует повернуть передней линзой к пленке. При этом действительное растяжение не

¹ Для «Зенита» с «Индустаром-22» $K=88$ мм.

будет равно расчетному вследствие сдвига главных плоскостей объектива З вдоль оптической оси системы. Этот сдвиг зависит от типа промежуточного объектива и конструкции его оправы. Г. Роте указывает, что, если съемка производится с «Тессаром» 1:2,8/50, действительное растяжение L численно равно расстоянию между объективной платой камеры и опорной поверхностью оправы объектива минус 5 мм (см. схему). Для других объективов эффективное растяжение можно определить опытным путем.

При трехкратном масштабе увеличения и относительном отверстии промежуточного объектива 1:2,8 выдержку увеличивают примерно в 6 раз ($\approx 2,5$ деления диафрагмы), а при четырехкратном масштабе увеличения примерно в 8 раз (3 деления диафрагмы).

Дополнительно увеличивают выдержку и диафрагмирование промежуточного объектива. Ес-



Фото 3. Снимок сделан с той же точки комбинированным объективом. Растяжение меха 225 мм. Масштаб промежуточного увеличения 4,5. Телеобъектив «Зоннар» 4/300; промежуточный объектив «Тессар» 2,8/50; диафрагма промежуточного объектива 3,5; Изопан-Р; 1/25 сек.



А. СКУРИХИН (Москва)

Родной край

Камера «Лейка» 1 модель; «Эльмар»; 1·3,5/35 мм; диафрагма 9; пленка
суперпан; красный светлый светофильтр; июль, 18 час.; 1/30 сек.



Ю. ШАЛАМОВ (Ленинград)

Семен Савченко, сталевар (завод «Большевик»)
Камера «Роллейфлекс»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед.
ГОСТа; применялись 3 лампы по 300 вт и подсветка белой бумагой;
1/2 сек.

ли, например, обычная съемка башенных часов производилась бы с выдержкой 1/25 сек. при диафрагме 16, то, учитывая требуемое увеличение выдержки примерно в 8 раз (масштаб 3,7 : 1), необходимо снимать с выдержкой 1/25 сек. при диафрагме 5,6. Диафрагмирование промежуточного объектива по 4 потребует увеличения выдержки до 1/10 сек.

Метод описан применительно к специальнойrepidуционной установке с мехом. Однако с таким же успехом можно вместо меха использовать жесткие тубусы различной длины. Практически достаточно иметь три тубуса 2 с длиной, примерно равной удвоенному, утроенному и учетверенному фокусному расстоянию промежу-

точного объектива и соответственно три тубуса 4.

Тубусы 4 с обеих сторон снабжены внутренней нарезкой или внутренними байонетами.

Чтобы упростить согласование длины обоих тубусов, рекомендуется длину тубусов 4 несколько уменьшить по сравнению с длиной, определенной по формуле (4), компенсируя это наводкой телобъектива на резкость (в этом случае шкала метражка не будет совпадать с действительным расстоянием до объекта).

«Комбинированный объектив» должен крепиться одновременно в двух точках. Для этого на каждом тубусе предусматривается штативное гнездо со стандартной резьбой 3/8 дюйма.

Отвечаю ЧИТАТЕЛЯМ

Цветная обратимая пленка

ВОПРОС

Читатели А. Остапкевич из г. Запорожья, О. Бычков из г. Ленинграда и И. Фришберг из г. Львовки (Кустанайская область) спрашивают: как обрабатывают цветную обратимую пленку?

ОТВЕТ

Изготвление цветных диапозитивов на многослойной цветной пленке — один из самых популярных видов фотографии во многих странах. Это объясняется высокими качествами изображения в отношении передачи цвета. Последнее обстоятельство связано с тем, что из процесса образования цветного диапозитива исключена печать с негатива — стадия, которая из-за плохих копировальных качеств цветного негатива (точнее, из-за плохих спектральных характеристик красителей, образующихся в эмульсионных слоях негативной пленки) вносит значительные искажения в цветопередачу.

Недавно цветная обратимая пленка появилась в продаже и у нас (Агфа «Умкерфильм Ультра-Т» и отечественная типа ЦО-1, обе для съемки при дневном свете).

Строение обратимой пленки почти ничем не отличается от строения негативной и позитивной цветных пленок, только в некоторых типах ее

(пленка Агфа) вместо противоореольного контраслая применен бурый противоореольный подслой с коллоидальным серебром.

Но в некоторых отношениях обратимая пленка представляет своеобразный «гибрид»: у нее сенсибилизация такая, как у негативной пленки, а красители образуются такие, как в позитивной. Поэтому обратимая пленка, проявленная в негативном режиме, дает негатив, как будто бы не отличающийся от обычного. Однако печать с такого негатива трудна, а искажения цветопередачи значительны.

Схема получения цветного изображения на обратимой пленке такова.

Экспонированная в камере пленка обрабатывается черно-белым проявителем, в результате чего образуется серебряное изображение. После тщательной промывки пленку подвергают общему засвечиванию, чтобы сделать оставшееся непроявленным галоидное серебро способным к проявлению. Затем пленку переносят в цветной проявитель, который восстанавливает галоидное серебро и образует одновременно два позитивных изображения — серебряное и красочное. Дальнейшая обработка идет в порядке, обычном для цветной негативной пленки. После промывки пленку обрабатывают в отбеливающем растворе, который переводит металлическое серебро обоих изображений — негативного и позитивного (а в случае наличия светопоглощающего подслоя и серебро этого подслоя) — в соединение, растворимое в фиксаже и удаляемое из слоев при фиксировании.

Обычно в качестве первого, черно-белого, проявителя применяют амидоловый проявитель такого состава:

Сульфит безв.	50 г
Амидол	5 г
Калий бромистый	1 г
Вода	до 1 л

Для пленки типа ЦО-1 рекомендуется увеличить содержание амидола до 6 г и сульфита до 60 г.

Можно применять и амидоловый проявитель, имеющийся в продаже в расфасованном виде. Патрон рассчитан на 200 мл раствора. Поэтому, чтобы получить достаточное количество раствора, приходится брать два патрона.

Продолжительность проявления в амидоловом проявителе 35 мин. Такое длительное проявление необходимо для получения коэффициента контрастности 1,6—1,8.

Наряду с известными достоинствами амидол обладает и существенным недостатком — плохой сохраняемостью раствора. Это заставляет каждый раз готовить минимально необходимое количество проявителя. Если же требуется заготовить его впрок, приходится растворять сульфит и бромистый калий, а проявляющее вещество добавлять перед самым проявлением.

Амидоловый проявитель с успехом может быть заменен метолгидрохиноном:

Сульфит безв.	25 г
Метол	2 г
Гидрохинон	4 г
Сода безв.	19 г
Калий бромистый	2 г
Вода	до 1 л

Продолжительность проявления 32—35 мин.

Для снижения зернистости изображения можно ввести в первый проявитель роданистый калий в количестве 1 г на 1 л раствора.

Для второго, цветного, проявления применяют обычный проявитель с диэтилпарафенилендиамином; продолжительность проявления 11—12 мин.

В этом растворе диэтилпарафенилендиаминсульфат можно заменить 6 г этилоксизтилпарафенилендиамин-сульфата.

Отбеливающий и фиксирующий растворы можно брать также обычные для цветной негативной пленки.

Временной режим, сведенный в таблицу, выглядит так:

1. Черно-белое проявление	32—35 мин.
2. Промывка	25—30 мин.
3. Засветка	3—5 мин.
4. Цветное проявление	11—12 мин.
5. Промывка	25 мин.
6. Отбеливание	5 мин.
7. Промывка	5 мин.
8. Фиксирование	5 мин.
9. Окончательная промывка	15 мин.

Вся следующая за засветкой обработка может производиться на свету.

Температура растворов 18°, температура про-

мывной воды 11—15°. При низкой температуре промывной воды желатиновые слои набухают слабее и промывка идет медленнее.

В 1 л черно-белого проявителя можно обработать 3 пленки 35-мм или 6-см, а форматных пленок 9×12 см — 15 штук.

Для цветного проявителя это количество может быть удвоено.

Нужно обратить внимание на тщательность промывки после проявления.

Засвечивают пленку лампой накаливания мощностью 300—500 вт с расстояния 1 м. Подносить пленку к лампе ближе с целью сократить продолжительность освещения не следует во избежание перегревания пленки, которое может вызвать сползание эмульсионных слоев. Освещать пленку нужно с обеих сторон.

Перед засвечиванием полезно пленку осторожно протереть куском смоченной и отжатой гигроскопической ваты (или мягкой замши), чтобы удалить оставшиеся на пленке капли воды. В противном случае каждая капля, действуя подобно маленькой линзе, может вызвать образование пятна вследствие местного пересвечивания.

Не следует экспонировать пленку слишком сильно: потемнение слоя под действием света приведет к снижению насыщенности красок диапозитива.

Для повышения сохраняемости диапозитива желательно применять стабилизирующий раствор:

Вода	1 л
Натрий уксуснокислый	60 г
Алюминий сернокислый	20 г

Промытый после фиксирования диапозитив переносят в этот раствор на 5 мин., после чего снова промывают и сушат.

Задубливание слоев сернокислым алюминием предохраняет красители изображения от влияния влажности при хранении и тем повышает его сохраняемость. Уксуснокислый натрий служит только для увеличения стабильности раствора.

Определение ошибок в экспозиции и обработке обратимых пленок требует известного опыта. Передержка дает слишком слабое изображение, недодержка — слишком плотное. Перфорационный край и незасвеченный конец должны быть черными. Слишком длительное первое проявление приводит к излишне высокому контрасту и «забытым» светам; слишком короткое проявление дает вялое и, как правило, завуалированное изображение. Значительная вуаль, образовавшаяся при первом проявлении, является причиной тонкого изображения с недостаточно плотными тенями. Поэтому может быть полезна небольшая прибавка бензотриазола к первому проявителю.

Слишком короткое второе проявление также дает слабое изображение с недостаточно плотными тенями. Однако оно не может явиться причиной образования цветной вуали, которая чаще всего возникает в результате недостаточной промывки после цветного проявления.

Общий синеватый тон изображения (часто с голубоватыми светами) указывает на то, что пер-

вое проявление проведено неправильно (раствор был слишком холодным или редко поворачивали спираль). Вследствие этого нижний слой проявился слабее, чем два других.

Встречающийся в литературе способ исправления тона обращенного изображения путем защечивания пленки после первого проявления через корректирующие светофильтры практического применения не находит.

Поэтому нужно как можно точнее определять выдержку и особенно строго придерживаться рекомендованного режима обработки.

ВОПРОС

Читатели П. Ходунов из г. Ленинграда, Ф. Новиков из г. Омска, Л. Зубарев из совхоза № 168 Барбинского района (Новосибирская область) и многие другие спрашивают: Подходят ли для камеры «ФЭД-2» сменные объективы «Юпитер-3», «Юпитер-11» и другие, предназначенные для фотоаппаратов типа «Зоркий»?

Вопрос этот вызван тем, что рабочее расстояние объективов камеры «Зоркий» составляет 28,8 мм, а рабочий отрезок аппарата «ФЭД-2», как указано в паспорте, 28,9 мм.

ОТВЕТ

В камере «ФЭД-2» пленка прижимается прижимным столиком к двум полозкам. Схематически это изображено на рис. 1. Исследования показали, что при таком прижиме пленка вслед-

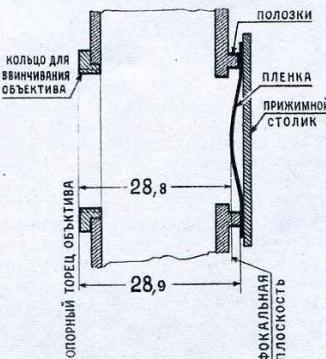


Рис. 1

ствие своей упругости несколько выгибаются внутрь камеры. Поэтому поверхность светочувствительного слоя не совпадает с плоскостью полозков. Она оказывается примерно на 0,1 мм ближе к объективу. В связи с этим рабочее расстояние камеры «ФЭД-2» делается на 0,1 мм больше (т. е. 28,9 мм), чтобы фокальная плос-

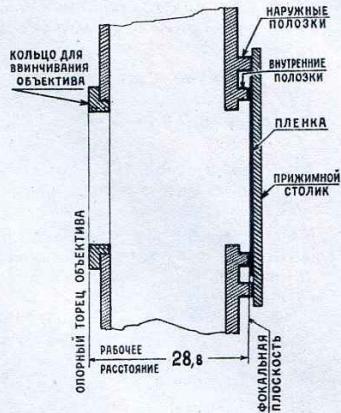
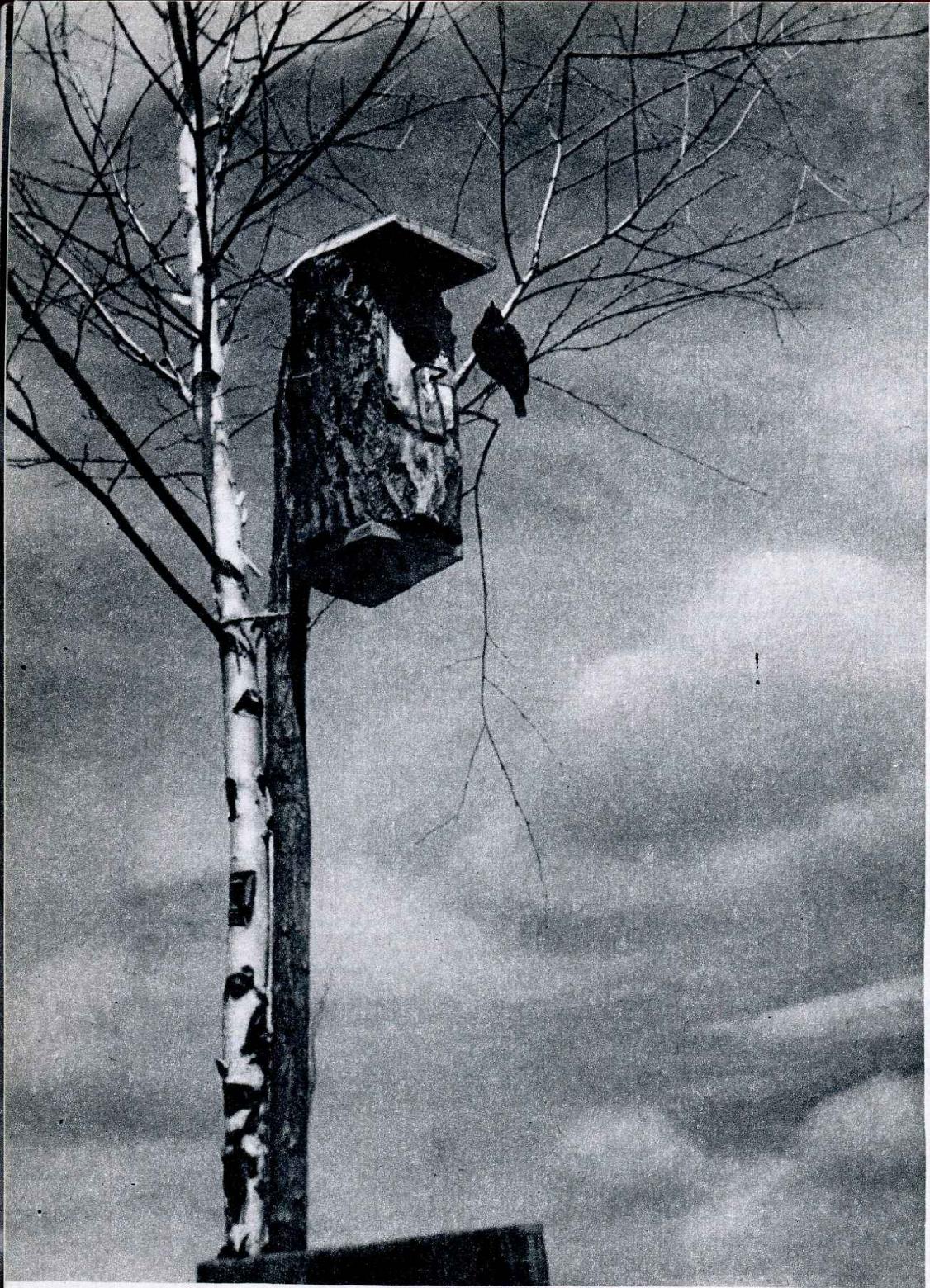


Рис. 2

кость объективов, имеющих рабочее расстояние 28,8 мм, совпадала со светочувствительной поверхностью пленки. Таким образом, объективы с рабочим отрезком 28,8 мм должны подходить к камере «ФЭД-2».

Эта поправка рабочего расстояния камеры особенно важна для светосильных объективов, имеющих малую глубину резкости. Чтобы получить максимальную резкость со светосильными объективами (например, «Юпитер-3», глубина резкости которого при полном отверстии диафрагмы составляет в пространстве изображений несколько сотых миллиметра), полезно в специализированных мастерских подогнать объективы к камере. Это позволит устранить возможное неблагоприятное сочетание допустимых погрешностей ($\pm 0,02$ мм) рабочих расстояний объективов и камеры.

Камеры более высокого класса — «Зоркий-3», «Зоркий-3М», «Зоркий-4», «Ленинград», «Старт» и все модели «Киева» — имеют у кадрового окна не одну пару полозков, а две пары, из которых наружная выше внутренней на толщину пленки. Схематически это показано на рис. 2. Прижимной столик прижимается не к пленке, а к наружным полозкам. Таким образом, между прижимным столиком и внутренними полозками образуется так называемый фильмовый канал, через который свободно проходит пленка. Такое устройство обеспечивает лучшее выравнивание пленки и совпадение поверхности светочувствительного слоя с плоскостью внутренних полозков. Следовательно, у этих аппаратов нет расхождения в рабочих расстояниях камер и объективов.



А. МИХАЙЛОВ (Москва)

Вестник весны

Камера «ФЭД»; «Индустар-10»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 9;
ЖС-12; панхром 1800° ХД; 1/250 сек.



Г. КОСИК (г. Запорожье)

Назревает гол

Камера «Киев»; «Юпитер-8»; 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; пленка 90 ед. ГОСТа; июль, 19 час.

Фотолюбитель С. ПАНОВ

(г. Электросталь, Московской области)

Муравьишко в кузове

Камера «Зоркий»; «Индустар-50»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; июнь, облачно, 12 час.; 1/100 сек.



КОМБИНИРОВАННЫЕ СЪЕМКИ КАМЕРОЙ АК-8

А. КУРАКИН

Приемы комбинированных киносъемок, если они используются в меру и правильно, повышают художественную выразительность кинофильма.

Покадровая съемка, применение каше, двойная экспозиция и многие другие приемы значительно расширяют творческие возможности кинолюбителя и помогают в решении задач, возникающих в процессе создания фильма.

Цель настоящей статьи — ознакомить читателя с некоторыми приемами комбинированных киносъемок, осуществляемых камерой АК-8.

Покадровая съемка

Самым простым приемом является покадровая киносъемка. Она позволяет ускорить движение объекта на экране, оживить и заставить двигаться неодушевленные предметы, например куклы, снять «самолищащиеся» надписи, чертежи, показать, как распускается цветок, и многое другое.

Камера АК-8 снимает со скоростью 16 кадров в секунду. В проекторе пленка идет со скоростью 16 кадров в секунду, в результате чего темп движения заснятого объекта в точности воспроизводится на экране.

Если снимать не 16 кадров в сек., а меньше, то при проекции со скоростью 16 кадров в сек. мы получим ускорение движения.

Используя приемы покадровой съемки, помните про обычную скорость проекции «Веймар» (16 кадров в сек.). Это поможет вам производить необходимые расчеты, так как данный способ требует много времени и терпения и результат его всецело зависит от правильного расчета отдельных фаз движения и интервалов между ними.

Допустим, что нужно снять тревожное, с быстро мчающимися облаками вечернее небо. Как быть? Подходящий случай может представиться нескоро. Поэтому, подобрав соответствующий светофильтр и определив скорость съемки, мы можем ускорить движение облаков на экране. Или, например, требуется показать последовательность сборки и работы какой-нибудь схемы.

Рассчитав темп и разметив пути перемещения элементов схемы, можно получить весьма наглядную картину сборки и последовательно проследить взаимозависимость элементов схемы в работе.

Практически покадровая съемка производится следующим образом. После того как вы обдумали и рассчитали, что и как будете снимать, установите камеру на штатив. Определив по экспонометру необходимую диафрагму, наведите камеру на снимаемый объект. Ввинтите тросяк в гнездо спусковой кнопки и установите переключатель хода камеры буквой «Е» против точки индекса. Теперь, нажимая на тросяк с рассчитанной скоростью, производите съемку (работая тросяком, можно сделать до трех кадров в сек.). Во время съемки внимательно следите за положением камеры. Особенно оберегайте ее от сдвига при перезарядке.

Во время же так называемой цайтраферной съемки (то есть покадровой съемки с большими интервалами между отдельными кадрами) следите за тем, чтобы условия освещения были одинаковы, а камера на протяжении всего процесса киносъемки была неподвижна.

Прием «стоп-камера»

Весьма интересные эффекты дает прием «стоп-камера». С его помощью в кино происходят всякого рода неожиданные исчезновения, появления и превращения. Вспомните, как в фильме «Волшебное зерно» Андреяка в результате колдовства Кара-Мора мгновенно превращается из деревенского парня в принца, одетого в сказочный костюм.

Сделано это было приемом «стоп-камера» следующим образом.

Во время съемки первой половины кадроплана, где Андреяка был одет в домотканый костюм, в определенный момент движения актера камеру остановили. Актера переодели, и он, соблюдая предельную точность, вновь принял положение, которое занимал в момент прекращения съемки. Затем сняли вторую половину кад-

роплана, где Андрейка уже действует в новом костюме.

Вырезав при монтаже лишние кадрики конца первой половины сцены и начала второй, получили эффект мгновенного превращения.

Съемка приемом «стоп-камера» производится, как и все комбинированные съемки, только со штатива. Малейший сдвиг камеры в процессе съемки недопустим, как и неточная установка объекта при съемке второй половины кадроплана.

Прежде чем говорить о других приемах комбинированных съемок, следует остановиться на устройстве специальных, хоть и несложных приспособлений, без которых эти съемки невозможны.

Приспособление для диафрагмирования и обратной перемотки пленки. Это приспособление состоит из рукоятки обратной перемотки и рычажка диафрагмирования (рис. 1).

Рукоятка устанавливается на ось камеры и крепится на ней винтом. Каждый оборот рукоятки против часовой стрелки протягивает пленку назад на один кадр и сопровождается звуковым сигналом. Это облегчает подсчет возвращаемых назад кадриков.

Рычажок диафрагмирования устанавливается на кольце диафрагмы так, как это показано на рис. 1.

Компендиум. В комплект компендиума входят: тубус, каше эффектов, заслонки и наружная диафрагма.

Тубус можно выточить из дюроля или спаять из жести. Каше эффектов и заслонки можно сделать из плотного картона (рис. 2).

Затемнение и появление из темноты

Затемнение и появление — монтажные приемы, так же необходимые в кинофильме, как знаки препинания в литературном произведении.

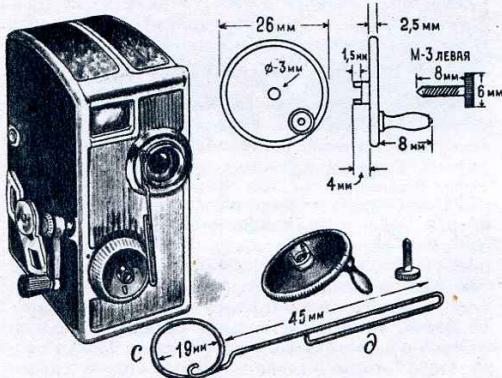


Рис. 1. Рукоятка обратной перемотки и рычажок диафрагмирования

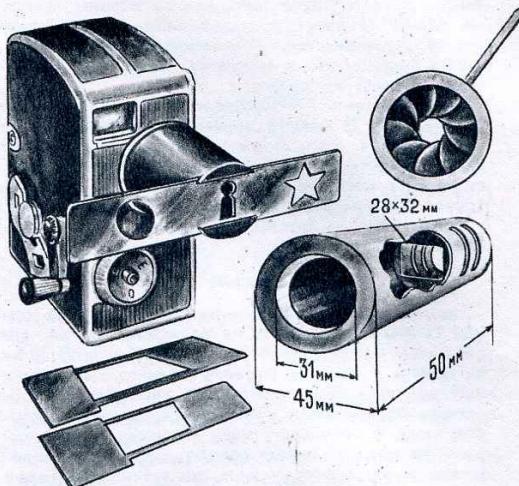


Рис. 2. Каше и заслонка

Затемнением, то есть постепенным исчезновением в темноту всей сцены, часто заканчивается фильм. Сочетанием затемнения и появления из темноты осуществляется переход от эпизода к эпизоду, когда подразумевается, что между двумя этими событиями прошел какой-то период времени. К затемнению можно прибегнуть, если вам необходимо закончить сцену, не доводя ее до логического конца, как бы поставить многочай.

Затемнение выполняется постепенным равномерным уменьшением экспозиции от кадрика к кадрику путем диафрагмирования.

Появление сцены из темноты осуществляется постепенным увеличением отверстия диафрагмы (рис. 3). Практически затемнение и появление производятся следующим образом. Установите по экспонометру требуемую диафрагму. Кольцо «С» рычажка диафрагмирования разожмите и наденьте на кольцо диафрагмы объектива так, чтобы рычаг «Д» прилегал к диску переключателя рода работ камеры.

Ввиду того что при ярком свете объектив обычно диафрагмируется до предела, чем исключается возможность дальнейшего диафрагмирования, рекомендуется снимать в таких случаях с нейтральным светофильтром.

После такой подготовки начинайте съемку сцены, которую по вашему замыслу необходимо закончить затемнением. Незадолго до окончания сцены, взявшись большим и указательным пальцами левой руки за рычаг, начните плавно диафрагмировать объектив, пока рычаг не дойдет до упора. В этот момент прекратите съемку.

Диафрагмирование производите на счет 21, 22, 23, что будет соответствовать примерно трем секундам или в переводе на кадрики — 48 кадрам.

Появление осуществляется в обратном по-

рядке, то есть после того, как вы навели камеру на объект съемки и определили нужную диафрагму, соответственно установив рычажок диафрагмы, закройте диафрагму полностью и начните съемку.

Одновременно с началом съемки также на счет 21, 22, 23 плавно перемещайте рычажок до упора его в диск переключателя хода работы камеры, то есть в первоначальное положение, соответствующее установленной для данного случая диафрагме. Далее снимайте, как обычно.

Затемнение и появление можно производить только со штатива.

Наплы

Наплы, то есть постепенное исчезновение одной сцены и появление на ее месте другой, достигается комбинацией затемнения и появления на одном и том же отрезке пленки. На созданный световой клин в процессе затемнения в обратном направлении как бы накладывается второй клин, в результате чего получается правильная экспозиция, иначе говоря, происходит сложение двух недостаточных экспозиций в одну нормальную (рис. 4).

Наплы применяется обычно при переходе от одной сцены к другой, а также в тех случаях, когда необходимо показать, что между сценами

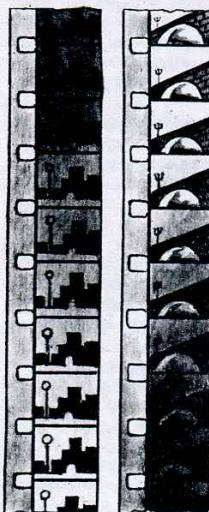


Рис. 3. Схема затемнения и появления

Рис. 4

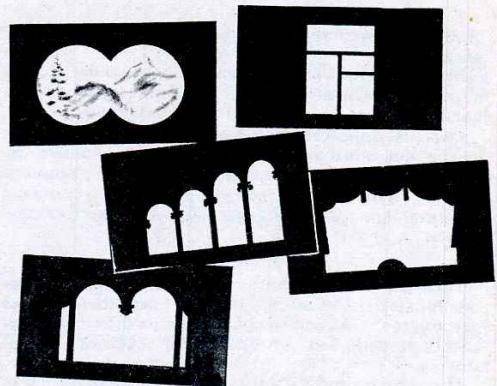
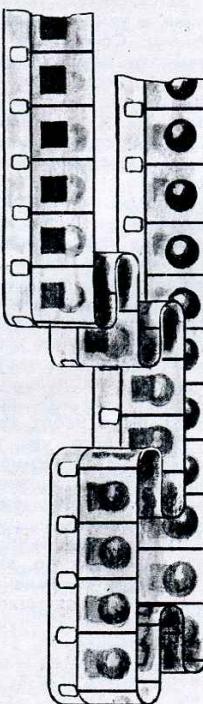


Рис. 5. Каше эффектов. Наружная диафрагма

прошло какое-то время. Например, на экране — начало строительства дома, затем следует наплы, и мы видим уже конец строительства; далее опять наплы, и построенный дом уже заселен.

Наплы осуществляется так: установите камеру на штатив и подготовьте ее, как для затемнения. На ось обратной перемотки укрепите рукоятку. В конце сцены, где должен быть наплы, диафрагмируйте. После остановки камеры закройте объектив (для этих целей желательно сделать на объектив крышечку) и перемотайте пленку назад рукояткой обратной перемотки. Рукоятку вращают против часовой стрелки. Звуковой сигнал облегчает подсчет оборотов ручки.

Если процесс диафрагмирования продолжался три секунды, то требуется сделать $3 \times 16 = 48$ оборотов рукоятки для возвращения пленки в исходное положение, то есть к моменту начала диафрагмирования. Когда пленка перемотана, приступайте к съемке второй сцены. Если освещенность первой и второй сцен одинакова, то плавно увеличивайте отверстия диафрагмы, действуя рычажком диафрагмирования в течение такого же промежутка времени с момента начала съемки, как и при съемке заключительной части предыдущей сцены — затемнения.

Как только рычажок коснется диска переключателя хода работ и, следовательно, будет установлена нужная для съемки диафрагма, продолжайте съемку обычным путем. Если по условиям освещенности для съемки второй сцены требуется другая диафрагма, то прежде чем начать съемку, необходимо освободить кольцо рычажка диафрагмирования и установить требуемую диафрагму, затем вновь надеть кольцо рычажка на кольцо диафрагмы, как было описано раньше, и предельно задиафрагмировать объектив, то есть установить рычаг в исходное положение для съемки второй сцены. Только после этого можно начинать съемку второй сцены, постепенно увеличивая отверстие диафрагмы, как было описано выше.

При работе с ручкой обратной перемотки обращайте внимание на то, чтобы при перемотке пленки объектив камеры был закрыт, а пружина аппарата не была полностью заведена.

Каше эффектов

При помощи соответствующих каше можно снять сцену, видимую как бы в бинокль, подзорную трубу, замочную скважину и т. д.

Для съемки подобных эффектов на оправу объектива устанавливается тубус так, чтобы его направляющие пазы были расположены горизонтально. Каше вставляются в одну из пар пазов таким образом, чтобы вырезы их находились строго по центру тубуса.

При съемке с каше кадрирование ведите по центру визира, а еще лучше, если сделаете соответствующие каше и на окно визира.

Набор каше может быть самым различным: переплет окна, полуоткрытая дверь, колоннада и многое другое (рис. 5).

Вытеснение кадра

Способ замены одного изображения другим, когда одна сцена сдвигается к стороне кадра, замещаясь другой, называется вытеснением кадра.

Вытеснение изображения может производиться не только с одной стороны кадра на другую, но также и сверху вниз, по диагонали и т. д.

Если вам нужно сделать переход от одной сцены к другой, поступайте следующим образом.

Установите заслонку в соответствующие пазы тубуса до упора. При этом поле зрения объектива не закрыто каше и съемку ведут, как обычно. Незадолго до окончания съемки начинайте равномерно вытягивать заслонку до тех пор, пока не почувствуете, что пружина тубуса попала в вырез заслонки. Теперь объектив полностью закрыт, камеру следует остановить.

Но, прежде чем начать съемку следующей сцены, освободите углубление заслонки из-под пружины. Этим вы обеспечите плавное начало съемки второй сцены. Направьте камеру на следующую сцену и продолжайте вытягивать заслонку в прежнем направлении до тех пор, пока она не будет совсем извлечена из направляющих пазов. Обе пары направляющих пазов используются в тех случаях, когда переходы с вытеснением осуществляются в сочетании с каше эффектов. При этом каше устанавливают в пазы, ближайшие объекту съемки.

Двойная экспозиция с применением масок

Прием многократного экспонирования безграничел в своих возможностях. Приведем два случая использования этого способа съемки. Предположим, вам необходимо снять одно и то же лицо, действующее в одной сцене, в нескольких

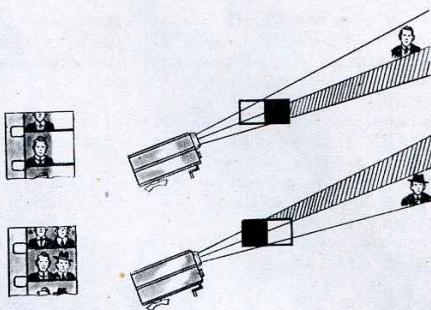


Рис. 6

положениях, масштабах или образах. Например, кто-нибудь сам себе подает руку, сам себе протягивает книгу и т. д.

Чтобы получить подобный эффект двойника, необходимо сделать следующее: возьмите заслонку вытеснения с прямоугольным вырезом и вставьте ее в направляющие тубуса так, чтобы одна половина тубуса оказалась закрытой (для точной установки заслонка должна иметь соответствующий вырез). Так же соответственно на половину закройте и окно видеоскатаеля. Учитите, что штатив камеры должен быть очень устойчивым и даже незначительное сотрясение камеры во время съемки недопустимо.

Снимите первую половину сцены, видимую в полузакрытом видеоскатаеле, и заметьте показания счетчика или, еще лучше, произведите отсчет звуковых сигналов, которые, как известно, раздаются через каждые 4 секунды, то есть по прохождении 30 см пленки. После съемки тубус с маской поверните на 180° и соответственно переверните каше в окне видеоскатаеля. Теперь, закрыв объектив, переместите отснятую пленку в исходное положение, а затем начинайте съемку второй части сцены (рис. 6).

Применяя этот метод, можно снять, например, такой кадр: в кадре географическая карта, в центре ее круг; из круга на зрителей едет поезд.

Снимите идущий поезд с применением каше в виде круга. Закройте объектив и отмотайте пленку назад. Точно на такую же пластинку, как каше, но стеклянную, наклейте кружок из черной бумаги, диаметр которого точно соответствует отверстию ранее использованной маски. Полученное таким образом каше вставьте в тубус и снимите географическую карту.

Все, что рассказано в этой статье о комбинированных киносъемках камерой АК-8, можно, конечно, выполнить и другими как 8-мм, так и 16-мм кинокамерами.



Цзоу ЦЗЮНЬ-БИН (Гонконг)

Первая Всекитайская выставка фотографии

Детская непосредственность

Условия съемки не указаны

Яо ЛУ-КИН (Сингапур)

Первая Всекитайская выставка фотографии

Лодка

Условия съемки не указаны



ПЕКИН ПОКАЗЫВАЕТ МОСКВУ

Евгений МАР

В Москву из Пекина пришел объемистый пакет, а в нем — альбом в севром холщовом переплете. Язык фотографий подобен языку музыки: он доступен без перевода каждому человеку.

Медленно, страницу за страницей перелистываем мы интересную фотоповесть о Москве, сделанную нашим китайским другом Юань Лином. Вместе с ее автором мы совершаем увлекательное путешествие по советской столице.

Казалось бы, перед нами — с детства знакомые места, тысячу раз снятые мастерами архитектурной съемки! Но удивительное дело: Юань Лин находит в городе, который ему полюбился, новые черты и ярко выражает их на своих снимках.

Альбом открывается широким видом на Кремль и Манеж со стороны гостиницы «Москва». С куполами древнего Кремля рифмуются башни высотных зданий.

— Вот она, красавица Москва! — как бы представляет читателю советскую столицу Юань Лин. — Любуйтесь ее древними и новыми зданиями, всматривайтесь в ее широкие проспекты! Это сама душа Москвы, выраженная в ее архитектурном облике.

Юань Лин снимает величественные просторы Красной площади, у которой в Пекине есть сестра Тяньаньмэнь — Красная площадь Китая. На многочисленных

снимках — Спасская башня, набережные Москвы-реки, Александровский сад, Крымский мост. Юань Лин снимает их сверху и снизу, то приближаясь, то отдаляясь от объекта. Но всегда его позиция фоторепортера — позиция дружбы, точка съемки — точка зрения большого нашего друга.

Автор альбома побывал в нашей стране не в качестве туриста. Он не пробегал по улицам и площадям огромного города, торопливо щелкая затвором фотоаппарата. Товарищ Юань Лин работал рядом с нами, проходя практику в Фотохронике ТАСС. Он сумел не только полюбить, но в буквальном смысле слова изучить объекты, которые снимал в разное время дня. Юань Лин отлично чувствует свет. Его световая палитра богата.

Плодотворной была творческая дружба китайского фотокорреспондента с советским мастером Н. Грановским. Но у Юань Лина собственный почерк. Он воспринимает городской пейзаж по-своему и как бы одушевляет его. Особенно хороши его фотографии памятников Пушкину, Юрию Долгорукому, Горькому. Китайский фотомастер помогает раскрыть замысел создателей этих монументов. Это — исключительно выразительные снимки.

Китайские читатели будут благодарны Юань Лину за то, что он стал для них экскурсоводом по советской столице, знающим и любящим ее. Он повел их в наше метро — лучшее в мире, показал им Дво-

美丽的莫斯科

文字

рец науки на Ленинских горах, познакомил их с павильонами Всесоюзной сельскохозяйственной и промышленной выставок. И просто постоял со своим земляком минуту-другую на уголке одного из самых оживленных московских перекрестков — на площади Маяковского. Панорама ее, перечерченная нотными линиями троллейбусных проводов, подчеркивает красоту и организованность уличного движения. Да, это и есть подлинная симфония города!

Юань Лин снимает архитектуру, но всегда видит и советских людей, тех, для кого созданы сотни этих великолепных

зданий, новых широких проспектов, чудесных парков. Он снимает москвичей, шагающих на работу, идущих в свой университет, в свое метро, отдыхающих после трудового дня.

Снимок, на котором Юань Лин показывает московских детей на прогулке в одном из парков столицы, обнаруживает в нем незаурядного жанриста.

Альбом о Москве — своеобразный отчет Юань Лина о его работе у нас, в столице. Можно сказать, это прекрасная работа! Она безусловно послужит делу укрепления дружбы между китайским и советским народами.

КОГДА АВТОР ВЛАДЕЕТ ТЕМОЙ

А. ВОРОЖБИТ

Увлечение фотографией почти всегда начинается без предварительного изучения теории, развивается стремительно, нетерпеливо. Аппарат, пленка, бумага приобретаются значительно раньше, чем книга, за которую любитель берется лишь тогда, когда его начинают одолевать неудачи.

Этот факт игнорировать нельзя. И потому очень важно, чтобы книга, посвященная начинающему фотолюбителю, была способна захватить его, увлечь.

В правильном понимании запросов читателей, в чутком отношении к ним заключается основное достоинство книги «Начинающему фотолюбителю»¹. Она еще раз доказывает, что автор только тогда правильно находит, что сказать и в какой форме, когда хорошо знает, для кого

пишет и с какой целью. И это во многом определило успех рецензируемой книги.

Из-за обилия разнородных вопросов, которые охватывает фотография, писать об этой области обычно бывает трудно. Книга Вендревского и Шашлова, не превратившись в «толстую», содержит немало полезного. В этом состоит ее другое большое достоинство. Читатель будет благодарен авторам за отказ от «традиционного» начала, то есть за отсутствие рассуждений о прямолинейном распространении света, о камере-обскуре, о различных формах линз и т. п. Все хорошо в свое время; и теорию оптики и принципиальные основы фотоаппаратуры изучать фотолюбителю, конечно, нужно, но позднее, когда интерес к этим вопросам постепенно разовьется.

Книга разделена на три главы: до съемки, съемка и после съемки. Эта есте-

¹ К. В. Вендревский, Б. А. Шашлов, «Начинающему фотолюбителю», «Искусство», М., 1957, 165 стр., цена 2 руб. 90 коп.

ственная систематизация сразу располагает к себе читателя и порождает уверенность, что именно при такой последовательности изложения легко будет отыскать причину собственных неудач.

Хорошо, что в главе «До съемки» даются только самые основные сведения о фотоаппаратуре. Ведь технические подробности и правила обращения всегда детально описываются в заводских инструкциях. Более подробно, так, как это необходимо, рассказано о фотоматериалах и их свойствах. Свойства светофильтров, в отношении которых фотолюбители часто заблуждаются, разъясняются достаточно, чтобы предупредить грубые ошибки. Авторы не пытаются заочно научить точно определять выдержку, т. к. это невозможно, зато убедительно доказывают практическую важность правильного решения этой задачи.

Глава «Съемка» — самая большая и интересная. Здесь сосредоточен такой практический опыт, накапливавшийся самостоятельно начинающим пришлось бы очень долго. Изложен материал просто и доходчиво. Наставления и указания делаются конкретно, с учетом фотолюбительской психологии. Авторы правильно советуют фотолюбителям начинать с семейного репортажа и только позднее браться за общественно-политическую тематику.

Многие вопросы этой главы поставлены по-новому. Что и когда можно фотографировать не спеша, а когда, наоборот, необходимо поторопиться? Как фотографировать людей, не подозревающих, что их снимают, и как лучше усадить или расположить их, если они подготовились к съемке? Как сделать тематическую серию снимков? Как снимать в театре или на улице в дождь и ночью?.. Рассказывают авторы обо всем, разумеется, не слишком подробно. Однако, ознакомившись с их советами, фотолюбитель будет иметь представление, с чего ему начинать, а это — почти половина дела.

Глава «После съемки» разъясняет, как проявлять и печатать. Здесь также радует предусмотрительность авторов. Не часто

найдешь в пособиях для начинающих совет, как оформить снимки и наклеить их в альбом.

Мы говорили пока о положительных сторонах книги. В ней, к сожалению, имеются и недочеты.

Неправильно указано, что у «Смены» фокусировка ведется передней линзой, тогда как в действительности перемещается весь объектив. Связь между зерном изображения, контрастностью, передержкой и временем проявления разъяснена недостаточно: неясно, где же причина, а где следствие? При этом сравнение зернистости фотографического изображения с точечной структурой газетной иллюстрации нельзя признать удачным: природа явления в обоих случаях разная.

Нельзя считать недостатком применение метких «профессиональных» фотографических выражений, вроде «пустые тени», «забытые света», «слабое солнце» и т. п., однако их следовало вначале разъяснить.

В книге, предназначеннной для начинающих фотолюбителей, необходимо было объяснить понятие «композиция кадра».

Почему-то не все важнейшие понятия и термины набраны вразрядку. В разъяснении к рисункам, которые должны помочь разобраться в процессе проявления, пропущено, что во время операций от «г» до «ж» включительно в помещении надо гасить свет. Перепутаны подписи под рисунками на стр. 12 и 93.

Сильнее огорчают иллюстрации. Как фотоснимки они, в общем, хороши, но полиграфическое воспроизведение их оставляет желать много лучшего.

Кроме фотоснимков в пособии много рисованных заставок, веселых и выразительных. Они легко смотрятся, поднимают настроение, как удачная шутка среди делового разговора.

Книгу Вендровского и Шашлова прочитают с большим интересом не только начинающие фотолюбители, но и более опытные. И многие, вероятно, будут рекомендовать ее своим друзьям и знакомым.

От сердца к сердцу

В. ШАХОВСКОЙ,
президент
фотосекции Союза советских
обществ дружбы и культурной связи
с зарубежными странами

Создан Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами. Трудно переоценить значение этого события. В наш век, когда мысли и чаяния прогрессивного человечества с надеждой обращены к Советскому Союзу — оплоту мира и дружбы во всем мире, когда миллионы рук всех стран нашей планеты протягиваются для братских рукопожатий, создание такого Союза открывает поистине неограниченные возможности для сотрудничества, для приложения взаимных усилий во имя светлого будущего.

Мне выпала большая честь быть делегатом Всесоюзной конференции Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, на которой собрались представители самых различных слоев населения — рабочие, колхозники, ученые, писатели, артисты. С трибуны конференции многие делегаты делились впечатлениями о своих заграничных поездках. Они вспоминали о многочисленных случаях проявления дружбы к советским людям, находившимся за рубежом.

Мне также вспомнился случай, произшедший со мной летом 1956 года на Северном вокзале в Париже. Едва мы, советские туристы, вышли из поезда, как нас окружила восторженная масса парижан. Нас ослепляли лампы кинооператоров и фотокорреспондентов. Повсюду звучали приветственные возгласы. Как фотокорреспондент, я также приступил к съемке этой волнующей встречи. Но, кроме двух фотоаппаратов, у меня в руках были два чемодана с фотопринадлежностями и это сильно затрудняло мою работу. И вот какой-то пожилой француз, узнав, что я фотокорреспондент из Москвы, забрал у меня мои чемоданы и заявил мне, что я должен как можно лучше запечатлеть на пленке первый приезд советских туристов в Париж. Он видит: чемоданы мешают съемке, и он, как друг Советского Союза, хочет мне помочь носить за мой чемоданы, пока я буду занят съемкой. Признаюсь, я очень растерялся, но француз настоял

на своем. По меньшей мере четверть часа я искался со своими фотоаппаратами по перрону вокзала в поисках интересных сюжетов, а за мной с двумя моими чемоданами в руках неотступно следовал мой французский друг.

После конца съемки он помог мне сесть в автобус. Я горячо поблагодарил его. Мы крепко пожали друг другу руки. И вдруг в самый последний момент, когда автобус стал уже трогаться, он снял с отворота своего пиджака какой-то значок и быстро вложил его мне в руку. Об этом значке я вспомнил только вечером, в отеле. Рассматривая его, я увидел изображенные на нем цепи, колючую проволоку и пятизначный номер. Я спросил нашего переводчика, что это такое. Юноша француз, бросив быстрый взгляд на значок, покачал головой и сказал: «Это очень ценный подарок. Такие значки носят во Франции участники движения Сопротивления, узники фашистских концлагерей». Я подумал тогда: какими же сильными должны были быть чувства этого француза к советскому народу, если первому встретившемуся ему туриstu из Москвы он подарил реликвию, право носить которую завоевывалось страданиями и кровью французских патриотов.

Таких примеров немало. Расскажу об одном письме из Канады.

В письме на имя Н. С. Хрущева канадский фермер Пит Свенсон, занимающийся птицеводством, пишет, что он хотел бы познакомиться с жизнью советских людей. Он сообщает, что знает о России лишь по рассказам своего деда, который, будучи моряком, был награжден русским царем медалью за спасение трех русских моряков около Кронштадта.

Автор письма занимается в часы досуга фотографией; был участником Международной фотовыставки. Он выражает желание обмениваться с русскими фотографиями снимками, которые помогли бы ему узнать о жизни и интересах советского народа. Обмен фотографиями, пишет Свенсон, явится хотя и небольшим, но полезным

Я знаю один секрет
Фото Пита Свенсона
(Канада)

шагом в деле установления взаимопонимания между народами Канады и Советского Союза.

В заключение Пит Свенсон просит принять от него в подарок ряд фотографий, получивших премию на выставке, и сообщает свой адрес: Канада, Алледров В. С. Бокс 74. В конверте были вложены фотографии с текстовками.

Это письмо было передано фотосекции ВОКС, и оно должно послужить началом интересной переписки и обмена фотографиями между советскими и канадскими фотолюбителями. А спустя неделю из Франции прибыл каталог Пятого международного фотосалона в городе Перигё, в котором принимала участие фотосекция ВОКС. В этом каталоге мы нашли имя и Пита Свенсона. Этот фермер-фотолюбитель был единственным представителем Канады, выступившим с двумя работами на Международном фотосалоне. Одна из работ — «Я знаю один секрет». Ее вместе с остальными снимками Пит Свенсон прислал нам в своем письме. Эту фотографию мы и публикуем в нашем журнале. Таким образом, творческое сотрудничество канадского фотолюбителя и советских фотомастеров началось на стенах Международной выставки в Франции.

Пит Свенсон не единок. С такими же письмами зарубежные фотолюбители обращаются в редакцию наших журналов, в различные организации, в фотосекцию. Они предлагают обменяться фотографиями, выставками, и в этом, действительно, заложены большие возможности для обширных знакомств, для взаимопонимания.

Каждому, кто побывал за границей, хорошо известно, с каким интересом рассматриваются там фотоснимки из Советского Союза, даже если это просто любительские фотографии семейных групп.

Я вспоминаю эпизод, свидетелем которого был. Это произошло в Риме на площади Святого Петра. Советских туристов окружила большая группа жителей итальянской столицы. В центре внимания были двое: русский и итальянец. Происходил обмен сувенирами. Русский смущенно улыбался и показывал жестами, что у него уже ничего не осталось для обмена: ни значков, ни мелких монет, ни почтовых марок. Коробка советских спичек и та была отдана, но... если итальянский друг хочет, то он готов подарить



ему вот эту маленькую фотографию жены и дочери. Лицо итальянца расплывается в улыбке, он достает из кармана бумажник и предлагает русскому взамен его фотографии снимок своей семьи. Перспектива такого обмена вызывает самое живейшее одобрение окружающих. Фотографии переходят из рук в руки, с интересом рассматриваются и, наконец, бережно, с любовью прячутся своими новыми владельцами в боковые карманы. Одна из них остается в солнечной Италии, другая отправится в далекую Россию. Но теперь судьба у них будет общая. И ту и другую будут брать сотни рук и рассматривать сотни глаз. И люди, смотря на них, будут вспоминать о добрых встречах, о мире и высоких чувствах дружбы.

Два месяца спустя я снова вернулся в Италию, но теперь уже как гость итальянского фотоклуба в городе Пескара. Эта поездка послужила началом большой дружбы между советским и итальянским фотоискусством. На прощанье один фотолюбитель, член фотоклуба «Пескара», кассир по профессии, Джузеппе Медера, подарил мне портрет своего сына Клавдии. Я не ошибусь, если скажу, что это был лучший сувенир, привезенный мной из гостеприимного итальянского города, расположенного на берегу Адриатического моря.

Фотографию Джузеппе Медера мы также печатаем в этом номере журнала.

В дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве на творческой дискуссии фотолюбителей было высказано много интересных предложений по расширению сотрудничества между фотолюбителями различных стран. Сейчас у нас имеются реальные возможности претворить в жизнь пожелания наших зарубежных друзей.

Если бы поставить вопрос об издании меж-

дународного фотографического ежегодника, где печатались бы сто лучших фотографий, посвященных идеям мира, дружбы между народами, идеям прогресса и гуманности, то в это начинание включились бы тысячи фотолюбителей, для которых лучшей наградой был бы самый факт помещения его работы в таком издании. Здесь уместно напомнить, что на фотоконкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве было прислано более 600 первоклассных работ группы авторов старшего поколения Франции, Италии, Бельгии, Швейцарии, Голландии. По своему возрасту они не имели права участвовать в фотоконкурсе фестиваля, и единственным их желанием было продемонстрировать свои работы в Москве хотя бы вне конкурса.

Международные выставки имеют огромное значение, способствуя укреплению дружбы и взаимопонимания, обмену творческим опытом. За два года своего существования фотосекция ВОКС приняла участие более чем в сорока зарубежных выставках фотоискусства. Хорошим примером установления уз дружбы может служить факт посылки нашей коллекции фотографий из

250 работ на Международную выставку в Югославию, где она побывала в нескольких городах. Интерес к советским работам был настолько велик, что Югославское фотографическое общество обратилось в фотосекцию с просьбой разрешить ему использовать часть фотографий для передвижной выставки по стране. Фотосекция решила подарить все 250 работ нашим югославским друзьям.

Не меньшим успехом пользуются в Советском Союзе и зарубежные выставки. Все мы помним выставку VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, которую за две недели посетило свыше 200 тысяч человек.

В предстоящей деятельности Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами роль фотосекции значительно возрастет. Мы должны будем использовать наилучшие формы расширения дружеских контактов и сотрудничества с зарубежными фотолюбителями, фотоклубами и различными обществами в области фотоискусства, искусства, к которому в наши дни приобщаются миллионы людей во всех концах земного шара.

Фотосекция расширяет деятельность

В середине февраля состоялось отчетно-выборное собрание членов фотосекции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. О деятельности секции в 1957 году и о планах на этот год рассказал президент секции В. Шаховской.

В резолюции, принятой по докладу, собрание одобрило намечаемое бюро секции значительное расширение своей деятельности — в соответствии с задачами, поставленными перед недавно созданным Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами. Фотосекции Союза советских обществ дружбы отводится важный участок работы. В связи с этим к участию в международных выставках должен быть привлечен более широкий круг мастеров и любителей и, в особенности, одаренная молодежь.

В новый состав бюро фотосекции избраны: М. Альперт, Дм. Бальтерманц, Г. Вайль, В. Генде-Роте, В. Гиппенрейтер, Л. Зиверт (Ленинград), С. Иванов-Аллилуев, Е. Игнатович, В. Ковригин,



Н. Козловский (Киев), Ю. Королев, Пауль Пере (Эстония), Г. Петрусов, Е. Уразова, С. Фридлянд, Я. Халип, Н. Хорунжий, В. Шаховской и А. Штайнберг.

По окончании деловой части собрания были вручены медали и дипломы членам секции — участникам международных выставок художественной фотографии.

На снимке: момент вручения президентом фотосекции В. Шаховским медали фотокорреспонденту журнала «Огонек» Дм. Бальтерманцу.

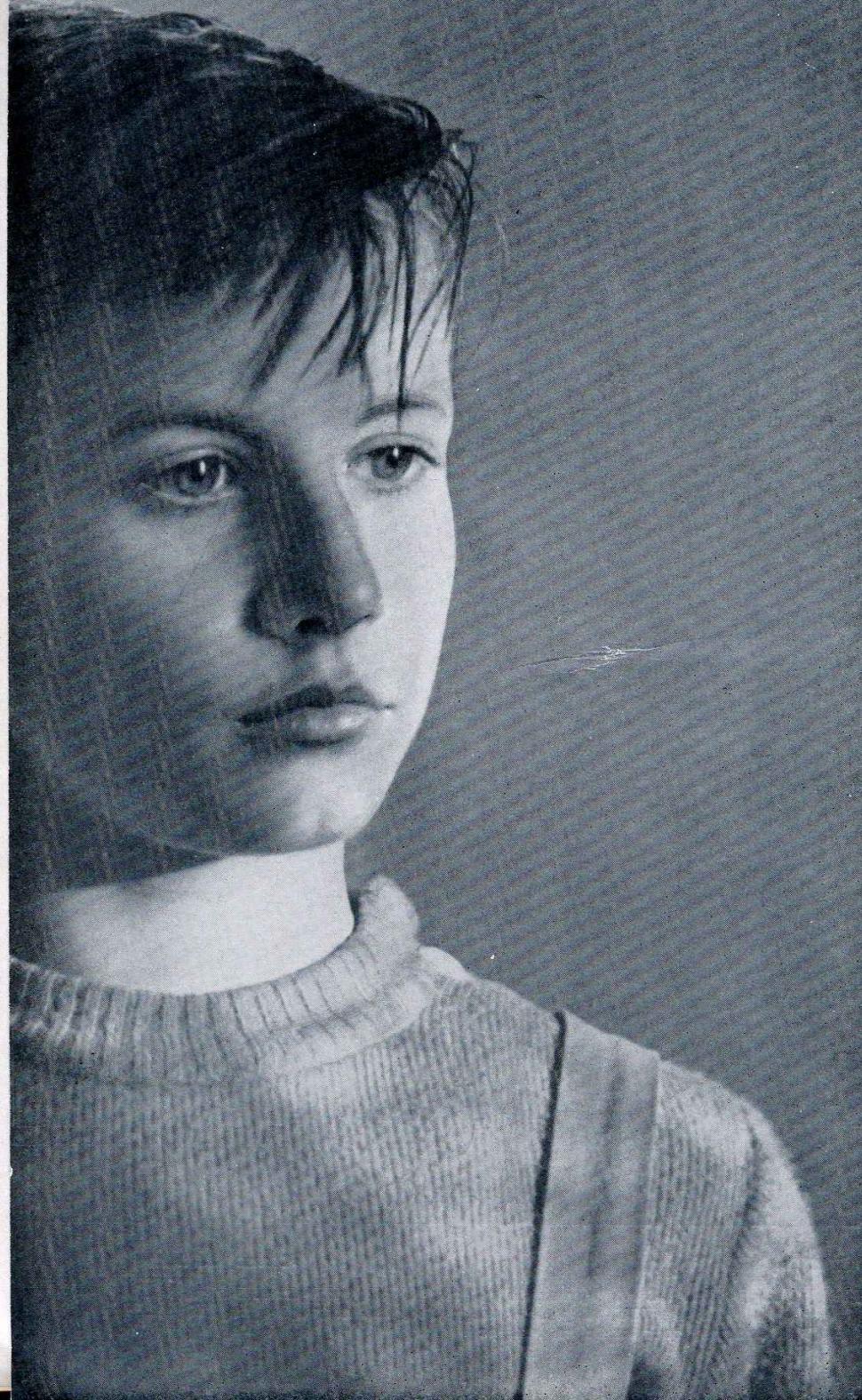
Фото А. Батанова



Фотолюбитель А. СТЕШАНОВ (Москва)

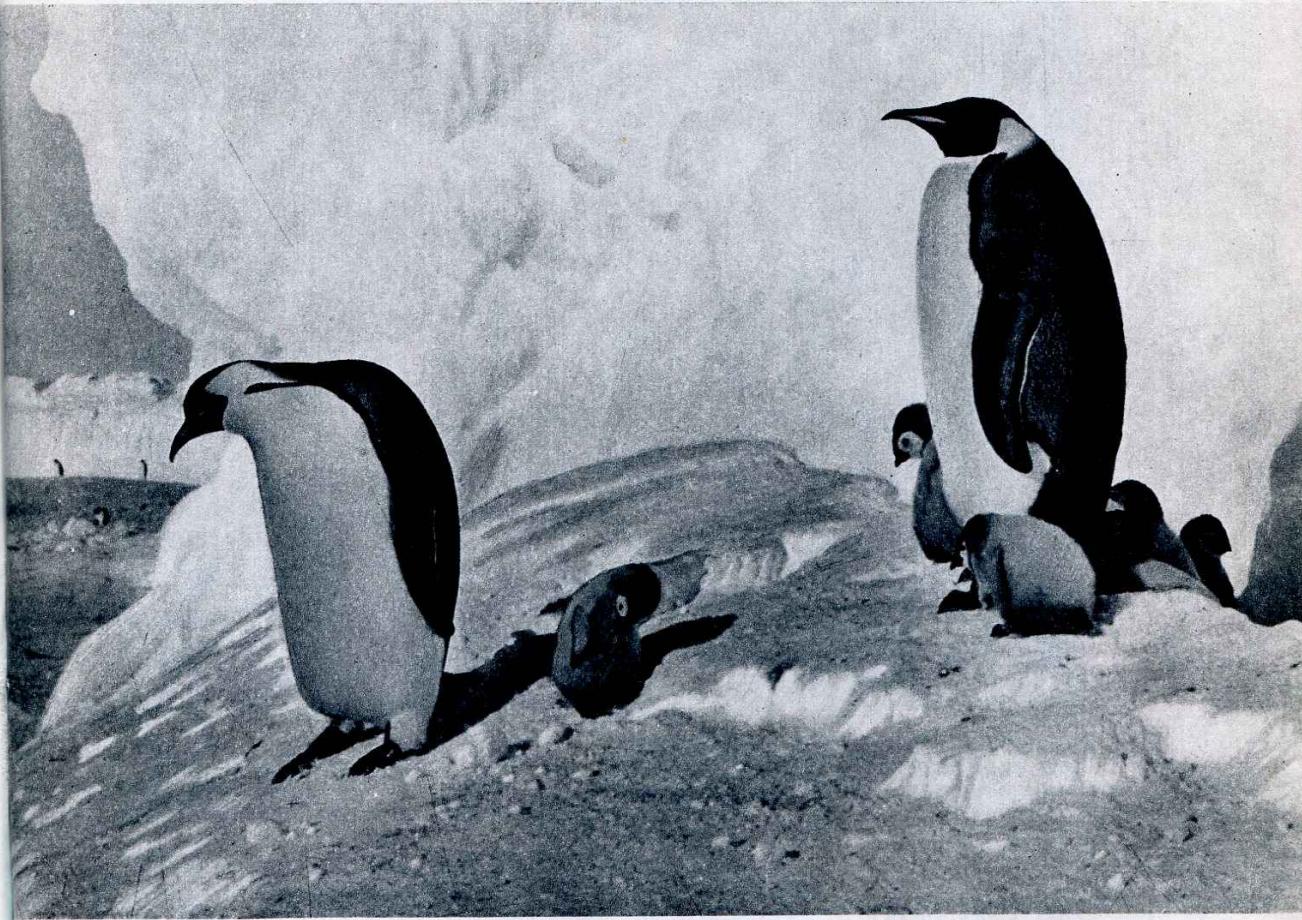
«С глазу на глаз»

Камера «Зенит-С»; «Индустар-50»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 3,5; пленка
65 ед. ГОСТа; применялись две фотолампы по 275 вт; 1/50 сек.
Из снимков, присланных на конкурс



Джуゼппе МЕДЕР
(г. Пескара, Италия)

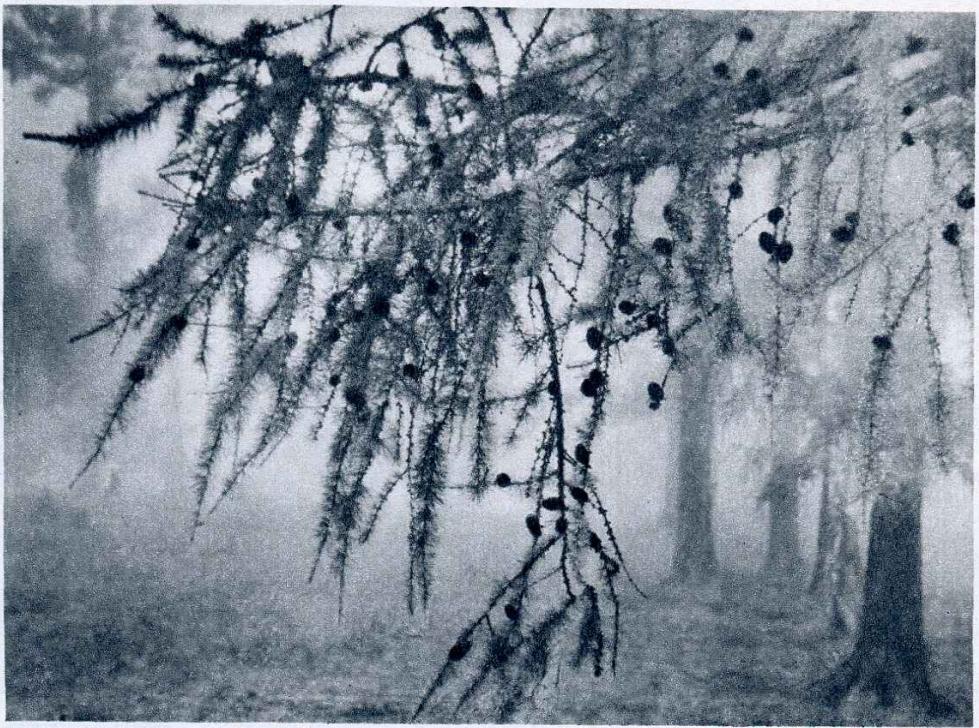
Мой сын Клаудио
Условия съемки не указаны



А. КОЧЕТКОВ (Москва)

Она прогнала его прочь...

Камера «Зоркий-3С»; «Юпитер-8»; 1:2/50 мм; 1:4/135 мм;
диафрагма 11; пленка типа А; съемка производилась в Ан-
тарктиде; сентябрь, 12 час.; 1/200 сек.



Туман в тайге. Камера «Универсал-Пальмос», 9×12 см; «Бис-Телар», 1:7,7/40 см; диафрагма 7,7; изопанхром 45 ед. ГОСТа; сентябрь, 8 час.; 1/4 сек.

Фото З. Виноградова

На
ВЫСТАВКАХ

СМЕЛЕЕ РАСШИРЯТЬ ТЕМАТИКУ

В. ГЕНДЕ-РОТЕ

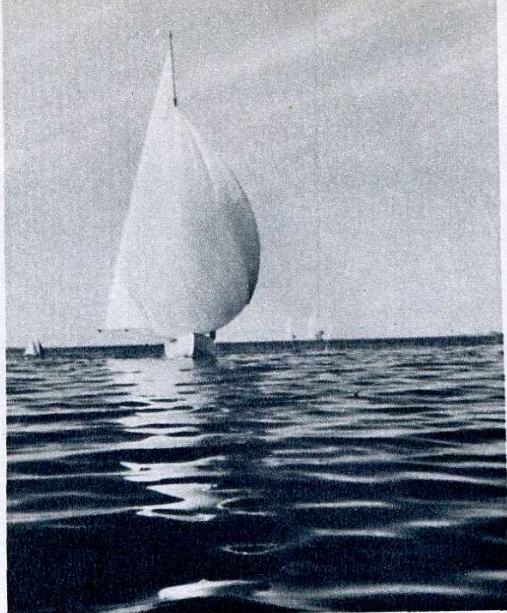
Читатели нашего журнала знакомы с творчеством членов кружка художественной фотографии Московского Дома ученых.

И вот мы снова в Доме ученых на фотографической выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В фойе на стенах размещено около двухсот работ свыше тридцати авторов.

Уже первый беглый осмотр радует нас. Помимо хороших пейзажных фотографий, ставших здесь традиционными, почти каждый автор выступает с портретными, жанровыми и репортажными снимками. Правда, эти работы пока еще уступают по художественному достоинству фотографиям пейзажа. Но сам факт появления таких снимков на стенах выставки заслуживает всяческого внимания и поощрения.

Выставка носит отчетный характер, ее цель — показать рост мастерства фотолюбителей, расширение сферы их деятельности. Однако должной требовательности при отборе работ, особенно репортажных и жанровых, как видно, не было. Все репортажные снимки сделаны главным образом в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Они в известной мере страдают однообразием. Трудно понять, например, зачем понадобилось Д. Дьяконову выставлять семнадцать (!) портретов участников фестиваля. Автор, очевидно, задался целью создать галлерею портретов борцов за мир. Идея хорошая, но она, к сожалению, не удалась. Д. Дьяконов выполнил все работы в одном плане (снято только лицо человека), отпечатал их в одном формате, поэтому стенд напоминает скорее витрину однообразных портретов бытового фотоателье.

Фестивальные мотивы мы видим и в репортажных работах Н. Ястребовой, Ф. Соловьева и П. Зимина. Каждый из них стремится решить тему по-своему, но не всегда удачно. Как известно, мало увидеть интересный сюжет, необходимо его воспроизвести и донести до зрителя, добиться, чтобы зритель, рассматривая снимок, проникся теми же чувствами, какие владели фотографом во время съемки. Н. Ястребовой и отчасти П. Зимину это не удалось. «Цейлонская девушка» изображена П. Зиминым полуслепой, с неестественно прищуренными



Парус. Камера «Лейка»; «Суммар», 1 : 2/50 мм; диафрагма 6,3; изолан 17/10° ДИН; 1/200 сек.

Фото М. Плесковой

глазами. Очевидно, она моргнула. Всему видней, следовательно, неправильно выбранный момент съемки: сработай затвор аппарата секундой раньше или позже — результат был бы иной. Совсем по-другому выглядит портрет того же автора «Негр из Мартиники». Здесь выражение лица совершенно естественно, момент съемки выбран правильно, работа оставляет хорошее впечатление.



Первый снег. Камера «Лейка»; «Эльмар», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 4,5; изолан 17/10° ДИН; 1/50 сек.
Фото О. Воронцовой-Вельяминовой

«Фестивальная серия» Н. Ястребцовой слишком сумбурна. Очевидно, автор нечетко представлял себе задачу при съемке. Чрезвычайно большое количество рук и шляп на снимках скрывает от нас самих участников фестиваля. На большинстве снимков отсутствует смысловой центр, поэтому смотришь на них весьма равнодушно.

Хорошо выполнен снимок Ф. Соловьева «В Доме ученых в дни фестиваля». На фото крупным планом изображена небольшая группа оживленно беседующих между собой людей. Основное достоинство этой работы — ее динамичность. Автор правильно выбрал момент съемки. Интересна и другая работа Ф. Соловьева — «Молодые ласточки». Два птенца сидят на проводе у стены и беспомощно машут еще не окрепшими крыльями, раскрыв рты в ожидании пищи. Живой, интересный снимок! И здесь момент съемки сыграл самую существенную роль. Эти две фотографии убеждают, что их автор умеет наблюдать.

Пейзаж — любимая тема многих участников выставки. Этот жанр представлен здесь очень широко. Тут лирические пейзажи Подмосковья и фотографии девственной сибирской тайги, сухие пески Кара-Ку-

мов и пышная растительность Черноморского побережья. Всюду побывал глаз фотоаппарата. Художественный вкус и знание фотографической техники доделали все остальное.

Трудно, например, оторваться от работы З. Виноградова «Туман в тайге» — настолько поэтично и художественно выразительно передана глубина хвойного леса. А ведь это только плоское изображение на фотографической бумаге.

Вот другой снимок. По широкой водной поверхности плавно скользит яхта, легкий ветер надул ее паруса. Умелое использование бокового света сделало парус выпуклым, и у зрителя создается полная иллюзия движения яхты. Такова фотография М. Плесковой «Парус».

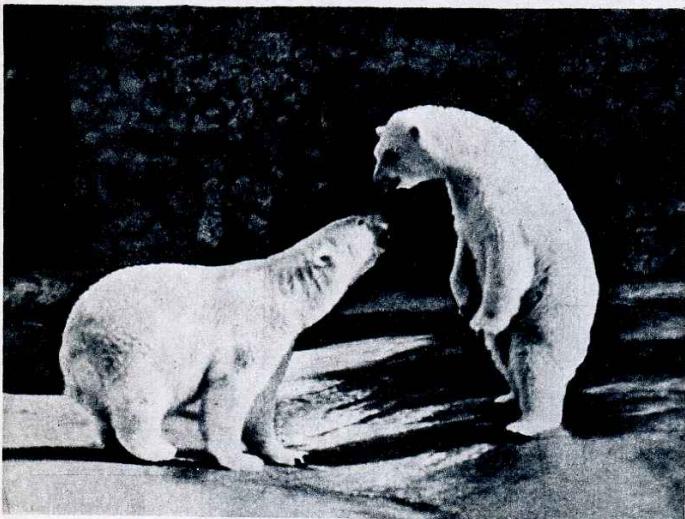
Удачны пейзажи П. Рафеса. Выделяется его работа «Осеннее утро», снятая в контровом свете. Косые лучи восходящего солнца, падающие между редкими стволами деревьев, подчеркивают многоплановость композиционного построения этой фотографии.

Почти освежаемы водяные брызги на снимке Ю. Лурье «Река Алманаус». Фотолюбитель выступает не только как автор отличных пейзажных фотографий. Очень удачно схвачен им момент «разговора» двух белых медведей на снимке «В зоопарке». Надо иметь много терпения, чтобы зафиксировать на пленке такую выразительную позу зверей.

В. Дмоховский показал свои фотографии Стокгольма и Праги. Из пражских работ примечательна фотография «Карлов мост». К сожалению, этот автор представлена значительно слабее, чем на предыдущих выставках.

Приятно смотрится работа О. Воронцовой-Вельяминовой «Первый снег»: молодой лесок, каждая веточка деревца покрыта нежными, пушистыми хлопьями снега. Снимок выдержан в бледно-серой тональной гамме, что хорошо подчеркивает молодость леса и белизну только что выпавшего снега.

Разнообразно творчество Ф. Соловьева. Прекрасны его пейзажи Рижского залива. Спокойствие моря, мягкий рассеянный свет — все это очень удачно передается се ребристо-серыми тонами в фотографии



В зоопарке. Камера «Экзакта»; «Триотар»,
1 : 4/135 мм; диафрагма 4; изопан 17/10° DIN;
1/100 сек.

Фото Ю. Лурье

Карлов мост (г. Прага).
Камера «Лейка»; «Эльмар», 1:3,5/50 мм; диафрагма 9; изопанхром 130 ед. ГОСТа; апрель, 18 час.; 1/60 сек.

Фото В. Дмоховского



«Болдури. На взморье». О других работах автора было сказано выше.

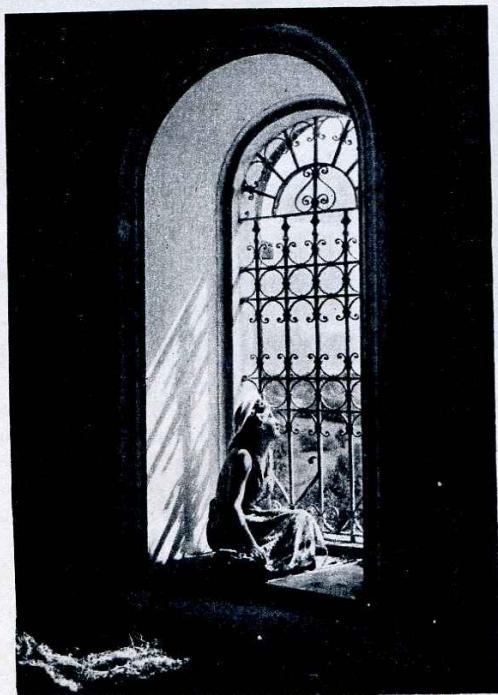
М. Проскурин специализируется в основном на съемке балета. В этом отношении характерна фотография «Квазимodo и Эс-

меральда». Диагональное расположение актеров в кадре, удачное использование эффектного сценического освещения позволили автору отлично передать содержание этой сцены балета. Остальные работы М. Проскурнина выглядят слабее, это, в частности, относится к снимкам «Русский фарфор». Предметы, изображенные на них, сняты на явно неподходящем фоне и выглядят плоскими.

Много хороших работ показал на выставке В. Швей, знакомый читателям по снимку «Перед грозой» («Советское фото», № 5, 1957). Интересна его работа «Сказка». Сочетание темного переднего плана с хорошо проработанной далью, отчетливо видимой за решеткой окна, придает объемность фотографии. Со вкусом выполнены и другие работы, например снимок «Июль».

Оригинально решена фотография В. Кутового «Сильный ветер». Волны пригнутое камыша создают отчетливое ощущение ветра. Не меньшее впечатление оставляет работа этого же автора «На реке Чернушке». Досадно, что среди работ В. Кутового экспонируется не совсем удачная фотография «Перед зеркалом».

Подводя итог, надо отметить тематическое разнообразие показанных на этой выставке работ любителей художественной фотографии Московского Дома ученых. В отличие от предшествующих здесь представлены почти все жанры фотографии. Хочется пожелать, чтобы этот коллектив смело расширял тематику своих съемок. Репортажная и жанровая фотография должна получить свое дальнейшее развитие.



Сказка. Камера «Вельта», 4,5 × 6 см; «Тессар», 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 3,5; изопан 17/10° ДИН; июль, 13 час.; 1/25 сек.

Фото В. Швей



П. МАРЕЧЕ (Прага, Чехословакия)

Молодые
Условия съемки не указаны

ФОТОАППАРАТ— МОЙ СПУТНИК

З. ФИРСОВ

Фото авторов

Мне часто приходится путешествовать по нашей стране, бывать за границей. Я не мыслю себе этих поездок без фотоаппарата. Фотоснимки дополняют и углубляют путевые впечатления, дают возможность лучше познать страну, запечатлеть отдельные эпизоды из жизни людей.

Раньше, приезжая в новый город, я снимал без плана все, что попадалось «на глаза». Теперь делаю иначе. Один-два дня изучаю улицы и архитектуру незнакомого города, присматриваюсь к людям, затем намечаю тематический план съемок. Делаю пробные снимки с различными экспозициями, приспособливаюсь к новым условиям съемки и обязательно тут же проявляю экспонированную пленку. Результаты первой съемки придают уверенности в дальнейшей работе. Это очень важно, так как находясь на новом месте недолго и повторить съемку не всегда возможно.

В Мельбурне я сделал серию снимков «Жизни делового центра города — Сити — в обеденный перерыв». В этот час улицы заужены народом. Кто спешит поскорее перекусить, кто прогуливается, кто пользуется случаем, чтобы устроить короткое деловое свидание, а кто в обеденный перерыв продолжает зарабатывать себе на кусок хлеба.

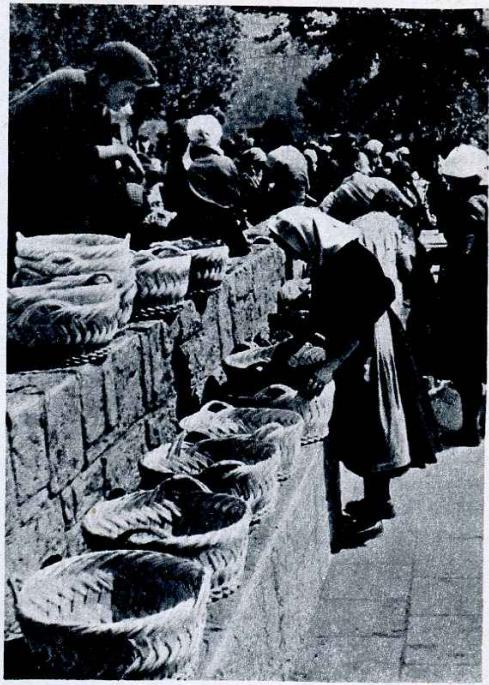
Я бродил в это время по многолюдным улицам с камерой.



Продавец газет на улицах Мельбурна
(Австралия)



Юные деревенские няни (Иран)



На Задарском базаре (Югославия)

Нужно быть наготове каждую секунду, чтобы не упустить интересный кадр, момент. Ведь жизнь кипит, люди торопятся. Время не ждет. Зная, что в таких условиях наводить на фокус и варьировать скоростями затвора почти невозможно, я заранее готовил свой аппарат к съемке:ставил выдержку в $1/250$ сек., диафрагмировал объектив (1 : 11—1 : 16), чтобы иметь большую глубину резкости. Например, при диафрагме 11 резкими были все объекты на расстоянии от 2,5 до 20 м. Снимал я со светофильтром ЖС-12.

Так сделан один из моих снимков — «Газетчик». Этот кадр заинтересовал меня потому, что сейчас продавцы газет типичны только для больших городов капиталистических стран. Ватаги мальчуганов — продавцов газет — снуют по улицам «в часы пик», выкрикивая сенсационные новости. Учиться им некогда — семья ждет заработка.

Минувшим летом мне пришлось побывать в Иране. И здесь я постоянно искал что-либо типичное для тех мест. По пути на север Ирана к побережью Каспийского моря я сфотографировал двух девочек, встретившихся мне в одной из деревушек возле небольшого города Бабольсар, — «Юные деревенские няни». Еще раньше я обратил внимание, что на многочисленных рисовых полях этой местности работают преимущественно женщины. Чтобы освободить руки, матери привязывают детей к спине широким куском плотной материи. Эта характерная для восточных женщин манера носить грудных малышей широко распространена в Иране. Если в крестьянской семье есть старшая дочь, то малыш передается на ее попечение. Вот таких двух подруг мы и встретили возле небольшой деревушки. Сколько в этих девчурках типичного восточного колорита! Их черные, как горя-

щие угольки, глаза удивленно устремлены на наш фотоаппарат. Иранских девочек я снимал фотоаппаратом «Зоркий-4». В день съемки стояла пасмурная погода. Пришлось диафрагму раскрыть до 4, снимать без светофильтра, со скоростью $1/50$ сек.

Следующий снимок сделан мною в югославском городе Задаре на берегу Адриатического моря. Задар на весь мир славится

производством ликеров. Здесь под лучами щедрого южного солнца растут самые разнообразные фрукты. На фото показана прода-жа корзин на задарском базаре.

Увлекательна и полезна работа фотолюбителя. Вот почему фотоаппарат стал моим неизменным другом и спутником во всех поездках.

Москва, фестиваль, «Киев»...

А. КЛЮЧНИК,

зав. отделом партийной жизни
газеты «Черноморская коммуна»

В прошлом году я был в Италии в качестве туриста. Наша группа из 26 человек обхекала большую часть страны — от Милана через Геную, далее берегами Лигурийского и Тирренского морей на юг; посетили мы Пизу, Рим, Сиену, Флоренцию, Венецию — места, многие из которых памятны нам с юношеских лет по произ-

ведениям Шекспира. Я не буду описывать радущие, с какими встречают там советских людей. Мне хочется рассказать о другом.

Почти у каждого из нас был фотоаппарат советской марки. Как только итальянцы узнавали, что мы русские, они обязательно среди других многочисленных вопросов задавали нам



Читают газету «Унита»
(Италия). «ФЭД-2»; «Индустар-26», диафрагма 8;
1 : 2,8/50 мм; изопанхром
90 ед. ГОСТа; 15 час.;
 $1/250$ сек.

Фото А. Ключника
(г. Одесса)

такой: «Какие у Вас фотоаппараты, отечественные или иностранные?» Начитавшись американских газет, они думали, что Советский Союз в производстве аппаратуры отстает от Запада. Не случайно у нас буквально вырывали из рук аппараты, желая еще раз убедиться, что они советские. Всем хотелось подержать наши аппараты в руках, внимательно осмотреть их. Наши камеры итальянцы очень хвалили и нередко предлагали обменять на свои.

В небольшом городке Феррата, провинции Эмилия, произошел такой случай. Мои товарищи ушли осматривать какую-то древнюю крепость, а я задержался на площади, чтобы сфотографировать группу малышей, кормящих голубей. Вдруг сзади слышу голос:

— ФЭД, ФЭД!

Оглядываюсь и вижу парня лет двадцати двух с фотоаппаратом через плечо.

— ФЭД, Москва?

— Да, этот аппарат называется «ФЭД-2». Я турист из Советского Союза.

— Москва, фестиваль, «Киев», — пытается объяснить парень.

Выяснилось, что это слесарь одного из местных заводов, что он был на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, где приобрел камеру «Киев». Итальянский паренек очень хвалил свою покупку, говорил, что «Киев» не променяет ни на какой другой аппарат.

— Раньше я читал, — рассказал итальянец, — будто Советская страна намного отстала в области техники, но теперь убедился, что это вздор.

Одесса

В маленьком чехословацком городке

Тишинов — маленький городок в Брненском районе. Он насчитывает всего пять тысяч жителей. Почти на каждом предприятии есть фотокружок. Хорошо работают коллективы фотолюбителей на бумажной фабрике, на фабрике «МЭЗ» и других местах. Во главе каждого кружка стоит председатель. Заводские профсоюзы оказывают большую повседневную помощь этим кружкам. Все фотографическое оборудование куплено на профсоюзные средства. Фотолаборатории снажены всевозможными приборами. Прекрасно оборудованы лаборатории для любителей на фабрике «МЭЗ», в Тишиновской средней школе-одиннадцатилетке, в Окружном народном комитете, в противопожарной команде и др. Фотолюбители, не имеющие пока собственных фотоаппаратов, могут взять их напрокат. В некоторых фо-

токружках есть для этой цели специальный фонд аппаратуры.

Работаем мы разными фотоаппаратами: чехословацким зеркальным аппаратом «Флэксарет», советскими «Зоркий» и «Любитель», немецкими «Пентакон», «Экзакта», «Роллейфлекс» и др.

В своих работах фотолюбители стараются отражать события, происходящие сегодня в нашей стране. Так, темой многих снимков кружковцев Окружного народного комитета является колективизация в деревне, работа в единых земледельческих кооперативах. Заводские фотолюбители снимают производственную и культурную жизнь на заводах и фабриках нашего города.

Некоторые из наших фотографов сотрудничают в местном музее и в периодической печати. На заводе, где я работаю, также организуется фотокружок. Мы не могли организовать его раньше, так как не имели подходящего помещения. Сейчас этот вопрос решился, и мы начнем работать в собственном кружке.

Габриэль А. КОРОЛЬ
Тишинов, Чехословакия

ВСТРЕЧА С НАРКОМОМ



Стояли погожие августовские дни 1934 года. 53-й артиллерийский полк, в котором я служил в должности помощника командира батареи, готовился к большим тактическим учениям. Незадолго до начала маневров в лагере стало известно,

что к нам выехал народный комиссар по военным и морским делам К. Е. Ворошилов.

Мои товарищи, зная, что я увлекаюсь фотографией, загорелись желанием во что бы то ни стало сфотографировать наркома. Но как это сделать? Во время тактических учений из расположения батареи отлучаться нельзя, а будет ли К. Е. Ворошилов у нас, никто, конечно, не знал.

Но мне посчастливилось: в день приезда Клиmenta Ефремовича я был назначен в группу командиров и политработников для встречи наркома. Короткая летняя ночь прошла незаметно, я тщательно проверил фотоаппарат и зарядил кассеты.

Встреча с наркомом была назначена на 9 часов утра 17 августа у вагона его поезда.

Я стоял против тамбура, держа фотоаппарат наготове.

Ровно в 9 часов утра в дверях вагона появился Климент Ефремович — веселый, жизнерадостный, в кавалерийской форме. В этот момент я и сфотографировал его.

Приняв рапорт, приветливо поздоровавшись со всеми, К. Е. Ворошилов поинтересовался, как мы несем службу, хорошо ли подготовились к учениям, как живем в лагерях, как проводим досуг. Он пожелал нам успехов и отправился с сопровождающими его лицами осматривать район маневров.

Через час я был уже в своей палатке и с волнением проявлял пластилину.

Недавно, просматривая свой фотоальбом, я увидел снимок, который был сделан мной 23 года назад. Этот снимок, особенно памятный для меня, я решил предложить журналу «Советское фото» для опубликования.

К. Гуров

ЗАЩИТНИЦА ПОРТ-АРТУРА

Когда в октябре 1904 года при обстреле Порт-Артура японцы перенесли весь огонь осажденных орудий на Китайскую стену, ротный командр вызвал посыльного Харитона. Из землянки выбежал молодой солдат и привычным движением взял под козырек.

— Команданту крепости, — сказал ротный, подавая пакет.

Откозырнув, Харитон повернулся по уставу и быстро побежал по обстреливаемой местности. После боя он не вернулся, и в полк сообщили: посыльный 7-й роты 13-го Восточно-Сибирского стрелкового полка погиб. Посыльным была Харитина Короткевич. Мало кто знал, что она — женщина. На вид она ничем не отличалась от мужчи-

чины: носила солдатскую форму, ходила в секреты, отбивала атаки противника, оказывала медицинскую помощь раненым.

Харитина Короткевич прожила трудную жизнь. Родилась она в семье крестьянина Тобольской губернии, Сычевской волости, деревни Постеровой. С детства она уже пошла в люди: была нянькой, служила прислугой у прокурора Омского окружного суда. За два года до русско-японской войны вышла замуж, но недолго длилась супружеская жизнь. Грянула война, и мужа Харитины призвали в армию. В апреле месяце Харитина Короткевич направилась в действующую армию. Но дальше Мукдене ее не пустили. Горя желанием быть вместе с мужем и разделять с ним трудности, Харитина срезает прекрасные косы, надевает форму железнодорожника и приезжает в часть. Благодаря настойчивому характеру, ей удалось остаться в роте, где служил ее муж. Харитина принимала непосредственное участие в боях под Кинчжоу, в сражениях за Высокую и на Угловой горе. Будучи от природы честной, смелой, скромной, она самоотверженно несла военную службу. Не раз генералы В. Белый и Р. Кондратенко награждали ее деньгами. Стارаясь не выделяться среди солдат, она говорила о себе в мужском роде: «ходил», «стрелял», «перевязывал». А когда кто-нибудь назы-

вал ее Харитина, она поправляла — Харитон. И единственное, что ее «выдавало» — это женский голос.

Публикуемая фотография была предоставлена мне В. Г. Андреевой — племянницей известного русского писателя В. М. Гаршина. В. Г. Андреева принимала участие в обороне Порт-Артура, работая сестрой милосердия в больнице Мариинской общины Красного Креста. По ее воспоминаниям, в момент затишья по городу ходил с трехножником фотограф средних лет. При съемке он набрасывал на голову серый чехол и, выставив вперед палец правой руки, говорил: «В таком положении!» Закрыв объектив, он кивком головы благодарил за съемку.

Харитина Короткевич

Ленинград

В. Курганов



Об ассортименте и качестве фототоваров

Успешное развитие фотографического искусства, проникновение фотографии во все стороны нашей жизни в значительной степени зависят от фотографической техники.

В какой же мере отечественная промышленность фототоваров обеспечивает нужды фотографов и профессионалов?

За последние годы в этом направлении достигнуты определенные успехи. Это относится прежде всего к производству фотоаппаратов. Несмотря на большой их выпуск, требования любителей полностью еще не удовлетворяются.

Усовершенствование отечественных фотоаппаратов идет главным образом по пути создания и видоизменения малоформатных камер с размером кадра 24×36 мм. Между тем нельзя забывать и о фотоаппаратах для съемки на широкой пленке. В настоящее время наша промышленность выпускает преимущественно два вида камер этого типа — «Любитель» и «Москва», —

явно устаревших конструкций. Вместо того чтобы создавать новые аппараты, более маневренные в работе, конструкторы занимаются бесконечной модернизацией давно выпущенных моделей, отличающихся одна от другой чаще всего наличием автоспуска или синхроконтакта.

Обычно на этом дальнейшие усовершенствования фотоаппарата заканчиваются. В то же время не используются возможности конструктивного улучшения камер, позволяющие расширить круг их полезного применения. Так, например, к малоформатным камерам следовало бы выпускать съемные крышки с матовым стеклом и плоской кассетой на 2–3 кадра. Такое приспособление облегчит репродуцирование, макро- и микросъемку этими аппаратами. Вместо выпускаемых видоискателей для каждого сменного объектива можно было бы в поле зрения видоискателя аппарата ввести рамки, ограничивающие края кадра. Необходимо некоторые из наших камер сделать более универсальными, приспособив их для съемки на негативных материалах разного формата, например $4,5 \times 6$ см, 6×6 см и 24×36 мм.

Изменение размера кадра должно осуществляться путем быстрой замены кадровых рамок и наматывающих устройств. Необходимо также

разработать и выпустить фотоаппараты, рассчитанные для съемки на 16-мм кинопленке.

Большой интерес представляет одноступенчатая фотография, которая позволяет получить фотокарточку в течение одной-двух минут. Работы в этом направлении были начаты давно, но первые неудачи — выпуск конструктивно недоработанного фотоаппарата «Момент» и фотокомплекта низкого качества, — видимо, обескуражили работников промышленности. Производство камер этого типа прекращено. Было бы целесообразнее продолжать выпуск фотоаппаратов подобного типа, но более совершенных в техническом отношении, с размером кадра 6×9 см и 9×12 см. Производство фотокомплектов удовлетворительного качества в настоящее время наложено.

В особом долгу перед фотолюбителями находится промышленность, производящая элементарно необходимые фотопринадлежности, без которых практически нельзя обойтись в повседневной работе.

Из нескольких десятков различных химикалий, нужных для фотографических процессов, промышленность выпускает не более 25 наименований.

Не удовлетворяются потребности любителей в фотобумаге с тиснением размером 9×12 см и 13×18 см. Ничтожное количество фотобумаги выпускается на кремовой подложке, в то время как спрос на нее большой.

Отсутствуют в продаже металлические штативы телескопического типа, специальный фотоклей, хорошие кадрирующие рамки, автоспуски с регулированием времени срабатывания затвора, фоточасы и ряд других предметов, список которых можно продолжить.

В последнее время все больше и больше появляется интерес к кинолюбительству, однако возможности для его развития крайне ограничены.

Киносъемочный аппарат «КС-16» — вот и все, чем могут располагать кинолюбители. Нечего говорить о принадлежностях, без которых крайне трудно, а порой и невозможно создать любительский кинофильм, этих принадлежностей вообще нет. Сюда относятся проплавочные улитки для 16- и 8-мм пленок, резаки для пропольной резки пленки 2×8 мм, приспособления для съемки надписей, насадочные линзы и светофильтры, бланды, киноэкраны и многое другое.

Московский патефонный завод проявил хорошую инициативу, создав образцы кинопректоров для 8- и 16-мм пленок и портативную кинокамеру для съемки на пленку 2×8 мм. Выпуск этих интересных и недорогих аппаратов задерживается из-за отсутствия объективов. Заводу нужна помощь,казать ее должен Московский областной совнархоз.

Серьезные претензии можно предъявить к качеству фототоваров. В фотоаппаратах «ФЭД-2», часто сбивается юстировка дальномера, неплавно перемещается диоптрийная линза, иногда качается объектив.

В камерах «Смена-2», небрежно изготовлены цепи синхроконтакта. Неаккуратно обработанные полозки кадрового окна и прижимного столика являются причиной глубоких царапин на пленке. Внутренние поверхности аппарата имеют плохое чернение, в ряде случаев заметны рефлексы на негативах. Автоспуска часто портятся.

Фотоувеличители VII-1, не дают необходимой резкости изображения, при перемещении проектора по штанге плохо работает механизм автоматической фокусировки. Продукция люблинской артели «Культпром» — резаки 13×18 см, кадровые рамки 13×18 см и бумажные фотоэкспонометры — вызывает нарекания потребителей из-за ее неудовлетворительного качества.

Московская фабрика № 2 производит корректирующие светофильтры для цветной печати с неравномерной окраской.

Фотобумага фабрики № 6 (г. Киев) сильно деформируется и зачастую упаковывается в равнобокие пакеты.

Фабрика № 3 в г. Шостке поставляет торговым организациям 16-мм обратимую пленку с толстой основой. Применение этой пленки в импортных камерах практически невозможно.

Особенно много замечаний вызывают киносъемочные камеры «КС-16». В этих камерах самопроизвольно отвинчивается винт объективной турели, отказывает задвижка кадрового окна, затруднена чистка фильнового канала, плохо работают кассеты.

Интересы фотолюбителей требуют скорейшего разрешения вопросов, затронутых в настоящем письме. Предприятия-изготовители должны принять срочные меры для расширения ассортимента выпускаемых фототоваров и улучшения их качества.

Б. Глушков,

ст. инженер Государственной инспекции по качеству товаров Министерства торговли СССР

П. Кримерман,

директор специализированного магазина № 6 «Кинофототовары» Москультторга

Торговля химикалиями

на селе

Сельские фотолюбители, к сожалению, не всегда могут воспользоваться полезными советами, которые даются на страницах фотографического журнала. Приготовить рекомендованные растворы проявителей, фиксажей часто бывает невозможно, так как в продаже отсутствуют нужные химикалии.

Полки сельских магазинов, где продаются фототовары, буквально ломятся от аппаратов

различных марок. А купить обыкновенный проявитель, а также метол, гидрохинон не всегда удается.

Непонятно, почему Центросоюз, а также Министерство химической промышленности СССР так равнодушно относятся к удовлетворению потребностей сельских фотолюбителей.

Я. Люфт

с. Константиновка,
Павлодарская обл.,
Казахская ССР

Готовые проявители не всегда удовлетворяют фотографов-профессионалов и любителей. Многие любители, живущие в сельской местности, интересуются химической стороной фотографических процессов. Однако практически они не имеют возможности сами составлять растворы проявителей и фиксажей или приготовлять растворы по рецептам. В сельских магазинах почти невозможно купить метол, гидрохинон, амидол и другие химикалии.

Следовало бы значительно расширить выпуск химикалиев и организовать бесперебойную торговлю ими. В первую очередь снабжение сельских любителей всеми необходимыми фотографическими товарами должно быть организовано через «Союзпосылторг».

М. Полторан

ст. Ясень,
Могилевской обл., БССР

О пинцете

из капрона

Некоторые растворы, употребляемые в цветной фотографии, вредно действуют на кожу рук. Во время работы с такими растворами приходится надевать резиновые перчатки, которые очень неудобны для продолжительной работы. Их с успехом мог бы заменить пинцет, изготовленный из капрона. Такой пинцет, в отличие от металлических, не вступает во взаимодействие с химическими реагентами и не оставляет следов на цветной бумаге. Но, к сожалению, такие пинцеты не выпускаются промышленностью, хотя наладить их производство крайне необходимо.

е. Москва

И. Кузнецов

По старому прейскуранту

Год назад я приобрел аппарат «Москва», так как мне хотелось с негативов большого формата делать увеличения лучшего качества. И вот с тех

пор я все свободное время безуспешно ищу широкопленочный увеличитель. В печати было сообщение о новом универсальном увеличителе «Нева-З». Но в продаже его все еще нет.

По-прежнему в магазинах нельзя приобрести ни метола, ни гидрохинона. Когда же, наконец, будет наведен порядок в торговле фотохимикалиями?

База Постылторга в Ростове-на-Дону почти на все запросы фотолюбителей отвечает отказом и при этом ссылается на прейскурант, имеющийся в почтовых отделениях. Но ведь этот прейскурант был издан еще в 1956 году. Неужели до сих пор базы Постылторга не расширили ассортимента своих товаров?

А. Некрасов

c. Изобильное,
Ставропольский край

Неграмотный

монтаж

В газете «Правда Востока» за 4 декабря 1957 года мне бросился в глаза крупный снимок Душкина и Хантмухамедова (Фотохроника УзТАГ). На нем даны портреты лучших хлопко-робов.



Откровенно говоря, подобных снимков давно не приходилось видеть. Головы людей, находящихся на втором плане, в полтора раза больше голов тех, кто расположен на первом плане.

Очевидно, снимок был смонтирован из двух или нескольких фотоснимков, причем смонтирован безграмотно. Вызывает удивление столь легкомысленное отношение республиканской газеты к отбору фотоснимков для публикации. Таким неудачным монтажам не должно быть места в наших газетах.

Р. Пархоменко

г. Кентай,
Южно-Казахстанская область

Короткие ЗАМЕТКИ

Съемки военных лет

В снимках, экспонированных на стенах в Центральном Доме журналиста к 40-летию Советской Армии, перед зрителями вновь возникают героические страницы Великой Отечественной войны — боевые действия пехоты, танков и авиации, преследование нашими катерами вражеских подводных лодок, мощные залпы артиллерии, подготовляющей наступление на позиции противника. Отражены в снимках эпизоды армейской жизни: вступление в партию, вручение воинской части гвардейского знамени и другие.

Авторы снимков — фотокорреспонденты, участники войны: А. Бродский, А. Новиков, Б. Шейнин, В. Микоша, Е. Хайдей, Н. Веринчук, А. Межуев и погибшие на войне И. Драныш и П. Савченко.

Творчество женщин-фоторепортёров

В честь Международного женского дня в залах Центрального Дома журналиста, по установленной традиции, была организована выставка работ женщин-фоторепортёров. Представлено было около 70 снимков, в том числе и цветные.

Среди участниц выставки — О. Игнатович, Э. Киреева, (газета «Труд»), О. Ландер, Ф. Латыкова (газета «Известия»), Р. Лихач (журнал «Огонек»), Ел. Микулина (журнал «Советская женщина»), Евг. Мичурин (журнал «Театр»), М. Олехнович (газета «Вечерняя Москва»), В. Петрусова, Г. Санько (журнал «Огонек»), Ирина Стин, М. Кулагина, Н. Кулагина.

Свои успехи демонстрировала и слушательница лектория по фоторепортажу при ЦДЖ Т. Протопопова.

ным москвичам. В нем выражают уверенность, что «дружба наших городов будет крепнуть и развиваться на благо обоих народов и в интересах всеобщего мира».

Персональная выставка И. Шубина

В Свердловске, в клубе рабкоров, открылась выставка работ фотокорреспондента газеты «Уральский рабочий» Ивана Александровича Шубина. На выставке были представлены лучшие фотографии, сделанные им за двадцать лет работы в печати.

В книгу отзывов записано много положительных оценок работ И. А. Шубина. Вместе с тем посетители выражают желания, чтобы подобные выставки устраивались чаще — они помогают молодым фотокорреспондентам и фотолюбителям повышать свое профессиональное мастерство.

В ближайшее время предполагается организовать персональную выставку работ другого фотокорреспондента Свердловска — Ивана Николаевича Тюфякова.

Ж. Берланд

Подарок из Японии

Среди подарков, переданных Москве делегациями зарубежных стран и хранящихся в Музее истории и реконструкции Москвы, посетители могут увидеть альбом в красном бархатном переплете, на котором искусно нанесен рисунок парящих белых птиц. Альбом содержит фотографии с видами японского города Фусе. Прислав его как памятный подарок нашей столице, жители Фусе сопроводили свой дар письмом, адресован-

Лекции по фотографии

Центральный лекторий Ленинградского отделения Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний организовал цикл лекций по фотографии (для начинающих). В программе — 20 лекций. Помимо основных вопросов фототехники слушатели ознакомятся с вопросами композиции, репортажной и портретной съемками. Одна из лекций посвящена выбору сюжетов для любительской съемки.

Заключительная лекция будет отведена разбору работ слушателей.

Цикл из 10 лекций под общим названием «Фотография» проводят Московское городское отделение Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний и лекторий клуба МГУ.

Фотогазета «Друг природы»

Кисловодское отделение общества содействия охране природы и озеленения выпускает фотогазету «Друг природы». Каждый номер газеты, состоящий из 15—20 снимков, показывает работу по благоустройству и озеленению города-курорта и охране его природных богатств.

В фотогазете активно участвуют фотолюбители. В недавно вышедшем третьем номере со своими работами успешно выступил фотолюбитель т. Каширин.

С. Исаев

СОДЕРЖАНИЕ

Славный праздник советской печати	1
Творческие проблемы	4
Правда и кривда	4
Л. Питерской. Ленинградцы	10
Ю. Ваньят. За футбольными воротами	13
М. Гольд. Фотограф «АЗнефти»	17
Е. Кассин, Б. Трапетов. Зрители на выставке (опыт молодых)	20
А. Житомирский. Остров оружие	23
Е. Комиссаров, С. Соловьев. Как сделаны наши фотомонтажи	28
У любителей фотографии	30
П. Пере. Десять лет творческих поисков • В. Поликанов. У фотолюбителей	
Львова • Р. Вышинский. Через объектив фотолюбителя • И. Соколов. Редкая	
охота	
Наша консультация	38
Проводы на целину • П. Шведов. Любительская макросъемка	
Начинающему фотолюбителю	47
П. Зимин. Видеть объект творчески	
Техника фотографии	49
А. Павлов. «Электрон» • Ю. Соколов. Визирная система прямого зрения	
Практический опыт	52
Вик. Савостьянов. Корпус фотоувеличителя как осветительный прибор • В. Та- насийчук. Подводная съемка без бокса • А. Кристалевский. Снимки на про- стой бумаге	
По иностранным журналам	54
Отвечаем читателям	57
Страница кинолюбителя	62
А. Куракин. Комбинированные съемки камерой АК-8	
Критика и библиография	67
Е. Мар. Пекин показывает Москву • А. Ворожбит. Когда автор владеет темой	
В. Шаховской. От сердца к сердцу	70
На выставках	74
В. Генде-Роте. Смелее расширять тематику	
Путевые очерки	79
З. Фирсов. Фотоаппарат — мой спутник • А. Ключник. Москва, фестиваль, «Киев»	
Габриэль А. Король. В маленьком чехословацком городке	82
Редкие фотографии	83
К. Гуров. Встреча с наркомом • В. Курганов. Защитница Порт-Артура	
Письма в редакцию	84
Короткие заметки	87

Главный редактор Н. В. Кузовкин

Редакционная коллегия: П. И. Бычков, Г. М. Вайль, Е. Н. Геллер, Н. И. Драчинский,
Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, А. Г. Комовский, А. Н. Телешев, И. М. Шагин, В. Д. Ша-
ковской

Оформление Л. А. Громова

Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва К-31, Кузнецкий мост, 9.

Ш-02675. Сдано в производство 7/III-58 г. Подписано к печати 12/IV-58 г. Заказ № 1568.
84×108^{1/4}, 5,5 печ. л.+0,5 л. вкл. (9,84 усл. л.). Тираж 111 000 экз.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского совнархоза,
Москва Ж-54, Вадовая, 28.



Г. НИКИТИН (Москва).

«Клюет!»

Камера «Зоркий»; «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; плёнка суперпан; июль, 8 час.; 1/30 сек.

На 4-й стр. обложки — Ст. ИВАНОВ (Москва). Зарисовка с натуры.

Камера «Зенит»; «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 3,5; изопанхром 65 ед. ГОСТа; снято в дни VI фестиваля; август, 16 час.; 1/25 сек.



3 р. 50 к.