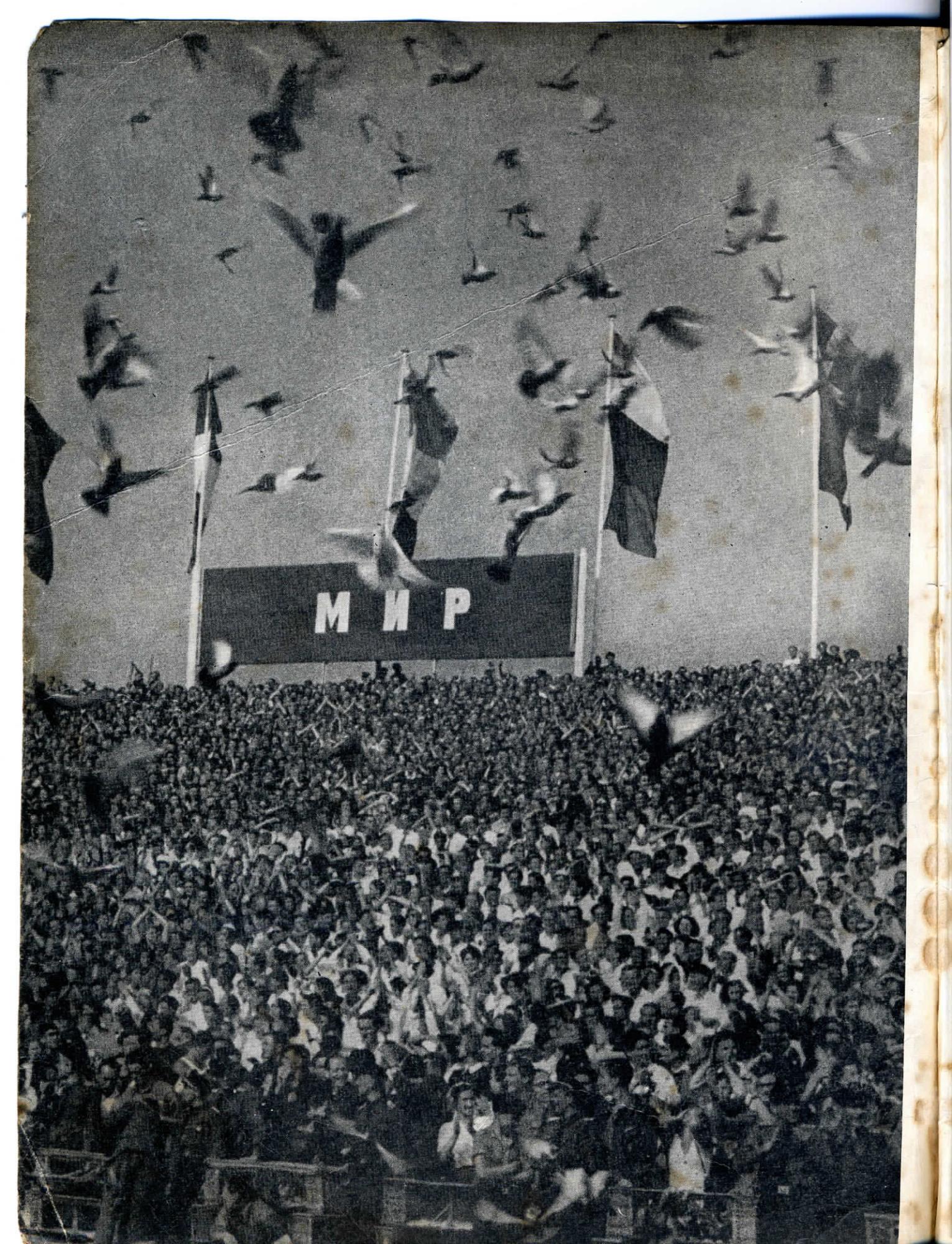


СОВЕТСКОЕ
ФОТО



7

1957



МИР

В ОБЫДЕННОМ ВИДЕТЬ НОВОЕ

Вас. ЗАХАРЧЕНКО

Так бывает в истории развития человеческой культуры: неожиданное, порой случайное научное открытие или техническое изобретение становится ключом к раскрытию целой отрасли новых знаний, новых достижений, нового видения и освоения мира. Развитие этого изобретения нарастает лавинообразно: первые робкие опыты, первый, еще незакрепленный успех, стадия преодоления неясностей и затруднений и, наконец, почти сенсационная слава... Открытие или изобретение прочно врастает в жизнь и занимает в ней важное место.

Так было с изобретением печатного слова. Так было с изобретением радио, позже телевидения. Так было и с изобретением фотографии. Счастливое открытие удивительного свойства солей серебра темнеть под действием солнечного света толкнуло мысль изобретателя. Появились первые фотоснимки, производство которых на первых порах было настолько сложным, что сегодня показалось бы нам аттракционом. И вот сочетание химии и оптики дало возможность не только фиксировать явления действительности, но и создавать своеоб-

разные картины, произведения искусства. А вскоре фотография стала вообще признаваться самым массовым способом получения изображений.

Фотография вырвалась на страницы газет и сейчас является важнейшим элементом содержания иллюстрированных журналов. Она породила новую отрасль искусства — кинематографию. Невозможно представить себе окружающую жизнь без фотографии. Тысячи людей сделали ее своей профессией, миллионы любителей — своей страстью.

Однако цели и задачи фотографии очень разнообразны, вся она неоднородна, выступает то как острое орудие публицистики, то как простое средство информации, то как звено в процессе научного исследования, то как способ создания художественных картин.

Где же та незримая грань, которая проходит между фотографией информационной, публицистической и прочей — с одной стороны, и фотографией художественной — с другой? Ведь дело не только в том, что освоение цветной фотографии дало возмож-

ность бросить на бумагу радугу цветов. Дело не в том, что современная техника не ограниченно расширила рамки фотографии. Дело в том, что прозрачный глазок объектива сам по себе слеп и ничего не решает, нужны острые глаза фотографа-художника, творческое сердце и вдохновение для того, чтобы поднять фотографию до высот подлинного искусства.

Перед фотографом стоят десятки вопросов. Что должен увидеть он в жизни, стремясь осуществить ту или иную поставленную перед ним задачу? Как он может увидеть тот подлинный кусочек жизни, который, перейдя на фотопленку, станет достоянием не только самого фотографа, но и сотен, а порой и миллионов людей, увидевших эту жизнь глазами фотографа через объектив фотоаппарата? Что выберет художник в качестве содержания своего произведения и каков метод передачи увиденного — в этом именно и заключается искусство фотографа. Если говорить проще, здесь встает основная проблема любой отрасли искусства — проблема глубины содержания, выразительности формы и соотношения содержания и формы в произведении искусства. Правильно ли отобран жизненный материал? Выразительно ли он показан на снимке? Есть ли между содержанием и формой та закономерная гармония, когда фотограф-художник, стремясь передать то или иное явление нашей жизни, находит для него наиболее выразительные средства?

Может быть, еще найдутся у нас и такие люди, которые будут говорить: «Чего же вы хотите от фотографии? Жизнь есть жизнь, и она лишь фиксируется объективом вашего фотоаппарата. О каком же искусстве может идти здесь речь?»

Мы решительно не согласны с ними, с их прямолинейным, примитивным подходом к изобразительным возможностям фотографии. И об этих-то основных вопросах нам и хочется поговорить.

Начнем с главного: с правды жизни.

Мы перелистываем десятки журналов и газет, рассматриваем в фотоснимки, попавшие на их страницы со всех концов страны. Есть очень хорошие фотографии, сделанные мастерской рукой. Есть нужные снимки, добросовестно выполненные многочис-

ленной армией фотокорреспондентов. Но есть и фотографии, которые вызывают у нас досаду, а порой даже негодование.

Нам хочется остановиться на последних, и не потому, что их еще, к сожалению, не мало, но прежде всего потому, что некоторые фотографы и художественные редакторы наших газет, журналов и издательств почему-то привыкли к этим стандартным снимкам и не только не отказываются от них, но и требуют их от фотографов. Мы говорим о снимках, появившихся в результате инсценировки, подменившей картины подлинной жизни.

Вот молодой ученый в лаборатории. Он стоит у группы аппаратов, которые — увы! — не имеют прямого отношения к его профессии, но могут представить интерес, так сказать, с фотографической точки зрения. Приняв красивую позу, молодой деятель науки упрямо всматривается в пробирку, поднесенную к глазам театральным жестом, в другой руке у него — автоматическое перо.

Вот новатор. Он склонился над станком. Свеженький комбинезон облегает его фигуру так, словно этот рабочий костюм только что снят с витрины. Невозможно предположить, чтобы одежда — подчеркиваю: рабочая одежда — не несла на себе следов трудового дня. До уныния стандартно это фотографическое изображение. Лицо новатора равнодушно, все выглажено, все причесано.

Вот одна из многих тысяч фотографий, изображающая тружеников нашей деревни. Председатель колхоза и агроном выехали в поле. Хлеба по пояс. Распахнув пиджак, обязательно украшенный орденами, и выставив навстречу объективу расшитую, хрустящую от крахмала рубашку, председатель колхоза тщательно рассматривает сорванный колосок. Рядом с ним с неизменным блокнотом в руке аккуратно причесанный агроном (не дай бог, ветер растреплет волосы). Этот реквизит часто повторяется в снимках: колосок — у агронома, блокнот — у председателя. Иногда для солидности добавляется мотоцикл или велосипед, реже автомашина «Победа». Если агроном девушка, фотограф дает ей в руки цветы.

Никогда не забыть сценки, которая ра-



Над родной Москвой

Фото Ю. Скуратова

Публикуемая фотография сделана фотокорреспондентом при совершенно необычных обстоятельствах. Он находился на учебном реактивном истребителе «МИГ-15», который вел известный мастер высшего пилотажа Валентин Фо-

кин. Самолет Фокина шел параллельным курсом, и Ю. Скуратов сфотографировал пятерку истребителей через плексиглас фонаря кабины толщиной около 20 мм.

зыгрались однажды на наших глазах. Это было на Волго-Доне жарким пыльным летом, когда взмокшая рубашка прилипала к лопаткам, а бурые облака пыли, окрасившие растительность в пепельный цвет, застилали трассу будущего канала. Мы увидели группу девушек. Одна из них, бульдозеристка, в выгоревшей до белизны цветной блузке, в грубых кирзовых сапогах и мужских брюках, небрежно защищенных белыми нитками, слезла с перегретой машины и начала копаться в двигателе. У девушки были золотые волосы, медно-красное заго-

релое лицо и глаза, полные небесной голубизны, под белыми, тоже выгоревшими бровями. Во всем ее облике было столько простоты и подлинно женского обаяния, что их не могли приуменьшить ни мужские брюки, ни труд, сподручный мужчине. Мы откровенно залюбовались ею.

В это время из-за песчаного откоса выскочила «Победа». Вышедший из машины фотограф деловито спросил имя девушки.

— Как раз вы мне и нужны! — произнес он, вытаскивая из машины первоклассное фотооборудование.

Затем появились цветы, свежевыстиранный комбинезон, яркий, аккуратно разглаженный платок и даже журнал «Огонек», пахнувший типографской краской. Девушка еще не понимала всего происходящего. Она застенчиво и наивно улыбалась на безапелляционные требования фотографа. А он, как режиссер-постановщик, заставил девушку надеть комбинезон, накинул платок на ее солнечные волосы, сунул ей в руки раскрытый на определенной странице «Огонек», попросил прижать букет цветов к груди и, вытянув перед объективом ниветь откуда привезенную березовую веточку, торжествующе сделал несколько снимков.

Мы не знаем, где появились фотографии этой милой девушки. Но фотографии эти были преступлением против правды жизни. Затем цветы, «Огонек», березовая

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Вкусно

Фото И. Ковлера (Горький)

Камера «Киев», объектив «Юпитер-8», диафрагма 2, выдержка $1/50$ сек., пленка 65 ед. ГОСТа.

ветка и пресловутый комбинезон вновь заняли свое место на заднем сидении «Победы». «Режиссер» умчался в запыленную даль, а девушка, сбросив с себя искусственную торжественность, вдруг снова стала обаятельной, простой и непосредственной.

Мы, конечно, не утверждаем, что такой метод «знакомства» с жизнью является у нас основным. Но мы не ставили бы об этом вопрос, если бы на десятках снимков не видели причесывания, прикрашивания, приподнимания жизни по воле фотографа-режиссера.

Жизнь, подлинную и могучую, нельзя подменять беспомощными попытками невкусных украшателей создавать ее по своему плану. Подлинный художник должен брать ее такой, какая она есть в действительности: с белыми нитками заплаток и с устало-гордой улыбкой на лице. Наша жизнь прекрасна и удивительна, она полна трудностей, еще неразрешенных противоречий, но в ней есть основное и главное — торжество народа-победителя, сумевшего за сорок лет существования Советской страны построить новую жизнь. И жизнь эта не требует приукрашивания. Нам нечего бояться показывать суровую правду нашей прекрасной жизни.

Почему же наша жизнь еще часто показывается только «в лоб»? Почему облик советского человека подменяется неким техницизмом — «симфонией индустрии»? Сейчас, работая над фотоальбомом, посвященным сорокалетию нашей страны, альбомом, охватывающим всю историю жизни нашей Родины, мы столкнулись не только с поразительными по своей силе и убедительности фотографиями, но и с почти «белым пятном» — отсутствием высокохудожественного отражения человека в эти периоды жизни страны. Почему же самое прекрасное, что у нас есть, — человек — в период индустриализации отошел в работах наших фотографов на второй план? Человека вытеснила машина. Мы почти не могли найти создателей этих машин.

Никогда не забыть, как на документальной выставке, посвященной жизни советской молодежи и представленной на Варшавском фестивале молодежи и студентов, толпы людей останавливались перед некоторыми фотоочерками. Что привлекало их?

Женский портрет
Фото Е. Габай (Москва)

Камера «Зоркий», объектив «Юпитер-9», диафрагма 5,6, светофильтр ЖС-12, выдержка 1/40 сек., пленка МЗ-2.



Дымные трубы, экскаваторы, кипящие металлом печи? Нет, не это оказалось главным.

Одна фотография стала для людей магнитом, который притягивал их. На скамейке в заводском парке сидел робкий, не очень уверенный в себе юноша. Он что-то говорил девушке, в пол оборота повернувшейся к нему. Пухлыми, почти детскими губами она покусывала цветок и слушала его, не в силах скрыть искорки торжества в потупленных глазах. Можно было сразу догадаться — юноша говорил о любви, говорил в первый раз. Решалась его судьба. При чем же здесь заводы, цеха? А дело в том, что этот юноша — один из лучших сталеваров «Азовстали» и в то же время человек, со всеми человеческими радостями и страданиями.

— Русские привезли нам человека, — слышали мы реплики стоявших около этого снимка. То же говорили участники фестиваля о фотографии широкоплечего загорелого богатыря, который властной рукой, не привыкшей, видимо, к ласке, поглаживал пушистый мех черно-буровой лисицы, тепло

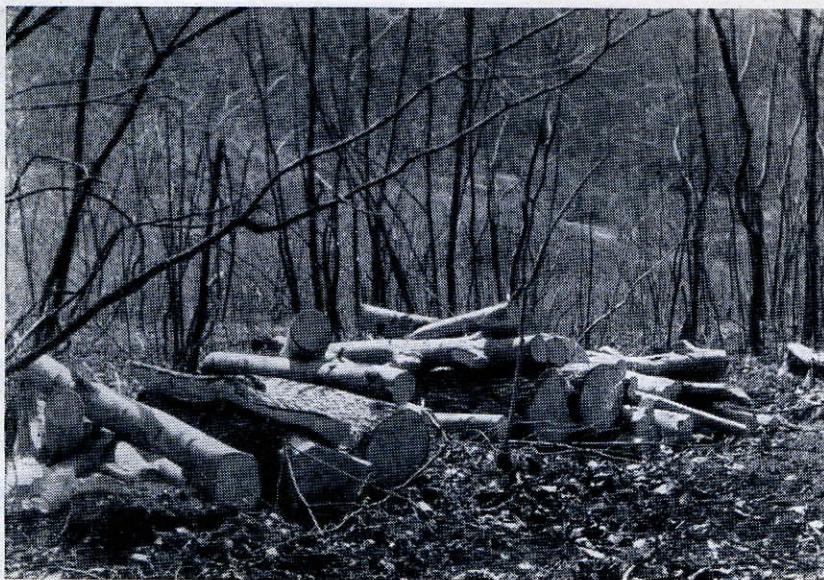
посматривая на застенчивую женщину, стоявшую рядом с ним, и на продавца, лихорадчиво раскладывавшего товар перед покупателями.

Каким уважением прониклись к этому богатырю английские и французские рабочие, увидев его рядом на другой фотографии до бровей измазанного угольной пылью, с каплями пота на лбу за угольным комбайном в одной из шахт Донбасса.

Это было подлинное изображение жизненной правды.

В связи с этим мы хотели бы поговорить и о второй стороне фотографического искусства — о художественной форме. Хочется задать вопрос нашим фотографам: почему «рабочим положением» фотоаппарата чаще всего принято считать его установку на высоте глаз стоящего человека? Почему именно с этого «рабочего положения» делается большинство снимков, вне зависимости от их содержания, эмоционального звучания и тематики? Фотография дает широчайшую возможность зрителю увидеть явления в наибольшей остроте. Мы отвыкли снимать сверху, снизу. Мы отвыкли

СНИМКИ
ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Солнечное утро
Фото П. Носова
(Москва)

Камера "Экзакта", объектив
"Бюлтар" 1:2,8/58 мм., диаф-
рагма II, выдержка $1/50$ сек.,
пленка "Изопанхром" 45 ед.
ГОСТа, апрель, 12 час. дня.

проявлять любопытство в передаче содержания, творческую выдумку в показе венящей и явлений.

Почему свет — та сила, которая является решающей в изобразительном искусстве фотографии,— превратился у нас тоже в «рабочее» освещение? Он стал почти освещением операционной комнаты — без теней, без ярких пятен. И если в операционной это действительно нужно (для чего и проектируются бестеневые лампы), то в подлинном искусстве такое освещение противопоказано. Вырвать световым пятном главное, показать основные скульптурные и пластические особенности предмета или человека — разве не в этом задача подлинно художественной фотографии? Почему же наши фотографы забывают об этом?

Свет, ракурс, точка съемки, стремление показать материал так, чтобы заставить зрителя ощутить главное, что есть в данном снимке,— вот оружие фотографии. И сила фотографа определяется как раз умением в обыденном увидеть и показать неувядающую новизну.

Нам кажется, что забвение этих основных положений и приводит к тому, что фотографы наши не отстаивают своей творческой индивидуальности. А индивидуальность в искусстве должна существовать. Все величайшие художники мира никогда

не были похожи друг на друга, каждый из них имел свою собственную, индивидуальную манеру.

Крупнейшие задачи стоят перед нашей фотографией. Фотографы — это историографы нашей жизни. Их глазами советский народ видит жизнь страны, самых отдаленных ее уголков, видит красоту нашей природы и красоту советского человека. Красота эта должна быть подлинной, а не созданной усилиями фотографа-режиссера. Красота эта должна быть передана так, чтобы буйная сила ее раскрывалась беспредельно глубоко в великой правде нашей жизни.

Ставя перед собой такую высокую задачу, наши фотографы, среди которых много талантливых людей, должны еще сильнее почувствовать величайшую ответственность, которая ложится на них. Может быть, кое-кому следует пересмотреть творческий метод. Может быть, кое-кому следует быть более смелым в творческих поисках и стремлениях. Может быть, некоторым художественным редакторам иллюстрированных изданий следует в корне пересмотреть практику своей работы. Но мы твердо уверены, что подлинный расцвет советской художественной фотографии не за горами. К этому расцвету мы должны стремиться.

О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСКОГО ОБОБЩЕНИЯ

А. ЗИСЬ,

кандидат

философских наук

Фотография и искусство — самое сочетание этих слов даже в настоящее время нередко вызывает недоумение. Разве не стало традиционным употребление понятия «фотография», «фотографизм» в смысле натуралистического копирования явлений жизни и разве не является такое копирование смертным грехом против жизненной правды в искусстве? И, хотя отождествление понятий «фотография» и «натурализм» отнюдь не является следствием анализа природы фотографического искусства и споры вокруг этих понятий имеют большую давность — ведь подобные представления появились у самых истоков фотографии, — в среде художников слово «фотография» и в настоящее время часто рассматривается как нечто несовместимое с подлинным искусством.

Между тем художественная фотография, или, иначе говоря, фотография, ставшая искусством, давным-давно существует, совершенствуется, развивается и завоевывает в жизни все большее место и признание. Пользуясь особыми, ей присущими изобразительными средствами, художественная фотография характеризуется такими специфическими чертами, которые позволяют ей быть искусством. Вопрос об особенностях художественной фотографии представляет интерес не только для мастеров фотоискусства. По существу он перерастает в более широкий вопрос о природе творческого обобщения.

Не подлежит сомнению: протокольная фотографическая фиксация жизненного факта носит натуралистический характер, но дело-то заключается в том, что в самой фотографии заложены возможности преодоления простого копирования жизненных фактов, и тогда, когда она этого достигает, она становится вполне правомерным видом искусства.

Вопрос стоит так: является ли фотография простым фактографическим изображением, или же она обладает возможностями отбора и обобщенного воспроизведения жизненных явлений и тем самым — возможностями отражения жизненной правды? Как известно, самое противопоставление искусства и фотографии именно и опирается на отрицание за ней способности к обобщению. Обычные в этом отношении доводы таковы: фотография может правдиво воспроизвести факты, но ведь правда факта еще не есть правда жизни. Художественная правда основана на выделении существенных сторон, на отборе, на отделении существенного и закономерного от частного и случайного и т. д. Между тем фотографии все это якобы недоступно: фотография воспроизводит все, искусство — только существенное; возвыситься до уровня искусства фотография поэтому якобы и не может.

Какое ложное представление! Искусство фотографии обладает богатейшими

возможностями широкого охвата явлений жизни и глубокого проникновения в их сущность, но этого оно достигает своими, не свойственными другим видам искусства средствами. Сопоставим в этой связи фотографию с другими видами изобразительного искусства — с живописью и графикой. Живописец или график, изучая жизнь, отталкиваясь от конкретных ее фактов, создает типические картины, являющиеся следствием обогащения этих фактов творческим вымыслом художника. Однако ни живописец, ни график не становятся при этом на путь фактографического изображения. Великий немецкий писатель Гёте, занимавшийся также и теорией изобразительного искусства, был глубоко прав, когда, задавая вопрос — что было бы, если бы художник написал дуб точно в таком виде, в каком он существует в природе? — иронически отвечал: это означало бы, что в природе появился еще один дуб, а к искусству ничего не прибавилось. Гёте требовал от живописи обобщений, и в этом смысле он предъявлял художнику требование: когда пишешь, например, мопса, напиши его так, чтобы в одном мопсе было выражено двадцать мопсов. Этого простым изображением жизненного факта ни средствами живописи, ни средствами графики достичь нельзя.

Когда живописец или график любовно выписывает детали изображаемых им фактов, он, как правило, наносит ущерб изображению подлинной правды жизни. Весьма показательна в этом отношении творческая неудача, постигшая в некоторых картинах талантливого художника А. Лактионова: до скрупулезности верно написанные скамейка и дерево, над ней раскинувшееся, заслонили образ великого поэта («Вновь я посетил...»), или натуралистически точное изображение мебели и других атрибутов быта привело к искаженной передаче сущности изображенного события («На новую квартиру»). От живописи или графики не только не требуется документальная точность изображения. Наоборот, им это противопоказано.

Совсем иначе обстоит дело в фотографии. Фотография потому и является фотографией, что она точно фиксирует картины жизни в том виде, в каком они существуют,

она всегда документальна. Но точная передача жизненных фактов не исключает в искусстве фотографии возможности обобщения, типизации, участия творческой фантазии. Напротив, творческое осмысление изображаемых явлений в фотоискусстве имеет не меньшее значение, чем в других видах искусства, но оно идет иными путями и осуществляется иными средствами.

В отличие от живописца художник-фотограф не прибегает к помощи деталей, созданных воображением. Во всех случаях объект изображения находится непосредственно перед глазом фотографа. Он использует те детали, то их сочетание, которое существует в самой жизни, но это не означает бездумного перенесения фактов на пленку. Художественная фотография — тоже результат творчески осуществляемого отбора, отделения главного от незначительного, существенного от несущественного, причем главное и существенное она находит в самой действительности.

Фотограф становится художником тогда, когда он начинает оценивать явления жизни, правильно устанавливать соотношение между ними, видеть место, которое каждое из них занимает в жизни. В результате такой оценки художник, творящий средствами фотоискусства, в самой действительности выделяет наиболее характерные ее стороны и тем самым воссоздает типичные, полные глубокого смысла картины жизни. Не каждый фотограф, не каждый человек, овладевший техникой фотографии, способен осуществить подобное выделение в жизни наиболее значительных явлений. Для этого требуется талант, и, несомненно, что такой талант фотографа носит художнический характер.

Общеизвестны парадоксальные, но изумительно верные слова знаменитого французского скульптора Родэна. Когда его спросили, какими средствами он достигает совершенства в своих работах, он ответил: — Беру кусок мрамора и отсекаю все лишнее.

Этим занимается любой художник в материале своего искусства. «Отсечением всего лишнего» занимается и художественная фотография. Она находит в самой жизни такие ее проявления, в которых нет ничего лишнего, отбирает в самой действительно-

сти такие факты, которые вызывают глубокие чувства и серьезные раздумья,— таков путь обобщения в художественной фотографии.

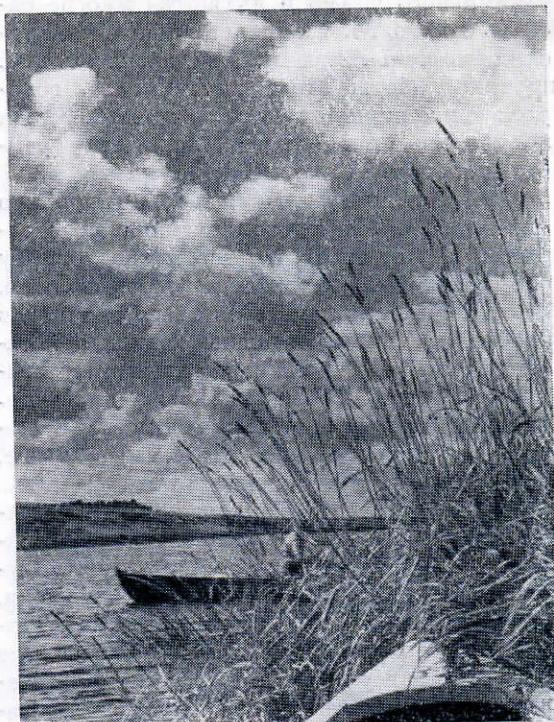
В художественной фотографии большое значение имеет субъективный элемент. Как известно, всякое искусство включает в себя две стороны: объективную и субъективную. Объективное в искусстве — это тот кусок жизни, который воплощен в произведении. Но художник при этом всегда пропускает изображаемое им жизненное явление сквозь строй своих чувствований, размышлений и т. д. Это субъективный элемент в творчестве. Чем сильнее он сказывается в искусстве, тем лучше. Разумеется, необходимо различать субъективность и субъективизм. Субъективизм — художнический произвол, искажающий жизненную правду, разрушающий искусство. На путь субъективизма художнику становится непозволительно. Под субъективностью же мы понимаем творческую активность художника, осмысливание им взволновавших его фактов жизни, вторжение в жизнь.

В искусстве фотографии эта субъективная сторона максимально скрыта. Художник-фотограф как бы говорит своему зрителю: вот перед вами сама жизнь — такая, какая она есть, я ничего не прибавил и ничего не скрыл от вас. И это действительно так. Но такому изображению предшествует огромная творческая работа: глубокое проникновение в явления жизни, их изучение, исследование. Чем глубже исследована жизнь, чем более зоркое художническое зрение оказалось у фотографа, чем более волнует его эта жизнь, иначе говоря, чем больше дает о себе знать индивидуальность художника, тем объективнее и типичнее окажется само изображение.

Искусство фотографии представляет собой воспроизведение типичных явлений жизни через изображение реально существующих фактов и событий. Для примера сошлемся на работу Галины Санько «Будущие капитаны» (см. «Советское фото», № 3). Реальный кусок жизни, но как поэтично представлены в ее работе существенные черты и особенности нашей жизни, какие волнующие вызывает она размышления!

Далее: чем, например, принципиально

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



В облачный день

Фото В. Кутырева (Москва)

Камера „Лейка“, объектив „Суммар“ 1: 2/35 мм., диафрагма 9, выдержка $1/40$ сек., светофильтр ЖС-18, пленка „Изопанхром“ 32 ед. ГОСТа.

отличается пейзаж, созданный средствами фотоискусства, от пейзажа, созданного средствами живописи? Сопоставим для примера работу А. Скурихина «Весенние березки» с работой художницы Л. Бродской «Март». Кто может сказать, что в первой работе меньше чувства пробуждающейся природы, меньше лиризма, меньше подлинно поэтического настроения, чем во второй работе? Между тем первая работа — художественная фотография, а вторая — пейзаж, написанный живописцем.

Мастер советского фотоискусства М. Наппельбаум, характеризуя художественный фотопортрет, писал, что он представляет собой «портрет, в котором можно угадать характер, своеобразие, индивидуальный облик человека...», что фотопортрет

является «портретом художественным, то есть не внешним и случайным». Именно такими портретами являются многие работы самого М. Наппельбаума. Французский писатель Анри Барбюс, оценивая свой портрет работы этого фотомастера, говорил: «Я не видал еще такого снимка. Какая получилась прекрасная, подлинно рембрандтовская светотень!»

Да, фотоискусство фотографично, это фотография. Но художественная фотография обладает способностью к творческому обобщению, как и всякое другое искусство. Фотоискусство отличается от других видов изобразительного искусства характером решаемых им задач и своими выразительными средствами. Способностью же проникновения в жизнь и изображения ее существенных сторон, как мы сказали выше, она обладает, а это в искусстве — главное.

Фотоискусство не может подменить живописи. У него свои особые задачи, отличные от живописи. В последние годы получила распространение цветная фотография. Использование цвета обогащает изобразительные возможности фотоискусства, но следует подчеркнуть, что цветная фотография и художественная фотография — понятия не однозначные. Во-первых, цветная фотография может быть натуралистической, безвкусной и антихудожественной. Цвет не возместит отсутствия вкуса, художнической чуткости, ума в подобных фотографиях. Во-вторых, даже в тех работах, где цвет оказывается уместным и оправданным, он, взятый сам по себе, не превращает еще фотографию в произведение искусства. Дело не в колорите, который в искусстве фотографии играет пока еще в

ряде случаев весьма скромную роль, а в характере отражения явлений жизни.

У художественной фотографии большое будущее. Она способна отражать самые различные стороны действительности — картины природы, исторические события, многообразные проявления производственной и общественной жизни, труд и быт человека, его чувства, черты его духовного и физического облика и т. д. Этим обусловлено многообразие видов и жанров фотоискусства: репортаж, тематическая картина, пейзаж, жанровая фотография, портрет, натюрморт и т. д. Полнота охвата явлений жизни средствами художественной фотографии поистине безгранична.

Когда хотят похвалить волнующее произведение искусства, обычно говорят, что это вырванный из действительности кусок живой жизни. Но, когда этот же кусок живой жизни волнует нас в фотографии, мы говорим — это подлинное искусство.

Художественная фотография полнее и шире входит в быт людей, чем другие виды изобразительного искусства. Произведения живописи всегда уникальны, они создаются в одном экземпляре. Репродукции, даже и весьма добрые, заменить оригинала не могут. Художественная фотография может быть распространена во многих тысячах равноценных оттисков, хотя авторский подлинник ее тоже единичен. Доступ масс к ней легче, чем к картине, скульптуре и т. д.

Художественная фотография призвана сыграть серьезную роль в эстетическом воспитании народа. Она раскрывает красоту, присущую явлениям самой действительности, помогает людям научиться распознавать эту красоту и ею наслаждаться.

СУЩЕСТВЕННЫЕ НЕДОСТАТКИ В ПОДГОТОВКЕ ЖУРНАЛИСТОВ

В. УЧЕНОВА

Недавно студенты факультета журналистики Московского государственного университета, любители живописи и фотографии, устроили выставку лучших своих работ. В ней участвовало не больше... пятнадцати человек.

Не приходится удивляться, что среди более чем девяносто студентов оказалось мало художников. Талант — удел немногих, и будущему газетчику совсем не обязательно работать кистью так же бойко, как пером. Но почему на выставке было мало любителей фотографии — это непонятно. Ведь владеть фотоаппаратом, уметь запечатлеть на пленке выразительные моменты может и должен каждый журналист, тем более тот, кто проходит специальную подготовку в высшем учебном заведении.

При более внимательном знакомстве с причинами оказалось, что мы имеем дело с характерным явлением. Очень многие работники печати, оканчивающие отделения и факультеты журналистики, плохо владеют искусством фоторепортажа или вовсе не знают о нем. Как правило, этой существенной стороной подготовки молодых журналистов в высшей школе никто не интересуется.

Что же получается в жизни? Редакции областной газеты понадобилось срочно напечатать материал об одном из простых советских людей, совершившем героический поступок. Материал, который нужно соб-

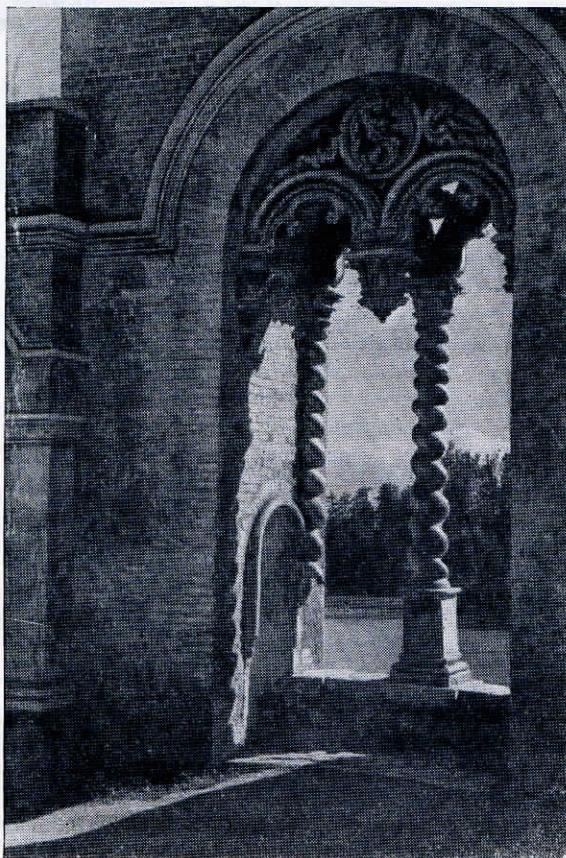
ратить в отдаленном районе, необходимо проиллюстрировать. И вот возникает проблема — кого послать на выполнение задания? Фоторепортера? Но он не сможет образно и живо рассказать о характере героя, о событиях, в которых проявился этот характер. Очеркиста? Но он не умеет фотографировать!

Где же выход? Его находят чаще всего в том, что вместо одного в командировку посылают двоих, чем усложняется организация работы и увеличиваются непроизводительные затраты.

Подобные примеры — не редкость. Парная работа репортеров (пишущего и снимающего) повсеместно практикуется в нашей печати: центральной, республиканской, областной. Но это явление, к которому, к сожалению, все привыкли, противоречит требованиям жизни. Опытные работники печати и молодежь, приходящая в газеты, все острее чувствуют необходимость овладевать фоторепортажем. Все чаще под материалами наших ведущих журналистов появляются набранные петитом слова: «Фото автора». Они говорят о многом. И в первую очередь о том, что стихийное самообучение журналистов мастерству фотографии нужно заменить планомерной и систематической подготовкой в стенах высших учебных заведений.

В апреле Министерством высшего образования СССР было созвано межвузовское

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Марфино (Подмосковье)

Фото Б. Котова (Москва)

Камера „Киев“, объектив „Юпитер-8“, диафрагма 8, выдержка $1/125$ сек., пленка „Изопанхром“ 65 ед. ГОСТа, октябрь, 13 час. дня.

совещание, посвященное улучшению подготовки журналистов. Мы воспользовались этим случаем, чтобы побеседовать с представителями различных университетов и выяснить, как обучаются фотоделу будущие работники печати. Оказалось, что на отделениях журналистики фотопортаж не является обязательной дисциплиной, он не включен в расписание учебных часов.

В Белорусском, Азербайджанском и Тбилисском государственных университетах существуют только небольшие любительские фотокружки, в которых за-

нимаются немногие энтузиасты. В Ленинградском и Казахском государственных университетах созданы факультативные спецкурсы, на которых занимается не больше двадцати человек. Свердловчане добились того, что фотография стала обязательным предметом в течение 1-го семестра I курса, а затем она преподается факультативно.

В большинстве вузов нет специальных фотолабораторий для работы студентов-журналистов. Там же, где лаборатории есть (Ленинград, Свердловск, Алма-Ата), они находятся в тесных, неудобных помещениях, не располагают достаточным количеством оборудования и фотоматериалов.

Всем руководителям университетов и факультетов понятно, что интенсивные лабораторные занятия необходимы для будущих физиков, химиков, биологов, машиностроителей. А вот создание фотолабораторий при отделениях журналистики для некоторых из них — «вопрос дискуссионный». Возражения, которые выдвигаются в этих случаях, сводятся к одному: главное — общетеоретическая подготовка, а практическим приемам студенты научатся в процессе работы. Не ясно ли, что такое доказательство, мягко выражаясь, неубедительно? Нельзя заведомо готовить недочек, с тем чтобы потом они самостоятельно завершили свое образование.

О кадрах преподавателей, качестве преподавания, содержании программы курса по фотоделу, учебных пособиях и говорить не приходится. Здесь почти все неразработано и неясно. А между тем мало добиться того, чтобы все студенты отделений и факультетов журналистики обучались фотопортажу. Важно также, чтобы это обучение не сводилось лишь к элементарному овладению техникой фотографии или к ремесленническому усвоению двух-трех приемов.

Наряду с техническими навыками необходимо прививать студентам глубокое понимание значения и смысла фотопортажа, как одного из наиболее боевых жанров нашей печати, воспитывать у будущих журналистов эстетическое чутье, художественный вкус.

Как это сделать? В настоящее время мы не можем, к сожалению, сослаться на положительные образцы. Даже на факультете

журналистики Московского государственного университета обучение студентов их «второй профессии» организовано плохо. Правда, за последний год здесь достигнуты некоторые успехи: создана учебная фотолаборатория, приобретено 80 фотоаппаратов, налажены обязательные занятия студентов I курса по фотографии.

Однако на факультете до сих пор не разработано стройной последовательной системы обучения фоторепортажу. Преподавание ведется схоластически, без учета практики газетной работы. В зачаточном состоянии находится составление программы по фотоделу.

Участники межвузовского совещания высказали много дальних предложений по улучшению подготовки журналистов, в том числе и по интересующему нас вопросу. Большинство согласилось с тем, что необ-

ходимо сделать фоторепортаж обязательным предметом, узаконить эту дисциплину в учебном плане, разбив ее по этапам с I по IV курс. На I курсе студенты должны познакомиться с основами и теорией фотографии, на III и IV заниматься практикой — снимать для газет и журналов. Предлагалось ввести обязательные зачетные работы по фотографии, систематически устраивать на факультетах и отделениях выставки лучших студенческих фоторабот.

Рекомендации совещания предусматривали также организацию на каждом факультете или отделении журналистики учебной фотолаборатории, привлечение для преподавания некоторых разделов курса опытных газетчиков-фоторепортёров.

Эти пожелания вполне осуществимы. Более того, их выполнения настоятельно требует жизнь.

Снимки ...

Михаил ЛЬВОВ

...На снимках — солнечное море,
Его бескрайний разворот
И волн раскачка на просторе,
Движение вечное вперед.
Припоминаю постепенно
И море Черное и мыс,
Где волны выдавили пену,
Где чайки вылетели ввысь...
...На снимках — степи Притоболья,
Магнитогорский серый снег,
И поле боя, смерти поле,
И танков яростный разбег,
И День Победы в Злата Праге,
И мы на пражских площадях...
Высоко в небе наши флаги,
Фашистский стяг низвергнут в прах...

В каких краях мы побывали!
...На снимках — чешские друзья
(Быть может, их на фестивале
Теперь в Москве увижу я?!)
Люблю я эти фотоснимки,
Как биографию, листать —
Года далекие, как в дымке,
Передо мной встают опять —
Чудесным глазом объектива
Запечатленные годы.
За это чудо, это диво
Спасибо я твержу всегда
Друзьям, шагавшим с нами рядом,
На мир нацелив объектив,
Мгновенным метким фотовзглядом
Кусок истории схватив.

НЕ ОТСУПАТЬ ОТ ПРАВДЫ ЖИЗНИ

А. ВОЛЬГЕМУТ

Пред нами двухнедельник «Украина», общественно-политический, литературно-художественный иллюстрированный журнал — комплект за прошлый год и номера, вышедшие в этом году. Его яркие, многокрасочные обложки привлекают внимание. На тридцати двух страницах и четырех вкладках каждого номера наряду с рисунками и репродукциями произведений живописи публикуется большое количество фотографий, в том числе цветных.

Свое название журнал оправдывает: Украинская Советская Социалистическая Республика показывается в фотоснимках широко. Правда, этот показ еще нередко ограничивается рамками родного пейзажа и снимками промышленных предприятий. Но надо отдать должное: в пейзажах К. Лишко, П. Хотенко, А. Шексны, М. Суюшева, Ф. Федорова и других природные богатства республики воспеваются с воодушевлением, а многочисленные и подчас выразительные снимки крупнейших заводов отражают ее индустриальную мощь.

И, конечно, страницы такого массового иллюстрированного периодического издания невозможно себе представить без фотоинформации, фоторепортажа и фотоочерка, без обилия таких снимков, которые правдиво отражали бы жизнь и быт украинского народа, его творческий героический труд.

Довольно полно и интересно представлена в журнале фотоинформация о зарубежных странах. С живейшим вниманием воспринимает читатель снимки, показываю-

щие черты новой, социалистической действительности в Китае, в европейских странах народной демократии. Хорошо иллюстрированы путевые очерки по Индии, Швеции, Финляндии, Греции, Италии и другим странам мира.

Вместе с тем нельзя не посетовать на редакцию, столь редко и так мало освещавшую жизнь и трудовые подвиги народов братских советских республик. Введенный в третьем номере раздел «По столицам союзных республик» читатель в последующих номерах почему-то уже не находит. В праздничном (ноябрьском) номере появилась было рубрика «Новости братских республик», но сюда вошли лишь снимки с целины — из Сибири, Казахстана. Впрочем и этот раздел также исчез в дальнейшем со страниц журнала...

...Один за другим возникают перед читателем в фотографических образах индустриальные гиганты Украины, передовые люди — новаторы производства. Хорошо запоминаются снимки, рассказывающие о Запорожстали, Краматорском, Харьковском турбинном, Ворошиловградском паровозостроительном заводах, о крупнейших шахтах. В журнале показаны нефтепромыслы Закарпатья, строительство гидроэлектростанций, промышленные предприятия Львова... Здесь у фотокорреспондентов журнала есть несомненные творческие удачи.

Зато в крайне суженном объеме и к тому же маловыразительно, без творческого

огонька раскрыта в просмотренных нами номерах журнала такая важная, злободневная тема, как борьба украинских колхозников за подъем сельского хозяйства. Подчас снимки на эту тему носят характер формальных откликов на те или иные очередные сельскохозяйственные кампании. Видимо, собственные фотокорреспонденты редко бывают в колхозах и совхозах, и редакция вынуждена порой помещать старые снимки, но уже без указания их адреса и прибегая в этом случае к спасительной подписи «фотоэтюд». Пример: снимок К. Лишко «На току» (№ 15). Слов нет, хорошая фотография! Но как много она выиграла бы, будь под ней назван адрес этого тока. Такие «фотоэтюды», к сожалению, не редки.

Страницы журнала были бы значительно богаче, если бы журнал печатал оперативную фотоинформацию о важнейших событиях в жизни страны, республики, столицы Украины. Тут журналу надо бы перенять опыт московского собрата — «Огонька»...

Не отличается свежестью, остротой тематики и мастерством исполнения большинство фотоочерков. Только немногие из них решены в репортажном плане. А вообще фоторепортаж, особенно публицистический, не стал еще ведущим, каким ему, по нашему мнению, следовало быть в журнале, именуемом «общественно-политическим... иллюстрированным».

В коллективе редакции «Украины» есть опытные, квалифицированные фотокорреспонденты, и они в состоянии делать журнал живым, многообразно содержательным, интересным. Ведь встречаются же на его страницах яркие работы, например очерк «В дороге», в котором все снимки «читаются» без подписи (№ 12, авторы — Б. Градов, Я. Таборовский и Ф. Федоров). Просто, не мудрствуя лукаво, запечатлены в снимках путевые будни советских людей. Авторы проявили хорошую наблюдательность при съемке жанровых сценок, подкупающих своей непосредственностью.

Правдив и интересен фотоочерк о конном спорте в колхозе (№ 13, автор — Б. Бerezовский). Б. Градову удался фотоочерк «Борислав смеется» (№ 16), а К. Долину —

репортаж из Одессы «У прилавка и за прилавком» (1957 г., № 6).

Радостен по мироощущению, пронизан теплотой очерк Я. Таборовского о новорожденных (№ 9). О находчивости автора свидетельствует репортаж Я. Паволоцкого «В субботу» (№ 7). Добротные производственные снимки составляют содержательный очерк «Патоновцы» (о коллективе института сварки имени Е. О. Патона — № 23, автор — М. Мельник).

К сожалению, таких удач в журнале мало. Чаще всего фотографии используются как обязательные «зрительные пятна» к литературному тексту. Делаются они наспех, сухо. Основной же порок большинства этих снимков в том, что в них не чувствуется дыхания жизни, в них заметны следы инсценировки. С методом же постановочной фотографии репортеры журнала расстаются крайне неохотно. И здесь мы сталкиваемся с главнейшим, по нашему мнению, недостатком фотоиллюстрационного материала — с укоренившимся в работе фотокорреспондентов журнала порочным методом режиссерской работы. Так переходит из номера в номер, сопровождая литературные тексты или выступая самостоятельно на вкладках и обложках, инсценировка с ее родной сестрой — лакировкой действительности. Приведем несколько примеров.

В № 16 помещен групповой фотопортрет трех горняков (автор — Л. Азриль): рабочие в шахтерских шлемах с лампочками, в новеньких комбинезонах позируют перед объективом фотоаппарата. На их лицах натянутая улыбка. Сняты они на фоне старательно расправлennого знамени, край которого предсмотрильный фотограф зажал рамой картины, висящей на стене (так это и изображено на снимке!).

Снимок совсем не оригинальный, но удивительно, что даже для таких откровенно примитивных «фотопостановок» журнал находит место на своих полосах.

Между тем есть же в журнале хорошие фотографические работы: портреты знатного шахтера Ивана Брилько (№ 18, автор не указан), заслуженного врача УССР Ивана Степановича Мазура в том же номере (автор — Я. Таборовский), портреты, сделанные Г. Сокольским к очерку «В степи Донецкой» (№ 15), и некоторые другие.

На фоне хорошо выполненных фотоиллюстраций, отражающих жизненную правду, особенно нетерпимым кажется обилие постановочных, слашавых снимков.

Даже такие квалифицированные мастера, как Н. Козловский, Я. Таборовский, Ф. Федоров — авторы ряда отличных снимков и очерков, — продолжают тяготеть к методу инсценировок и лакировки.

Читатель признается Н. Козловскому за его яркий, содержательный, выполненный в цвете репортаж из Болгарии, за его выразительные пейзажи Закарпатья, снимки Львова.

Тем большее недоумение вызывает цветная вкладка того же автора — «Сбор винограда в крымском колхозе «Золотое поле» (№ 20).

Какой же это сбор? На первом плане нагромождены корзины и ящики с виноградом, а за ними равнодушно, с подсказанными улыбками на лицах стоят и откровенно позируют колхозницы. Ни жизни, ни правды! К сожалению, это не единственный случай, когда художественное чутье изменило автору. Не пора ли квалифицированному фотокорреспонденту Н. Козловскому отказаться от «организации» съемок, эт слашавых снимков? Погоня за яркостью красок, красотностью поз, нарочитой фольклорностью типажа часто мешает ему показывать жизнь в ее подлинной, простой красоте.

Другой ведущий фоторепортер журнала — Я. Таборовский — снимает все: и событийные сюжеты, и театр, и спорт, и пейзаж. Но и он часто грешит стремлением все приукрасить, отлакировать. Его работы нередко оказываются на обложках и вкладках. Но сколько же в них, к досаде читателя, слашавости! Вот группа из трех нарядных (красные галстуки, тщательно отутюженные белые фартуки, пышные белые банты в волосах), живописно расставленных фоторепортером школьниц (№ 4, обложка). Боясь шевельнуться, застыив почти в мраморном великолепии, девочки склонились над письмом к китайским друзьям. Куда исчезла с их лиц выразительность, где непосредственность? Их безжалостно приглушил фоторепортер-постановщик.

На обложке № 19 такая же примерно композиция из трех действующих лиц: мо-

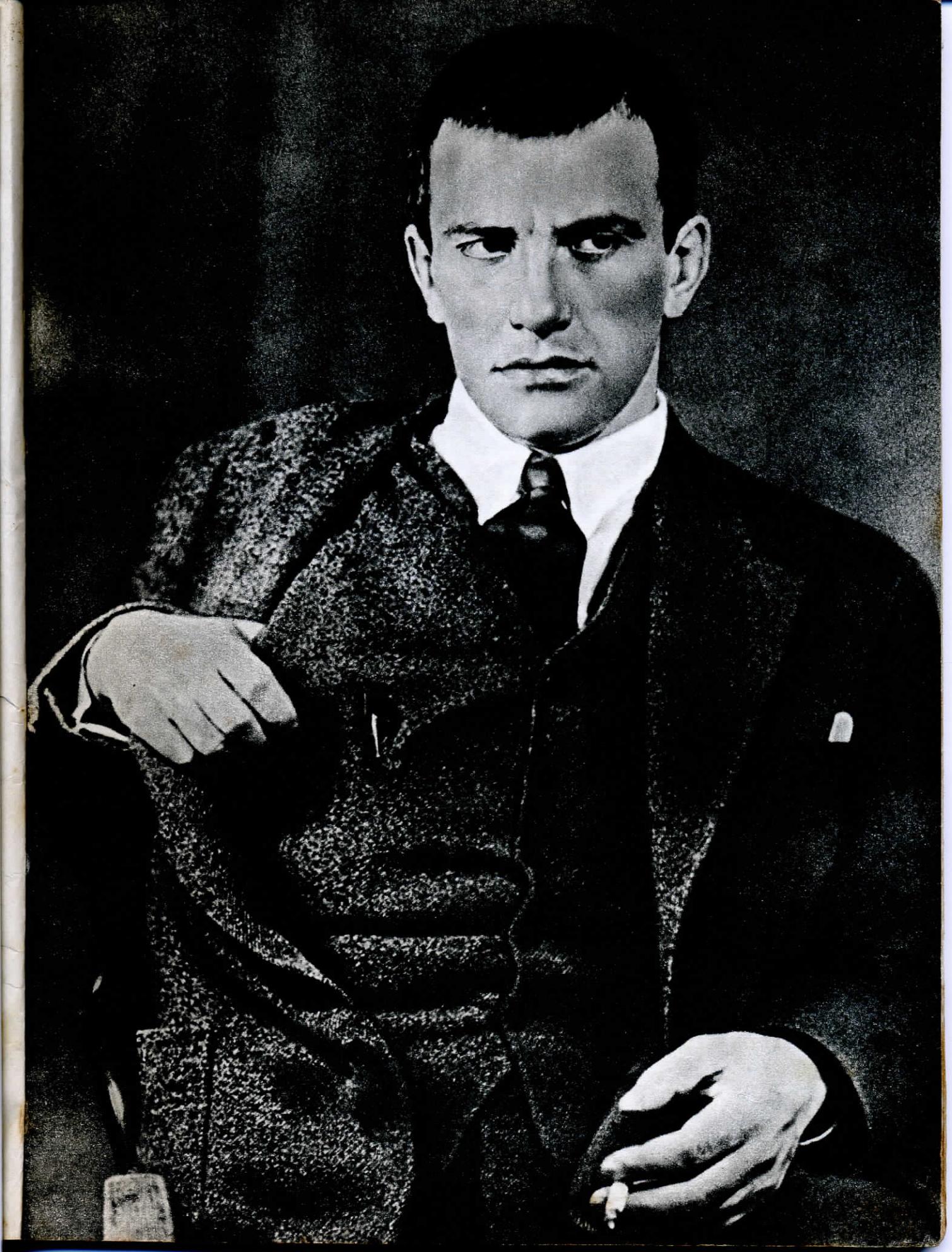
лодая мать (конечно, в праздничной кофточке с украинской вышивкой), по сторонам от нее сыновья (столь же нарядные) с дудочками... Хорошо видно, что мальчики нарочито неподвижны и, конечно, не играют на дудочках, а мучительно ждут конца съемки. На лице молодой женщины дежурная улыбка...

В цветных работах Я. Таборовского чувствуется излишнее пристрастие к многокрасочности. Вот, к примеру, в № 14 его этюд: «Летом. Первые каникулы». Дети расположились на траве возле сосны. Простой, знакомый сюжет, способный вызвать теплый ответный отклик читателя, если бы по воле автора снимок не был превращен в некий винегрет из пестрых пятен. На снимке: густо голубое небо, зелень сосны, желтая соломенная шляпа на траве, синий бант в волосах девочки, красная майка, коричневый ствол дерева. Девочка (первый план) «читает» книгу с букетом цветов в руке... Полная цветовая разноголосица!

Приведем еще примеры, свидетельствующие о нетребовательности фоторепортеров к своему творчеству и невзыскательности редакции, которая отводит полосы для снимков, ни темой, ни художественными достоинствами своими не имеющих права претендовать на такой широкий показ.

На третьей полосе обложки (№ 18) читатель с досадой встречает очередную инсценировку С. Пучкова: член-корреспондент Академии наук УССР М. А. Тюленев с внучкой на охоте. Заурядный снимок Б. Градова — переход через горную речку — так же дан на целую полосу. Чем при этом руководствовалась редакция, — понять довольно трудно. А ведь известно, что полосные фотоиллюстрации являются в какой-то степени и критерием в оценке мастерства их авторов. Разве вызовет возражение помещенная на полосу работа того же Б. Градова «Свежий ветер» — одна из лучших, думается нам, фотографий, опубликованных в журнале за 1956 год? Снимок подкупает вдумчивым композиционным решением кадра, изображающего детей с руководительницей на прогулке по берегу моря (№ 19).

А. ТЕМЕРИН
Портрет В. Маяковского





В. КОВРИГИН

Говорит Поль Робсон

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Однако читатель не примет за правду многие постановочные сюжеты, которые то и дело встречаются на страницах «Украины» в снимках В. Карлова, П. Омельяненко, И. Пап. Его огорчит плохое, беспомощное, а главное, абсолютно ненужное подражание первовской картине в снимке С. Пучкова — «Охотники на привале» (№ 1), у него вызовут досаду инсценированные цветные снимки П. Школьного, посвященные знатному сталевару П. Махоте (№ 3), такие снимки Я. Таборовского, как «Студенты Харьковского художественного института» (№ 4), «Колхозный кузнец Михаил Андреевич Пиорко у себя дома» (№ 28), М. Суюшева — «Спортсменки в бассейне для плавания» (№ 7, обложка), Б. Градова — «На каток» (№ 4) и другие.

Радуют фотолюбительские снимки. Правда, их еще немного в журнале. Заслуживает одобрения инициатива редакции, поместившей серию фотолюбительских цветных пейзажей, объединенных темой «Живописная Украина» (№ 23).

С своими фотоиллюстрациями выступают авторы путевых заметок — В. Владко (снимки по Югославии), М. Дубов (в Польше), Б. Бабанова (цветные снимки по Чехословакии), Б. Чалый (по Финляндии), М. Гречина (по Греции), С. Иванов (по Румынии), М. Заруба (по Швеции).

Хорошо проиллюстрировали своими снимками очерк «На колхозном стадионе» А. Злодюшко и М. Майорчик (№ 16).

Разумеется, еще очень многим снимкам фотолюбителей не хватает широты тем, композиционного мастерства. Но эти качества придут со временем, если редакция всерьез возьмется за работу с фотолюбителями. Талантливых фотолюбителей в республике много.

Мы привели ряд примеров, характеризующих общую направленность фотоиллюстрационного материала в журнале «Украина». Приведенные примеры свидетельствуют об одностороннем, порочном увлечении украинских фотокорреспондентов методом постановок без достаточно

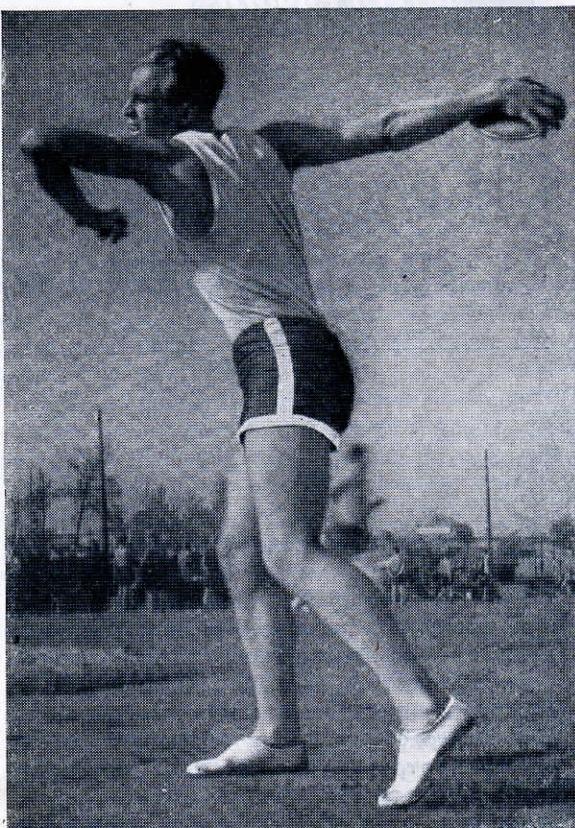


Фото Ю. Титова (Калуга)

Камера «Любитель», диафрагма 5,6, светофильтр ЖС-17, выдержка 1/200 сек., пленка «Изопанхром» 65 ед. ГОСТа.

твердо выраженного стремления от него освободиться. С другой стороны, мы назвали ряд работ тех же авторов, которые наряду с явно позировочными фотографиями демонстрируют свое мастерство во вдумчиво решенных репортажах. Эти две стороны творчества не должны, по нашему глубокому убеждению, уживаться в практике фотожурналистов. Путь их — к трудному, но благодарному жанру репортажа. Именно на энергичное развитие в эту сторону деятельности своих фотокорреспондентов должно быть обращено самое пристальное внимание редакции журнала.

В. КОВРИГИН
Говорит Пол Робсон

ПОЛВЕКА С ФОТОАППАРАТОМ

Ал. ЛЕСС

Фото А. Темерина

Артист Московского театра драмы и комедии Алексей Алексеевич Темерин открывает небольшую картонную папку и показывает фотографии, сделанные им за долгие годы работы в театре.

...Вот поэт Александр Безыменский, с гитарой в руках, читает труппе театра имени Вс. Мейерхольда пьесу «Выстрел»... Вот редкий портрет Маяковского... Неопубликованные портреты А. В. Луначарского, художника А. Е. Архипова, писателя В. П. Ставского... Мейерхольд и Анри Барбюс... Маяковский на репетиции пьесы «Баня»... Еще один редкий портрет Маяковского... Всеволод Вишневский на репетиции своей пьесы «Последний решительный»... Дмитрий Шостакович играет Мейерхольду, Маяковскому и Родченко отрывки из музыки к пьесе «Клон»...

Признаться, мы шли к А. А. Темерину в надежде увидеть у него много интересных фотографий — об этом нам не раз говорили его друзья, да и сами мы знали, что снимает он чуть ли не полвека и, конечно, сумел составить значительную и ценную коллекцию фотоснимков. Но то, что показал Алексей Алексеевич, превзошло все наши ожидания. Это было удивительное и в своем роде редкое собрание.

— Расскажите о своем знакомстве с Маяковским, о том, как вам удалось его

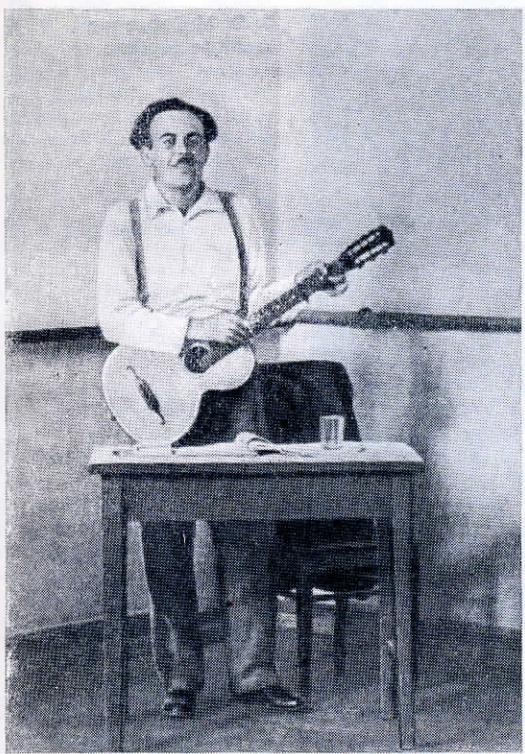
сфотографировать, в какой обстановке это происходило,— попросили мы А. А. Темерина.

Алексей Алексеевич вспоминает о событиях, происходивших тридцать лет назад:

— Я познакомился с Маяковским в конце 1928 года, когда он, по приглашению В. Э. Мейерхольда, пришел к нам в театр, чтобы прочитать труппе свою пьесу «Клон». До этого я не был знаком с Маяковским, хотя неоднократно видел его на диспутах и литературных вечерах.

Читка была назначена в одной из комнат верхнего фойе. Труппа с нетерпением ждала встречи со знаменитым поэтом, который был необычайно популярен в нашем театре. Маяковский пришел задолго до назначенного часа. Сосредоточенный, казавшийся замкнутым, он в одиночестве прохаживался по коридорам театра, точно приглядываясь со стороны к обстановке и людям. Он волновался и курил одну папируску за другой.

Наконец, появился Мейерхольд, и читка началась. Я, как и все мои товарищи, был потрясен и читкой и самой пьесой. И в эти минуты мне страстно захотелось сфотографировать Маяковского в память знаменательного события в жизни нашего театра. Надо сказать, что у меня издавна было запрещено правила фотографировать всех интересных людей — художников, писателей,



Поэт А. Безыменский читает труппе театра им. В. Э. Мейерхольда свою пьесу «Выстрел»

поэтов, драматургов, приходивших в наш театр. Я даже оборудовал в театре маленькое «ателье» с фотолабораторией, где всегда все было наготове.

Я подошел к Маяковскому и сказал:

— Владимир Владимирович, мне очень хочется вас сфотографировать...

Он согласился.

Я пригласил Маяковского в свое «ателье». Он вошел, сел на предложенный мной стул, и я быстро сделал два портретных снимка.

Той же ночью я проявил пластинки, напечатал фотографии, а когда Маяковский пришел на первую репетицию «Клопа», показал ему свою работу.

Владимир Владимирович долго и внимательно рассматривал портреты и вдруг совершенно для меня неожиданно, не то с разочарованием, не то с сожалением проговорил:

— Нет, что-то я здесь уж очень серъезный...

— В таком случае позвольте мне вас переснять, — попросил я.

Маяковский не возражал.

На этот раз я был более спокоен и действовал не так поспешно. Я усадил Маяковского, установил свет, подыскал позу и снял его таким, каким «видел».



Художник А. Е. Архипов



В. Э. Мейерхольд
и Анри Барбюс

После съемки я обратился к нему:

— Владимир Владимирович, теперь я хочу снять вас в той позе, какая вам наиболее свойственна в жизни... Вот вам стул, садитесь сами, как хотите, сами ищите позу...

Маяковский послушно сел, заложил ногу на ногу, достал портсигар, закурил, но, почувствовав какую-то неловкость, вынул папирюс изо рта, положил левую руку на колено, правой одернул борт пиджака, большим пальцем зацепил за жилет, а локтем оперся на спинку венского стула.

— Вот, пожалуй, так... Так я люблю сидеть, — сказал он.

И я снял его в такой позе.

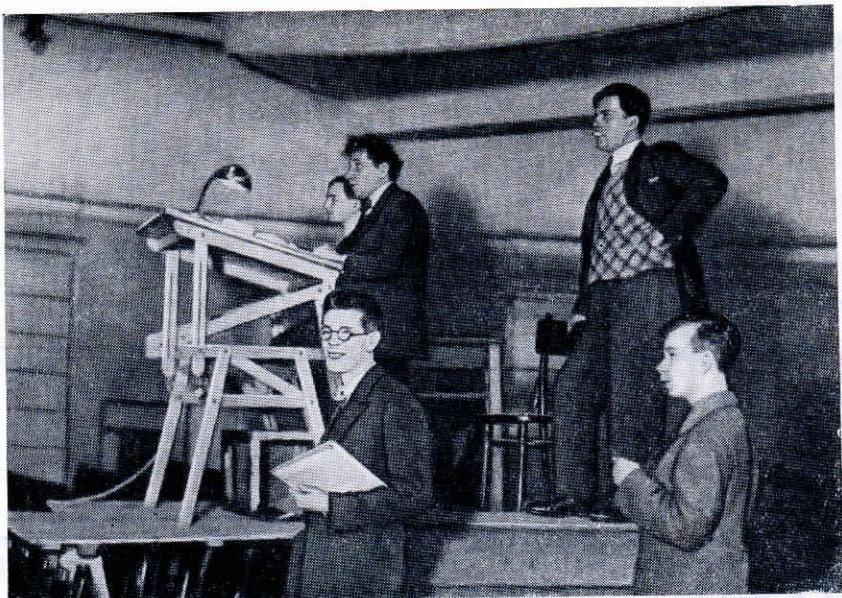
Через несколько дней я подарил ему снимки. Маяковский взял фотографии, и в эту минуту я наблюдал за выражением его лица — он был явно доволен. Владимир Владимирович поблагодарил меня, крепко пожал руку, и мы расстались.

А. А. Темерин — фотолюбитель, страстью влюбленный в фотографическое искусство. Он начал снимать в 1901 году, одиннадцатилетним мальчиком, получив от отца

в подарок фотоаппарат «Меркурий». Свой первый снимок Алеша Темерин сделал в имении «Поняки», б. Тверской губернии, принадлежавшем знаменитому в свое время артисту Александринского театра Юрию Михайловичу Юрьеву, впоследствии народному артисту СССР. Управлял этим имением близкий родственник Темерина. В то лето в имении гостили артист Василий Иванович Качалов с женой и сыном. Они-то и были первой «моделью» юного фотолюбителя. А. А. Темерин до сих пор хранит эту первую свою фотографию, сделанную пятьдесят шесть лет назад, как своеобразную «пробу фотографического пера».

Шли годы, но любовь к фотографии не только не ослабевала, а, наоборот, еще сильнее овладевала им. А. А. Темерин снимал много и с увлечением, свойственным юности. Он фотографировал самыми разнообразными аппаратами, непрестанно экспериментировал, изобретал портретные объективы, вытасчивал для них деревянные оправы; он штудировал фотографическую литературу, выписывал прескауранты, знал назубок фотографическую рецептуру, знал настолько глубоко и всесторонне, что приказчики популярных в Москве фотографических мага-

На репетиции пьесы В. В. Маяковского «Баня». На первом плане [слева направо]: режиссер-лаборант П. Цетнерович и помощник режиссера Л. Маслюков; на втором плане — композитор В. Я. Шебалин, В. Э. Мейерхольд и В. В. Маяковский.



зинов считали Темерина чуть ли не единственным своим консультантом.

С 1919 года А. А. Темерин — в театре. Москвичи знают его многолетнюю артистическую деятельность в театрах имени В. Ф. Комиссаржевской, имени Вс. Мейерхольда, Камерном, Советской Армии, на сценах которых он создал ряд ярких сценических образов. Свою театральную работу он всегда сочетал с фотографической, отдавая последней каждую свободную минуту. Он снимал артистов в жизни и ролях, репетиции, спектакли.

За четыре десятилетия служения театральному искусству у А. А. Темерина образовалась фототека, насчитывающая несколько тысяч негативов и представляющая исключительную ценность для истории советского театра. Создатель крупнейшего в мире театрального музея А. А. Бахрушин,

высоко ценивший фотографические работы Алексея Алексеевича, часто приобретал их для музея.

В коллекции А. А. Темерина мы можем найти снимки всех спектаклей, поставленных театрами Революции, Мейерхольда, Красной Армии и другими театрами Москвы в первые годы советской власти. Алексей Алексеевич создал и галерею превосходных портретов выдающихся представителей искусства и литературы.

Но едва ли не самой большой заслугой А. А. Темерина является то, что он один из немногих московских фотографов сумел запечатлеть в ряде замечательных портретов и жанровых снимков образ великого поэта советской эпохи Владимира Маяковского.

За это мы глубоко благодарны Алексею Алексеевичу Темерину.

О ФОТОКРУЖКАХ НАЧАЛЬНОГО ТИПА

Вл. МИКУЛИН

Меня интересовал вопрос: какие задачи ставят в своей работе руководители фотокружков? Неизменно приходилось слышать: задачи кружка — широкое привлечение любителей к оформлению стенгазет, обслуживанию экскурсий, изготовлению фотоальбомов, выставок и т. д.

— Ну, а научить хорошо, грамотно фотографировать? — допытывался я.

— Так это — само собой,— нетерпеливо отвечали мне собеседники.

Такие взгляды разделяют и некоторые авторы пособий о фотокружках. Например, в книге Н. Колли «Фотокружок в клубе»¹ прямо сказано: «Вся деятельность кружка должна быть подчинена общим интересам и задачам клубной работы».

Подобная установка кажется мне ошибочной. А порождает ее, по-моему, недостаточное понимание задач фотографии. Фотоискусству, как и любому другому искусству, надо учиться. Следовательно, необходима какая-то школа. И до того как кружковцы смогут подчинить в свою деятельность общим интересам и задачам клубной работы, им предстоит многое узнать, многому научиться.

Целесообразно создавать фотокружки двух основных типов: начальные и усовершенствования. Те и другие должны иметь свой план и свою программу. Желательно также, чтобы у каждого кружка был отдельный преподаватель. Разделение на две группы в пределах одного кружка мало что дает. Руководителю приходится разбрасываться, кружок получается громоздким, пользование одной лабораторией становится затруднительным, и, как результат всего этого, у кружковцев пропадает интерес к занятиям.

Фотокружки усовершенствования могут поставить перед собой определенные творческие проблемы фотографии как искусства. И, конечно,

лишь к таким кружкам может быть полностью отнесено требование, сформулированное в пособии Н. Колли.

Членам кружка для начинающих необходимо прочно освоить технику фотографирования. А для учебной fotosъемки пригодны далеко не всякие объекты. Их следует выбирать вдумчиво, имея в виду прежде всего определенные учебные цели. Нельзя загружать начинающих фотолюбителей заданиями служебного, прикладного характера до усвоения ими основной программы. Нарушения этого методического правила в угоду отдельным «нетерпеливым» администраторам, которые требуют, чтобы фотокружок поскорее давал клубу свою «продукцию», приводят обычно к заметному снижению результатов работы коллектива. У кружковцев укореняются, становятся привычными наиболее распространенные ошибки. А переучивать, как известно, куда труднее, чем правильно учить с самого начала.

Однако, сосредоточив внимание на преподавании основ фотографической техники, руководитель обязан помнить и о конечных целях занятий. Кружковцам следует привить уважение к фотографии как к виду искусства. Уже в кружке начального типа они должны крепко усвоить, что фотографии учатся не для съемок «от нечего делать». Наряду с задачей научить кружковцев технике фотографирования, руководитель должен и воспитать из них будущих общественников. В процессе занятий фотолюбители должны приобрести ясные представления о научном, общественном и художественном значении фотографии.

И если представить себе, каково это значение, и учесть то гигантское развитие, которого достигла за последнее время фотография, станет очевидным: существующие фотокружки общего типа явно себя изжили и не удовлетворяют современным требованиям. Вопрос о создании фотокружков на солидной методической основе с учетом степени подготовленности занимающихся является весьма актуальным.

¹ Н. Колли. Фотокружок в клубе, Профиздат, 1954.

ИЗ ОПЫТА ВЕЧЕРНИХ СЪЕМОК

Б. КАНТОР

Фото автора

Как и многих фотолюбителей, меня интересуют съемки вечером. Сценки из вечерней жизни города богаты световыми эффектами и часто дают возможность выбрать интересную композицию кадра.

Сюжеты для вечерних съемок я стараюсь поискивать на наиболее освещенных улицах и площадях.

При спокойном снегопаде или мелком дожде значительно улучшаются условия съемки в результате отражения света от покрытых снегом или мокрых мостовых и тротуаров. Объектив в таких условиях я защищаю от дождя или снега блендой или зонтиком.

Отражение уличного света от низких облаков также заметно увеличивает освещенность предметов. Светлое небо, покрытое облаками, выделяет контуры зданий и дает возможность избежать черных провалов на снимке.

Наиболее выигрышными как в композиционном, так и в техническом отношении являются снимки с темным передним планом и светлеющей в глубине далью. В качестве темного переднего плана можно использовать силуэты людей, автомобилей и т. п. Выгодной деталью, оживляющей снимок, являются блики на мокрой мостовой.

При съемке нужно точно кадрировать, чтобы не делать вырезок при печати, так как это приво-



На Красной площади

дит к большим масштабам увеличения и возрастанию зернистости позитивного изображения.

Выдержку я определяю оптическим клиновым экспонометром КИВ-2 по краям бликов на мокром асфальте, световым пятнам от фонарей на стенах домов и т. п. Диск экспонометра поворачиваю в сторону увеличения яркости света до тех пор, пока в глазке не начнут слабо различаться детали. Изображения фонаря получаются, таким образом, передержанными, а тени имеют слабую проработку. Обычно я снимаю при выдержках от $1/25$ до $1/2$ сек.

Величину диафрагмы подбираю в зависимости от выдержки. Чаще всего она составляет

$1:2,8-1:2$, реже $1:4$. Применяю просветленную оптику.

Ночные пленки лучше всего проявлять в металловом проявителе НИКФИ-1, который повышает светочувствительность обрабатываемого материала в полтора, а иногда в два раза. Этот проявитель несколько выравнивает света и дает достаточно мелкое зерно. На противоореольной пленке чувствительностью 350 ед. ГОСТа я получаю негативы, допускающие увеличение до 18×24 см.

Хороший негатив вечернего снимка должен иметь малую плотность всех деталей, кроме источников света и бликов. Детали в полутонах должны хорошо просматриваться на свет.

ФОТОЛЮБИТЕЛИ ВЛАДИМИРСКОЙ МТС

Весна и осень — горячая пора в зоне Владимирской машинно-тракторной станции. В это время на колхозных полях решается судьба урожая.

Труд на колхозных полях — тема, которая привлекает внимание многих механизаторов — любителей фотографии.

Бригадир тракторной бригады К. Тамазин сфотографировал подъем зяби. Снимок этот репортажный; автору удалось показать подлинную жизнь.

Работники МТС начали заниматься фотографией сравнительно недавно. Среди любителей —

бригадиры тракторных бригад К. С. Тамазин и Я. О. Овчаркин, плотник В. П. Кудрявцев и шофер Н. Н. Николаев. Они решили всерьез изучить фотографию. Но одного желания оказалось мало. Руководители МТС, особенно председатель рабочекома, тормозят организацию фотокружка. По мнению председателя рабочекома, аппараты для фотокружка приобретать не следует. «Все поломают и tolku не будет», — говорит он.

Такое отношение к культурным запросам работников МТС со стороны председателя рабочекома более чем удивительно.

ЛЮБИМЫЕ СЮЖЕТЫ

Г. ЯКОВЛЕВ

Пейзажи и дети — излюбленные сюжеты фотолюбителей. Среди начинающих фотографов существует мнение, что детей снимать легче всего. Мнение это ошибочное и часто приводит к неудачам и разочарованиям. Хорошие снимки, изображающие детей, требуют много труда, терпения и настойчивости.

Ребенок держится естественно, пока фотограф не вмешивается в его действия, и очень остро реагирует на всякую «режиссуру», если только она не построена как игра. Фотограф должен уметь обращаться с детьми, уметь отвлечь их внимание от себя и аппарата. Кроме того, от него требуется быстрая действий. Дети очень подвижны, у них быстро меняется настроение, выражение лица. Нужно успеть поймать удачный момент, иногда неповторимый, и в то же время найти композицию кадра.

Снимать детей нелегко, но этот вид съемки является хорошей школой, развивающей у фотографа «репортерские» навыки — наблюдательность, внимание, быстроту действий.

В этом номере журнала мы помещаем снимки детей, прианные читателями. Разбирая причины успеха или неудачи этих снимков, мы хотим этим помочь нашим читателям.

Снимок «Встала» Б. Мангасарова. Камера «Киев-3», объек-

тив «Юпитер-8», диафрагма 5,6, выдержка $1/10$ сек.

Снимок является типичным образцом «натурализма» в фотографии. Основной объект — ребенок — занимает в кадре очень мало места. Все пространство загромождено лишними предметами, отвлекающими внимание от главного: огромная кровать, ковер, занимающий треть кадра и переданный лучше, чем фигура ребенка, часть двери, чемодан под кроватью, ручка детской ко-

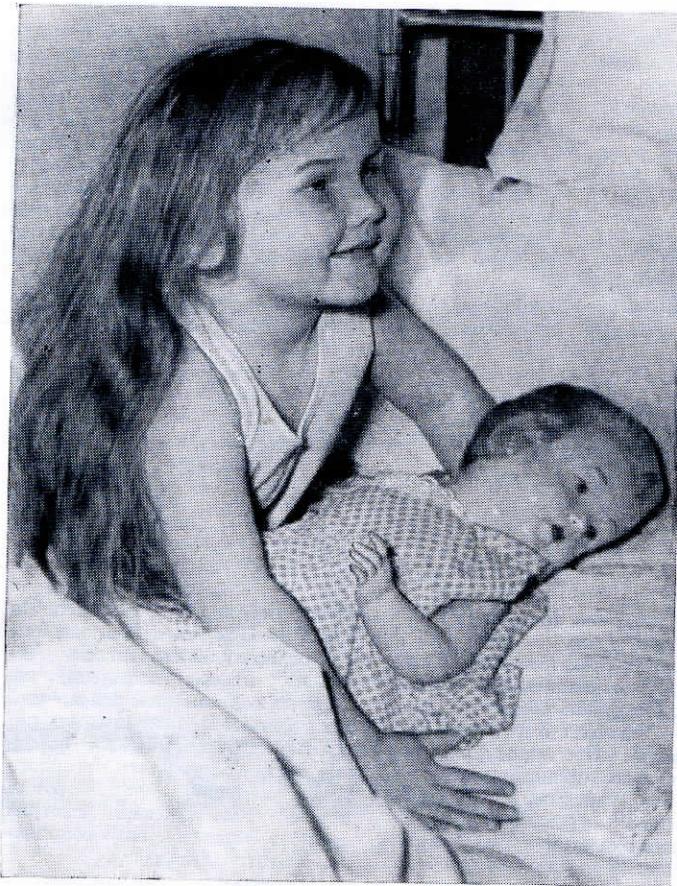
ляски. Ребенок явно посажен. Он сидит поверх одеяла и ошеломлен ослепительным светом. Автор не указывает освещения, но, судя по равномерной освещенности большой площади, он использовал очень мощный источник света. Защищаясь от яркого света, ребенок прикрыл рукой правый глаз, а левым смотрит прямо в объектив. Ему неприятно, он готов заплакать.

Отпечаток очень контрастен. От этого выиграл ковер и по-



Встала

Фото Б. Мангасарова



Они проснулись

теряла фигура ребенка. Его волосы превратились в черное пятно и слились с таким же пятном на ковре.

Совсем другое впечатление производит снимок «Они проснулись» В. Родькина. Камера «Москва-5», диафрагма 8, пленка «Изопанхром» 90 ед. ГОСТа, импульсная лампа.

Хороша композиция снимка: в кадре нет ничего лишнего. В то же время угол кровати, часть подушки и кусок простыни показывают, что девочка и кукла лежат в кровати, то есть в противоположность первому снимку детали дают представление о целом, не отвлекая внимания от основного. Правильно расположены линейные элементы изображения и уравновешены тональные пятна.

Вероятно, автор не обошел-

Фото В. Родькина

ся без «режиссуры», но она свелась к организации игры и полностью отвлекла внимание ребенка от съемки. Поэтому движение девочки естественно, живо, характерно.

Технически снимок выполнен хорошо. Проработаны полутона даже на ярко освещенной белой материи, причем отраженный от нее свет смягчил тени.

Сравнивая этот снимок с предыдущим, мы видим, что здесь та же тема решена по-другому: правильна композиция кадра, выделяющая главное, удачно выбран момент съемки, движение ребенка непринужденно, техническое выполнение отпечатка хорошее.

Снимок «Бильярд» В. Чермошенцева. Камера «Зоркий», объектив «Индустар-22», диафрагма 3,5, выдержка $\frac{1}{20}$ сек., пленка «Изопанхром» 65 ед. ГОСТа.

Перед автором этого снимка стояла сложная задача — показать игру четырех мальчиков. Сюжет «организован», и притом не лучшим образом. Дети старательно расставлены так, чтобы один не заслонял другого. Правда, выражение лица мальчика, кладущего шар, довольно естественно; хороша поза мальчика справа; естественны позы и выражение лица среднего мальчика. Однако в общем группа слишком статична. Кто наблюдал в игре мальчишек этого возраста, тот знает, как бурно иногда про-



Бильярд

Фото В. Чермошенцева



Обед

Фото В. Москвина

текает она и как непохожи на них те образцовые мальчики, которые показаны на снимке. Очевидно, автору следовало не прерывать игру, а терпеливо ожидать и, когда игроки увлекутся, поймать живой, выразительный момент.

Кроме дневного света слева, автор использовал подсвет справа. Это, надо думать, дало возможность ему снимать с короткой экспозицией, тем более, что объектив был задиафрагмирован. Последнее обстоятельство нам кажется напрасным. В поле резкости кроме мальчиков оказался фон (полки, трубы, подоконник и т. п.), который отвлекает внимание. Голова мальчика сливаются с полкой. Неудачно выбрана точка съемки, потребовавшая наклона камеры. Из-за этого вся левая сторона снимка «валится».

Советуем автору повторить снимок под открытым небом, не прерывая игры.

Сюжет снимка «Обед» В. Москвина более сложен, чем у предыдущих. Условия съемки неизвестны. По содержанию снимок приближается к фотопортажному (обед в детском доме), он сделан по ходу действия. Автор не побоялся сфотографировать фигуры детей

на первом плане со спины. Это придало снимку большую документальность и убедительность. Освещение, однако, несмотря на использование двух источников

света, оказалось недостаточным. Создается впечатление, что дети обедают в темном помещении. Серым вышел халат воспитательницы, несвежими кажутся скатерти на столах. Плохое впечатление производят черные пятна на стене и спинке стула.

Технически снимок выполнен неудовлетворительно. Бросается в глаза чрезмерно грубое зерно негатива. Автор не только плохо проявил пленку, но и не сумел сделать хороший отпечаток. При проекционной печати темный фон можно было ослабить, прикрыв соответствующую часть негатива.

Данный снимок очень поучителен. Он наглядно показывает, насколько воплощение замысла зависит от технического исполнения и умения автора.

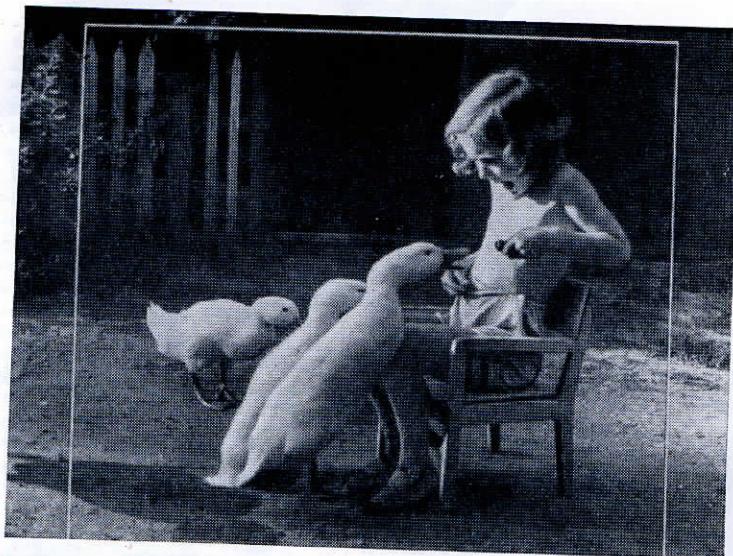
Снимок «Кто быстрее» Г. Зыкова. Камера «Зоркий», объектив «Индустар-22», диафрагма 8, выдержка $1/200$ сек., пленка «Изопанхром» 65 ед. ГОСТа. Этот снимок прислан без подписи. Он настолько выразителен и понятен, что действительно не нуждается в пояснении.

Отличная композиция сильной своей лаконичностью. Диаго-



Кто быстрее

Фото Г. Зыкова



Первое знакомство

Фото Л. Платонова

нальное направление движения усиливает впечатление. Хорошо выбрано освещение. Очень выразительны фигуры детей — уверенное движение девочки и отчаянное напряжение отставшего малыша.

Следует обратить внимание на одну интересную деталь — фигуры детей изображены резко, а спицы колес слегка смазаны. Это подчеркивает движение, придает динамичность изображению. Экспозиция при съемке

была $1/200$ сек. При большей скорости затвора ($1/500$ — $1/1000$ сек.) спицы вышли бы резко, велосипеды «остановились», и снимок стал бы более статичным. При скорости затвора $1/100$ сек. смазались бы не только спицы, но и фигуры детей. Таким образом, чисто технический момент — правильный выбор скорости затвора — повысил выразительность снимка.

Надо помнить, что при съемке быстро движущихся объек-

тов полная резкость всего объекта не дает представления о скорости движения. Например, при съемке скачащих лошадей наибольшее впечатление получается, если фигура всадника и корпуса лошади переданы резко, а ноги лошади слегка смазаны.

Снимок «Первое знакомство» Л. Платонова. Камера «Кодак-Ретина», диафрагма 5,6, выдержка $1/50$ сек., пленка «Изопанхром» 90 ед. ГОСТа, июль, 18 час. Автор подметил и поймал захватывающий момент. Снимок хорошо скомпонован, но его следует подрезать по указанным линиям сверху и по бокам. От этого фон станет спокойнее, а общая композиция — более цельной. Хорошо выбрано освещение, однако негатив, сделанный при ярком солнечном свете, надо было проявлять несколько мягче. Тогда фигура девочки, освещенная солнцем, не превратилась бы в белое пятно.

В общем, снимок хорош — ярок, выразителен, занимателен. Он может служить примером того, как подмечать живые моменты при съемке детей.

Сейчас середина лета — «страдная пора» фотографа, время усиленных съемок. Несомненно, многие из наших читателей будут фотографировать детей. Мы надеемся, что они учатся ошибки напечатанных снимков, будут искать и находить моменты яркой, веселой, счастливой жизни советской детворы.

СНИМАЙТЕ СПОРТ

Н. ВОЛКОВ

Фото автора

Летней порой обычно оживляется работа фотолюбителей. Обилие солнца, отдых на природе, туристические походы, спортивные соревнования — все это зовет к интереснейшим съемкам.

Многим фотолюбителям приходится сталкиваться со спортивной съемкой и, конечно, у них может возникнуть вопрос, как снимать тот или иной вид спорта.

В этой небольшой статье я хотел бы поделиться своим опытом спортивной фотосъемки.

Начну с аппаратуры. Для спортивной съемки пригодны фотокамеры с затвором, позволяющим снимать со скоростью $1/500$ сек. Некоторые виды спорта, где нет резких движений и большой скорости перемещения спортсмена (тяжелая атлетика, гимнастика, плавание и др.), можно снимать также камерами «Москва», «Любитель» и «Смена», хотя они и имеют меньшую скорость затвора. Наиболее удобен для съемок объектив с фокусным расстоянием 50 мм. Реже применяется телеоптика с фокусным расстоянием 85 и 135 мм.

Работая спортивным фотокорреспондентом, я более десяти лет пользовался исключительно камерой «ФЭД» и был очень ею доволен.

Какой же пленкой пользоваться при фотографировании спорта? Как правило, спортивные съемки приходится производить с максимальной скоростью затвора. Условия освещения при этом не всегда бывают благоприятными. Поэтому чувствительность пленки должна быть как можно больше. Советую снимать на пленке «Изопанхром» чувствительностью 90 ед. ГОСТа и больше.

Желательно иметь 1—2 светофильтра (желтые ЖС-12 и ЖС-17) для проработки облаков и т. п.

Выдержка при съемках в основном практикуется $1/200$ — $1/500$ сек. Динамичным выглядит снимок со смазанным фоном. Наводку на резкость делают заранее на предполагаемое место нахождения спортсмена.

Бегуна лучше всего снимать в профиль, то есть когда он бежит мимо фотокамеры (фото 1). Вы располагаетесь в пяти-шести метрах от намеченного места съемки, приседаете на одно колено, наводите на резкость и ждете приближения спортсме-

на. Когда до намеченного вами места останется примерно метров десять, приставляете камеру к глазу и, поймав бегущего в кадр, ведете камеру за ним.

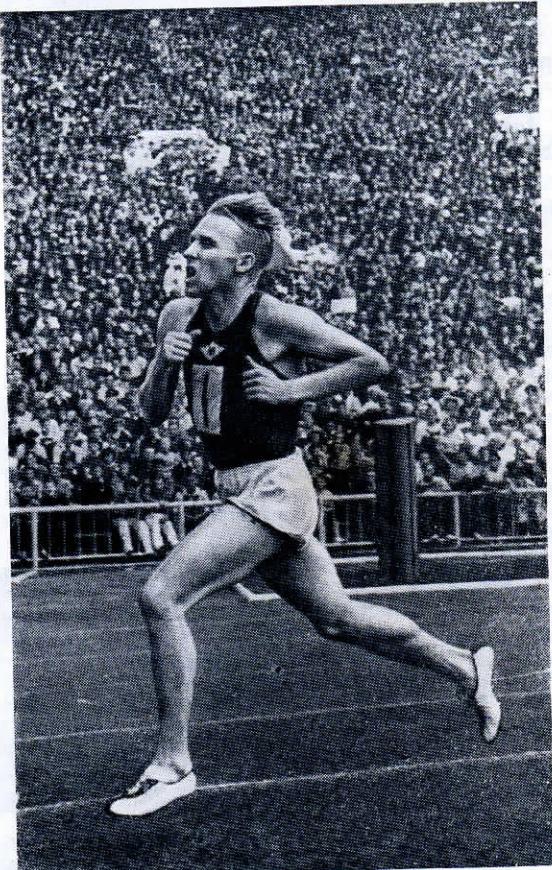
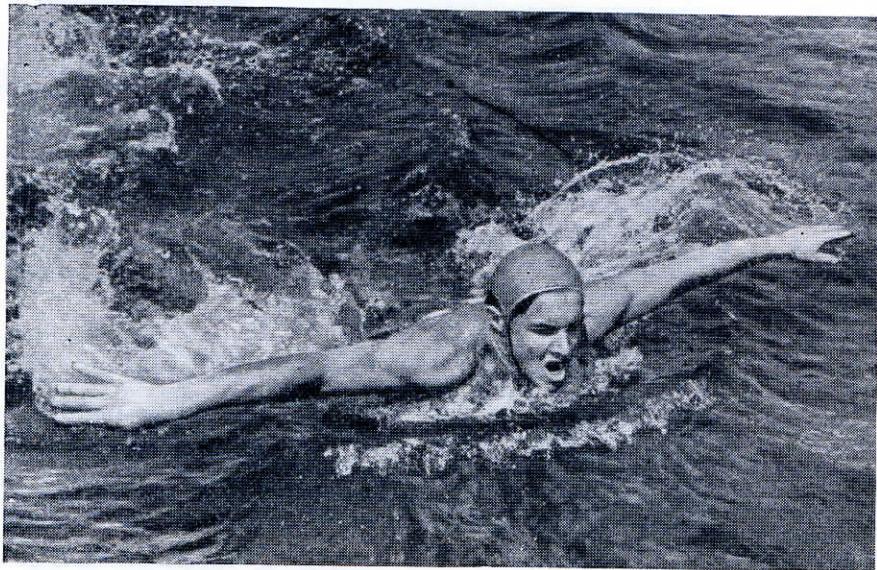


Фото 1

Фото 2



Вот спортсмен добежал до намеченного места. Выберите удачное положение бегуна и нажмите на спуск.

Если бежит большая группа спортсменов, то эту группу лучше снимать с верхней точки под небольшим углом. Тогда все бегущие будут видны, первые ряды не загородят остальных.

Барьерный бег снимайте под очень небольшим углом. Ловите момент, когда бегущие взлетают над барьераами. Точка съемки может быть и высокой и низкой.

Прыжки в длину снимайте с нижней точки так, чтобы прыгающий пролетал мимо камеры метрах в пяти-шести. Интересно снять прыгунна в момент прыжка. Для этого встаньте под углом к нему.

Прыжок с шестом очень красив. Встаньте у одной из стоеч, поддерживающих рейку, отойдя вправо или влево метров на пять. Когда спортсмен взлетит над рейкой и бросит шест, нажмите на спуск. Кадр делайте вертикальный, чтобы чувствовалась высота прыжка.

Эстафетный бег интереснее всего снять в момент передачи эстафеты одним бегуном другому. Для этого встаньте метрах в пяти-шести от края дорожки у предполагаемого места передачи эстафеты. Поймав в кадр бегущих, как и при съемке обычного бега, ведите за ними камеру и ждите момента передачи эстафетной палочки.

При съемках в солнечную погоду на открытой воде всегда учитывайте отражение неба в воде. Из-за обилия света при таких съемках бывают передергии. Разница в выдержках при съемке на площадке и на воде довольно значительная. Например если на площадке вы снимали с диафрагмой 6,3, то на воде диафрагма должна составлять 8—9.

Снимать старт группы пловцов удобнее с ка-

кого-нибудь высокого места, скажем, с трибуны для зрителей. Встаньте почти перпендикулярно к стартующим, отойдя на несколько шагов в сторону движения пловцов после старта. Выбрав точку съемки, ждите сигнала старта. Нажмите на спуск тогда, когда пловцы, оттолкнувшись от старовых тумбочек, распластавшись, летят в воздухе.

Плавание стилем «кроль» надо снимать сбоку, в момент выноса пловцом руки из воды и поворота лица в вашу сторону. Станьте на расстоянии четырех-пяти метров от ближайшей к вам дорожки, по которой он будет плыть, и нажмите на спуск, когда он к вам приблизится.

Очень эффектен снимок спортсмена, плывущего стилем «баттерфлай» или «дельфин» (фото 2). В этом случае лучше всего снимать прямо «в лоб» или под очень небольшим углом, подпустив пловца на четыре-пять метров. Выбирайте момент, когда пловец с разведенными в стороны руками показывается над водой.

Игру в водное поло можно снять в двух вариантах. Встаньте у края бассейна, наведите объектив на резкость на четыре-пять метров и ждите, когда борьба за мяч развернется около вас. Интересно запечатлеть на снимке, как один из игроков тянется за мячом или, подняв мяч над водой, замахивается и бросает его.

Можно встать у края бассейна ближе к воротам одной из команд. Вот игрок бросает мяч в ворота. Вратарь отбивает или пропускает его. Это очень интересный момент. В данном случае можно и даже желательно применить объектив с фокусным расстоянием 85 мм, так как до ворот довольно далеко.

Любой вид гребного спорта лучше снимать с берега с верхней точки (фото 3). Тогда будут видны сразу несколько лодок. Снимать из лодки не рекомендуется, так как другие лодки будут заго-

раживать одна другую. Байдарки и каноэ интересно снять, когда они плывут прямо на вас, а гребцы делают взмах веслом. Академические суда и обычные прогулочные лодки лучше снимать сбоку, то есть тогда, когда они идут параллельно вам, а гребцы наклоняются или откидываются назад.

Лодки почти всегда находятся на значительном расстоянии от берега, поэтому при съемке их лучше применять длиннофокусный объектив.

Красивый кадр можно сделать, фотографируя с моста, когда одна или несколько лодок-восьмерок проходит под вами.

Яхты снимайте с нижней и верхней точек. При съемке с нижней точки паруса яхт окажутся на фоне неба. Когда яхт много, снимайте их с верхней точки, тогда они хорошо будут видны на снимке. Яхты получаются хорошо почти во всех положениях, но все же наиболее красива яхта, снятая на повороте, с наклоном.

Для съемки футбольной игры корреспонденты обычно располагаются у ворот какой-нибудь команды метрах в шести от штанги, так как в большинстве случаев самые эффективные моменты бывают именно у ворот. Снимки, снятые с нижней точки, более интересны. Снявая объективом с фокусным расстоянием 50 мм, ставьте метраж наводки на фокус восемь-девять метров. Интересно запечатлеть бросок или прыжок вратаря в момент, когда бьют по воротам. Выбирайте ту сторону ворот, где освещение не прямое, а боковое: снимки от этого будут эффективнее.

Очень многие применяют для съемки футбола объектив с фокусным расстоянием 85 и даже 135 мм и более. Последним можно снимать с боковой линии футбольного поля, стоя примерно на линии центра.

При съемках игры в волейбол устанавливайте фокус примерно на середине сетки, присев в трехчетырех метрах от стойки с сеткой. Хорошо смотрится кадр, снятый с верхней точки, на котором

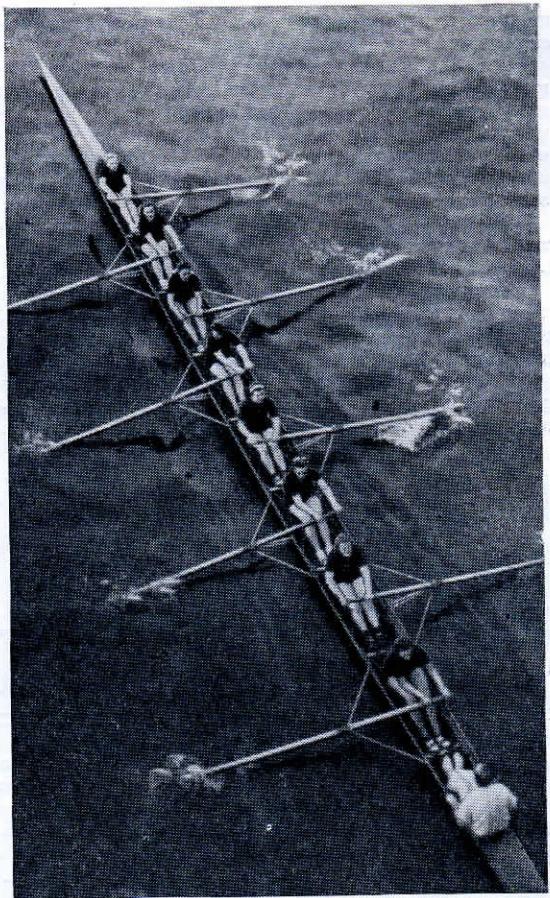


Фото 3

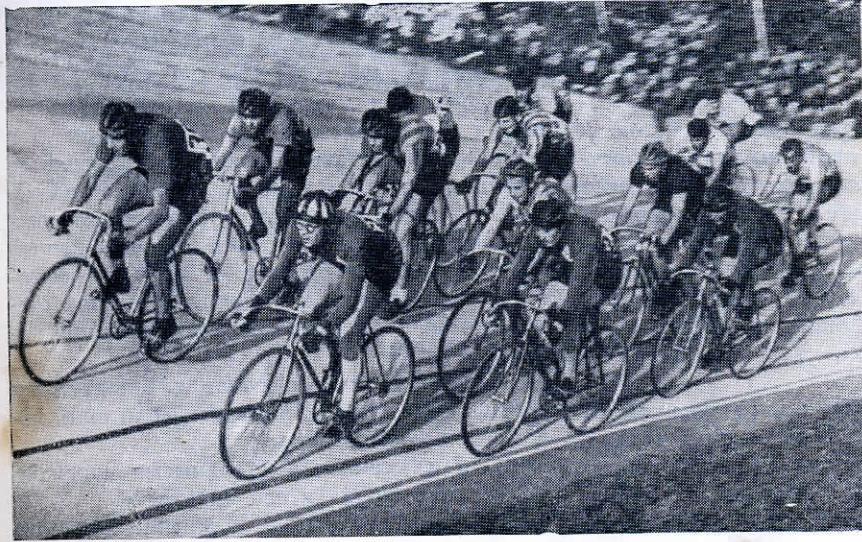


Фото 4

по диагонали проходит сетка, а на ее фоне не сколько человек отбивают мяч.

Интересным также будет снимок, изображающий игрока в броске, когда он летит за мячом. Для этого нужно выбрать точку съемки пониже и применить широкоугольный объектив, так как им легче поймать самый неожиданный момент, сидя у края площадки примерно между стойкой сетки и задней линией.

При игре в баскетбол очень динамичны маневры у щита с корзиной. Чтобы снять их, выберите место метрах в пяти-шести от щита.

Если найдете место в центре боковой линии площадки, примерно в шести метрах от объекта, то можно запечатлеть стремительный бег игроков за мячом.

Велосипедный спорт в основном разделяется на трековый и шоссейный. На треке очень эффектен финиш велосипедистов (фото 4). Снимайте их

в профиль, заранее поймав в кадр и ведя за ними фотоаппарат до линии финиша. Хорошо также снять группу велосипедистов на вираже. Для этого встаньте под небольшим углом у края трека на повороте после выхода к прямой.

При шоссейной гонке эффектен старт большой массы велосипедистов. Эту сценку желательно снимать с верхней точки в 50—70 метрах от старта-вой линии, когда велосипедисты немного растянутся по шоссе. Можно заранее найти живописное место на повороте и снять большую группу гонщиков.

При командной гонке часто снимают команду велосипедистов в профиль, когда они с большим напряжением преодолевают тяжелый подъем в гору.

В заключение хочется напомнить фотолюбителям, что спорт — это движение, скорость. Очень важно уметь схватить нужный момент. Изучайте те виды спорта, которые вы хотели бы фотографировать, — вам намного легче будет снимать их.

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ — ЧИТАТЕЛЯМ ЖУРНАЛА

В СССР находится популярный английский писатель Джеймс Олдридж — активный участник движения сторонников мира и большой друг Советского Союза. Перу Д. Олдриджа принадлежат романы «Дело чести», «Морской орел», «Дипломат», «Охотник» и другие произведения.

Писатель прислал в редакцию журнала «Советское фото» письмо, которое публикуется ниже.

Я плохой фотограф, но энтузиаст фотографии во всех ее видах и формах. Больше всего, я люблю видеть результаты работы других фотографов и поэтому я был очень рад узнать, что теперь у советских фотокорреспондентов и фотолюбителей есть свой журнал «Советское фото». Я уверен, что он принесет большую пользу читателям и что они будут следить за журналом с большим интересом. Я уже видел ваши фотографические витрины и убедился в том, какой интерес проявляют советские люди к фотографии как профессиональной, так и любительской.

Я сам в последнее время увлекаюсь съемками под водой. Эти съемки стали для меня самым большим удовольствием. Для подводных съемок я обычно пользуюсь фотоаппаратом «Лайка» с объективом $f = 35$ мм и узкопленочным 16-миллимет-

ровым киноаппаратом. Снимаю я, как правило, на цветной пленке.

Я уезжаю на побережье Черного моря, где проведу два месяца. Буду нырять и фотографировать под водой все, что мне покажется интересным. Мое оборудование для подводных съемок состоит из баллонов со сжатым воздухом и металлических водонепроницаемых футляров, в один из которых я помещаю стандартный узкопленочный киноаппарат «Аймо», а в другой — фотоаппарат «Лайку», который в конечном счете ничем не отличается от советской камеры «ФЭД».

Я надеюсь использовать для подводных съемок советские объективы, если они подойдут к моей камере.

С наилучшими пожеланиями журналу «Советское фото» и его читателям.

Джеймс ОЛДРИДЖ

Москва, июнь, 1957 г.



И. ТУНКЕЛЬ

Праздник на целине
(Совхоз «Комсомольский», Алтайский край).



Н. ВОЛКОВ

Баскетбол

ТЕХНИКА КИНОЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СЪЕМКИ

В. ПЕЛЛЬ

Вы получили возможность присутствовать на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов или даже участвовать в нем. У вас есть 8- или 16-миллиметровая киносъемочная камера и вам хочется снять небольшой фильм о фестивале.

Создание фильма — сложный процесс, включающий решение целого ряда творческих и технических задач. Только при правильном и продуманном подходе решение этих задач может быть успешным. Творческая сторона работы кинолюбителя была затронута в статье Б. Небылицкого, опубликованной в предыдущем номере журнала «Советское фото». Наша цель — изложить основные технические вопросы любительской киносъемки и дать ряд практических советов.

Подготовка к съемкам

Основными этапами создания фильма являются: подготовка, съемка и монтаж.

Основой подготовки к съемкам является идея будущего фильма, тема и ее развитие. Выбор темы в данном случае не представит, очевидно, трудности: вы будете снимать фильм о коллективе художественной самодеятельности, о спортсменах вашего города, удостоенных чести участвовать в фестивале. Возможно, вы решите снять фильм о какой-нибудь иностранной делегации или о вашем любимом виде спорта — футболе или плавании, настольном теннисе или волейболе, легкой атлетике или шахматах. Можно поставить перед собой и другие задачи: снять фильм о Москве фестивальной, о танцах на фестивале, о детях и еще о многом другом, ярком и необычном.

Не начинайте съемок, пока не осознали, что вы хотите выразить своим фильмом, как он будет построен. Фильм должен иметь введение, развитие действия и заключение.

Прежде разработайте сценарий, в котором опишите будущий фильм, не обращая внимания на детали. Затем переходите к деталям. Если какие-либо детали не найдены, переходите к следующим, а потом вернитесь к пропущенным, ведь основной сюжет у вас есть. Вас осенила новая

идея — не отбрасывайте пока старое решение, надо, чтобы новые элементы хорошо связывались с уже разработанными.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Портрет девушки Фото А. Карамяна (Ереван)

Камера 13×18 см., объектив „Индустар“ 1:4,5/30 см., диафрагма 8, выдержка 3 сек., пленка „Изопанхром“ 90 ед. ГОСТа.

Далее попытайтесь сделать настоящий рабочий сценарий, то есть подробный план фильма с разбивкой на монтажные планы, с указанием их продолжительности, масштаба изображения (так называемого съемочного плана), содержания действия и технических приемов съемки. Такой сценарий для вашего хроникально-документального фильма сделать довольно трудно, но весьма желательно. Примером может служить помещенная ниже часть рабочего сценария любительского фильма.

Номер сценарного плана	Время в сек.	План	Содержание действия	Технические приемы съемки
28	8	Общий	Бегуны выходят на старт и начинают устанавливать стартовые колодки	С верхней точки
29	5	Средний	Бегун забивает колодку	—
30	3	Крупный	Деревянный молоток бьет по колодке	—
31	5	Средний	Бегун становится в исходное положение	—
32	3	Общий	Стартер поднимает руку с пистолетом	—
33	3	Общий	Бегуны приподнимаются	—
34	3	Крупный	Рука стартера. Выстрел	—
35	10	Общий	Бегуны ссыпаются со старта и бегут	Горизонтальная панorama слева направо вслед за бегунами

Если есть возможность, заранее посетите места съемки, изучите условия освещения в разное время дня и определите места установки съемочной камеры. Возьмите с собой незаряженную съемочную камеру и пользуйтесь ее видоискателем. Сделайте фотоаппаратом пробные снимки — они облегчат дальнейшую работу, но не забудьте, что у фотоаппарата и киносъемочной камеры разные углы изображения.

Во время осмотра мест съемки и после этого сделайте схематические наброски кадров, которые вы собираетесь снять. Такие наброски полезнее

самых подробных описаний. Сделайте схему местности и наметьте на ней положения съемочной камеры и направления съемки, учитывая направление падения лучей солнца. Это позволит вам во время съемки сконцентрировать все внимание на самом изображении и избежать многих ошибок.

Если вам придется снимать фильм в совершенно незнакомой обстановке, наметьте общий ход действия с отдельными узловыми моментами. Узловые моменты можно построить по событиям, определяемым условиями: на вокзале — приход поезда с делегацией, краткий митинг, выход на улицу и посадка в автобусы, поездка по улицам Москвы, размещение в общежитии; в открытом театре — сбор публики, приезд участников выступления, отдельные номера программы, разъезд; на стадионе — сбор зрителей, выход команд на поле, эпизоды игры, конец игры, отъезд команд и т. п. Представьте себе заранее характерные детали и переходы от одного узлового момента к другому. Промежутки между узловыми моментами можно заполнить событиями, вытекающими из ситуации. Таким образом, большое, плохо обозреваемое целое разбивается на мелкие элементы, которые можнохватить. При этом вам легко удастся связать заранее спланированное со случайными удачными находками, и течение фильма будет плавным и ритмичным.

Не ставьте перед собой чрезмерно больших задач. Спланируйте свой фильм так, чтобы на съемку затрачивалось не больше половины вашего свободного времени. Тогда вы будете защищены от случайностей и сможете уделять больше внимания тщательной отработке каждого куска фильма.

Составьте календарный съемочный план. Кинематограф позволяет снимать материал не в том порядке, в каком он будет показан на экране. Объединяйте те съемки, которые связаны единим местом, точкой съемки, направлением света и т. п. Таким образом можно работать быстрее и рациональнее. Контролируйте при съемке соответствие вашей работы рабочему сценарию и плану.

Предварительно тщательно определите, какое количество пленки потребуется вам. Учтите, что на средний монтажный план нужно 8—10 сек. непрерывной съемки, а на короткий монтажный план (в том числе и на перебивки) — около 4—5 сек. Общее количество пленки следует планировать на 25 процентов больше для возможных пересъемок и непредусмотренных эпизодов. В зависимости от ширины пленки и частоты съемки соотношение между метражом пленки и продолжительностью хода будет следующее:

Формат пленки и частота съемки	1 м пленки идет сек.
16 мм — 16 кадр/сек	8,2
16 мм — 24 кадр/сек	5,5
8 мм — 16 кадр/сек	16,4

При планировании общего расхода пленки 2×8 мм, например для съемочной камеры АК-8, следует учитывать, что пленка используется как бы

дважды и, таким образом, ее суммарный метраж для всего фильма должен быть в два раза меньше, чем метраж 8-миллиметровой пленки.

Съемка

Результаты съемки должны быть технически безупречными. Даже отличный по содержанию фильм, но слабый в техническом отношении, плохо воспринимается зрителями.

Важнейшими техническими требованиями к изображению являются: правильное положение рамки кадра относительно вертикальных и горизонтальных линий объекта, хорошая резкость изображения, правильная экспозиция, плавное движение камеры при панорамировании, отсутствие дрожания изображения и колебаний частоты съемки, часто возникающих при неправильной зарядке пленки или неправильной работе механизма камеры.

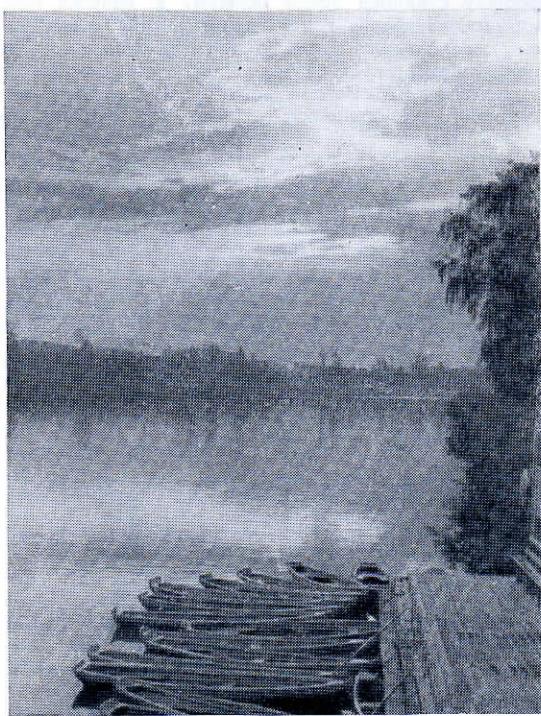
Внимательно изучите инструкцию, приложенную к вашей киносъемочной камере. Не начинайте снимать, если камера не в порядке — сначала устраните все дефекты. Заводите пружину камеры полностью после съемки каждого монтажного плана, тогда ваша камера будет всегда готова даже к съемке непредвиденно длинного куска. При долгом хранении камеры полностью спускайте завод пружины — она будет дольше служить. Чистите фильмовый канал и другие детали камеры возможно чаще. Учтите, что пыль и песок — это злые враги кинокамеры и пленки. Одна песчинка может испортить весь фильм. Перезаряжайте камеру в месте, защищенном от пыли.

Если заряженная камера при заведенной пружине остановилась на ходу, то, очевидно, оказался не в порядке лентопротяжный механизм и образовался так называемый «салат» (беспорядочное скопление пленки внутри камеры). Если в вашей камере применены не кассеты, а открытые катушки, как почти во всех камерах с пленкой 2×8 мм, то найдите темное помещение или лучше используйте специальный зарядный мешок из плотной двойной ткани и, открыв камеру, снимите приемную катушку. Затем осторожно извлеките застрявшую пленку и плотно намотайте ее на приемную катушку. Проверьте работу механизма, не вкладывая пленку на место. Убедитесь в том, что ось наматывателя (фрикцион) вращается. Поставьте приемную катушку на место, вложите пленку в фильмовый канал и пустьте механизм на 2—3 сек. Проверьте ход пленки и петли на ощущение. Закройте камеру и вынесите ее на свет. Повторите съемку того монтажного плана, который снимался непосредственно перед аварией.

Если вы открыли камеру на свету и «салат» большой, то пленка почти вся будет засвеченна. Поэтому повторите съемку всех монтажных планов, снятых на этой пленке. Тщательно проверьте на свету работу механизма камеры без пленки, обратив особое внимание на наматыватель. И только после этого зарядите камеру вновь и приступите к съемке, сделав более длительную, чем обычно, пробу хода с пленкой.

Та часть пленки, которая осталась на подающей катушке, при открывании камеры на свету будет частично засвеченна, однако ее можно будет

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



На рассвете

Фото П. Ратникова (Москва)

Камера 24×36 мм, объектив „Индустар-22“, диафрагма 5,6, выдержка $1\frac{1}{50}$ сек., пленка „Изопанхром“ 65 ед. ГОСТа, июнь, 4 час. 30 мин.

впоследствии использовать для пробных съемок, например для проб экспозиции, проб фильтров, проб надписей и т. п.

Камеры с кассетной зарядкой, например 16-миллиметровые камеры 16-C-1 и 16-C-2 («Киев»), более удобны в работе.

Правильно выбирайте тип пленки. Для съемок при дневном свете лучше всего взять пленку типа МЗ. Для съемок при недостаточном естественном и искусственном освещении выгоднее применять пленки типа МЗ-2 или АМ. О съемке на цветных пленках мы здесь не говорим, так как они пока мало применяются любителями.

Изопанхроматические негативные пленки типа МЗ и АМ хорошо передают различные цвета соответствующими серыми тонами, поэтому при обычных съемках пользоваться цветными светофильтрами нет необходимости. Слабый желтый светофильтр (ЖС-12) несколько притемнит небо и более четко выделит на нем белые облака. Вообще помните, что цветной светофильтр всегда делает предметы своего цвета светлее, а дополнительного

цвета — темнее. Плотный желтый светофильтр может сделать морской или речной песок, красную дорожку стадиона почти белыми, а голубое небо или синюю воду — почти черными. Не забывайте, что любой светофильтр снижает освещенность пленки в камере. Следовательно, так как вы не имеете возможности изменять при киносъемке выдержку (при неизменном угле открытия обтюратора она зависит только от частоты съемки), вы должны приоткрыть диафрагму объектива по сравнению с той, которую определили по экспонометру.

Возможно, вы будете производить так называемую съемку в затмение или из затмения. Это можно осуществить, плавно закрывая или открывая диафрагму объектива камеры в конце или, соответственно, в начале съемки монтажного плана. Однако при хорошей освещенности объекта съемки,

находящегося на солнце, нормальная экспозиция может получаться при относительном отверстии объектива порядка 1:8. Тогда для затмения в вашем распоряжении останутся всего 1—2 ступени диафрагмы (до 1:11 или 1:16), в зависимости от типа объектива. При столь малом уменьшении относительного отверстия у вас получится не затмение, а просто недодержка. Поэтому применяйте нейтрально-серый светофильтр, который не изменяет относительных яркостей разноцветных участков, а только понижает освещенность пленки. При сером фильтре вам придется нормально снимать при почти полностью открытой диафрагме объектива и для получения затмения останется большой интервал закрывания (а при съемке из затмения — открывания) диафрагмы.

В справочниках приведены данные о кратностях светофильтров для различных типов пленок при естественном освещении. Все негативные черно-белые кинопленки являются изопанхроматическими, однако для обратимых кинопленок кратность может несколько отличаться от приводимой в справочниках. Поэтому лучше сделать предварительные пробы.

Узкопленочные киносъемочные камеры снабжены короткофокусными объективами, для которых характерна большая глубина резко изображаемого пространства, поэтому большинство 8-миллиметровых съемочных камер имеет неподвижно установленные объективы без наводки на фокус на различные расстояния. Глубина резко изображаемого пространства у таких объективов простирается при полном открытии диафрагмы (1:2,8) от 1,5—1,8 м до бесконечности. При закрывании диафрагмы объектива передняя граница резкости несколько приближается, а фон становится резче. Следовательно, следите за тем, чтобы при съемке крупных планов объект находился не ближе передней границы глубины резкости. Имейте в виду, что при сильном закрывании диафрагмы объектива общая резкость изображения понижается. Для большинства объективов узкопленочных киносъемочных камер оптимальное относительное отверстие с точки зрения резкости изображения составляет 1:5,6—1:1,8.

При использовании сменных объективов с малыми углами изображения (объективы с фокусными расстояниями около 35 мм для 8-миллиметровых камер и порядка 50—85 мм для 16-миллиметровых камер) точнее определите расстояние наводки на фокус путем измерения рулеткой или дальномером. В последнем случае возможно использовать, например, дальномер фотоаппарата «Смена». При съемке такими объективами особенно тщательно учитывайте глубину резкости, помните, что нерезкое изображение во всех случаях — непоправимый брак.

С самого начала возьмите себе за правило пользоваться фотоэлектрическим экспонометром. Определение условий освещения на глаз не позволит вам добиться одинакового качества изображения, особенно в том случае, если вы пользуетесь обратимой пленкой. Наиболее удобным является экспонометр «Ленинград Ю-11», который позволяет осуществлять измерение как яркостей (отраженного света), так и освещенности (падающего света).

При киносъемке следует предпочитать метод измерения падающего на объекты света. При этом

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Туристы в Москве

Фото Л. Бергольцева
(Москва)

Камера „Киев“, объектив „Юпитер-12“, диафрагма 11, выдержка $1/50$ сек., пленка „Изопанхром“ 90 ед. ГОСТа.

пользуйтесь насадкой из светорассеивающей пластины, надеваемой на входное отверстие экспонометра. Экспонометр расположите около объекта съемки и направьте на источник света (осветительные приборы, солнце, небо), затем при помощи калькулятора экспонометра определите значение относительно отверстия объектива, которое соответствует выдержке при данной частоте съемки. При использовании осветительных приборов и возможности управления ими обычно задаются необходимым значением диафрагмы объектива и, удаляя или приближая осветительные приборы, добиваются соответствующего отсчета гальванометра экспонометра. При естественном освещении нет необходимости подходить к объекту съемки и измерять его освещенность. Достаточно измерить освещенность около съемочной камеры, так как на объекте съемки освещенность будет такой же.

Измерение общей яркости объекта съемки от камеры экспонометром без насадки следует предпринимать лишь в тех случаях, когда измерение освещенности невозможно, например при съемке из окна здания, вагона, сцены театра или эстрады, если освещение искусственное.

Для определения баланса яркостей различных участков объекта удобно измерять яркость, поднося экспонометр близко к соответствующему участку. При этом нужно следить за тем, чтобы ни сам наблюдатель, ни экспонометр не затеняли поверхности, яркость которой измеряется.

Придя на место съемки, проверьте условия освещения при помощи экспонометра. Проверяйте эти условия и во время съемки, так как они могут измениться из-за набегающих облаков. Днем при открытом солнце условия освещения изменяются неизначительно, а утром и вечером очень быстро. Причем изменяется не только величина освещенности, но и характер и направление теней, решающим образом влияющих на характер изображения.

Меньше снимайте с передним светом, когда солнце светит вам прямо в спину, так как на изображении не будет видимых теней и оно потеряет объемность. Предпочтите полубоковой и боковой свет. При съемке лиц крупным планом следите за расположением теней от носа, подбородка, надбровных дуг, уха и т. п.

При безоблачном небе, когда теневые участки объектов освещены меньше, чем при небе с белыми облаками, изображение может оказаться чрезмерно контрастным. Страйтесь в этих случаях снимать объекты вблизи от больших светлых поверхностей, например около светлых зданий. При съемке крупных планов можно воспользоваться так называемыми отражательными подсветками — листами фанеры или кусками ткани, окрашенными белой краской или лаком с алюминиевым порошком. Такие подсветки, поставленные вне поля зрения съемочной камеры, освещают отраженным светом солнца теневую сторону объекта съемки и несколько снижают контрастность изображения.

Съемки в контровом свете красивы, но трудны. Не снимайте важных сцен фильма при таком освещении, если вы не имеете опыта. Готовясь к таким съемкам, сделайте пробы, снимая при разных диафрагмах. За исходную возьмите ту, которую покажет экспонометр при измерении освещенности объек-

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Молодая горихвостка Фото В. Панова (Москва)

Камера "Зенит", объектив "Юпитер-11", диафрагма 8, выдержка $1/50$ сек., пленка "Изопанхром" 65 ед. ГОСТа.

екта со стороны съемочной камеры. При съемке в контровом свете лучи солнца не должны попадать на линзы объектива. Обязательно применяйте длинную бленду.

Включить изображение солнца в кадр можно только рано утром или поздно вечером, когда яркость солнца относительно невелика.

При пасмурной погоде небо в направлении солнца несколько светлее и свет этого участка неба до некоторой степени определяет светотеневой рисунок изображения. В такую погоду включайте поменьше неба в кадр, так как оно значительно светлее всех остальных предметов. Страйтесь, чтобы небо было частично перекрыто, например деревьями. Ни в коем случае не снимайте против светлого участка пасмурного неба.

Не снимайте действие одного эпизода фильма в резко различных условиях освещения. В этом случае монтажные планы будут резко отличаться друг от друга.

При панорамировании по объектам с резко отличающимися освещенностью надо менять диафрагму объектива на ходу. В этом случае придется прибегнуть к помощи товарищей.

Возможно, вам придется снимать при искусственном освещении концертные номера на эстраде или спортивные выступления. Правила съемки при этом освещении подобны тем, которые мы привели для солнечного света.

Если вам придется снимать вместе с кинооператорами киностудии, попробуйте воспользоваться светом их осветительных приборов, однако следите за тем, чтобы в поле зрения вашей камеры не попадали эти осветительные приборы. Пользуйтесь блендою.

Держите камеру всегда прочно обеими руками, прижимая к лицу, и двигайте ее медленно и плавно. Стойте устойчиво, прижав локти к корпусу. Во всех

возможных случаях пользуйтесь штативом с панорамной головкой.

Панорамируйте только в одном направлении, не меняйте направления на ходу. Не делайте длинных панорам, в этом случае вы всегда будете двигать камеру слишком быстро. Лучше разделите такую панораму на несколько статичных планов или коротких панорам, снятых с разных точек. При этом вы сэкономите пленку, а фильм будет более динамичным. В начале и конце панорамы снимайте 2—3 сек. неподвижно удерживаемой камерой, это значительно облегчит монтаж фильма.

Панорама по возможности должна идти от общего к частному или наоборот, например от ландшафта к человеку. Начало и конец панорамы должны быть хорошо скомпонованы.

Если объект съемки движется и вы следите за ним, то он задает темп панорамирования. Такую съемку прорепетируйте заранее. Это даст возможность сэкономить пленку.

Существует много законов композиции изображения. Одним из основных является наличие в изображении нескольких планов, расположенных на различных расстояниях от камеры. Это подчеркивает глубину пространства. Стремитесь к тому, чтобы в кадре были какие-нибудь элементы переднего плана, полностью или частично входящие в кадр около его рамки. Такими элементами могут служить кусты, ветви деревьев, углы зданий, уличные фонари, заборы, будки с объявлениями и даже люди.

Фильм не должен представлять альбом с набором фотографий ландшафтов, зданий и других подобных объектов. Вводите в кадр людей. Основным элементом фильма является движение.

Вы не только оператор фильма, но и его режиссер. К режиссуре относится разбивка действия на отдельные монтажные планы и определение съемочных планов, разработка вопросов монтажа, включая и надписи, и, если необходимо, работа с действующими лицами.

Монтаж фильма — это не просто разрезание и склеивание кусков снятого материала.

При разбивке сцен на монтажные планы еще перед съемкой определите продолжительность каждого из них. План, содержащий не очень динамичные кадры, должен идти 5—6 сек. Короткий монтажный план или перебивка идет 3—4 сек. Если в монтажном плане движение длительно, то продолжительность плана определяется завершением этого движения. Не слишком ограничивайте продолжительность съемки плана — лишнюю пленку отрезать можно всегда, а необходимый недоснятый элемент действия взять будет неоткуда.

При переходе к съемке другим планом (в другом масштабе) измените немного направление съемки. Этим облегчите монтаж. Изменяйте иногда и высоту установки съемочной камеры. При съемке снизу изображения объектов становятся монументальнее, а сверху — мельче. Не злоупотребляйте, однако, съемками с очень низких и очень высоких точек — эти ракурсы на экране выглядят естественно только тогда, когда они обоснованы предшествующими монтажными планами.

На 8-миллиметровой пленке нельзя хорошо воспроизвести мелкие детали объектов из-за чрезвычайно малой площади изображения на пленке и

относительно большого увеличения на экране. Поэтому снимайте больше крупных планов.

Перебивки — это то, что заполняет промежутки между действиями. Перебивками могут служить ландшафты, облака, уличное движение, разевающиеся по ветру флаги и т. п. Снимите серию перебивок, чтобы потом иметь возможность выбрать из них нужную. Попробуйте спланировать перебивки до начала съемок. Это облегчит монтаж фильма. Однако учтите, что перебивки могут служить только для заполнения промежутков, из одних перебивок фильм сделать нельзя.

Следует избегать немотивированной быстрой смены монтажных планов. Ритм смены планов и воздействие фильма на зрителей связаны между собой. Быстрый ритм обычно увеличивает воздействие, а медленный снижает.

Не пытайтесь снимать так, чтобы потом обойтись без монтажа. Так можно поступать только при съемке очень коротких сцен.

В результате съемки получаются отдельные куски действия, которые связаны общей идеей и при монтаже должны органически слиться. Отсюда вытекают некоторые правила так называемой монтажной съемки. Движение в монтажном плане должно быть продолжением движения в предыдущем плане. Например, человек, который в предыдущем плане сидел, не может стоять в последующем. Нужно показать, как он встает, иначе останется впечатление скачка действия. Одежда действующих лиц и обстановка не должны меняться. Обращайте внимание на детали: галстуки, очки, шляпы, папиросы, значки и т. п.

При продолжающемся движении снимайте «нахлестом», то есть, если ваш персонаж встал в первом кадре, который на этом закончился, начните съемку следующего кадра с момента вставания. Персонаж будет вставать на двух монтажных пластинах, снятых с разных точек. При разрезании пленки для монтажа выбирайте наилучшее место стыка, а лишнее выбросьте. Стык соседних монтажных планов в процессе движения всегда получится плавным.

Следите за тем, чтобы в смежных монтажных планах движение объектов или камеры имело однаковое направление. Если оно шло слева направо, то и в следующем плане оно тоже должно идти слева направо. Направление движения можно менять только в мотивированных случаях, например если объекты расходятся в разных направлениях или при съемке спортивных игр и т. п.

Различные сцены надо связывать переходами. Этим можно «перебрасывать мостик» во времени и пространстве. Хорошие переходы обеспечивают плавность течения действия в фильме.

Варианты переходов очень различны. Можно, например, снять конец сцены на облака и начать следующую сцену с облаков или перекрыть изображение в конце действия подъезжающим автомобилем и следующую сцену начать снимать с уезжающего автомобиля. Широко можно применять шторки, затемнения и даже напльвы. Последние, правда, можно осуществлять только с помощью съемочных камер с обратной перемоткой пленки (камер АК-8 и некоторых других).

Не злоупотребляйте необычными переходами.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Капитальный ремонт
Фото В. Виноградова
(г. Городец, Горьковской обл.)



Они приедаются зрителю. Шторки, наплывы и затмения можно применять сколько угодно раз.

Хорошо начинать съемку фильма или эпизода из затмения, а завершать фильм или эпизод в затмение. Этот прием как бы разделяет эпизоды. Наплывы, наоборот, связывают эпизоды между собой. Они указывают на наличие промежутка времени между эпизодами.

Надписи — важный элемент фильма. Тексты и оформление надписей должны быть определены заранее. Избегайте большого количества промежуточных надписей — они не украсят ваш фильм. Пытайтесь использовать естественные надписи: указатели дорог, названия улиц, рекламы, надписи на зданиях, газеты, страницы журналов, газет и т. п. письма.

Надписи должны быть симметричные, прямые и резкие. Если у вас нет станка для съемки надписей, выполните их в крупном масштабе и снимайте со штатива, учитывая расстояние и параллакс вида-искателя камеры. Покадровая съемка позволяет снимать увеличивающиеся, самопищащиеся, самоукладывающиеся и другие трюковые надписи.

Для подбора кадров при монтаже пользуйтесь освещенным снизу горизонтальным молочным стеклом и наглазной часовой лупой, позволяющей работать двумя руками. Подбираемые куски пленки под-

вешивайте на вертикальной доске с тонкими гвоздиками без шляпок.

Перед окончательным разрезанием материала просмотрите его несколько раз и представьте себе все связи. Пометьте пленку с края восковым карандашом.

При монтаже пословица «семь раз отмерь, один раз отрежь» как нельзя более справедлива.

При съемке на обратимую пленку невозможно подогнать плотности изображения монтажных планов, снятых в разных условиях освещения. Страйтесь монтировать так, чтобы скачки света были минимальными.

В первоначальном варианте монтажа фильма вы обнаружите много ошибок. Просматривая фильм, устранийте возможные длинноты. Будьте строже к себе — все лишнее вырезайте. Учитесь у профессионалов-кинематографистов; смотрите больше фильмов, изучайте их построение и монтаж, связи сцен — вы многому научитесь. Читайте изданные сценарии и сравнивайте их с поставленными фильмами — вы сделаете весьма ценные выводы.

Кино — искусство коллективное. Работайте вместе со своими товарищами.

Желаем вам успеха на съемке фестиваля!

Полезно знать

Светофильтр к фотоаппарату «Зоркий»

К фотоаппарату «Зоркий» пригоден светофильтр от фотоаппарата «Любитель». При использовании этого светофильтра нет необходимости снимать его для перемены диафрагмы. Светофильтр надеваются на движок с указателем шкалы диафрагмы. Оправа светофильтра немногим больше движка. Чтобы светофильтр крепко держался на движке, необходимо имеющиеся на его оправе пружинящие полоски немного подогнуть внутрь так, чтобы можно было с небольшим усилием надеть светофильтр.

Ст. Арсаки, Северной ж. д.

С. БОГОМОЛЕЦ

Надписи на фотоснимках

Чтобы получить надписи на снимке, не следует делать их непосредственно на негативе, так как легко испортить негатив.

Возьмите кусок прозрачной фотопленки и сделайте на ней нужную надпись. Наложите эту пленку так, чтобы надпись легко читалась. Пленку с негативом поместите в негативодержатель и отпечатайте надпись на фотобумагу. Для большей четкости буквы можно напечатать на машинке.

Фотопластинки вместо матового стекла

Вместо матового стекла можно применять обычную фотопластинку. Для этого ее надо проэкспонировать на дневном свете при очень короткой выдержке, проявить в течение нескольких секунд, затем отфиксировать и промыть. В результате получится светло-серый негатив, который и заменит матовое стекло.

Матовое стекло можно временно заменить листком папиросной или промасленной бумаги, укрепив его на месте стекла. При этом во время съемки нужно соответственно изменить диафрагму, так как стекло и бумага имеют различную толщину.

Пользуйтесь алюминиевой фольгой

Алюминиевая фольга может служить отражателем, направляющим свет на темные участки снимаемого объекта. Для этого слегка сомните фольгу и наклейте ее на картонную крышку.

Фольгой хорошо оберывать бутылки с растворами, портящимися на свету.

Кроме того, фольгой можно плотно обернуть незэкспонированную пленку, чтобы предохранить ее от впитывания влаги в сырых местах. В некоторых случаях из фольги можно сделать герметическую пробку для бутылки.

Устойчивая кадрирующая рамка

Обейте куском резины обратную сторону кадрирующей рамки. Это придаст ей устойчивость и устранит возможность сдвига с подставки увеличителя при случайном толчке.

Правильно пользуйтесь термометром

При внезапном сотрясении термометра может разорваться ртутный столбик, и термометр будет давать неправильные показания. В этом случае подержите термометр в горячей воде в течение нескольких минут — и ртуть снова соединится. Никогда не держите и не вешайте термометр «вверх ногами», так как это тоже может повредить ртутный или спиртовой столбик.

При измерении температуры необходимо погрузить термометр в раствор на минуту, так как не все термометры одинаково быстро реагируют на изменения температуры.

Удаление воды с фотоотпечатков

Удалить воду с фотобумаги при накатывании отпечатка на стекло можно щеткой, представляющей собой полоску эластичной резины, закрепленной в деревянную ручку. Для этого кусок листовой резины шириной 4—5 и длиной 18—22 см закрепите между двумя узкими деревянными планками.

Как отвернуть пробку

Завинчивающуюся пластмассовую пробку легко отвернуть при помощи куска резиновой трубки. Трубку тую оберывают вокруг пробки и, зажав в руке свободные концы ее, поворачивают пробку. Если пробка не отвернется, ее нужно опустить в кипяток на несколько минут так, чтобы вода не касалась стекла, а затем повернуть указанным выше способом.

Протирка негативной пленки

После промывания пленку полезно протереть с обеих сторон, чтобы удалить капельки воды. Для этого удобно применять обычную детскую губку, лучше вискозную.

И. ШАГИН
Мечты влюбленных (Лондон)







Ф. ФЕДОРОВ

Салют в Киеве

О. ГАЛДЫНСКИЙ (Польша)

Танец с шелком



Б. ТРЕПЕТОВ

На фестиваль

НОВЫЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ „СТАРТ“

Г. ДОРСКИЙ

ЗАМЕТКИ КОНСТРУКТОРА

В конце 1952 года был выпущен малоформатный зеркальный фотоаппарат «Зенит», который получил хорошую оценку широких кругов фотолюбителей. Вскоре после выпуска первой партии этих фотоаппаратов на завод стали поступать отзывы фотолюбителей.

Большинство авторов этих писем одобряло конструкцию «Зенита». Многие предлагали улучшить фотоаппарат, чтобы он был более удобным в работе. Пожелания наших корреспондентов помогли конструкторам понять, каким должен быть фотоаппарат, которого ждет советский фотолюбитель.

Техническое задание на проектирование нового аппарата было разработано с учетом советов громаднейшего числа любителей. Группа конструкторов создала проект нового зеркального фотоаппарата, названного «Стартом» (фото 1).

В настоящее время на заводе ведется подготовка к производству этого аппарата. Выпуск первой партии новых аппаратов намечен на конец текущего года.

Фотоаппарат «Старт» — это зеркальная камера с размером кадра 24×36 мм. Он имеет съемную заднюю стенку, что облегчает зарядку аппарата фотопленкой. Кроме того, штативная гайка, укрепленная на корпусе аппарата, позволяет проверять правильность юстировки объектива и зеркального устройства.

Аппарат предназначен для работы приемной и подающей кассетами. Вместо приемной кассеты можно пользоваться и обычной катушкой от кассеты.

Две кассеты в сочетании с ножом для отрезания пленки, установленным внутри камеры, создают дополнительные удобства для фотолюбителя. Ножом можно отрезать для обработки любое количество отснятых кадров до окончания экспонирования всей пленки.

К камере прилагаются две кассеты с откры-

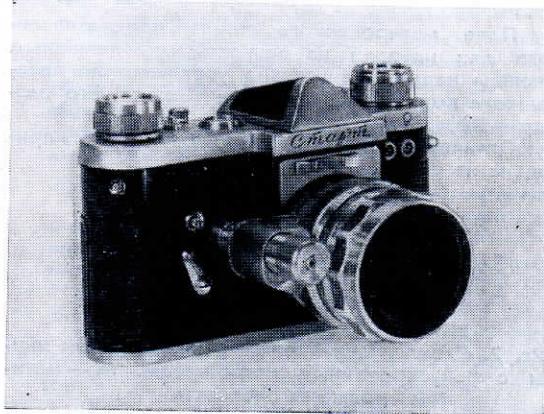


Фото 1. Действующий макет фотоаппарата «Старт»

вающейся щелью, заимствованные у фотоаппарата «Киев». Эти кассеты были выбраны потому, что их можно применять в качестве приемных. Правда, наружный диаметр этих кассет на 0,5 мм больше, чем у стандартных, а также у кассет аппаратов «Зоркий-3» и «Зенит», но с этим пришлось примириться, ибо выпускать еще один тип кассет неудобно для потребителя. Однако и стандартные кассеты пригодны для аппарата «Старт».

Шторный затвор аппарата «Старт» имеет диапазон выдержек от $1/1000$ до 1 сек. и выдержку B.

Подготовка фотоаппарата к съемке производится поворотом рычага на $1/3$ оборота. При этом затвор взводится, зеркало опускается в рабочее положение, пленка перематывается на один кадр и срабатывает счетчик. Возвращение

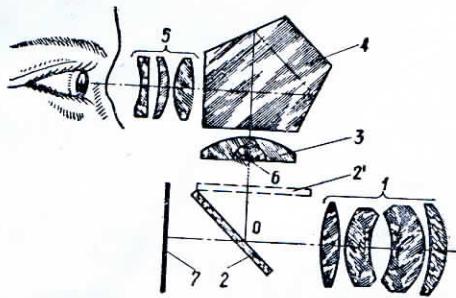


Рис. 1. Оптическая схема фотоаппарата «Старт»:
1 — объектив, 2 — зеркало в рабочем положении, 2' — зеркало в поднятом положении, 3 — коллективная линза, 4 — пентапризма, 5 — окуляр, 6 — клиновое фокусировочное устройство, 7 — пленка

рычага в исходное положение производится пружиной.

Поле матированного стекла, предназначенного для наводки на резкость, определяющее границы кадра, значительно увеличено по сравнению с подобным в аппарате «Зенит». Его размер — 22×33 мм.

Оптическая схема фотоаппарата «Старт» приведена на рис. 1.

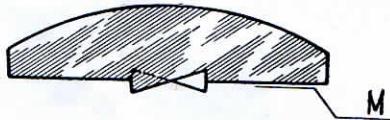


Рис. 2. Схематический разрез коллективной линзы с фокусировочным устройством. М — матированная плоскость

В центре матированного стекла, или, точнее, матированной коллективной линзы 3, помещено фокусировочное устройство (рис. 2). Оно состоит из двух пересекающихся прозрачных клиньев, врезанных в матированную плоскость коллективной линзы. Линия пересечения клиньев точно совпадает с матированной плоскостью.

Если объектив неверно наведен на снимаемый объект и плоскость изображения не совпадает с матированной плоскостью коллективной линзы, то изображение объекта в поле зрения будет как бы разрезанным (рис. 3, а). Фокусируя объектив, разрезанное изображение сводят в одно целое (рис. 3, б). При этом плоскость изображения точно совпадает с матированной плоскостью, а при откинутом вверх зеркале — с плоскостью фотопленки.

При наводке на резкость только по матовому стеклу недостаточно опытный фотограф затрудняется в выборе плоскости наводки, так как в пределах глубины резкости изображение объек-

та визуально оказывается достаточно резким при некоторой подвижке объектива.

Фокусировочное устройство, установленное в фотоаппарате «Старт», позволяет произвести наводку на резкость быстро и однозначно.

Для некоторых видов съемки, например при фотографировании объекта, не имеющего резких контуров, фокусировочное устройство излишне. Поэтому узел коллективной линзы может быть вынут из оправы и заменен другим, без клиньев. При этом фокусировка камеры не нарушится, так как рамка, в которой крепится матированная коллективная линза, отьюстирована и остается неподвижной.

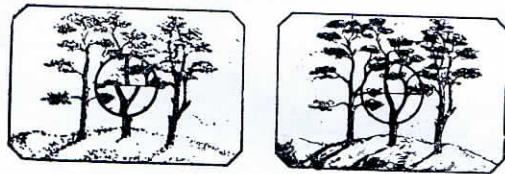


Рис. 3. Наводка на резкость с помощью фокусировочного устройства

Для фокусировочного устройства данного типа характерно то, что им можно пользоваться только при относительных отверстиях объектива не менее 1 : 5,6. При меньших отверстиях вместо клиньев в поле зрения видно лишь темное пятно. Это происходит потому, что выходной зрачок системы расходится на два полуконуса, а расстояние между краями этих полуконусов при маленьких диаметрах объектива оказывается больше диаметра глазного зрачка.

Наблюдение за изображением в камере производится на матированной плоскости при помощи окуляра с пятикратным увеличением. Такое увеличение обеспечивает достаточную точность наводки на резкость.

Аппарат «Старт» предназначается для съемки с уровня глаз, так как ось окуляра параллельна оси объектива. Но конструкция аппарата допускает съемку с других позиций. В этом случае окуляр вместе с пентапризмой может быть вынут из аппарата (фото 2) и заменен шахтным устройством с лупой для наводки. При этом ось лупы становится перпендикулярно к оси объектива, что позволяет производить съемку с уровня ниже или выше глаз. Это устройство удобно также для репродукционных, макро-, микро- и других фотосъемок.

Для съемки с лампами-вспышками камера снабжена двойной системой синхроконтактов. Одна из них выведена к штепсельному разъему с условным обозначением молнии и предназначена для электронно-импульсной лампы. Эта система дает замыкание контактов в момент, когда первая шторка полностью прошла кадровое окно. В этом случае экспонирование происходит при полностью открытой шторке затвора, при выдержке $1/25$ сек. и больше. К этому же штепсельному разъему можно подключать одноразовые

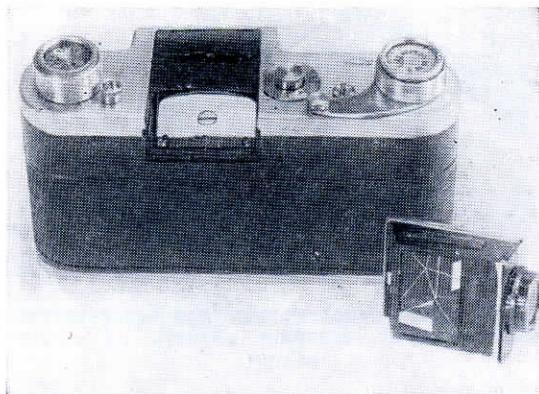


Фото 2. Камера «Старт» со снятой призменной насадкой

и лампы-вспышки при выдержках от $1/10$ сек. и больше.

Если по условиям съемки нужно применить более короткую выдержку (от $1/1000$ до $1/50$ сек.), при которой в шторных затворах кадровое окно не бывает полностью открытым, а выдержка определяется шириной щели (при постоянной скорости движения шторки), то нужно воспользоваться одноразовыми лампами-вспышками Ф-1. Время их горения около 0,05 сек., то есть несколько больше времени движения щели в пределах кадрового окна. Такую лампу-вспышку подключают к штепсельному разъему с условным значком лампы. Эта контактная система замыкается в момент подъема зеркала, следовательно, к началу открывания щели в кадровом окне лампа горит уже достаточно ярко.

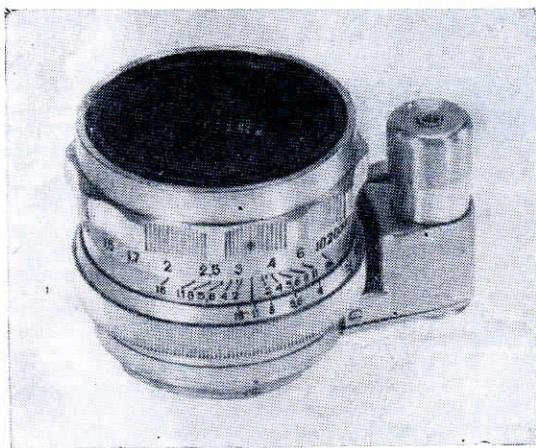


Фото 3. Объектив «Гелиос-44» с механизмом на-жимной диафрагмы [действующий макет]

Камера снабжена автоспуском, аналогичным автоспуску к аппарату «Зоркий-4».

Счетчик кадров смонтирован под стеклом в головке рычажного взвода. В головке обратной перемотки пленки встроена шкала указателя светочувствительности пленки с соответствующим индексом.

Аппарат имеет светосильный шестилинзовый объектив «Гелиос-44» 1:2/58 мм (фото 3), который крепится на камере при помощи накидной байонетной гайки, позволяющей быстро производить смену объективов и не требующей поворота объектива относительно камеры. Последнее очень важно для дальнейшей автоматизации работы камеры. При помощи этого объектива можно без дополнительных колец снимать объекты, находящиеся на расстоянии от 0,7 м до бесконечности.

Общеизвестны некоторые неудобства, которые возникают при съемке зеркальной камерой. Наводку на резкость в этом случае производят при полностью открытой диафрагме, затем диафрагмируют объектив и лишь после этого снимают предмет.

Приступая к съемке камерой «Старт», фотограф, прежде чем произвести наводку на резкость, устанавливает на шкале объектива такой показатель диафрагмы, при котором будет достигнута необходимая глубина резкости изображаемого пространства. Однако в отличие от обычных фотоаппаратов установка показателя диафрагмы не вызывает сокращения диаметра объектива, относительное отверстие сохраняется первоначальным.

После того как фотограф навел на резкость и нажал на спусковую кнопку объектива, диафрагма автоматически устанавливается на рабочем диаметре. При дальнейшем нажиме на кнопку затвора давление передается на спусковую кнопку затвора камеры. Последняя вынесена на переднюю стенку аппарата и расположена как раз под спусковой кнопкой объектива. При нажиме на кнопку затвора камеры освобождается зеркало и происходит спуск затвора.

После прекращения нажима на кнопку объектива лепестки диафрагмы раскрываются полностью.

В тех случаях, когда система автоматического диафрагмирования мешает, например при оценке глубины резкости изображения по матовому стеклу при заданной диафрагме, поворотом стержня кнопки на $1/2$ оборота в любую сторону можно выключить рычажный механизм, управляющий диафрагмой.

Байонет на камерной части «Старт» допускает крепление сменных объективов от аппарата «Зенит» при помощи специального переходного кольца (фото 4), несмотря на то, что объективы к аппарату «Зенит» имеют резьбовое крепление.

Рабочее расстояние, то есть расстояние от фокальной плоскости объектива до его посадочной плоскости, у аппарата «Старт» равно 42 мм, а у аппарата «Зенит» — 45,2 мм. Поэтому толщина переходного кольца должна составлять 3,2 мм..

В таблице указаны сменные объективы от аппарата «Зенит», которые могут быть установлены на аппарате «Старт».

Название	Фокусное расстояние в мм	Относительное отверстие	Вид объектива
«МИР-1»	37	1:2,8	Широкоугольник
«Индустар-50»	50	1:3,5	—
«Юпитер-9»	85	1:2	Портретный
«Гелиос-40»	85	1:1,5	—
«Юпитер-11»	135	1:4	Телеобъектив
«Юпитер-6»	180	1:2,8	»
«Таир-3»	300	1:4,5	»
«МТО-1»	500	1:8	Телеобъектив системы Максутова
«МТО-2»	1000	1:10	То же

Эти объективы не имеют кнопочного устройства для автоматического диафрагмирования, так как они выпускались для аппарата «Зенит», но снабжены устройством для быстрого диафрагмирования до заранее установленного упора (за исключением объективов «МТО-1» и «МТО-2», которые не имеют ирисовых диафрагм). При работе с этими объективами спуск затвора производится нажимом на спусковую кнопку камеры, в которой так же, как и в кнопке объектива, имеется специальная коническая резьба для тросяка.

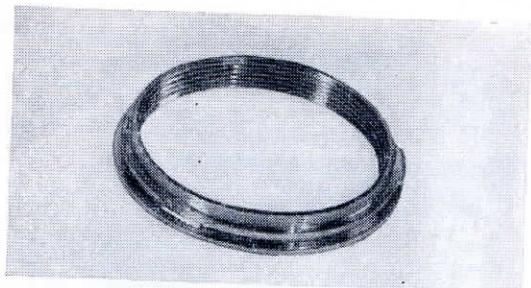


Фото 4. Переходное кольцо для использования объективов от аппарата «Зенит» на камере «Старт»

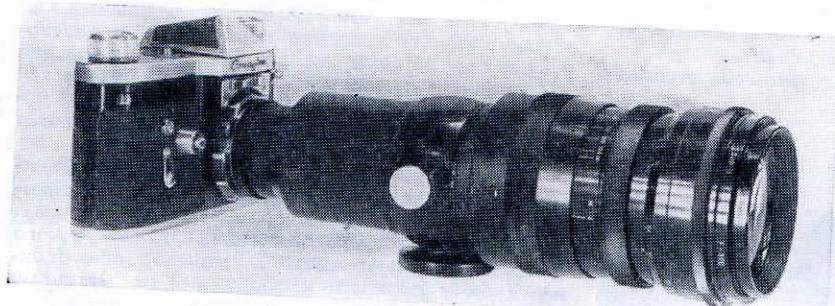
К камере придается тросяк оригинальной конструкции. Он интересен тем, что стальная нить в нем работает не на сжатие (или, вернее, не на продольный изгиб), а на растяжение. Это делает его более прочным, чем обычные тросяки.

Каковы пути дальнейшего усовершенствования аппарата «Старт»?

Прежде всего камеру необходимо оснастить приспособлениями для микро-, макро-, репродукционной и других видов съемки. Первые шаги в этом направлении уже сделаны.

Далее еще больше должна быть автоматизирована работа узла диафрагмы.

После решения этой задачи перед конструкторами аппарата станет вопрос о разработке сменных объективов, предназначенных специально для этой камеры.



Фотоаппарат «Старт» с объективом «Таир-3»
1 : 4,5/300 мм

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЗАСВЕТКА ФОТОМАТЕРИАЛА

К. ВЕНДРОВСКИЙ

За последнее время достигнуты большие успехи в изготовлении высокочувствительных слоев. Однако вопрос о дополнительном повышении их светочувствительности по-прежнему остается актуальным для фотографии. Из многочисленных способов повышения светочувствительности готовых фотоматериалов наиболее эффективным является метод дополнительной засветки эмульсионного слоя.

Чтобы понять, как можно добиться повышения светочувствительности путем засветки, рассмотрим упрощенную схему процессов, происходящих в светочувствительном слое при экспонировании.

Светочувствительный слой состоит из микрокристаллов галоидного серебра, распределенных в желатине. Под действием света в них об разуются частицы металлического серебра из нескольких атомов — центры проявления. Под влиянием проявителя галоидное серебро около центров проявления переходит в металлическое серебро до тех пор, пока весь микрокристалл не превратится в зерно серебра. Совокупность таких серебряных зерен и образует почернение проявленного изображения.

Если бы описанный процесс всегда проходил с полной эффективностью, то степень почернения зависела бы только от **экспозиции**, то есть от произведения выдержки на освещенность слоя. Степень почернения будет постоянной при любом изменении выдержки или освещенности, если произведение освещенности на выдержку остается постоянным, что можно выразить формулой

$$E \cdot t = \text{const},$$

где E — освещенность, t — выдержка.

Это соотношение выражает основной фотохимический закон — **закон взаимозаместимости**. Уменьшение одной из величин, входящих в произведение, требует соответственного увеличения другой, то есть эти величины взаимозаместимы. Этот закон безусловно выпол-

няется для всех первичных фотохимических процессов. Однако при образовании скрытого изображения он в большинстве случаев не выполняется.

Частицы металлического серебра в галоидном серебре возникают не сразу, они растут постепенно. Скорость их роста зависит от интенсивности освещения микрокристаллов. Пока частица металлического серебра не достигла определенного размера, она может распасться. Но даже достигнув такого размера, при котором она становится устойчивой, эта частица еще не будет возбуждать проявления. Для того чтобы такая не возбуждающая проявления частица — субцентр — стала способной возбуждать процесс проявления, к ней нужно добавить еще несколько атомов серебра.

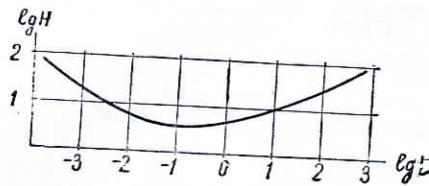
Следовательно, после экспонирования фотоматериала в микрокристаллах галоидного серебра могут быть частицы трех видов: 1) неустойчивые, немедленно распадающиеся; 2) устойчивые, но не способные возбуждать процесс проявления — субцентры; 3) устойчивые, возбуждающие процесс проявления.

Если экспозиция интенсивная и короткая, то в микрокристаллах галоидного серебра одновременно возникает много субцентров и мало центров проявления. Наоборот, если освещенность была слабой, а выдержка длительной, то у большинства микрокристаллов частицы не успевают дорастти до размера субцентров и распадаются. Лишь некоторые из них превращаются в центры проявления.

При средних освещенностях и выдержках будут протекать оба процесса, в значительной степени компенсируя друг друга, то есть при короткой выдержке будет образовываться мало центров проявления и много субцентров, а при длительной — только небольшое число центров проявления. При средних выдержках центров проявления будет больше, чем в этих крайних случаях. Следовательно, степень фотографического почернения при одной и той же экспози-

ций, но разных выдержках может быть неодинакова. Эти явления называются отклонениями от закона взаимозаместимости.

Отклонения от закона взаимозаместимости принято выражать графически в форме изоопак — кривых равных почернений. По оси абсцисс откладываются логарифмы выдержек или освещенностей, а по оси ординат — логарифмы экспозиции. Пример изоопаки приведен на ри-



сунке, где показано, что наименьшие экспозиции для достижения данного почернения требуются при каких-то средних, оптимальных, выдержках. С увеличением или уменьшением выдержки величина экспозиции, необходимой для создания такого же почернения, возрастает. Это значит, что в обоих случаях светочувствительность понижается тем больше, чем больше применяемая при съемке выдержка отличается от оптимальной.

К счастью, оптимальные выдержки одновременно являются и наиболее употребительными. Можно считать, что обычные негативные материалы имеют наибольшую чувствительность при выдержках от $1/2$ до $1/100$ сек. Однако не следует думать, что при этих выдержках мы получаем максимально достижимую светочувствительность.

Для того чтобы устранить причины, вызывающие отклонения от закона взаимозаместимости при коротких выдержках, необходимо дополнить субцентры до размеров центра проявления. Эту достройку можно осуществить путем небольшой равномерной засветки фотографического слоя после экспонирования. Засветка не должна быть короткой и интенсивной, ибо при такой засветке снова образуются субцентры, а роста уже имевшихся субцентров почти не наблюдается. Зато при слабом и длительном освещении субцентры растут, в то время как новые центры образуются с трудом.

Указанный способ повышает светочувствительность фотоматериала и называется усиливанием скрытого изображения, или латенсификацией.

Латенсификация не может быть применена, если выдержка при съемке длительная, а освещенность низкая. В этом случае в микрокристаллах почти нет субцентров и, следовательно, при дополнительной засветке лишь возникнут новые центры проявления, то есть равномерная вуаль.

Чтобы компенсировать потери светочувствительности, возникающие при длительных выдержках и малой освещенности, необходимо до съемки создать в микрокристаллах галоидного серебра субцентры. Во время съемки эти субцентры вырастут до размеров центров проявления го-

раздо быстрее, чем при обычном экспонировании.

Компенсация потерь светочувствительности путем предварительного создания субцентров в фотослое возможна при короткой и интенсивной засветке фотоматериала до съемки, называемой гиперсенсибилизацией. Конечно, такая засветка должна быть слабой, чтобы, как и при латенсификации, в результате нее не получилась плотная вуаль.

Гиперсенсибилизация может быть применена не только при длительных, но и при оптимальных выдержках. При оптимальных выдержках повышение светочувствительности достигается путем устранения любой из причин, вызывающих отклонения от закона взаимозаместимости.

В кинематографии методы дополнительной засветки нашли промышленное применение. Они дают до 60% экономии электроэнергии, расходуемой на освещение при съемке.

Применение дополнительных засветок требует тщательной нормализации процесса. Чтобы добиться максимального эффекта, нужно точно знать, в какой степени данный фотографический слой подвержен отклонениям от закона взаимозаместимости, каковы оптимальные выдержки для него, насколько отличаются выдержки при съемке от оптимальных. На основании этих данных можно определить наиболее выгодный режим дополнительной засветки, то есть ее длительность, интенсивность, допустимую плотность вуали.

Применять метод дополнительных засветок в любительских условиях трудно, так как нормализация условий экспонирования и засветки очень сложна. Для любителей можно рекомендовать только приблизительные режимы.

При латенсификации нужно подобрать путем проб на куске неэкспонированного материала такую освещенность, которая при выдержке $1/2$ часа давала бы лишь слабую вуаль. Цвет освещения может быть любым. Можно воспользоваться, например, зеленым светом, так как большинство фотоматериалов малочувствительно к нему. Если вставить в лабораторный фонарь темно-зеленый светофильтр, употребляющийся при обработке цветных материалов, и закрыть его несколькими листами белой бумаги, то этого вполне достаточно для равномерного и слабого освещения фотопленки на расстоянии 1—2 м. Проявление и вся дальнейшая обработка материала производятся как обычно.

Эффективность дополнительной засветки будет тем выше, чем меньше освещенность и больше время засветки. Однако практически нет смысла увеличивать дополнительную выдержку больше чем до 2 часов.

При гиперсенсибилизации отдельные кадры можно засвечивать прямо в аппарате, снимая с выдержкой не больше $1/100$ сек. северную сторону неба или равномерно освещенную стену. При съемке объектив нужно закрыть матовым или молочным стеклом. Для засветки более значительных кусков фотоматериала можно воспользоваться импульсной лампой-вспышкой. Фотоматериал помещают на столе в темной ком-

нате светочувствительной поверхностью вверх, а лампу — под столом, рефлектором почти вплотную к полу. Свет вспышки, многократно отраженный от пола, стен потолка, дает достаточно слабую и равномерную засветку.

В любительских условиях проще осуществить латенсификацию, так как любителю трудно добиться воспроизведимости короткой интенсивной засветки: вуаль при пробе часто отличается от той, которая получается при засветке рабочего материала.

Интервал между основной экспозицией и дополнительной засветкой должен быть как можно меньше. Дело в том, что устойчивость субцентров довольно относительна. При длительном хранении фотоматериала они распадаются. Поэтому эффект дополнительной засветки со временем уменьшается. Если невозможно избежать интервала между основной и дополнительной экспозицией, то нужно сократить его хотя бы до нескольких дней.

Под влиянием латенсификации и гиперсенсибилизации градационные свойства светочувствительного слоя изменяются. Коэффициент контрастности может несколько уменьшиться. Но эти колебания не настолько велики, чтобы иметь значение в любительской фотографии.

Вуаль при засветке обязательно будет, но ее плотность легко подбирается при дополнительных пробах. Допустимой вуали нужно считать такую, которая плотнее обычной не больше чем в 2—3 раза. При более сильной вуали светочувствительность повысится незначительно, но может сильно ухудшиться качество негатива.

Одним из преимуществ дополнительной засветки является то, что она, повышая светочувствительность, не увеличивает зернистости пленки, что неизбежно при всех химических методах повышения светочувствительности.

Степень повышения чувствительности при постоянных условиях дополнительной засветки зависит от фотослоя и условий экспонирования при съемке. Чувствительность обычно больше повышается у малочувствительных слоев. При съемке с оптимальными выдержками светочувствительность может быть увеличена в 2—3 раза. Если выдержки не оптимальны, то есть если они меньше $1/100$ сек. или больше 1 мин., выигрыш может быть значительно благодаря устранению отклонений от закона взаимозаместимости. При повышении светочувствительности путем дополнительной засветки улучшается передача деталей в тенях изображения. Проработка деталей в светах почти незаметна.

ЮСТИРОВКА ДАЛЬНОМЕРОВ ФОТОАППАРАТОВ ТИПА „ЗОРКИЙ“

М. СТРЕЛЬЦОВ

В целях оказания практической помощи фотолюбителям, не имеющим возможности пользоваться услугами мастерских по ремонту фотоаппаратуры, редакция журнала начинает публиковать ряд статей, в которых будет описано, как своими силами устранить небольшие неполадки в фотоаппаратах наиболее распространенных типов.

Схема дальномера фотоаппаратов «Зоркий», «Зоркий-С», «Зоркий-2» и «Зоркий-2С» представлена на рис. 1.

Дальномер состоит из светоделительной пластинки 1, отражающей призмы 2, оптического клина 3 и защитных стекол 4 и 5. Принцип действия дальномера сводится к следующему. Лучи света, идущие от предмета, на который производится наводка, проходят через защитное стекло 5

и светоделительную пластинку 1. Они видны через смотровое окно 4, одновременно являющееся защитным стеклом дальномера. Часть лучей, падающих на призму 2, отражается на светоделительную пластинку 1, которая в свою очередь отражает их на смотровое окно 4. Таким образом, в центральной части поля зрения дальномера D, ограниченного защитным стеклом 5, кроме изображения наблюдаемого предмета лу-

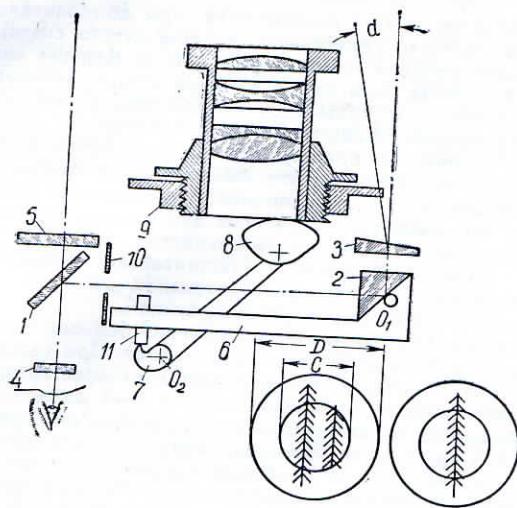


Рис. 1

чами, отраженными от призмы и светофильтральной пластиинки, образуется другое его изображение. Для более четкого разделения прямо наблюдаемого и отраженного изображений пучок отраженных от призмы 2 лучей ограничивается диафрагмой 10, благодаря чему отраженное изображение наблюдается только в кружке С, диаметр которого составляет половину диаметра всего поля зрения дальномера.

Полное совмещение изображений достигается поворотом призмы 2 вокруг оси O_1 .

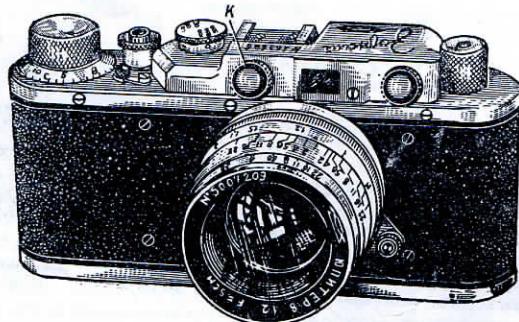


Рис. 2

Передача движения от объектива к призме производится таким путем. Объектив 9, перемещающийся по многозаходной резьбе, связан с кулачком 7 при помощи рычага и кулачка 8, скользящего по торцу оправы объектива. В зависимости от степени перемещения объектива кулачок 7 поворачивается вокруг оси O_2 и, нажимая зубом на торец винта 11, поворачивает рычаг 6 с укрепленной на нем призмой.

Оптический клин 3 введен в конструкцию для устранения двоения изображения по высоте при юстировке дальномера.

Юстировку дальномера производят следующим образом. Наведя дальномер на какой-либо объект и совместив изображения по горизонтали, проверяют, нет ли двоения изображения по вертикали. При двоении изображения по вертикали отвертывают декоративное кольцо К (рис. 2), навинченное на обойму 1 клина (рис. 3), захватив его куском листовой резины. Поворачивая на небольшие углы оправу 2 клина, которая имеет для этой цели шлицы, добиваются совмещения изображений, после чего устанавливают декоративное кольцо на место. Далее дальномер наводят на удаленный объект (шпиль или мачту, находящуюся на расстоянии более 150—200 м). Изобра-

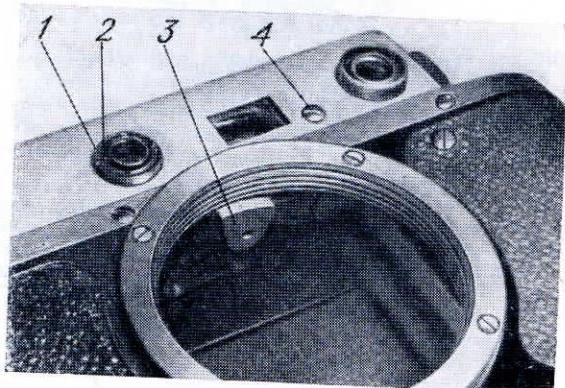


Рис. 3

жения должны совмещаться при этом при установке объектива на бесконечность. В случае несовпадения изображений объектив фиксируют в положении «бесконечность», отвертывают отверткой винт-заглушку 4 и в отверстие вводят тонкую часовую отвертку. Когда отвертка попадает в шлиц (прорезь) винта, имеющегося внутри дальномера, винт поворачивают на небольшие углы разворота до полного совмещения изображений. После этого наводят дальномер на объект (лучше на крест, нанесенный тушью на белую бумагу), установленный на расстоянии 1005 мм от задней стенки корпуса. При этом нужно следить, чтобы крест находился в центре малого поля зрения дальномера.

Если дальномер отыюстирован правильно, шкала расстояний будет показывать расстояние 1 м. При неправильном отсчете расстояния производят дополнительную юстировку путем поворота кулачка 3 (рис. 3). Кулачок в рычаге укреплен на трении и может поворачиваться только при значительных усилиях. Для его вращения желательно изготовить ключик в виде металлической пластинки с выпиленным на конце отверстием по контуру кулачка. Если изготовить такой ключик нельзя, кулачок можно поворачивать при помо-

щи плоскогубцев, на губы которых надеты алюминиевые наконечники для защиты кулачка от повреждений.

Необходимое направление поворота кулачка определяют следующим образом. Если при съемке изображений предмета, отстоящего от аппарата на 1 м, на шкале объектива получается расстояние больше 1 м, то кулачок поворачивают влево (см. рис. 3) и, наоборот, при расстоянии менее 1 м — вправо. После этого снова выверяют дальномер путем установки объектива на бесконечность описанным выше способом, а потом по шкале расстояний. Эти операции повторяют в указанном порядке до точной юстировки. Затем

ввертывают винт-заглушку 4 на прежнее место.

Дальномер можно считать отъюстированным правильно, если отклонения шкалы расстояний от индекса при наводке на 1,2 и 4 м не превышают 1—1,5 мм. При наводке на бесконечность изображение не должно двоиться.

При юстировке дальномера необходимо помнить, что для изменения показаний дальномера в большинстве случаев не требуется больших поворотов клина, винта и кулачка, поэтому эти операции нужно производить с особым вниманием. Изменения положений перечисленных деталей между каждым последующим наблюдением через дальномер не должны превышать 2—3°.

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛИМ

ЧТО ТАКОЕ БЕНЗОТРИАЗОЛ?

Об этом нас спрашивают тов. В. И. Зраевский из Киева и многие другие читатели.

Бензотриазол — это органический препарат, добавляемый в проявляющий раствор в качестве антигуалирующего вещества.

До сих пор основным антигуалирующим веществом служит бромистый калий. Бромистым калием пользуются и для исправления передержанных негативов.

Бензотриазол может быть использован также для исправления передержек. Он значительно активнее бромистого калия. Если бромистый калий исправляет лишь 4—5-кратную передержку, то бензотриазол — 12—20-кратную.

Основное различие между бромистым калием и бензотриазолом заключается в том, что последний не только замедляет процесс проявления, но и одновременно сильно повышает коэффициент контрастности фотоматериала.

Бензотриазол полезно применять при проявлении вуалированных фотоматериалов, например старой фотобумаги, а также в случае, если контрастность бумаги недостаточна. Значительное повышение контрастности достигается при увеличении времени проявления в растворе, содержащем бензотриазол.

При обработке репродукций штриховых оригиналов бензотриазол сильно повышает контрастность изображения, чистоту линий, разрешающую способность.

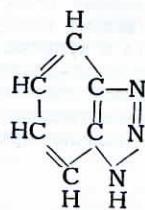
Величина разрешающей способности в сильной степени зависит от рассеяния света в эмульсионном слое. Рассеянным светом засвечиваются не только кристаллы бромистого серебра, на которые непосредственно падает свет от деталей снимаемого объекта, но и кристаллы, находящиеся за пределами данного контура. Совершенно очевидно, что чем дальше расположен кристалл от границы контура, тем слабее он засвечен. Бензотриазол, сильно подавляя проявление этих кристаллов, способствует получению более четких контуров.

Бензотриазол целесообразно использовать также при проявлении цветных фотоматериалов. Бромистый калий, применяемый в цветном проявителе, сильно снижает коэффициент контрастности и светочувствительность. Если увеличить время проявления для компенсации этого снижения, то контрастность почти не увеличится, а возрастет лишь плотность вуали. Наличие бензотриазола в растворе дает возможность повысить контрастность без увеличения вуали, что обеспечивает получение насыщенного по цвету изображения.

Так как бензотриазол сильно действует и в ма-лоактивных проявляющих растворах, в цветной проявитель его нужно вводить в ничтожных количествах (3—15 мг на 1 л раствора, в зависимости от степени вуалирования пленки). Если пленка не склонна давать вуаль, то достаточно 3—9 мг. Некоторое снижение светочувствительности при введении бензотриазола можно компенсировать путем увеличения времени проявления. Если на 1 л про-

явителя взять только 0,2 г бромистого калия и минимально необходимое количество бензотриазола, то выдержку при съемке можно сократить в полтора-два раза против той, которая необходима при проявлении негатива в проявителе, содержащем 2,5 г бромистого калия.

Бензотриазол имеет следующее строение:



Механизмы тормозящего действия у бромистого калия и бензотриазола различны. Бромистый калий задерживает проявление вследствие увеличения в растворе концентрации ионов брома. Схематически процесс проявления изображается в виде уравнения



где Red — отрицательный ион проявляющего вещества, Ox — его окисленная форма. Как видно из уравнения, в процессе восстановления бромистого серебра накапливаются ионы брома. Чем больше их будет в реагирующей среде, тем медленнее протекает восстановление. Поэтому дополнительное введение бромистого калия, который диссоциирует в растворе с выделением ионов брома, будет оказывать на проявление тормозящее влияние.

Совершенно по-иному ведет себя бензотриазол.

Как показали исследования Г. П. Фаермана, бензотриазол образует соединение с серебром, которое восстанавливается проявителем значительно медленнее, чем бромистое серебро, поэтому и наблюдается торможение. Отложение серебряной соли бензотриазола происходит на поверхности кристаллов серебра и соотношение поверхности кристаллов и его объема играет большую роль.

Активность проявляющего раствора также имеет важное значение, поэтому в медленно работающие выравнивающие проявители (Кодак-76, Агфа-12 и т. п.) бензотриазола надо вводить раз в пять меньше, чем в нормально работающие, содержащие обычное количество соды или поташа.

Другой особенностью бензотриазола является различная степень торможения проявления слабо и сильно экспонированных участков негатива, что также можно объяснить, исходя из механизма торможения. Кристаллы, получившие большую экспозицию, имеют более мощные центры проявления, чем слабо экспонированные, поэтому они и проявляются быстрее, несмотря на наличие на поверхности серебряной соли бензотриазола. Вследствие того, что тормозящее влияние бензотриазола на разно экспонированные участки различно, коэффициент контрастности фотоматериалов увеличивается примерно в полтора-два раза. Возрастает он очень быстро и через сравнительно короткий промежуток времени достигает предела. При увеличении времени проявления степень светочувствительности непрерывно растет. Вуалирование негатива даже при 60 мин. проявления его в растворе, содержащем бензотриазол, меньше, чем при восьми минутном проявлении без него.

Бензотриазол необходим каждому фотографу. Наша химическая промышленность должна наладить регулярный выпуск этого ценного соединения.

В. М.

САМОДЕЛЬНАЯ ИМПУЛЬСНАЯ ЛАМПА

А. ШАПИРО,
И. КОРХ

Предлагаемая импульсная лампа-вспышка имеет следующую характеристику: мощность ее равна 90—95 джоулям, количество вспышек при применении рекомендованных деталей 180—200, интервал между вспышками 4—5 сек., вес прибора 1,5—2 кг. Изготовление этого прибора доступно любо-

Перечисленные детали монтируются в небольшом кофре, который носят на ремне. Примерная схема расположения деталей показана на рис. 2.

От конденсатора C_2 ток идет к софиту, на котором смонтирована импульсная лампа L_2 . В ручке софита находятся импульсный трансфор-

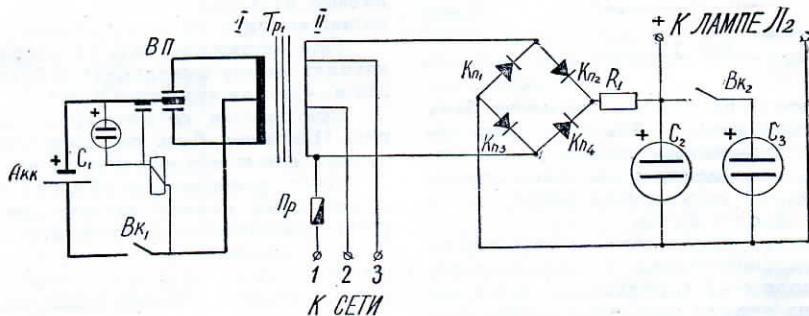


Рис. 1

му фотолюбителю, знакомому с элементарными принципами радио- или электромонтажа.

На рис. 1 приведена принципиальная схема прибора. Напряжение от аккумулятора A_{kk} через вибропреобразователь $B\P$ подается на первичную обмотку I трансформатора T_{p_1} . Вибропреобразователь поочередно подключает обе половины первичной обмотки и создает пульсирующий ток, который можно трансформировать.

Со вторичной обмотки II трансформатора T_{p_1} снимается переменный ток высокого напряжения (порядка 250 в), который выпрямляется на выпрямителях K_{n_1} , K_{n_2} , K_{n_3} , K_{n_4} и через балластное сопротивление R_f заряжает рабочий конденсатор C_2 . Мощность вспышки в этом случае равна 50 джоулям.

При включении параллельно конденсатора C_3 мощность прибора увеличивается примерно в 2 раза.

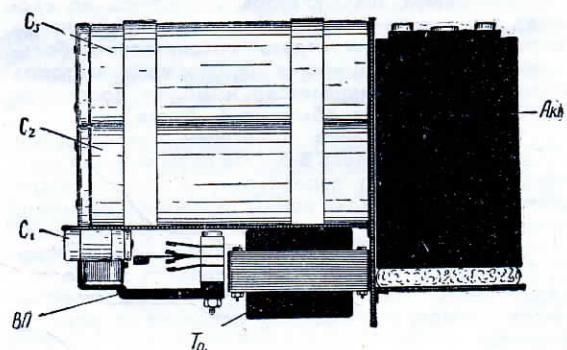


Рис. 2

Мотор T_{p2} , конденсатор поджига C_4 и индикаторная неоновая лампа L_1 . Через сопротивление R_2 конденсатор C_4 получает определенный потенциал и при замыкании синхроконтактов разряжается через первичную обмотку импульсного трансформатора. В это время во вторичной обмотке возникает импульс высокого напряжения, который подается на поджигающий электрод лампы. Под действием этого импульса газ в лампе ионизуется и между ее электродами происходит разряд, сопровождающийся интенсивным свечением.

Через некоторое время конденсаторы снова накапляют достаточный заряд и будут готовы к новой вспышке. Индикатором готовности заряда служит неоновая лампа L_1 . Схема ее включения и характер работы отличаются от схемы лампы «молния». Неоновая лампа горит мигающим светом, причем частота мигания зависит от степени заряженности рабочих конденсаторов. При полном заряде получается примерно пять миганий в секунду.

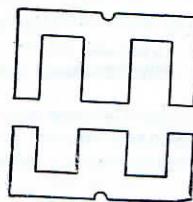


Рис. 3

В предлагаемой лампе-вспышке может быть использован любой кислотный аккумулятор, состоящий из двух элементов (первичное напряжение 4 в) емкостью не менее 3 а·ч. Нами применялся мотоциклетный аккумулятор ЗМТ-7, у которого была удалена одна банка.

Периодическую подзарядку аккумулятора производят от понижающего трансформатора, дающего на выходе 6—7 в, подключив его к аккумулятору через две-три селеновые шайбы диаметром 45 мм. В остальном необходимо руководствоваться инструкцией, прилагаемой к аккумулятору.

Щелочные аккумуляторы применять не следует, так как они не в состоянии даже в течение короткого времени отдать сравнительно большой ток, из-за чего время зарядки конденсаторов значительно увеличивается и может достигнуть 25—30 сек. (против обычных 4—5 сек.).

В лампе-вспышке применен стандартный вибропреобразователь В-5. Обе пары рабочих контактов соединяют параллельно и только после этого к ним подводят концы первичной обмотки. Между корпусом и якорем вибропреобразователя включают электролитический конденсатор C_1 (см. рис. 1) 30 мкФ × 20 в (следите за его полярностью!). Назначение этого конденсатора — препятствовать образованию искрения на рвущем контакте.

Вибропреобразователь В-5 имеет значительные габариты. Поэтому с него можно удалить

защитный кожух. Вибропреобразователь смонтирован внизу кофра и почти не слышен при работе.

В крайнем случае можно использовать любой вибропреобразователь, рассчитанный на напряжение 4 в, пропускающий через контакты ток 2,5—3 а.

Рабочие контакты должны быть всегда чистыми. Обгоревшие или замасленные контакты значительно ухудшают работу вибропреобразователя и всей схемы в целом.

Самой важной частью лампы-вспышки является трансформатор. От его качества зависит работа всего прибора.

Сердечник трансформатора собирают из железа Ш-12 (удлиненно-укороченного, с уширенным окном, рис. 3). Можно применять любое железо, площадь якоря которого составляет не менее 5 см². Толщина набора 42 мм. Между стыками пластин не должно быть зазора, так как это значительно ухудшает работу трансформатора.

Пластины собирают «вперекрышку» и тугу стягивают двумя болтами.

Провод наматывают на катушку, изготовленную из тонкого прессшпана, пропитанного парафином. Первичная обмотка трансформатора имеет 25 × 2 витков провода ПЭЛ-0,8, вторичная — 2550 витков провода ПЭЛ-0,15.

От вторичной обмотки делают два отвода для подключения к сети. Вывод 2 (см. рис. 1) делают от 1270-го витка; вывод 3 — от 2200-го витка; вывод 1 является общим.

При напряжении сети 127 в подключение производят между выводами 1 и 2, при напряжении 220 в — между выводами 1 и 3.

При питании от сети выключатель V_{k1} (см. рис. 1) должен быть разомкнут. В цепь общего вывода ставят предохранитель на 1 а.

Намотав первичную обмотку, ее обертывают двумя-тремя слоями лакоткани и только после этого приступают к намотке вторичной обмотки. Провод наматывают виток к витку, отступив от щечек катушки на 2 мм. Каждый слой прокладывают тонкой парафинированной бумагой (от

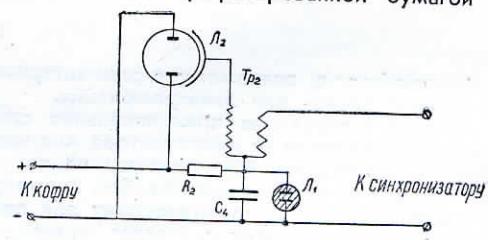


Рис. 4

старого бумажного конденсатора). Выводы выполняют тонкими гибкими проводниками.

Готовую катушку опускают в расплавленный парафин и держат там до тех пор, пока не прекратится выделение пузырьков воздуха. Затем катушку сушат и собирают сердечник.

Выпрямители K_{p1} , K_{p2} , K_{p3} и K_{p4} собирают из четырех полупроводниковых диодов ДГЦ-27 по схеме мостика.

Можно использовать и селеновые столбики ABC-35 по 9 шайб в плече, но габариты прибора при этом значительно увеличиваются.

Сопротивление R_1 рассчитано на мощность рассеивания 2 вт и равно 150 ом.

Рабочие конденсаторы C_2 и C_3 являются стандартными (800 мкФ \times 300 в). Выключатели V_{k1} и V_{k2} могут быть любого типа.

Рабочее напряжение электролитических конденсаторов ЭФ-300 равно 300 в плюс 25%. Постоянное превышение напряжения на контактах конденсаторов на 25% не приводит к ухудшению их электрических свойств и тем более к пробою. Это дает нам право утверждать, что увеличение напряжения не приносит вреда конденсаторам и позволяет выиграть несколько джоулей.

Для присоединения софита к кофру удобно воспользоваться телефонным штеккером, но можно применить и обыкновенную вилку. Необходимо сделать соответствующую отметку на ней, чтобы не перепутать полярность при включении.

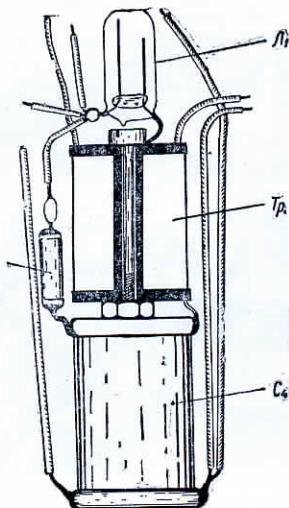


Рис. 5

Ручка софита (рис. 4 и 5) состоит из: сопротивления R_2 (МЛТ-11 МоМ), конденсатора C_4 (0,1 мкФ \times 200 в), неоновой лампы L_1 (ЛН-15), импульсного трансформатора стандартного типа (от «молнии»), лампы L_2 (ИФК-120, старая марка ИС-50).

Удобнее всего смонтировать лампу в софите от вспышки ОФ-1 одноразового действия.

Эскиз монтажа в ручке показан на рис. 6. К верхнему контакту конденсатора припаивают гайку и в нее ввинчивают сквозной винт, крепящий импульсный трансформатор. Этот винт одновременно служит контактом для неоновой лампы.

Собранный блок оберывают несколькими слоями лакоткани и вдвигают в ручку софита. Предварительно в ручке на уровне неоновой лампы сверлят отверстие.

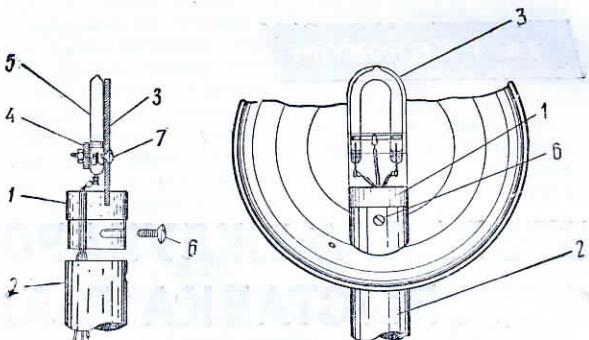


Рис. 6

На этом же рисунке приведен вариант крепежа импульсной лампы. Втулку 1 вытачивают из эбонита, плексигласа или какого-нибудь другого изоляционного материала с таким расчетом, чтобы она плотно входила в ручку 2 и стопорилась винтом 6.

Во втулке сверлят отверстие для выводов к лампе и делают пропил, в котором крепится защитное пlexiglasовое стекло 3 толщиной 3 мм. На стекло кладут лампу 5, прижимают ее пlexiglasовой пластинкой 4 и стягивают стяжным винтом 7.

Описанный вариант обеспечивает жесткость конструкции и устраниет возможность повреждения лампы.

К концам выводных проводников припаивают гнезда от панели пальчиковой лампы и надевают их на выводы лампы (+ должен быть присоединен к ножке, помеченной красной точкой!).

Кабель питания и кабель синхронизатора пропускают в отверстия, высверленные в ручке.

Все электрические соединения необходимо делать очень тщательно, обязательно горячей пайкой. Нужно следить за изоляцией токонесущих цепей, нельзя допускать замыкания их.

Во избежание омических потерь монтаж низковольтной части схемы выполняют проводом сечением не менее 2 см². Перед тем как вставить аккумулятор, под его дно кладут кусочек губчатой резины для амортизации от толчков (см. рис. 2).

Не следует разряжать аккумулятор более чем до 3,5 в, так как это значительно сокращает срок его службы.

Кофр можно сделать из эбонита, папье-маше или из заменителей кожи. Точно указать габариты кофра невозможно, так как они зависят от применяемых деталей.

Обращаться с конденсаторами нужно очень осторожно. Нельзя производить с ними никаких работ, не убедившись в том, что они не заряжены. Для этого необходимо закоротить выводы конденсатора отверткой с изолированной ручкой.

ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ФОТОВЫСТАВКА В АМСТЕРДАМЕ

Ирина ПАВЕЛЕК

В Голландия существует несколько ассоциаций журналистов. Одна из них носит название Нидерландской ассоциации фотокорреспондентов и имеет характер профсоюза. Ассоциация объединяет около 200 фотокорреспондентов, редакторов иллюстрированных журналов и операторов кинохроники. Эта ассоциация в декабре 1955 года, к своему 25-летию, организовала Первую международную выставку работ. Среди 300 выставленных работ было много замечательных фотоснимков.

Голландские журналисты решили продолжать начатое дело, и с 1955 года Амстердам стал местом пребывания Международной выставки работ фотокорреспондентов. На выставку «Уорлд пресс фото 56» («Международную выставку 1956 года»), состоявшуюся в марте 1957 года, было представлено 700 работ, присланных 200 авторами из 20 стран, в том числе из Советского Союза, Польши, Чехословакии, Китая.

Эмблемой выставки являлся страус, «так как птица эта быстра, сильна, очень любопытна и наблюдательна, она все видит, все глотает, ее желудок, вошедший в поговорку, может многое переварить». Следует предположить, что, выбирая эмблему для выставки, организаторы ее не имели в виду так называемой «страусовой политики», которая не должна быть идеалом журналистской работы.

Участники выставки могли представить снимки на следующие темы: 1) злоба дня, 2) спорт, 3) репортаж. По правилам выставки, фотоснимки должны отображать прежде всего какое-то действие, показывать какое-то неповторимое явление, рассказывать о каком-то событии. Стало быть, не красота изображения, не безупречность композиции и тщательная отделка, а динамика снимка, его сенсационность в лучшем смысле этого слова, неповторимость момента, запечатленного в течение какой-то доли секунды,— вот что прежде всего играло роль в оценке выставленных работ. Многие фотографии служили доказательством молниеносного рефлекса, знания авторами жизни, их смелости,



На Амстердамской выставке

часто глубокого чувства юмора и большой впечатляемости. И если выставка произвела большое впечатление, то достигнуто это в первую очередь потому, что она показывала жизнь, «схваченную на месте», без позирования, без эстетства, без подражания различным вкусам и склонностям. Самые лучшие фотоснимки очаровывали своей правдой, ибо они были частицей жизни.

Экспозиция выставки была лишена всякой претенциозности. Фотоснимки экспонировались на белых стенах, без мольбертов, рамок и стекол. Лишь в небольших карточках указывалось название снимка и фамилия автора.

Тематика была очень разнообразной, начиная с фотографий, показывающих официальных лиц — самых популярных политических деятелей, — и кончая обычными сценами повседневной жизни. На

снимках были представлены люди и животные, стихия и машины, печаль и радость.

Выставка в значительной степени являлась всемирной хроникой событий за последний год, то есть различных встреч, визитов, конференций, но только не с официальной стороны. И если участники выставки из государств социалистического лагеря вообще не представили подобных снимков, то англичане, американцы, голландцы, бельгийцы и датчане прислали большое число фотографий на эту тему, не ограничиваясь, впрочем, только руководителями государств или членами правительства своей страны, но использовали поездки таких видных государственных деятелей, как Хрущев, Булганин, Неру, Сукарно. Эти фотоснимки были очень человечны и поэтому вызвали большой интерес.

События, которые потрясли мир в последние месяцы, были запечатлены в работах фотопортёров различных национальностей. Катастрофа на шахте «Марсинель» в Бельгии, гибель «Андреа Дори», пожары, наводнения, автомобильные катастрофы — вот значительная часть тематики выставки. Нужно признать, что снимки на эти темы производили очень сильное впечатление, поражая своей достоверностью, и представляли собой доказательство быстрой ориентации фотопортёра «с холодной кровью».

Другой раздел выставки — это фотографии самых популярных звезд кино и театра, джаза и спорта, реже — выдающихся писателей и скульпторов. Они также поражали естественностью изображения и свободой жеста и, полно передавая характер человека, не носили черт портрета, изготовленного в фотоателье.

Интересным разделом выставки были снимки, которые можно назвать фотосатирикой. Такие снимки — трудное искусство, и отнюдь не потому, что отсутствуют смешные явления в будничной жизни, а потому, что для их отображения нужны особого рода наблюдательность фотопортёра и большое чувство юмора.

Наиболее трудной формой фотографии является репортаж. Что мы увидели на выставке в этой области?

Нужно сразу заявить, что раздел репортажа был представлен немногими работами, но среди них нашлось несколько снимков высокого класса. Репортаж немца Пирата «Возвращение из лагеря

для военнопленных», отмеченный первой премией, изображал на четырех лапидарных снимках встречу со своим ребенком отца, возвращающегося из плена. Другие снимки, несмотря на то что они не были столь сильны эмоционально, во многих случаях имели общественное и гуманистическое значение. Это тем более важно и ценно, что участниками выставки были главным образом представители западной печати, для которой погоня за сенсацией в худшем смысле этого слова зачастую является главной целью.

Третью премию получил молодой польский фотопортёр Центрального фотоагентства (ЦАФ) Ромуальд Пеньковский за серию снимков «Никогда уже не буду играть в мяч». Эта работа является большой удачей автора, тем более что Польша впервые принимала участие в выставке, в состав жюри которой входили представители популярных европейских журналов и газет, таких как «Дейли моррор», «Дер Штерн», «Пари-Матч», «Журнал д'Эжип», «Борба» и других, предъявляющих высокие требования к фотоснимкам, предназначенным для газет и журналов.

Самым лучшим спортивным снимком признан отмеченный первой премией снимок советского фотопортёра С. Преображенского (Фотохроника ТАСС) «Игра в баскетбол» (см. журнал «Советское фото», № 5). На снимке изображен спортсмен огромного роста. Он без какого-либо усилия просто кладет мяч в корзину к удивлению зрителей и соперников, не достающих ему даже до плеча. При оценке этого снимка большую роль сыграла признательность членов жюри автору за проявленное им чувство комизма. Нужно отметить, что на Амстердамской выставке было очень много снимков о спорте. Не был забыт ни один вид спорта. Фотографии на эту тему, как правило, отличались большой динамикой.

Выставка пользовалась большим успехом; работы лучших работ демонстрировались голландской и иностранной кинохрониками, показывались по телевидению, помещались в многочисленных иллюстрированных журналах всего мира.

Организация выставки в здании «Arti et Amici» («Искусство и дружба») в Амстердаме имеет символическое значение и дает возможность на деяться на то, что и выставки последующих лет будут служить в первую очередь этим двум целям.

Варшава

ВЫСТАВКА В КАРАЧИ

Н. ШЕРДЮКОВ,
М. ЗУБКО

Фотографы двадцати стран приняли участие во Второй международной фотографической выставке-конкурсе, организованной Молодежно-студенческой федерацией Пакистана. Среди них были фотографы Бразилии, Венгрии, Гонг-Конга, Индии, Италии, Малайи, Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Франции и других стран. Всего было прислано 857 фотографий.

Выставку торжественно открыл премьер-министр Пакистана Сухраварди. В своем выступлении Сухраварди, имея в виду упадническую буржуазную живопись, сказал, что современные художники отошли от реализма и специализируются на изображении чувств, которые нельзя зафиксировать, а поэтому реалистическое искусство фотографии приобретает все большее значение.

Конкурс проводился по двум разделам: черно-белых и цветных фотографий.

Жюри признало лучшей цветной фотографией работу советского фотографа Юрия Чернышева «Самый молодой новосел на целинных землях». Вторая премия присуждена фотографии Велингтона Ли (США) «Абстрактный танец».

По разделу черно-белых фотографий первую премию получила работа К. Н. Ву из Гонг-Конга «Выглядывание», вторую — работа американца Карла Менфилда «Двойная неприятность» и третью — работа Дейли Ву (Гонг-Конг) «Старый учитель».

Выставка привлекла внимание широкой общественности Пакистана. Тысячи жителей столицы посетили здание Ассоциации молодых христианок, в котором размещалась выставка. Многие ведущие пакистанские газеты и журналы дали отчеты о выставке и поместили фотографии, занявшие первые места в конкурсе. «Такие фотографии, как «Выглядывание», «Двойная неприятность», «Самый молодой новосел на целинных землях» и «Старый учитель», представляют собой те немногие замечательные по своему исполнению фотографии, которые производят большое впечатление на зрителя», — так сказал председатель общества фотографов Пакистана Васим-уд-Дин.

Выставка была открыта семь дней, затем она экспонировалась в женском колледже Караби, в



Самый молодой новосел на целинных землях
Фото Ю. Чернышева

Фотоклубе военно-воздушных сил пакистанской армии и в крупнейших городах Пакистана.

По общему мнению организаторов выставки и ее участников, она сыграла положительную роль в развитии сотрудничества между молодежью самых различных стран мира.



М. БУДИК (Чехословакия)

Поцелуй за автограф

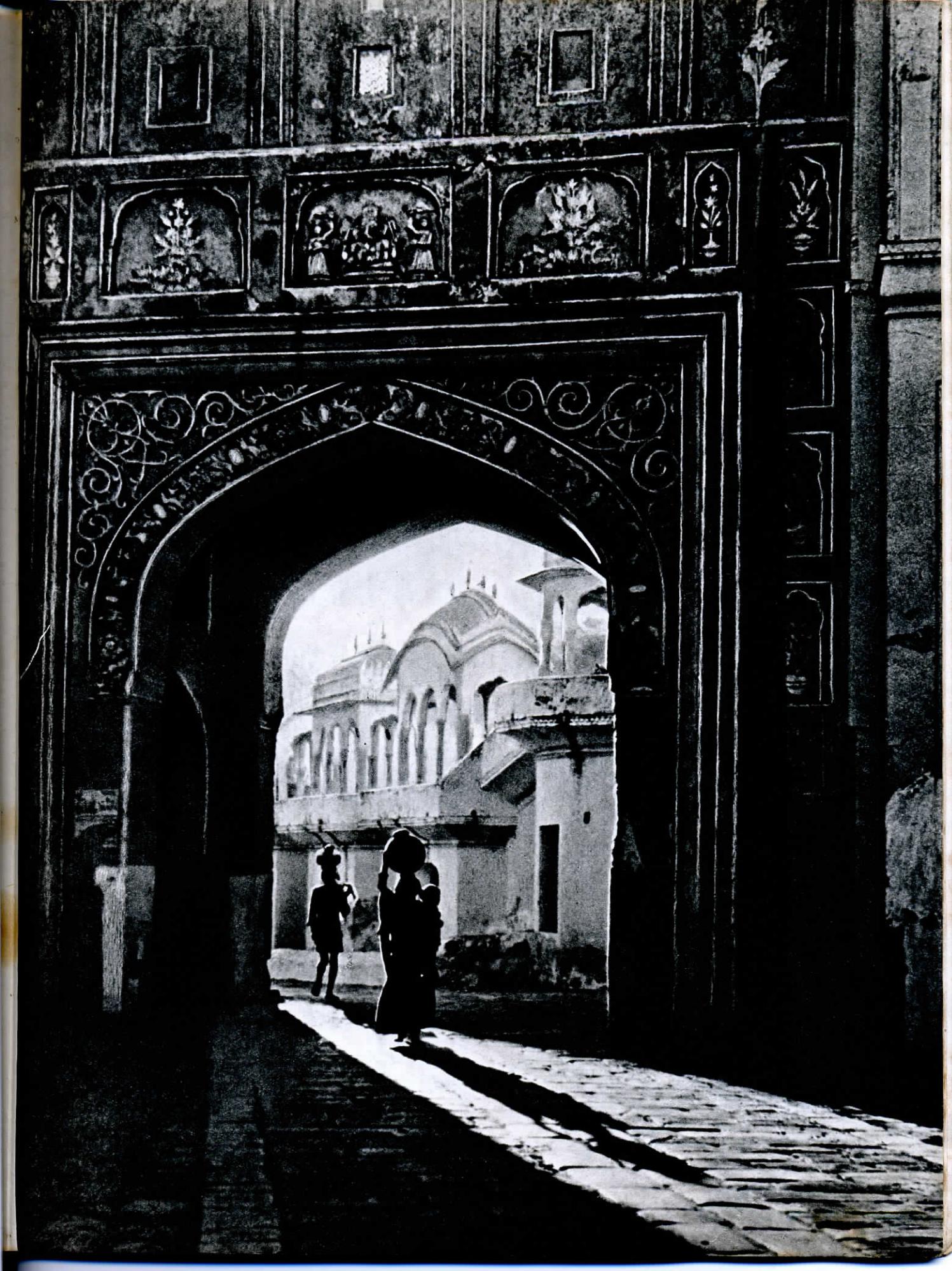


В. ШАХОВСКОЙ

Конное поло (гуйбози). Памир

ХАРИШ М. ШАХ
(Ахмедабад, Индия)

Ворота Магхи, Джейпур





Ю. ЧЕРНЫШЕВ

Детская сюита:
Здесь чисто
Кто-то пришел
Летят самолеты
«Фронт»

УСПЕХ СОВЕТСКОГО ФОТОЖУРНАЛИСТА



Юрий Чернышев

Юрий Чернышев около семи лет работает фотокорреспондентом в журнале «Советский Союз». На его страницах он неоднократно выступал с содержательными, интересными фотографиями и фотоочерками. Внимательный читатель, несомненно, сумел заметить в них и присущую Ю. Чернышеву привязанность к определенной тематике, почти всегда связанной с показом будничной жизни советского человека, и в особенности мира советской детворы, и

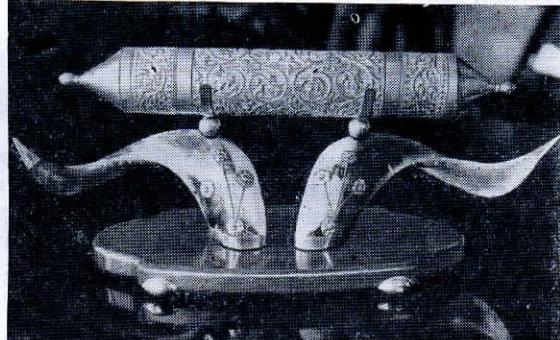
его стремление к лирическому решению этих сюжетов. Очерки его свежи по темам, правдивы, эмоциональны. Они часто строятся на использовании характерной детали, приметах места и времени, что свидетельствует о большой наблюдательности фотожурналиста.

Незатейлив и по содержанию и по композиции снимок «Самый молодой новосел на целинных землях», удостоенный высшей награды на выставке в Пакистане, где эта работа экспонировалась. Но именно своей непосредственностью, теплотой он и привлекателен.

Много лет прошло с тех пор, как школьник Юра Черны-

шев посещал фотокружок при детской технической станции в Вологде. Начав работать сперва в небольшой местной газете «На стройке», молодой фотокорреспондент затем становится фотокорреспондентом областной газеты «Красный Север». Эта работа была прервана войной. Молодой фотокорреспондент ушел на фронт добровольцем. Не расставаясь с камерой «ФЭД», он прошел с воинами путь от Сталинграда до Берлина. В его архиве много ценных фотодокументов этого героического времени.

Со своими фотоработами Ю. Чернышев выступал на международных выставках в Югославии, Англии, Венгрии.



Приз, которым награжден Ю. Чернышев

ПРОЧТИТЕ ЭТУ КНИГУ

Б. ГОНЧАРОВ

Автор книги «Прикладная фотография»¹ Г. Джонс известен своими работами в области высокоскоростной фотографии и кинематографии. Читатели могут ознакомиться с его трудами, опубликованными в сборнике статей «Высокоскоростная кинофотосъемка в науке и технике» (перевод А. А. Сахарова, Издательство иностранной литературы, 1955).

Джонс много лет работал в специализированных комиссиях английского фотографического общества и в Ассоциации научной кинематографии Великобритании. Занимаясь вопросами высокоскоростной фотографии съемки, он собрал обширный материал. Им опубликовано несколько статей о применении высокоскоростной съемки в научных исследованиях.

В книге «Прикладная фотография» Г. Джонс касается не только высокоскоростной съемки. Он ставит перед собой задачу раскрыть перед читателем возможности современной фотографической техники, показать, где и в каких областях человеческой деятельности может быть использована фотография как метод фиксации, измерения и исследования различных явлений и процессов, в том числе таких, которые зачастую недоступны непосредствен-

ному наблюдению. В небольшой по объему книге автор сумел достаточно полно и наглядно показать ценность фотографического метода исследования.

Джонс не ограничивается общим описанием возможностей фотографии, а строит изложение на конкретных и многочисленных примерах, взятых из практики. В книге можно найти примеры из самых разнообразных областей применения фотографии, начиная от фотографического снятия мерки портным для пошивки костюма и кончая фотoreгистрацией элементарных материальных частиц, относящихся к области атомной физики.

Это отнюдь не означает, что книга засорена излишним материалом. Наоборот,

¹ Г. Джонс. Прикладная фотография. Перевод с английского В. Г. Пелля. Изд-во „Искусство“, 1956, 157 стр., цена 7 р. 20 к. Редактор А. Н. Телешев.



в ней удачно сочетаются как простые, так и сложные примеры, подчеркивающие широкое развитие и применение современной фотографии.

Книга написана простым и понятным языком. Автор избегает специальной технической терминологии. Это делает книгу доступной даже для читателя, имеющего общее представление об элементарных фотографических процессах.

Книга Джонса может заинтересовать людей самых различных профессий. Она полезна ученому и инженеру, врачу и агроному, искусствоведу и филологу, криминалисту и библиографу, конструктору и квалифицированному рабочему.

Фотограф-любитель найдет в ней интересные примеры использования специальной фотографической техники в своей практике.

Главное внимание Джонс уделяет применению фотографии в различных отраслях науки, техники, промышленности. Он умышленно не дает подробного описания технологии самой съемки, предлагая читателю изучить этот вопрос по специальной литературе. Вместе с тем Джонс убедительно показывает преимущества фотографического метода исследования — его объективность, точность, наглядность, быстроту и, наконец, возможность фиксации недоступных для глаза процессов.

В книге можно найти интересные сравнения фотографических и кинематографических способов исследования, из которых становится ясно, где и когда следует применять тот или иной способ и в каких случаях фотография дает более полезные результаты, нежели киносъемка.

Возможности фотографии Джонс объясняет свойствами фотографического слоя. Этот взгляд в принципе следует признать справедливым, но не вполне исчерпывающим. Джонс утверждает, что развитие фотографии и применение ее в качестве метода исследования стало возможным благодаря прогрессу в области фотографической химии и производства фотографических материалов. К числу важнейших свойств фотографического слоя Джонс относит его общую чувствительность, достигающую теперь высоких величин, спектральную чувствительность, то есть способность фо-

тографического слоя реагировать на различного рода излучения, гамму, зернистость, способность накапливать лучистую энергию, воспроизводить цвет и т. д.

Между тем технический уровень фотографии зависит не только от успехов фотографической химии, но также от развития ряда других наук — физики, оптики, механики, светотехники, электро- и радиотехники и т. д.

Прогресс в этих областях наук способствовал совершенствованию фотографической техники, а применение фотографии в качестве метода исследования, в свою очередь, двигало науку к новым открытиям, к новым достижениям.

Высокоскоростная съемка возможна не только благодаря применению высокочувствительного материала, но также и благодаря использованию высокointенсивной лампы-вспышки. Съемка при невидимом излучении осуществима при наличии соответствующего источника излучения, а также оптических или иных устройств, способных изменить направление потока лучистой энергии и создать изображение в плоскости фотографического слоя. Словом, возможности фотографии объясняются не только свойствами фотографического слоя, но и ее общим техническим состоянием, куда следует отнести фотоматериалы, аппаратуру, оптику, светотехнику и т. д.

Книга Джонса включает двенадцать небольших глав, охватывающих основные области применения фотографии. Обращает на себя внимание вторая глава — «Фотография в помощь памяти», в которой основное внимание уделяется микрофильмированию.

Микрофильмирование имеет огромное научное и экономическое значение, и ему бесспорно принадлежит большое будущее. С помощью портативного индивидуального аппарата легко ознакомиться с любой старинной книгой или древней рукописью, с любым уникальным или архивным документом. Библиотекам незачем будет беспокоиться о пополнении своего фонда ценными или малотиражными изданиями и рукописями. Все это смогут заменить микрофильмы. Особенно большое значение имеет микрофильмирование для таких учреждений, как конструкторские бюро и институты, больницы и поликлиники, где

годами скапливается огромное количество материалов и документов, для хранения которых требуются большие складские помещения.

Очень интересна четвертая глава — «Фотографирование при слабом и ярком освещении». В начале главы говорится о способности фотослоя накапливать лучистую энергию. Это позволяет производить съемку в условиях недостатка света, фотографировать при длительных выдержках невидимые или слаборазличимые предметы. В качестве примера приводится астрономическая и другие виды съемки. Дальше разбирается способность фотослоя реагировать на яркие и кратковременные свечения, когда продолжительность выдержки доходит до ничтожных долей секунды. Это дает возможность снимать быстропротекающие процессы, или, как говорят, «замораживать» движение, выхватывая из него наиболее характерные фазы.

В этой же главе автор рассматривает вопрос об использовании импульсных ламп при съемке спорта, событийных сюжетов и даже просто портретов.

Материалы четвертой главы перекликаются с содержанием хорошо написанной десятой главы — «Регистрация и анализ движения», посвященной замедленной и высокоскоростной съемкам. Автор показывает наиболее интересные способы современной высокоскоростной фотографии и киносъемки.

Глава снабжена многочисленными примерами съемки и описаниями высокоскоростных установок, работающих с частотами в тысячи и миллионы кадров в секунду, применяемых в баллистике и в различных областях техники. Здесь же рассматриваются возможности фотографирования при помощи серии световых импульсов; съемка хроноциклограмм, позволяющих исследовать и рационализировать различные трудовые процессы. Особое место отведено съемке спорта и фотографическим методам фиксации финиша.

В шестой и седьмой главах, посвященных съемке в невидимых инфракрасных и

ультрафиолетовых лучах спектра, можно найти полезные сведения о применении этих видов фотографии в текстильной и химической промышленности, в медицине, криминалистике, авиации, спектрографии, микрофотографии и просто в условиях настурной съемки.

В восьмой главе — «Рентгенография», помимо общих сведений о природе и свойствах рентгеновских лучей, автор затрагивает важный вопрос, касающийся ориентации объекта относительно пучка рентгеновских лучей. Он справедливо указывает на преимущества рентгенокиносъемки, где объект находится в движении и может быть по-разному ориентирован, что позволяет полнее обнаружить его строение и дефекты. В этой главе рассматриваются возможности промежуточного способа рентгенофотографии, приводятся примеры применения рентгеносъемки в медицине, технике и различных областях промышленности.

В конце главы кратко говорится о возможностях стереоскопической рентгеносъемки, о современной импульсной рентгенографии, позволяющей применить скоростной метод съемки, и об использовании фотографии для фиксации дифракционного рентгеновского изображения.

Не все главы книги равнозначны по содержанию. Слабее других написаны глава пятая «Регистрация цвета» и глава двенадцатая «Фотография как средство обучения».

Однако везде сказывается стремление автора наиболее полно раскрыть возможности фотографической техники.

Следует отметить хороший перевод книги, выполненный В. Г. Пеллем, сумевшим сохранить популярную форму изложения, принятую автором, и своими примечаниями дополнить и исправить некоторые погрешности, допущенные в книге.

«Прикладная фотография» Г. Джонса несомненно найдет живой отклик у советского читателя, интересующегося техническим состоянием, достижениями и возможностями современной фотографии.

О сменных объективах к камерам с центральными затворами

Смена объективов в камерах со щелевым (шторным) затвором осуществляется просто. Объективы в этих аппаратах закрепляются на передней стенке камеры. Щелевой затвор с объективом не связан, шторки расположены близко к объективу и не препятствуют смене объектива.

Сложнее обстоит дело со сменой объективов в фотокамерах с центральными затворами. Центральный затвор обычно располагается между линзами объектива. Он составляет одно целое с объективом, встроенным в камеру.

Такое расположение центрального затвора обусловлено рядом причин. Представим себе, что обувьлена плоскость лепестков, открывающих и закрывающих во время экспонирования доступ света в камеру, расположена не между линзами объектива, а близко к плоскости пленки, например так же, как шторки щелевого затвора. Во время раскрытия центрального затвора в центре образуется небольшое отверстие, расширяющееся при полном раскрытии затвора. Сначала освещается только центр кадрового окна, а затем по мере увеличения отверстия затвора постепенно открываются края кадра. Поэтому во время экспонирования центральная часть кадра будет подвергаться более длительному воздействию света, чем края. То же самое происходит при закрывании затвора.

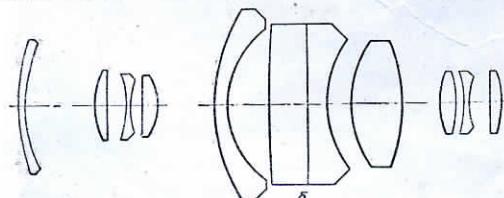


Рис. 1

Таким образом, почернение негатива будет убывать от центра к краю. Такая неравномерность экспонирования уменьшается при отдалении за-

твора от плоскости пленки в сторону объектива и полностью будет устранена, когда отверстие затвора будет совмещено с действующей диафрагмой объектива (или его выходным зрачком). При таком расположении центрального затвора свет, проходящий через любое малое отверстие затвора при его раскрывании и закрывании, будет освещать не только центр негатива, но и всю его поверхность. Следовательно, затвор при этом виньетирования не внесет. Кроме того, при расположении затвора в плоскости действующей диафрагмы пучки лучей, проходящих через объекти-

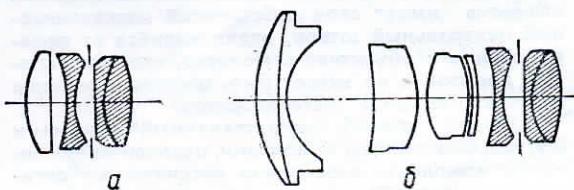


Рис. 2

ективом, будут стянуты наименее узким отверстием, что даст возможность уменьшить размеры центрального затвора. А это очень важно, потому что малые центральные затворы позволяют, во-первых, увеличить диапазон коротких выдержек и, во-вторых, сделать фотоаппарат более компактным.

В силу приведенных обстоятельств решение вопроса об отделении объектива от затвора для разрешения проблемы сменности объективов в камерах с центральными затворами встречает серьезные затруднения. Между тем эта проблема представляет большой интерес потому, что центральные затворы почти во всех отношениях пре-восходят щелевые затворы. Центральные затворы по сравнению со щелевыми имеют следующие важные преимущества: 1) отсутствие искажения изображения при съемке движущихся предметов,

2) возможность пользоваться импульсными вспышками при всех выдержках, 3) равномерность освещения поля изображения, 4) возможность создания более компактного фотоаппарата. Что касается диапазона выдержек, то он за последние годы все время расширяется в сторону коротких выдержек. Современные центральные затворы имеют короткие выдержки до $1/500$ сек., и, по-видимому, это не является пределом.

В последнее время рядом иностранных фирм разрешена проблема смены объективов в фотоаппаратах с центральными затворами, например в фотоаппаратах «Ретина рефлекс», «Ретина IIc и IIIc» фирмы Кодак, «Контина III», «Конта-флекс I, II, III и IV» фирмы Цейсс-Икон в Штутгарте, «Амби Силетта» фирмы Агфа, «Футура-С» фирмы Футура, «Проминент» и «Витесса T» фирмы Фохтлендер и др. Смена объективов в этих камерах производится тремя способами.

Первый, наиболее простой способ, не требующий специально рассчитанных оптических систем новых комплектов объективов, применен фирмой Лингоф в камерах «Техника» и «Техника-Пресс». Заключается он в следующем. Каждый сменный объектив имеет свой собственный междулинзовый центральный затвор, отделяющийся от камеры вместе с объективом. Понятно, что этот способ дорогой и не может быть широко применен для любительских фотоаппаратов.

Второй способ, осуществляемый фирмами Футура, Фохтлендер и другими, основан на применении комплекта специально рассчитанных оптических систем объективов, позади которых располагается центральный затвор, встроенный в переднюю стенку камеры. Для уменьшения виньетирования в этих объективах сделан малый входной зрачок. Широкоугольный объектив имеет длинный задний отрезок, то есть расстояние между последней линзой и плоскостью изображения больше его фокусного расстояния. Такие новые широкоугольные объективы предназначаются также для однообъективных зеркальных фотоаппаратов. Фирма Футура снабжает выпускаемые камеры объективами «Амплигон» $1:4,5/35$ мм, «Фрилон» $1:1,5/50$ мм, «Телефутар» $1:3,8/75$ мм и другими. На рис. 1 показаны оптические схемы таких же новых объективов «Кульмигон» $1:4,5/35$ мм фирмы Штайнгель и «Эйригон» $1:2,8/30$ мм фирмы Роденшток. Характерным для этих широкоугольных объективов являются увеличенные размеры передних отрицательных линз и расположение положительных линз вблизи диафрагмы, что напоминает перевернутую оптическую схему телефотообъектива.

Третий оригинальный способ смены объективов, примененный в камерах «Контафлекс», «Ретина» и других, сводится к смене переднего компонента объектива при расположении центрального затвора между линзами заднего компонента, остающегося в камере вместе с затвором, постоянным для всех объективов. На рис. 2 показаны оптические системы нового комплекта сменных объективов фирмы Карл Цейсс в Оберкохене с фокусными расстояниями 35, 50 и 85 мм для центральных затворов. Затушеванные линзы на схемах объективов являются одним и тем же

задним компонентом основного объектива «Затц-Тессар». Затвор и лепестки диафрагмы, находящиеся между этими линзами и защищенные ими, встроены в камеру. Передний положительный компонент «Затц-Тессара» может быть заменен комбинациями линз, которые образуют со встроенным в камеру задним компонентом широкоугольный объектив $1:4/35$ мм и телеобъектив $1:4/85$ мм. Передние сменные компоненты называются «Про-Тессар». На фото 1 показаны эти

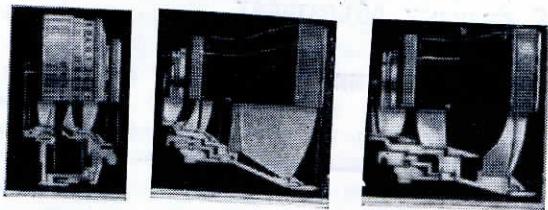


Фото 1
сменные компоненты в оправах к камере «Контафлекс».

Последний способ смены объективов по сравнению с первыми двумя является наиболее рациональным потому, что, во-первых, сама камера, а также сменные объективы получаются более компактными и, во-вторых, лепестки затвора (наиболее нежные детали) защищены линзами от пыли и повреждений.

Для сменных объективов новых систем фирмы Деккель и Готье выпускают специальные центральные затворы «Компур» и «Пронтор SVS». В затворах последнего выпуска фирмой Деккель



Фото 2

введено новое усовершенствование — автоматическая установка глубины резкости двумя перемещающимися красными указателями, движущимися по шкале расстояний, при установке диафрагмы или при наводке на резкость (фото 2).

С. Л.

Новое проявляющее вещество

В последнее время ряд зарубежных фирм широко рекламирует новое проявляющее вещество — фенидон.

Впервые фенидон, или 1-фенил-3-пиразонидон, получили в 1890 году. Однако только в 1940 году в лабораториях английской фирмы Ильфорд было установлено, что это соединение является проявляющим и имеет ряд преимуществ перед другими подобными веществами. Производство фенидона началось в Англии после 1951 года, когда были разработаны промышленные методы его синтеза.

Фенидон представляет собой бесцветное кристаллическое соединение со средней растворимостью в горячей и незначительной растворимостью в холодной воде. Он легко растворяется в водных, кислотных и щелочных растворах, включая растворы бисульфитов и карбонатов. Проявляющие свойства фенидона зависят от щелочности раствора, причем активность проявителя повышается при увеличении его щелочности.

Проявитель, содержащий фенидон, при окислении воздухом вначале окрашивается в интенсивный оранжево-красный цвет, а затем вновь становится бесцветным. Если в первой стадии окисления активность проявителя может быть легко восстановлена добавлением к нему восстанавливающих веществ, например гидрохинона, то в бесцветной стадии она не восстанавливается. Следовательно, для предупреждения окисления в проявляющем растворе нужно вводить также и гидрохинон.

Проявители, содержащие фенидон и гидрохинон, чрезвычайно активны и стабильны. При проявлении в них низкочувствительных позитивных фотоматериалов, например фотобумаг, вуаль не возникает. При работе с высокочувствительными негативными материалами, склонными к вуалированию, в частности при ускоренном проявлении, рекомендуется добавлять в проявитель антивуалирующее вещество, подобное бензотриазолу. Антивуалирующие вещества могут вызвать замедление процесса проявления, падение чувствительности и уменьшение максимальной плотности пачернения изображения.

Фирма Ильфорд рекомендует следующие рецепты проявителей с фенидоном.

Проявитель для пленок, пластинок и фотобумаг (запасной раствор):

Сульфит натрия (безводный)	50 г
Гидрохинон	12 г
Углекислый натрий (безводный)	60 г
Фенидон	0,5 г
Бромистый калий	2,0 г
Бензотриазол	0,2 г
Вода	до 1 л

При обработке малочувствительных фотобумаг рекомендуется брать одну часть раствора и одну часть воды и проявлять в течение 40—60 сек.

Для проявления фотоотпечатков, полученных в процессе проекционной печати, одну часть проявителя разбавляют тремя частями воды и проявление ведут 1,5—2 мин.

Для обработки в кювете пластиинок или пленок одну часть раствора разбавляют тремя частями воды и проявляют в течение 2—4 мин.

При проявлении материалов в баках на одну часть раствора берут семь частей воды. Время проявления в этом случае 4—8 мин. Температура раствора 20°.

Проявитель для пленок и фотопластиинок:

Сульфит натрия (безводный)	75 г
Гидрохинон	8 г
Углекислый натрий (безводный)	37,5 г
Фенидон	0,25 г
Бромистый калий	2,0 г
Вода	до 1 л

Для проявления в кювете запасной раствор разбавляют водой в соотношении 1:2. Время проявления 2,5—5 мин., температура раствора 20°. Для проявления в баке одну часть раствора разбавляют пятью частями воды. Время проявления составляет 5—10 мин., температура раствора 20°.

Мелкозернистый проявитель для пленок и фотопластиинок:

Сульфит натрия (безводный)	100 г
Гидрохинон	5 г
Бура	2 г
Борная кислота	1 г
Бромистый калий	1 г
Фенидон	0,2 г
Вода	до 1 л

Время проявления 7—11 мин. при температуре раствора 20°.

По опубликованным данным, проявители с фенидоном имеют целый ряд преимуществ по сравнению с метоловыми, важнейшие из которых заключаются в следующем:

1) большая экономичность проявителя благодаря очень низким концентрациям фенидона;

2) низкая токсичность фенидона, не вызывающая кожных заболеваний;

3) высокая активизирующая способность небольших количеств фенидона, дающая возможность изготавливать энергичные проявители с

меньшей щелочностью, чем метол-гидрохиноновые.

Фенидоновые проявители обладают большей стабильностью, чем метоловые. Поэтому в них можно проявить больше фотоматериалов.

Фенидон, безусловно, представляет большой интерес. Желательно, чтобы предприятия нашей химической промышленности быстрее освоили производство этого соединения и выпустили его в продажу.

Н. Г.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

ЕЩЕ РАЗ О СЕРЕБРЕ

Многочисленные отклики на статью «Печальная повесть о серебре», напечатанную в № 2 журнала «Советское фото», свидетельствуют о том, что большинство читателей по-государственному подошли к вопросу о сборе серебра из отработанных фиксажных растворов.

Сбрасывая серебра из фиксажных растворов позволяет возвратить государству несколько десятков тонн чистого серебра — одного из ценнейших металлов. Кроме того, осаждение серебра гидросульфитом натрия дает возможность использовать не сколько раз один и тот же фиксажный раствор, а это сэкономит государству миллионы рублей в год.

Например, по самым скромным подсчетам, Московская фабрика фотографий, объединяющая 120 фотографий, каждый день выливает в канализацию не менее 1 т отработанных фиксажных растворов, содержащих около 4 кг чистого серебра.

Если фотографии этого объединения будут осаждать серебро гидросульфитом натрия и лишь три раза использовать один и тот же фиксажный раствор, то они возвратят государству не менее 1,5 т чистого серебра и сэкономят на тиосульфате натрия (гипосульфите) не менее 650 тыс. рублей в год.

Мелкие потребители светочувствительных материалов Москвы в год смогут возвратить государству не менее 5 т серебра и сэкономить более 2 млн. рублей; предприятия Ленинграда — 6 т серебра и более 2,5 млн. рублей.

Многие читатели спрашивают, как лучше собирать серебро, как его хранить и куда сдавать.

В статье Е. А. Иофиса «Собирайте серебро», напечатанной в № 2 журнала, изложено несколько простейших способов осаждения серебра. Одним из наиболее эффективных методов является метод осаждения серебра гидросульфитом натрия. При этом методе серебро выпадает на дно сосуда в виде мелкого черного порошка, содержащего примерно 90% чистого серебра.

Собранные серебро следует направлять на Завод вторичных драгоценных металлов, находящийся по адресу: Москва, Мочальская ул., д. 6-а.

Каждая партия сырья, отправляемого предприятиями, по инструкции треста «Вторцветмет», должна содержать не менее 1000 г чистого серебра.

Серебро надо упаковывать в деревянные или металлические ящики, выложенные внутри плотной бумагой или матерью. Сверху ящик следует обвязать проволокой.

Фотолюбители могут направлять любое количество серебра ценных письмами.

На заводе отходы опробуют на содержание в них серебра, выписывают паспорт, в котором указывают стоимость серебра по ценам, установленным Советом Министров СССР. Расчет со сдатчиками отходов производится через местные управления или отделения треста «Вторцветмет».

Организации, сдающие серебро, должны связаться с ближайшим управлением или отделением «Вторцветмета».

Обработку фиксажных растворов рекомендуется организовать так. В конце рабочего дня слить отработанный фиксаж в стеклянную банку, засыпать в нее 5—6 г гидросульфита натрия на литр фиксажа, размешать и оставить до утра.

Утром декантировать (слить) осветленный раствор фиксажа и, освежив его 10—15 г тиосульфата натрия на литр раствора, вновь использовать для фиксирования фотоматериалов.

Необходимо иметь в виду, что серебро содержится не только в фиксаже, но и в отработанных фотопластинках, фото- и рентгеновской пленке, обрезках фотобумаги. Эти материалы также следует собирать и сдавать через местные организации треста «Вторцветмет».

В. Тарусин,
начальник Московской инспекции пробирного
надзора Министерства финансов СССР

РАСШИРЯТЬ ТЕМАТИКУ СЪЕМОК

Н. ХОРУНЖИЙ

Недавно в клубе работников Управления делами Совета Министров СССР была организована выставка работ членов фото-кружка этого клуба, посвященная VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

На выставке участвовало 24 автора. Они показали 90 работ, большинство из которых — пейзажи.

Не было на выставке фотографий, показывающих труд советских людей, нашу индустрию. Работы кружковцев никак не отражали культуру советского человека, его быт. Отсутствовал репортаж. Жанр исчерпывался двумя-тремя фотографиями (если говорить о настоящем жанре). Почти не было портретов. Единственный выставленный натюрморт «Виноград» не отвечал тем требованиям, которые предъявляются к подобным работам.

Каковы же основные недостатки показанных снимков?

Прежде всего неправильное линейно-композиционное построение кадров. Все пейзажи, как правило, делились линией горизонта на две половины. Многие пейзажи не давали ощущения глубины, пространства. Чувствовалось, что авторы стремились застраховать себя от нерезкого изображения излишним диафрагмированием. Таким образом, они делали снимок резким во всех планах и... плоским.

Отсутствие в пейзажах воздушной перспективы, дымки — это результат увлечения фотолюбителей фильтрами. Авторам хотелось выделить облака на небе, а за счет этого они уничтожали воздушность. На некоторых снимках солнце освещало

первый и второй планы, а на дальние планы падала тень от проходящих облаков. Фильтр сделал задние планы излишне плотными (темными) и, таким образом, они по тону сравнялись с передними. Этот недостаток можно было бы исправить при печати, уменьшив экспозицию на задние планы, но это не было сделано.



Поцелуй

Фото С. Лакеева (Москва)

Камера „ФЭД-2“, объектив „Индустар-22“, диафрагма 5,6, выдержка $1/100$ сек., пленка „Изопанхром“ 65 ед. ГОСТа.



Сон

Камера „ФЭД“, объектив „Индустар-22“, диафрагма 5,6, выдержка $1/60$ сек., пленка „Изопанхром“ 90 ед. ГОСТа.

Фото М. Рожкова (Москва)

Среди показанных работ некоторые выделялись высоким профессиональным и художественным уровнем. Снимки В. Кутырева «Иван Великий» и «В облачный день» были отмечены первой премией.

Прекрасна фотография спящего ребенка, выполненная М. Рожковым, получившая вторую премию. Автор сумел выбрать удачное естественное освещение, смело использовав контрастное чередование света и тени на фигуре ребенка.

А. Ратников, чей пейзаж «Рассвет» отмечен третьей премией, очень хорошо передал покой и гармонию дремлющей природы. С. Лакеев, получивший грамоту, выступил с жанровой работой «Поцелуй», ко-

торая подкупает искренностью чувств персонажей и жизненной правдой.

В. Львову, занявшему пятое место, вручена грамота за работы «Крымская набережная» и «Кот». Особенно удачен последний снимок. И, наконец, шестое место занял П. А. Николаев. Его работа «Портрет девочки» пленяет своей композиционной строгостью и лаконичностью.

Всего на выставке было учреждено шесть призовых мест; но это не значит, что перечисленными фотографиями исчерпываются все хорошие работы. Интересны снимки «Облака» и «В горах» А. Воронкина, «На Москве-реке» М. Рожкова, «Спасская башня» В. Кутырева, пейзажи А. Ратникова, «Интерьер» А. Мухина и другие.

У МОСКОВСКИХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

В Московском университете при студенческом творческом клубе организовалась фотосекция. Фотолюбители разделились на группы: одни снимают университетские занятия, другие — спорт, третьи — художественную самодеятельность. Такое распределение сил дает возможность более глубоко и разнообразно разрабатывать избранные темы.

Недавно фотосекция организовала выставку работ студентов химического факультета. Эта выставка получила самые разноречивые оценки.

Мужской портрет работы Мацошка интересен по свету и лепке лица, но неправильное, по мнению многих, положение фигуры и искусственный наклон головы делают снимок надуманным.

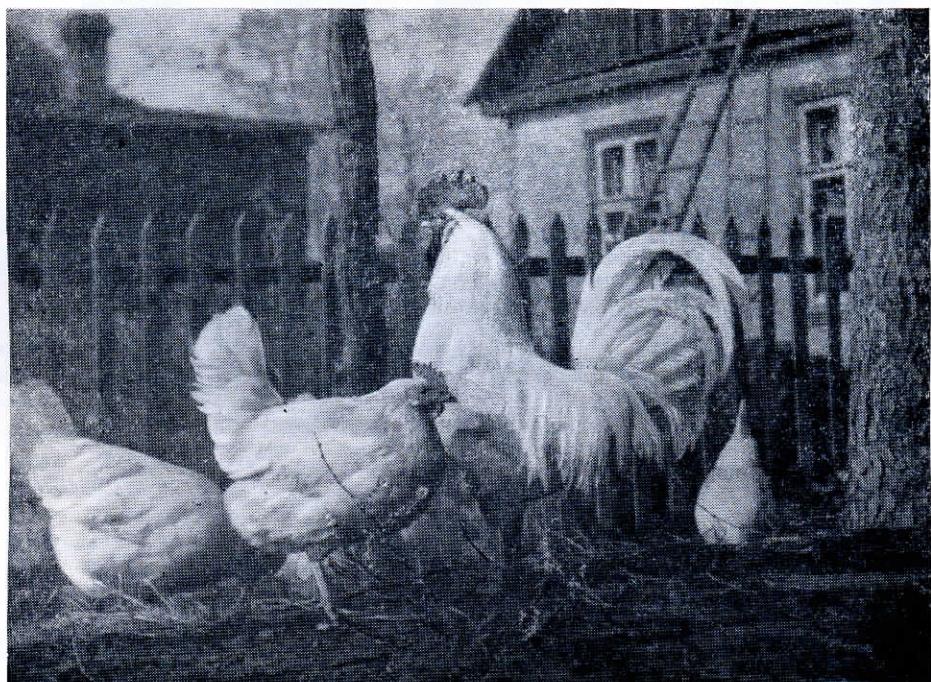
Панов представил интересную серию фотографий птиц, которая может заинтересовать не только биологов. Автор снимков

обнаружил знание предмета и незаурядный вкус художника.

На высоком художественном уровне находятся работы В. Голубева («Бакенщик») и Медхина («Дыхание осени»). Приятное впечатление производит снимок Баркалова «Аленушка», хотя он и несколько обеднен по тону.

Цветная фотография была представлена на выставке недостаточно. Лучшее цветное фото — «Земляника» (автор В. Виноградов) — хорошо передает фактуру ягод, их объем и цвет.

Подавляющая часть работ на выставке — пейзажи. Мало было фотографий, отображающих быт, занятия студентов; еще меньше было портретов. Остается лишь пожалеть, что многие ценные и неповторимые сюжеты из-за плохого технического выполнения не получились в полную силу (авторы Саушкин, Марков, Салищев).



На нашем дворе
Фото В. Голубева

В заключение следует сказать, что фотосекция клуба не сумела еще полностью охватить всех работающих в области научной фотографии.

Ю. Сидоров, А. Пархоменко

В мае студенты-фотолюбители Московского института инженеров городского строительства устроили первую выставку своих работ. В институте десятки фотолюбителей, однако на выставке были показаны работы только пятнадцати авторов.

Преобладающая тема большинства снимков — пейзаж. Было очень мало портретов и только два-три натюрморта.

Посетителям выставки, несомненно, запомнятся некоторые снимки Ерина («Под аркой моста»), Голодковского («В лучах заката»), Бергольцева («Кремль ночью»), Гельдфанда («Красная площадь»). Эти работы выполнены технически безупречно и, безусловно, интересны по композиции.

Следует отметить, что организаторы

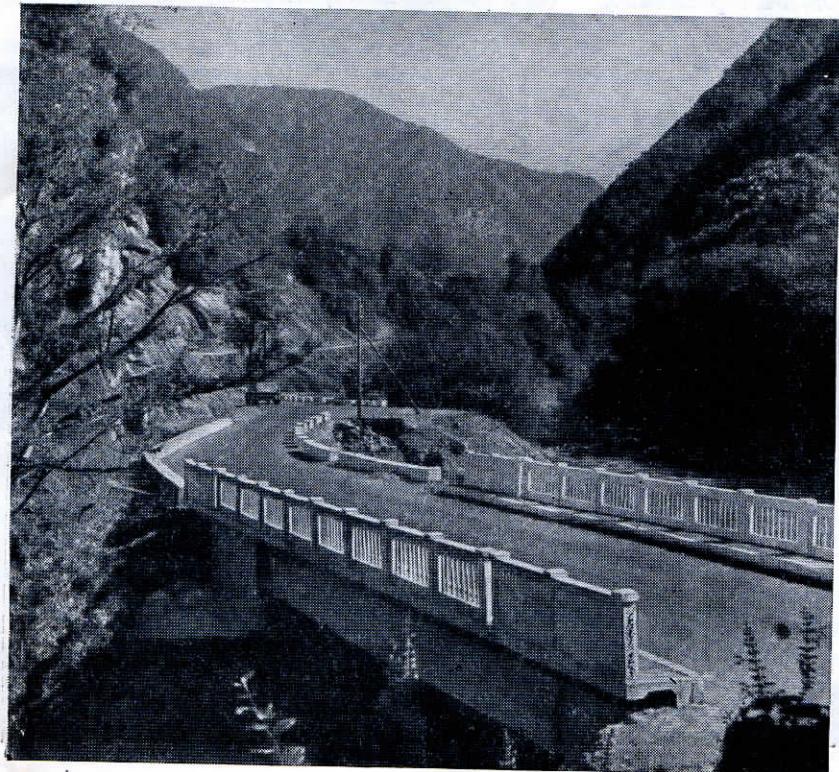
выставки не совсем правильно отнеслись к отбору фотографий. Они не использовали всех возможностей для более полного показа творчества своих фотолюбителей.

Фоторепортажу в институте уделяется большое внимание. Каждое сколько-нибудь значительное событие фиксируется в десятках фотографий. Но устроители выставки, по-видимому, считали, что репортаж и художественная фотография — вещи разные.

Несмотря на отдельные недостатки, выставкаользовалась большой популярностью у студентов.

К. Харитонов

Фотокружок Московского института «Дормостпроект» — сравнительно молодой и немногочисленный. В нем занимается всего двенадцать человек. Но небольшой кружок проводит большую творческую работу.



Дорога на озеро
Рица

Фото Ю. Вермера
(Москва)

Камера 6×6 см, объектив
«Триотар» 1:3,8/75 мм, диаф-
рагма 8, выдержка 1/100 сек.,
плёнка «Изопанхром» 65 ед.
ГОСТа.

У костра

Фото Ю. Симона (Москва)

Камера „Зоркий“, диафрагма
8, выдержка $1/60$ сек., пленка
„Кодак“ 17/10 ДИН.



Кружковцы иллюстрируют стенную газету «Проектировщик»; кроме того, они создали свою фотогазету, которая выходит регулярно один раз в квартал.

В текущем году кружок показал свою первую выставку. Почти все фотолюбители участвовали в этом творческом отчете. Они показали сто своих работ.

На выставке, как и на большинстве других фотолюбительских выставок, преобладал пейзаж.

Многие работы по своей композиции привлекали всеобщее внимание. Мы печатаем одну из таких работ — снимок Ю. Вермера «Дорога на озеро Рица».

И. Чабров

В МУРОМЕ

В городе Муроме, Владимирской области, фотолюбители — цинкограф типографии Б. Спасский, учитель рисования Б. Богатов и другие — недавно организовали городскую выставку.

На выставке было экспонировано около 300 работ учащихся, студентов, рабочих. Здесь можно было видеть лирические, хорошо скомпонованные пейзажи окрестностей Мурома, снимки спортивных соревнований и охоты, жанровые фотографии.

Об успехе выставки говорят следующие цифры: обычно по воскресным дням городской музей посещало 100—150 человек. В день открытияотовыставки число посетителей музея возросло до 600 человек. Музей приобрел ряд работ. При совете музея создана фотосекция.

Муромские фотолюбители намерены показать к 40-й годовщине Октября свои новые работы.

ИЗ ПРОШЛОГО

МОИ ВСТРЕЧИ

Б. ФАБИСОВИЧ

ЗАМЕТКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ФОТОРЕПОРТЕРА

Фото автора

Семьдесят лет жизни и тридцать пять лет работы над театральной съемкой — есть на что мне оглянуться и есть о чем рассказать. Немало было у меня встреч с замечательными людьми советского искусства и прежде всего с деятелями нашего театра. Итог этих встреч — двадцать тысяч негативов, составляющих мой архив. Это главным образом портреты актеров в ролях и в жизни. Большие коллекции негативов, в которых зафиксированы наиболее значительные постановки многих сотен спектаклей, хранятся непосредственно в театрах. Думается, что эти фотодокументы окажутся небесполезными и для истории советского театра и как учебный материал для молодежи — актерской, режиссерской, искусствоведческой. Ведь в снимках запечатлено все то характерное, что свойственно биографии театра, его творческимисканиям. В снимках отражены стиль, манера, почерк того или иного режиссера-постановщика, художника-оформителя.

Начиная с 1919 года фотосъемки в театре — эта своеобразная фотографическая летопись советского сценического искусства — стали моим основным делом. Признаться, мне стократ легче с привычной, выработавшейся годами профессиональной неутомимостью отправиться в любой день и час на съемку в театр, нежели взяться за перо, чтобы как-то связать неподатливые для литературного изложения обрывки воспоминаний. Пусть читатель не посетует на меня за явную неполноту и отрывочность моих воспоминаний.

Перебираю папки со снимками, полуистершившиеся от времени коробки со стеклянными негативами, катушки пленок, обернутые в бумагу с пометками, которые способен, пожалуй, разобрать только их автор... Потом медленно, еще и еще раз оглядываю стены комнаты, сплошь увешанные портретами актеров, деятелей театра, писателей, оставивших мне на память свои автографы, полные благожелательства, добродушной шутки. В каждой из этих работ — частица моего труда, былых дум и тревог. Эти фотографии, весь мой архив — верный путеводитель по тропинке воспоминаний...

...Станиславский. Его портрет — в центре моей домашней галереи. Крупные черты лица. Характерный поворот головы. Проницательные глаза смотрят из-под мохнатых бровей. На носу пенсне с черным шнурком. Выразительная рука поддерживает подбородок. Именно таким — спокойным, сосредоточенно мудрым, обаятельно простым — он показался мне при встрече, состоявшейся у него дома незадолго до его смерти. На террасе, за скромно по-дачному сервированным столиком, беседовали Константин Сергеевич и Антонина Васильевна Нежданова. Немного позже к столу подсел Николай Семенович Голованов, пригласивший меня на эту съемку. Условия для съемки были исключительно благоприятные: стоял чудесный летний день.

С моим приходом Константин Сергеевич заметно оживился. Он охотно согласился сфотографироваться, но при непременном условии — со всеми гостями вместе. Это требование было выполнено, но, как водится у нас фоторепортеров... с поправкой. Ведь сама профессия наша вынуждает прибегать к маленьким, безобидным и все же порой столь необходимым хитростям, за которые историки театра, думается, не останутся на нас в обиде.

Я, правда, пробовал уговорить Константина Сергеевича сфотографироваться отдельно. Какое там! Он, отрицательно покачав головой, полусердито, полуушутя отмахнулся: «И не вздумайте!»

Все же мне удалось улучить момент и незаметно снять выдающегося мастера. Это — одна из любимых моих работ. Портрет неоднократно публиковался в печати, экспонировался на выставках: он оказался последним прижизненным портретом Константина Сергеевича.

Много раз я фотографировал и другого замечательного деятеля Московского Художественного театра — Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Он запечатлен у меня не только портретно, но и на репетициях, в беседах с работниками искусства. Все эти негативы я передал музею при Государственном музыкальном театре имени

К. С. Станиславский
и А. В. Нежданова (1938 г.)



К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

...Вспоминаются частые встречи с Василием Ивановичем Качаловым. Теперь, спустя несколько лет после его смерти, я жестоко упрекаю себя за то, что не вел в те годы систематических записей. Ведь были интересные, задушевные беседы, непринужденные шутки! Все это, к досаде моей, не удержалось в памяти.

В последние годы жизни Василий Иванович любил совершать почти ежедневные прогулки по Арбату. Нередко он запросто захаживал ко мне. Устроившись поудобнее на диване, он отдыхал, в глубокой задумчивости покуривая папиросу. В эти минуты я не тревожил его разговорами. Изредка тишина прерывалась вслух высказанной им мыслью, репликой. В комнате на мгновение слышался хорошо знакомый миллионам советских зрителей и слушателей покоряющий сердца качаловский голос.

Иногда в моей комнате он встречался с артистами и другими деятелями искусств, приходившими на съемку, и тогда завязывались оживленнейшие разговоры.

Очень растрогал меня визит Василия Ивановича в день награждения его вторым орденом Ленина.

Прямо из Кремля он, взволнованный высокой правительственные наградой, пришел ко мне. Василию Ивановичу хотелось сфотографироваться после получения второго ордена Ленина. Он был в приподнято праздничном настроении и бережно прилагал к борту костюма орден, вынутый из футляра. Перед съемкой он сам выбрал позу. Я не спорил, хотя она не вполне удовлетворяла меня: в ней, казалось мне, была некоторая скованность.

И сейчас еще у меня хранится случайно позаенный Василием Ивановичем орденский футляр с



М. М. Блюменталь-Тамарина в роли Мотыльковой-
матери в пьесе В. Гусева «Слава» (1938 г.)

напечатанной на нем золотом надписью: В. И. Качалову. Эту реликвию я передаю в музей Московского Художественного театра.

Сохранился у меня и автограф — дружеская надпись на портрете великого артиста.

Общаясь с советскими мастерами сцены, наблюдал я в ролях и в жизни, я всегда испытывал большое волнение и сознание ответственности при съемке, особенно при съемке актеров в театре в ролях.

Мне посчастливилось фотографировать целую плеяду выдающихся советских актеров — ведущих мастеров МХАТ, Большого и Малого театров, вахтанговцев, театра Революции (ныне театра имени В. В. Маяковского), театра имени В. Э. Мейерхольда, Камерного и других: Качалова — во «Врагах», Москвина — в «Царе Федоре», Остужева — в «Отелло», Блюменталь-Тамарину — в «Славе», Хмелева — в «Анне Карениной», Щукина — в «Человеке с ружьем»... Список имен замечательных актеров, снятых мной в ролях, длинен. Первую съемку я сделал в 1919 году в только что открытом тогда Театре сатиры...

Старые актеры любовно хранят традиции своих предшественников. Отдавая весь свой талант театру, они живут его интересами, не отделяя их от своих личных.

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина была именно такой актрисой. Театр был для нее родным домом, своей семьей. Его порог она переступала ежедневно даже тогда, когда не участвовала в репетиции или спектакле.

Однажды я по обыкновению отправился на

съемку в театр. На улице — проливной дождь. Прохожих совсем мало. Кое-кто попрятался под воротами, под крышами у парадных дверей. Обгоняю неторопливо идущую под широким старомодным зонтом невысокую женщину. Узнаю Марию Михайловну. Она озабоченным жестом приглашает меня встать под ее зонт. Я успеваю спросить:

— Зачем это вы, Мария Михайловна, в такой ливень в театр пошли? Вы ведь сегодня в спектакле не заняты...

— Что ты, голубчик! — отвечает она, и в ее голосе звучит что-то похожее на обиду. — Как это можно хоть один день не прийти в театр? Да ведь он — дом мой, жизнь моя...

В те дни была поставлена пьеса «Слава» В. Гусева. Шла она в филиале Малого театра. В роли Мотыльковой-матери выступала Мария Михайловна, своим душевным исполнением во многом предопределившая большой успех спектакля. Я снимал в этой роли Марию Михайловну за несколько дней до ее смерти. Последние снимки замечательной русской актрисы мне очень дороги.

...На этих отрывочных записях я позволю себе оборвать воспоминания, не затрагивая автобиографических страничек давних лет, когда мальчишкой-учеником начинал в Орле в частной фотографии изучать сперва ретушь, а потом технику на громоздком фотоаппарате (50×60 см!), который, если требовалась съемка больших групп вне ателье, доставляли на подводе.

Сейчас я работаю двумя типами фотоаппаратов: плёночным малоформатным и аппаратом для съемки портретов 9×12 см на стеклянных пла-



А. В. Луначарский у себя дома за шахматной доской (1923 г.)

**А. С. Серафимович
с внучкой (1937 г.)**



стинках. Пользуюсь при съемках либо естественным дневным освещением, либо искусственным, которое всегда есть возможность организовать в театре, имеющем богатую осветительную аппаратуру. Ни одноразовой, ни импульсной лампой не пользуюсь. Мне кажется, что как бы умело ими ни владеть, свет их обязательно, хоть в какой-то степени, приглаживает объемность лица. Как легко убедиться, никаких особых производственных секретов в моей творческой практике нет. Но не помню случая, чтобы фотоаппараты, которыми я работаю много лет, меня подвели.

Труд театрального фоторепортера нелегок, но случается, что ему на помощь приходит сам актер или режиссер. Еще на генеральной репетиции, когда знакомишься с новым спектаклем, они подскажут наиболее важные по ходу действия мизансцены. Нередко при портретной съемке актер в роли сам находит для себя характерную позу, посоветует использовать то или иное освещение. В таком содружестве, например, сделаны портреты Марии Ивановны Бабановой, Тамары Ханум, Николая Павловича Охлопкова, который, к слову сказать, отлично разбирается в художественной фотографии. Всегда сам выбирал себе позу при съемке в ролях Александр Алексеевич Остужев, неизменно встречавший фотографа взглазом:

— Ну, снимемся?

Фотографии деятелей театра — актеров и режиссеров, портреты композиторов, кинематографистов, драматургов, художников печатались во множестве изданий — в газетах и журналах, в монографиях и альбомах. Иногда, правда, не без основания посетуешь на издательства: фотографии твои щедро публикуют в книгах, посвященных советскому сценическому искусству, а фамилии твой, как автора этих фотографий, не указывают. А уважительное отношение к труду театрального фоторепортера иным издательским редакторам не грех перенять у деятелей театра. Об этом уважении к творческой работе театрального фотографа говорится, например, в автографе Елены Николаевны Гоголевой, об этом же напоминает запись Бориса Георгиевича Добронравова, назвавшего театрального фотографа «постоянным спутником искусства».

Не следует, конечно, считать, что в моей многолетней деятельности не было творческих неудач. Они были! Есть — увы! и снимки малоудачные, статичные, с привкусом не всегда преодолеваемой «ательевщины», приукрашенные. Демьян Бедный на этот недостаток указал в автографе, написав на сделанном мною портрете: «Борис Данилович — спасибо: прикрасил!» Но от лакировки, прилизанности я в меру моих сил стараюсь освобождаться.

Сейчас, когда наряду со старым поколением актеров на сцене широко выступает талантливая молодежь, я продолжаю трудиться над пополнением своей фотографической театральной летописи. Продолжаю трудиться, не взирая на годы, с большой творческой радостью.

Литературная запись Ю. Пригожина

ГТОВЬТЕСЬ К ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКЕ!

1 АВГУСТА НАЧИНАЕТСЯ ПРИЕМ РАБОТ

Министерство культуры СССР утвердило Положение о Всесоюзной выставке художественной фотографии, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Задача выставки — показать в произведениях художественной фотографии успехи, достигнутые за 40 лет советской власти трудящимися СССР под руководством Коммунистической партии. Выставка призвана продемонстрировать достижения в области индустриализации, социалистического переустройства сельского хозяйства, в культурном строительстве, в укреплении дружбы между народами СССР и стран всего мира, а также успехи в развитии самой художественной фотографии за минувшие 40 лет.

Сюжетами выставочных работ могут быть самые различные события и явления за период от первых дней Октябрьской революции до настоящего времени, отраженные на высоком идеальном и художественном уровне во всех жанрах фотографии.

Не ограничивая тематику работ, Выставочный комитет вместе с тем обращает внимание участников выставки на необходимость полнее и ярче отобразить в своих работах современную жизнь советских людей — строителей коммунистического общества, их труд, общественную деятельность и быт.

В выставке могут участвовать фотографы-профессионалы и фотолюбители. Работы (черно-белые и цветные) представляются в законченном виде (хорошо отпечатанными и отретушированными) в формате от 24×30 до 50×60 см на любом сорте бумаги, в количестве не более 10 сюжетов.

Лучшие работы из числа принятых для экспонирования на республиканских выставках художественной фотографии будут представляться на Всесоюзную выставку министерствами культуры союзных республик по своему отбору. Независимо от этого, мастерам и любителям фотографии, проживающим в союзных республиках и желающим принять участие на Всесоюзной выставке художественной фотографии, предоставляется право самостоятельно присыпать свои работы в Выставочный комитет по адресу: Москва, Пушкинская, 2, дирекция художественных выставок и панорам.

Прием работ начинается с 1 августа и заканчивается 25 сентября. Открытие выставки — 15 ноября 1957 года.

Отбор работ проводится Выставочным комитетом с 25 сентября по 25 октября с. г.

За лучшие работы присуждаются дипломы первой, второй и третьей степени. Лучшие работы будут приобретены Министерством культуры СССР.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Еще раз о бытовой фотографии

До декабря 1954 года все фотографии, находящиеся в нашем крае, были объединены крайфототрестом. В декабре 1954 года крайфототрест был ликвидирован, а фотографии переданы местным горпромкомбинатам, лесхимсоюзом и прочим организациям, ничего общего с фотографией не имеющим. Теперь наша минусинская фотография подчиняется горпромкомбинату, который занимается... обжигом кирпича, производством сапог, валенок, веревок и т. д.

Снабжением фотографий химикалиями, пленкой, бумагой, аппаратурой никто не занимается. В магазинах не всегда есть то, что нужно, а таких материалов, как метол или гидрохинон, совсем не бывает. Приобретать некоторые фотоматериалы и аппаратуру приходится по случаю у частных лиц. Администрация горпромкомбината смотрит на фотографию только как на доходную статью.

Для администрации горпромкомбината что гончарный цех, что фотография — одно и то же. А то, что фотографии существуют не столько для извлечения доходов, сколько для удовлетворения культурных запросов трудящихся, это до сознания хозяйственников не доходит.

В этом, как мне кажется, и кроется основная причина плохого снабжения фотографий материалами и оборудованием и неправильного отношения к работникам фотоателье со стороны администрации. Недавно руководители горпромкомбината, получив указание о снижении себестоимости выпускаемой продукции за счет механизации производственных процессов, пытались снизить себестоимость фотоотпечатков за счет снижения... тарифной ставки фотографам.

С каждым годом в нашей стране улучшается материальное положение трудящихся, растут их культурные запросы. Одновременно все большие требования предъявляются к качеству работы фотографий. Но можно ли удовлетворить эти повышенные запросы трудящихся, не имея в павильонах хорошей аппаратуры, нужных химикалий, хорошей пленки, бумаги? Безусловно, нет.

Нам кажется, что назрела необходимость передать фотографии, подчиняющиеся промышленным предприятиям, в ведение организаций, занимающихся культурным обслуживанием трудящихся, или вновь возвратить крайфототресты.

И еще один вопрос: у нас на местах очень

плохо обстоит дело с фотолитературой. За шесть лет, прожитых мной в Минусинске, я сумел приобрести только книгу В. П. Микулина «25 уроков фотографии» и краткий фотографический справочник. Нельзя забывать, что для нас, фотографов, литература — это основной источник повышения знаний, квалификации. Без этого работники фотографии вынуждены вариться в собственном соку, что, в конечном счете ведет к потере квалификации.

В. Прибура

г. Минусинск,
Красноярского края

„Бывает,
но редко“...

В 1955 году я приобрел «Киев-3» и с увлечением занялся фотографией. По профессии я геолог, и фотография для меня — серьезное подспорье в научной работе.

После первого же выезда в поле передо мной остро встал вопрос о необходимости приобретения сменной оптики: фотографирование в тесных речных руслах, зажатых между скалами, нормальным объективом было весьма затруднительным делом. В ряде случаев требовалось сфотографировать какой-либо очень удаленный объект или мелкий объект в крупном масштабе.

Все это побудило меня приобрести широкоугольный объектив «Юпитер-12» и длиннофокусный «Юпитер-11».

Но тут-то и начались мои мытарства.

В Сыктывкаре, где я живу, сменной оптики не бывает, поэтому я рассчитывал приобрести ее в Москве.

Приехав в командировку в 1956 году, я стал искать объективы для «Киева», но достать их ни где не смог.

То же самое повторилось и через год — в апреле 1957 года. Я обошел все магазины фототовров, побывал и в комиссионных магазинах, но найти нужные объективы не мог. Во всех магазинах были «Юпитер-11» и «Юпитер-12», но только для «Зоркого». На мой вопрос, можно ли переделать эти объективы для «Киева», сведущие люди отвечали отрицательно.

Целый месяц я искал злополучные объективы.

На мои вопросы продавцы отвечали: «Для «Киева» ничего нет» или «Бывает, но редко»...

Так вновь я остался без сменной оптики.

Возникает вопрос: почему для «Зоркого» сменная оптика выпускается с избытком, а оптику для «Киева» невозможно найти? Кто планирует выпуск сменных объективов?

В. Чалышев

г. Сыктывкар

Нужны открытки с видами районов

В настоящее время выпускаются открытки с видами Москвы, Ленинграда, крупных городов страны, лучших курортов и т. д.

Но жителям небольших городов хотелось бы иметь открытки с видами улиц своего города, своих санаториев и домов отдыха, своих пионерских лагерей, красивых мест своего района.

До революции в продаже было много так называемых «местных» открыток. Сейчас их можно видеть разве только в краеведческих музеях. С этих открыток на вас смотрят улицы с церквями, купеческими лавками, деревянными тумбами у тротуа-

ров, крестьянскими телегами и разгуливающими по булыжной мостовой курами.

Почему же теперь, когда так резко изменился облик районных городов, когда они украсились новыми домами, учебными заведениями, клубами, скверами, парками, Дворцами культуры, памятниками, когда коренным образом изменился и внешний облик жителей этих городов,— мы не можем приобрести и послать своим родным и знакомым открыток с видами тех мест, где мы живем?

У местных фотографов-любителей много отличных снимков. В районную газету они почти не попадают, а если и печатаются, то не отличаются хорошим качеством полиграфического воспроизведения и никак, конечно, не могут заменить художественной открытки. Должны быть созданы комиссии для отбора лучших снимков, установления тиражи, найдены организации для печатания и продажи открыток. Но это—вопросы технические. Иметь же в продаже такие открытки необходимо. Нам представляется, что с этой работой могли бы успешно справиться краевые и областные издательства.

Не сомневаюсь, что открытки с видами районных городов всегда найдут на местах спрос. Особенно нужны они в настоящее время, накануне 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции как наглядное свидетельство тех гигантских преобразований, которые произошли в нашей стране за годы советской власти.

А. Могальков,
преподаватель литературы, пенсионер

ЧИТАТЕЛИ О СНИМКАХ

Напечатанные на обложках и вкладках нашего журнала снимки вызывают самый оживленный обмен мнениями. Об этом говорят поступающие в редакцию журнала письма читателей — мастеров и фотолюбителей.

Ниже мы помещаем несколько писем читателей о снимке В. Ковригина «Красная площадь» (см. журнал «Советское фото», № 1), а также ответ автора.

Ставка на внешний эффект

Что задумал и что хотел показать нам т. Ковригин? Большую мостовую? Но чем привлекла она фоторепортера? А тени от стены? Они мрачны и тяжелы. Пустота. И хотя людей двое, они одиноки.

Красная площадь у всех нас ассоциируется с ликующим народом. Она кажется нам необъятной в праздничный день, застывшей и строгой в ранний утренний час.

Что же заставило фотографа опустить объектив вниз и снимать бульжник? Разве он характерен для Красной площади и разве так тяжело давят кремлевские стены?

Эта работа бесодержательна. Она рассчитана на внешний эффект.

Н. Зеленов

г. Москва

Разве это образ?

Не могу не высказать чувства недоумения и неудовлетворенности. Красная площадь! Сколько волнующих событий связано с ней у советских людей! Вряд ли есть где-нибудь в мире вторая такая красивая в своем благородстве, строгая и торжественная, такая до мелочей знакомая и близкая сердцу площадь.

Кремлевские башни, мавзолей, государственный флаг Союза ССР над зданием Совета Министров, памятник Минину и Пожарскому, ажурные башенки Исторического музея... Разве мыслимо представить Красную площадь без всего этого? Разве мыслимо представить, что здесь хоть на минуту прекращается кипение жизни?

А что видно на фото В. Ковригина?

Неровная брускатка мостовой, колодец подземных коммуникаций, силуэт двух идущих по площади людей, тень от зубцов Кремлевской стены — вот и все... Унылая, серая картина...

В данном случае содержание оказалось принесенным в жертву «оригинальной» форме.

А. Беляков,

слушатель Высшей партийной школы

г. Москва

Что здесь поучительного?

Снимок «Красная площадь», как мне кажется, является подражанием фотографии, помещенной в книге «Taschenbuch «Kodak», с той только разницей, что в книге изображена не площадь, а улица. Ракурсы снимков примерно одинаковы.

В нашем журнале должно быть больше оригинальных фотографий крупнейших советских и зарубежных мастеров, у которых можно было бы поучиться.

Е. Кравчук,

студент Московского автодорожного института

Выразительная фотография

Бросается в глаза большая выразительность и лаконичность фотографии В. Ковригина «Красная площадь».

В. Калинин,
профессор, доктор физико-математических наук
г. Саратов

Моя точка зрения

Как автор fotosнимка «Красная площадь», я хотел бы прежде всего поговорить о праве фотографа иметь свою точку зрения.

Весьма вероятно, что эта точка зрения не всегда совпадает с точкой зрения каждого зрителя. Из этого, однако, не следует делать вывод, что подобные фотографии не нужны.

Меня обвиняют в том, что содержание я привнес в жертву «оригинальной» форме. Так ли это?

По мнению т. Белякова и т. Зеленова, Красную площадь можно изображать только в торжественные, праздничные дни, когда она переполнена ликующим народом, или рано утром, когда она особо величественна.

Безусловно, дни революционных праздников — самые яркие моменты в жизни Красной площади. Но жизнь на этой площади продолжается и в будничные дни. Спрашивается, почему же не изображать Красную площадь в ее многообразии? Почему ее надо изображать только целиком, со всеми находящимися на ней зданиями? Почему фотограф не может обратить внимание зрителя на отдельную характерную деталь (в данном снимке — тень от зубцов кремлевской стены), по которой можно без труда узнать целое?

Полагаю, что любое явление надо показывать с самых разных точек зрения (разумеется, не исказяя при этом жизненной правды), для того чтобы понятие о явлениях и вещах было у нас самым разносторонним.

Тов. Калинин из Саратова правильно подчеркивает, что основное достоинство снимка в его лаконичности. А ведь лаконизм в искусстве особенно труден.

Что касается книги «Taschenbuch», то я ее не видел. Верхняя точка съемки, конечно, прием не новый. Им широко пользуются многие фотографы. У нас в Советской России сверху вниз и снизу вверх впервые стал снимать А. Родченко лет 30 тому назад.

В. Ковригин

ХРОНИКА

Награждение корреспондента

Октябрьский номер журнала «Молодой колхозник» за 1956 год был посвящен передовому совхозу «Краснодарский», созданному при активнейшем участии молодежи на целинных и залежных землях Усть-Пристанского района, Алтайского края. Материалы, рассказывающие о буднях совхоза, его молодых тружениках, были проиллюстрированы многочисленными снимками специального фотокорреспондента журнала Игоря Петкова.

Отмечая активное участие фотожурналиста И. Петкова в работе по мобилизации молодежи на освоение целинных и залежных земель, Центральный Комитет ВЛКСМ наградил фотокорреспондента «Молодого колхозника» Игоря Петкова почетной грамотой.

Альбом „Фестиваль молодости“

В польском издательстве «Полония» вышел на русском языке фотоальбом «Фестиваль молодости».

В хорошо подобранных репортажных снимках польских фотографов воспроизводится Всемирный праздник молодежи и студентов 1955 года в Варшаве.

Фоторепортажи объединены в альбоме по главам тематически, что придает ему композиционную стройность. Открывается книга вводной главой — «Мы

приехали из всех стран мира» (крупноплановые репортажные групповые портреты участников фестиваля в национальных костюмах). Далее следуют главы: «Варшава — город фестиваля» (юноши и девушки на празднично убранных улицах польской столицы знакомятся с ее достопримечательностями); «Радость» (встречи); «Ритм» (танцы, спортивные выступления, песни); «Ночи фестиваля» (молодежные гуляния, карнавалы); «Дружба» (обмен сувенирами и автографами, совместные прогулки); «Нас — миллионы» (дедегации стран в торжественном марше со знаменами и эмблемами).

Заканчивается альбом главой «До встречи в Москве». В ней помещены многочисленные снимки, рассказывающие о пребывании молодых зарубежных гостей в Советском Союзе.

Подготовка техников-технологов

По инициативе Управления учебными заведениями Министерства культуры УССР и треста «Укрфото» Львовский полиграфический техникум приступил к подготовке фотографов.

Из числа студентов третьих курсов, пожелавших сменить профиль обучения, создано четыре учебных группы в общем на 120 человек. Учебный план, утвержденный Министерством высшего образования СССР, рассчитан на полтора года (1896 часов); кроме того, студенты дважды будут проходить производственную практику. Первый выпуск состоится осенью 1958 года.

В учебной программе: техника фотосъемки, химия фотопроцессов, фотоматериаловедение и сенситометрия, курс цветной фотографии и т. д.

Для практического обучения студентов оборудуются две лаборатории для негативного и позитивного процессов, одна лаборатория цветной фотографии, два съемочных павильона, ретушерская.

К чтению лекций и ведению практических занятий привлечены видные специалисты. Коллектив преподавателей рассчитывает на научно-методическую помощь Всесоюзного государственного института кинематографии и НИКФИ.

Фotoобщественность с большим удовлетворением встретила сообщение о создании в Львовском полиграфическом техникуме первых учебных групп по подготовке кадров техников-технологов.

И. Зайчик

г. Львов

Крепнут культурные связи

Крепнут и развиваются культурные связи советских фотомастеров и фотолюбителей с зарубежными фотографами. Советские авторы получили через фотосекцию ВОКС новые приглашения участвовать в ряде международных выставок художественной фотографии.

Уже отправлены работы советских мастеров на 41-й Международный салон художественной фотографии в г. Эйр (Шот-

ландия) и на IX Международный фотосалон в Копенгаген (Дания).

До конца года наши фотохудожники и фотолюбители примут участие на международных выставках и салонах в Пондичери (Индия), Эдинбурге (Шотландия), Пенанге (Малайя), Гонг-Конге, Бухаресте (Румыния), Серене (Бельгия).

„Архитектура СССР“

В музее русской архитектуры имени А. В. Щусева экспонировалась фотовыставка «Архитектура СССР», предназначенная для демонстрации во Франции.

С живым интересомзнакомились посетители выставки с достижениями советского зодчества, воспроизведенными в фотографиях. Один за другим проходили перед зрителем архитектурные облики Москвы, Ленинграда, столиц союзных республик, крупнейших индустриальных центров страны — Донбасса, Урала, Сибири, городов-героев, курортов, гидроэлектростанций, каналов.

В фотоувеличениях запечатлена также архитектура новых городов, которые впервые появились на карте при советской власти — Магнитогорска, Комсомольска-на-Амуре, Караганды (Казахстан), Рустави (Грузия), Сумгаита (Азербайджан).

Салон в Сингапуре

На VIII Международном фотосалоне в Сингапуре впервые участвовали советские мастера.

Всего в экспозицию было включено 315 работ 181 автора из 41 страны. Советская фотография была представлена тридцатью тремя снимками двадцати двух авторов.

Почетного диплома удостоен Г. Липскеров за работу «Белые индейки».



УСЛОВИЯ СЪЕМКИ

НА ОБЛОЖКЕ

Первая страница

Русская плиска. Фото Е. Умнова. 6×6 см; 1:3,5/75 мм; диафрагма 8; выдержка 1/500 сек.; плёнка 17 ДИН. Применились две синхронно работающие импульсные лампы, вынесенные от аппарата при помощи длинных шнуров. Одна лампа была вынесена на три метра влево от танцующей пары и поднята до уровня голов танцовщиков. Вторая лампа находилась позади фотоаппарата на расстоянии пяти метров на том же уровне. Точка съемки очень низкая — 30—40 см от пола.

Вторая страница

За дружбу, за мир! Фото В. Савостянова. 24×36 мм; 1:1,5/50 мм; диафрагма 9; выдержка 1/250 сек.; плёнка 19 ДИН.

Третья страница

Старый Самарканд. Фото П. Клепникова. Июнь, 13 час.; 9×12 см; 1:6,8/105 мм; диафрагма 18; выдержка 1/50 сек.; плёнка плоская портретная „изопан“ Агфа.

Четвертая страница

Летний пейзаж. Фото А. Горячева. Июль, 14 час.; 6×6 см; 1:3,5/75 мм; диафрагма 11, светофильтр ЖС-17; 1/100 сек.; плёнка 65 ГОСТ.

НА ЧЕРНО-БЕЛЫХ ВКЛАДКАХ

Портрет В. В. Манковского. Фото А. Темерина. 13×18 см; 1:4,5/240 мм; при полном отверстии диафрагмы; выдержка 1/2 сек.; применены лампы на каливания: справа — мощностью 1500 ватт, слева — 1000 ватт. Свет смягчен папиросной бумагой.

Говорит Пол Робсон. Фото В. Ковригина. 24×36 мм; 1:2,85 мм; диафрагма 2, выдержка 1/20 сек.; плёнка 130 ГОСТ.

Праздник на целине. Фото И. Тупека. Август, 18 час.; 24×36 мм; 1:3,5/50 мм; диафрагма 5,6; выдержка 1/50 сек.; черно-белый отпечаток с цветной пленки 1600° ХД.

Баскетбол. Фото Н. Волкова. Август, 16 час.; 24×36 мм; 1:1,5/50 мм; диафрагма 8; выдержка 1/500 сек.; плёнка 250 ГОСТ.

Мечты влюбленных (Лондон). Фото И. Шагина. Июль, 18 час. 24×36 мм; 1:3,5/50 мм; диафрагма 8; выдержка 1/100 сек.; плёнка 45 ГОСТ.

Танец с шелком. Фото Ольгерда Гальдинского. Снимок экспонировался на Выставке польской художественной фотографии в Москве. Условия съемки неизвестны.

Салют в Киеве. Фото Ф. Федорова. 24×36 мм; 1:2,8/50 мм; объектив „Юпитер-3“; диафрагма 2,8; 4 сек.; черно-белый отпечаток с цветной пленки DC-S2.

На фестивале! Фото Б. Трепетова. 24×36 мм; 1:1,5/50 мм; диафрагма 8; выдержка 1/100 сек.; плёнка 90 ГОСТ.

Подседуй за автограф. Фото М. Буцека (Чехословакия). Снимок прислан для журнала „Советское фото“. Автор не указал условий съемки.

Конное поло (гуйбозы). Памир. Фото В. Шаховского. Июнь, 11 час.; 24×36 мм; 1:2/50 мм; диафрагма 5,6; 1/250 сек.; плёнка 17 ДИН.

Ворота Магха, Джайпур. Фото Харш М. Шах (Индия). Снимок прислан на фотоконкурс VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Условия съемки не указаны.

Детская сюита. Фото Ю. Чернышева.
1) Здесь чисто; 2) Кто-то пришел. [24×36 мм; 1:2,50 мм; диафрагма 2; выдержка 1/20 сек.; плёнка 90 ГОСТ];
3) Летят самолеты [август, 17 час.; 21×36 мм; 1:2,50 мм; диафрагма 16; выдержка 1/1000 сек.; плёнка 90 ГОСТ];
4) „Франт“ [май, 13 час.; 1:2,50 мм; диафрагма 16; выдержка 1/200 сек.; плёнка 90 ГОСТ].

Работы на выставку художественной фотографии, посвященную 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, следует посыпать по адресу: Москва, Пушкинская, 2, дирекция художественных выставок и панорам.

СОДЕРЖАНИЕ

В.с. Захарченко. В обыденном видеть новое	1
А. Зись. О природе творческого обобщения	7
В. Ученова. Существенные недостатки в подготовке журналистов	11
М. Львов. Снимки... (стихи)	13
Обзор печати	14
А. Вольгемут. Не отступать от правды жизни	
У любителей фотографии	18
Ал. Лесс. Полвека с фотоаппаратом. * Вл. Микулин. О фотокружках началь- ного типа. * Б. Кантор. Из опыта вечерних съемок. * Фотолюбители Владимир- ской МТС	
Наша консультация	25
Г. Яковлев. Любимые сюжеты. * Н. Волков. Снимайте спорт. * В. Пелль. Тех- ника кинолюбительской съемки	
Джеймс Олдридж — читателям журнала	32
Полезно знать	40
Техника фотографии	41
Г. Дорский. Новый советский фотоаппарат «Старт». * К. Вендревский. До- полнительная засветка фотоматериала. * М. Стрельцов. Юстировка дально- меров фотоаппаратов типа «Зоркий»	
Отвечаем читателям	49
Что такое бензотриазол?	
Люди пытливой мысли	51
А. Шапиро, И. Корх. Самодельная импульсная лампа	
За рубежом	54
И. Павлек. Вторая международная выставка в Амстердаме. * Н. Шер- дуков, М. Зубко. Выставка в Карачи. * Успех советского фотожурналиста	
Критика и библиография	58
Б. Гончаров. Прочтите эту книгу	
По страницам иностранных журналов	61
О сменных объективах к камерам с центральными затворами. * Новое прояв- ляющее вещество	
По следам наших материалов	64
В. Тарусин. Еще раз о серебре	
На выставках	65
Н. Хорунжий. Расширять тематику съемок. * Ю. Сидоров. А. Пархоменко, К. Харитонов, И. Чабров. У московских фотолюбителей. * В Муроме	
Из прошлого	70
Б. Фабисович. Мои встречи	
Готовьтесь к юбилейной выставке!	74
Письма в редакцию	75
В. Прибура. Еще раз о бытовой фотографии. * В. Чалышев. «Бывает, но редко... * А. Могальков. Нужны открытки с видами районов	
Читатели о снимках	76
Хроника	78
Условия съемки	79

Редакционная коллегия:

Н. В. Кузовкин (главный редактор), П. И. Бычков (ответственный секретарь), 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. Шаховской

Оформление А. В. Линдфорда

Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство».

Адрес редакции: Москва, К-31, Кузнецкий мост, 9

Ш04810. Сдано в производство 23/V—57 г. Подписано к печати 5 VII—57 г. Заказ № 503. 84×108 1/16
5 печ. л.+0,75 л. вкл. (9,43) Тираж 100 000 экз.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности.
Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова, Москва, Ж-54, Валовая, 28.



3 руб. 50 коп.

Tronov tip