

С О В Е Т С К О Е
Ф О Т О



О К Т Я Б Р Ъ 7 1934

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

С О В Е Т С К О Е Ф О Т О

№ 7 ДЕВЯТЫЙ ГОД ИЗДАНИЯ 1934 г.
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ТВОРЧЕСКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ
И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Адрес редакции: Москва, 6, 1-й Самотечный пер., 17.
Тел. Д-199-24.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА 12 мес.—15 р., 6 мес.—7 р. 50 коп.,
3 мес.—3 руб. 75 коп.

Редакторы: Я. О. ЗБИНЕВИЧ (отв. редактор),
В. Д. ГРИШАНИН, Л. П. МЕЖЕРИЧЕР.
Редактор научно-технического отдела
Д. З. БУНИМОВИЧ

В ЭТОМ НОМЕРЕ

| | Стр. |
|---|------|
| Передовая | 1 |
| Л. Межеричер—Съезд писателей и задачи фотонискусства | 3 |
| В. Гришанин—Право на пейзаж | 7 |
| Б. Ж.—Краски и бодрость (к нашему мещо-тинто) | 13 |
| В. Грюнвальд—Границы фоторепортажа | 14 |
| С. Морозов—О фотографическом Парнасе и классике Сервантесе | 21 |
| И. М.—Перед новыми задачами | 24 |
| Альберт Гран—Яд (буржуазные иллюстрационные журналы за рубежом) | 28 |
| П. Антонов—Съемка пейзажей (советы практика) | 34 |
| Н. Клязин—О глубине резкости | 37 |
| Ник. Колин—Пироксинол | 40 |
| Б. Дикарев—Самый простой и удобный экспониметр | 41 |
| Экспониметр-хроноскоп | 42 |
| Дм. Чернов—Год новых камер | 44 |
| Наши достижения—Советский вакублиц, фотопленка, клапикамера советской конструкции | 46 |
| М. Маковер—Фотография на фарфоре и металле | 48 |
| На обложке: И. В. Мичурин—работа М. Межджеричего | |

Ответ. редактор Я. О. ЗБИНЕВИЧ

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ
Тираж 10 000. Стат Б5—
176×250 мм 1½ в. 1-й Изд.
ан. в бум. д. 219 750. Сдано
в проив. 15/IX 1934г. Под-
писано и печ. 9 X 1934 г.
Принт. к печ. 14 X 1934 г.

Изд. № 263
Уполн. Глав. В.—98713
З. т. 951
Отв. по выпуску
З. МАТИСЕН

Спечатано в типографии ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЯ
Москва, 1-й Самотечный пер., 17.

К О Н К У Р С

ОБЩЕСТВЕННЫХ РАСПРОСТРАНИТЕЛЕЙ И ЧИ-
ТАТЕЛЕЙ

„СОВЕТСКОЕ ФОТО“

С каждым годом усиливается размах фотогра-
фического движения и в нашей стране. Бурно
растет наша фотографическая промышленность,
десятки тысяч фотоаппаратов вымываются на
рынок. Быстро растет число фоторепортеров,
фотожурналистов и фотолюбителей в городах, на пово-
строяках и рабочих поселках, колхозах и сов-
хозах. Этим кадрам необходимо быстрейшим обра-
зом овладеть фототехникой, овладеть основа-
ми фотографии—умением находить темы, компо-
зицией снимка и т. д.

Журнал „Советское фото“ призван вести ра-
боту над повышением политико-творческой и
фототехнической квалификации фоторепортеров,
фотожурналистов и фотолюбителей. Успешно выполнять
эту задачу журнал сумеет лишь тогда, когда он
дойдет до читателя, когда сам читатель примет
активное участие в журнале, установив тесную
связь с редакцией и помогая продолжению жур-
нала в широкие читательские массы.

Исходя из этого, редакция журнала „Совет-
ское фото“ и Журналное объединение с 15 ноября 1934 г. по 1 марта
1935 г. объявляют среди общественных распро-
странителей и читателей конкурс на лучшее рас-
пространение журнала „Советское фото“.

Для премирования лучших общественных
распространителей и читателей, завербовавших
наибольшее количество долготерпящих подписки на
1935 г., выделяются следующие премии:

Одна первая премия—фотоаппарат ВООМП
с анастигматом „Ортагоз“ 14,5 или дельтагиб
300 руб.

Две вторых премии—фотоаппарат „АР-Ф“ с
анастигматом 16,3 с фотоприводными механизмами
или дельтагиб 250 р.

Две третьих премий—фотоаппараты на сум-
му 150 руб.

Десять четвертых премий—фотографы на
сумму 75 руб. или дельтагиб.

Пятинадцать пятых премий—фотографы на
сумму 35 руб. по выбору или дельтагиб.

Сю шесть премий—бесплатную годовую
подписку на одно из изданий: „Советское фото“,
„Огонек“, „Изобретатель“, „Научная техника“,
„Радиофронт“ или др. издания Журналного-
объединения получат тот, кто завербует
десять годовых или 15 полугодичных подписок на
журнал.

Премии присуждает жюри конкурса и рас-
считываются не позднее 20 марта 1935 г. с опу-
бликованием в журнале „Советское фото“.

П О Д П И С Н А Я Ц Е Н А
12 мес.—15 руб., 6 мес.—7 руб. 50 коп.

Подписку следует оформлять на подписных
листах и вместе с деньгами направлять в Массо-
воинтиражное управление Жургазобъединения—
Москва, 6, Страстной бульвар, 11, инструктора
и уполномоченных Жургаза на местах или сдать
отделением Союзпочты в почте.

На подписных листах нужно делать пометки—
К конкурсу на журнал „Советское фото“ и обя-
зательно ясно указывать фамилию и адрес обя-
зательного распространителя.

РЕДАКЦИЯ „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

Объединение
7
ОКТАБРЬ
1 9 3 4
Журнално-Газетное

Пролетарии
всех стран
соединяйтесь!



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ТВОРЧЕСКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗФОТО

С О В Е Т С К О Е

Ф О Т О

В производственный поход имени VII съезда советов!

15 января 1935 г. открывается VII съезд советов СССР.
С каждым днем все мощнее развертывается производственный
поход имени этого съезда. Миллионы людей, все отрасли на-
родного хозяйства, социалистический город и колхозная де-
ревня, работники всех фронтов нашего грандиозного строи-
тельства, работники искусств—все готовятся к рапорту о
своих достижениях высшему органу пролетарской диктатуры.

Уже началась предсъездовская перевыборная кампания, в ко-
торой будет участвовать более 90 миллионов избирателей.
Выборы в советы—как правильно говорится в обращении ЦИК
СССР—массовая политическая кампания, широчайший смотр
побед социалистического строительства. Выборы—мощное ору-
дие организации миллионов масс рабочих, колхозников и совет-
ской интеллигенции на дальнейшую борьбу за построение социа-
лизма и укрепление советов—органов пролетарской диктатуры.

VII съезд советов будет протекать на XVIII году пролетар-
ской диктатуры, в начале третьего года 2-й пятилетки. Он
сможет констатировать огромные победы нашей страны в про-
мышленности, в сельском хозяйстве, в культурном строитель-
стве, во внешней политике, в деле обороны. Эти успехи обеспе-
чены были правильной политикой ленинской партии и со-
ветского правительства, их большевистским руководством
социалистическим строительством, выросшей в огромной сте-
пени политической активностью и производственным энтузи-
азмом рабочих и колхозников, сплочением их вокруг родной
партии и советской власти.

VII съезд советов будет работать под лозунгом борьбы за
успешное выполнение во второй пятилетке программы постро-
ения бесклассового социалистического общества, ликвидации
капиталистических элементов и классов вообще.

Отряд за отрядом работников искусств включается в вели-
кий производственный поход имени VII съезда советов. Со-
ветское искусство стало могучим фактором социалистического
строительства. Художник наряду с рабочим, колхозником,
техником, журналистом, ученым, политиком участвует своими
средствами в организации новой социалистической жизни. И
это участие работников искусств в практическом строитель-
стве страны получит полное отражение в производственном
походе имени VII съезда советов.

Съезд писателей и задачи фотоискусства

Л. Межеричер

таблицы советской фотографии, Союзфото, все фотографии страны должны с максимальной энергией включиться в этот поход миллионов и делами своими доказать, что советская фотография поднимается до уровня самостоятельного вида искусства, что она растет, действительно отображает и организует новую жизнь.

Сколько замечательного материала развернется перед детским фотожурналистом в эти ближайшие дни, недели и месяцы накануне XVII годовщины великого Октября, во время перевыборов советов, в дни производственного похода, накануне и во время местных съездов советов, Подъем, антураж, трудящихся, высший уровень жизни страны теперь по сравнению с тем, что было всего только три с половиной года назад — в дни созыва VI съезда советов, — зажиточная колхозная жизнь все новых и новых миллионов людей, рост политической активности женщины, рост национальных республик — все это должно будет показать советская фотография в эти дни и недели. И чем многообразие все это будет заснято, тем будет лучше. Только избегать надо штампа и шаблона. Покажем оригинально, художественно то новое, что имеется в нашей жизни.

Пусть во время производственного похода будет показана радость масс, преодолевающих трудности и добивающихся победы невиданных в мире побед!

Пусть будет показано в отличных снимках во время избирательной кампании, как наша страна идет по пути дальнейшего развертывания советской пролетарской демократии.

В то время как в капиталистических странах трудящиеся массы фактически отстранены от какого бы то ни было участия в государственной жизни, у нас в предстоящей перевыборной кампании впервые примут участие более 10 миллионов новых избирателей.

Буржуазные государства лишают избирательных прав женщин, повышают избирательный возраст для молодежи и вообще отстраняют от выборов угнетаемые ими национальности.

В это же самое время советское правительство вносит ряд изменений в избирательную инструкцию для того, чтобы допустить к участию в выборах даже часть тех слоев населения, которые, хотя недавно вели борьбу против советской власти и колхозов, но теперь честным, добросовестным, общественно-полезным трудом искупают свою вину перед пролетарским государством.

В это же самое время советское правительство в особом обращении призывает вовлечь в активное участие в выборах широчайшие массы трудящихся женщин, молодежи и национальных меньшинств.

Советские фотографии займут достойное место в производственном походе, если они все это сумеют в ярких снимках показать и нам и всему миру.

Фашистские правительства ловко используют фотографии для обмана широчайших масс, распространяя в огромные массы снимки казенных празднеств с участием угнетателей за разными цветами, выдавая эти инсценировки за выражение «свободы и энтузиазма» народа. Этому фашистскому обману должна быть противопоставлена советская правда, отображенная в фотоснимке, показывающем всему миру действительную освобожденную от оков рабства народы СССР, свободно и радостно строящие новую жизнь.

Показать это — вот социальный заказ страны советской фотографии. Выполнить этот заказ дело чести советской фотографии и репортажа.

Перспективы, которые съезд писателей открыл перед художниками слова, имеют всеобщее значение для всего советского искусства, до отдаленнейших его уголков и наиболее усложненных форм.

Съезд окончательно раскрыл, что во всем мире перед искусством лежат только две возможные дороги. Одна из них — быть в обзоре общества; на сегодняшний день это означает содействовать эксплуатации и порабощению миллионов масс, помогать зверю фашизма ускорить день прихода новой мировой войны. Другая дорога — сознательно стать частью общесоветского дела (Ленин), это значит организовывать миллионные массы на построение чистой социалистической жизни, ускорять день гибели капитализма.

Третьего пути искусству не дано. Его нет и быть не может, о чем бы ни грезили мечтатели, как бы ни хмыкали пафисты от искусства.

Вот почему итоги работ съезда писателей должны стать достоянием каждого художника на каждом участке фронта искусств. Глубоко и критически к себе прокрутив доклады Горького, Радека, Толстого, Киршиона и других; понять до конца, чего требует от художника сегодняшний социалистический день — а он требует в первую голову огромного повышения ответственности художника за свою продукцию.

Социалистический реализм — тот творческий метод отбора явлений реализма и их оформления, который позволяет всему богатству стилей, индивидуальностей, творческих направлений, художнических поисков и дерзаний вписаться в рамки конкретной борьбы за социализм. Съезд писателей с полнотой и яркостью раскрыл необходимые перспективы развития литературы и всех других искусств на путях социалистического реализма. И эта сторона съезда должна стать известной, понятной и близкой десяткам других искусств.

Фотохудожники, соприкасаясь с явлениями и фактами нашей повседневности, в своем отношении к ней распадалась в основном на три группы: на тех, кто подходил к действительности, главным образом эстетически, выдвигая на первый план формальное совершенство художественного произведения, творческое искание. Для них материал содержания был более или менее безразличен. Разумеется, он откликнулся в соответствии с индивидуальным стилем и направлением художника. У Андрея это был скорее аваншарфт, чем портрет, у Родченко — скорее пионер, чем старик-крестьянин. Но в общем это были художники «нейтральной» тематики, поборники художественного мастерства. Они вербовались, главным образом, среди профессионалов-фотохудожников, дореволюционных кадров и их учеников.

Далее, шли те, — немногочисленные, вербовавшиеся, главным образом, из фотожурналистов, — кто во главу угла ставил тематическую заостренность снимка; формально-художественная ценность произведения отодвигалась на второй план, из-за чего задача повышения мастерства подчас недооценивалась.

Наконец, третья, численно наибольшая группа — те, кто относился равнодушно и к содержанию и к форме своего «творческого» продукта. Это — ремесленники, с низким уровнем полити-

ческого и художественного развития, рассматривающие фотосъемку только как источник средств к существованию. Творческие проблемы, так же как идеи социализма, не волновали их, и качество снимка рассматривалось ими только в свете конкурентоспособности. О них можно было сказать словами Пушкина:

Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь...

1930—1931 годами годами разгара творческой дискуссии среди фотохудожников. Дискуссия развернулась между первой и второй группами. Ее база была вполне принципиальной — это была необходимость дать отчетливый ответ на вопрос о путях включения в строительство социализма. Каков должен быть снимок в эпоху пятилетки, — этот вопрос лежал в основе развертывавшихся споров.

Если основа эта была принципиальной и свидетельствовала о значительных сдвигах в среде фотохудожников¹, то в процессе самой дискуссии она обнаружил недостаток культуры, и основная тема дискуссии скоро оказалась загромажденной провалами в рамках самокритики, групповщины, цеховой узости. Если элементы командования и подвеса творческих индивидуальностей не достигали таких размеров, как это было в области литературы, то это просто объясняется тем, что творческие фотоорганизации не достигали степени консолидации РАПП, но дело явно шло по следам РАПП, имея в виду отрицательные стороны последней.

Были допущены извращения в отношении ряда мастеров. Ряд «правых», по тогдашним понятиям, художников — Еремин, Уантин и некоторые другие — был фактически отнесен от творческой деятельности. Родченко был исключен из творческой группы «Октябрь». Шайхета и Альберта полагали грешным в складе, затеянной против них бесприщипной группой, и т. д.

Хотя дискуссия принесла значительную пользу фотохудожникам, заставив многих пересмотреть свой творческий и общественный багаж, но она привела к распаду участка фотоскусства, на делении между собой группы, среди которых явно выкристаллизовывалась организация, аналогичная РАПП в литературе.

Такое было положение к тому моменту, когда партия в апреле 1932 г. постановила перед всеми видами искусств требование «наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства» и ликвидации «кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству» (на постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.).

Разумеется, не всегда можно было то или иное художника отнести к определенной группе: многие обладали чертами первой и третьей или второй и третьей, вместо выделенных. Мы приписали к фотохудожникам обширную группу фоторепортеров без особых об этом оговорках, так как элемент художественного творчества обязательно должен залезть в круг фоторепортерской работы. Если это не всегда происходит — это уже проблема качества журналистики.

Съезд писателей и задачи фотоискусства

Работники советской фотографии, Союзфото, все фоторепортеры страны должны с максимальной энергией включиться в этот поход миллионов и делами своими доказать, что советская фотография поднялась до уровня самостоятельного вида искусства, что она растет, действительно отображает и организует новую жизнь.

Сколько замечательного материала развернется перед советским фотожурналистом в эти ближайшие дни, недели и месяцы накануне XVII годовщины великого Октября, во время перевыборов советов, в дни производственного похода, накануне и во время местных съездов советов. Подъем, энтузиазм трудящихся, высший уровень жизни страны теперь по сравнению с тем, что было всего только три с половиной года назад — в дни созыва VI съезда советов, — значиточная колоссальная жизнь — все новых и новых миллионов людей, рост политической активности женщины, рост национальных республик — все это должно будет показать советская фотография в эти дни и недели. И чем многостороннее все это будет заснято, тем будет лучше. Только избегать надо штампа и шаблона. Покажем оригинально, художественно то новое, что имеется в нашей жизни.

Пусть во время производственного похода будет показана радость масс, преодолевающих трудности и добивающихся в борьбе невиданных в мире побед!

Пусть будет показано в отличных снимках во время избирательной кампании, как наша страна идет по пути дальнейшего развертывания советской пролетарской демократии.

Во время как в капиталистических странах трудящиеся массы фактически отстранены от какого бы то ни было участия в государственной жизни, у нас в предстоящей перевыборной кампании впервые примут участие более 10 миллионов новых избирателей.

Буржуазные государства лишают избирательных прав женщин, повышают избирательный возраст для молодежи и вообще отстраняют от выборов угнетаемые ими национальности.

В это же самое время советское правительство вносит ряд изменений в избирательную инструкцию для того, чтобы допустить к участию в выборах даже часть тех слоев населения, которые, хотя недавно еще вели борьбу против советской власти и колхозов, но теперь честным, добросовестным, общественно-полезным трудом искупают свою вину перед пролетарским государством.

В это же самое время советское правительство в особом обращении призывает вовлечь в активное участие в выборах широчайшие массы трудящихся женщин, молодежи и национальных меньшинств.

Советские фотографы займут достойное место в производственном походе, если они все это сумеют в ярких снимках показать и нам и всему миру.

Фашистские правительства ловко используют фотографию для обмана широчайших масс, распространяя в огромной массе снимки казенных празднеств с участием рубашечников разных цветов, выдавая эти инсценировки угнетателей за выражение «свободы и энтузиазма» народа. Этому фашистскому обману должна быть противопоставлена советская правда, отображенная в фотоснимке, показывающем всему миру действительно освобожденные от оков рабства народы СССР, свободно и радостно строящие новую жизнь.

Показать это — вот социальный заказ страны советской фотографии. Выполнить этот заказ дело чести советского фоторепортера.

Перспективы, которые съезд писателей открыл перед художниками слова, имеют всеобщее значение для всего советского искусства, до отдаленнейших его уголков и наиболее усложненных форм.

Съезд окончательно раскрыл, что во всем мире перед искусством лежат только две возможные дороги: Одна из них — быть в обзоре общества; на сегодняшний день это означает содействовать эксплоатации и порабощению миллионов масс, помогать зверю фашизма ускорить день прихода новой мировой войны. Другая дорога — сознательно стать «частью общепролетарского дела» (Ленин), что значит организовать миллионные массы на построение счастливой социалистической жизни, ускорить день гибели капитализма.

Третьего пути искусства не дано. Его нет и быть не может, о нем бы ни грезил ни человек, как бы ни хныкал пафлистичности искусства.

Вот почему итоги работ съезда писателей должны стать достоянием каждого художника на каждом участке фронта искусств. Гаубо и критически к себе продумать доклады Горького, Радека, Толстого, Кирпичова и других; понять до конца, чего требует от художника сегодняшней социалистической день — а он требует в первую голову огромного повышения ответственности художника за свою продукцию.

Социалистический реализм — тот творческий метод отбора явлений действительности и их оформления, который позволяет всему богатству стилей, индивидуальностей, творческих направлений, художнических поисков и дерзаний вписаться в рамки конкретной борьбы за социализм. Съезд писателей с полнотой и яркостью раскрыл необходимые перспективы развития литературы и всех других искусств на пути социалистического реализма. И эта сторона съезда должна стать известной, понятной и близкой деятелям других искусств.

Фотозащитники, соприкасаясь с явлениями и фактами нашей повседневности, в своем отношении к ней распадались в основном на три группы: на тех, кто подходи к действительности, главным образом эстетически, выдвигая на первый план формальное совершенство художественного произведения, творческое искание. Для них материал содержания был более или менее безразличен. Разумеется, он отыскивался в соответствии с индивидуальным стилем и направлением художника. У Альберта это был скорее ландшафт, чем портрет, у Родченко — скорее пионер, чем старик-крестьянин. Но в общем это были художники «нейтральной» тематики, поборники художественного мастерства. Они вербовались, главным образом, среди профессионалов-фотозащитников, дореволюционных кадров и их учеников.

Далее, шли те, — немногочисленные, вербовавшиеся, главным образом, из фотожурналистов, — кто во главу угла ставил тематическую заостренность снимка; формально-художественная ценность произведения отодвигалась на второй план, из-за чего задача повышения мастерства подчас недооценивалась.

Наконец, третья, численно наибольшая группа — те, кто относился равнодушно и к содержанию и к форме своего «творческого» продукта. Это — ремесленники, с низким уровнем политическим и художественным развитием, рассматривающие фотосъемку только как источник средств существования. Творческие проблемы, так же как идеи социализма, не волновали их, и качество снимка рассматривалось ими только в свете конкурентоспособности. О них можно было сказать словами Пушкина:

Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь...¹

1930—1931 годы были годами разгара творческой дискуссии среди фотозащитников. Дискуссия развернулась между первой и второй группами. Ее была вполне принципиальной — это был необходимость дать отечественный ответ на вопрос о путях включения в строительство социализма. Каков должен быть снимок в эпоху пятилетки, — этот вопрос лежал в основе развернувшихся споров.

Если основа эта была принципиальной и свидетельствовала о значительных сдвигах в среде фотозащитников², то в процессе самой дискуссии был обнаружен недостаток культуры, и основная тема дискуссии скоро оказалась загромажденной проясившими жажима самокритики, групповщины, цеховой узости. Если элементы командования и подавления творческих индивидуальностей не достигали таких размеров, как это было в области литературы, то это просто объяснялось тем, что творческие фотоорганизации не достигали степени консолидации РАПП, но дело явно шло по следам РАПП, имея в виду отрицательные стороны последней.

Были допущены извращения в отношении ряда мастеров. Ряд «правых», по тогдашним понятиям, художников — Еремин, Уаитин и некоторые другие — был фактически отнесен от творческой деятельности. Родченко был исключен из творческой группы «Октябрь». Шайгета и Альберта полагали трепан в складке, затеянной против них беспринципной группой, и т. д.

Хотя дискуссия принесла значительную пользу фотозащитникам, оставив много переметров своей творческой и общественной багаи, но она привела к распадлу участка фотоискусства на две группы: между собой группы, среди которых явно выкристаллизовывалась организация, аналогичная РАПП в литературе.

Такое было положение к тому моменту, когда партия в апреле 1932 г. поставила перед всеми видами искусств требование «наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства» и ликвидацию «кружковой замкнутости, соприкосновения и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству» (до постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.).

¹ Разумеется, не всегда можно было того или иного художника отнести к определенной группе: многие обладали чертами первой и третьей или второй и третьей, вместе взятых.

² Мы причисляем к фотозащитникам обширную группу фотозащитников без особых от этого оговорок, так как выметают художественного творчества объективно должны заключить и в ряде фоторепортерской работы. Если кто не всегда производит и в ряде случаев качества продукции.



А. Доброницкий, — Л. М. Каганович и М. Горький на авиационном празднике 18 августа в Тушине



А. Доброницкий. — Л. М. Каганович и А. И. Миклян на авиационном празднике 18 августа в Тушине

На участие фото апрельское решение ЦК прекратило бесприщипные столкновения, но — надо заявить прямо — это решение не было правильно понято. Об этом уже писалось в недавней статье «Затянувшееся затишье» и повторить этого не стоит. К сегодняшнему дню мы имеем в области фото резкое отставание творческой деятельности от задач момента и от уровня других искусств. — мы имеем затишье.

Съезд писателей, давший мощное оформление линии, которая была намечена в апрельском документе, — этот съезд должен послужить пробуждающим сигналом и для фотохудожников. Постав-

ленные им перед писателями проблемы актуальны и для нас.

Фотоискусство «нейтральное» и фотоискусство боевое; специфика творчества фотохудожника и область ее распространения; метод социалистического реализма и его осуществления в фотоискусстве; проблема наращивания мастерства и поднятия (в массе низкого) культурного и политического уровня фотохудожников; дальнейшие формы общественной организации их —

воот основные вопросы, которые мы постараемся осветить в следующем номере.

В. Гришанин

Право на пейзаж

Сейчас, после Всесоюзного съезда писателей, с исключительной ясностью видна степень отставания советской фотографии от новых задач, стоящих перед нею. Штамм производственного снимка так сильно давил на фоторепортера, что он совершенно забыл о широком диапазоне повседневных интересов, захватывающих трудящихся.

Совсем недавно, каких-нибудь три года назад, ортодоксальный заведующий иллюстрационным отделом газеты сурово отклонила портрет ударились за стаканом только потому, что ударились ушиблись.

Улыбаться разрешалось только «веселящимся единичкам» во время «организованного коллективного отдыха».

Такие же вещи, как девушка с теннисной ракеткой или ребенок за фортепиано — были вообще теми «несозвучными», «неактуальными» и т. д.

В том же загоне оказалась мастерство портрета. Лишь последние два года стала восстанавливаться культура спортивного снимка.

Но что мы совершенно забыли, чем мы не занимаемся уже ряд лет — так это пейзажем.

Тема эта большая и о ней стоит поговорить обстоятельно. Из истории живописи мы знаем, что пейзаж наряду с портретом появился лишь в эпоху развитой буржуазной культуры. С первыми проблесками пейзажа мы знакомимся при изучении греческого искусства валинской эпохи. Но здесь он еще не выступает как самостоятельная художественная тема. Пейзаж мы здесь видим лишь в качестве общего фона в картине-реальфе. Раннее искусство всегда отталкивалось от человека и его узкого мира повседневного трудового опыта. Пейзаж — это уже новая, значительно более высокая ступень.

В эпоху немецкого или итальянского Возрождения мы находим жанр пейзажа у Дюрера, Леонардо да Винчи и Рафаэля. Но это также лишь фон, оформление для религиозного сюжета или портрета (Рафаэль — «Сон рыцаря», «Мадонна», «Прекрасная садовница», Веронезе — «Европа», Леонардо — «Мадонна и Св. Анна», «Монна Лиза»). В голландском искусстве XV века мы находим большое применение ландшафта, но и здесь центральное место на полотне занимает крупно сделанная человеческая фигура.

В центре тематики феодального искусства стоит знатный человек, а природа и весь материальный мир представлялись вещами несущими и презренными, но вот молада буржуазия, стихийно-материалистическая в своих воззрениях, создает свою религию и философию, в которых господ-

ствует поклонение природе и материальному миру вещей.

Голландская живопись XVII века дает сочный натюр-морт и ландшафт, в котором показывается вся красота природы, впервые обнаруженная глазами купца, скинувшего тяжелые завесы средневекового религиозного мышления. Красочные, линейные, тональные, композиционные средства мобилируются для того, чтобы подчеркнуть величие и богатства природы — источника материальных благ и единственного источника познания мира.

Именно в Голландии и Англии — странах, где в первую очередь надо искать истоки современного нам капитализма, именно здесь получил свое развитие жанр пейзажа. Характерная черта раннего голландского и фламандского пейзажа и натюр-морта — это его грубоватая, здоровая, радостная чувственность. Пейзаж того же Рубенса, основателя фламандской антверпенской школы, полон стихийной эпической силы. Краски яркие и сочные. Эмоции людей, входящих в пейзаж как крупный план, подчеркнуты с предельной подлотой, натурализм подчас граничит с динамизмом. Стремление раскрыть действительные отношения в природе (философы Спиноза, Гоббс, французские материалисты, основатель современной механики — Ньютон), отношения в обществе (меркантилисты, финансы, классики политической экономии) — все это давало эквивалент в искусстве, породившем целую плеяду мастеров, сыгравших величайшую революционную роль тем самым фактом, что они повернули общественные вкусы от средневековой религиозной мистики, от напыщенного искусства двора к природе и обычным человеческим отношениям труда и производства.

В этом смысле развитие искусства пейзажа совпадает со всей полосой подъема буржуазии как общественного класса, совпадает с развитием реализма в литературе, драматургии и т. д.

Как же объяснить то обстоятельство, что наши советские фотохудожники на протяжении ряда лет отвергали пейзаж?

Здесь получалось то же, что и с лирикой, которая, выродившись под пером Фофанова, Сологуба, Ахматовой, Гиппиус в мистическое чирканье индивидуалистов, казалась опороченной навсегда.

Сейчас же всем ясно, что лирика, освободившись от старого инвентаря средств и форм выражения, родится заново и будет жить, ибо остается человек с его индивидуальными переживаниями, его личным горем и радостью, окрашенными сегодня в иные тона, — горем и радостью, имею-



Ю. Еремкин. — Гурзуф

щими под собою в значительной степени иные основные и безусловно иные пути разрешения.

Так, что же случилось с пейзажем? Нечто аналогичное. Так же, как Пушкин снял придворный пафос с державинских од и дал прозрачную ткань человеческих переживаний, которые затем, через 85—90 лет были извлечены в истерических крикливо-декадентских и символизма, такой же продался и пейзаж пути развития.

В раннем пейзаже голландцев и англичан наиболее старательное выписывание деталей, максимальное стремление приблизиться к натуре. Русский живописец XIX века барон Клаудт фон Юргенбург выписывает каждый листик дерева. В этом сказывался своеобразный демократизм, попытка сделать новое искусство общедоступным.

Любопытно, что крупнейший русский художник первой половины XIX века К. Брюллов, уезжая за границу, получил от посланца своего Общества поощрения художников специальную инструкцию с предостережением против увлечений пейзажем и сельскими сценами. Барское придворное искусство в этом увлечении видело угрозу своей феодальной тематике.

Таким образом реалистическое, «вещное» мировоззрение буржуазии и в XVIII, и в XIX веках питало жанр пейзажа.

Но в искусстве пейзажа, родившемся одновременно с развитием и укреплением городов, как мировых центров торговли и промышленности с их извнами социальных противоречий, бедности, нищеты и роскоши — в этом искусстве буржуазия искала, по выражению Пеханова, антитезу городского быту. Город утомяла и напоминала о неприятной обратной стороне медали капитализма, тревожащей буржуазную душу. В пейзаже буржуазия все больше начинает искать умиротворения, социального мира, противопоставляя производную невинность «лона природы» «порочам» города.

Для этого уже нужно было прежний реализм заменить, растворить в неопределенности, расплывчатости, ирреальности импрессионистской, символической манеры.

Через Левитана, Борисова-Мусатова, Коровина к Баксту идет русский пейзаж, теряя четкость реалистических форм в расплывчатых линиях, растворяя человеческие фигуры и всякую вещность в пятнах, красках, выраженных субъективных, «непосредственных ощущениях». Импрессионизм зачерпнул старый добрый объективизм, мир для него уже перестает существовать как находящийся вне нас данность и устанавливает «тождество» природы и психического мира познающего субъекта. «Мир, как мое личное представление».

На русский пейзаж оказывает решающее влияние парижский импрессионизм, и только немногие великаны вроде И. Е. Репина были свободны от его расслабляющего влияния.

А как фотография? Фотография подошла к пейзажу с точки зрения последних «новейших» завоеваний своего старшего брата — живописи. Именно поэтому лучшим пейзажем считался такой, который был похож по манере на мусатовский или коровинский. Отсюда художественная фотография, работавшая в трех разделах — портрет, натюрморт и пейзаж, — отправляясь от тезиса такого свойства: «художественная фотография — это образ, вымысел, иллюзия, художественно деформированный факт» (Ишполит Соколов, «Фотограф» за 1928 г.). Мягко рисуемая отлика, специально, нарочито обставленный позитивный процесс давали туманный, мистический

в неопределенности своих форм импрессионистский пейзаж.

Стремление дать пейзаж без человека также характерно для этой манеры, ибо человек вносит какую-то социально-историческую определенность и разрушает единство ощущения и выразительных средств художника.

В горячке повседневной работы все мы приняли простое решение — выплеснули воду из ванны вместе с ребенком.

Между тем пейзаж настойчиво «стучится» в двери. И он втихомолку живет. Он живет в нашем зимнем и летнем спорте, живет в хорошо сработанном репортаже по уборочной и посевной, он принимает подчас нашу советскую урбанистическую форму. И надо сказать — мало у кого охоты гнаться за мягко рисующей оптикой. Наоборот. Современный пейзаж резок, четок, все возможности круто закрученных диафрагм использованы, применены светофильтры, — играет снег, несутся резвые облака и гамма тонов и полутонов. Те, кто смотрели витрины «Известий ЦИК», видели блестящие работы Скуригина, совершенно исключительный по скупости выразительных средств кадр Дебабова (автомобильное колесо, а на заднем плане лес и облака).

Блестящее рондо из сучьев на снежном фоне поймав этой зимой Кудояров. Ряд интереснейших работ есть у Фридриха Альперта и других. Задача ясна. Надо ликвидировать левый загиб о «беспартийности» и неактуальности пейзажа. Советский пейзаж всегда может быть и партийным, и актуальным. Важно другое — овладеть техникой. Надо внимательнейшим образом изучать иностранных египетодликов. Там десятки мастеров, специализировавшихся на морском, лесном, горном пейзажах, показывают свои работы. Мы должны добиться производства хороших ландшафтных, ортохроматических и панхроматических пластинок, светофильтров и т. д.

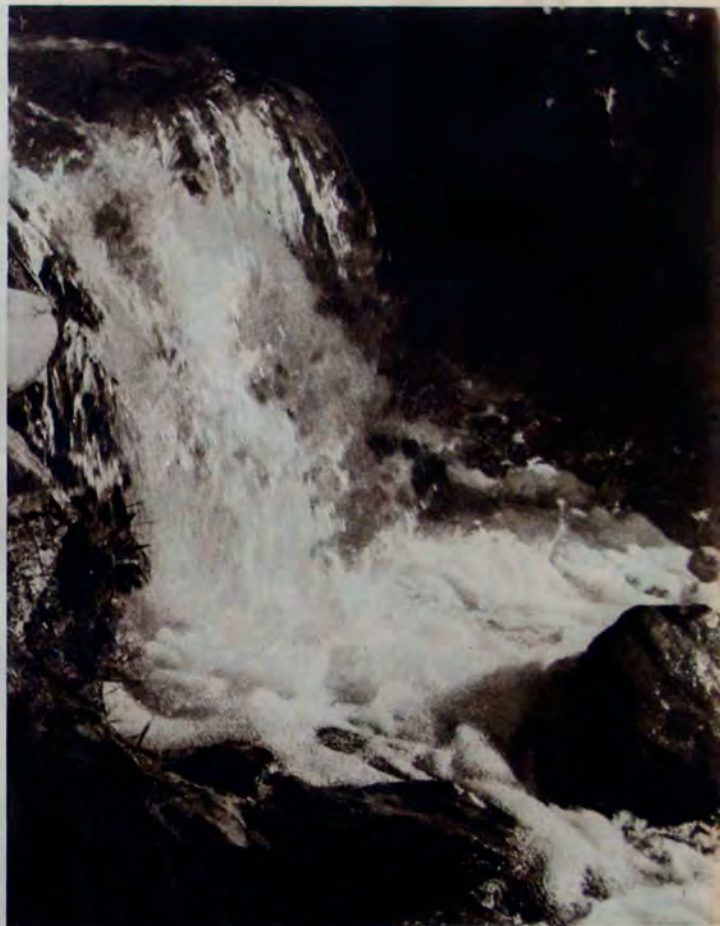
Право же, пора советской фотографии проверить свои силы и путем организации широкой выставки посмотреть, как идет перестройка в рядах искусства фотографии, как поняли фотохудожники смысл решений съезда писателей, насколько фотография в состоянии освоить и выполнить свои сегодняшние задачи.

Естественно тут же встает вопрос: отказываемся ли мы от наследства? Можно ли отводить все то, что с таким упорством, вкусом и последовательностью делали в области фотопейзажа Еренин, Уайтти, их сторонники и последователи? Конечно, нет. Ни одна художественная форма не отбрасывается, не будучи освоенной, преодоленной, переработанной.

Старая художественная манера будет оплодотворена новым содержанием, новой тематикой, и весьма возможно, что тот же Еренин должен будет под влиянием новых эмоциональных линий пересматривать свои основы. Мы ведь совсем неспособны к пассивно-созерцательному принятию мира природы, мира вещей. В этом заложены законы и принципы, с которых будут пересматриваться основы фотопейзажного жанра.

Тем сейчас бесконечное множество. Безграничны возможности для формальных исканий. Промытись необходимо возросшие требования. Становится необходимым не только находить вещи, но и уметь их видеть.

При съемке пейзажа «уметь видеть» особенно важно. Чуть-чуть отойти вправо, чуть-чуть влево... Тут начинается настоящее искусство.



А. Штеренберг — Водопад в горах Сванетии



М. Пенсон — Ромашка в цвету



М. Марков — Петергоф. Фонтан Самсон

КРАСКИ И БОДРОСТЬ

И НАШИМ МЕЦЦО-ТИНТО

Несколько лет назад работа над фотопейзажем была исключительной привилегией «эстетов». Фоторепортеры, работающие для печати, считали «неуместным» снимать пейзажи.

Отчасти этому способствовали требования наших редакций, отчасти — увлечение фоторепортера иной, новой «индустриальной» тематикой.

Ныне такой взгляд должен быть оставлен. Советскому ударнику отнюдь не возбраняется любоваться в свободное время закатом солнца на Неве или восходом на Эльбрусе. Наоборот, широчайшее развитие в последние годы массового пролетарского туризма сближает горожанина с природой, делает красоты природы доступными и рядовому трудящемуся города. Противоположность между городом и деревней стирается и по этой линии.

Но нам нужен не всякий пейзаж. Закатная грусть в духе Левитана чужда нашей бодрой, жизнедающей эпохе. Художник, любящий жизнь и свою эпоху, сумеет найти даже в небогатой среднерусской «чеховской» природе яркие, бодрые тона и краски. О величественном севере и пышном юге нечего и говорить.

В этом номере приведены некоторые, довольно случайные образцы пейзажей, выполненные в самых различных макетах.

На одном из первых мест бесспорно следует поставить фототюд Ю. Еремина «Гурауф». Этюд обнаруживает большой художественный вкус и техническое мастерство Ю. Еремина. Прекрасно расположенные ветви дерева сверху и снизу кадра дают выразительное впечатление глубины, город и море кажутся далеко-далеко внизу, в глубоком и волнующем провале. Ветви здесь не украшающий орнамент, а органическая составная часть кадра, снятого с высокой горы.

Но эмоциональная окрашенность этюда страдает некоторой размагничностью. Расплывчатость, задумчивость, мечтательная «дымка». Взглянув на этот пейзаж, не хочется лететь на быстрокрылой яхте в туманную даль моря, за далекие скалистые острова. Даль на этюде Еремина не манит к себе. Лучше погрузиться на берегу.

Этюд Н. Штерцера «Завод им. Марти» оставляет впечатление неудовлетворенности у зри-

теля. Бездействующие краны, застывшие трубы завода, невеселая вода. Безжизненная фигура в левом краю кадра...

А вот этюд Д. Дебабова «Дымник в лесу» полон бодрости и энергии. Динамичная фигура дымника скользит по снегу, расчлеченному световыми бликами точно яркой и великодепной ковер. В пейзаже есть движение, динамическая игра светотеней, воздух, свежесть, глубина. Посмотрите, как ярко и звонче блестит девственным снегом полянка между ветвями сосны на заднем плане кадра (в левом верхнем углу). Задний план не смят, а проработан с большим мастерством. От такого пейзажа дышит вольнее и свежее, когемся на воздух, в лес. С большой экспрессией и композиционной находчивостью сделан и другой снимок Д. Дебабова — «Советский сверхбаллон — победитель песков Кара-Кума».

Ярок и праздничен пейзаж Б. Кудоярова «На Ленинских горах». Мягкий, пушистый, веселый снег. Как хорошо бежать на лыжах по такому снегу! И даже голая вилка дерева на первом плане, своеобразно обрамляющая кадр, выглядит совсем не уныло.

Торжественный, величественный горный пейзаж Сванетии дал А. Штеренберг. Фигура человека в бурке гордо высятся над ледяными горными хребтами. Прекрасное утверждение человеческой мощи и воли, побеждающей природу. Ее силу, мощную устремленность и величие отлично передает «Водопад в горах» того же автора.

Искусственный, жеманный пейзаж Петергофа неплохо заснят М. Марковым. Блестяще передана фактура фонтана «Самсон».

В обычной для Пенсона манере — игра солнечных тонов — показано радостное богатство природы — цветы — в снимке «Ромашки в цвету». Светлые фигуры ребят органически включены в пейзаж.

Часть приведенных здесь фотоснимков — работы прежних лет. Хочется ждать от молодых советских фоторепортеров новых работ в области пейзажа, исполненных с достойным мастерством, бодрящих и ярких по настроению.



Н. Штерцер — Завод им. Марти

Границы фоторепортажа¹

«... Самая суть... живая душа марксизма: конкретный анализ конкретной ситуации». (Ленин)

Простая констатация существующего положения вещей, набор цитат, самокритические покаяния (сменявшие допрельское заушение и шельмование протвинника) и, наконец, куча добрых советов и пожеланий — вот тот несложный рецепт, которому издавна следует большинство выступающих по творческому вопросу советской фотографии, советского фотоскусства. Не подкрепленные должным анализом и практической работой (в части «советов и пожеланий»), эти выступления, естественно, не могут дать сколько-нибудь ошутительных положительных результатов. Скорее обратное. Ошибка, которая допускается почти во всех выступлениях и которая, в частности, повторяется в статье А. Межеричера (см. «СФ» № 3), а в особенности в статье С. Морозова (см. «СФ» № 4—5), определено дезориентирует в творческих вопросах советской фотографии и советского фотоскусства не только одних «косноязычных» (по выражению т. Морозова), но и подчас тех, кто еще не потерял или уже приобрел свой твердый творческий язык.

Ошибка эта касается определения категорий тех фотоработников, которые могут быть отнесены к разряду творческих.

Существуют два положения. Несомненно, что советская фотография (в некоторой своей части) обладает всеми данными и возможностями для того, чтобы стать массовым, а следовательно, одним из самых популярных видов искусства. В том, что советская фотография может быть искусством, нас убеждает целый ряд фотосюжетов: произведений, имеющих именно такой характер. А массовость этого рода искусства обеспечивается сравнительной простотой и доступностью средств его осуществления. Это — первое.

Второе заключается в том, что история советской фотографии почти неразрывно связана с историей развития советского фоторепортажа, а следовательно, с использованием снимков в нашей периодической печати.

Эти два на мой взгляд беспорных положения дают возможность товарищам, поверхностно или потребительски знакомым с фотографией, делать несколько скороспелый вывод следующего характера, почти по учебнику логики Челпанова (вспоминаются школьные времена!): «Советская фотография — искусство»; «советская фотография — это фоторепортаж»; значит — «советский фоторепортаж — искусство».

Механическое составление, но вовсе неубедительно!

Вот та коренная ошибка в большинстве выступлений по творческим вопросам советской фотографии. Здесь автоматически привносятся творческие «рамки» по категориям, по групповому (фоторепортаж!), а не персональному признаку.

Должен оговориться, я отнюдь не беру на себя смелость утверждать, что фоторепортаж в некоторых случаях не может подняться до подлинного искусства, но со всей ответственностью могу сказать, что фоторепортаж (вернее его продукция, публикуемая в нашей периодической печати) почти никогда ничего общего с искусством не имеет. В лучшем случае она является лишь продукцией

более или менее квалифицированного ремесленничества или ремесленного мастерства.

Попробуем определить роль фотоснимков в нашей газете. Было время (а в некоторых газетах по существу такое положение сохраняется и до сих пор), когда на фотографию в газете смотрели, как на «картинку», способную так или иначе оживить зрительное однообразие серых газетных полос. Тема, качество фотографии (художественное) не играло решающей роли. Это была пора «дежурных клише», находившихся в полной власти выпускающего. Несколько лет назад (непосредственно после рабселькоровского совещания при «Правде») положение как-будто несколько изменилось. На фотоснимок в газете стали обращать больше внимания и появилась возможность дифференцировать его по способу его использования. Как будто бы стали намечаться категории снимков иллюстративного порядка, т. е. таких, которые в качестве иллюстрации сопровождали определенный очерковый или информационный текст. Появился снимок-заметка, в котором содержание фотографии играло решающую или, по крайней мере, равноценную тексту роль. И, наконец, группа снимков, которая в сопровождении краткого текста представляла нечто среднее между расширенной информацией или сокращенным до предела очерком.

Но все это не шло дальше вопросов использования снимка, оставая почти всегда в стороне те специфические качества, которые можно было бы требовать от него как произведения изобразительного. Подобная недооценка изобразительных возможностей снимка свойственна и сейчас почти всей периодической печати и всем организациям, имеющим дело с использованием фотографии в плане информации или иллюстрации. Фотография в нашей прессе «котируется» почти исключительно по ценности сопровождающей ее подписи. Это достаточно хорошо усвоено всеми нашими фоторепортерами, знающими, что в конечном итоге при одинаковой ценности темой пройдет не лучший снимок с худшей подписью, а лучшая подпись с худшим снимком. Несомненно, для того, чтобы быть полноценным газетным работником, фоторепортер должен обладать всеми качествами, всеми знаниями и свойствами, присущими журналисту. Но он должен помнить, что его оружие не перо, а фотоаппарат, который дает ему возможность создавать нужный изобразительный материал. Перо, которым он может владеть, является в данном случае оружием подобным.

Теоретически, конечно, и здесь может мыслиться синтез журналиста, великолепно владеющего фотоаппаратом, или фоторепортера, в полной мере владеющего пером. Но вряд ли общий уровень работников нашего фоторепортажа и безразличное отношение большинства журналистов к фотоаппарату позволяют осуществить это в ближайшее же время.

«Литературное», если так можно выразиться, отношение нашей прессы и ее руководящих работников к продукции фоторепортажа, естественно, снижает требования к художественным качествам снимка и причает фоторепортера обращать внимание не на то, как показать (изобразительно) тему, а как о ней рассказать словесно, дав в помощь только относящуюся к теме фотографию.



М. Марков — Ранним утром на Неве.

Наглядным доказательством этого положения может служить любая наша газета, в том числе и «Известия», которые, т. Морозов считает одной из лучших газет по фотоиллюстрационному материалу¹.

Смысл вещей, т. е. отношение к его работе и своей работой («литературная фотография»), фоторепортер приравнивается в газете не к художнику, не к очерчнику, на что он мог бы претендовать по специфике своего дела, а в лучшем случае к обычному репортеру-журналисту, подчас просто грамотному обработчику информации. Другими словами, по характеру работы и доставляемой им в газету продукции фоторепортер является с ним творческим, а технически с ним — сотрудником. По существу, это является правильным, так как немногие частные случаи, когда фоторепортеру удается подняться над ремесленным уровнем, над частотой «сдвигаться» (для читателя) плохой газетной печатью или при серийной подаче снимков, при попытке дать очерки — обычным в наших газетах недостатком места для фотоиллюстрации.

Такое, на мой взгляд, достаточно беспристрастное освещение ремесленной, а не творческой сущности фоторепортера в газете.

Я предвижу возможные возражения: «Подход одиозок», «краски сгущены» и пр., вплоть до того, что кто-то сравнивает фоторепортера с «бедной овечкой», попавшей в «волю пасть». Ну, что ж, попробую взять поворотом с другой стороны. Допустим, что наш фоторепортер в массе — творческий работник.

Термин «творческий работник» предопределяет творческий подход к материалу. В изобразительном, к которому несомненно принадлежит фотография, творческий подход выражается не только в способности автора понять и истолковать в нужном смысле тему, а в умении подать ее в зрительных образах так, чтобы она и авторское отношение к ней были ясны тем, для кого это изобразительное предназначается.

Возможность творческого подхода к теме обязательно связана с предварительным ознакомлением, так как только при этом условии автор может подать ее со своим к ней отношением. На предварительное же ознакомление необходимо время. Несколько месяцев назад я по ряду центральных газет, которые надо признать наиболее благоприятными в этом смысле, произвел небольшое обследование. Оказалось, что в среднем каждый штатный репортер ежедневно делает не менее 3—4 снимков, причем «на тему» не проходит больше двух. Таким образом ежемесячно каждый фоторепортер обслуживает от 40 до 50 тем.

Я очень сомневаюсь в том:

а) может ли фоторепортер при таких условиях настолько хорошо ознакомиться с каждой темой, чтобы иметь свое, определенное к ней отношение и суметь творчески переложить ее в зрительных образах;

б) хватает ли фоторепортеру рабочего дня для того, чтобы побывать минимум в двух местах съемки, ознакомиться на основе изученной им темы с конкретной обстановкой и создать творческое изобразительное;

в) может ли он, делая около 100 снимков в месяц, а следовательно, свыше 1000 снимков в год,

избегать как смыслового, так и композиционного штампа.

Тут подтверждение моих сомнений (а в том, что они весьма основательны, говорит простой арифметический подсчет времени и снимков) равносильно отрицанию в массе творческой работы фоторепортера и утверждению примата так называемого документального снимка, т. е. того, что, как правило, не может быть подведено под рубрику творческой работы¹.

Далее, творческая работа предусматривает наличие присущего данному работнику творческого лица и прежде всего — единого стиля его работ. Интересно задаться этим вопросом рекомендуя просто проследить вещи наиболее известных наших фоторепортеров, и не только те, которые опубликованы в прессе, но и те, что делаем «для себя» или хотя бы сданы в прессбюро Интуриста. Разница даже для неспециалиста будет весьма ощутительна, ему же будет предоставлено право определить, какое лицо этих фоторепортеров является подлинным и имеется ли вообще какое-нибудь подлинное лицо, а не маска, прикрывающая ремесленную сущность.

Но, очевидно, и в этом, как думают многие, не вина, а беда «бедной овечки», и ремесло вообще приятнее именоват творчеством.

Такова ошибка большинства теоретиков и критиков, механически приписывающих творческие ярлыки нашему фоторепортеру. Однако было бы меньшей ошибкой в механическом задоре отрицать не только возможность, но и существование ряда творческих работников в среде фоторепортеров. Они, несомненно, имеются, но в силу ряда причин их творческое лицо даже для товарищей по работе остается неизвестным. Плохая газетная печать не дает возможности судить о качестве снимка. Иллюстрирование (в широком смысле этого слова) журнальная печать почти отсутствует, а один журнал «СССР на стройке», конечно, не может, хотя бы и в минимальной степени, показывать работы всех мастеров. Анекдотично, но, к сожалению, является фактом то положение, при котором за границей благодаря ВОКС, устраиваемому ежегодно по несколько фотомыставок, лучше знают наших фоторепортеров, нежели у нас, где фотораграфический выставщик не было уже больше трех лет. И не случайно в этих условиях отход лучших работников от фоторепортерата. Не случался их уход в отдельные ведомственные организации, на работу по созданию ведомственных, узкотематических выставок.

Пусть это бегство, как говорит т. Морозов, но бегство это, конечно, не от боязни экзамена «на аттестат зрелости», а от ремесленничества, порождающего штампы и убивающего творческое начало.

Мы умышленно так подробно останавливались на творческих и ремесленных сторонах работы нашего фоторепортера. Мы умышленно несколько сгустили краски. Но сейчас, когда снова поднимается волна разговоров творческого порядка, когда в порядке их поставлены вопросы фотоконкульта и неизбежные дискуссии, когда мы, может быть, окажемся перед необходимостью создания творческого объединения работников фотографии, нам надо, наконец, перестать ориентироваться на одну группу, так как не только в ней (и даже не в ней преимущественно) имеются сейчас творческие кадры советской фотографии.

¹ Иллюстрирование журнала «СССР на стройке», который является подлинно творческим материалом для своих фоторепортеров.

О фотографическом Парнасе и Мигуэле Сервантесе

Слова о малом культурном уровне большинства творческих работников фото звучат уже как трюизм.

Не помнится ни одной серьезной статьи об общих или конкретных вопросах фотоконкульта без призыва к фоторепортерам овладеть культурой, изучать смежные искусства. Призыв этот звучит в течение последних лет все более настойчивым рефреном.

Нельзя сказать, чтобы разумные эти советы пропадали все. Немало можно привести примеров быстрого, подлинно творческого роста отдельных фоторепортеров, умело сочетающих повседневный труд с попытками утверждения своего стиля в наиболее интересных работах. Но сколько таких примеров можно насчитать? Для многих видов овладения культурой остается до сих пор неприятной обязанностью, и без выполнения которой, оказывается, можно отлично прожить и считаться даже в почетном соиме фотозащитников.

Но сроки исполняются.

Читатель извинит нас за небольшое отступление. Нам хочется припомнить молодость русской литературы. Начало прошлого столетия. Была тогда пора увлечения отечественными талантами. Авторам раздавали почетные званности, сравнивали их с классиками других искусств. Была пора излозаний литературного благополучия.

«Мы были уже и в самом деле от души стали верить, что имеем литературу, имеем своих Байрона, Шиллера, Гете, Вагнер-Скоттов, Томасов Муров; мы были веселы и горды, как дети праздничными обновами», — писал некогда В. Белинский в «Литературных мечтаниях».

Не втакое ли благополучие изобретено и в наше молодое фотоконкульту? Молодости суждено общие заблуждения. Мы радуемся подчас, как дети, играя званием художника. В сонм художников фотографии не раз зачислялись просто способные молодые люди, умеющие пользоваться доступным ключом к славе — легковесной «Лейкой».

Фотографический Парнас явно перенаселен.

Нас ожидает пора разочарования.

«...И кто же был нашим разочарователем, нашим Мефистофелем? — продолжал когда-то В. Белинский. — Кто явился сильною, грозною реакцией и гораздо прохладнее наши восторги? Помните ли вы Николая Аристарховича Надоумка...»

Обычайтема иллюзии сто лет назад явился Николаем Надоумок, он же профессор российской словесности Николай Иванович Надеждин. Вряд ли нужно жалеть пришествия фотографического Надеждина, чтобы убедиться в неоправданности наших восторгов. Достаточно прочесть стенограмму речей, произнесенных с трибуны первого съезда писателей — мастеров советской словесности.

Но прежде — несколько слов о подножии трибуны. Именно возле него было сосредоточено обилие «Аеек». У трибуны родился и знаменательный анекдот. Его рассказал нам сам остроумный и значительный беглец.

В то утро он пришел раньше своих товарищей-фоторепортеров. Таинственно улыбаясь, он сообщил, что сделал кадр, который утучен всеми.

— Я снял Сервантеса! — заявил он.

— ?!

— Да, сегодня на съезде присутствует Сервантес.

— Разве... он еще жив? — скромно усомнился кто-то.

— Еще бы! Хотите — покажу?

Любопытные лица потянулись в сторону подного павильона.

Остряк указал сначала на колонну, затем, помянув свои жертвы, ткнул пальцем в портрет классика, украшавший зал.

Мы не сомневаемся, что довольный рассказчик сам только накануне узнал об отсутствии среди живых современников автора Дон-Кихота. Он среагировал знанием классической литературы перед своими собратьями по профессии. Получился анекдот. Анекдот тем печальнее, что среди группы фоторепортеров было по меньшей мере двое, кто не раз зачислялся на страницах нашего журнала в число известных фотозащитников. Анекдот печальный потому еще, что он произносится с работниками одного искусства у трибуны съезда мастеров другого искусства.

Нужно ли доказывать после этого, что (рисуя) мы стали разделять метелки на Парнасе фотографии? В свете выступлений, которые мы слышали с трибуны писательского съезда, вопросы искусства, вопросы мастерства, в том числе и скромного фотографического мастерства, надо поставить с высокой принципиальностью.

Вся история советской литературы и ее организационных форм в виде создания союза писателей должна преподать нам муарый урок. Не каждый литератор, владеющий пером и называющий вещи свои романом, повестью или поэмой, может носить имя художника. Для этого требуется больше: самостоятельное художественное значение его произведений. Мастерство выступает на первый план.

Можно ли подобный критерий мастерства предъявить к творческим работникам других искусств? Без сомнения от него не откажутся живописцы, скульпторы и композиторы.

Что же делать молодому фотоконкульту?

Мы убеждены, что подымется голоса протеста. Моя, искусство фотографии еще неокрепше; его надо растить осторожно и мириться с некоторой ограниченностью его кадров. До поры до времени. Придет срок, и тогда, дескать, и т. д. и т. п. Не зря ведь некоторые видные авторы принципиальных статей настойчиво защищают положение, что фоторепортаж неотделим от фотоконкульта, и мысленно доискусствую о возможности рассуждать о фоторепортере как прежде всего о журналисте, который вовсе не обязан каждую работу свою измерять мерками пригодности ее для художественного восприятия. Товарищи, ревниво пекущиеся о художественных потенциях фоторепортера, на самом деле оказывают ему неважную услугу. Способный фоторепортер, но неовладевший искусством необходимых навыками газетного работника, в том числе навыками грамотно писать, частенько использует опеку защитников художественных принципов репортажа не в пользу дела фотографии. Он норовит пролезть в художество по легкой дз-

² Последнее, впрочем, ставили на совети т. Морозова, так как «Известия» выжили, в сущности говоря, кроме зрительных эффектов и красочности, не отличающейся от других газет (по своему оформлению).



М. Озерский.—Фруктовый сад в Коканде

рожке. Вредны эти утверждения и с точки зрения поднятия технического уровня фотографов. Некоторые фоторепортеры знают не хотят никаких аппаратов, кроме «Лейки», они не изучают оптику, — отсюда и теоретическая безграмотность молодых фотоработников.

Во всей шумихе вокруг творческой, художественной природы фоторепортажа чудится этакое запахло провинциализма в искусстве. Пора бы, по совету Николая Наумова, «гораздо поохладить» эти восторги!

Демонстрация великих творческих исканий на первом съезде советских писателей ясно показала, что с целовыми метками к искусству теперь не пойдешь!

Мы вовсе не хотим утверждать, что фоторепортеру закрыт путь к фотоскульптуре. Наоборот, мы полагаем, что фоторепортаж — непреходящая школа для всякого талантливого фотоработника, претендующего завоевать звание художника. Но мы решительно отвергаем замаскированное утверждение, которое, будучи расшифровано, прозвучит так: фоторепортер — это недоросший фотохудожник. Мы знаем талантливых фоторепортеров, которые гордятся своей принадлежностью к цеху журналистов и, повышая свою политическую и газетную квалификацию, не собираются стать непременно

художниками. Мы знаем и другие факты, когда фотоработник, занимающийся фоторепортажем, смотрит на свою работу как на временную и старается создать вещи, качественно отличные от репортажеских, вещи, художественно значимые.

Не находить отличия работы репортера и работы фотографа-художника в настоящий момент — значит тянуть вопросы фото назад.

Мы должны бороться за большое искусство советской фотографии, и критерий наш должен быть столь же строг, сколь строг он теперь в советской литературе.

Вонистину, вот когда важно сознаться: лучше меньше да лучше. И перестать раздавать патенты фотохудожников молодым людям с «Лейкой», не умеющим подчас связать в текстовеке двух слов и путающим Мигуэля Сервантеса с Исааком Бабелем.

Фотографический Парнас нуждается в разгрузке.

От редакции.

Помещая статью тов. Морозова, редакция огорчается, что не со всеми положениями автора она согласна. Фотожурналист не должен быть обязательно художником-фотографом. Этим именно он и отличается от журналиста-газетчика. В этом специфика его профессии.



М. Марков.—Прогулка по Неве

Перед **новыми** задачами

Нельзя сказать, что трест Союзфото уже к настоящему времени полностью и вполне удовлетворительно осуществляет стоящие перед ним задачи. Это объясняется как тем, что фотодола в таком разрезе, в каком призвано его ставить Союзфото, является новым для нашей страны, так и тем, что Союзфото существует всего с половины прошлого года, а существовавшие до него Унион-фото и Пресс-кашше, вследствие незначительности масштаба своей работы, отсутствия соответствующих редакционной и производственной баз, делали только первые шаги на пути обслуживания печати и выпуска массовой продукции.

До конца 1932 г. производственная работа Союзфото протекала в нескольких кустарного типа фотодолбораториях в Москве и крупнейших городах Союза. И только в конце 1932 г. была пущена в ход первая в СССР и единственная в мире фабрика фотопечати.

Организация фабрики дала возможность применить впервые в СССР фоторотации «Кебич», специальное репродуктивное фотооборудование, рационализировать технологический процесс фотопечати и, помимо резкого увеличения количества выпускаемой продукции, ускорить выпуск этой продукции и поднять ее качество.

К настоящему времени фабрика освоила импортное оборудование и первобытно производитственный план.

С начала 1934 г. внутри треста организовано три самостоятельных хозяйственных сектора: Союзфотохроника, обслуживающая печать фотоиллюстраций и клише внутри СССР; Фотониздат, выходящий массовой фотооборудование, и Иносектор, обслуживающий иностранную печать фотоинформацией о СССР и добывающий за рубежом иностранную хронику, которой Союзфотохроника снабжает наши газеты и журналы.

Организация Союзфотохроники дала возможность перейти от кустарного обслуживания к более квалифицированному обслуживанию печати при помощи абонентской системы, учитывающей запросы и требования каждой редакции в отдельности.

Основными звеньями Союзфотохроники является соборковская и фотокоровская сеть. Без хорошо налаженной работы фотокорреспондентских пунктов в краевых и областных центрах, без широкой и вполне проверенной фотокоровской сети, охватывающей все наиболее значимые пункты Советского союза, невозможно своевременное и достаточно полное обслуживание печати. Между тем Союзфотохроника к настоящему времени далеко не во всех краях и областях имеет соборов.

С фотокорами дело обстоит не лучше. Не все 200 фотокоров, числящиеся в списке отдела корреспондентской сети Союзфото, в достаточной мере соответствуют требованиям, предъявляемым к ним. Кроме того, «дислокация» их не соответствует потребностям Союзфото. Сама работа с фотокорами не получила еще должного развития в работе Союзфотохроники. Нет систематического, повседневного руководства фотокоровской сетью, очень мало используется, например, возможность привлечения в ряды фотокоров политотделов МТС, совхозов и транспорта.

Другой недостаток Союзфотохроники — отсутствие достаточного числа подготовленных фоторедакторов (бильредакторов). Поэтому Союз-

фото приходится в процессе работы «выращивать» эти кадры. Создание же специального учебного заведения или факультета при соответствующем учебном заведении пока что встречает большие трудности.

В текущем году Союзфото предприняты первые шаги в области подготовки редакционного и репортерского аппарата — созданы курсы, но судить о результатах этого опыта еще преждевременно.

Для работы Иносектора характерны в основном те же недостатки, что и для Союзфотохроники. Работа Иносектора за границей, все еще незначительная, имеет, однако, тенденцию к неуклонному расширению. Сейчас Иносектор снабжает фотоиллюстрациями органы печати 24 стран, причем спрос на советскую фотоиллюстрацию все возрастает.

Организация Фотониздата выдвигает вопрос о формах массовой продукции. Безусловно, ассортимент продукции Фотониздата — серии, плакаты, открытки, портреты, миниатюры — еще крайне беден и требует своего расширения. Это расширение должно идти по линии внедрения новых форм фотопроизводства, могущей иметь массовый сбыт, и главным образом по линии различных видов миниатюрной фотографии, фотосувениров, альбомов и т. п. Мы считаем, что при расширении ассортимента массовой фотопроизводства ни в коем случае нельзя идти по пути дублирования полиграфической изопроизводства, у которой значительно больше возможностей, чем у фотографии. С этой точки зрения никак нельзя согласиться с т. С. Мостовым (№ 6 «СФ»), статья «Разговор по советски», что задачей Фотониздата является издание жанровых фотокартин, пейзажей и т. п. В этой области у полиграфии гораздо больше, чем у фотографии, возможностей и средств дать значительно лучшую (в красках!) и более дешевую продукцию.

Важнейшая задача Союзфото на данном этапе — укрепление редакционного аппарата. Повышение квалификации редакторов и репортеров, расширение сети соборов до полного охвата всех краев и областей, пересмотр и расширение фотокоровской сети, вовлечение в фотокоровскую работу политотделов МТС, совхозов и транспорта, повседневное руководство фотокоровской сетью — вот те задачи, на разрешении которых, в первую очередь, должен сосредоточить свое внимание трест. Повышение квалификации редакционного аппарата даст возможность Союзфото лучше разрешать творческие вопросы, еще лучше поставить свою работу по обслуживанию печати и выпуску массовой продукции.

**ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА ЕЖЕМЕСЯЧНИК
„СОВЕТСКОЕ ФОТО“
ОРГАН СОЮЗФОТО**

**Условия подписки
на 3-й стр. обложки**



Ф. Кислов. — Этул Днепроострой

М. Карашиников. — Попрыг комсомолки



Х. Р. М. — Терефил Елджикова





М. Калашников. — Портрет комсомолки



Х. в. н. — Товарищ Евдокимов

ЯД

БУРЖУАЗНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИОННЫЕ ЖУРНАЛЫ ЗА РУБЕЖОМ

В. Гришанин в своей статье «Мечта советского фоторепортера» («Сов. фото» № 3) выдвигает необходимость создания в нашей стране хорошего массового фотоиллюстрированного журнала. Гришанин поступает вполне правильно, когда призывает воспользоваться опытом заграничной иллюстрированной прессы, в частности, при выборе определенного типа журнала. Мы считаем поэтому своевременным рассмотреть различные типы заграничных иллюстрированных журналов.

Пресса каждой страны имеет свои особенности, свой собственный выработанный и закрепленный жанр, свой формат, свой шрифт, свою технику, свою фальцовку. Маленький формат немецких газет показывался бы французам прямо чудовищным, обязательная французская фальцовка показывалась бы любому немцу верхом уродства. Эта разница, конечно, не ограничивается только этими признаками: все остальные — от содержания, верстки и до шрифтов — также совершенно различны в каждой стране. Правда, в иллюстрированной прессе по мере ее распространения возникают подражания тому или иному жанру: так, германский жанр оказывает сильное влияние на журнал «Франция», а американское внедряется в Германию. Но несмотря на это смешение стилей мы все же можем ясно различить три определенных типа буржуазной иллюстрированной прессы: немецкий, англо-американский и французский.

★

Германия исторически страной полиграфической культуры, она же была одной из первых стран, широко применивших фотографию для целей иллюстраций и рекламы.

Послевоенные годы вплоть до гитлеровской полной фашизации печати были годами расцвета немецкой иллюстрированной печати.

Отличительной чертой немецких еженедельников является то обстоятельство, что почти все эти журналы принадлежат газетным концернам или издательствам крупных провинциальных еженедельных газет. Так, самый распространенный журнал стандартного типа «Берлинер иллюстрирте» принадлежит газетному концерну Умштейна, «Кельнские иллюстрирте» издается тем же издательством, которое издает «Кельнские цейтунг», а «Франкфуртер иллюстрирте» принадлежит «Франкфуртер цейтунг». То же можно сказать и еще о нескольких больших иллюстрированных еженедельниках этого типа.

Таким образом иллюстрированная еженедельная печать распределена по всей стране, поскольку и еженедельные крупные газеты выходят далеко не только в Берлине и «провинциальная» печать пользовалась всегда не меньшим, если не большим влиянием, чем берлинская. Это всегда отличало немецкую печать от прессы других стран.

Издание этих еженедельников не мешает всем этим газетам (как и вообще другим немецким газетам) выпускать еженедельное воскресное иллюстрированное приложение.

Все эти еженедельники объединены одним общим типом: это большого формата тетради, обильно иллюстрированные почти исключительно

фотографическим материалом. В немецкой иллюстрированной прессе фотография окончательно вытеснила рисунок и не только в репортажах, но и часто в качестве иллюстраций печатающихся в журналах романов и повестей. С этим фотографическим обликом текста гармонирует и фотографический облик обильных объявлений, которые иногда, как например в «Берлинер иллюстрирте», занимают почти половину всего журнала и служат, конечно, главной доходной статьей. В области фотосекламы немецкие фотографы достигли больших успехов, и мы часто видели на страницах этих журналов весьма остроумные, прекрасно выполненные рекламные фотомонтажи. Небезинтересно кстати указать и на то, что именно рекламой фотографии уделялось особое внимание в немецких фотониколажах: на фотододелании шлома Рейманна, в Новоберлинской школе (Вернера Грейфа) и в ныне закрытой за шлюхом «Новое» направление «Баухаус Дессау».

Именно в этих немецких еженедельниках родилась впервые и завоевала себе твердое положение серийная фотография. В каждом номере этих журналов мы находим страницы репортажа из какой-нибудь страны или серии каких-либо интересных фотографий, рассчитанных на вкус или политические интересы данного круга читателей.

Эти серийные снимки постепенно вытеснили из еженедельников актуальные снимки, которые перешли на страницы ежедневных газет.

В журналах и актуальные события стали представляться только в форме живых репортажей. Серии постепенно разрастались, отдельные журналы стали публиковать фотосерию с продолжениями, некоторые растягивали их на 20—30 номеров. Особенно интересно оставшиеся серии публиковала «Кельнские иллюстрирте», уместно хорошо использовать и подать старую архивную фотографию. Так возникла «История спорта» в фотографии, «История Третьей республики» (Франция), «История колониальных владений» и т. п.

До гитлеризации эти серии выдерживались по возможности в «нейтральных тонах» (если не считать откровенно антисоветской серии «История русской революции»); после фашизации печати эти серии стали служить орудием шовинистической пропаганды.

Из еженедельников в стороне от общего развития остались только традиционная мендская реакционная «Ди вехе» («Неделя»), издание Шерля, продолжающая оставаться на своем довоенном уровне — с обилием рисунков и старомодными технически отсталыми снимками. «Ди вехе» продолжает и сегодня служить прообразом для многочисленных в Германии «семейных» иллюстрированных еженедельников, дающих квинт-эссенцию мендской морали и «семейного уюта».

Наряду с этими иллюстрированными дешевыми еженедельниками в Германии существует и весьма обильная «салонная» иллюстрированная пресса — еженедельники и еженеделники, отпечатанные на меловой бумаге и рассчитанные для «высшего общества». Здесь наряду с полумодными, полуспортивными журналами («Спорт нун бильд», «Элегант вельте» и др.) мы находим и немецкий от-



Типичная страничка репортажа (серийного фотоочерка) из французского еженедельника «Чтение и читатели Парижа». Характерны и тема, и стиль снимков, и общая композиция странички. Французские еженедельники любят такие очерки, где фотограф видит людей и вещи с точки зрения «фланера» — человека, неторопливо прогуливающегося по улицам и бульварам («Журнал «Вуаля», Париж»).

приск псевды интернациональных «монденов»-реакционных иллюстрированных журналов («Иллюстрацион» во Франции, «Иллюстрацион Италия» в Италии и т. п.) — «Лейпцигер иллюстрирте», дающую великоветские репортажи и ведущую еще задолго до Гитлера шовинистическую пропаганду.

Параллельно с развитием германской иллюстрированной печати шло и внедрение в нее американского влияния.

Это влияние выразилось в создании целого ряда еженеделных «магазинных» рассчитанных на легкое и занимательное чтение. В отличие, однако, от своего американского прообраза немецкие «магазинные» с самого начала взяли установку: не на рисунок, а на фотографию, причем фотографическая техника в некоторых из них, в особенности, в тех, которые издаются концерном Умштейна («Уг», «Квершинт»), достигла большой высоты. В особенности «Квершинт» сумел в течение ряда лет давать на своих страницах весьма ценную фотографическую документацию, также навлекла часто и очень удачно старые архивные фотографии. Фашизация ударила весьма сильно по этим американским начинаниям немецкой иллюстрированной печати. Особенно пострадал «Уг», увеличивший свой формат и принявший субто провинциальный облик, делающий его особенно похожим на «Вехе».

Следует также особо отметить немецкие научно-популярные еженеделники типа «Коралл».

Немцы всегда были блестящими популяризаторами. А потому эти журналы стоят на большой высоте, хотя и в них редакции ухитрились вносить затхлый реакционный дух. Но тем не менее эти журналы выгодно отличаются от французских и американских журналов этого же типа своей серьезностью и научностью подхода и блестящим применением фотоиллюстрации.

Мы уже говорили о том, что каждая немецкая газета имеет свое еженедельное иллюстрированное приложение, причем эти приложения иногда разрастаются в небольшие журнальчики в шесть, восемь полос (приложение к «Берлинер тегеблатт»), дающих на своих страницах целые репортажи и небольшие серии.

Большие провинциальные газеты составляют эти приложения индивидуально, а бесчисленные провинциальные мелкие газеты пользуются уже готовыми агентскими приложениями, в которые вписываются только названия газет. Изготовление таких иллюстрированных приложений занимается ряд специальных агентств. Большинство этих приложений уже до Гитлера было выдержано в реакционном ультрабуржуазном духе.

★

Немецкое влияние сильно сказалось на типах многих иностранных журналов в Скандинавии, Швейцарии, Голландии, отчасти в Италии и Испании.

Особенно сильно это влияние сказалось на швейцарской иллюстрированной прессе, которая также начала возникать при местных газетах и по формату и типу мало чем отличается от немецкой. Это влияние не ограничилось только рамками немецкой Швейцарии, а перешло и во французскую ее часть. В Швейцарии возник большой концерн иллюстрированной печати Ринггер, издающий несколько еженедельных журналов на немецком и французском языках.

Один из журналов этого концерна «Зунд эр» («Она и он») старается ввести несколько новых журнальных типов, давая дешевой «монденым» (великосветским) журнал, объединяя воедино претензии «Элеганта вельте» с типом стандартного немецкого еженедельника. Тип этого журнала как нельзя лучше удовлетворяет интересы швейцарского мешанина, стремящегося вернуться в высший свет.

Голландская иллюстрированная пресса также построена по принципу немецких журналов. Подавляющее большинство голландских еженедельников принадлежит католическому издательскому концерну, сумевшему очень хорошо использовать фотографию для целей католической пропаганды.

Надо, однако, делать справедливое замечание: эти очень хорошо изданные журналы: они умеют преподнести свой иду в хорошо замаскированном виде, не путая глаза читателей черной ступаной. Они умеют свои мысли и идеи протискивать контрабандно, используя художественные очерки, фоторепортажи, даже объявления.

Под явным немецким влиянием находится и чехословацкая иллюстрированная пресса. На чешских журналах сказывается также и известный налет парижских влияний. Пресса эта не велика и не очень сильна, но технически стоит на большой высоте.

Отметить следует также и удовлетворительную технику двух польских журналов (один из них детективный), дающих четкие фотографии и зоркий монтаж всего номера.

Общая картина среди европейских журналов стоит иллюстрированная английская пресса. Основным

элементом этой прессы являются ежедневные иллюстрированные газеты («Дейли Миррор» и другие). Газеты эти используют главным образом фотографии и раскладывают громадными тиражами. В этих газетах печатаются «магазинными» снимками, этюдами, красивые головки, сценки. Большинство этих газет рассчитано на домашних хозяек и продавщиц магазинов, другие — на мешан английской провинции. Отсюда и общий тон текста и снимков — здесь полнота преподносится словно приему лондонского лавочника, а сценки идиальной загородных пикников должны служить «идеалом» для продавщиц универсальных магазинов...

Несмотря на распространение в Англии «магазинных» снимков, сами «магазины» их утилизируют мало, продолжая оставаться верными консервативному рисунку и своему постоянному жанру: любовные рассказы, приключения, путешествия.

Имеет Англия и наследу больших иллюстрированных журналов, большинство которых принадлежит одному концерну, издающему самые большие английские иллюстрированные журналы — «Иллюстретед Лондон Июз», «Сфер» и др.

Большие английские иллюстрированные журналы по внешнему оформлению можно было бы отнести к числу интернациональных «монденных»

журналов. Однако великобританское содержание здесь слабо и слабо и значительные репортажи о путешествиях, излюбленные англичанами охоте и спуте. Англия выработала школу блестящих фотографов-репортеров и фотографов-путешественников, обеспечивающих этим изданиям интересный и высококачественный материал.

★

До войны Франция почти совсем не знала иллюстрированной печати. Реакционно-аристократическая «Иллюстрацион» была фактически единственной иллюстрированным журналом. Ей сопутствовали лишь галлетные еженедельники типа «Лиль-Базар» и «Ви-паризьен», печатавшие шикарные рисунки, рассказы и главным образом объявления домов свиданий и сомнительных го- стиниц.

И в последние годы, когда Германия уже давно была навоевана ежедневными и еженедельными журналами, фотошоколами и фотокурсами, родина Дагера и Ниепса совсем не интересовалась ни фотографией, ни иллюстрированной печатью. Шесть лет назад возник «Вю». Возник он несомненно под влиянием немецких еженедельников, причем типичные черты эти немецких журналов были дополнены парижским юмором и легкостью стиля. «Вю» возник как первый конку-

рент консервативной «Иллюстрацион», а потому тот был с самого начала более радикальный, временами даже «левый». Журнал был задуман как строго «фотографический» орган и таким он остался несмотря на кое-какие изменения и колебания в политическом направлении журнала. «Вю» сумел привлечь к работе ряд крупных фотографов и создать школу французского фоторепортажа, из которой вышли многие крупные фотографы.

Для Франции «Вю» был новинкой — это был первый еженедельный журнал. Поэтому успех, выпавший на его долю, был весьма значителен. Вскоре нашлись подражатели.

Газета «Экспельсюр» стала издавать «Мируар дю монд» («Зеркало мира») по типу несколько опрошенной «Иллюстрацион» «для бедных». «Мируар дю монд», избегая политики, старается перенести центр внимания на путешествия, открытия, экспедиции. И хотя колоннально-парадная часть здесь слабо сокращена по сравнению с «Иллюстрацион», однако реакционно-официальный дух «эквот и се» ставит этого журнала.

Революрная полицейская французская журналистика имеет свои иллюстрированные еженедельники: «Вуаль», «Детектив», «Полиц-магазин» и другие. Но главнее двух других стоят неизвестные полицейские журналисты братья Кессель.

Тип «Вуаль» — сенсации, фотонтервью, приключения. Типы двух вторых — уголовщина, уголовный фоторепортаж, воссоздание действий полицейских агентов в фотографии и очерках.

Эти журналы — самые дешевые французские еженедельники, а потому и наиболее вредные. С точки зрения фото и полиграфической техники они стоят на довольно низком уровне. Однако влияние полицейской журналистики вышло уже за рамки дешевых журнальчиков: роскошно издаваемый ежемесячный «Магазин» воссоздает полицейские доблести на аналоговой бумаге при помощи специально поставленных и блестяще исполненных фоторепортажей.

Удачным типом иллюстрированного журнала является возникший года два назад «Фотомонд» — еженедельник, состоящий из серий и отдельных, хорошо поданных фотографий. Направление журнала мешанско-бульварное, но оформление несомненно заслуживает внимания.

Много фотографий помещает и очень распространенный во всем мире буржуазный научно-популярный журнал «Je sais tout», возникший под непосредственным влиянием аналогичных американских журналов. Особенно следует отметить и возникший два года назад популярный медицинский журнал, единственный в своем роде во всем мире — «Герис». Журнал этот богато иллюстрирован и умеет популяризировать медицину при помощи фотографических репортажей и очерков. К сожалению, видимо, тиражные соображения заставляют редакторов часто превращать популярную в репортаж на остро сенсационные темы, преподнесенный иногда слишком бульварно.

Успех фотографии пленки, наконец, и ветерана французской галлетной журналистики «Ви паризьен», начавшего помещать фотоагты.

Конкурент «Ви паризьен» «Сурир» («Умбрак») пошел дальше — он стал создавать целые галлетные фотосери и репортажи, в частности предпринимчивый редактор заставил своих фоторепортеров путешествовать во всесам кварталам и домам всех столиц мира...

Конечно, и в этих «галлетных» еженедельниках есть своя классово-политическая линия. «Ви паризьен», например, открыто проповедует фашизм.

Естественно, что успех фотографии сильно отразился на всем развитии французской галлетной журналистики. Американское влияние сказалось и здесь: стали возникать «магазины», отличающиеся прекрасным внешним оформлением и невероятным убожеством эротизированного содержания — «Пари магазин», «Алло» и множество других. В этих журналах техника фотографии голого тела достигла большой высоты. Однако эти работы, а часто и большие имена художников служат только для прикрытия вполне определенных целей.

Сейчас Париж стал большим фотографическим центром. Из Германии перекочевало в Париж множество крупнейших фотографов и представителей левой журналистики. Париж имеет теперь все шансы заменить Берлин в качестве фотографического и фотоздательского центра.

★

Америка была первой страной, в которой фотография проникла в печать и ее завоевала. Американские газеты создали собственный тип и жанр газетного фоторепортажа. Однако развитие фотографии за океаном пошло не по тому пути, каким оно пошло в Европе. Американская фотография продолжает служить только актуальному репортажу и рекламе.

Все американские газеты дают воскресные фотонастрированные приложения — «пикчор-секшен». Американские масштабы сказались и здесь, эти «пикчор-секшен» уже не две маленьких странички, которые дают своим читателям во воскресенье европейские газеты, это уже 8—12 больших газетных полос воскресного «Нью-Йорк таймс». Немногом меньше эти приложения и в других американских газетах. Воскресное приложение к «Нью-Йорк таймс» — смотр репортерских сил за неделю. События всего мира находят здесь свое живое отражение в фотографии. Принадлежащее «Нью-Йорк таймс» пресс-фото агентство «Уайд Уолд» заботится о снабжении «пикчор-секшен» новыми снимками со всего мира. Большие газеты помимо этого дают каждое воскресенье еще и специальные «магазинные» приложения, обычно также использующие фоторепортажи.

Все развитие серийной фотографии прошло, почти не затронув Америки. Больше того, фотография, завоевав еженедельную прессу, оставила почти нетронутой всю еженедельную и еженедельную печать. Бесчисленное множество выходящих в Соединенных штатах еженедельных и еженедельных журналов, наполненных приключенческими рассказами, осталось верно рисунку, самой старой и консервативной его форме. Среди всей массы американских журналов мы с трудом можем назвать пять-шесть, применяющих фотографию. В этом сказались особый консерватизм американцев. Фотографии приходится буквально с боем отвоивать себе каждую страницу журнала.

Недавно наиболее распространенный американский еженедельник «Сатердай внинг пост» («Субботняя вечерняя почта») решился едва ли не после целой редакционной революции помещать две странички фотографий. Говорят, что это новшество вредно отразилось на тираже журнала, достигавшего 2 000 000 экз.

Есть, однако, одна область в журналах, в которой и в Америке фотография охотнее всего использовалась. Как известно, американцы очень любят путешествовать, каждое лето переполненные пароходы увозят в Европу американских тури-

Крупнейшая из трех английских ежедневных фотонастрированных газет Англии — «Дейли Миррор»¹⁴. Принадлежит лорду Бивербруку. Основана в 1897 г., имеет тираж 1—1,5 миллиона. Номер стоит пенни и состоит из 36—48 страниц, из которых первая и последняя раворот, и 2—4 внутренних целиком заняты на высших достижениях фоторепортажной культуры капитализма и серьезнейшее орудие пропаганды консерваторов в Англии



стов. Многие ездят в Южную Америку, в Канаду...

Этот интерес к чужим странам родил обильную туристскую прессу и множество журналов, посвященных дальним странам и путешествиям — «Травла». У нас, в Союзе, из всех этих журналов более знаком «Эйшия» («Азия»), журнал, посвященный главным образом Дальнему Востоку. Журнал этот отличается, как и все американские журналы, безукоризненностью оформления, которое, однако, сочетается с реакционностью содержания. Таких журналов в Америке несколько. Укажем только на чрезвычайно интересный географический ежемесячник «Географикал магазин», издающийся Американским географическим обществом в Вашингтоне и дающий иногда поразительно подобранную фотографическую документацию, и на популярный и занимательный «Травла».

Особенно умело используется фотография американскими конторами пароходных компаний в качестве пропаганды своих путешествий.

Нью-йоркские конторы «Кунард Лайн» и «Северотерманского Ллойда» издают иллюстрированные еженедельники, дающие массу занимательного материала и обильно использующие фотографии. В этом отношении особенно следует отметить журнал германского Ллойда «Свенн Сиз», кото-

рый можно было бы поставить в образец издающейся нашей Интуристом «Советская Травла».

Важные советские журналы не обошли и Америку. В издании таких журналов специализировался издательский концерн «Конда-пест», издающий известный дорогой модный журнал «Вог», выходящий одновременно в Нью-Йорке и в Париже, и светский ежемесячник «Ванити фэйер». Последний, придерживаясь общего европейского тона светских шикарных изданий, делает, однако, значительную «суступку» в пользу читателей-интеллигентов, так как, очевидно, этот читатель представляет важный контингент среди потребителей этого дорогого по цене журнала. Поэтому мы находим на страницах «Ванити фэйер», много серьезных статей об искусстве, театре, литературе, хорошие фотографии, преимущественно портреты деятелей науки, искусства, литературы, в том числе много старых архивных фотографий. Следует отметить очень занятно составляемые постоянным фотографом (он же коллекционер старых фотографий) журнала Кульвером серии фотографий, показывающих изменения выразительности лица того или другого артиста на протяжении его театральной карьеры, фотографические этюды различных писателей разных стран и эпох и т. п. Наряду с этим материалом преподносятся и любопытные рассказы и архивные анекдоты о лон-

Тип германского иллюстрационного издания — приложения к газете «Берлинер тагеблатт». Каждое из них выходит еженедельно, в определенный день, имеет стандартный объем («Берлинское зеркало» — 4 стр., «Зеркало мира» — 16 стр., «Жанская звезда» — 4-8 стр., «Дом, двор, сад» — 8 стр.) преимущественно заложены снимками. Сейчас, как и вся германская печать, унифицированы в нацистском направлении.



Типичная раскраска (2 страницы) из английского еженедельника «Иллюстрированный Лондон Ньюс». Последняя половина каждой из страниц Дюорджа. Используются, наряду со снимками, и зарисовки. Очень типична правая страница, где, увязаны снимки с текстом — вся композиция консервативна и подчеркнута статична. Иначе — «шокинг»!

донском «Джекс-потрошитель» или парижском Лондро. Это угодение разным вкусам, очевидно, выгодно отражается на тираже журнала, который несмотря на довольно высокую цену пользуется очень большим распространением не только в Америке, но и в Европе.

Следует также отметить серию научно-популярных ежемесячных «магазинов». Самый большой из этих журналов «Популяр Металикс» ежемесячно дает самый разнообразный, главным образом, фотографический, материал: здесь и путешествия, и наставления о том, как самому изготовить какой-либо аппарат, и главное многие страницы заполнены новыми изобретениями и усовершенствованиями, причем все это наглядно иллюстрируется photographиями. Эти журналы можно было бы отнести к разряду полезных журналов, если бы... большинство изобретений не рекламировалось в них за определенную плату, если бы большая часть этих изобретений обычно не была бы лишена всякого общественного интереса. Конечно, не весь текст оплачивается заказчиками и часть материала несомненно заслуживает внимания, однако общая печать «бизнеса» лежит на всех этих журналах.

Американская иллюстрированная пресса стоит сейчас тоже на распутье. Фотография постепенно, правда очень медленно, отвоевывает свои права.

Мы коснулись выше исключительно буржуазной иллюстрированной печати, так как и немецкая «A.I.Z.» и французский «Регар» достаточно известны нашим читателям. Блестящие достижения этих двух журналов достойны самостоятельного рассмотрения на страницах журнала.

Мы заметим лишь в заключение, что влияние буржуазной иллюстрированной печати в некоторых случаях еще вреднее, нежели влияние буржуазных газет. Иллюстрированная пресса умеет в таске различных форм приносить свой яд в рабочие кварталы, умеет найти способы парализовать революционный пыл и свести его в рамки меланхолического дождя и востлиги перед капиталистическим строем. Иностранцы рабочий часто вынужден в часы досуга брать за мецшанский реакционный журнал, так как этот журнал единственный интересный занимательный журнал. Таким образом в рабочие кварталы Парижа просачиваются восславления полиции на страницах «Детектива», а в ряды американской рабочей молодежи бесчисленные «магазины» несут уверенность в будущем новом «процветании», пригода которого рекомендуется спокойно дожидаться.

Таким образом задача, стоящая перед иностранцами пролетарскими иллюстрированными еженедельниками, чрезвычайно велика и ответственна. Каждый их успех представляет шаг вперед в деле борьбы против реакции, шовинизма, меланхолического и против фашизма.

ФОТОТЕХНИКА

П. Антонов

СЪЕМКА ПЕЙЗАЖЕЙ

СОВЕТЫ ПРАКТИКА

Съемка пейзажей требует большого умения владеть рядом технических приемов: правильным использованием освещения, применением светофильтров, светочувствительности и цветочувствительности пластинок, использованием различной оптики, применением сеток, смягчающих дисков и пр.

Покажем на ряде примеров, как технические приемы помогают наиболее выразительной передаче пейзажа.

Ночь и сумерки

Съемка пейзажей в ночное время сопряжена с целым рядом технических трудностей.

В этом случае, прежде всего, требуется короткая экспозиция, лучше всего достигаемая при светосильных объективах. Большое влияние на экспозицию оказывает общая чувствительность и цветочувствительность негативного материала. При

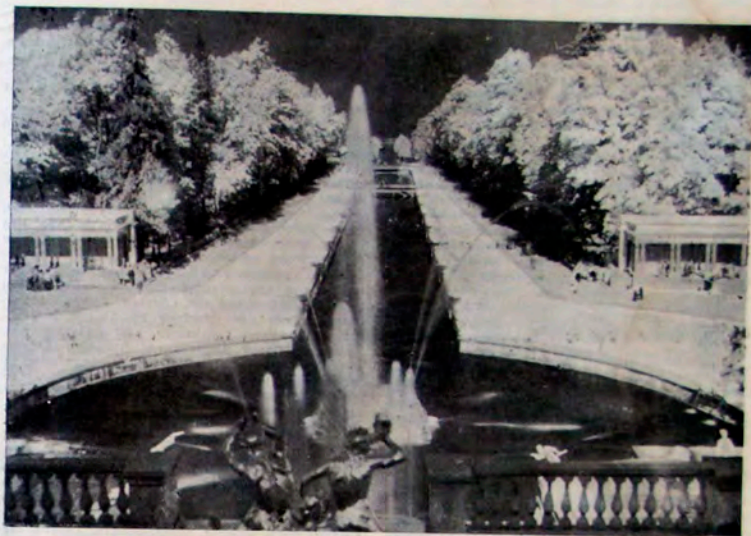
ночных съемках обычно приходится иметь дело с электрическим полуваватным светом, в составе которого доминируют желто-красные лучи. К этим лучам хорошо чувствительны панхроматические пластинки. Следовательно при ночных съемках лучшими результатами дадут высокочувствительные, панхроматические пластинки.

При современной технике возможно, однако, делать «ночные» снимки днем при солнце.

Как достигается этот эффект? В ночном пейзаже преобладают темные участки и лишь отдельные места высвечены. Ночью небо темное, предметы не имеют ярко выраженной формы. Наблюдается отсутствие деталей. Предметы зачастую воспринимаются как силуэты.

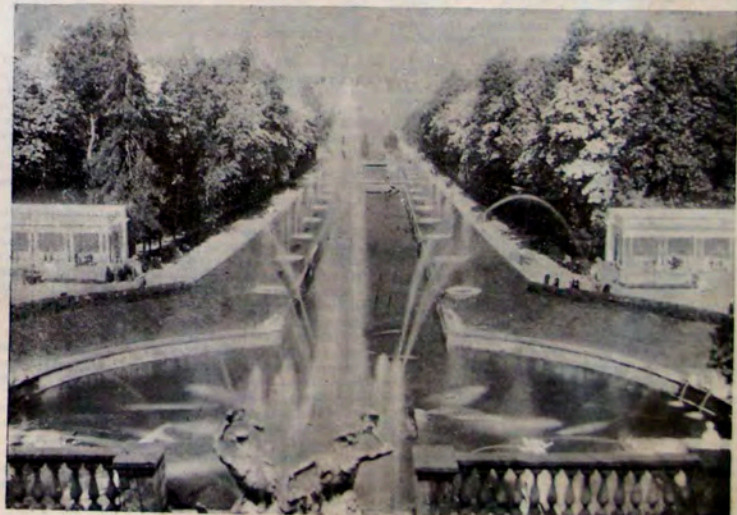
Чтобы создать на снимке искусственным путем эффект ночи, необходимо, очевидно, работать на недодержке. При недодержке пропадают в тени детали и хорошо запечатлеваются световые участки. Наилучшим освещением является боковой свет или задний (контр-жур). При таком свете наименьшее количество освещенных участков и боль-

П. Антонов. — Восход солнца (снимок сделан против света и создает впечатление ночи)



Д. Иванов. — Петергофский фонтан (снято на инфракрасной пластинке с инфракрасным фильтром, пластинки ФОНХТ, sensibilizированы кривтоцианином, экспозиция 1 сек., Ф / 12)

Д. Иванов. — Петергофский фонтан (снято на ортохроматической пластинке с желтым светофильтром, кратностью 1:5, экспозиция 1/2 сек. Ф / 12)



ное количество теневых. В результате на снимке создается полный эффект ночи.

Описанный способ (неодержка при заднем свете) пригоден в тех случаях, когда в поле зрения объектива не попадает небо. Когда же снимается пейзаж с наличием чистого голубого неба, необходимо использовать светофильтр. Для усиления эффекта ночи можно применить (перед объективом) шелковую черную сетку, которая немного размывает изображение.

Эффект сумеречного, вечернего пейзажа достигается теми же средствами, как и эффект ночного пейзажа, но в несколько смягченной форме. При этом не следует злоупотреблять неодержкой и применять светофильтры средней плотности. Желательно использование оттененных светофильтров, которые дают возможность оставить на горизонте светлую полосу, характерную для заката.

Солнечный день и утро

В солнечном пейзаже должно быть больше светлых пятен. Солнечный пейзаж должен выглядеть светлым. Для этого необходимо при съемке делать небольшую передержку. Наиболее выгодным считается передний свет, расположенный немного сбоку.

При съемке солнечных пейзажей с преобладанием зеленого цвета (трава, деревья) или желтого цвета (спелый хлеб) рекомендуется применять светофильтры совместно с цветочувствительными пластинками.

Желтый светофильтр при ортохроматической или панхроматической пластинке передает желтый цвет светлее. А если светофильтр достаточно густой — белый.

Зелень с желтым светофильтром передается так же значительно лучше. Пейзажи с преобладанием зелени прекрасно воспроизводятся с зеленым светофильтром. Зеленый светофильтр позволяет воспроизвести зелень почти белой, что резко усиливает солнечный эффект. К сожалению, эти светофильтры мало распространены среди фотолюбителей.

Съемка раннего утра (до восхода солнца) почти не отличается от съемки сумерек. Здесь для съемки применяют те же приемы. Очень интересной является съемка при восходе солнца и самого восхода солнца, когда преобладают желто-красные лучи.

При съемке пейзажа с диском восходящего солнца рекомендуется употреблять легкой голубой светофильтр, который задерживает красно-красные лучи.

Утро после восхода солнца характерно наличием длинных теней. При желании эффект утра можно получить при съемке вечера (перед заходом солнца).

Небо и море

Съемка пейзажей, в которых главную роль играет небо, — одна из трудных съемок. Обычно такие пейзажи совпадают в себе самым светлым участком (небо) и самым темным участком (стволы деревьев, земля и пр.). Соотношение яркостей доходит, примерно, до 1:1000, т. е. небо по сравнению с другими предметами, примерно, в тысячу раз светлее. Лучший негативный материал способен правильно передавать соотношение яркостей не более, как 1:150. В результате на пейзаже, снятом без каких-либо технических приспособлений, получается или совершенно белое небо

и хорошо проработанная земля, или наоборот — прекрасно проработанное небо с совершенно черными предметами, расположенными на черной же земле. Кроме того в большинстве случаев облачное небо с голубыми прогамами, снятое на простой пластинке или без светофильтра, получается белым без облаков.

Чтобы правильно воспроизвести пейзаж с небом, применяются светофильтры. Наиболее приемлемыми считаются желтые, оранжевые и красные. Все эти светофильтры в зависимости от своей плотности частично задерживают или даже совершенно не пропускают синих лучей.

Для правильной передачи неба необходимо брать светофильтр средней плотности, либо при густом светофильтре голубые прогамы небо не выходят черными, плохо воспроизводимый нормальное небо, служит прекрасным средством для создания эффектных снимков, дающих впечатляющие грозы или грозных туч.

Как видно из сказанного, светофильтры прекрасно помогают при съемках неба, но следует отметить, что они дают нужный эффект лишь в тех случаях, когда небо имеет синий или голубой цвет. Если же небо затянато сплошь легкими белыми облаками, так называемым «моляком», применение светофильтров бесполезно.

Морской пейзаж обычно состоит из двух главных частей: моря и неба. Освещенность моря и неба почти одинакова, особенно у горизонта. Эта освещенность достаточно сильная и требует при съемке очень короткой экспозиции. Следовательно при съемке нужно выдвинуть небо с помощью светофильтра средней интенсивности. Густой светофильтр пригоден лишь при желании создать эффект ночного моря. Если в морской пейзаж входят другие предметы, необходимо выбирать лобовое освещение, т. е. солнце должно находиться сзади аппарата, иначе предметы получатся слепыми.

Воздушная дымка и эффект тумана

Плохо или хорошо, когда давай пейзажа утонет в воздушной дымке? На этот вопрос ответить трудно. Если желательно иметь фотографию пейзажа с хорошо проработанной далью, то с дымкой нужно бороться. Если же требуется изобразить на фото реалистичный пейзаж, в котором чувствуются глубина и перспектива, дымка необходима. Воздушная дымка образуется благодаря наличию толстого слоя воздуха, который насыщен пылью, испарениями и пр.

Если фотографическим путем воспроизвести такой пейзаж с дымкой, то в снимке будет чувствоваться глубина или так называемая воздушная перспектива. В случаях, когда дымка существует в действительности, воспроизвести ее на снимке легко путем обычной съемки. Другое дело, если в действительности нет дымки, а снимок необходимо сделать с воздушной перспективой.

Пригодится прибегать к технике. Лучшим средством создания дымки служит белая сетка. Сетка смягчает изображение пейзажа. В результате получается снимок с прекрасным эффектом воздушной перспективы.

В случаях, когда требуется получить пейзаж с хорошо проработанной далью, дымку необходимо убрать. Дымка уничтожается применением желтого светофильтра. Поскольку дымка имеет голубоватый оттенок, она полностью погашается светофильтром, и чем плотнее светофильтр, тем лучше результат.

Пейзаж во время тумана

Эффект пейзажа, затнутого туманом, можно получить и искусственным путем. Для этой цели применяется голубой или синий светофильтр. Синий светофильтр хорошо пропускает синие-голубые лучи и совершенно срезает желто-красные. При съемке с таким светофильтром воздушная дымка воспроизводится на снимке преувеличено.

Дальний план сфотографированного пейзажа совершенно утонет в белой вуали. Второй план растушевывается слабее, а передний план, хотя и выделяется четко, но также имеет незначительный белый налет. В результате такой снимок производит полное впечатление тумана.

Снег и горы

Снежный пейзаж при визуальном восприятии представляет собой преимущественно сплошную белую массу, причем снег, расположенный вдаль, кажется голубоватым.

Снежный пейзаж, освещенный солнцем, имеет тени от посторонних предметов и от впадин в самой снежной поверхности. Тени всегда имеют голубоватый цвет. Цвет теней в зимнем пейзаже за-

висит от окраски неба. Зимний солнечный день всегда имеет чистый синий небосклон, свет от которого отражается в тених. Следовательно, если снимать снежный пейзаж без светофильтра, он получится скучным, однообразным. При использовании желтого светофильтра результат значительно улучшается. Снимок получается с тенями. Голубая дымка выходит темнее переднего плана. В снимке чувствуется глубина. Если пейзаж с небом, небо отделяется от снега. Короче говоря, выразительность снимка намного повышается. Следует отметить, что приемлемый результат дает только светофильтр средней плотности. Густой светофильтр передает тени очень темные. Снимок делается контрастным, а фактура снега при этом совершенно пропадает.

Съемка снежных гор требует соблюдения тех же условий, что и при съемке обычных снежных пейзажей. Вообще же при съемках в горах необходимо учитывать одну особенность. Воздух на высоких горах разрежен и чист, он имеет значительно меньшую плотность, чем у земли. Воздушная дымка почти совершенно отсутствует. Поэтому при горных съемках рекомендуется употреблять слабые светофильтры или же совершенно отказываться от них.

Н. Клязин

О глубине резкости

Резкость является одним из главнейших условий, предъявляемых к фотографическому негативу. В частности резкость негатива решает вопрос о возможности изготовления с него увеличенных отпечатков.

Резкость того или иного плана достигается простой наводкой на фокус (по матовому стеклу или по шкале) и зависит исключительно от точности наводки, но в целях обеспечения резкости фотографы обычно дополняют фокусирование применением диафрагмы. Последним приемом по существу мы увеличиваем глубину резкости объектива.

Так сравнительно просто обстоит дело при фокусировании какого-либо одного плана. Задача становится сложнее, когда необходимо обеспечить резкость не одного, а нескольких планов, т. е. достигнуть какой-то конкретной глубины резкости. Между тем, такие случаи в практике встречаются буквально на каждом шагу.

Как же в таких случаях решается эта задача? Мы не сделаем грубой ошибки, если скажем, что в большинстве случаев для достижения той или иной глубины резкости фотографы пользуются диафрагмой на-глазок. Такой метод работы, естественно, заставляет фотографа применять возможно малые отверстия диафрагмы и часто гораздо меньше, чем то диктуется необходимостью. Объясняется это тем, что предварительные расчеты по определению глубины резкости отнимают у фотографа слишком много времени в горячие минуты съемки. Важно было найти простой и удобный способ, позволяющий в самый короткий отрезок времени определять нужную глубину резкости при заданной диафрагме при съемке и наоборот, — нужную диафрагму при заданной глубине резкости. Способ этот был известен давно, но применялся он стал лишь в самое последнее время: многие фабрики начали снабжать свои аппараты специальными градуированными или, как его называют, «глубинным кольцом», им снабжены аппараты «Лейка», «Контакс», «Пулль» и множество других новейших камер.

Такое кольцо показано на рис. 1. Кольцо состоит из двух шкал: внутренней (вращающейся) и наружной (неподвижной). Внутренняя шкала пред-

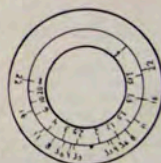


Рис. 1



Рис. 2

ставляет собой обыкновенную шкалу расстояний, имеющуюся на каждом аппарате, наружная же шкала служит для определения глубины резкости при различной диафрагме и при наводке на различные расстояния. На аппаратах, имеющих червячную оправу объектива, оказалось особенно удобным наносить внутреннюю шкалу на вращающийся оправу объектива, а наружную — на неподвижное объективное кольцо. Так именно это осуществлено на камерах «Контакс», «Лейка» и им подобных по конструкции. Но такое местоположение шкал не является обязательным. На многих аппаратах она применяется в виде самостоятельного прибора и может быть помещена в любом подходящем месте на корпусе камеры. Так, на аппарате «Пулль» (Цейс-Икон) она имеет форму, показанную на рис. 2.

Расстояние сначала принцип действия шкалы. Для удобства разберем ее в виде прямой, как показано на рис. 3. Шкалу А будем считать неподвижной, а В — передвигающейся вдоль А (данная шкала рассчитана на объектив с фокусом 10,5 см.).

Фотография на фарфоре и металле

Каждый любитель может получить фотографическое изображение на любой подложке.

Для первого опыта следует взять контрастный негатив. Подложку (металлическую, фарфоровую или другую) тщательно очищают и затем полируют до блеска. Предварительно подложку промывают, высушивают и наносят на нее тонкий слой 10-процентного раствора желатина. Раствор этот приготавливают так: 3 г желатина опускают в 30 см³ воды на 15 минут. Набухший желатин слегка подогревают. В полученный раствор добавляют раствор квасцов (0,2 г хромовых квасцов на 15 см³ воды). Раствор квасцов добавляют по каплям, энергично при этом размешивая смесь. На подложку (пластинку фарфора, металла и т. п.) начивают тонкий слой желатинового раствора и выравнивают мягкой кистью.

Желатин застывает через 1/2 часа. Затем размачивают в теплой воде (в течение 3 мин.) пигментную бумагу. Способ ее приготовления приведен в конце. Предназначенный для переноса отпечатков размачивают в воде и помещают в отбеливающий раствор (10 г красной кровяной соли и 2,5 г бромистого калия в 250 см³ воды). В этой ванне фотография остается до полного побеления. После этого ее 10 мин. промывают в холодной воде и проявляют в энергичном метолгидрохиноновом проявителе, где изображение полностью восстанавливается. Проявленную фотографию помещают минут на десять в воду.

Далее очуствуют пигментную бумагу. Для этого ее помещают в специальные растворы. Эти растворы готовят концентрированными и перед употреблением разбавляют водой до нужной степени.

Раствор I:

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Двухромового калия | 30 г |
| Красной кровяной соли | 30 " |
| Бромистого калия | 30 " |
| Воды | 600 см ³ |

Раствор II:

| | |
|--------------------------|---------------------|
| Ледяной уксусной кислоты | 30 см |
| Красной содовой кислоты | 30 " |
| Формалина | 600 " |
| Воды | 50 " |
| Защитный раствор: | |
| Хромовых квасцов | 30 г |
| Воды | 600 см ³ |

При применении концентрированных растворов I разбавляют 3 частями воды, а раствор II — 32 частями воды.

На чистое, смоченное водой стекло кладут подготовленную ранее фотографию изображением вверх.

Пигментную бумагу выжимают и кладут в раствор I. Ванну при этом слегка покачивают. Эту процедуру продолжают в продолжении трех минут; затем бумагу выжимают из ванны и, дав стечь избытку жидкости, переносят в ванну с раствором II.

В этом растворе пигментная бумага находится 15 сек.

Обработанную в первом и втором растворах пигментную бумагу накладывают на фотографию, лежащую на стекле, сверху покрывают восковой (парафиновой) бумагой, прикатывают валиком. После 15-минутного охлаждения парафиновую бумагу удаляют и фотографию вместе с пигментной бумагой снимают со стекла. После этого осторо-

жно и тщательно раздвигают фотографию и пигментную бумагу. Если все процессы проведены правильно, то пигментная бумага хорошо отстанет от фотографии, а последняя обесцветится.

Пигментную бумагу тут же накладывают на подготовленную фарфоровую или металлическую подложку, смоченную перед этим водой, и сверху покрывают парафиновой бумагой и осторожно прикатывают валиком. Все это (без восковой бумаги) помещают на ровную подставку, прикрывают стеклом, накладывают сверху груз и оставляют в таком состоянии на 45 мин. Затем подложку с прикатанной к ней пигментной бумагой помещают в ванну с горячей водой (около 60°). Ванну все время покачивают. Вскоре вода начинает слегка окрашиваться, и подложку можно легко отделить от бумаги. Пигментное изображение вначале постепенно очищается и, наконец, проявляется полностью. После этого пластинку вывешивают из воды и погружают на 15 мин. в дубильный раствор (рецепт которого был указан выше), промывают в холодной воде и, высушив, покрывают целлулоидным лаком.

Приготовление пигментной бумаги

Тонкую плотную бумагу помещают на чистое стекло и смачивают водой. На мокрую бумагу наносят мягкой кистью теплый раствор:

| | |
|----------------|---------------------|
| Воды | 100 см ³ |
| Желатина | 10 г |
| Мыла (жирного) | 2 " |
| Сахара | 2 " |
| Сажи | 3 " |

Сажу можно заменить другой, неанглийской краской.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Словарь-справочник редакционной техники.
- Составил М. Лучанский и А. Розовский. Гизлегпром, Москва, 1934, стр. 215, цена 4 р. 50 к.
- Предназначенный для редакционно-издательских работников словарь-справочник содержит целый ряд и чисто фотографических терминов и понятий. Автор разбирает не только технические термины. Здесь встречаются и такие понятия, как «документальный снимок», «кадрирование снимка».
- В коротких и сжатых формулировках авторам удалось дать достаточно полные и в общем правильные определения слов и понятий.
- К сожалению, некоторые из терминов общих как для полиграфии, так и для фотографии получены только полиграфическое объяснение. Так например, светофильтр по словарю применяется только для воспроизведения цветных оригиналов. Следовательно и фотографическое объяснение. Отсутствуют слова: объектив, фотоластинка и др.
- Громадное количество терминов, не имеющих прямого отношения к фотографии, тем не менее представляет немалый интерес для фотокорреспондентов, как людей близких к печати, для которых изучение полиграфической техники является достаточно важной задачей.
- В следующем издании словарь следовало бы пополнить фотографическими терминами, но и в существующем виде словарь следует рекомендовать фоторепортерам и фотокорреспондентам.

Д. Б.

техническая и изобретательская должна стать мощным орудием внедрения новой техники, организованных методов производства, новых способов использования сырья и энергии.

Резолюция XVII съезда ВКП(б)

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МАССОВЫЙ ПОПУЛЯРНО-НАУЧНЫЙ И ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ — ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ ПРИ ВЦСПС

В 1934 г. ПРИВЛЕК РЯД НОВЫХ НАУЧНЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ СИЛ. РАСШИРЯЮТ РАБОТЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ: 1) ЗА РУБЕЖОМ, 2) ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОЧЕГО-ИЗОБРЕТАТЕЛЯ, КОЛЛЕКТИВНОМУ ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВУ, НОВЫМ ИДЕЯМ В ТЕХНИКЕ И Т. П. СИСТЕМАТИЧЕСКОМУ ИНСТРУМЕНТИРОВАНИЮ РАБОТЫ НА МЕСТАХ, В СОВЕТАХ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И ЕГО ЯЧЕЙКАХ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ И В КОЛХОЗЯХ ПО МЕТОДИКЕ ИЗОБРЕТАТЕЛЬСКИХ РАБОТ И СМЕНЫ ОПЫТОМ.

ВВЕДЕН ОТДЕЛ «СТРАНИЧКА КРОКОДИЛА» И ДРУГИЕ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

2 мес. — 9 руб., 6 мес. — 4 руб. 50 коп., 3 мес. — 2 руб. 25 коп.



Решающим условием осуществления технической реконструкции, освоения техники и выполнения заданий по повышению производительности труда является подготовка квалифицированных рабочих, техников и инженеров, разрешение проблем создания собственной пролетарской производственно-технической интеллигенции.

Резолюция XVII съезда ВКП(б)

ДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ЗУЧАЙ ТЕХНИКУ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ — ОРГАН ВЦСПС. МАССОВЫЙ ЖУРНАЛ ПО ТЕХНИКЕ И ТЕХНИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЕ

ЖУРНАЛ ОСВЕЩАЕТ В ПОПУЛЯРНОЙ ФОРМЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ОСНОВНЫХ ОБЛАСТЯХ ПРОМЫШЛЕННОСТИ (МЕТАЛЛУРГИИ, МАШИНОСТРОЕНИЯ, ЭНЕРГЕТИКИ, ТРАНСПОРТА), А ТАКЖЕ ЗАКОНОМ ЧИТАТЕЛЬ А ВЫДАЮЩИМИСЯ ДОСТИЖЕНИЯМИ ТЕХНИКИ У НАС И ЗА РУБЕЖОМ.

В ЖИВОЙ, УВАЖАТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ ЖУРНАЛ ДАЕТ ТЕХНИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ИНТЕРЕСНЫХ МАШИН И АГРЕГАТОВ И ПОКАЗЫВАЕТ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫЕ СУМЕЛИ ОСВОИТЬ УПРАВЛЕНИЕ ЭТИМИ МАШИНАМИ.

ЖУРНАЛ, ОРГАНИЗУЯ ОБМЕН ОПЫТОМ МЕЖДУ ПРЕДПРИЯТИЯМИ, ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ УДЕЛЯЕТ ВОПРОСАМ СОТТЕХЭКЗАМЕНА. ЖУРНАЛ ПОДРОБНО И СИСТЕМАТИЧЕСКИ ОБЪЯСНЯЕТ, КАК НУЖНО СОСТАВЛЯТЬ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ПАСПОРТ НА СТАНКИ И МАШИНЫ. КОНСУЛЬТАЦИОННОЕ БЮРО РЕДАКЦИИ В 1934 г. РАСШИРИЛ СВОЮ РАБОТУ, ДАВАЯ ОТВЕТЫ НА ВСЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ НЕ ТОЛЬКО НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА В ОТДЕЛЕ «МЫ ОТВЕЧАЕМ», НО И ПОСЫЛАЯ ИХ ПО ПОЧТЕ.

ЖУРНАЛ ИМЕЕТ ПОСТОЯННЫЙ ОТДЕЛ «ЗУЧАЙ ТЕХНИКУ» ЭКЗАМЕНУЕТ, В КОТОРОМ СТАВЯТСЯ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 мес. — 6 руб., 6 мес. — 3 руб., 3 мес. — 1 руб. 50 коп.

ДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПРИНИМАЕТСЯ: МОСКВА, 6, СТРАШНОГО БУЛЬВАРА, 11, ЖУРГАЗСОБЪЕДИНЕНИЕ, ИНСТРУМЕНТИРОВАНИЕ ЖУРГАЗА, ПОВСЕМОСТНО ПОЧТОЙ И ОТДЕЛЕНИЯМИ СОЮЗПЕЧАТИ. ЖУРГАЗСОБЪЕДИНЕНИЕ