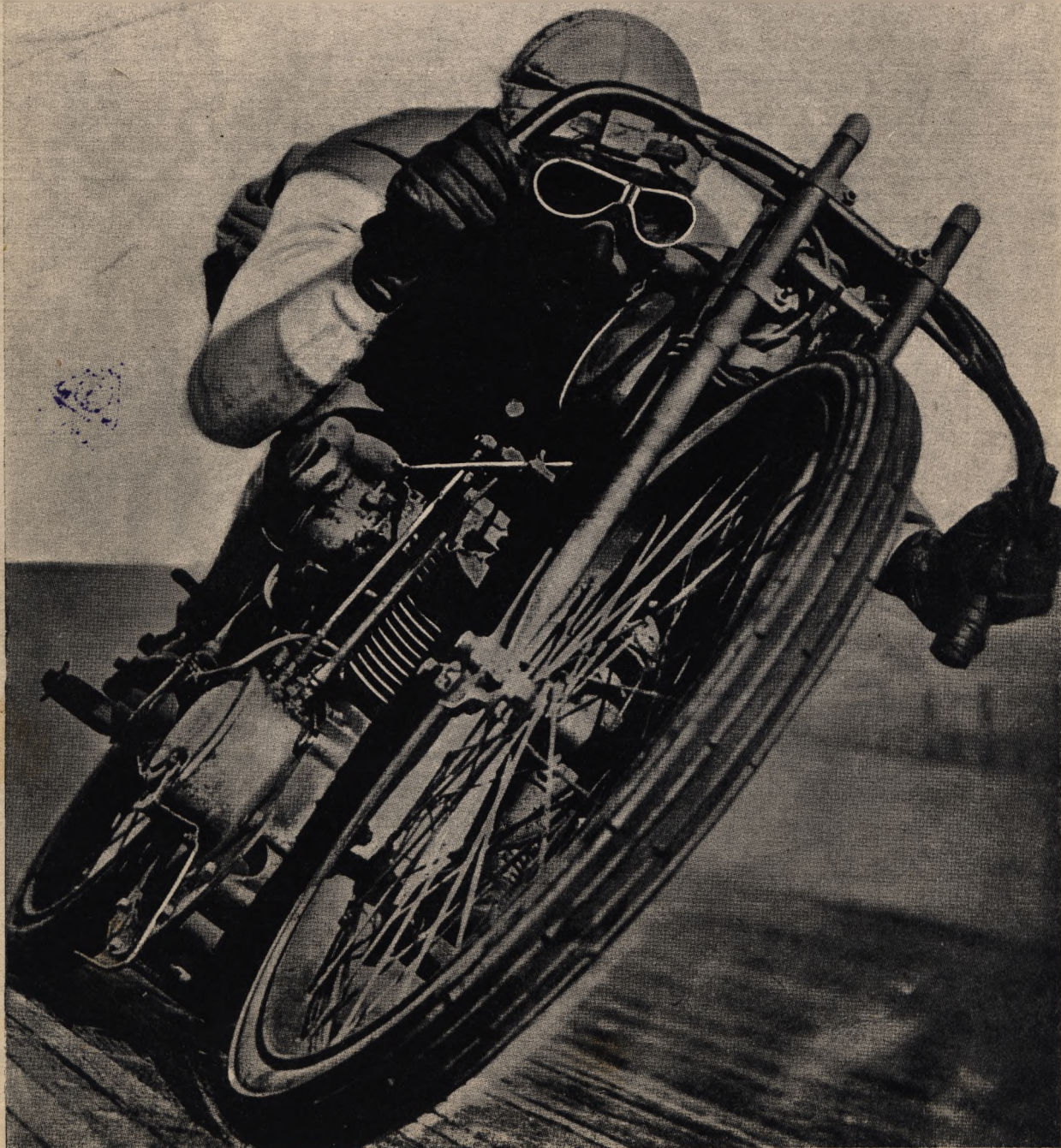


СОВЕТСКОЕ ФОТО

№8



АВГУСТ

1928

СОДЕРЖАНИЕ

О задачах советской фото-промышленности.	Шаг за шагом. Беседы с начинающими
Вспомогательные приспособления — <i>С. Себряков</i>	Ошибки в негативном процессе и их исправление
337	373
Пути фото-культуры.	Как работать в фото-кружке.
Композиция и фотография — <i>Н. Трошин</i>	Учебные программы кружка
338	376
Изготовление фотографической бумаги —	Критические заметки — <i>Н. Д. Петров</i>
<i>Г. К—х</i>	378
346	Школьный фото-кружок на службе краеведения — <i>А. Беликов</i>
Переносная фото-лаборатория — <i>Д. Бунимович</i>	380
347	Условия конкурса № 7 на тему „Труд“
Телескопическая съемка простым приспособлением — <i>С. Баранов</i>	381
349	К нашему конкурсу на тему „Труд“
Результаты конкурса № 6 „Портрет“	381
352	По иностранным журналам — <i>В. Микулин</i>
К нашим иллюстрациям	382
352	Фото-общественность
Фотографирование для журналов и газет.	Переписка с подписчиками
Чего требуют от снимков редакции —	383
<i>А. Межеричер</i>	384
370	Заграничные новинки — <i>В. Микулин</i>
	Объявления
	I—VI

16 фото-иллюстраций на отдельных страницах.

„ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА“

(издание журнала „СОВЕТСКОЕ ФОТО“)

Во всех киосках Всесоюзного Контрагентства Печати (городских и железнодорожных) поступили в продажу комплекты из следующих 5 книжек:

„Первая книжка фото-любителя“	25 коп.
„Домашнее приготовление фотографических бумаг“ — <i>В. Пуськов</i>	50 коп.
„Фотографическая редура“ — проф. <i>П. Нейгебауэр</i>	60 коп.
„Фотографическая химия в общедоступном изложении“ — <i>К. Мархилевич и В. Яштолд-Говорко</i>	60 коп.
„Как получить хороший негатив“ — <i>Г. Хаубериссер</i>	25 коп.

Все 5 книжек вместе стоят 2 р. 20 к. (Можно покупать и отдельные книжки).

Требуйте в газетных киосках!

На-днях поступят в продажу в газетных киосках всего СССР новые книжки „Библиотеки Советского Фото“:

Книжка 15 — „Практическое руководство по фотографии“ <i>А. Давида</i> (перевод с 215-го немецкого издания). 230 страниц убористого текста, свыше 100 иллюстраций.	Цена 90 коп.
Книжка 17 — „Словарь фотографических понятий и терминов“ <i>А. Донде.</i>	Цена 40 коп.
Книжка 18 — „Краткий курс фотографии для фото-кружков“ <i>Н. Д. Петрова.</i>	Цена 30 коп.
Книжка 19 — „Фото-материаловедение“ (описание веществ, применяемых в фотографии) <i>К. Мархилевича и В. Яштолд-Говорко.</i>	Цена 50 коп.

Готовятся к печати дальнейшие книжки.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА и ФОТО-РЕПОРТАЖА

Подписная плата с 1 сентября до конца 1928 года (4 месяца) — 1 р. 60 к.

За границу на $\frac{1}{2}$ года — 1 доллар 50 центов.

Рукописи и фото не возвращаются. Напечатанное оплачивается. Приема в редакции в течение августа не будет.

Редакция и Контора: Москва 6, Страстной бульвар 11. Тел. 3-91-48

„SOVIET FOTO“. Moskau 6, Strastnoj bulvar 11. USSR

№ 8/29

Год издания третий

Август 1928

О ЗАДАЧАХ СОВЕТСКОЙ ФОТО-ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Продолжая начатое в нашем журнале систематическое обсуждение актуальных вопросов советской фото-промышленности, редакция помещает четвертую статью, разбирающую вторую часть механической группы производства.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

К ВСПОМОГАТЕЛЬНЫМ приспособлениям для фото-аппаратуры и ее эксплуатации относятся:

- 1) затворы,
- 2) приспособления для изменения фокусных расстояний объективов,
- 3) светофильтры,
- 4) актинометры.

Разберем каждый из этих вопросов отдельно.

Затвор, дозируя количество света, пропускаемого объективом к светочувствительной поверхности пластинки, должен улавливать также и скорость движения объекта с'емки, — понятно, если тот подвижен.

Для затвора существенно важно, чтобы он давал шкалу скоростей от 1 до $\frac{1}{1000}$ секунды.

Промежуточные значения скоростей затвора между указанными пределами должны быть таковы, чтобы различие между смежными делениями их давало бы возможность выравнивать проявлением получающуюся разницу в освещении пластинки. Таким условиям удовлетворяет отношение времен открытия затвора 1:2, в силу чего получается следующая шкала делений в секундах и их долях: $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{32}, \frac{1}{64}, \frac{1}{128}, \frac{1}{256}, \frac{1}{512}, \frac{1}{1024}$.

Разберем основные типы затворов с точки зрения их практического приложения и технической выполнимости.

Шторный затвор перед пластинкой применяется в тех случаях, когда необходимо получить скорости до $\frac{1}{1000}$ секунды и выше. Минимальная скорость

затворов этого типа обычно равна около $\frac{1}{10}$ секунды, в чем и заключается отрицательная сторона их.

Разнообразные модели шторного затвора, начиная с первоначального прообраза их Герц-Аншютц-Анго, имели двойную регулировку скоростей: изменением степени натяжения рабочей пружины и переменной ширины щели к шторке затвора.

Следует предостеречь против увлечения слишком большими скоростями за счет уменьшения ширины щели. Дело в том, что те самые дифракционные явления, которые не позволяют применять диафрагмовых отверстий, меньших определенной величины (Ф/50), имеют место и здесь.

Нам кажется, что система с несколькими постоянными щелями, как наиболее простая и вместе с тем вполне точная, дает все поводы считать ее наиболее подходящей к нашим условиям. Как пополнить шкалу в малых скоростях этой системы затвора — будет сказано далее для всех систем.

Все остальные системы затворов помещаются перед объективом или непосредственно за ним, а также и в самом объективе.

Эти последние типы, в число представителей которых входит столь популярный „Компур“ — наиболее совершенный секторный затвор, — являются в настоящее время и наиболее распространенными типами.

Скорости работы этих затворов идут обыкновенно от 2—1 секунды до $\frac{1}{100}$ — $\frac{1}{300}$ и выше, в зависимости от размера затвора (чем меньше затвор,

тем выше скорость) и его системы („Компур“ в малых моделях—до $\frac{1}{300}$ секунды; „Хрономос“ Ршара в вераскопе—до $\frac{1}{400}$).

Секторные затворы могут применяться для получения скоростей экспозиции от 1 до $\frac{1}{800}$ секунды.

Чрезвычайная сложность, деликатность и точность механизма этих затворов в их наиболее совершенных моделях, а в силу этого и значительная стоимость их,—вряд ли позволят в скором времени приступить к производству их у нас. Лишь наиболее простые из них имеют шансы попасть в производство в наших условиях. Это, главным образом, модели гильотинных затворов со скоростями не выше $\frac{1}{250}$ секунды.

Затворы третьего типа, надевающиеся на объектив или помещающиеся за ним непосредственно (тип Торнтон-Пикар), обладают еще более короткой шкалой скоростей—обычно от $\frac{1}{10}$ до $\frac{1}{90}$ секунды. В силу такой ограниченности эти затворы чаще всего применяются в стационарных и тяжелых дорожных установках.

Все перечисленные типы затворов приводятся в действие как натяжением спускового рычага или кнопки, так и металлическими или пневматическими гибкими спусками. В этом последнем случае, т.е. при пневматическом спуске, есть возможность несколько увеличить шкалу скоростей в сторону более медленных скоростей помощью вентиля-регуляторов.

Изменение фокусного расстояния объектива в наших условиях возможно производить помощью соответствующих насадок типа Дистар- и Проксар-линз. Представляется необходимым, чтобы намечаемые изменения фокусных расстояний были согласованы с возможностями той аппаратуры, которую предполагают производить. Для каждой модели объектива и камеры должны быть проработаны соответственные насадки, как увеличивающие фокусные расстояния, так и уменьшающие их. Первые—не должны давать увеличения длины его более, чем равной двойному размеру длинной стороны пластинки; вторые—должны делать главное фокусное расстояние размером не больше короткой стороной пластинки.

Из этого мы видим, что вопросы увязки не только отдельных моментов, составляющих собственно аппаратуру, но и всего производства в целом являются категорически необходимыми.

Теперь нам остается рассмотреть ряд вопросов, связанных не только с одной механической стороной фото-оборудования, но и сопрягающихся с особенностями химической структуры эмульсий.

Как ни странно, наша государственная фото-промышленность, выпуская ортохроматические пластинки на рынок, не позаботилась о планомерном снабжении того же рынка светофильтрами, как бы считая это несущественным и для себя необязательным, и это тем более непонятно, что был период в работе той же промышленности, когда она эту работу выполняла, на основании чего был закрыт ввоз светофильтров из-за границы.

Фото-Химический Трест обязан восстановить у себя это производство применительно к качеству своей фото-пластиночной продукции.

Всякому, занимающемуся фото-съемкой, известно сколько затруднений создает при проявлении отклонение в выдержке в ту или другую сторону от нормальной, дающей возможность получить нормальный негатив. Овладение искусством определять правильно экспозицию дается долгой и постоянной практикой. Между тем, все факторы этого процесса—в руках у фотографа, и имеется целый ряд пособий для наиболее простого получения положительных результатов. К таким пособиям необходимо отнести таблицы, механические графики („Совфотол“ и ему подобные), позволяющие учесть влияние факторов и, при помощи более или менее простых манипуляций, получить довольно приближенные результаты.

Из приборов, основанных на учете фото-химических действий света, кроме общеизвестных приборчиков Ваткинса и Винна, нельзя не отметить изобретение нашего соотечественника Б. В. Недзвецкого, давшего в своей конструкции актиометра весьма совершенный прибор, в котором устранены почти все дефекты. Нашей промышленности надлежит заинтересоваться с этим вопросом.

В кратком журнальном изложении трудно охватить все то, что подлежит выполнению. В нем дается только наметка, только вехи.

Следует сосредоточить внимание на всем том, что необходимо для массового потребителя, для приобщения его к зарождающемуся широкому фото-движению и поддержанию в нем неслабного интереса к этому делу.

Инж. С. СЕБЯКОВ

ПУТИ ФОТО-КУЛЬТУРЫ

Очерк шестой. КОМПОЗИЦИЯ и ФОТОГРАФИЯ

КОМПОЗИЦИЯ—вот наиболее важная проблема в фотографии. Композиция в фото-изображении является связующим звеном для всех элементов снимка: она организует их на изобразительной плоскости в нечто цельное и самодовлеющее. Значение композиции громадно. Как бы хорошо ни был разработан фотографом тон или об'ем в изображении или передано пространство, но если в нем не найдено гармоничного расположения линий и пятен—снимок не может иметь достаточной силы. И потому фотографу нужно обратить особое внимание на построение изображения, на его композицию. Хорошо понятая, продуманная композиция может довести изображение до степени картины и уничтожить печать случайности, которая лежит на большинстве даже „художественных“ снимков. Вся импрессионистичность, получаемая от применения мягко-рисующих об'ективов, окраска

в цвет сепии или другие „приятные“ цвета—не могут сделать снимок крепким, если в нем нет композиционного начала. Бывает так, что снимок распадается на два, а иногда и больше изображений, взаимно мешающих друг другу, и смотрится по частям, создавая впечатление разбитости, несвязанности изображения. Такая неорганизованность, случайность расположения предметов и фигур в снимке ослабляет силу изображения, дробит его на части и делает невыразительным. И только удачно найденная композиция спасает положение.

Различают несколько видов композиции. Но для фотографа интересны, главным образом, два вида: композиция линейная и композиция тональная.

Линейная композиция есть как раз та композиция, которая невидимым каркасом все связывает и объединяет в изображении в одно зрительное целое и дает крепость изображению. Благодаря подчинению видимого линейной композиции, распыленность и разрозненность в изображении исчезает, и предметы, взятые в известном расположении и в определенной фигуре, приобретают силу и значение. Одни и те же модели или предметы, помещенные в треугольнике, в овале, в ромбе, смотрятся совершенно по-разному. Они приобретают то монументальность, то плавность, то какую-то необычайную крепость и соответственно с этим производят различное впечатление. Когда говорят, что изображение построено в треугольнике—это, конечно, не значит, что все находящееся на изобразительной плоскости расположено точно по линиям треугольника, но это означает то, что все изображаемое в своем абрисе подчинено тому направлению линий, которое характерно для треугольника. Значение первичных композиционных начал весьма заметно. Если спокойно стоящий автомобиль поместить по диагонали снимка, то, вопреки желания, он приобретет момент движения, что ясно показывает—насколько небезразлично, как поместить предмет, а также—что для состояния покоя эта композиция не подходит. Предмет в статическом положении лучше выявится, будучи помещенным по горизонтали. Все эти простые оптические явления давно уже применялись художниками в своих картинах, иногда достигавших поразительной силы. Но это далеко не значит, что всякое изображение, например в треугольнике, даст именно то впечатление, которого добивался Рафаэль и другие старые мастера, любившие эту композицию. Конечно,—это не так просто, потому что тут есть еще и другие моменты, обуславливающие силу изображения и часто неподдающиеся анализу. Это—творческие, внутренние моменты в создании картины, которые дают жизнь мертвой схеме. Напрасно думали и думают многие, что на основании изучения произведений искусства и даже природы можно вывести законы построения, создать каноны, рецепты композиции. Все эти попытки в прошлом вылились вхолостую, рассудочную и мертвящую академичность, и были разбиты навеки новыми течениями искусства. И все же, несмотря на это, фотографу нужно поработать над этими простейшими построениями, чтобы ощутить и понять их зрительную силу и возможность.



Композиция в треугольнике
Рафаэля.



Пример полной симметрии.



Расположение зрительных осей в картине.
Внимание на боковых осях.

Рассмотрите композицию в треугольнике. В картинах старых мастеров мы часто видим эту композицию. Повидимому, будучи основанной на симметрии, эта композиция больше всего передавала торжественность, спокойствие религиозно-церковных настроений средневековья. „Мадонны“ со святыми по бокам или только с младенцем—изображались строго канонично и, втиснутые в треугольник, производили в декоративном смысле внушительное впечатление. В данном случае симметрия, сама по себе вещь очень скучная, была здесь подходяща и оправдана, как передающая законченность и строгость форм, лишенных всего земного: по церковной догме.

Закон симметрии не есть измышление художников: его дала нам сама природа. Лист растения, цветок, насекомое—по своему устройству симметричны. И животные, и человек—все они в основе своей имеют симметрию. Художники применили этот закон в своих картинах. Благодаря симметрии, их произведения получали особенную композиционную устойчивость и равновесие. Как в каждом симметричном предмете неперменным условием является ось-линия, разделяющая предмет на две равные части, так

и в картинах художников ясно присутствует и ощущается ось изображения, делящая картину на две половины. В картине эта ось по существу является как бы зрительным стержнем изображения. Эта невидимая ось присуща не только композиции в треугольнике, но она имеется и в других композициях: в композиции круга, овала, ромба, квадрата. Взятые в основу, все эти геометрические фигуры, как известно, строятся по явным осевым линиям и в них различают главную и второстепенные оси. В картине также присутствует не одна главная ось, но и другие—боковые оси. Не всегда в симметричных картинах внимание сосредоточивается на главной оси—оно иногда переносится и на боковые, и тогда изображение смотрится одновременно с двух сторон, сохраняя в то же время цельность впечатления (см. стр. 339).

Композиция в треугольнике, как и всякая другая симметричная композиция, только тогда хороша и производит впечатление, когда она не имеет натянутости, нарочитости, так возможной в этом расположении, и оправдана сюжетом и замыслом. Поэтому композиция треугольника требует к себе большого внимания и осторожного применения ее. Современные сюжеты далеко не так легко втиснуть в эти композиционные схемы, хотя композиция в треугольнике может дать больше, чем какая-либо—впечатления мощи, монументальности и величия.



Композиция в овале
(Рубенс).



Формат овала
(Рокотов).

Если внимательно проследить композицию в овале, то можно заметить, что значение зрительной оси в ней ослабевает и не имеет уже того значения, какое она имела в композиции треугольника. В овальной композиции взгляд зрителя уходит в стороны и скользит по направлению овала. Главным образом, в этом направлении и сосредоточивается все внимание зрителя. В овальной композиции предметы и фигуры, подчиненные овалу, приобретают своеобразную плавность и ритм в изображении. В автопортрете Рубенса с женой мы видим очень интересное применение этой композиции. Складки платья, положение рук, наклоны головы—великолепно композиционно увязаны в картине. Ничего лишнего, ничего отвлекающего от основной композиции. Все объединено общим движением линии, текучей плавностью и ритмичностью пятен,—все идет по овалу. Тут уместно сказать, что нельзя смешивать композицию овала с форматом овала—эти две вещи разные. Формат имеет значение для композиции, но в другом отношении. Он является рамкой, ограничивающей изображение и удерживающей линии и пятна в известном равновесии. Прямоугольный формат легко вмещает в себя композицию овала, как и композицию в треугольнике, так и всякую другую. Формат овала, а также и круга, употребляемый художниками, имел значение, главным образом, для концентрации внимания на средней части изображения, но не для решения композиционной задачи. Ведь, было бы странным брать формат, например, треугольника для решения построения изображения в композиции треугольника. Это ясно показывает разницу между форматом бумаги и композицией изображения.

Композиция в круге имеет много общего с композицией в овале, хотя в нее и входит ей одной присущая особенность—сосредоточивать внимание зрителя на центральной части изображения. В композиции круга зрительная ось имеет меньшее значение, чем в композиции овала, так как внимание зрителя, кроме линии круга, переносится на центральную точку. Композиция круга употребляется довольно редко, как и формат круга.

Но художники не всегда строили свои изображения в определенно замкнутой фигуре, а иногда развешивали его по горизонтали или вертикали. Особенность горизонтальной композиции—это вести взгляд из края в край картины и давать ощущение беспредельности. Эта особенность горизонтальной композиции, может быть, вытекает из оптических свойств нашего зрения. По своему устройству, глаза наши легче и больше охватывают горизонталь, чем вертикаль.

Во взятой для примера картине Сандро Боттичелли персонажи изображения расположены по двум горизонталям. Взгляд зрителя идет от одного лица к другому в верхней и нижней линии и рассматривает трагические образы людей, склонившихся над мертвым телом. Благодаря этой композиции, каждое лицо смотрится с одинаковой напряженностью и не ослабевает ни вверху, ни внизу, что придает картине силу большого трагизма. Возможность рассмотреть каждую фигуру обостряет изображенную драму и дает полноту впечатления. В этой картине глубина не играет роли—изображение взято „первым планом“ и, с суровой торжественностью, фигуры заполняют всю картинную плоскость. Очень часто горизонтальную композицию употребляли в росписях на стене (фрески), где она имеет как декоративный смысл, так и сюжетный в силу возможности развернуть действие, которое можно рассматривать, как бы двигаясь вдоль стены. В станковой живописи слишком удлиненный формат берут довольно



Действие развернуто по двум горизонталям
(Сандро Боттичелли).



Групповой портрет
(Рембрандт).

Композиция по горизонтали.

редко, хотя он дает особый интерес картине. В фотографии горизонтальной композицией пользуются довольно часто, но бессознательно. Группы с большим числом лиц обычно развешивают по горизонтали в несколько рядов мертвыми шеренгами. Изображение в большинстве случаев получается весьма скучное и натянутое. Перед фотографами стоит задача разработать эту композицию для групповых съемок, которых теперь бывает довольно много. Снимаются выпуски учащихся, разные правления, цехи рабочих, съезды, заседания и, наконец, семейные группы. Фотографам, может быть, придется делать опыты с этой композицией вначале с небольшим числом фигур, постепенно их увеличивая и каждый раз находя оправданное по замыслу положение своих персонажей в изображении. Здесь, очевидно, придется отказаться от обычного расположения по рядам и искать более свободного размещения. Здесь не безынтересно посмотреть, как разрешали вопросы композиции в групповых портретах крупные художники, например, Франц Гальс в своих картинах „Стрелковых праздников“, а также Рембрандт в его портретах-группах „Урок анатомии“ и „Гильдия суконщиков“. Там мы найдем весьма своеобразные композиционные решения этого вопроса и использование характерных моментов горизонтальной композиции.

Композиция по вертикали не менее своеобразна и интересна, чем композиция по горизонтали. В вертикальной композиции сюжет разворачивается снизу вверх и смотрится, как нечто панорамное или декоративное. Эту композицию художники чаще всего употребляли в росписи фресок в простенках, иконах, и позднее — для декоративных мотивов в панно. Конечно, далеко не всякий мотив можно разместить по вертикальной композиции, так как оно имеет свои зрительные особенности и свойства. Вертикаль, как таковая, требует некоторого усилия при рассмотрении: взгляд скользит по ней с большим трудом, чем по горизонтали, и потому сюжет, помещаемый по вертикали, своим интересом должен оправдать это усилие. Здесь, очевидно, детали и подробности сюжета должны быть строго связаны с основным мотивом, располагаясь по ярусам изображения. Тут также приходится упомянуть о разнице вертикальной композиции и вертикального формата. Сравнение портрета Елены Фурман работы Рубенса с картиной Дирка Боутс дает наглядное представление об этой разнице (см. стр. 342).

Теперь нужно сказать несколько слов о композиции по диагонали, которая, как известно, характеризует движение в картине. Действительно, предметы или фигуры, расположенные по диагонали картины, кажутся движущимися. Очевидно, в силу оптических свойств нашего восприятия, изображение с такой композицией запечатлевается как динамичное. Толпа людей, взятая по диагонали изображения, кажется идущей, и та же толпа, взятая фронтально, по горизонтали, смотрится застывшей в своем движении. Таково свойство восприятия нашего глаза. Но само движение, передача его в фото—



Композиция по вертикали
(Дирк Боутс).



Композиция по диагонали.



Вертикальный формат
(Рубенс).

является для фотографа самостоятельной задачей. Интересно, что изображение движения, например, бега, скачки, — у художника и фотографа разрешается совершенно по-разному. Если проанализировать бег лошадей в картине художника и сравнить рисунок движения ног с отдельными моментами, заснятыми фотографом, то будет ясно заметна условность изображения у художника. Он как бы передает синтез движения, сливает несколько моментов в один и найденным изобразительным знаком передает бег.

Глаз зрителя этого не замечает и принимает, как правдивое изображение движения. У фотографа путь отображения движения другой — у него путь аналитический. Мы часто видим снимки скачек, сделанные моментально, в самый разгар бега и в то же время не передающие движения: фигуры кажутся застывшими в нелепой позе. Точно так же и автомобиль, взятый на полном ходу, на снимке кажется спокойно стоящим. Перед фотографом стоит трудная задача — передать движение, дать впечатление движения. Вот тут-то от фотографа требуется глубокое изучение всех фаз движения, его основных моментов — для того, чтобы найти в них такие, какие в общем ритме линий в изображении дадут впечатление движения; найти частичный момент движения, по которому создастся общий характер бега, скачек или езды. Всевозможные варианты композиции по диагонали помогут этому. Тут очень важно дать общее направление линиям в картине и построить изображение так, чтобы ничто не перебивало, не обрывало движения, а, наоборот, уводило с известной силой за пределы изображения. Композиция по диагонали — пожалуй, наиболее интересная для современного темпа жизни, как наиболее выявляющая двигательную силу труда.

Есть еще композиция — по двум диагоналям, дающая встречное движение и одновременно концентрирующая внимание на пересечении этих двух композиционных линий. Эта композиция хорошо может передать конечный и начальный момент движения или столкновение движений.

Вот, примерно, самые основные построения линейной композиции. Применять все эти методы композиционных построений картин и тем более переносить их целиком в свое изображение — фотографу, конечно, не придется, но знать их и в особенности их свойства — безусловно нужно. Только тогда фотограф сможет создать крепкую композицию, когда он будет знать ее зрительное значение и, главное, — когда он будет находить и ясно представлять себе избранную линейную схему, а также когда творчески будет воссоздавать в своем воображении расположение снимаемого. Только тогда могут появиться хорошо организованные и построенные изображения.

Но все же одной линейной композиции недостаточно, чтобы получить сильное и законченное изображение. И поскольку в каждом изображении есть тон и есть тональные пятна, постольку выступает второй тип композиции — тональная композиция.

Иногда линейная композиция, хотя и правильно построенная, не в состоянии увязать предметы в одно зрительное целое, так как тональные соотношения их пятен не сгармонизированы между собой. Линейная композиция определяет в изображении свой зрительный центр, а тональные пятна предметов перебивают его и дают свой, чем разрушают построение картины и первоначальный композиционный замысел. Значение тональной композиции тут ясно.

Задача тональной композиции — распределить пятна в таком соотношении, чтобы они отвечали и находились в тесной связи с линейной композицией изображения.



Тональная композиция.



Изображение.



Линейная композиция.

Анализ линейной и тональной композиции в изображении.

Но тональная композиция может быть положена в основу изображения совершенно самостоятельно, а линейная—подчинена ей. Тогда изображение строится на нескольких тональных пятнах, как исходных композиционных пунктах. Как известно, черное, серое и белое воспринимаются нами неодинаково. Неодинаково смотрится и один и тот же цвет в зависимости от площади, им занимаемой. И разной силой обладает каждый цвет в разных размерах своей площади. Так, маленькое черное пятно по силе будет равно большому серому, а чтобы серое уравновесить белым, то площадь белого во много раз должна быть больше серого. Помимо действительной величины пятна, есть и величина кажущаяся,— например, белое пятно в большом окружении черного кажется крупнее, чем такое же черное пятно на белом. Эти свойства можно рассматривать лишь как оптические явления, так как впечатление от них колеблется в зависимости от воздействия окружающих пятен. Одно и то же серое пятно на темном или на светлом кажется то светлее, то темнее относительно своей действительной силы. Все эти оптические явления должны быть учтены фотографом и достаточно изучены. Поскольку он работает, главным образом, над тоном, то ему важно знать силу и взаимоотношение пятен между собой. Эти самые, казалось бы, отвлеченные явления могут быть сознательно использованы и в сюжетном изображении. Все будет зависеть от степени ясности понимания самих явлений. Чувствуя силу, так сказать, весомость пятен, фотограф может легче оперировать с ними в построении тональной композиции. Какие бы ни были взяты пятна в изображении, они должны быть непременно уравновешены тональной композицией. Если в линейной композиции равновесие частей достигается симметрией и другими построениями, то и в тональной композиции равновесие получится от известного расположения тональных пятен.

Это отнюдь не значит, что тональные пятна должны быть расположены в симметричном порядке, но что распределение тяжести пятен должно быть сделано равномерно, чтобы ни одно пятно не перетягивало внимания на свою сторону, а все изображение смотрелось, как нечто целое и невыблещенное. Фотограф, распределяя пятна по их силе, должен точно найти им место на изобразительной плоскости, учтя их площадь и взаимное влияние друг на друга.

Видеть пятно, располагать его на снимке в композиционной связи с другими, находить равновесие этих пятен—вот главная задача фотографа по отношению к тональной композиции. Кроме того, ему нужно преодолеть предметность и сюжетность природы, рассматривать ее как сочетание пятен разной силы и разной ценности с изобразительной стороны. При таком взгляде на натуру фотограф скорее найдет нужное оформление для избранного сюжета. Если он будет так мыслить, то он скорее определит нужную напряженность тональных пятен в изображении и уже наверное сделает снимок более художественным и композиционно построенным.

Но только тогда тонально построенный снимок произведет сильное впечатление, когда в нем не будет ни одного случайного пятнышка, ни одной лишней линии, когда все в нем будет подчинено тем неуловимым внутренним законам композиции, которые дают полную гармонию линий и пятен. Как же достигнуть полной гармонии в изображении, как получить ее? К сожалению, невозможно сказать— сколько нужно взять в картине светлого и темного, как и где располагать их на плоскости, чтобы добиться ее. Все рассуждения будут праздными. Тут перед фотографом открывается полная свобода и бесконечные новые возможности, никем не предвиденные для осуществления этой старой и вечно новой задачи искусства. Только сознание и потребность найти новую, представляющуюся ему совершенной, форму композиции даст живые, трепещущие жизнью вещи. Как хорошо, что нет канонов, нет догм— тогда изображения были бы слишком похожи друг на друга и мы никогда не увидели бы ничего нового и светлого. Фотограф должен неустанно искать для каждого снимка характерную для него композицию и найти соответствующее оформление его.

Искания композиции всегда было у художников. Композиционные построения картин составляли извечную заботу художников во все времена и у всех народов. Если мы посмотрим



Игра на флейте.
Индусская миниатюра — 18 век.



Китайский рисунок тушью.
11 век.

и сравним композиции восточных и европейских художников, главным образом, старых мастеров, то увидим совершенно разные подходы к разрешению задачи. Восточные художники, опуская перспективу, развертывают действие по вертикали, беря так называемую „обратную перспективу“, которую мы можем видеть, например, в персидских миниатюрах. Но и среди восточных художников каждый имеет свое лицо: всегда можно отличить японскую гравюру от китайского рисунка и найти разницу между персидской или индусской миниатюрой. Для воспитания и развития своего вкуса фотографу следует поближе познакомиться с композиционными построениями картин художников Японии, Китая, Индии, Персии — к сожалению, мало известных в широких кругах фотографов. У этих художников они увидели бы замечательные композиционные решения разных сюжетов. В старой персидской миниатюре изображена смерть какого-то ученого. Сколько беспокойства и движения в ритме фигур и пятен; чувствуется — что-то случилось; контрасты пятен подчеркивают это. Птицы, деревья, люди — все подчинены этому волнению, этому беспокойству. А вот — индусская миниатюра. В ней, наоборот, все спокойно, линии текучи, нет резких движений в фигурах — девушки слушают игру на флейте. Почти симметричная композиция дает торжественность этому сюжету. Пятна уравновешены, нет резких контрастов, движение приостановлено. Интересно, что в этом сюжете композиция идет по двум диагоналям и помещена в формат квадрата. Все это дает ей полную законченность с определенным композиционным и смысловым центром.

Замечательны по композиции японские рисунки. Японцы — большие мастера гравюры на дереве, а также и способов печатать их. Компановка изображения у японцев весьма своеобразна и ее нельзя смешать ни с какой другой. В их гравюрах чувствуется вековая культура. Они строят свои изображения, не заботясь о глубине и дают пространство только намеками. Весь центр тяжести переносится на тональную и цветную композицию. Объем — в том смысле, как мы его понимаем, — их также не интересует, и они передают его тональной плоскостью. Плоскостное решение объема очень характерно для них. Приводимая нами гравюра хотя и не совсем дает представление о типичном построении ими композиции, но очень интересна по распределению пятен в изображении. Темное пятно одежды мужчины в гравюре „Драматическая сцена“ смотрится одновременно с прической и глазами женщины — этим достигается выявление и даже подчеркивание сюжета. Остальные пятна взяты слабее — они связывают и уравнивают темные, сильные по тону пятна. Еще нужно упомянуть об интересном приеме изображения неба или фона в гравюре, которые они делали коротким раскатом — из темного в светлое.

Китайский рисунок тушью — столь излюбленный способ китайских художников — говорит о других задачах, о другом подходе к изображению. Необыкновенная легкость и непосредственность нанесения пятна — делает рисунок мягким и как бы влажным: края пятен слегка расплываются. В каждом пятне видны тончайшие нюансы тона и в то же время — смелость размещения. Благодаря оригинальной композиции, несущей в себе элементы орнаментальности, без выявления глубины, в силу особенной мягкости пятен, — они достигали большой воздушности. По представленному рисунку в сильно уменьшенном виде довольно трудно судить о тонких переходах тональных пятен. Да и вообще все эти репродукции дают только относительное представление об оригиналах и имеют значение возбудить интерес к изучению восточного искусства.

Перед фотографом стоит большая работа — познакомиться с произведениями художников Востока, Запада и нашей древней иконописи, разобраться в композиционных построениях этих произведений, сделать анализы и, кроме этого, неустанно изучать природу и, главным образом, явления, влияющие на

изображение. Работа—келоссальная и новая для фотографа. На основе этих изучений фотограф начнет строить свои композиции, совершенно отличные от живописных решений этого вопроса художниками. В результате он должен создать фотокартину—новый вид изображения, как достижение нашего времени, подобно тому, как кино является новым видом театра в драматическом искусстве. Много потребуется энергии, масса упорства и, очень возможно,—много разочарований в работе. Это неизбежно, это так и должно быть, потому что фотография уже входит в сферу искусства—не по призванию, а на деле. А пока от фотографа требуется настойчивый лабораторный труд по укреплению изобразительной грамоты. В порядке своих лабораторных работ ему полезно заняться разработкой нескольких композиционных задач.

Сделайте опыты с этими задачами:

1) *Найти линейную композицию для передачи состояний:*

а) Покоя, сосредоточенности.

Для этого могут быть взяты и фигуры, и группа лиц, и пейзаж. Смотря по степени напряженности состояния, возможно применение нескольких типов композиций.

б) Величия, монументальности.

Тут можно воспользоваться, помимо человека, архитектурным мотивом и природой. В данном случае важны не только точка с'емки и горизонт, а, главным образом, линейная схема, включающая изображаемое.

в) Движения.

Смотря по выбранной скорости, тут могут быть использованы различные виды движения: движение идущего человека, бегущей лошади, мчащегося поезда и т. п. Здесь очень важно найти композицию, соответствующую стремительности движения.

2) *Найти в тональности композиции зрительный центр и равновесие пятен.*

а) Построить изображение с одним доминирующим в середине снимка пятном.

Тут натюр-морт может быть прекрасным материалом для работы. В этом изображении все пятна должны быть подчинены центральному.

б) Построить изображение на нескольких контрастных пятнах, так, чтобы наиболее интенсивное, яркое находилось сбоку.

Здесь, очевидно, расположение пятен должно быть такое, чтобы наиболее сильное было уравновешено другими и в то же время сохранило силу.

3) *Связать тональную и линейную композицию в изображении.*

а) Расположить тональные пятна в таком порядке, чтобы они совпадали с задачей линейной композиции.

Тут ясно должны совпасть зрительные центры обоих композиций.

б) Построить изображение по двум осям и расположить тональные пятна так, чтобы они привлекали еще больше внимания к ним.

Тут должно быть полное совпадение задач композиции.

Итак, добивайтесь крепости в своих изображениях, избегайте всего случайного, непродуманного, поднимайте дух самокритики, думайте о композиции, ищите новых построений—и в процессе работы, в неудачах и достижениях вы поймете истинный смысл художественной фотографии.

Н. ТРОШИН



Смерть ученого.
Персидская миниатюра—17 век.



Драматическая сцена.
Японский гравюра.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ ФОТО-БУМАГИ

ЕЩЕ сравнительно недавно, когда мы питались исключительно импортной фото-бумагой, — изготовление ее казалось нам делом чуть ли не сверхчеловеческим. В настоящее время, когда рынок завален бумагой кустарного производства, изготавливаемой каждым, кому не лень и кому не повезло в других отраслях деятельности, — мы впадаем в другую крайность, и готовы считать изготовление бумаги равноценным печению булок и шитью сапог. И то, и другое, — понятно, неверно.

Производство бумаги, так же, как и пластинок, — процесс весьма сложный, требующий больших знаний, опыта и специального, весьма сложного оборудования. Немалую роль играют и внешние условия; так же, как и при пластиночном производстве, соблюдается педантичная чистота, фабрики помещаются или в парках за городом, или снабжаются различными сложными приспособлениями для вентиляции и очистки воздуха от малейшей пыли. Все употребляемые материалы и сырье должны быть первосортные и химически абсолютно чистые. Только при наличии всех этих условий можно получить продукт высокого качества. Вот где лежит секрет преимущества продукции мировых фирм со старым накопленным опытом, высококвалифицированной научной рабочей силой, новейшим механическим оборудованием и стандартным сырьем.

Собственно бумагу, или, как ее называют — подложку, редкая фабрика изготавливает сама — в большинстве случаев она получается готовой со специальных фабрик в виде громадных рулонов. В Германии таких фабрик имеется две. Бумага, предназначенная для полива эмульсией, не должна содержать в своем составе никаких веществ, которые могли бы вступить во вредную реакцию с веществами, входящими в состав эмульсии, она должна быть химически чистой, из нее должен быть основательно удален антихлор, употребляемый при отбеливании. Предпочтается бумага тряпичная, без всякой примеси древесины, так как последняя вредно влияет на окраску. Очень важно, чтобы при обработке бумаги она не пропущалась через металлические вальцы, так как попадающие в этом случае микроскопические частицы металла — впоследствии разрушают светочувствительный слой и дают на отпечатках точки разных цветов. Недостаточно проклеенная бумага не имеет нужной прочности, при обработке деформируется, отчего получается искаженный отпечаток, а пористость ее — поглощает эмульсию, отчего страдает сочность изображения. Но даже и самая лучшая бумага непригодна для непосредственного покрытия эмульсией. Во-первых, она не имеет достаточно ровной и нежной поверхности и, во-вторых, приходя в непосредственное соприкосновение с эмульсией, — быстро разлагает ее, вследствие чего такая бумага не выдерживает сколько-нибудь продолжительного хранения. Единственным выходом из положения является нанесение на бумагу промежуточного изолирующего подслоя из каких-либо нейтральных веществ. Больше всего для этой цели употребляется сернокислый барий в смеси — как с нейтральным связующим веществом — желатином, и самый про-

цесс называется баритированием. Преимущество баритового слоя — прочность, чистота, блеск и белизна. Для бумаг с видимым изображением вместо желатина иногда берут агар-агар и прибавляют целый ряд других веществ: глицерин, спирт, молоко, хромовые квасцы, лимонную кислоту и пр.; иногда, для цвета, добавляют немного слабо-розовой или бледно-фиолетовой краски. Все предназначенные для составления баритовой массы вещества измельчаются в тончайшую пыль в специальных машинах — мельницах и мешалках. Особенности этих машин заключаются в том, что химикалии не приходят в соприкосновение ни с какими металлическими частями механизма. После измельчения и смешивания — порошок поступает в сеятельную машину, где особыми щетками протирается через очень густые сита. После этого разведением водой он доводится до пастообразного состояния и в этом виде употребляется для нанесения на бумагу.

Нанесение баритового слоя на бумагу производится на особых баритовальных машинах, напоминающих собою употребляемые в обойном производстве.

Конструкция таких машин дает возможность обработать ленту бумаги длиной 500 метров в помещении длиной в 30 метров и шириной в 4 метра. Сушка бумаги производится при умеренной температуре. Высушенная бумага поступает в свертывательную машину, которая скатывает ее в рулон. К этой машине приделывают ножи для выравнивания краев и автоматический измеритель.

Процесс баритирования иногда повторяют несколько раз, чтобы добиться должного результата. После баритирования бумага проходит через увлажнительную машину, где по всей ее поверхности напором воздуха распределяется влага в точно регулируемом количестве, а затем бумага пропускается через каландр, где подвергается действию прессов с давлением в 20.000 килограмм, благодаря чему поверхность ее становится совершенно гладкой. Свернутая опять в рулон уже другой, более энергично действующей свертывательной машиной, — бумага готова к поливу эмульсией. Но перед тем, как пустить ее в полив, она подвергается всестороннему анализу: на взвешивание одного квадратного метра бумаги, равномерность ее покрытия, разрываемость, белизну, блеск и т. д. Делаются пробные поливы, и только после установления соответствия стандарту — она признается годной для дальнейшей работы.

На изготовлении эмульсии мы здесь останавливаться не будем, так как довольно подробно изложили это в нашей статье о пластинках — в № 7 „Советского Фото“; скажем только несколько слов о разнице с пластиночной эмульсией. Для бромистых бумаг берутся более твердые сорта желатина. Созревание эмульсии ведется иногда без аммиака и идет слабее, чем в пластиночной. Хлоро-бромосеребряной, так называемой бумаге „газлайт“ дается сравнительно слабое созревание, без аммиака, при температуре 40—50° Цельсия. Особо осторожно ведется созревание эмульсий для

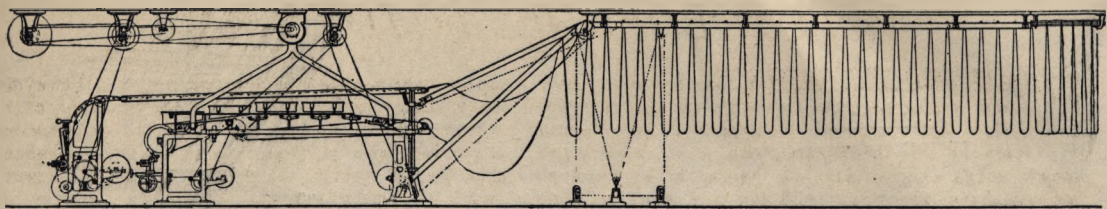


Схема поливки и сушки бумаг.

малочувствительных бумаг этого типа с сине-черным тоном, так как они легко перезревают и вуалируют. Для некоторых сортов эмульсий меняется порядок „смешивания“: вместо вливания азотнокислого серебра в желатинный раствор с галоидами, вливают галоиды в желатинный раствор с азотнокислым серебром. Влияние на градацию достигается добавлением в разные периоды созревания иодистого калия. Кроме желатинных эмульсий, употребляются еще колодионные (для целлоидинных бумаг), альбуминные и т. д. Во всем остальном работа ведется так же, что и в пластиночной эмульсии. Некоторые эмульсии бумаг „газлит“ идут в полив немедленно по созревании, без последующей промывки. Такие упрощенные эмульсии составляются довольно быстро и идут преимущественно на изготовление дешевых и контрастно работающих бумаг. Матовая и полуматовая поверхности достигаются прибавлением в эмульсию крахмала в разных комбинациях.

Поливка бумаг эмульсией производится на особых поливных машинах. Конструкция машин зависит от рода эмульсии и температуры ее при поливе. Для бромосеребряных, хлоро-бромосеребряных и аристоктипных бумаг употребляется желатинная эмульсия, поливаемая в растопленном состоянии. На рисунке приведена такая машина. С большого рулона бумага сматывается и проходит через ма-

шину. Благодаря целой системе тормозящих и регулирующих приспособлений—движение ее проходит равномерно. Покрывание эмульсией производится в машине особым распыляющим приспособлением, который действует воздушным нагнетанием. Приспособление это соединено с нагреваемым сосудом, в котором находится растопленная эмульсия. Распылитель действует равномерно по всей ширине бумаги. С машиной неразрывно связано охлаждающее приспособление, способствующее скорейшему застудению политой на бумагу эмульсии (лед, холодная вода или течение холодного воздуха). Сушка бумаг производится течением теплого воздуха, тщательно очищенного предварительно от пыли. Металлические части свертывателя покрыты мягкой, химически безвредной материей. Эмульсионный слой иногда покрывается еще защитным слоем из продубленного желатина. Этим же путем получают на бумаге определенные поверхности, которые другим способом получить не удается.

Мы не будем здесь останавливаться на том, как высушенная бумага, прежде чем поступить на склад, тщательно анализируется, контролируется, сортируется, разрезается на нужные форматы и пакуются. Все это было подробно описано в нашей статье об изготовлении пластинок — принцип и приемы те же.

Г. К.—Х

ПЕРЕНОСНАЯ ФОТО-ЛАБОРАТОРИЯ

РЕДКИ случаи, когда скромный любитель имеет возможность оборудовать у себя на дому специальную лабораторию, т. е. занять для этого отдельную комнату. В лучшем случае ему удастся использовать чулан или кладовую, чаще же всего приходится устраиваться в ванной комнате и чуть ли не в уборной.

Мы не будем говорить о причинах, препятствующих оборудованию специальной лаборатории — их слишком много: отсутствие площади, теснота, отсутствие средств и т. д., да это и не является нашей задачей. Однако, лаборатория — настолько же необходима для любителя, насколько необходим и самый фото-аппарат.

В поисках выходов из положения многие любители уже начали строить себе импровизированные походные лаборатории, при чем главной задачей в этом является уменьшение до самых минимальных размеров объема лаборатории.

Желая притти на помощь любителям, не имеющим специальных лабораторий, мы описываем ниже

способ постройки походной лаборатории, достаточно удобной для того, чтобы обслужить любителя в любом месте.

Главнейшим преимуществом такой лаборатории является ее портативность и возможность работать в ней в любом месте и на полном дневном свете. Эта же лаборатория может быть с успехом использована и в квартирах — в тех случаях, когда у любителя нет специального помещения.

В общих чертах лаборатория представляет собой совершенно светонепроницаемый ящик, внешний вид которого показан на рис. 1 (на след. странице).

Работающий в продолжение всей работы остается снаружи ящика, и весь надзор за работой производится через два красных стекла, помещенных на двух стенках ящика.

Для изготовления такой лаборатории понадобится следующий материал: Красной материи (сатина или, лучше, — шелка) — $1\frac{1}{2}$ метра. Черной материи (также лучше — шелка) — $1\frac{1}{2}$ метра. 1 лист 5 мм фанеры. Несколько планочек квадратного

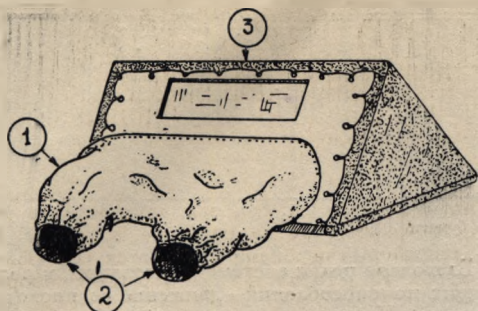


Рис. 1. Общий вид переносной лаборатории в собранном виде.

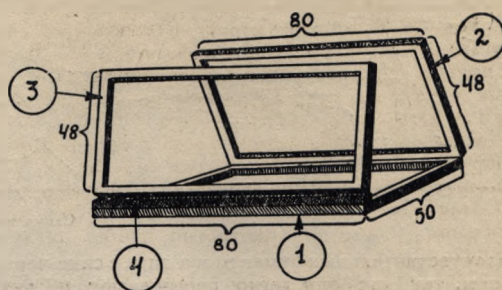


Рис. 2. Скрепление каркасных рамок.

сечения со стороной в $1\frac{1}{2}$ — 2 см. 1 метр черной клеенки. 2 красно-рубиновых стекла размером приблизительно 15×30 см. Немного гвоздей и клея. Нескольких петель и пара узких резиночек.

Стекла должны быть окрашены в массу — в этом нужно убедиться при покупке. Для этого надо посмотреть стекло со стороны ребра: если стекло будет черным, то оно годится для наших целей, если же — голубым, то не годится, так как оно не окрашено в массу, а лишь покрашено прозрачной красной краской.

Прежде всего из планок связываются три 4-угольных рамки (рис. 2 — 1, 2 и 3), размеры которых показаны на рисунке в сантиметрах. Все эти три рамки скрепляются затем вместе при помощи петель при этом рамка — 2 скрепляется с рамкой — 1 непосредственно, рамка — 3 скрепляется сначала петлями с планкой — 4, которая затем вплотную приклеивается к ребру рамки — 1. Такое устройство необходимо для того, чтобы при складывании ящика рамка — 3 аккуратно легла бы поверх рамки — 2.

После того, как вся эта работа будет проделана, мы получим главный остов ящика. Теперь этот остов нужно обить светонепроницаемым материалом; для этого из листа фанеры выпиливается три дощечки. Дощечка первая делается по наружным размерам рамки — 1, т.е. 50×80 см. Две вторые дощечки делаются по рис. 3 (А и Б) — они будут служить передней и задней стенками ящика.

В дощечках А и Б выпиливаются по 2 отверстия точно по форме и размерам, показанным на рисунке в сантиметрах.

Когда все три дощечки готовы — их приклеивают к рамкам. Сначала приклеивают доньшко (к рамке — 1). Доньшко это приклеиваются снизу, т.е. снаружи рамки, и когда склейка просохнет — с внутренней стороны рамки все дно оклеи-

вается клеенкой. Затем приклеивают дощечку А к рамке — 3 и дощечку Б к рамке — 2 так, чтобы меньшие отверстия в дощечках расположились вверх.

Теперь нужно сделать боковые треугольные стенки. Эти стенки выкраивают из красной и черной материй (сложенных вместе) в виде равносторонних треугольников со стороной в 50 см. У каждой стороны следует оставить небольшой запас материи для скрепления со стенками. Когда боковые стенки готовы — их приклеивают к ящику, но не по всем трем сторонам, а лишь по двум, а именно: одна сторона приклеивается к ребру доньшка, а вторая сторона — к ребру задней стенки. Третья сторона будет скрепляться с передней стенкой при помощи резиновых петель, поэтому по третьей стороне вдоль всей ее длины нужно пришить ряд петель из тонкой резиночки (рис. 1). Эту работу, конечно, лучше поручить кому-нибудь из женщин. Полезно также до скрепления боковых стенок с ящиком сшить их (обе материи) вместе. Боковые стенки приклеиваются так, чтобы красная материя была обращена внутрь ящика, а черная — наружу.

Теперь, из оставшейся материи выкраивается и сшивается мех с рукавами (рис. 1 — 1, 2). Этому меху может быть придана самая различная форма, которая, в сущности, роли не играет. Однако, нужно помнить, что мех этот, в отверстие которого будут вставляться руки работающего, должен быть сделан так, чтобы каждая рука отдельно могла бы свободно достигать любой точки внутри ящика, поэтому мех этот делается возможно просторнее. Мех сшивается также из материй обоих цветов и так, чтобы красная материя была обращена внутрь.

Как видно из рис. 1, мех этот имеет три отверстия, из коих одно — большое — должно быть сделано по размерам

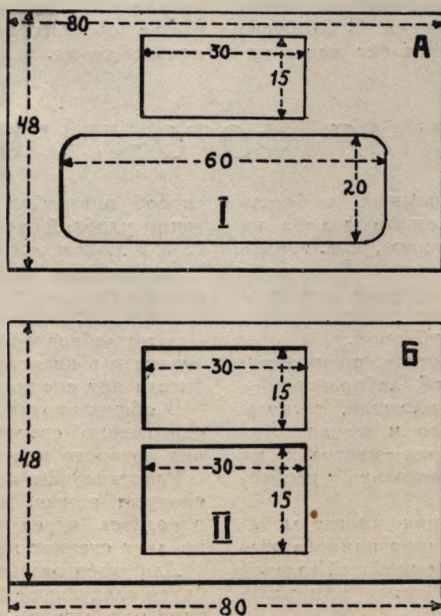


Рис. 3. Деталь продольных стенок (из фанеры) с вырезанным отверстием.

отверстия — I (рис. 3). Этой стороной мех и приклеивается к передней стенке. Два других отверстия, исполняющих роль рукавов, делаются круглыми диаметром приблизительно в 18—20 см. К концам этих отверстий подшиваются резиновые (рис. 1—2), которые будут плотно обхватывать руку работающего.

Когда мех сделан и приложен к стенке ящика, приступают к установке стекла,—последние устанавливаются в верхних отверстиях стенок и укрепляются при помощи фанерных рамок или иным способом, но весьма аккуратно, чтобы нигде не проникал свет.

Теперь на верхнем ребре ящика укрепляют полосу из материи (рис. 1—3), назначение которой — закрывать верхнюю щель. Эта полоска сшивается также из двух материй, и по одну сторону полоски по всей длине также следует пришить резиновые петли. Другой стороной полоска плотно приклеивается к стенке Б.

Теперь на стенке А отмечают точки против резиновых петель и укрепляют ряд мелких гвоздиков или, лучше, винтиков с большими круглыми головками. Нам остается только в задней стенке ящика устроить дверку для подачи материалов. Дверка эта устраивается перед отверстием — II (рис. 3) в видедвигающейся заслонки. Для этого по трем сторонам этого отверстия устраиваются из фанеры пазы для вдвигания дверки, которая также выпиливается из фанеры. Пазы делают так, чтобы дверка выдвигалась вбок.

На этом всю постройку можно считать законченной, а если желают придать прибору более красивый вид — его обклеивают снаружи черной материей или покрывают черным лаком.

При постройке лаборатории все внимание должно быть обращено на то, чтобы ни в одном месте внутрь ящика не проникал бы посторонний свет.

Не следует забывать, что даже самое незначительное отверстие поведет к полной неудаче.

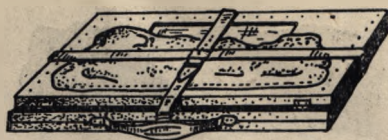


Рис. 4. Вид переносной лаборатории в сложенном виде.

Выбирая размеры ящика, мы остановились на выше приведенных, как на наиболее выгодных. В такой лаборатории свободно умещаются три кюветы размером 13 × 18 см. Во время работы лаборатория устанавливается на столе под открытым небом или против окна. Перед началом работы внутри лаборатории размещаются три кюветы с растворами, при этом в следующем порядке: слева — проявитель, посередине — вода и справа — фиксаж. Затем помещают коробку или кассеты с заснятыми пластинками и закрывают дверку. Проведя затем руки в рукава, начинают работу, глядя на все сквозь красное стекло. За проявлением пластинок следят сквозь стекла, помещая время от времени пластинку между ними.

Мы должны предупредить читателя, что прежде чем начать производить ответственную работу, необходимо сделать несколько опытов, чтобы привыкнуть оценивать интенсивность негатива сквозь красное стекло, ибо при таком разглядывании негатив кажется значительно интенсивнее, чем он есть в действительности.

Лаборатория особенно удобна для перезарядки кассет на полном свете. В свободное от работы время, а также для переноски — вся лаборатория складывается в плоскую форму, показанную на рис. 4, и если приладить к ней пару ремешков для стягивания и ручку для переноски — прибор этот приобретет прекрасный фабричный вид.

Д. БУНИМОВИЧ

ТЕЛЕСКОПИЧЕСКАЯ СЪЕМКА ПРОСТЫМ ПРИСПОСОБЛЕНИЕМ

СНИМКИ с больших расстояний дают детали часто в таком мелком масштабе, что не допускают значительных увеличений (мешает зерно эмульсии) и не представляют никакого художественного интереса в виду микроскопичности изображения. Весьма часто имеются налицо объекты съемки, не допускающие произвольного к ним приближения для выбора нужного масштаба, желаемой компоновки сюжета: извольте снимать издали, а тогда нередко отказываешься и от съемки. К таким объектам относятся детали архитектуры, дальние скалы, вершины гор, памятники древних культур, видимые хорошо с какого-нибудь далекого холма. К таким объектам относятся звери, фотографируемые в природе: их нельзя заставить по-

зировать фотографу вблизи и в том положении, в котором этого ему хочется, да этого и не следует делать, если относиться серьезно к коллекции снимков живой природы в ее естественной обстановке, к которой очень редко удастся приблизиться на нужное расстояние, не пугая и не обращая зверя в бегство.

Решение этих и подобных им фотографических задач приводит к пользованию телеобъективами, дающими изображение снимка в крупном масштабе, увеличивающими изображение, как бинокль. Такие приспособления состоят из объектива с дополнительной увеличивающей системой линз, связанных медной трубкой. Это обычно — довольно громоздкие и длинные объективы, тяжелые и дорогие.



Рис. 1. Вераскоп и призматический бинокль, установленные на деревянную подставку.

В последнее время появились телеобъективы короткой конструкции, как „Бис-Телар“ Буша, „Теле-Тессар“ Цейса, „Даллон“ Дальмейера, „Теле-Динар“ Фохтлендера, или особые „насадки“ к любым объективам, которые можно выписать, точно указав постоянные величины и фирму объектива вашей камеры.

Фотографы, у которых найдется приличный бинокль, легко смогут приспособить его к камере, и получить, в зависимости от качества бинокля, прекрасный телеобъектив. Иногда, впрочем, для увеличений небольшого масштаба можно пользоваться задней линзой симметрического объектива; отвинтив переднюю систему и оставив только заднюю, вы получите на матовом стекле изображение в 2—3 раза большее; при этом и фокусное расстояние возрастет, так что мех придется значительно раздвинуть, то же придется сделать и с экспозицией: она увеличится в квадрате против увеличения длины меха (если вы вдвое увеличили фокусное расстояние, экспозиция должна быть длиннее в четыре раза). Такой способ увеличения изображения часто уже будет достаточен.

Если же объект значительно удален, то можно употребить бинокль, одну его трубку, которая устанавливается перед объективом так же, как бинокль устанавливается перед глазом. На откидную доску камеры привинчивают чурочку, обтесанную так, чтобы она плотно охватывала трубку бинокля (если неудобно или нельзя отделить половину бинокля—вторая может свободно висеть) и держалась бы в ней помощью веревочки, проволоки или хорошо стянутым ремнем.

Окуляр бинокля должен прилегать к объективу, а чтобы свет не попадал между ним и окуляром, место их соединения следует закрыть кусочком темной материи, зашпиленной английской булавкой. Известная фирма Рижара даже специально выпустила подставку для приспособления к их вераскопическим (стереоскопическим) аппаратам бинокля Цейса, который, вероятно, у многих найдется.

Наводка на фокус производится в этом случае несколько иначе, чем обычно. Сначала устанавливают раздвижение меха, — чем он больше раздвинут, тем больше увеличение; затем, при помощи кремальеры бинокля, фокусируют. При больших увеличениях наводка на фокус весьма сложна, так как яркость изображения сильно падает, и поэтому



Рис. 2. „Даллон“ Дальмейера.



Рис. 3. „Теле-Динар“ Фохтлендера.

желательно иметь матовое стекло с самым мелким зерном. Если начинать не с очень больших увеличений, то опыт приводит к значительному навыку в фокусировке и выборе масштаба.

Экспозиция увеличивается во много раз, так как потеря света в бинокле, как и растяжение меха, очень ослабляют яркость изображения; поэтому с'емка должна производиться в очень яркий солнечный день, в момент, когда дали не затуманены, а воздух идеально прозрачен.

Нельзя снимать объекты, расположенные близко от поверхности нагретой солнцем земли: восходящие токи размоют изображение, то же самое—около нагретых крыш. Телеобъективы в соответствующее количество раз увеличивают все дефекты, незаметные при малом увеличении: малейшее дрожание аппарата (необходим прочный штатив) размывает изображение, сделает снимок негодным. Лучше всего для начала, приспособив бинокль, сделать снимок удаленного неподвижного предмета, расположенного высоко на холме или горе: такой пробный снимок сразу обнаружит все недостатки и достоинства этого способа с'емки, покажет

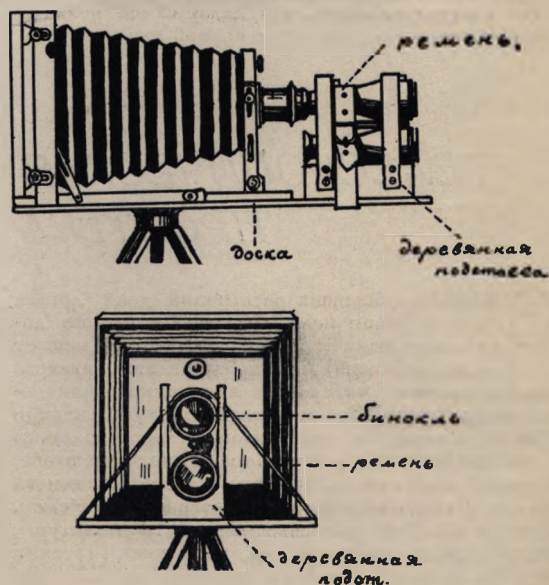


Рис. 4. Самодельное приспособление бинокля.



Рис. 6. Пейзаж с замком, снятый дважды с одного и того же места (противоположающей горной вершины), но различной оптикой. На левом — обыкновенный снимок двойным анастигматом с фокусным расстоянием в 15 см. На правом — телескопический снимок телеобъективом с большим фокусным расстоянием. Обратите внимание на величину замка на обоих снимках.

достигаемый эффект, нужное увеличение и экспозицию.

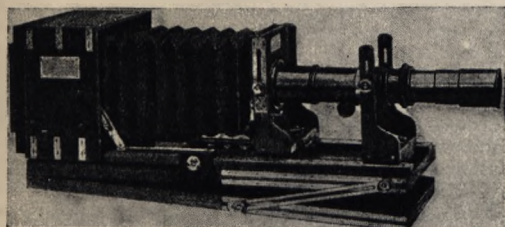


Рис. 5. Теле-камера „Уна“.

вым сфотографировать любой объект. Поэтому, даже если в данный момент вы не собираетесь заниматься съемкой телескопических объектов, — приспособьте бинокль к аппарату, испытайте его, научитесь — может всегда представиться случай, когда ваше устройство пригодится и нужно будет немедленно пустить его в ход.

Фото-репортеру это тоже не лишнее: не всегда удается ему подойти к объекту на надлежащую дистанцию; телеобъектив стоит дорого и достать его очень трудно; бинокль же дает возможность произвести съемку с дальней крыши, издали заснять самое эффектное или важное место действия или лицо.

С. БАРАНОВ

Хороший фотограф должен уметь использовать все, что имеется у него под рукой, и быть гото-

ВЫШЛА новая книга (выпуск 15-й „БИБЛИОТЕКИ СОВЕТСКОГО ФОТО“):

Л. ДАВИД Практическое руководство по ФОТОГРАФИИ для начинающих.

Перевод с последнего 215-го немецкого издания Д. М. ГОРОДИНСКОГО, под редакцией инж. А. М. ДОНДЕ.

„Руководство Л. Давида, разошедшееся в Германии в количестве 720 тысяч экземпляров, не нуждается в рекламе. Это — тщательно продуманное практическое руководство для фото-любителя, вполне современное и хорошо иллюстрированное. Прекрасной особенностью его является то, что все важные указания подчеркнуты толстыми черными линиями сбоку, так что начинающий может сразу видеть, на что именно он должен обратить особое внимание“.

(Из отзыва американской прессы).

Книжка содержит 225 страниц убористого шрифта, свыше 100 иллюстраций.

Цена книжки — 90 коп.

Книжка поступила в продажу в газетных киосках всего СССР и лучших фотографических магазинах.

„ДАВИД“ НЕОБХОДИМ КАЖДОМУ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЮ!

РЕЗУЛЬТАТЫ КОНКУРСА № 6 на тему „ПОРТРЕТ“

15 июня в редакции нашего журнала состоялось заседание жюри по премированию фото-работ, присланных на объявленный „Советским Фото“ конкурс „Портрет“.

Всего поступило на конкурс 1.479 фотографий от 329 авторов (по 1-й категории — 309 работ, по 2-й — 1.170 работ).

Из числа всех присланных работ жюри не нашло ни одной, вполне достойной первой премии; учитывая же несомненные достоинства некоторых работ, жюри разделило одну первую премию — на вторую и третью, по каждой категории. Таким образом, вместо объявленных шести премий — присуждены восемь.

Премии (денежные) получили следующие фотографии:

1-я КАТЕГОРИЯ (опытные фотографы):

2-я премия:

В. Моисеенко (Москва)

Н. Витковский (Москва)

3-я премия:

М. Рыжик (Одесса)

И. Начипорук (Ново-Сибирск)

2-я КАТЕГОРИЯ (менее опытные):

2-я премия:

А. Полянский (Ростов-на-Дону)

Н. Белоцерковский (Киев)

3-я премия:

К. Жолковский (Москва)

Н. Кудрявцев (Москва)

Кроме премированных, редакцией отобран ряд работ для помещения в журнале за обычный гонорар. В настоящем номере печатаются все работы, получившие премии.

К НАШИМ ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

БОЛЬШАЯ часть иллюстраций настоящего номера журнала является работами, премированными на последнем конкурсе „Советского Фото“. Это позволяет нам рассматривать их, как

результат конкурса на тему „Портрет“ —

на одну из самых трудных тем изобразительного искусства. Если искусство живописи может гордиться выдающимися образцами этого рода творчества, то проблема портрета в фотографии далеко еще не разрешена и, вообще говоря, не дала пока ничего особо выдающегося. Тем не менее, эта тема чрезвычайно близка фотографу-любителю и, по кажущейся простоте получения изображения, всегда привлекает его к себе в первую очередь. В процессе самой работы любитель нередко разочаровывается в своих силах, но, видя работы других, упорно совершенствует технику, ищет новые пути и нередко достигает вполне удовлетворительных результатов. Во всяком случае, смена разочарований и успехов неизбежна у всякого, и в данном случае это и есть та школа, те пути общей фото-культуры любителя, какие он должен пройти неизбежно.

Рассматривая громадное количество работ, присланных на конкурс (309 работ 1-й категории и 1.170 работ 2-й категории), поражаешься настойчивостью и любовью к фотографии, с какими добивается фото-любитель усовершенствования своей техники. Все же среди работ есть и доказательства того, что некоторые товарищи или еще не окончательно осознали сущность фотографического изображения

(например, раскраска фотографий красками), или не побороли еще трудностей техники; кроме того, некоторые не учитывали того впечатления, какое произведет на зрителя размер изображения (напр., чрезвычайно малый размер отпечатка). Среди авторов 1-й категории встречаются еще, к сожалению, фотографии (из числа профессионалов), не могущие отрешиться от ретуши, варварски искажающей человеческое лицо. Но тем не менее, суммируя общее впечатление от просмотра всех присланных на конкурс работ, не трудно видеть

несомненный рост техники

массового фото-любительства. Если среди работ не нашлось выдающихся (чем и объясняется отсутствие первой премии), то многие из них, и особенно — отмеченные жюри, несомненно, заслуживают того, чтобы на них остановить внимание.

„Ириша“ — работа **В. Моисеенко** (Москва), кроме видимых достоинств, может служить показом самостоятельности и изобретательности фотографа-любителя: снимок сделан при помощи самодельной камеры (обошлась автору в 9 руб.), самодельным объективом-моноклем. На этой работе чувствуется присущая любителю искренность в позировке модели и выразительная простота.

Так же прост и, пожалуй, еще более выразителен „Портрет“ работы **Н. Витковского** (Москва). Умело разбросанные световые блики подчеркнули некоторую характерность лица модели и выявили объемность головы. Пластичность изображения заставляет предполагать, что съемка произведена мягко



ПЕРЕКРЕСТОК в НЬЮ-ЙОРКЕ

Образец американского снимка сверху, рассчитанного на оригинальный эффект



ИРИША

В. Моисеенко (Москва)

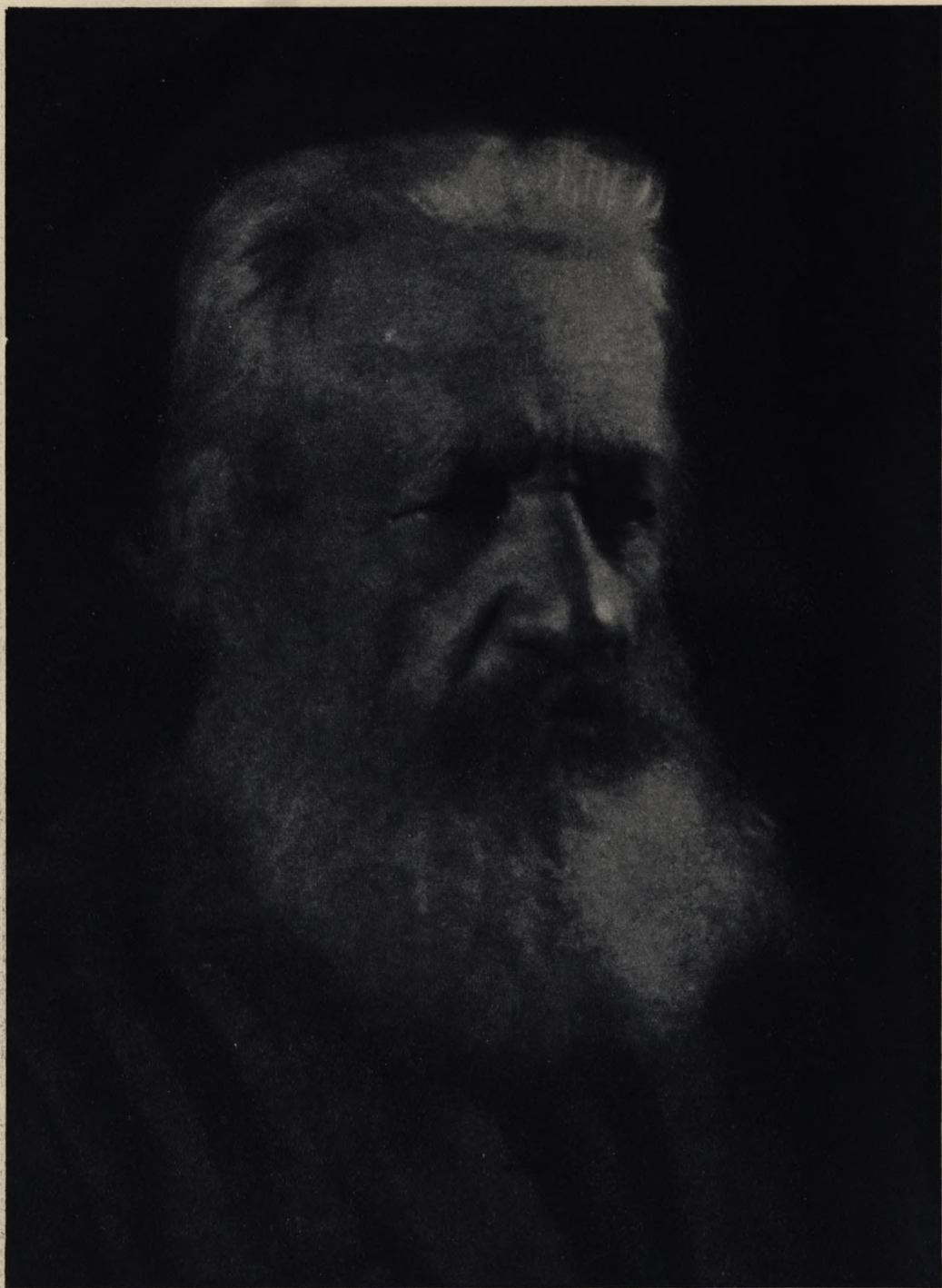
2-я премия по 1 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



ПОРТРЕТ

Н. Витковский (Москва)

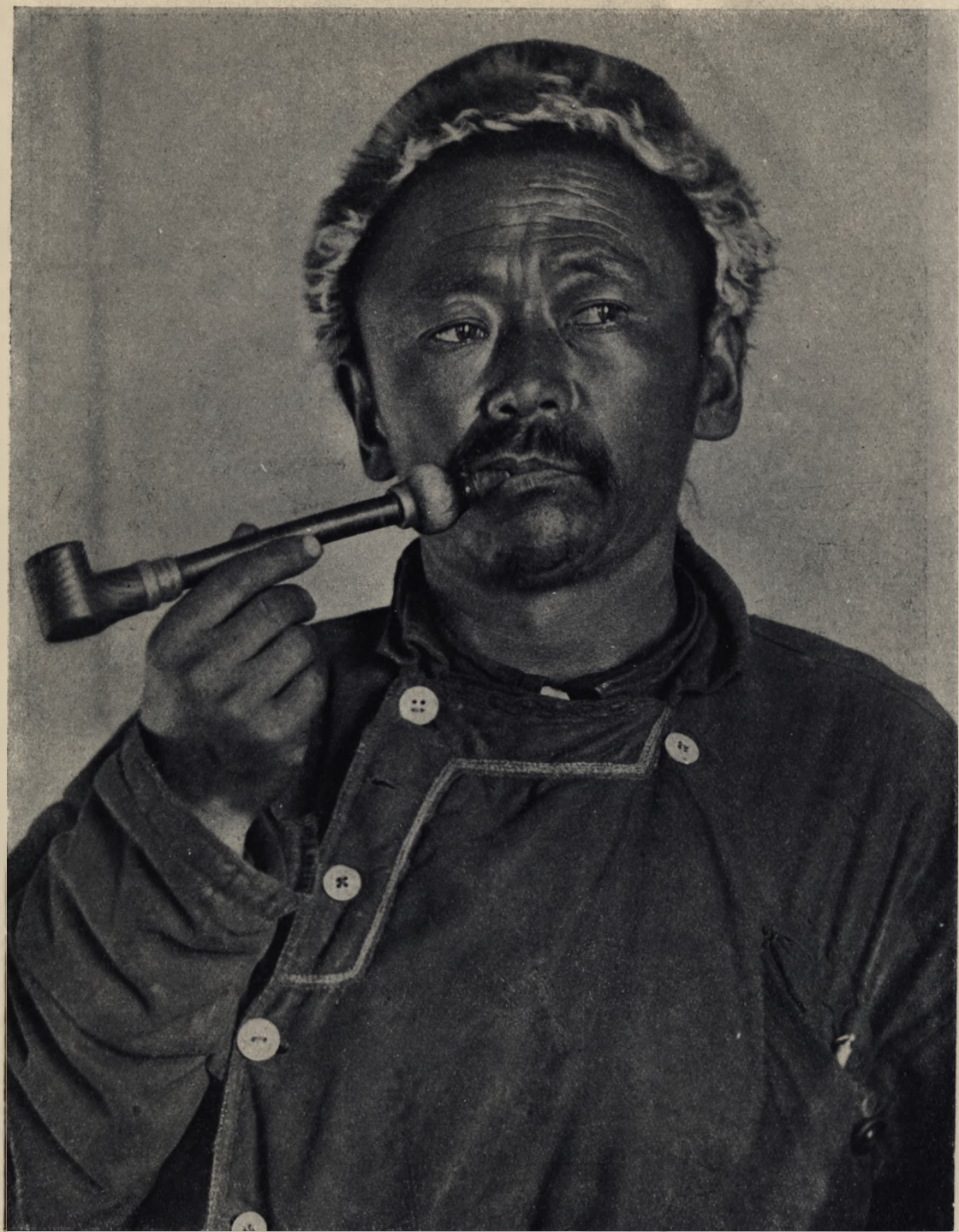
2-ая премия по 1 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



СТАРИК

М. Рыжик (Одесса)

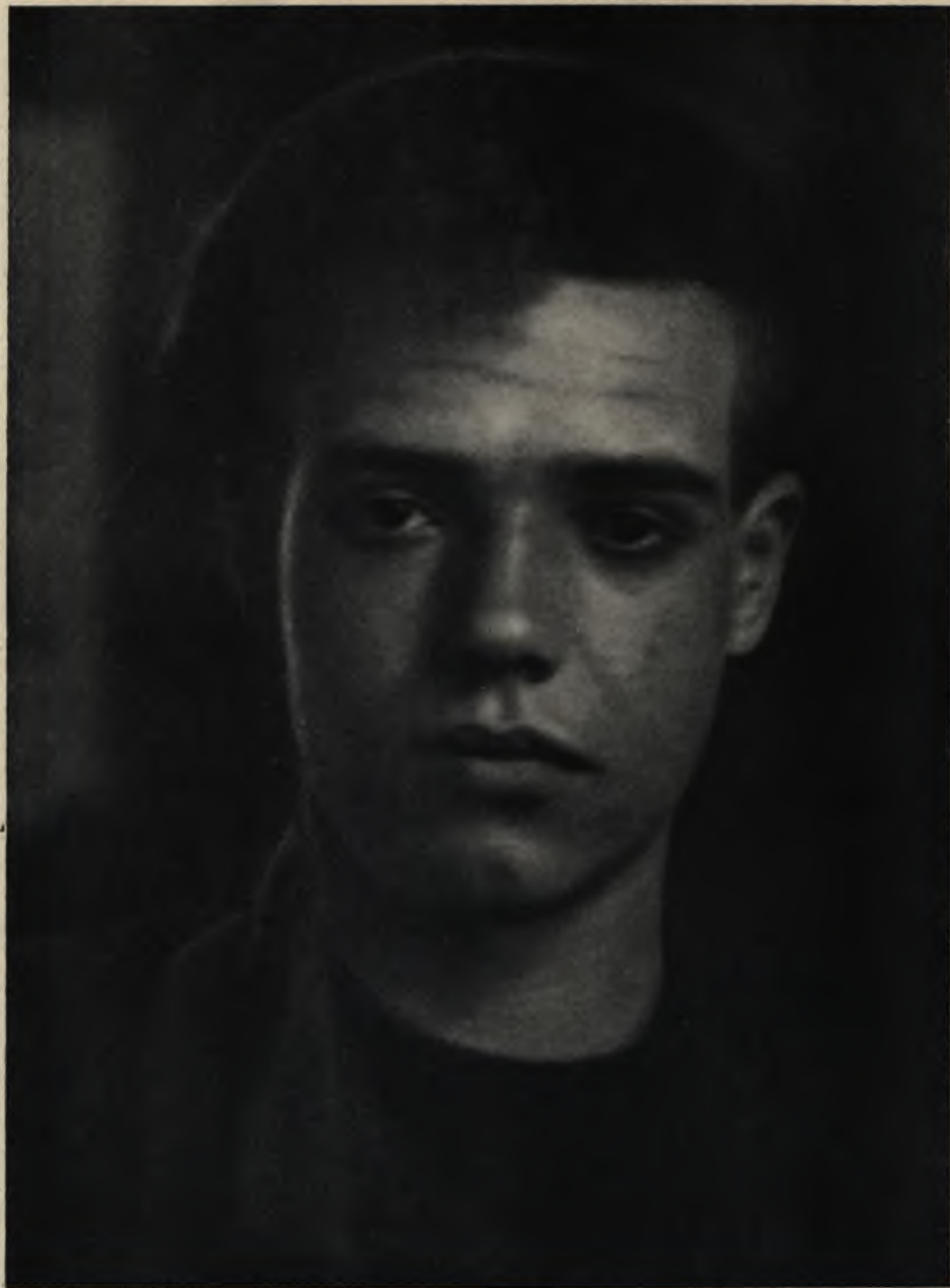
3-я премия по 1 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



ОИРАТЕЦ, делегат с'езда крестпомов

И. Ничипорук (Ново-Сибирск)

3-я премия по 1 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



КОМСОМОЛЕЦ

А. Полянский (Ростов-на-Дону)

2-ая премия по 2 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



ПОРТРЕТ

Н. Белоцерковский (Киев)

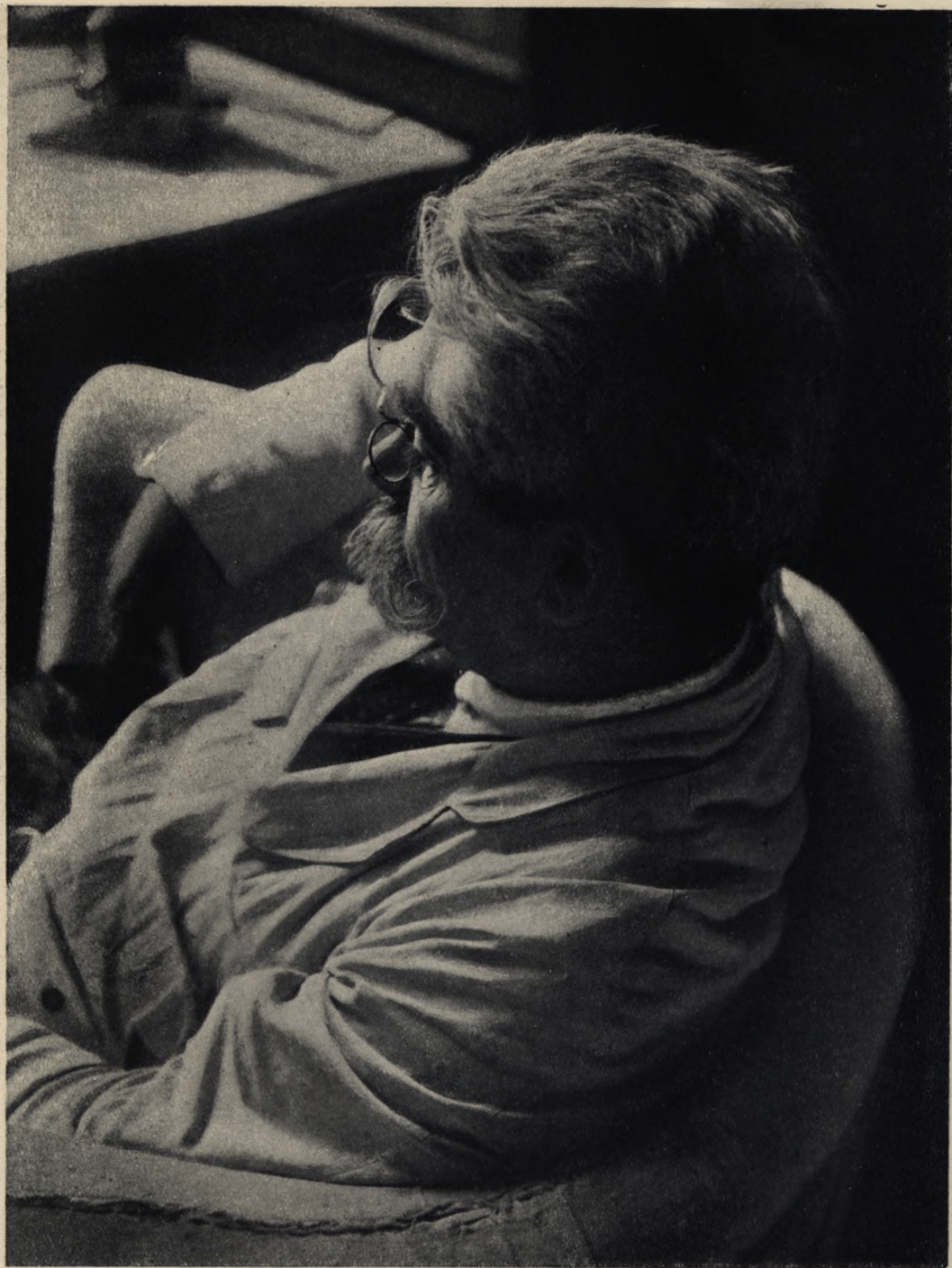
2-ая премия по 2 категории и 6-ом конкурсе „Советского Фото“



ПОРТРЕТ РЕБЕНКА

Н. Кудрявцев (Москва)

3-я премия по 2 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



ОПЫТ РАККУРСНОГО ПОРТРЕТА

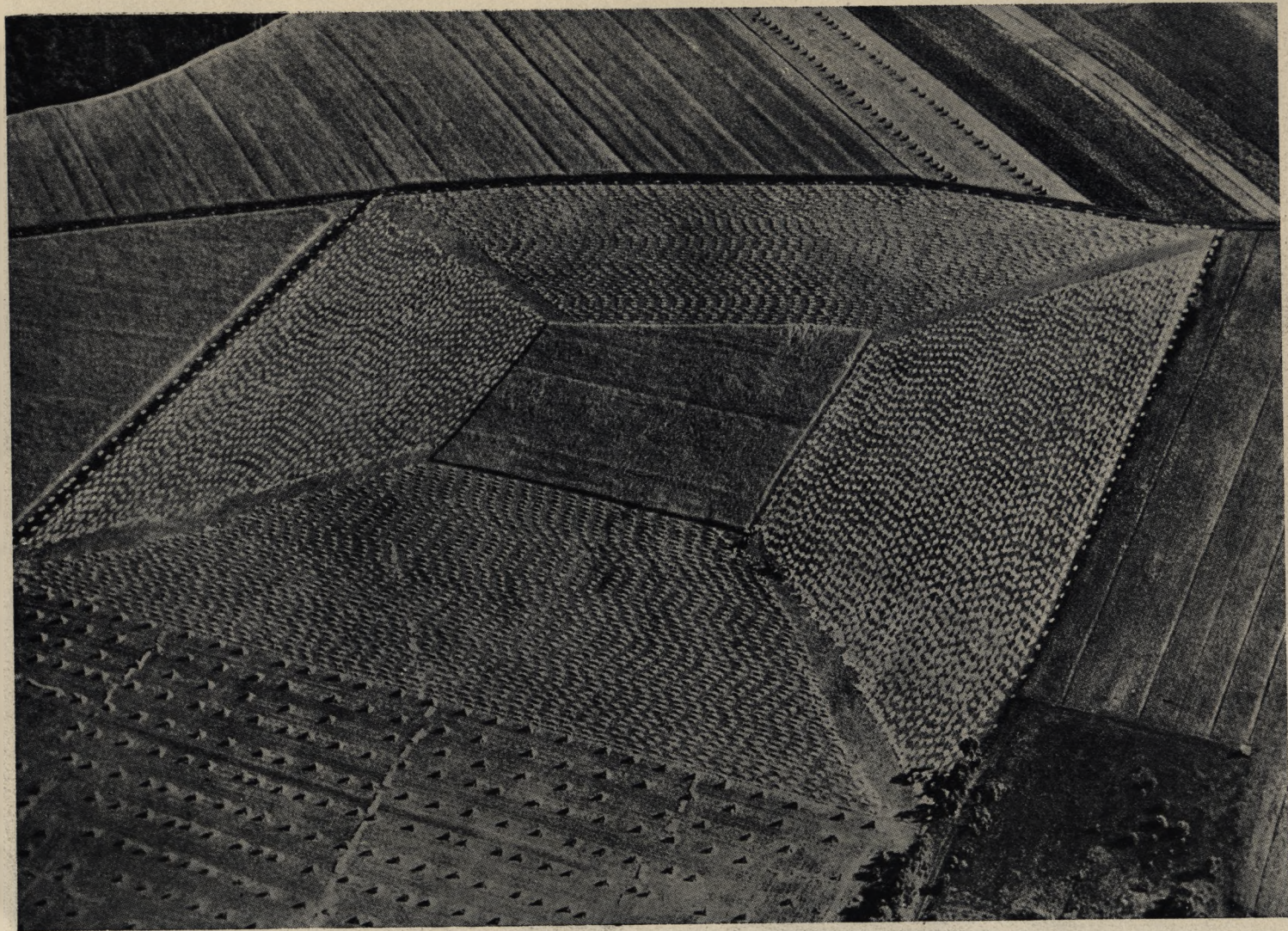
К. Жолковский (Москва)

3-я премия по 2 категории на 6-ом конкурсе „Советского Фото“



МОЛОТЪБА

Э. Ратнер (Ленинград)



СЖАТОЕ ПОЛЕ

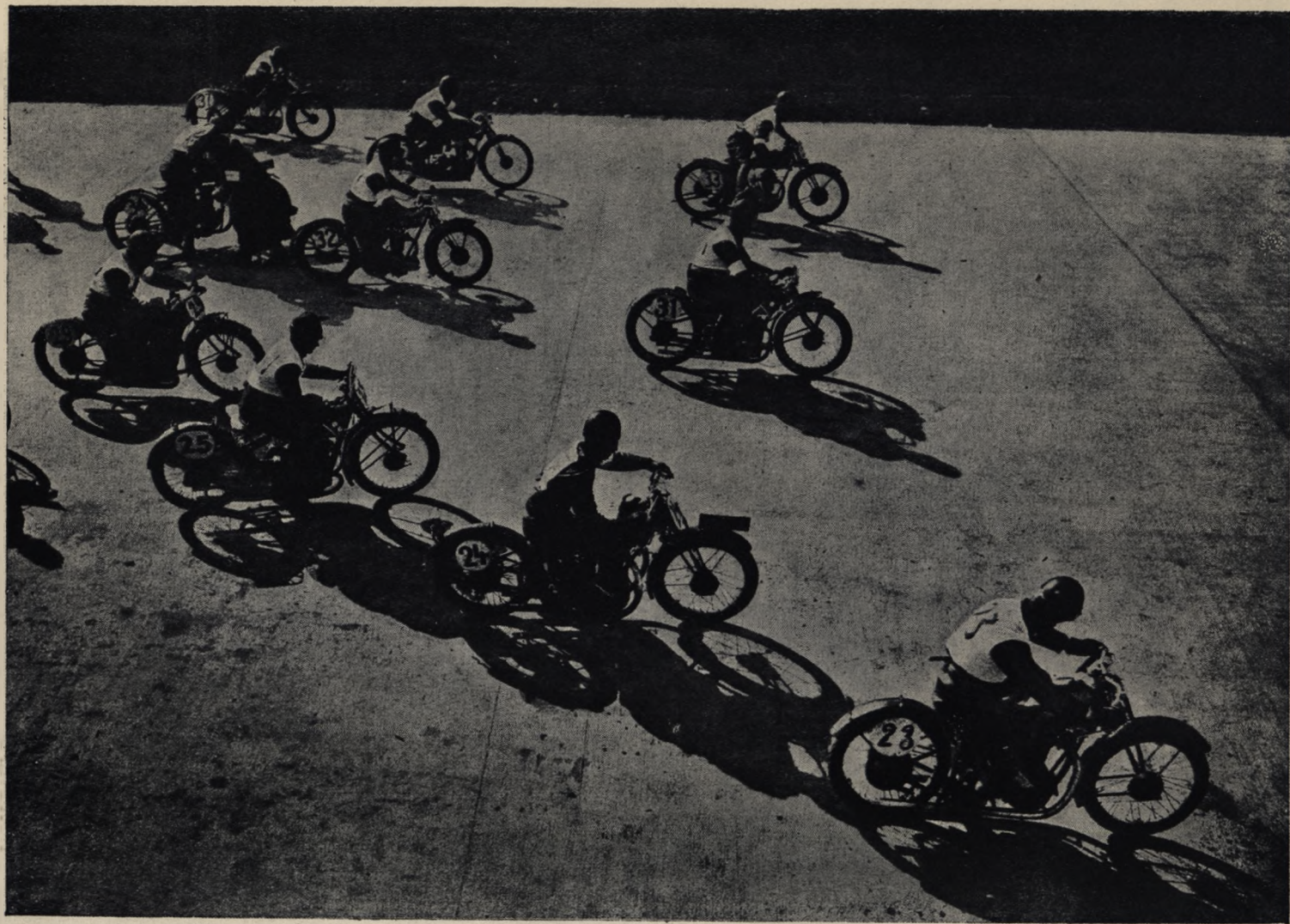
Р. Петчов



ЛЕНИНГРАД. Академия Наук



Ю. Еремин (Москва)



МОТОЦИКЛЕТНЫЕ ГОНКИ в Нюрнберге



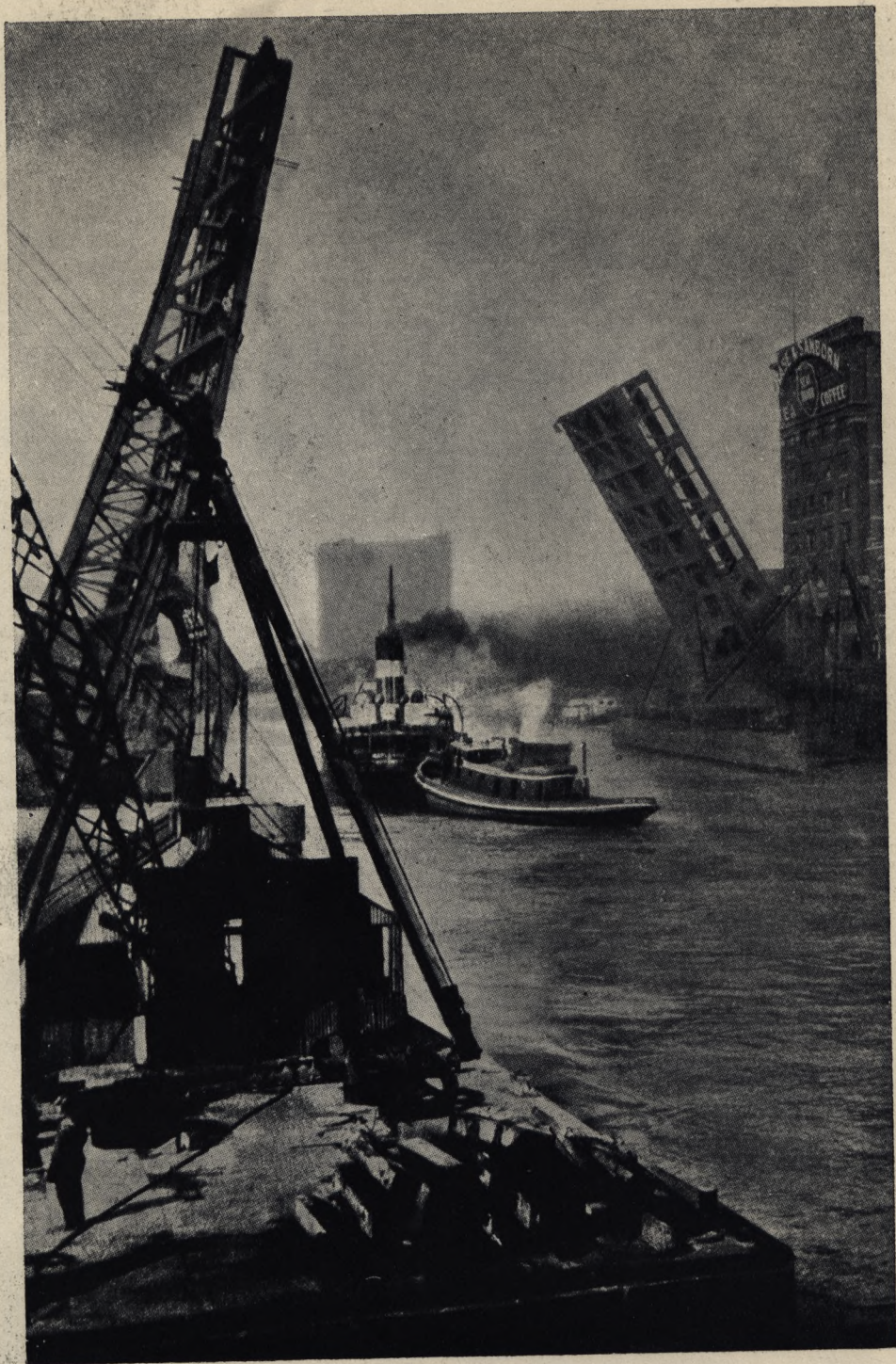
ПОЛОТЕРЫ

Е. С. М. (Москва)



ОБРАБОТКА ЗЕМЛИ КЕТМЕНЯМИ

М. Пенсон (Ташкент)



ЧИКАГО

Д. Царлей

работающей оптикой. По нашему мнению, эта работа — одна из лучших участвовавших в конкурсе.

Несколько напоминает этот же прием и трактовка портрета у *М. Рыжика* (Одесса) — „Портрет старика“. Жаль, что автор не сопровождает свою работу описанием условий с'емки, но, во всяком случае, и здесь чувствуется умелое обращение с мягко-фокусным объективом. Если в предыдущем портрете чувствуется некоторая подчеркнутость рисунка молодого лица, то в обрисовке лица старика дана автором еще большая мягкость. Бывают такие разные лица, требующие от фотографа и разного подхода — не только с освещением модели, но и с тем или иным выявлением самого рисунка. Нам кажется, что эта как бы светящаяся седина старика дала автору право взять модель в таком именно рисунке, когда света дают вокруг себя как бы ореолы; это именно и внесло в работу элемент безусловной простоты и своеобразной привлекательности.

Совершенную противоположность в трактовке представляет из себя работа фото-корреспондента „Советской Сибири“ *И. Ничипорук* (Ново-Сибирск). Это, так сказать, портрет — реальный, передающий с присущей фото-репортеру ясностью не только лицо, но и всю характерную внешность модели. Этот прием безусловно находит в данном случае не только оправдание, но и необходимость. Его „Ой ратец“ — очень ценная в этнографическом отношении работа и, кроме того, она может служить образцом хорошего фото-репортажного портрета.

Таким образом если не считать этого способного фото-репортера, то оказывается, что по 1-й категории в большинстве

премированы фото-любители.

Еще более отрадное впечатление производят успехи малоопытных любителей (2-я категория). На их работах заметно не только улучшение в технике, но также чувствуется и результат сознательного отношения к фотографическим процессам (самодельные камеры и объективы, самодельные бумаги).

В подавляющем большинстве случаев, участники конкурса 2-й категории — это тот молодяк, на котором основано все будущее советского фото-любительства. Чрезвычайно просто и вместе с тем весьма грамотно подходит большинство из них к трудной задаче портрета. Образцом такой простоты и выразительности может служить работа *А. Полянского* (Ростов-Дон) — „Комсомолец“.

Если *Н. Белоцерковский* (Киев), увлекаясь мягкостью рисунка, умело и с большим вкусом разработал прием старый („Портрет“), если работа *Н. Кудрявцева* (Москва) — „Портрет ребенка“, носит характер здоровой оригинальности, то *К. Жолковский* (Москва) уже смело и открыто ищет новых точек зрения. Его „Опыт ракурсного портрета“ лишний раз говорит нам о том, что наше

фото-любительство ищет новых путей

и новых методов оформления фотографического изображения. Этим выводом, основанным на вниматель-

ном рассмотрении всей массы присланных на конкурс снимков, мы закончим обзор его итогов.

Из числа остальных иллюстраций этого номера обращают на себя внимание две иностранных фотографии: „Сжатое поле“ и „Перекресток в Нью-Йорке“. Как видит читатель, обе эти работы родственны по приему — с'емка со значительно высокой точки зрения. В сущности говоря, обе эти фотографии одинаково рассчитывают на тот оригинальный эффект, который может иногда дать с'емка сверху и даже сверху вниз.

Несколько напоминающий такую же точку зрения снимок „Мотоциклетные гонки в Нью-Йорк-берге“, пожалуй, больше привлекает нас своеобразной динамичностью содержания и своей светописной подчеркнутостью.

Любопытна по замыслу и интересна по технике работа *Е. С. М.* (Москва) — „Полотеры“. В снимке как бы чувствуется даже пыль, поднятая полотерами. Это придает ему впечатление глубины пространства, еще более подчеркнутое перспективой облачного неба за окном. Только симметричность вертикальных линий (переплет оконной рамы, занавески) несколько убивает значимость этой хорошей фотографии.

В большом плане задумана „Молотьба“ — *Э. Ратнером* (Ленинград). Если эта фотография и не разрешает еще проблемы художественной фиксации быта и трудовых процессов крестьянства, то, во всяком случае, это — одна из интересных попыток такого рода фотографирования. И это уже интересно по одному тому, что хороших снимков на эту тему, к сожалению, все еще немного.

Снимок „Обработка земли кетменями“ — *М. Пэнсона* (Ташкент), во всяком случае, близок к тому, что принято называть фиксацией движения. Автор вполне правильно сосредоточил все внимание зрителя на фигурах рабочих, дав их в известной напряженности момента. Со стороны композиционной — задуман снимок неплохо и технически хорошо выполнен.

С тонким пониманием композиционных основ изображения передает *Ю. Еремин* (Москва) одно из интересных мест Ленинграда. Его „Академия Наук“ — это не просто старинной архитектуры здание, но одно из звеньев общего ансамбля этого стильного города. Темное пятно постамента со львом и эти композиционно необходимые две фигуры на набережной — еще более подчеркивают воздушность и впечатление перспективы.

Американцы любят изображать свои города в темном обрамлении машин и разного рода механических конструкций. Это обрамление у них всегда создает на снимке композиционное пятно первого плана изображения. К такому типу снимков и принадлежит работа *Д. Царлей* — „Чикаго“, не столько выявляющая весь город, сколько подчеркивающая его индустриальный характер.

На обложке журнала — редкий по техническому выполнению снимок „Мотоцикл на полном ходу“. Данный во всю диагональ кадра, этот снимок действительно передает высшую фазу движения машины на повороте.

ЭНДЕ

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ

для ЖУРНАЛОВ и ГАЗЕТ

ЧЕГО ТРЕБУЮТ ОТ СНИМКОВ РЕДАКЦИИ

Газетно-журнальный снимок должен обладать следующими внешними достоинствами: 1) выразительностью, 2) оригинальностью, 3) живостью и 4) четкостью. Как добиться первых двух качеств — мы рассмотрим в предыдущем номере; займемся здесь двумя последними.

ОТНОСИТЕЛЬНО „живости“ — надо говорить круто. Сказать по правде — тут наиболее слабое место наших фото-корреспондентов. Они ухитряются самые живые сюжеты — например, спортивные — снимать мертво и скучно. Дадим здесь несколько советов.

Прежде всего, не следует снимать сюжетов, в которых отсутствуют люди, — будь то ландшафт, в цехе, какая-нибудь машина, здание, и т. д. На рис. 1 взгляните, как умело фотограф оживил величественный, но однообразный ландшафт — фигурой спортсмена справа, на первом плане. Попробуйте прикрыть ее — и вы увидите, как снимок сразу потеряет привлекательность: он станет мертвым.

Если снимаете людскую группу за каким-нибудь занятием — рабкоров за изготовлением стенгазеты; рабочих, мостящих шоссе; производственное совещание; вид мастерской с работающими у станков людьми; едущий обоз и т. д., — то больше всего опасайтесь прекращения ими своего занятия под предлогом с'емки. Если есть малейшая возможность — снимайте „моментально“, и так, чтобы вас не заметили: в этом случае снимок будет самым живым. Если же по условиям с'емки нельзя остаться незамеченным или нет возможности снимать с достаточной моментальной скоростью затвора — то все усилия приложите к тому, чтобы никто из снимаемых не глядел в аппарат. Это надлежит запомнить, как азбучное правило всякой с'емки, предназначенной для прессы. Можно обратиться к снимающимся с такой просьбой. Если просьба не помогает, то сделайте вид, что снимаете, произведя экспозицию с закрытой кассетой; затем повторите это; и, наконец, немного погодя, произведите

в третий раз уже настоящую с'емку. Обычно на третий раз ни один уже не будет смотреть в аппарат.

Однако, одного этого мало. Если вы работающую группу людей остановите, заставите бросить работу и сниматься в позах безделья, опустив руки, хотя бы и не глядя в аппарат, то снимок все-таки выйдет мертвым, да к тому же немым. Надо, чтобы люди оставались в позах — как бы работающих. Если этого трудно добиться — а без остановки вы рискуете получить смазанный снимок — не останавливайте работу, соглашайтесь на „смазку“ — только бы снимок не был мертв.

На наших рисунках 2—4 мы приводим некоторые образцы негодных, мертвых снимков.

Приведенное правило — „не глядеть в аппарат“ — имеет свои исключения:

а) При с'емке портрета можно допускать взгляд в аппарат.

б) При с'емке человека, что-либо показывающего — сортовые семена, машинную часть, какой-нибудь документ и т. п. — взгляд в аппарат обязателен. Но это при условии показа именно читателю, а не другому лицу на самом снимке.

в) Смеющиеся лица можно, даже должно снимать со взглядом в аппарат.

г) Всякое обращение к зрителю с призывом, вопросом, приветствием и т. п. требует взгляда в аппарат.

Поговорим о „четкости“ (под нею здесь мы не подразумеваем фотографическую резкость).

Термин „четкость“ надо понимать широко: не только, чтобы снимок был разборчив, но чтобы он



Рис. 1. „В горах“. Немедкий снимок. Интересен, как пример подчеркивания переднего плана и, вместе с тем, оживления снимка фигурой человека.

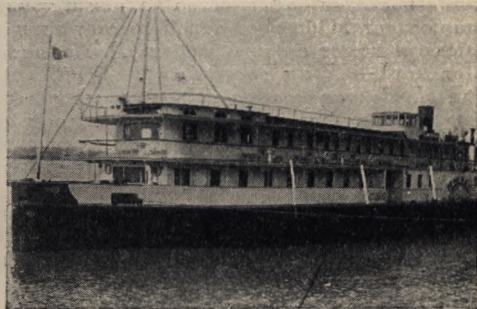


Рис. 2. „Готов к навигации“. Образец мертвого снимка — как не надо снимать. Пароход в неподвижности и без единой живой души.



Рис. 3. „После гонок“ (?). Образец мертвого снимка—„как не надо снимать“. Вместо того, чтобы сняться на лыжах—снялись вставившей группой, уставившись в аппарат.



Рис. 4. „Празднуют 10-летие Октября“. Яркий образец того, как следует снимать, чтобы получить мертвый, никуда негодный снимок.

был правильно построен; и, наконец, чтобы он соответствовал требованиям, предъявляемым репродукционной техникой. С последних мы и начнем.

Обычно снимок при воспроизведении в печати ухудшается. Это ухудшение может быть и еле заметным (например, автотипии английских журналов на глянцево́й бумаге), и таким, что снимок гибнет окончательно (клише в некоторых советских провинциальных газетах). В чем заключается ухудшение? В том, что цинкографский способ с'едает детали, — притом тем более крупные, чем крупнее сетка авто-типии, а меццо-тинто с'едает полутона, делая снимок более контрастным. Таким образом, для воспроизведения на клише нужен снимок очень проработанный, с возможно четкими и крупными деталями; для меццо-тинто нужен снимок нормальный, даже мягкий, но никак не контрастный. В итоге можем сказать, что для прессы—газет и журналов—нужен нормально выдержанный, хорошо проработанный, детальный снимок.

Существующее довольно распространенное мнение, будто для прессы нужен контрастный снимок—ошибочно. Дело в том, что цинкографский процесс позволяет при перес'емке, если нужно, усилить контрастность против оригинала (а ослабить ее уже нельзя), так что контрастность здесь излишня; в меццо-тинто же она прямо вредна, ибо, как мы указывали выше, она еще усилится и превратит снимок в прямую „сажу с мелом“.

Таков общий характер требуемого снимка. Однако, надо различать снимок для газеты от снимка для журнала, ибо, как мы указывали в первой части этой статьи, для газетного клише употребляется крупная сетка, для журнального же—более мелкая. Поэтому для газет идет с'емка крупным планом, иногда—средним; для журналов же подходящи все—крупный,

средний и мелкий планы (последний следует употреблять вообще как можно реже, чему учит практика заграничного фото-репортажа).

Понятия „крупный“, „средний“ и „мелкий“ план—не вполне определены. Мы предлагаем здесь установить их в следующих цифрах (принимая, что угол ясного зрения человеческого глаза—около 30°, что расстояние читаемой страницы от нормального глаза—около 25 см, что применяемая пластинка—размера 9×12 см и что средняя кратность уменьшения снимка при репродукции—на одну треть): если человеческое лицо имеет на снимке высоту 4 сантиметра и выше—оно дано крупным планом; менее 4 см до 1 см—средний план; менее 1 см—мелкий план. Разумеется, это весьма условные определения, но они помогут нам разобраться.

В газетах большая часть снимков—„крупно-плановые“, изредка план средний. В журналах встречаются всевозможные масштабы, но преобладает средний план. Мелкий план употребляется для зас'емки только больших скоплений людей и внешних видов зданий и сооружений.

Теперь о „разборчивости“. Наш совет—снимать крупным и средним планом, избегая мелкого—отчасти разрешает этот вопрос; но не всякий „крупный план“ будет непременно разборчив. Если фон

позади главных предметов вышел с большой резкостью, богат деталями, пестр—снимок будет неразборчив, как на рис. 5. Фон должен быть нерезким, для темных предметов—светлым, но не очень; для светлых—темным. Освещение, взятое прямо сзади аппарата, делает снимок также менее четким—плоским, бездетальным. Поэтому, приступая к с'емке, обратите большое внимание на задний фон и освещение.

Обычно вопросу фона в момент с'емки уделяют мало внимания: это, мол, дело второстепенное. Однако,



Рис. 5. „На базаре“. Образец неразборчивого, нечеткого снимка, хотя и сделанного крупным планом. Мальчуган с лошадью слились с задним фоном.



Рис. 6. Съемка „с заходом с конца“ постройки, не допускающей лобового снимка.

на снимке фон становится в одну плоскость с главным предметом, и тут обнаруживаются всякие непредвиденные обстоятельства и сюрпризы. Мы видели снимок, на котором ответственный военный работник, верхом на коне, обращается с торжественным приветствием к войскам; а между ног его коня сидит прозаическая дохматая собачонка. Она в момент съемки сидела в отдалении, на заднем плане; фотограф не обратил внимания на нее; и на снимке она оказалась в плоскости главного предмета. Другой курьез мы видели на снимке, где у рабочего, нагнувшегося к ватермашине, торчала из носа... горящая электрическая лампочка. Нетрудно догадаться, что она висела вдали, за объектом съемки, но на одной оси с его лицом; объектив включил ее в одну плоскость с передним планом.

Вопрос о правильном построении снимка также имеет большое отношение к проблеме четкости. Это вопрос—весьма широкий, ибо он упирается в законы композиции всякого рода, в построение художественного снимка и т. д. Мы так далеко в этой статье заходить не будем (см. статьи „Пути фото-культуры“ в „Сов. Фото“ за 1928 г., начиная с № 1-го); напомним только о некоторых простейших правилах.

Предмет, протяженный в высоту (например, дерево), следует снимать вертикальным форматом пластинки; предмет, протяженный в ширину (например, группу людей)—горизонтальным форматом. Однако, нам попадает иногда горизонтальный предмет весьма большой длины,—например, фабричный корпус, поезд. Если отойти вдаль—он выйдет мелким планом, что, как сказано выше, для прессы нежелательно. Подойти ближе—не уместится весь на пластинку. Как быть? В этих случаях надо снимать, зайдя с одного из концов, но несколько сбоку,

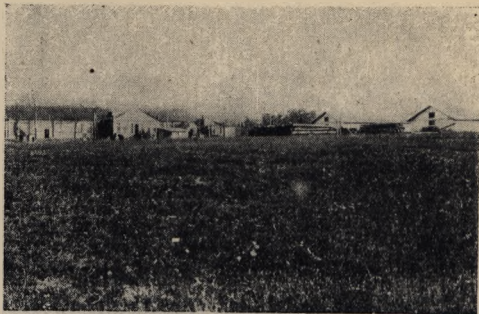


Рис. 7. „Львоводческий комбинат в Лихославле“. Образец того, как не надо снимать объекты, протяженные в глубину. Много переднего плана, много неба; из построек видны только фасады крайних, заслонившие собой все остальное. Надо снимать вблизи и сверху.

с угла, так, чтобы предмет получился в ближайшем конце крупно, а далее—постепенно уходя и уменьшаясь (рис. 6). Это называется „снять в перспективе“.

Точно таким же образом надо снимать объект, протяженный в глубину—как, например, идущую на вас колонну демонстрантов: навстречу и сбоку. Можно снимать вдогонку и сбоку; но тогда видны идущие не на зрителя, а от зрителя люди.—ряды спин; снимать же спины надо избегать—всеми силами и во всех случаях.

Наконец, встречаются объекты, протяженные и вширь, и вглубь: площадь, залитая народом; двор с людьми; собрание; деревенский базар; большой, раскинувшийся завод; село; город. Для таких сюжетов выход один: съемка с в е р х у. Обычный способ съемки приведет к тому, что предметы, находящиеся на первом плане, заслонят собой остальное; сверху будет очень много неба, совершенно ненужного; внизу будет много земли, вполне излишней; а того, что подлежит съемке, видно не будет (рис. 7).

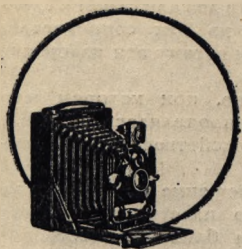
Съемка сверху, вообще, может считаться великолепным приемом, который мы рекомендуем применять как можно чаще.

Обо всем сказанном можно было бы написать гораздо больше; но мы опасаемся, что и так уже вдались в слишком большие детали, что может создать у нашего читателя склонность работать по шаблону. А это — „смерти подобно“. Надо вечно искать новое самому, ломать голову над выдумкой... Перед каждой съемкой раньше, чем раскрыть камеру—сосредоточиться и обдумать: „а как бы заснять эту штуку, чтобы получилось выразительно, оригинально, живо и четко?“

А. МЕЖЕРИЧЕР

Редакция журнала „СОВЕТСКОЕ ФОТО“ готовит к печати „КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИК ФОТОГРАФА“

на 1929 год, и просит все фотографические общества и кружки, а также организации, причастные к фото-работе, прислать краткие о себе сведения для включения в справочник.



ШАГ за ШАГОМ

Беседы с начинающими

Под общим заглавием „Шаг за шагом“ редакция дает в самой простой и легкой форме серию последовательных бесед, предназначенных для тех товарищей, которые еще не занимались фотографией и хотят с нею познакомиться и сделать первые шаги в этой области.

Беседа седьмая. ОШИБКИ и ИХ ИСПРАВЛЕНИЕ

САМО собой понятно, что в работе начинающего, особенно на первых порах, встречается значительное число разного рода ошибок и промахов, которые, естественно, способны охладить энергию начинающего. Однако, не следует ни в малейшей степени падать духом, ибо большинство ошибок происходит от причин, которые легко устранимы. Поэтому начинающий должен отчетливо уяснить себе причины, от которых те или иные ошибки и неудачи происходят, дабы иметь возможность предупредить или исправить их в дальнейшей работе.

Мы собрали недостатки, наиболее часто встречающиеся в работе начинающего, перенумеровали их и под каждым пунктом указали причину каждого недостатка и способ его исправления или предупреждения. Во многих случаях из пояснения причины недостатка ясно вытекает и средство его устранения, поэтому в ряде пунктов надобность в отдельном указании способа устранения недостатка стала излишней.

В виду того, что в настоящее время все продукты советского производства (за исключением некоторых кустарных бумаг) достигли вполне удовлетворительного качества, нами приняты во внимание только те недостатки, которые происходят от недостаточно умелого обращения с аппаратом при с'емке или тех или иных ошибок при негативном или позитивном процессах; для упрощения вопроса мы исходим из предположения, что примененные фото-материалы были вполне удовлетворительны по качеству (следует предпочитать продукты государственных фабрик!).

Для того, чтобы точно определить причины того или иного недостатка и отыскать способы его устранения и предупреждения,—прежде всего необходимо уяснить, кроется ли этот недостаток уже в негативе или же, при вполне исправном негативе, он появился только в отпечатке. В дальнейшем—все недостатки процессов фотографирования распределены нами в зависимости от того, где они появились: уже на негативе или же только на отпечатке.

Недостатки негатива

1. Негатив нерезок по всему своему полю.

Возможные причины:

- а) Изображение не было наведено на резкость по матовому стеклу.
- б) При установке на фокус по шкале — неверно было определено на-глаз расстояние до предмета с'емки.
- в) Шкала расстояний (метража) не точна.
- г) При с'емке с выдержкой—штатив шатался во время с'емки.
- д) При с'емке моментальной с руки—камера при спуске затвора покачнулась (шевелена!).
- е) Пластика лежала в кассете неправильно — стеклянной стороной наружу.
- ж) Имеется на-лицо „кассетная разница“ при не точно пригнанных кассетах — плоскость светочувствительного слоя пластинки не совпадает с той плоскостью, в которой находится поверхность матового стекла при наводке на резкость; в этом случае при совершенно правильной установке на фокус по матовому стеклу — на пластинке изображение получается нерезким).

2. Нерезки только некоторые места негатива.

Причины:

- а) При установке на резкость—глубина различно удаленных от аппарата предметов была распределена неправильно, так что получаются резкими—или только передний план, или задний план.

- б) Если вышли нерезкими движущиеся объекты—то это значит, что скорость затвора была взята недостаточно быстрая.

- в) Если диафрагма при с'емке была взята слишком большой, то при простейших объективах выходит достаточно резкой только середина снимка, а края расплываются.

Предотвращение:

Для „в“—следовало при с'емке сильнее задиафрагмировать объектив и соответственно удлинить экспозицию.

3. Негатив слишком „жесткий“.

Причина:

Объект с'емки был слишком контрастно освещен (яркое солнце, глубоко-черные тени). Кроме того, негатив был проявлен несоответствующим данному случаю проявителем.

Исправление:

- а) Слишком контрастный негатив следует обрабатывать так называемым „ослабителем с надсернистыми аммониями“, который смягчает контрасты ¹⁾.

¹⁾ О работе с ослабителями — см. „Советское Фото“ 1926 г. № 3, стр. 83; 13-я книжка „Библиотеки Советского Фото“ — „Фотографическая рецептура“ проф. Нейгебауера.

6) Отпечатки с контрастного негатива следует делать на „мягко-работающей“ (быстрой бромосеребряной) бумаге.

4. Негатив „жесток“ при наличии сочных светов и прозрачных теней.

Причина:

При с'емке была допущена слишком короткая экспозиция (недодержка), а затем негатив проявлялся несколько дольше, чем следовало. Или же проявитель был чересчур холоден, или содержал слишком много бромистого калия.

Исправление:

Невозможно, негатив испорчен.

5. Негатив—„вялый“.

Причина:

При с'емке была допущена передержка (слишком продолжительная экспозиция), и негатив проявлен несоответствующим передержке проявителем. Передержанный негатив следовало бы проявлять не в обыкновенном, а в крепком проявителе, содержащем достаточное количество бромистого калия и, кроме того, значительно охлажденном.

Предотвращение:

а) Передержанный негатив следует проявлять так долго, чтобы он стал совсем плотным и густым, а затем—обработать его так называемым „фармеровским ослабителем“¹⁾.

б) Отпечатки с вялого негатива следует делать на „жестко-работающей“ (газопечатной) бумаге.

6. Негатив слишком „густой“.

Причина:

Проявление велось чересчур долго или проявитель был слишком концентрирован или слишком теплый.

Исправление:

После проявления и фиксирования, негатив следует обработать „фармеровским ослабителем“¹⁾.

7. Негатив слишком прозрачен, „тонок“.

Причины:

Пластика вынута из проявителя слишком рано. Проявитель был слишком разбавлен водой, или слишком холоден, или слишком стар (о последнем свидетельствует коричневая окраска проявителя).

Исправление:

а) Усилить негатив сулемовым усилителем¹⁾ или, в особо неблагоприятных случаях, урановым усилителем.

б) Печатать с негатива надо на контрастной, „жестко-работающей“ бумаге (газопечатной).

8. Пластика по всей своей поверхности имеет серую „вуаль“.

Причины:

а) Хранение пластинок в неблагоприятных условиях (в сырости, плохо вентилируемом поме-

щении). Не все пластинки лежали слоем к слою, а слой одной или двух из них соприкасался с упаковочной бумагой и потому эти пластинки завуалировались.

б) Лабораторное освещение, при котором пластинка заряжалась или проявлялась, не было безукоризненным и действовало на пластинку.

в) Хотя лабораторное освещение и было достаточно неактинично, но пластинка слишком долго или на слишком близком расстоянии подвергалась действию красного лабораторного света—при зарядке или проявлении (особенно заметны результаты этого бывают при высокочувствительных и ортохроматических пластинках). Во время проявления—закрывайте ванночку картонкой, не заряжайте кассет слишком близко от фонаря.

г) Проявитель был слишком теплым или проявление производилось чересчур долго.

д) Пластика была слишком старой—в этом случае вуаль бывает особенно сильной по краям пластины (краевая вуаль). Предельным сроком хранения пластинок в наших условиях должен считаться год с момента выработки их фабрикой.

е) Вуаль может также образоваться в тех случаях, когда негатив во время проявления вынимается из кюветки и подвергается действию красного света слишком часто; когда проявитель в кюветке слишком мало и когда рассматривание проявляемой пластины перед красным фонарем производилось слишком часто или было слишком длительным.

Исправление:

Для „а“, „б“ и „в“: ослабление (см. выше—исправление недостатка 5); в случае надобности, после ослабления последующее усиление (см. недостаток 7).

9. Почти вся площадь негатива покрыта вуалью, кроме узких полосок по краям, которые были во время с'емки закрыты краями кассеты.

Причины:

а) Мех камеры пропускает свет.

б) Чрезвычайно большая передержка.

Предотвращение:

Для „а“: следует разыскать те места меха, которые пропускают свет, и заклеить их тонкой кожей при помощи прочного клея.

10. На негативе имеется двухцветная („дихромичная“) вуаль.

Вуаль на просвет кажется красноватой, а при падающем косом свете—имеет зеленоватый оттенок; недостаток несколько похож на тот, который бывает в случае недостаточного отфиксирования негатива (см. недостаток 11).

Причины:

а) Проявитель был загрязнен попавшим в него фиксажем.

б) Фиксаж был загрязнен попавшим в него с недостаточным сполоснутых пластинок проявителем.

¹⁾ О работе с ослабителями и усилителями—см. „Советское Фото“ 1926 г. № 3, стр. 83; 13 книжка „Библиотеки Советского Фото“—„Фотографическая рецептура“ проф. Нейгебауэра.

- в) Негатив недодержан и был проявлен слишком старым проявителем.

Исправление:

Тщательно промытый негатив опускают в раствор марганцевокислого калия (1:1000) и купают его там до тех пор, пока эмульсия не станет коричневой. Затем споласкивают негатив водой и опускают его в разбавленный раствор (1:10) насыщенного раствора дигидроксиокислого натрия, в котором держат, пока коричневая окраска не пропадет. Затем негатив промывают и сушат.

- 11. При рассматривании с обратной стороны— негатив имеет молочный оттенок.**

Причина:

Негатив был недостаточно отфиксирован после проявления (неподвергшееся во время с'емки действию света бромистое серебро, несмотря на фиксаж, частично осталось в слое).

Исправление:

Снова опустить негатив в свежий фиксаж и тщательно отфиксировать (минут 15).

- 12. Эмульсия негатива морщится и отстает от стекла.**

Причины:

- Большая разница в температуре всех растворов, в которых негатив обрабатывался (проявитель, фиксаж, промывная вода).
- Раствор фиксажа слишком крепок (нормально— $\frac{1}{4}$ часть гипосульфита на 1 часть воды).
- В проявителе слишком много щелочи.
- Негатив долго держали в теплых руках.

Предотвращение:

Температура проявителя, фиксажа и воды должна быть приблизительно одинаковой — около 17—19° Цельсия. Если почему-либо этого достичь не представляется возможным, то следует применять фиксаж с квасцами, задуляющий (делающий более прочной) желатиновый слой негатива.

- 13. Слой негатива частично сморщился или растаял.**

Причина:

Неправильная сушка в чересчур теплых условиях (негатив поставили на солнце или к печке).

- 14. Высушенный ранее негатив по прошествии некоторого времени как бы „отсырел“ или на нем местами выделялись белые кристаллы (разводы, узоры).**

Причина:

Недостаточная промывка после фиксирования (в эмульсии остался гипосульфит).

- 15. Негатив в некоторых своих частях или даже целиком—превратился в позитив (соляризация!).**

Причины:

- Очень большая передержка всего негатива или же только некоторых, наиболее освещенных частей его (они и „соляризуются“).
- Освещение лаборатории, при котором пластинка обрабатывалась, не было безукоризненным.

- 16. На негативе заметны темные пятна или полосы с волнистыми краями.**

Причина:

Сушка происходила при неравномерной температуре (отдельные невысохшие еще части пластинки подвергались действию более теплой или более холодной температуры, в то время, когда другие части пластинки уже высохли). Если можно предполагать значительную разницу в температуре, то не следует для ускорения сушки переносить негатив из одного помещения в другое или с места на место.

Исправление:

Можно попробовать еще раз основательную промывку и вторичную сушку при равномерной температуре. Большая часть все же исправление останется невозможным.

- 17. Светлые полосы или разводы на негативе.**

Причина:

Кюветка при проявлении не покачивалась и проявитель не действовал на всю пластинку равномерно.

- 18. На негативе имеются „ореолы“.**

Вокруг светлых мест—окон и т. д.—образуется как бы „сияние“, заходящее на смежные со светлыми темные части.

Причина:

С'емка производилась против света внутри помещения (окна, горящие лампы) на обыкновенных, не противоореольных пластинках.

- 19. Черные, прозрачные, желтые или коричневые пятна на негативе.**

Причина:

До слоя пластинки дотрагивались влажными или нечистыми пальцами.

Исправление:

Невозможно.

- 20. Круглые прозрачные пятна на негативе.**

Причины:

- При опускании пластинки в проявитель — к слою пристали пузырьки воздуха, преградившие проявителю доступ в данные места.
- Пластинки были старыми или хранились в слишком теплом месте и эмульсионный желатин стал разлагаться.
- Иногда эмульсию выедают тараканы во время сушки.

Предотвращение:

Для „а“: пузырьков не получается, если пластинку кладут в пустую кюветку и затем одновременно обливают ее проявителем. Если при опускании пластинки в проявитель на ней появляются пузырьки воздуха, то их следует сейчас же удалять ватным тампоном.

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ



Натюрморт — Е. М.

ПО ЧЕТКОСТИ замысла снимок Е. М. — „Мертвая натура“, следует, пожалуй, признать наиболее интересным из всей рассматриваемой здесь серии. Чрезвычайно незамысловатой по содержанию теме фотограф сумел

придать интересное световое оформление, отбросил все лишние детали и хорошей техникой передачи сделал то, что снимок смотрится с интересом.

Удачно схвачен „Физкультурный момент“ у А. Т. К снимкам на эту тему — а их вообще очень много — теперь хочется предъявить требования некоторого оформления и со стороны композиционной. Трудно сказать — что в этом снимке мешает полноте впечатления: быть может, неудачно взята точка зрения. Во всяком случае, снимок дает больше впечатления при рассматривании его издали. Разработка таких тем неизмеримо труднее каких бы то ни было других, а потому этот сам по себе весьма неплохой снимок заслуживает внимания, как опыт фиксации момента физкультурного движения.

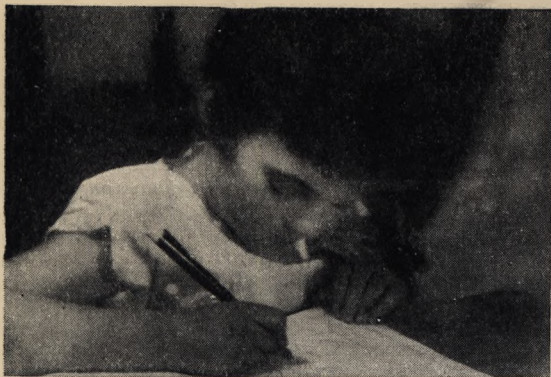


Прыжок с шестом — А. Т.



Парижские мансарды — Г. Визкуцин.

Если принять во внимание, что Г. Афремов — начинающий фото-любитель и работает всего несколько месяцев, то его снимок — „Дом“ не вселяет сомнений о дальнейших успехах автора. В самом деле, эта фотография, линиям и тональным пятнам которой может позавидовать и более опытный любитель, — прекрасно передает напряженную сосредоточенность ребенка, склонившегося над бумагой. Положение правой руки с карандашом таково, что не оставляет у зрителя сомнения в том, что делает ребенок — чувствуется даже движение этой руки. Мягко передано лицо



„Дѣма“ — Г. Абрамов.

ребенка и со смыслом отброшена назойливая резкость фона. Хороший снимок.

Снимок „Пасмурный день“ Я. Л. — скорее следовало назвать „Этюдом облаков“. Если бы последних не было на снимке, таковой не представил бы решительно никакого интереса. Снять



Пасмурный день — Я. Лерман.

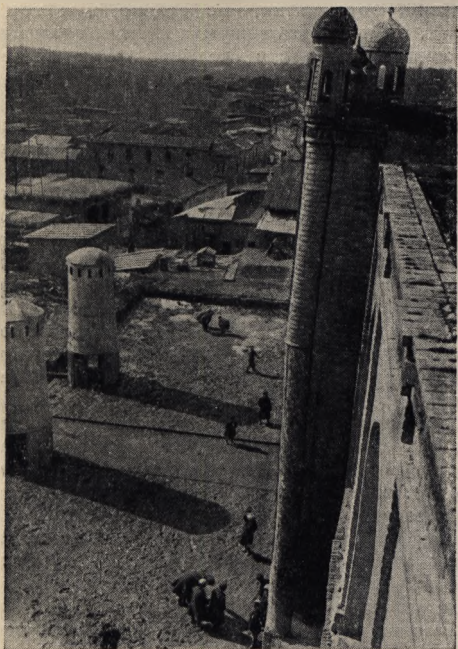
облака и отпечатать их с негатива — задача не такая уже трудная; во всяком случае, облачное небо в фотографическом ландшафте должно быть лишь одним из звеньев общего содержания снимка. В снимке нет никаких композиционных основ, кроме облачного неба, а этого в данном случае мало.

Технически очень хорошо выполненный снимок Г. Кивкуца — „Парижские мансарды“, к сожалению, не производит того впечатления, какое задумано автором. Мансарда — это жилой чердак высоких парижских домов, убежище бедноты. По этому снимку непосвященный человек затруднится уловить то, что хотел сказать своим снимком автор. В снимке нет впечатления именно этой высоты, на которой ютятся жилые мансарды Парижа, нет воздуха (благодаря белой, как бумага, плоскости неба) и совсем не чувствуется город. Хорошее техническое выполнение, быть может — архитектурные детали, и... только.

С этой стороны снимок М. Пэнсона — „Угол старого Ташкента“, говорит зрителю гораздо больше. Здесь чувствуется город и характер его архитектурного ансамбля. Включенная в правую сторону кадра часть громадного здания (мечеть) дает не только впечатление величины этой постройки, но еще и усиливает впечатление перспективы. Момент освещения (время дня) выбран удачно — эти тени от двух башен на площади логично увязаны по тону и по направлению с линиями построек на дальних планах. Оригинальный и неплохо выполненный снимок.

В заключение следует сказать, что авторство рассмотренных здесь снимков, за очень немногими исключениями, принадлежит малоопытным любителям. Рассматривая эти работы, мы все больше и больше убеждаемся в реальности тех успехов, какие оказывают читатели „Советского Фото“.

Н. Д. ПЕТРОВ



Старый Ташкент — М. Пэнсон.

УЧАСТВУЙТЕ

в нашем фотографическом конкурсе на тему „ТРУД“!

(Условия конкурса — на странице 381).

ШКОЛЬНЫЙ ФОТО-КРУЖОК на СЛУЖБЕ КРАЕВЕДЕНИЯ

Развитие среди учащихся трудовых школ нашего Союза интереса к фотографии ставит вопрос о надлежащем направлении и использовании этой части фото-любительства. Краеведческий уклон школьных фото-кружков, разбираемый в настоящей статье, может, при соответствующем руководстве, представить из себя один из методов общественного использования фотографии.

НА НЕОБХОДИМОСТЬ фиксирования, с помощью фотографической камеры, нашей страны с ее природой и бытом населения — говорились много. На этого рода с'ем к и необходимо указать нашим многочисленным фотографам-любителям — как только теперь приступающим к серьезному изучению светописы, так равно и овладевшим уже техникой фотографирования.

Приходится сознаться, что несмотря на обилие у нас фотографов-любителей, несмотря на возможность использования их в смысле получения необходимого фотографического материала для целей научных и популяризаторских — до сих пор на это не обращалось и не обращается решительно никакого внимания, даже в наших трудовых школах. А, между тем, на пути разрешения в положительном смысле этого вполне уже назревшего вопроса — о введении этнографии в школу, о внедрении в нее этнографического просвещения — стоят и наша педагогическая мысль, и педагогическая практика лучших из числа современных нам школ. Мало того, вся учебная жизнь современных трудовых школ строится по программам с явно выраженным краеведческим уклоном. Этот краеведческий принцип, пронизывающий учебные программы буквально насквозь, представляет собою как бы скелет, который должен быть облечен краеведческим материалом, этим воистину прекрасным материалом для развития у молодежи и научного мышления, и общественных инстинктов.

Если трудовая школа, таким образом, немислима без краеведения, то является безусловно необходимым, в непосредственных насущных интересах дела школы, обучить фотографии подрастающее поколение путем создания при школах фото-кружков, в процессе работы которых дети сами неминуемо убедятся в том, что в настоящее время фотография заняла действительно почетное место решительно во всех отраслях науки и техники. При надлежащем инструктировании, учащаяся молодежь, втянутая в качестве активной силы в необходимую краеведческую работу, являющуюся одним из основных путей сближения школы с жизнью, — увидит путем личного опыта, что известная доля краеведческой работы вполне ей по силам: летнее каникулярное время, проводимое учащейся молодежью в разных концах нашего необъятного Союза, может оказаться весьма ценными не только в учебном, но и в научном отношении — путем производства фото-снимков по этнографии, антропологии, археологии и в особенности в более доступных детскому пониманию областях — зоологии, ботанике и минералогии.

Собранный за лето материал должен явиться экспонатами отчетной выставки учащихся школы, а затем, после произведенного обмена дубликатами с соседними школами, он должен поступить

в школьный кабинет учебных пособий, или должен быть распределен между соответственными лабораториями школы. Конечно, это летняя работа школьников должна быть построена на основании программ-инструкций и, естественно, должна быть только добровольной и согласованной с силами и вполне отвечать интересам каждого отдельного учащегося: лишь при наличии этих условий успех этой работы детей — вне всякого сомнения. Вовлечение же школьников, в особенности классов старшей ступени трудовых школ, в качестве активной силы в краеведческую фото-работу — может быть полезным не только непосредственным, насущным интересам школы, но иногда даже и научным. Этим самым наша учащаяся молодежь сможет посылить содействовать необходимому делу широкой постановки научной краеведческой работы вообще. В виду же все возрастающего изо дня в день утилитарного значения фотографии, — не только при трудовых школах, но и при техникумах и вузах гражданского и военного ведомств должны функционировать фото-кружки в интересах дела этих учебных заведений. Нельзя более откладывать создание этих фото-кружков при средних и высших учебных заведениях, к какому бы типу они ни относились. Обучение фотографии должно быть не ради фотографии, конечно, а ради практического применения, в интересах изучаемых ими соответственных специальных отраслей наук. Любительской фотографии в деле изучения природы и быта населения, а также и производственных сил нашего Союза, — несомненно, принадлежит и широкое, и вполне доступное будущее. Необходимо только смотреть на нее не как на легкое, бесцельное развлечение, не требующее ни заботливости, ни вдумчивости, ни внимательности, но как на разумное, а потому и безусловно необходимое, чрезвычайно полезное воспитательное и образовательное занятие, дающее в высшей степени ценные результаты при условии, конечно, затраты труда, настойчивости и соответствующего руководства.

Если современный педагог не может быть не краеведом, то за изучение фотографии, без применения которой краеведение совершенно не представляется возможным, — неминуемо должны будут взяться все педагоги-практики. И как-то невольно хочется закончить словами, сказанными в свое время Народным Комиссаром Просвещения А. В. Луначарским (см. № 1 „Сов. Фото“ за 1926 г.).

„Как каждый передовой товарищ должен иметь часы, так он должен уметь владеть и фотографической камерой. И это со временем будет. В Советском Союзе будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности. И будет это гораздо скорее, чем думают скептики“.

А. БЕЛИКОВ

ФОТО-КОНКУРС № 7 на тему „ТРУД“

В конкурсе приглашаются принять участие все желающие, как фотографы-профессионалы, так и любители и начинающие.

Для того, чтобы дать возможность выдвинуться начинающим и менее опытным фото-любителям, конкурс проводится по двум самостоятельным категориям:

1-я категория — профессионалы и опытные фотографы.

2-я категория — начинающие и менее подготовленные.

Сюжет снимков не ограничивается, снимок должен только соответствовать общей теме «Труд».

На оборотной стороне каждого снимка должны быть указаны: 1) фамилия и адрес участника конкурса, 2) название снимка, 3) пометка в левом нижнем углу: «Конкурс № 7», 4) категория, в которой состоит себя участник (1-я или 2-я).

Все доставляемые на конкурс пакеты со снимками должны быть адресованы: Москва, Страстной бульвар 11, редакции журнала «Советское Фото», и обяза-

тельно иметь в левом нижнем углу конверта отчетливую пометку: «На конкурс № 7».

В пакетах с присылаемыми на конкурс снимками не должно быть никаких писем и вопросов. В переписку по поводу конкурса редакция не вступает.

Премиированные снимки поступают в собственность редакции «Советского Фото»; редакция имеет право напечатать их в своем журнале и выставлять на фотографических выставках.

Примечание: Исключение делается только для участников 1-й категории, если: 1) снимок является увеличением более 13 X 18 см. или выполнен каким-либо художественным способом печати (бром-масло, озобром, гумми и т. п.) и 2) прислан написанный на отдельном листке адрес для обратной пересылки и приложены марки в достаточном количестве.

Последний день отправки снимков на конкурс № 7 — 30 сентября 1928 г.

За снимки, признанные наилучше отвечающими заданиям конкурса, назначаются премии:

1-я КАТЕГОРИЯ (опытные):

1-я премия	50 руб.
2-я премия	25 руб.
3-я премия	15 руб.
4-я премия	10 руб.

2-я КАТЕГОРИЯ (начинающие):

1-я премия	50 руб.
2-я премия	25 руб.
3-я премия	15 руб.
4-я премия	10 руб.

Результаты конкурса объявлены, премированные снимки напечатаны и фамилии получивших премии — опубликованы будут в журнале «Советское Фото». Лучшие из снимков, не получивших премий, также будут напечатаны в журнале за обычный гонорар.

Готовьтесь к конкурсу: 30 сентября последний срок отправки снимков!

К нашему конкурсу на тему „ТРУД“

ИДЯ навстречу желанию большинства читателей о предоставлении им вех летних месяцев для проработки темы конкурса № 7, редакция журнала „Советское Фото“, в целях получения наиболее полных результатов, срок отсылки работ к конкурсу на тему „Труд“ отодвигает до 30 сентября т. г.

Продление этого срока дает читателям журнала возможность более спокойно просмотреть выполненную за летние месяцы серию всех негативов и выбрать из них тот сюжет, который наиболее соответствует заданной теме. С другой стороны, товарищам, не успевшим почему-либо оформить тему со стороны сюжета, не успевшим ничего заснять для конкурса, — им предоставляется значительный срок для работы; последнее особенно относится к фото-любителям, живущим в деревне: возможность использования периода полевых работ, т. е. возможность фиксации трудовых процессов крестьянства, у них — полная.

Может случиться, что некоторым малоопытным фотографам заданная тема покажется трудной. Им лишний раз следует напомнить: вся трудность заключается в том, что требуется всегда от всякого вообще снимка — содержание фотографии должно быть понятным каждому, должно говорить само за себя без всякой надписи. И только. Все остальные трудности — трудности техники, какой в достаточной для выявления своей мысли степени наши читатели обладают. Это довольно убедительно показали предыдущие наши конкурсы.

Пожалуй, может быть и такой случай: товарищ, неоднократно посылавший свои работы на конкур-

сы „Советского Фото“, ни разу не получивший премии, вдруг разочаровывается и складывает руки. К счастью, таких разочаровывающихся фотолюбителей немного — иначе не было бы у нас не только массового фото-любительского движения, но и вообще не было бы прогресса фотографии. Такому меньшинству хочется еще раз подчеркнуть необходимость именно их участия в конкурсе. Если товарищ говорит: „Все равно, мои работы будут хуже других“, — наш долг ему ответить:

«Твое участие в конкурсе — залог твоих успехов».

В противном случае — всякие соревнования были бы бессмыслицей. Нередко фото-любитель недооценивает своих достижений и, как бы не замечая достоинств своей работы, из скромности не дает их на конкурс. Такая скромность может привести к тому, что занятие фотографией не будет ничем оправдано и приведет к известной оторванности от нашей общечеловечности.

Все мы участвуем непосредственно в том или ином трудовом процессе. Сюжеты на тему „Труд“ — кругом нас. Сама тема не легче, но и не труднее всех остальных по технике подхода к ней со стороны фотографа.

Поэтому, еще раз призывая всех читателей „Советского Фото“ принять участие в конкурсе на тему „Труд“, мы горячо верим, что результаты его не только превзойдут предыдущие конкурсы, но и выявят тот простой и глубокий смысл, какой заложен в теме „Труд“.

ПО ИНОСТРАННЫМ ЖУРНАЛАМ

ПРОЯВИТЕЛИ СПЕЦИАЛЬНОГО НАЗНАЧЕНИЯ

Проявитель для фото-репортажных отпечатков

„British Journal of Photography“ предлагает следующий проявитель для отпечатков, предназначенных к последующей репродукции в прессе:

Запасный раствор:

Метол	2,3 г
Гидрохинон	6,9 г
Сульфит натрия (кристалл.)	75 г
Сода (кристалл.)	75 г
Вода	1000 куб. см

Для употребления — разбавляют запасный раствор равным количеством воды. Бромистый калий — не нужен.

Проявитель для получения мелко-зернистых негативов

(„Amateur Photographer“)

Для тех случаев, когда для наилучших результатов крупных увеличений с небольших негативов необходимо получить негатив с особо мелким зерном, — Исследовательская Лаборатория Истмен-Кодак разработала следующий рецепт проявителя:

Метол	0,5 г
Сульфит натрия (безводный)	26 г
Бура	0,5 г
Вода до	435 куб. см

готового раствора.

Следует иметь в виду, что этот проявитель работает несколько медленнее обычного.

Проявитель для недодержек

(„British Journal Phot. Almanac“)

Если заранее известно, что при с'емке была допущена недодержка (например, при с'емке спортивных сцен или других быстро движущихся объектов нельзя было применить полную, требуемую условиями освещения экспозицию), — то при проявлении следует пользоваться особо энергично работающим проявителем. Один из таких проявите-

лей недодержанных негативов рекомендован Лабораторией Кодак, как наилучший из „максимально-энергичных“ проявителей:

Сульфит натрия	60
Метол	16
Гидрохинон	16
Едкий натр	10
Бромистый калий	10 г
Вода до	1000 куб. см

готового раствора.

Затем добавить:

Древесного или денатурированного спирта. 45 куб. см

Если проявленный негатив получится чересчур контрастным — его ослабляют персульфатом аммония.

Проявитель для черно-белых репродукций

„Photographische Chronik“ дает рецепт проявителя для так называемых „документных бумаг“ — контрастно-работающих бромосеребряных бумаг, на которых производятся отпечатки снимков рукописей, штриховых рисунков и т. п. репродукций и которые должны давать сильные контрасты:

Вода	1000 куб. см
Метол	0,5 г
Сульфит натрия (кристалл.)	100 г
Гидрохинон	5 г
Сода (безводная)	30 г
(или кристаллическая около)	90 г
Бромистый калий	2 г
Лимонная кислота	2 г

Проявитель не разбавляется. В хорошо закупоренном состоянии сохраняется долго.

Быстрый фиксаж

„Photofreund“ советует пользоваться следующей быстро-работающей фиксажной ванной:

Кипячая вода	1000 куб. см
Гипосульфит крист.	240 г
Хлористый аммоний	80 г
Бисульфит натрия	12 г

В. МИКУЛИН

ФОТО-ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Москва

Русское Фотографическое Общество, по согласованию с Комитетом Выставки „Советская Фотография за 10 лет“, присудило от своего имени дипломы следующим учреждениям и лицам (экспонентам Выставки):

по отделу „Фото-хроника“ — А. Шайхету,
по отделу „Фотография в рабочих клубах“ —
Фото-кружку фабрики „Красный Октябрь“,

по отделу „Применение фотографии в науке и технике“ — Государственным Реставрационным Мастерским,

по отделу „Применение фотографии в науке и технике“ — Научно-Испытательному Институту Управления Военно-Воздушных Сил Рабоче-Крестьянской Красной Армии,

по отделу „Фото-литература“ — Журналу „Советское Фото“, и журналу „Фотограф“.

по отделу „Профессиональная и техническая фотография“—Фото-артели,
по отделу „Фото-изобретательство“ — К. Колосову,
по отделу „Художественная фотография“ — С. Лобовикову.

Московская фото-кино-любительская секция ОДСК устроила выставку работ московских фото-кружков ОДСК. К участию в выставке привлечены также и другие московские фото-кружки (рабочие, вузовские и т. д.). Выставка продлилась 2 недели. В состав Комитета выставки и в жюри приглашен также представитель редакции журнала „Советское Фото“. За лучшие работы кружков выданы премии.

Организован Фото-Кружок при Мосфинотделе. Главная задача кружка — обслуживание стенгазеты учреждения.

Ленинград

Фото-Кружок при Доме Красной Армии принял через военную прессу выявление существующих воинских фото-кружков и отдельных фото-любителей с целью объединения их в работе.

Петропавловск (на Камчатке)

Фото-Выставка, устроенная Краеведческим Обществом, возбудила громадный интерес местной общественности. На основе материалов выставки решено закрепить выявившийся фото-актив и повести работу по объединению всех фото-любителей города.

Ростов-на-Дону

Фото-Выставка, организованная Краевым ОДСК, показала значительные достижения и живой рост организованного фото-любительства. Из числа наград на выставке первая премия присуждена фото-кружку при клубе кожевников — за отображение общественной жизни и быта Красной Армии.

Владимир

Организован фото-кружок при Центральном Клубе. Работа сосредоточена на клубной жизни: стенгазеты, обслуживание клубных кампаний и пр.

Череповец

Окружную фото-выставку, 95% экспонатов которой составляли работы фото-любителей, посетило за две недели свыше 3.000 человек.

Нахичевань

Передвижная фотографическая выставка открылась. На выставке представлено 600 экспонатов, среди которых имеются стенгазеты, иллюстрированные фото, учебные пособия по фотографии, картины местного быта и производства. Из Нахичевани выставка отправляется в Ростов-на-Дону.

Самара

Организуется фото-выставка под лозунгом: „Наша жизнь и наши достижения за 10 лет“.

ПЕРЕПИСКА с ПОДПИСЧИКАМИ

44. МНОГИМ. Редакция журнала не берет на себя посредничества по продаже или приобретению отдельными лицами фото-аппаратов. Все такие запросы следует направлять на адреса магазинов Совкино в ближайшем губернском городе. Московские адреса: Совкинторг — Москва, Петровка 15, Госмедторгпром — Москва, Столешников 9, Мосторг — Кузнецкий Мост 2 (фото-аппараты, пластинки, бумага, фото-химические продукты) и Гослабор-снабжение — Москва, Ильинка, Юшков пер. 6 (химические продукты, лабораторные принадлежности). **Катушечные и плоские пленки** (негативные) встречаются в продаже очень редко.

45. ПОДПИСЧИКУ П. (Кашин). Установившееся прежде мнение о том, что проявитель с поташом дает более сильные негативы, чем с содой, — в настоящее время отвергнуто. В действительности замена одной щелочи соответственным (эквивалентным) количеством другой не дает какой-либо разницы в характере негатива. Так, например, 1 г соды совершенно равнозначен $\frac{1}{2}$ г поташа, — разумеется, при условии, если оба продукта химически чистые.

46. Н. ДАНИЛОВУ (Чебоксары). **Красная окраска негативов** ортохроматических пластинок более или менее исчезает в кислой фиксажной ванне и в промывке. Ваша излишне концентрированная фиксажная ванна в данном случае бесполезна. Употребляйте фиксаж с метабисульфитом калия или приводимый здесь (см. ответ № 47) кислый фиксаж Намиаса.

47. РАУЗЕР (Свердловск). **Фиксажная ванна Намиаса**, это — ванна с борной кислотой (кислая). Этот раствор очень долго остается чистым и хорошо работает.

Воды горячей	1000 куб. см
Борной кислоты	50 г
Сернистокислого натрия крист.	10 г
Гипосульфита	250 г

В 500 куб. см горячей воды растворяется вся порция борной кислоты; в остальных 500 куб. см растворяется сернистокислый натр и гипосульфит. Затем оба раствора смешиваются.

48. ПОДПИСЧИКАМ. Если Вы не получили во время какой-либо очередной номер журнала,

то прежде всего следует узнать в Вашем почтовом отделении—есть ли там карточка на Ваше имя, как подписчика. Если карточка есть—требовать журнал там. Если нет—то запросить Акц. Изд. О-во „Огонек“, сообщив, куда сдана

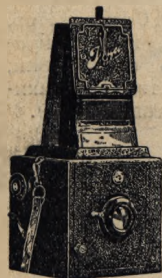
подписка, номер квитанции и Ваш точный адрес.

49. ВСЕМ ВЕРБОВЩИКАМ разосланы извещения о количестве засчитанных им единиц. Результаты премирования—в № 9 журнала.

ЗАГРАНИЧНЫЕ НОВИНКИ

За последнее время ровно ничего сколько-нибудь интересного или сенсационного не выпущено на иностранные фотографические рынки. Повидимому, аппаратура и оптика пока некуда дальше идти, и ученые в тиши исследовательских лабораторий заняты изысканием новых сверхчувствительных фотографических эмульсий. В настоящих же заметках придется пока говорить о «мелочах».

«Никола-Першайд»—знаменитый мягкороботажный портретный объектив фирмы Э. Вуш (Ратенов, Германия), кроме прежних моделей для профессиональной работы (с фокусными расстояниями от 21 до 60 сантиметров), в текущем году, отдавая дань нуждам серьезных фото-любителей, выпускается также и сравнительно с небольшими фокусными расстояниями—16,5 и 18 см.—для применения в ручных камерах (относительные отверстия объектива «Никола-Першайд»—от $F/4,5$ до $F/6$).



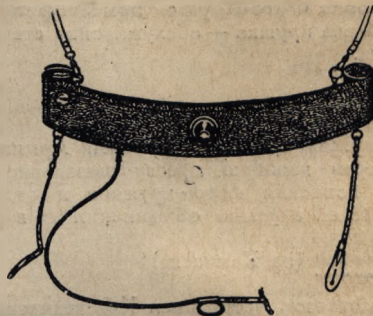
Новая дешевая «серийная» зеркальная камера выпущена фирмой Ихагее (Штеенберген и Ко, Дрезден, Германия). Камера имеет вращающуюся заднюю рамку, шторный затвор со скоростями от $1/15$ до $1/1000$ секунды. Межа и, следовательно, растяжения у камеры нет, а наводка производится червячным ходом объектива. Серийное производство дает возможность выпускать камеру по сравнительно недорогой цене—с анастигматом $F/4,5$ камера стоит от 175 марок (80 р.).

«Колумбовым яйцом» называет фирма Ихагее ширококлатируемый его прибор для определения расстояния до предмета с'емки, названный «Дифо». В то время, как на германском рынке имеются отличные оптические телеметры (дальномеры) типа Герца Лейпа и др., «определитель расстояний Дифо», до которого дотумасилась фирма Ихагее, представляет собою не что иное, как... маленькую рулетку, которая имеющимся на ней винтом ввинчивается в свободное штативное гнездо камеры; другой конец рулетки берет в руки снимающееся лицо и уходит с ним на место с'емки. Лента рулетки при этом разматывается, и фотографу остается только прочесть на ней расстояние до предмета с'емки, чтобы установить по нему шкалу метража аппарата...

«Невидимый фото-аппарат». Под этим многообещающим названием скрывается применяемая уже лет пятнадцать иностранными детективами миниатюрная потайная камера для с'емки на кинолентке; камера эта теперь, в связи с модой вообще на миниатюрные камеры («Лейка» и др.), начинает приобретать права гражданства, выплыла на рынок и рекламируется (например, берлинской фирмой В. Тальбот) в качестве фото-любительской камеры.

«Невидимая камера» Тальбота подвешивается на ремне через шею под жилетом на груди, а объектив

ее просовывается сквозь петлю для жилетной пуговицы (объектив сам по себе мал и легко может сойти за пуговицу). Два других ремешка пристегиваются к пуговицам для подтяжек. Длинный спуск затвора прячется изнутри в карман брюк. Таким образом, вполне незаметно для постороннего глаза можно производить с'емку.



В качестве негативного материала служит обыкновенная кинематографическая пленка (берется лента в $1/2$ метра длиной, на которой можно сделать штук 15 снимков). Изображение получается размером 24×24 миллиметра; снимки легко поддаются увеличению. Одним нажатием на находящийся в кармане спуск затвора передвигается пленка и заводится и спускается затвор, дающий экспозицию в $1/24$ секунды. В виду короткого фокусного расстояния объектива (анастигмат $F/5,5$), никакой наводки на фокус не требуется. Весит камера в заряженном виде около 600 грамм, имеет в высоту 7 сантиметров, в длину—около 33 см. Стоит камера 6 английских фунтов стерлингов (около 57 руб. на наши деньги).

В погоне за дешевизной германская фирма Герман Неттебад (Берлин) выпустила ряд камер «Трумф» по чрезвычайно дешевым ценам. Так, например, универсальная складная камера обычного любительского типа (т.-е. с мехом, видоискателем, центральным затвором и т. п.) для размера 9×12 см, с одинарным растяжением и объективом $F/6,3$, стоит 16 марок (семь рублей 40 коп. на наши деньги); камера 9×12 см, с двойным растяжением, анастигматом $F/4,5$ и тремя кассетами стоит 40 марок (18 руб. 50 коп.); такая же камера, но с «Унофокалем» Штейнгеля или «Эвринаром» Роденшток (оба $F/4,5$) стоит всего 46 марок 50 пфеннигов (21 руб. 50 коп.). Разумеется, требовать от подобных камер сколько-нибудь высокого качества и особой прочности нельзя, но все же для рядовой работы начинающего и обучения фотографии они вполне пригодны.

В. МИКУЛИН

Таблица экспозиций на август—помещена в № 7 журнала

Тираж настоящего номера „Советского Фото“—22.000 экземпляров

Издатель—Акционерное Издательское Общество „ОГОНЕК“

Редактор М. КОЛЬЦОВ

Зав. редакцией В. МИКУЛИН

Вышел из печати и рассылается подписавшимся на него

СОВЕТСКИЙ ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ

Том I

1928

Ежегодное издание „Советского Фото“
под редакцией В. П. Микулина.

СОДЕРЖАНИЕ:

Проф. **Н. Е. Ермилов** — Роль фотографии в науке и технике. ■ Инж. **А. М. Донде** — История современной светописы. ■ Проф. **В. И. Срезневский** — Очередные задачи фотографической промышленности СССР. ■ **Г. М. Красных** — Советская фото-промышленность. ■ **Г. М. Красных** — Советская фото-торговля. ■ **К. В. Чиби-сов** — Физико-химическая интерпретация светочувствительности фотографических эмульсий. ■ **Н. Забабурин** — История анастигмата и современные типы его. ■ **Г. Слюсарев** — О расчете фотографического об'ектива Ф/2. ■ Проф. **И. И. Жуков** — Пластины с броможелатиновой эмульсией. ■ **В. И. Макаров** — Новый способ проявления по времени. ■ **О. Дейнека** и **Н. Трошин** — Композиция в фотографии. ■ **Г. Болтянский** — Фото-репортаж в России. ■ **Л. Межеричер** — Фотографический снимок в периодической прессе. ■ Зам. Наркомвоенмора **С. С. Каменев** — Фотография в военном деле. ■ Инж. **А. М. Донде** — Формулы, рецепты, таблицы, наставления и различные справочные сведения для производства основных фотографических процессов. ■ **С. С. Баранов** — Как готовить светофильтры. ■ **Н. Д. Петров** — Фотографирование без об'ектива. ■ **А. Трофимов** — Выпуск советских об'ективов. ■ **А. Колосова** — Искажение прямых линий. ■ **А. Пертцки** — Авторское право на фотографические произведения. ■ **П. Лядов** — Русская периодическая фото-литература. ■ **С. Евгенов** — Фотография в стенной газете. ■ **К. Чиби-сов** и **В. Чельдов** — Сравнительная характеристика негативного и позитивного материалов советского производства.

Приложение: Фото-иллюстрации с „Выставки Советской Фотографии за 10 лет“.

„Альманах“ представляет собою об'емистый том в 350 страниц, содержит 26 иллюстраций на отдельных листах.

Цена „Фото-Альманаха“ — 2 рубля.

В виду ограниченного количества оставшихся экземпляров — в розничную продажу по СССР „Альманах“ не поступит.

Желающим „Фото-Альманах“ может быть выслан по получении денег или наложенным платежом (пересылка — бесплатно).

ТРЕБОВАНИЯ НАПРАВЛЯТЬ:

Москва 6, Страстной бульвар 11, Акд. Изд. О-ву „ОГОНЕК“

50 коп.

Н О В О С Т Ь

ВСНХ

РСФСР

ФОТО-ХИМИЧЕСКИЙ ТРЕСТ

(БЫВШИЙ ФОТО-КИНО-ТРЕСТ)—МОСКВА, РОЖДЕСТВЕНКА 5

ВЫПУСТИЛ В ПРОДАЖУ
БРОМОСЕРЕБРЯНУЮ
ФОТО-БУМАГУ
НА ЗАГРАНИЧНОЙ ПОДЛОЖКЕ

24

РАЗЛИЧНЫХ СОРТА

(8 ПОВЕРХНОСТЕЙ, 3 ЧУВСТВИ-
ТЕЛЬНОСТИ: НОРМАЛЬНАЯ,
МЯГКАЯ И КОНТРАСТНАЯ)

ПОЛНАЯ ЗАМЕНА
ДОРОГОСТОЯЩЕЙ
ИНОСТРАННОЙ ФОТО-БУМАГИ

ПРОДАЖА ВО ВСЕХ
ФОТО-МАГАЗИНАХ СССР

ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ПРОВОДНИКИ
ПРОДУКЦИИ ФОТО-ХИМ-ТРЕСТА:

С О В К И Н О
М О С Т О Р Г
В У Ф К У
Б Е Л Г О С К И Н О
К И Н О - С И Б И Р Ь
Г О С К И Н П Р О М
Г Р У З И И
М А Г А З И Н Ы Ф О Т О -
Х И М - Т Р Е С Т А И Д Р .
Ф О Т О - Т О Р Г У Ю Щ И Е
О Р Г А Н И З А Ц И И

ГАРАНТИЯ КАЧЕСТВА





**РЕНТГЕНО-пластинки, фильмы, фильмы для зубных снимков
ФОТО-принадлежности для негативного и позитивного процессов
ПЛАСТИНКИ для цветной фотографии**

КАТУШЕЧНЫЕ ПЛЕНКИ
ФИЛЬМПАКИ
ПЛОСКИЕ ПЛЕНКИ
СВЕТОФИЛЬТРЫ

ПРОЯВИТЕЛИ
УСИЛИТЕЛИ
ОСЛАБИТЕЛИ
ФИКСАЖНАЯ СОЛЬ

**ФОТО-ХИМИКАЛИИ, ВСПЫШКА МАГНИЯ
КРАСКИ для ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЦЕЛЕЙ
ШТАТИВЫ.**

ФИЛЬМЫ и ПЛАСТИНКИ для РЕПРОДУКЦИЙ

ФОТО-БУМАГИ, ФОТО-ОТКРЫТКИ всех поверхностей (БЕЛЫЕ и ШАМУА):

АГФА-БРОМИД, Нормаль (BN), Контраст (BC)—Высокочувствительная бромосеребряная бумага, хорошо пригодная в одинаковой мере для увеличений и для контактного печатания.

АГФА-БРОВИРА (BVR)—Пригодна для приготовления снимков с особо красивым оттенком (в особенности) коричневого цвета) с нормальных и густых негативов.

АГФА-РЕКОРД Специаль (RS), Нормаль (RN), Контраст (RC)—Является высокочувствительной газопечатной бумагой и применима как для фотографов-специалистов, так и для любителей. Она дает возможность получать прекрасные черные снимки.

АГФА-ЛЮПЕКС Специаль (LS), Стандарт (LSst), Контраст (LC) — Эти сорта газопечатной бумаги обладают средней чувствительностью и предназначены для фотографов-специалистов и для любителей, как самый лучший копируемый материал.

АГФА-ЦЕЛЛОДИН (C)—Коллодийная бумага с особо высоким глянцем и сочностью. Она очень хорошо тонируется в Агфа-выраж-фиксажных ваннах, а также и в раздельных ваннах.

АГФА-ЦЕЛЛОДИН САМООКРАШИВАЮЩАЯСЯ (CS)—Самоокрашивающаяся коллодийная бумага, дающая отпечатки того же характера, как бумага Агфа-Целлодин. Как показывает само название, окрашивание происходит без применения специальных ванн. В обыкновенной нейтральной фиксажной ванне она дает очень красивые тона от сине-фиолетовых до коричневых,—в зависимости от того, подвергалась ли она (и в продолжение какого времени) обработке в соляной ванне.

Все перечисленные сорта бумаги можно получать картонной плотности и в виде открыток.

Снабжение производится только оптом, а именно—по представлению ввозных лицензий Наркомторга или для учреждений, имеющих на это право—на основании особых разрешений на право получения ими безлицензионных посылок.

Частные лица благоволят обращаться со своими запросами только в розничные фото-магазины Москвы или провинции.

Генеральное представительство для СССР:

IGERUSSKO

HANDELSGESELLSCHAFT m. b. H.

BERLIN NW 7, DOROTHEEN-STRASSE 35

TELEFON: ZENTRUM 441—443

В МОСКВЕ представители Игерусско

при РУССКО-ГЕРМАНСКОМ ТОРГОВОМ АКЦ. О-ВЕ—Москва 9, Тверская 34

ЗАОЧНЫЕ КУРСЫ

при Центральном Совете О-ва Друзей Советского Кино

В ближайшем времени ЗАОЧНЫМИ КИНО-КУРСАМИ ОДСК БУДЕТ ОТКРЫТО НОВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ПО **ФОТОГРАФИИ**

Это отделение ставит своей задачей—в простом изложении дать всем желающим систематические знания в области теории и техники фотографии на основе последних научных достижений.

К участию в работе Фото-Отделения в качестве преподавателей и членов Методического Совета привлечены лучшие теоретики, практики и деятели фотографии: Г. БОЛТЯНСКИЙ, П. ГРОХОВСКИЙ, М. ДОМОРАЦКИЙ, А. ДОНДЕ, Н. П. ИВАНОВ, Я. КАТУШЕВ, Н. Д. ПЕТРОВ, С. СЕБРЯКОВ, К. ЧИБИСОВ и др.

Весь курс Отделения, объемом в 16—20 печатных листов, рассчитан на 6—8 месяцев.

В него войдут следующие предметы:

ВВОДНЫЕ — история фотографических открытий и основы общей химии;

СПЕЦИАЛЬНЫЕ — фото-химия, фотографическая камера и фото-принадлежности, с'емка, композиция, негативный процесс, позитивный процесс, художественная фотография, научная фотография, фотография в прессе (фото-репортаж), фотографические увеличения и их получение, организация фото-лаборатории и проч.

ОТКРЫТИЕ ОТДЕЛЕНИЯ (начало занятий) **ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ** в сентябре с. г. Учащимися могут быть как лица знакомые с фотографией, так и незнакомые с нею.

Стоимость обучения за весь курс — 15 рублей.

ВСЕ ПОДРОБНОСТИ: о правилах приема, программах, формы анкеты, заявления и т. д. **РАССЫЛАЮТСЯ В ПРОСПЕКТЕ** всем желающим за 8-коп. марку.

ЗАПРОСЫ АДРЕСУЙТЕ: МОСКВА 9, Тверская 35,

ЗАОЧНЫМ КУРСАМ ОДСК—ФОТО-ОТДЕЛЕНИЕ.

Red Star



Производство Фармазавода им. Н. А. СЕМАШКО
Акц. О-ва „ГОСМЕДТОРГПРОМ“

ТРЕБУЙТЕ ВЕЗДЕ.

Оптовые заказы направлять:

Москва, Кривоколенный п., 12, Правление „Госмедторгпрома“.

С мелкими заказами обращаться в магазины Госмедторгпрома:
Москва, Никольская, 12, и Кузнецкий Мост, 24.

ПРЕЙС-КУРАНТЫ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕСПЛАТНО.



ФОТО

ФОТО

ПЛАСТИНКИ БУМАГА ХИМИКАЛИИ

КТО ИНТЕРЕСУЕТСЯ АВТОМОБИЛЯМИ И ДОРОГАМИ

в СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ и ЗА ГРАНИЦЕЙ,—

ДОЛЖЕН ЧИТАТЬ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ и НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ ВСЕРОССИЙСКОГО ОБ-СТВА „АВТОДОР“



Цена отдельного номера 30 коп.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА с № 1 до конца 1928 г. (9 мес.)—2 р. 50 к.
6 мес.—1 р. 70 к., 4 мес.—1 р. 20 к.,
3 месяца—85 коп.

Переводы адресовать: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Акц. Изд. О-во „ОГОНЕК“.

ФОТО

ОТЛИЧНЫЕ ПО КАЧЕСТВУ
ПЛАСТИНКИ
БУМАГА
ОТКРЫТКИ



ИНОГОРОДНИЕ
ЗАКАЗЫ ИСПОЛНЯЮТСЯ
БЫСТРО И АККУРАТНО
ЗАДАТОК
НЕ МЕНЕЕ 25%

МОСКВА
ТВЕРСКАЯ УЛ. 38
ТОРГОВ. ОТДЕЛ
СОКОЛЬНИЧЕСКОГО
ИСПРАВОМА

СИД

ПОЧТ. ЯШ. 2159 Т. 5-58-65

На Выставке Советской Фотографии „СИД“ получил Похвальный Отзыв за хорошее качество продукции.

ТЕЛ. 1-37-71

ТЕЛ. 4-07-13



ПРОИЗВОДСТВО ФОТО-БУМАГИ И ХИМИКАЛИИ,
ПРОМ. КООП. ТВО. «ФОТО-ТРУД» МОСКВА, БОТАНИЧЕСКИЙ ПЕР. 15
ТЕЛЕГРАФН. АДРЕС: МОСКВА-ЗФТЭ

ФОТО-БУМАГИ „ЗФТЭ“
ПРЕМИРОВАНЫ
ЗА ХОРОШЕЕ КАЧЕСТВО

на 1-й Всесоюзной Светотехнической
Выставке (1927 г.) и на Выставке Совет-
ской Фотографии на 10 лет (1928 г.).

ЗАГРАНИЧНЫЕ ФОТО-ОТКРЫТКИ

БИК, НПГ, МИМОЗА, ТРАПП и МЮНХ, ГЕВЕРТ и др.
И ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ ДЛЯ ФОТОГРАФИИ
ПОЛУЧЕНЫ в БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ

ФОТО-КИНО-МАГАЗИНЫ ВУФКУ

(Всеукраинского Фото-Кино-Управления):

ХАРЬКОВ

Улица 1 Мая 4

К И Е В

Улица Воровского 48

ОДЕССА

Уг. ул. Хартини и Лассаля

