

ОРГАН СОЮЗФОТО - ОЗКФ

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ • 1932

ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО

5



0 ПЕРЕСТРОЙКЕ литературно-художественных ОРГАНИЗАЦИЙ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г

ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средств наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

ИСХОДЯ ИЗ ЭТОГО, ЦК ВКП(б) ПОСТАНОВЛЯЕТ

- 1** ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
- 2** объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической Францией в нем;
- 3** провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;
- 4** поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

ЦК ВКП(б)

5

М А Й

1 9 3 2

ПРОЛЕТАРСКОЕ
ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ТВОРЧЕСКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ • ОРГАН СОЮЗФОТО И ОЗПКФ

ПАРТИЙНЫЙ СНИМОК

ПАРТИЙНОЙ ПЕЧАТИ —

Десятилетиями слагалась и крепла партийная печать. Первые листки осенью 1895 г., написанные Лениным от руки печатными буквами всего лишь в 4 экз., были разбросаны на дворе фабрики Семяникова в Питере за Невской заставой. Два экземпляра подняли сторожа, а два — рабочие. Эти два листка пошли по рукам и выполняли первую агитационную роль. Это считалось большим успехом. Листки, разбросанные тогда же, в ноябре 1895 г., на фабрике Торнтон, вызвали стачку, стихийно нарастающую до их появления.

Через заграничный опыт «Искры», «Вперед», «Пролетарий», через практику создания газет «Новая Жизнь» (в первую революцию), «Звезда» (в период подъема) партия подошла к изданию «Правды» — боевого агитатора, пропагандиста и организатора большевистских рядов и рядов всего рабочего класса на протяжении 20 лет.

От раскрытия классового смысла меньшевизма, ликвидаторства и центризма, от агитаций и пропаганды в связи с царским законодательством или общей политикой, от организации стачек, профсоюзов или больничных касс большевистская печать прошла гигантский путь до агитации, пропаганды и организации масс вокруг задач первого государства диктатуры пролетариата, строящего социализм в условиях капиталистического окружения и борющегося за практическое осуществление социализма в одной шестой части света.

От организации нелегальных ячеек на предприятиях Москвы, Питера, Екатеринослава вся большевистская печать во главе с «Правдой» проделала путь до организации миллионов трудящихся всего мира на борьбу за социалистическую революцию. От организации первых социалистических субботников «Правда» и вся большевистская печать пришла к руководству борьбой миллионов ударников, дерущихся за стройку, пуск и 100-проц. напрузку гигантов Урала, Украины, Сталинграда, Москвы, города Ленина.

От руководства действиями отдельных одиночек, потом десятков и сотен тысяч рабочих и сельских корреспондентов большевистская печать во главе с «Правдой» пришла к руководству тысячами заводских, совхозных и колхозных многотиражек, стенгазет, ильичевки, к оперативной работе бригад, организующих рейды с тысячами участников, проверяющих каждый станок предприятия, каждое звено партийной и профсоюзной массовой работы с точки зрения ее соответствия задачам производства, ходу выполнения шести исторических указаний т. Сталина.

И не только производство, — научно-исследовательские учреждения, институты, вся важнейшая административная, научная, учебная, художественная жизнь страны стоит под контролем большевистской печати, борющейся за выполнение заданий, большеви-

стекую партийность, против правого оппортунизизма как главной опасности, против левых перегибов, против контрабанды контрреволюционного троцкизма и гнилого либерализма к нему.

Фото, будучи одним из элементов печати, сможет полностью выполнить свои задачи лишь в борьбе за партийность, в борьбе за усвоение принципов большевистской печати, в борьбе за усвоение методов марксистско-ленинской диалектики.

Основные задачи — массовость фотодвижения, крепкое большевистское руководство, партийность фотографической продукции, тематическая и организационная связь с печатью.

Фото пришло в нашу печать сначала как «информационный» снимок, который в наших условиях конечно является благодаря этому уже средством агитации, пропаганды и организации масс для борьбы за те или иные лозунги партии.

Будучи одним из искусств, т. е. будучи особой специфической областью идеологии, фото как одно из наиболее молодых искусств не имеет разработанной теории, не имеет или почти не имеет большевистских кадров, и если бы не органическая повседневная идейная и практическая оперативная связь с печатью, фото конечно не смогло бы стать серьезным общественным фактором.

За последние 3—4 года, с каждым годом все сильнее и сильнее, фото включается в стройку социализма. Сначала в форме элементарного и самотечного показа гигантов пятилетки и героев ударничества, показа других явлений общественной жизни, затем переходя к планомерному, организованному включению в общеполитические кампании, бригады печати и рейды, наконец, работая над творческим методом, борясь за максимальную художественную выразительность, за возможность художественных обобщений, фото дает политический фотомонтаж, фотошарж, фотосерию.

Серия Филипповых, «немецкие Филипповы», «Ответ Фурнесам» — это своеобразная фототрилогия-переломка пролетариата СССР с миллионами зарубежных братьев, — гигантское завоевание советской фотографии, борющейся за право именоваться пролетарской фотографией.

1932 г., годы второй пятилетки ставят перед фотодвижением гигантские задачи, которые надо решить, несмотря на крайнюю слабость массового фотовооружения (и количественного, и качественного, для десятков тысяч аппарат ВТОМП — предел мечтаний), несмотря на слабую выучку и крайне низкую общественно-политическую подготовку даже наиболее выдающихся фоторепортеров.

Надо понять, что без осознания идейно-творческих принципов, без овладения методом диалектического материализма, без накопления общественно-политического опыта (невозможного вне работы с печатью и для печати) фотоработника не спасет даже самая передовая аппаратура.

Перед фотодвижением стоит одна основная задача: включиться в практическую стройку на заводах, фабриках, в районах, где идет сооружение новых гигантов, в практику работы колхозов и совхозов, дать классово-насыщенные документы в форме художественных обобщений, показать, раскрыть всю гигантскую картину строящегося социализма, строящегося бесклассового общества.

Поверхностное «беспартийное» фиксирование случайных фактов, вне их классового отбора, даст нам право-оппортунистические срывы, неосознанная, немотивированная игра ракурсов, механическое соединение десятистепенных противоположностей (как подделка под диалектику) дадут лефовский формалистский снимок.

Мы боремся за «изменение мира», за революционную переделку классового общества в общество бесклассовое, социалистическое. Это требует от фотокора и фоторепортера понимания того, в борьбе каких противоположностей вырастает данное явление, что в нем основное и что случайное, куда идет его развитие, — без этого не может быть пролетарской большевистской фотографии, без этого снимки в том же колхозе будут или лефовским преклонением перед «беспартийной» машиной, за силой трактора не видящей плохой организации труда, лефовской игрой в оптические искажения или право-оппортунистической близорукостью, за сегодняшним не видящей завтрашнего, в массе колхозников, строящих социализм, не видящей классовой борьбы за социализм, не видящей ростков социализма.

Имеющееся отставание в области фото, недостаточность борьбы на два фронта, слабость массовой работы, слабость теоретической работы, явная недостаточность борьбы за техническую независимость фото в СССР от капиталистических стран — все это отчетливо встает в день печати, поднявшейся на такую гигантскую высоту партийно-теоретической силы и организационно-оперативной инициативы.

Печать добилась этих успехов годами работы под крепким руководством партии. Фотодвижение, как ни скромны его успехи, уже заслужило внимание и помощь партии. Наше фотодвижение придет к новым решительным победам, сделавшись сильнейшим орудием агитации, пропаганды и организации масс, средством нового изобразительного искусства.

ФОТО ЕЩЕ НЕ ПОСТАВЛЕНО НА СЛУЖБУ ТЕХНИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЫ

Настоящей статьей мы открываем обсуждение вопроса о роли и возможностях фотографии в техпропаганде и техучебе. Мы призываем всех работников фотографии, в первую очередь связанных с новостройками и гигантами нашей промышленности, работающих в крупных механизированных колхозах и совхозах, а также научных работников, фоторепортеров и фотокоров принять активное участие в обсуждении этого важнейшего вопроса.

Фото и техпропаганда; фото и техника; роль и значение фото; пути развития фото.— благодарная, поистине необъятная тема для всех, кто хочет говорить, кто может писать.

Конечно весьма почтительно и нужно было бы в соот-вет-ный, тысячный раз начать с того, что «Волага течет в Каспийское море», что «солнце светит днем, а луна ночью», что «лошади...»—словом с достойных, но утеревших свою свежесть истин. Конечно еще нужней и почтенней было бы наговорить, доброй традиции ради, кучу общих фраз и умных слов, посетовав на недооценку фото. Заодно конечно помянуть и записку т. Бухарина, в которой не отмечена огромная роль фото в техпропаганде, техучебе. Конечно, повторяем, все это было бы весьма почтительно и нужно, но в конечном итоге свелось бы к очередному плачу в жилетку, к очередному бесполезному переводу бумаги.

Именно ждать какой-то феи, каких-то чудес.

Не улучшают положение и компромиссы, половинчатость, свойственная нам патристическая «снисходительность» (простите мол нас, «сереньких», «хоть соплявенький, да свой» и т. п.). Наоборот, подчеркивают, усугубляют пропасть между должным и возможным, между завтрашним днем и сегодняшней доподлинной реальностью.

Да, слов нет, в отношении фото наблюдается необычайная недооценка, идущая от скверных времен «любительщины», идущая от нелестных портретов девушек, собачек и кошечек и прочих любимых существ, идущая от провинциальных и столичных доморожденных самоучек, «рембрандов», идущая от влюбленных в живопись неудачливых вчерашних живописцев, а ныне прославленных «фотохудожников», наконец от разбросанных везде фабрик пошлости и красоты, сиречь стационарных и пушкарских (разница в цене и шаблоне) портретных заведений. Все это так. Недооценка, неверие в возможности фото пока естественны. Чтобы понять их, не надо даже возвращаться во вчерашний день, стоит оглянуться сегодня, чтобы корни, причины ее стали ясны. Скверным «любительством», скверным профессиональным ремесленничеством дурного толка пахнет от всех этих фото-витрин, от кормящих матерей (обязательно с распущенными волосами), красивоватых юностей и девушек в национальных и профессиональных костюмах или вовсе без оных, от гладеньких замазанных ретушью и фоном портретников («замечательный фотограф,—говорят, что похоже и куда интересней, чем в жизни». «Словом, жизнь — сказка»), наконец от огромного чудовищного количества дежурных «картинок», разбросанных на листах наших газет и журналов, стыдливо ставящих (эта стыдливость, правда, проявляется далеко не

всегда) под портретом честного пса подпись «волк», «тигр», «слон», «бегемот» — в зависимости от требования.

Мало истотно клясться и бить себя в грудь

Отсюда именно эта недооценка, это неверие в фото так же естественны, как очевидно для некоторых работающих в области фото та опромяная роль, которая принадлежит этому изобразительному средству в нашем завтрашнем дне. Мало истотно клясться и бить себя в грудь, уверяя что фото — это все, что только — фото, что прежде всего — фото. Надо это показать и прежде всего доказать не словами, не выкладками, а самой работой, а результатами. Тогда, несомненно, не будет уже никаких разговоров о недооценке. Тогда фото само станет на должную высоту, подобно тому, как оно сейчас, без ненужных истерик, без жалоб и плача, становится в ряды полноценных рабочих процессов в медицине, металлообработке, металлургии, топографии, астрономии, геологии, археологии и т. п., словом, во всех областях науки и техники, где нужна фиксация определенных предметов и явлений не только самих по себе, не только в пространстве и времени, но и во взаимной связи, во взаимодействии с окружающим.

Рентгеновский снимок, микроснимок, микрофотографии, масштабная и перспективная съемки и т. д. доказали свое право на существование, сделались необходимыми и неотъемлемыми в соответствующих работах, в соответствующих технологических процессах. Там о неумелости их не говорят, там в необходимости их не сомневаются, там нет недооценки, ибо роль фото и польза от него совершенно ясны.

Не так давно наметилась перемена в той части фотоработы, которая ставит своей задачей показ живого человека наших дней, показ человека в окружении и во взаимодействии с нашей социалистической стройкой, показ строителя нашей страны, нашей культуры и нового быта. И этот, только еще наметившийся перелом сразу же повысит на соответствующих участках значение фотографии как мощного оружия агитации и пропаганды, смело становящегося в одну шеренгу с ранее признанными уже видами изобразительных средств. Здесь тоже сам по себе отпадает вопрос о недооценке, ибо фото стало уже не самоуслаждающейся «любительщиной», не регистратором милых сердцу или разуму предметов и событий, а доказавшим свое право на существование средством, помогающим осуществлению поставленных перед нами партией и правительством задач. Вот это-то как раз и над-

ложит понятия и помнить всем, плачущим о недооценке значения фото в техпропаганде.

Вот это должны учесть и все те, кто хочет принять участие в новой, богатой области применения фото. Ни разговорами, ни писанием, ни добрыми резолюциями, а только большой, углубленной работой, только показом реальных возможностей можно сдвинуть это дело с той мертвой точки, на которой дело находится сейчас.

Что мы имеем сегодня

Прошло уже более года со дня исторической речи т. Сталина об овладении техникой, прошло значительно более полугодия со дня постановления ЦК о техпропаганде. Прошло время более чем достаточное для того, чтобы хоть как-то наладить фотоработу в этой области. Что же сделали? Что мы имеем на сегодняшний день? Мало, почти что ничего: опыты и попытки отдельных работников, попытки, подчас не доведенные до конца, а подчас по разным причинам не получившие признания; опыты и попытки отдельных групп, коллективов, организаций — также разрозненные, также разпыленные, также не доведенные до конца и почти никому не известные; наконец достаточное количество благих пожеланий и резолюций, которыми пытаются покрыть все...

Резолюции вынесли все, все отметили необходимость использования фото, — дальше забыли, успокоились, и в нашей прессе и на фотовитринах стали дружно появляться заседательские снимки по старому испытанному рецепту: «Президиум такой-то технической конференции», «Общий вид зала той же конференции», «Делегат конференции Иван Иванович Иванов с завода такого-то» и проч., и проч. Быть может такие снимки также нужны, но к подлинной борьбе за технику, за технику большого касательства они не имеют. Потом значительно позднее стали появляться и другие снимки: «Новый станок, имя рек, на таком-то заводе», «За работой на новом станке», «Такой-то новый способ обработки» и далее в том же духе. Классическая отписка от техпропаганды, традиционные «картинки» взамен могущих принести пользу фотоснимков. Только могущие, ибо почти никогда фотоснимки станка не сопровождались соответствующим текстом, разъясняющим читателю-зрителю сущность новой конструкции, преимуществ этого станка перед старыми и уже известными, наконец принципы действия, способы управления и те возможности, которые дает производству этот станок.

Фотографии-картинки из серии «За работой на новом станке», при таком же отсутствии текста, как правило не показывали ни станка, ни работы и отличались от прошлогодних серий «Ударник такой-то за работой» только лишь лаконической подписью. То же можно сказать и о показе «новых способов строительства».

Все это ярко демонстрирует не только неумение, но и невниманье отдельных работников (фото, редакции, завода и т. д.), нежелание сколько-нибудь серьезно задуматься над вопросом о необходимости учета специфики данного задания и как следствие этого над вопросом несколько иных методов съемки и подачи материала.

И это было не случайно. Ибо механик, восприняв задание, думал главным образом о «что», почти совсем не думая о «как», совершенно не пытаясь истолковать тот технический опыт, который годами накапливался внутри различных учрежде-

ний, главным образом строительных организаций, и по причинам ведомственного интереса... не становился достоянием широкой общественности.

Фотофонды в архивах строительства

Нам удалось познакомиться со значительной долей того грандиозного фотоархива, который скопился за несколько лет фотоработы у Азнефти, Днепростроя, Магнитогорского строительства.

Представляя колоссальную ценность как для упорядочивания строительства, так и для истории, эти фотоархивы однако могут быть использованы для целей техпропаганды и техучебы только в очень незначительной степени, причем главным образом по линии информационной и реже по линии узко специальной.

Дело в том, что большинство снимков производилось, очевидно, с целью документации отдельных этапов строительства или по специальным заданиям работников, считавших необходимым зафиксировать интересующий их момент. Если первые несут общий характер и представляют ценность не только для самого строительства, но и для всех интересующихся ростом наших промышленных гигантов, то вторые нужны и ценны главным образом для тех, кто непосредственно проводил заснятую работу, кто непосредственно давал задания на съемку. Эти снимки носят настолько узкий и специфический характер, что даже непосвященные в данную работу специалисты не всегда в состоянии определить, для чего сделан тот или иной снимок, какую цель он преследует. Однако это отнюдь не исключает того, что при соответствующем текстовом пояснении подобные фото могут сыграть большую роль в деле техучебы, в деле ознакомления быть может с какими-нибудь новыми методами строительства, новыми способами перекрытий, новыми производственными процессами и т. д. Сравнительно реже встречаются фото, с достаточно инструктивной наглядностью показывающие использование новых механизмов, рациональное положение материалов у рабочего места и т. д.

И все же, несмотря на весьма невысокую пригодность этих фотоархивов в том виде, как они есть, — без соответствующих подборочных тематических классификаций, без расширенных текстов, разъясняющих, популяризирующих или инструктирующих данные на снимках положения, непосредственно для дела техпропаганды, тот опыт, который был получен во время их создания, будет весьма полезен для наших фотоработников, решивших отдать свои силы делу техпропаганды и техучебы.

Мы не будем сейчас останавливаться на очень характерных, типичных отрицательных чертах, свойственных большинству снимков этих фотоархивов (за исключением пожалуй Магнитогорского), а также весьма многочисленным виденным нами фотоматериалам отдельных крупных фабрик и заводов. Об этом мы будем говорить в связи с проблемой фотокадров, резкий недостаток в которых особо чувствуется в области технического фото. Для нас сегодня гораздо важнее использовать, заимствовать основную положительную черту и применить ее в нашей работе по техпропаганде. Умение создавать фотоснимки нужной направленности, способность не только концентрировать внимание на основном и главном, но легко жертвовать для усиления этого основного и глав-

ного всем побочными элементами, а иногда и чисто фотографическими качествами снимка в целом, — вот это пока не под силу нашим обычным фотоработникам.

Только при этом условии в большинстве снимков создается весьма четкая и ясная подача материала, позволяющая зрителю с предельной легкостью отделить нужное и существенное от второстепенных деталей, зрительно подчас значительно более эффектных и заманчивых.

Вот это-то умение создавать максимальную направленность фотоснимка, умение при съемке отдавать себе ясный отчет, для чего предназначен снимок и какие цели он преследует, должно лечь в основу всей фотоработы по техпропаганде и технике.

Несомненно для того, чтобы фотоработники смогли полностью овладеть этим умением, нужно теперь же определить не только специфику технического снимка, но и методику. Проще говоря, надо выработать не только те характерные черты, те условия, которым должен удовлетворять снимок, предназначенный для этой цели, но и выработать способы, с наибольшей вероятностью обеспечивающие его ценность, и способы умелой подачи его зрителю, слушателю, ученику. В этой области нет еще пока каких-либо положений и норм, нет даже как будто и примитивной дифференциации. А эта последняя как раз и необходима прежде всего. Дело техпропаганды настолько велико и широко, включает в себя все, начиная с общей агитации и пропаганды и кончая узкоспециальной учебой, что дать какую-либо общую установку — значит не дать вообще ничего. Над разработкой подобной дифференциации технического снимка с точки зрения его назначения необходимо будет серьезно поработать не только в лабораторном, кабинетном, но и заводском масштабе, собирая и учитывая тот опыт, который уже кое-где имеется, и используя в соответствующем преломлении опыт, накопленный соседними областями фотографии.

Схематически, чрезвычайно упрощенно на сегодня нам мыслятся следующие три основных категории снимка, нужных в деле техпропаганды: информационный, популярно-технический и учебно-инструктивный.

Снимок информационный

Из этих категорий снимок информационный является наиболее простым, наиболее приближающимся к обычным знакомым нам снимкам газет, журналов, фотовитрин и выставок. Основным назначением этого снимка должна быть фотоинформация, т. е. показ достижений из области техники, показ наших строителей, показ роста нашей индустрии и т. д. Само собой разумеется, что такой показ не может ограничиваться сухой протокольностью, не может ограничиваться демонстрацией каких-то грандиозных, но безлюдных построек, каких-то строительных лесов или вырытых котлованов.

Освобожденные в значительной мере от требований чисто технического порядка снимки такого рода должны строиться в расчете на максимальное агитационное воздействие, на привлечение масс к определенному объекту, на пробуждение интереса к индустриализации и технике вообще, к индустриальной технике в частности.

Ввиду того, что снимки этой категории, как мы уже говорили, весьма немногим отличаются от

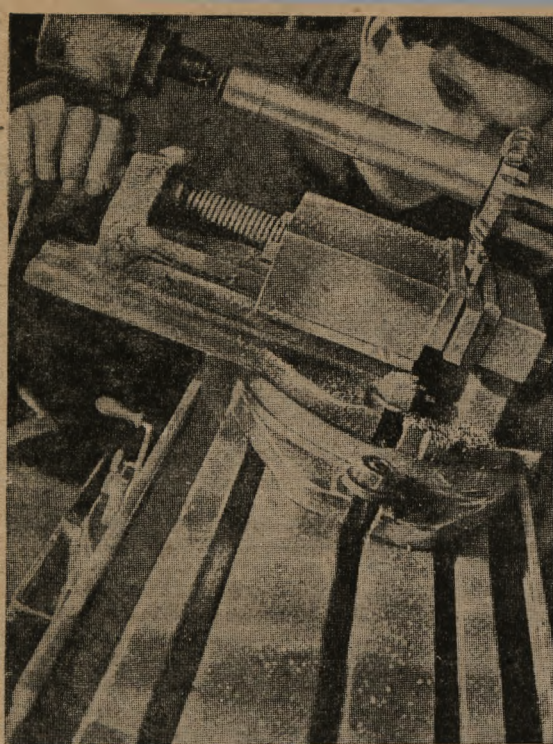
обычных снимков фоторепортажа вообще, а пути улучшения и развития их сходны с путями развития и роста общей фотоинформации, останавливаться подробно на них мы не будем. Хотелось бы только, отмечая возможность раздельного существования таких снимков, поставить вопрос о создании серийных «во времени», т. е. о серийных показах хотя бы основных строительства, хотя бы крупнейших заводов в различные этапы их стройки, оборудования или реконструкции. Тогда нагляднее и сильнее чувствовался бы рост и размах нашей индустриализации, тогда сильнее было бы агитационное воздействие этих снимков. Само собой разумеется, что необходимо сопровождающие эти снимки подписи также расширить и составлять с расчетом на возможно более полную характеристику показываемого, с непременным разъяснением его значения в системе нашего социалистического хозяйства.

... популярно-технический

Вторая категория, категория популярно-технических снимков, — как бы промежуточная между чисто информационными и учебно-инструктивными снимками. Не вдаваясь в углубленный технический показ, снимки этой категории, подобно популярно-технической литературе, должны давать общее представление о соответствующих процессах, должны не только показывать, но и рассказывать и притом таким фотоязыком, который был бы понятен и тем зрителям, которые незнакомы с данным производством. Естественно, что этот



Этот снимок напечатан в журнале „СССР на стройке“ и называется „Ударная бригада металлистов“. О технической безграмотности этого снимка говорить не приходится.



Этот снимок фигурировал на последней фотовыставке в Доме печати, а затем был напечатан на обложке „Советского фото“. Технические погрешности подобного сорта снимков значительно вреднее, нежели в первом, не способном своей анекдотической нелепостью ввести кого-либо в заблуждение

раздел представит наибольшую трудность и потребует от работника наибольшей изобретательности, вдумчивости и четкости при подаче фотоматериала, соответствующих текстовок. Очевидно, как правило тут также будет уместна серийность, если это касается какого-либо производства, последовательного прохождения материала от сырья до готового изделия или полуфабриката, через станки, машины, агрегаты. Здесь основная трудность будет заключаться в отборе наиболее характерных, существенных моментов технологического процесса (всего показать, очевидно, нельзя. Ведь и серия имеет свои пределы, да зачастую часть операций повторяется) и в определении метода зрительной подачи каждой операции с таким расчетом, чтобы фотография давала полную и ясную иллюстрацию к пояснительному тексту.

Сюда же должны быть отнесены и те серийные снимки, которые показывают, рассказывают, знакомят с работой отдельных установок машин и станков, с отдельными рабочими приемами. Сочетая и комбинируя фотографии из серии показа работы машин, установок, станков, рабочих приемов с фотографиями, иллюстрирующими технологический процесс в соответствующем производстве, нам несомненно удастся добиться намеченных целей — популярного технического фототекстового рассказа.

Область применения этих снимков вряд ли будет близка нашей периодической печати, что конечно не исключает возможности и необходимости воспроизведения отдельных наиболее характерных и целостных снимков на страницах газет

и журналов. Место использования снимков этой категории — популярно-технические фотоальбомы, технические фотовитрины, световые газеты, серии диапозитивов для популярных лекций и т. д.

... и учебно-инструктивный

Наконец последняя, учебно-инструктивная категория потребует для своего создания несколько необычной для нас фотоработы. Фотоснимок, сопровождаемый кратким текстом, должен учить и инструктировать, должен стать наглядным пособием при изучении различных дисциплин, должен показывать в простой и ясной форме то, что до него показывалось «на натуре». Вовлечение в промышленность новых кадров, переквалификация ряда профессий, наконец поднятие квалификации части занятых на наших предприятиях рабочих несомненно будет проведено при помощи заочных курсов. Серия научно-инструктивных фото явятся прекрасным пособием, прекрасным средством для более успешного овладения нужными знаниями. Изменение технологического процесса в каком-либо производстве, зафиксированное в ряде снимков, может быть с их помощью значительно проще и легче, нежели только при одном текстовом и чертежном пояснении, внедрено на заводах, занятых выпуском аналогичной продукции.

Наконец серии, показывающие например способы обращения с инструментом (слесарным, измерительным, плотничьим и т. д.), рациональные способы кладки кирпича и организация рабочего места, способы обращения со станком и т. д., будут приносить огромную пользу и безусловно заменят довольно безграмотные, аляповатые и рисованные плакаты, претендующие на «высокополезные и высокохудожественные» произведения.

Подход к теме

На таких сериях в первую очередь должна быть выработана и проверена методика подачи материала и создание соответствующих снимков. Для этого, взяв несколько наиболее простых снимков (например серии по обращению с инструментом) и подав их в виде смонтированных плакатов, альбомов, отдельных открыток, световых витрин и т. д., надо проследить степень воздействия на приблизительно одинаковую аудиторию (новые кадры) одного и того же материала, но поданного в разной форме. Далее для этого надо создать на одном и том же материале серии различных по точке съемки фотографий и опять проследить степень воздействия на аудиторию и степень их усвояемости. Нам мыслится, что тут нельзя повторять ошибок весьма многих рисованных плакатов, схем, чертежей в руководствах и т. д., дающих «зеркальные» изображения, т. е. показывающих определенную рабочую операцию с точки зрения зрителя. Такая подача материала заставляет учащегося в сознании перевертывать изображение, заставляет его мысленно становиться на место показывающего и приспособлять к этому свои движения. Наиболее верным и наименее затрудняющим сознание будет метод показа движений, действий, рабочих положений не только со стороны лица, эти действия производящего, но и с уровня его глаз. Правда, это, естественно, касается лишь только таких положений или движений рук и ног, которые работающие видят сами в процессе своей работы.

Создание снимков для таких учебно-инструктивных целей после того, как путем исследователь-

ской, экспериментальной работы будут выработаны наиболее эффективные методы, не представит больших затруднений, но потребует очень большой фотографической техники и оптики с очень значительной глубиной изображения.

К сожалению, размеры журнальной статьи не дают возможности разобрать все эти вопросы с достаточной и исчерпывающей полнотой, заставляют ограничиваться общим и схематическим освещением таких положений, каждое из которых имело бы полное право на самостоятельное исследование.

Кроме того мы здесь совершенно не затронули двух моментов, имеющих в деле использования фото для техучебы и техпропаганды отнюдь не меньшее значение. Это вопрос о кадрах и грамотности этих кадров в области техники. Но к этому мы надеемся вернуться в специальной статье, ибо и то и другое заслуживает самого серьезного внимания.

Вырабатывая методику фотосъемки для нужд технической пропаганды, мы параллельно должны создать и кадры таких работников, которые, эту методику усвоив, сумеют дать нам нужную продукцию. А техническая безграмотность существующих кадров настолько вопиюща (см. многие наши газеты и журналы), что сводит на-нет всю возможную пользу, быть может, старательно, но не умело сделанного снимка. К тому же свойственная многим погоня за внешней формой, за внешним эффектом заставляет их жертвовать действительностью, правдой в угоду хорошо построенному и сделанному кадру. Мы приведем здесь в заключение два снимка, достаточно наглядно иллюстрирующие эту техническую безграмотность.

Съемка техники и техника съемки

Первый снимок напечатан в журнале «СССР на стройке» и называется «Ударная бригада металлистов». О технической безграмотности этого снимка говорить не приходится. Здесь безграмотность перешла в скверный анекдот, в прямое издевательство не то этой бригады над фоторепортером, не то фоторепортера над не во всем разбирающейся и весьма доверчивой редакцией. Мы склонны отнести этот анекдот за счет круговой малограмотности. Но как бы то ни было снимок сделан, отпечатан и в любой аудитории индустриальных рабочих (даже не металлистов) вызывает дружный смех, не менее веселый, чем у половины изображенных на снимке членов ударной бригады.

В чем же дело? Репортеру, очевидно, было дано задание снять ударную бригаду за работой. И вот в погоне за съемкой всей бригады, да еще средним планом (так, чтобы лица были видны!) он сгрудил 6 человек на таком пространстве, что ни один из них оказался не в состоянии не только вести работу, но даже как следует повернуться. Снимающиеся это и подчеркнули довольно недвусмысленно и неэтично. Неизменный атрибут монтажников-слесарей — гаечные ключи в руках у троих, а по характеру работы (если даже допустить, что хоть один из них мог здесь работать) гаечным ключом в данный момент делать нечего. За то позавдеваться и поставить с веселым смехом гаечный ключ поперек резьбы шпильки — это пожалуйста. Четвертый циркулем измеряет то, что нельзя и бессмысленно было бы измерять, — расстояние между неведомой точкой

шпильки и внутренней пустотой детали (вторая ножка циркуля заходит за фланец и висит в воздухе). Слесарной пилой совершенно незачем заливать внутреннюю поверхность, — и пятый член бригады, делая это, смеется. Что делает шестой, к счастью не видно. Руки и смеющийся рот закрыты шпильками. Вернее всего он просто и честно смеется над подобным шедевром.

Не говоря уже о неприемлемости этого снимка с точки зрения показа техники (да он для этого и не делался), он совершенно неприемлем и с точки зрения показа рабочего процесса, а тем более с точки зрения показа ударной бригады. Хорошенькое представление будет у зрителя о наших ударных бригадах, об их работе! Та нужна направленность, о которой мы говорили выше, то умение осознать цель и назначение показываемого здесь предельно вульгализированы, упрощены, механистичны. Осталось только одно «что». А «как» — это неважно. Надо показать всю ударную бригаду за работой. Показываем. А как — читатель уже видел.

Другой снимок, фигурировавший на последней фотопыставке, а затем напечатанный на обложке «Советского фото» и вызвавший дружные похвалы, характерен другим. В нем превалирует уже не «что», а «как». В угоду внешнему эффекту, в угоду заполнению кадра и приданию известной динамичности работающему умышленно, очевидно, создан технический ляпсус, на который рабочий без понуждения со стороны снимавшего конечно бы не пошел. Технические погрешности подобного сорта значительно вреднее, нежели первое, анекдотическое, своей нелепостью неспособное никого ввести в заблуждение. На столе фрезерного станка укреплены машинные тиски, в которые зажата обрабатываемая деталь.

Возможны два варианта. Первый — станок работает. Ни при каких условиях в таком положении рука рабочего не может находиться на стяжном винте машинных тисков, ибо ни освободить, ни зажимать детали рабочий во время работы не станет. Второй: станок стоит. Рабочий хочет вынуть обрабатываемую деталь или зажать ее в тисках. Но тогда совершенно неправильно положение самого рабочего, ибо при выемке или зажатии детали он будет находиться сбоку станка и не будет смотреть на фрезу, под которой проходит обрабатываемое изделие. Рука рабочего, повторяю, понюхалась для того, чтобы заполнить светлым пятном левый угол кадра, и для того, чтобы придать динамичность фигуре рабочего.

Вот на борьбу за техническую грамотность всех снимающих на производстве, на борьбу с увлечением внешними эффектами в ущерб правильности показа также должно быть обращено нужное внимание. Надо помнить, что только серьезная большая работа, только обоснованное экспериментаторство и общественная проверка, только широкий обмен даже тем ничтожным опытом, который имеется, — позволяют фото занять должное место в деле техпропаганды и техучебы, положат конец пресловутой недооценке.

В. ГРЮНТАЛЬ

От редакции. Статья т. В. Грюнталя, с авящая ряд актуальнейших вопросов о месте и роли фотографии в технической пропаганде, нуждается в дальнейшей более углубленной проработке.

ЗА ПРОЛЕТАРСКИЙ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

СОЗДАДИМ ДИАЛЕКТИЧЕСКУЮ ФОРМУ ПРОЛЕТАРСКОГО ФОТОИСКУССТВА

В создании творческого метода пролетарского фотоискусства, выработкой которого в настоящее время серьезно занята наиболее активная и теоретически подкованная часть советских фотоработников, большую роль играет вопрос о формах этого искусства. Пролетарское фотоискусство должно выковать такие формы, которые соответствовали бы его громадному социальному содержанию и грандиозной тематике.

Решающую роль играет здесь мировоззрение, т. е. идеология. Без четкой, выработанной на основе марксистско-ленинского диалектического учения «точки зрения на мир» не может быть и правильного разрешения вопроса о форме. Каждый фотохудожник, участвующий на стороне пролетариата в классовых боях, должен прежде всего выковать свое пролетарское мировоззрение.

В искусстве идеология неразрывно связана с художественным оформлением этой идеологии, т. е. с художественной формой, всякая классовая идеология выковывается в историческом развитии свои классовые формы искусства. Победа пролетарского мировоззрения на фотofронте неизбежно ведет нас к проблеме пролетарской формы пролетарского фотоискусства.

Нельзя механистически отрывать содержание от формы и говорить о пролетарском содержании фотоискусства, не говоря в то же время о пролетарской форме.

Эту проблему диалектического соотношения содержания и формы пролетарского фотоискусства мы и пытаемся поставить в настоящей статье, переводя ее на конкретный язык специфических изобразительных средств фотографии. «Точка зрения на мир» фотохудожника отражается, помимо темы, и на тех приемах съемки, какие он применяет в своей творческой практике. Идеологическая установка диктует ему выбор тех или иных художественных средств воздействия на зрителя.

Как же необходимо строить кадр? Какой план применять при съемке, чтобы полно и художественно выразительно воплотить классовую идеологию пролетариата изобразительными средствами фотоискусства?

Вопрос этот гораздо более глубок, чем может показаться на первый взгляд. От разрешения его во многом зависит вопрос о формах пролетарского фотоискусства. Это — не формальное искание, слишком часто вырождающееся в левацкое трюкачество, а существенный вопрос диалектического соотношения формы и содержания пролетарского фотоискусства.

Вопрос что снимать для большинства фотохудожников, переходящих или перешедших уже на

позиции пролетариата, решен бесповоротно. Конечно не семейные «портретики» и пейзажи, а нашу социалистическую стройку. Но вопрос — как снимать это строительство, мучительно волнует каждого фотоработника, не беззаботного насчет марксистско-ленинского обоснования своей творческой практики. Без разрешения этого «формального» вопроса не может быть и движения вперед в смысле глубокой разработки тематики социалистического строительства, и пролетарское фотоискусство обречено оставаться на уровне плоского «беспартийного», а по существу классово чуждого отражения, неизбежно скатывающегося к правому уклону на практике.

На первоначальном этапе зарождения пролетарского фотоискусства было еще допустимо, чтобы новое классовое содержание влагалось в старые, заимствованные у буржуазной фотопрографии формы. Ныне мы уже имеем право поставить перед фотоработником, оформившим свое пролетарское мировоззрение, вопрос о выработке высококачественного мастерства, не уступающего буржуазному фотоискусству. Пора объявить массовый поход за выработку диалектической формы «большого пролетарского фотоискусства».

Конечно тематика продолжает играть решающую роль и на данном этапе. При решении вопроса о диалектической форме пролетарского фотоискусства мы должны отправляться прежде всего от тематики. Грандиозная тематика социалистического строительства диктует и грандиозные формы ее фотографического отражения.

Если пренебрегать темой снимка, неизбежен скат к чуждому идеологически, вредному в политическом отношении (вспомним знаменитого «Пионера» Родченко или «Пушку» Б. Игнатова) «левому» формализму.

Но как же, в каких формах отражать социалистическую, пролетарскую тематику? Ответ на этот вопрос должен быть возможно более конкретным.

«Простейшее» решение вопроса — применять любой формальный прием «смотря по обстоятельствам» — не может удовлетворить нас. Ибо какие же это «обстоятельства», которые требуют в одном случае такого, а в другом иного формально изобразительного приема? Для этого нужно исследовать сначала преимущества и недостатки различных приемов фотосъемки с точки зрения их соответствия классовому содержанию пролетарского фотоискусства.

«Крупный план» как будто открывает больше простора творческой инициативе фоторепортера. В самом деле, легче организовать съемку двух-трех человек, чем «панораму» грандиозного завода, едва уместящуюся на пяти-шести пластинках.

Каждый фоторепортер может своей практикой подтвердить это.

Возьмем, к примеру, снимок С. Блохина (РОУФ). Здесь обмотчица завода Лепсе т. Баранова снята за обмоткой мотора на фоне барельефа Ленина. Умелое сочетание основных компонентов темы «Социалистическое соревнование и ударничество» придало снимку глубокий идеологический смысл. Хорошо организованный «крупный план» поднял снимок на большую принципиальную высоту («Ленинское соцсоревнование»).

Известный снимок того же С. Блохина «Красноармеец на страже мирного строительства СССР» впечатляет так сильно потому, что на нем снято очень немного «компонентов» — красноармеец с винтовкой и домна. Больше здесь нечего добавить и ничего нельзя убрать. Крепкая «фактура» этого снимка, предельная скупость и выразительность показывают, каким мощным оружием может быть «крупный план» в руках пролетарского фотохудожника, правильно продумавшего соотношение формальных изобразительных средств к «идее» снимка.

Возьмем дальше снимки С. Фридлянда «Ликбез» и кадр из серии «Ответ краснопролетарцев т. Фурнесу» — старик-мастер обучает ученицу работе на токарном станке¹.

Передать большевистское упорство пролетариев, овладевающих технической и политической грамотой, т. Фридлянду удалось благодаря тому, что он применил при съемке крупный план. Сосредоточенное выражение лица девушки-работницы с закусенной губой «не сдамся — одолею трудности» могло быть передано только съемкой крупным планом.

Итак, крупный план сильнее впечатляет благодаря своей скупости и обусловленной этим выразительности, более «плакаты», даже более монументален.

Крупный план позволяет лучше организовать кадр, используя все компоненты темы, и тем добиться большей политической значимости и со-

держательности снимка, к чему и должна стремиться пролетарская фотография.

Наконец крупный план как будто более диалектичен, так как позволяет лучше показать отношение социалистического человека к окружающим его машинам и станками, как сделал это т. Фридлянд в разобранных выше снимках. Но не будем спешить с выводами. Против крупного плана есть ряд возражений. Рассмотрим эти возражения.

Прежде всего крупный план ограничен в смысле широты захвата. В крупный план можно «вогнать» не более трех-четырех составных элементов темы. При съемке крупным планом можно захватить в объектив не больше пяти-шести человек. Большая группа будет отдавать инсценировкой. А как же поступать тогда, когда необходимо снять ударную бригаду из десяти человек, и снять не в виде группы, а за работой у станков, или снять целый цех? Ясно, что нужно применять здесь общий план.

По этому пути и шли до сих пор авторы всех известных фотосерий. Все опубликованные до сего момента серии («Семья Филипповых», «Ответ Фурнесу» и др.) представляют с точки зрения формальных достижений сочетание крупных и общих планов.

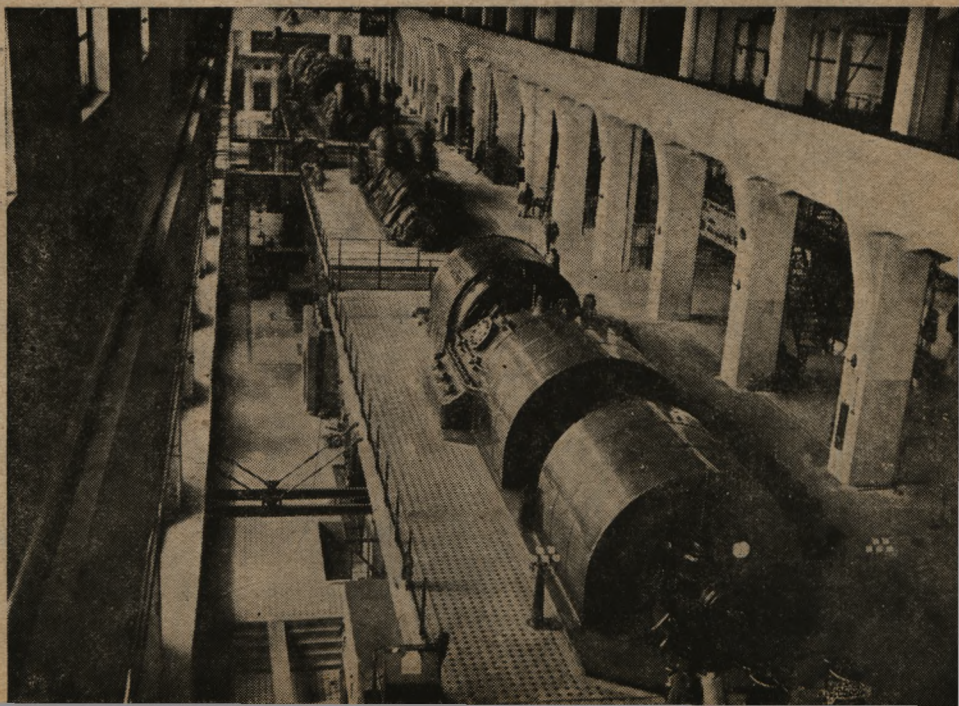
Но то, что возможно в серии, невозможно в отдельном фотоснимке. Невозможно на одном и том же снимке применить и крупный и общий план.

Невозможно ли? Возможно ли, снимая например ударника, показать на том же снимке обстановку цеха, в котором работает этот ударник?

Пример разобранных выше снимка Блохина «Ударница завода им. Лепсе» говорит, что можно. Но в данном случае репортеру «повезло». К счастью, за спиной снимаемой ударницы оказался на стене барельеф Ленина. Репортеру оставалось только выбрать из массы ударников именно ту ударницу, за станком которой находится барельеф (говоря это, мы совсем не хотим умалять творческую инициативу т. Блохина, сумевшего удачно передать на снимке сосредоточенное выражение лица ударницы и самую ее работу. Это — уже от репортера).

¹ Этот кадр опубликован, в числе других, в настоящем номере «Пролетарского фото».

Фотокор М. ПРОХОДА построил композицию кадра «Турбинный цех Штеровской электростанции в Донбассе», «по восходящей линии». Благодаря этому ему удалось показать, кроме гигантского генератора в 44 тыс. киловатт на первом плане, также расположенные в глубине зала электроагрегаты. Удачная композиция очень сильно выявила мощь новой электростанции



А как быть в тех случаях, когда такого «фона» нет? Не вешать же на время съемки над станком портрет Ленина?

Здесь мы подходим к кардинальному вопросу о возможности захватывать на одном снимке и ударника и обстановку его работы.

Но прежде нужно разрешить вопрос, зачем нам нужна обстановка? Показа обстановки требует марксистско-ленинская диалектика, которая учит нас брать все явления в их полной, сложной и многообразной связи с окружающей действительностью. Механически вырванный из живой, сложной действительности «кадр» не может быть диалектичным, если за ним не чувствуется окружающей его «среды». Каждый «кусочек жизни» на отдельном фотоснимке должен быть приведен в живую, органическую связь со всей нашей действительностью.

Вот почему, снимая ударника, нужно показывать условия советского завода.

Показа этих условий требуют от нас и западные рабочие. Рабочие капиталистических стран хотят знать и видеть не только культурно-бытовую, но и производственную обстановку работы советского рабочего, ибо эта обстановка резко отличается от условий капиталистической фабрики. Большой, просторный, светлый цех нового советского завода с прекрасной вентиляцией агитирует за социализм не менее, чем выстроенный для рабочих новый промадный дом со всеми удобствами или фабрично-заводские ясли.

Вот эту мысль нужно всегда иметь в виду при съемке ударников. К сожалению в огромном большинстве снимков ударник берется вне связи с окружающей его обстановкой, в какой-то странной изоляции от производства и производственного окружения. В лучшем случае ударник снимается у своего станка, причем на вид самого станка не обращается никакого внимания.

Вопрос об отношении рабочего к станку не есть только «формальный» вопрос фотографической композиции. В странах капитализма рабо-

чий — раб машин. У нас — ее властелин и хозяин. Машина служит человеку, а не наоборот.

Показ взаимоотношения человека и машины — один из существеннейших вопросов диалектического метода пролетарской фотографии.

Возьмем другой пример. Снят большой, превосходный цех. Но цех безлюден. Где-то далеко на заднем плане чуть маячат крошечные, как блохи, станки, и возле них ни одного человека. Как называть такой снимок иначе, чем «стачкой на заводе»?

Техника на неудачных снимках слишком часто давит социалистического человека. Почти все снимки наших домен и заводов страдают именно тем недостатком, что на снимках домы и новые цехи растут, как грибы из-под земли, без всякого участия воли пролетариата. Снимать домы отдельно, а строителей домен отдельно — «таким принципом» руководствуется почти каждый фоторепортер, попавший на Кузнецкстрой или Магнитострой. А если некоторые репортеры снимают ударников на фоне домен и станков, то очень мало заботятся о том, чтобы этот «фон» был слит с человеческими фигурами в органически целостное, диалектически неразрывное единство. В таких случаях получается, что brave ударники красуются на фоне домен также, как на снимках уличных «пушкарей» влюбленная парочка красуется на фоне моря или кипарисов.

Несомненно, что такое опущение диалектического метода гнездится главным образом в дефектах идеологических. Дефект многих снимков «октябрьцев» («Молодежная Коммуна» Лангмана, «Москва в дни перевыборов» Игнатовича и др.) — не столько в их форме, сколько в идеологии фотхудожника. Фотохудожник, зараженный мелкобуржуазными и буржуазными влияниями, ставящий технику превыше всего, всегда будет в композиции своих снимков скатываться к голому техницизму, «вещизму», своеобразному фотографическому «сезанизму» в его модернизированной форме.

Техника, вещи и машины у таких художников неизбежно будут заслонять рабочего, строителя и повелителя этих вещей.



М. ПРИГОЖИН. Легким наклоном кадра придано движение колесные тракторы Калачинской МТС (Зап. Сибирь). Тракторы стоят на месте, но кажется, что они готовы двинуться на штурм социалистических полей

Б. КУДОЯРОВ расположил главные компоненты темы «Кашинский льнозавод, Московской области» по степени их важности. На первом плане — сдача льна колхозниками, на втором — длинный обоз со льном, на третьем — действующий (дым из трубы) завод, который будет перерабатывать это сырье. Такая «трехпланная» композиция ярко выявляет органическую связь завода с окрестными колхозами, доставляющими ему сырье



Борьба с буржуазными и мелкобуржуазными влияниями в идеологии фотоискусства есть одновременно борьба за диалектический метод пролетарской фотографии. Огонь направо, по главной опасности — «беспартийному» классово чуждому по существу отражательству и «налево» — по левацкому формализму и трюкачеству — главная задача пролетарской фотографии.

Теперь мы можем возвратиться к частному вопросу о диалектическом показе на одном и том же снимке «фона» и человека, рабочего и обстановки. После сказанного должно быть ясно, что правильное разрешение этой трудной задачи лежит в правильности «точки зрения на мир», т. е. в классовой четкости идеологии. Четкое представление о социальной цели и «идее» снимка единственно способно разрешить проблему композиции того или иного кадра.

Творческая практика наших фотоработников дает пока к сожалению еще немного материала для разрешения «формальных» проблем пролетарской фотографии. У нас еще немного снимков, которые могут быть признаны подлинно пролетарскими и по содержанию и по форме. Выработка диалектической творческой практики еще впереди.

Но некоторые достижения на этом фронте мы уже имеем. Некоторые работы советских фотохудожников (главным образом из членов РОПФ) уже намечают абрисы будущего творчески-практического метода пролетарского фотоискусства. При этом сразу становится ясным, что этот метод должен быть и будет прежде всего диалектическим. Снимок Блохина хорош именно тем, что он диалектичен. Марксистско-ленинская диалектика заключается в глубоком, до конца, раскрытии внутренней сущности явления. Вскрывая внутреннее, присущие данному явлению противоречия, фотохудожник раскрывает диалектическое «единство противоположностей». Классо-

во четкая идеология помогает ему избежать при этом «гармонии» несовместимых противоположностей, «классового мира в искусстве», который проповедует буржуазия, и, наоборот, вскрыть призрачность «противоречий», созданных классовой близорукостью. Блохин, вскрыв диалектическое единство «фона» и ударницы, поднялся до высот подлинной ленинской диалектики, а классовая чуткость помогла ему избежать той ошибки, какую допустил Б. Игнатович в своем снимке «Москва в дни перевыборов», где художник пытался «диалектически» соединить явно несовместимые предметы (воздушные шары и перевыборный плакат).

Отсюда ясно, что «формальные» на первый взгляд приемы, как соединение на одном снимке первого плана и «фона», двух- и трехпланная съемка, прием смещения планов, фотомонтаж, во многом соответствуют диалектическому духу творческого метода пролетарского фотоискусства.

Приема съемки «в лоб» нельзя конечно отрицать, но при применении его необходимо следить, чтобы «диалектика» переднего и заднего планов, центрального предмета композиции и второстепенных деталей находилась в строгом соответствии с «идеей» снимка. Иначе мы получим самый настоящий правый уклон в фотографии.

Пример такого правого уклона приведен в брошюре «20 правил фоторепортажа», вышедшей недавно в издании «Фотокора». Там, на стр. 6, дан снимок подписки на заем в деревне. В толпе подписывающихся на заем колхозников стоит на заднем плане поп. Несмотря на это, поп более всего бросается в глаза при рассматривании снимка, назойливо лезет на первый план, заслоняя собой фигуры трудящихся. Дефект этого снимка не только в текстовке, проповедующей классовый мир в советской деревне, но прежде всего в право-оппортунистической подаче кадра.

Что может быть «противоречивее», на первый взгляд, переднего и заднего планов? Как соединить их так, чтобы второстепенный план не давил главенствующий? Однако А. Шайхет сумел более



А. ПОГОСТНИЙ, применив композицию кадра «по диагонали», внушительно показал грандиозность цеха сверл строящегося завода «Фрезер» в Москве. За пределами кадра чувствуется бесконечная вереница станков, которые будут вырабатывать высококачественные сверла для наших заводов

или менее удачно разрешить эту сложнейшую задачу диалектического объединения различных планов съемки с целью придать снимку большую идеологическую силу. В снимке т. Шайхета «Ясли в колхозе» трудно решить, какой план, — первый (ясли) или «задний» (колхозницы, отправляющиеся на работу в поле в то время, как их дети отдыхают в колхозных яслях) — является более важным. Оба «плана» пополняют друг друга, немыслимы друг без друга и представляют вместе диалектически неразрывное целое.

Так, «формальный» прием двухплановой съемки углубил идеологическую выразительность снимка, показывающего одновременно коллективизацию деревни и бытовое раскрепощение женщины в колхозе. Понятно, что такая сила снимка достигнута не в результате того или иного формального приема, а благодаря правильной идеологической установке художника, которая определила собой и правильность формального приема. Решая вопрос о конкретном применении формального приема, наиболее целесообразного в данном конкретном случае, мы должны прежде всего отправляться от идеологической целеустремленности данного снимка.

Органической спаянности «переднего» и «второго» планов, усиливающей идеологическое воздействие снимка, достиг также Н. Кубасев (РОПФ) в снимках «Москва в дни XIV годовщины Октября», «Колонна демонстрантов на Трубной площади» («Пролетарское фото», 1932 г., № 3, стр. 5). Колонна демонстрантов с красными знаменами проходит мимо витрин, демонстрирующих достижения социалистического сельского хозяйства. Демонстранты как бы голосуют за эти достижения, и тем подчеркивается, что наши достижения получены в результате активной, целеустремленной деятельности масс.

Удачно примененный прием «смещения плана» и необычного ракурса чрезвычайно углубил высокую идеологическую выразительность известного снимка М. Альперта «Бригада забойщиков отправля-

ется на работу». Забойщики спускаются по лестнице вниз, но благодаря тому, что ступеньки лестницы чуть-чуть надвинуты на зрителя, кажется, что они поднимаются вверх по гигантской лестнице большевистских побед.

Так, следуя своей идеологической целеустановке, пролетарский фотограф художник выбирает из массы художественно изобразительных приемов фотографии те, которые наиболее подходят к его установке и помогают ему, как указал Маркс, «не объяснять, а изменять, мир» в духе активного, воинствующего мировоззрения победоносного пролетариата.

Наоборот, там, где соотношение переднего и заднего планов не приведено в диалектическую связь, не продумано достаточно соотношение формальных средств и «идеи» снимка, получается объективно, вопреки даже, может быть, воле художника, искажение нашей действительности. Один фотоработник, субъективно разделяющий основные положения пролетарской фототеории, снял плотину Днепро-строю «сквозь» металлическую конструкцию. Из-за того, что этот прием был применен им чисто формалистски, без достаточного осмысливания, получилась грубая ошибка. Металлический крест конструкции жирной черной чертой «зачеркнул» плотину Днепро-строю¹.

Еще сложнее проблемы пролетарской фотографической «портретистики». Требование показать ударника в производственной обстановке отнюдь не снимает проблемы создания высоко мастерского, соответствующего глубине идеи социалистического соревнования портрета ударника. Создание такого портрета было бы величайшим достижением пролетарского фотоискусства.

Огромную роль в создании подлинно пролетарского фотоискусства может сыграть фотомон-

¹ Следует отметить, что одновременно тот же работник дал ряд прекрасных снимков в монументальной и новой форме, ажающих грандиозную идею Днепро-строю.

таж. Фотомонтаж дает в руки художнику бесчисленное множество изобразительных средств, и надо пожалеть, что наши фотомастера почти не пользуются этим приемом, предоставляя его всецело художникам. Попытки создать чисто фотографический монтаж, т. е. снимать на одну пластинку не-

классовой борьбе на два фронта, в результате коллективного творчества быстро растущей, крепнущей, овладевающей фотографической техникой армии фоторабселькоров.

За творческую смелость в разрешении, на основе ленинской диалектики, «формальных» проблем пролетарского фотоискусства. За создание диалектического творческого метода, основанного на диалектическом учении Маркса и Ленина!

В. БОРИСОВ

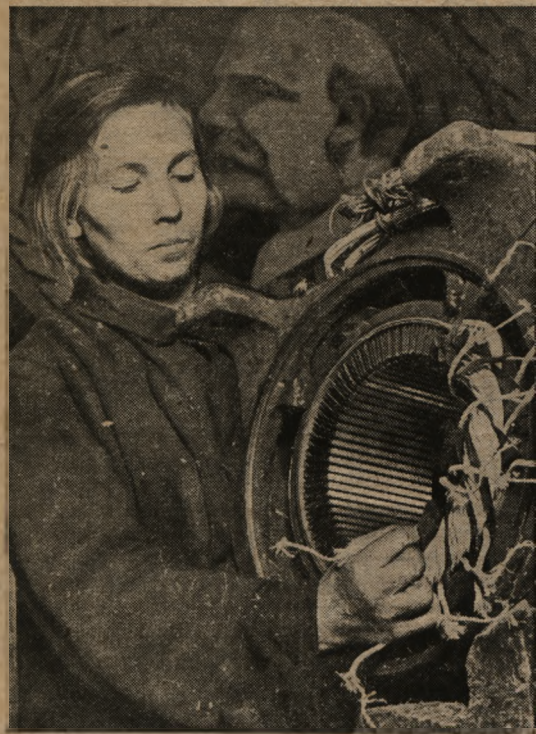
ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ И ЧИТАТЕЛЕЙ

«ПРОЛЕТФОТО»

Возобновите немедленно подписку на июль во избежание перерыва в высылке журнала.

Тираж журнала ограничен, срок приема подписки сокращен. Поспешите сдать подписку не позднее срока, установленного местной почтой. Опоздавшая подписка переносится на следующий месяц.

Жургазобединение



С. БЛОХИН. — Обмотчица завода им. Лепсе т. Бананова за работой по обмотке мотора

сколько предметов, смещая планы, или применять двойное печатание, пока идут главным образом по линии формального трюкачества (пример — «Портрет хлебозавода» Петрокаса — «Пролетарское фото», № 1 за 1931 г.).

Пролетарское фотоискусство должно взять в свои руки всю массу изобразительных средств, какую предоставляет ей современная высокая фототехника и опыт буржуазных мастеров (взятый конечно в критически переработанном с пролетарской точки зрения разрезе), и создать на основе четкой классовой идеологии высокую форму, способную вместить громадное классовое содержание и величайший размах социалистической стройки на одной шестой части мира.

В заключение необходимо подчеркнуть, что новая, пролетарская форма фотоискусства родится не в лабораториях признанных мастеров, не в результате разрозненных индивидуальных попыток (как бы ценны ни были эти попытки) отдельных фотохудожников, в результате развития массового пролетарского фотодвижения. Новое большевистское фотоискусство, «Магнитострой фотоискусства», будет выковано в жестокой



Этот монтаж, посвященный кровавому социал-предателю Носке, заимствованный из „АИЦ“, ярко показывает, как мощным орудием воздействия на психику масс может быть фотомонтаж в руках пролетарского художника. Удачно сделанный монтаж концентрирует классовую ненависть пролетариата на определенном объекте — „Кровавой собаке“ Носке

ЗАМЕТКИ ОБ ОСНОВАХ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВОК

В порядке обсуждения

„Трюки“

Хорошая вещь трюк, когда он у места. Хороша и творческая дискуссия, когда она стоит на верных рельсах. Но очень плохо, если система трюков, начиная применяться для «затемнения смысла» дискуссии. А это имело место.

Основным содержанием творческой дискуссии, поднятой на страницах «Пролетарского фото», оказалось не правая опасность, объявленная главной, а «плохой» и мало обоснованный «поход» на «левых».

Нужно ли говорить, что этим самым, вольно или невольно, но создавалась дымовая завеса, облегчавшая протаскивание правооппортунистических установок.

Но прежде чем обратиться в эту сторону, я хотел бы кратко рассмотреть основные тезисы, которые были выдвинуты против «левых», поскольку в них заключены весьма важные для понимания дальнейшего положения.

Сначала немного о методике нападения. Серьезная дискуссия не может строиться на основе личных впечатлений. Нужно уметь вскрыть объективное содержание той или иной творческой установки, но, несмотря на это, казалось бы, очевидное положение, весь «огонь» по левым был основан именно на субъективных оценках. Возьмем несколько примеров. «Интересно сравнить с работой Блохина фотомонтаж Б. Игнатовича, построенный на том же материале (монтаж при этом не печатается). На последнем вытравленная связь подана в ином разрезе, что и привело к политическому искажению...» (Фридлянд, «П. Ф.», № 2, стр. 16, подчеркнуто мной.— Н. С.).

В каком именно другом разрезе? Откуда известно, что монтаж Игнатовича искажает тему. Никаких доказательств Фридлянд не приводит, предлагая верить ему на слово.

Точно так же Межеричер, возражая Игнатовичу по поводу снимка последнего «Страстная площадь в дни перевыборов» («Пролетарское фото», № 3, стр. 9), аргументирует следующим образом утерю «политической пропорции» в снимке (1): «Первой смотрится пачка шаров, вторым лозунг» и т. д. А кем это «сматривается»? Межеричером. Но где у нас основание полагать безошибочность его взгляда?

Нужно сказать прямо, что подобные заключения, основанные на субъективных, бездоказательных положениях, неспособных помочь автору и читателю принять данную ошибку, превращаются в прием простого шельмования того или иного работника. А отсюда уже и не так далеко в то же время до серьезных принципиальных ошибок, вскрывающихся в основном документе лагеря, к которому принадлежит и Фридлянд и Межеричер — декларация РОПФ («П. Ф.», № 2, стр. 14—15).

Последние так определяют основное содержание «левой» опасности: «Там, на Западе, эта группа фотографов (Моголи-Наги и др.— И. С.) хочет уйти от окружающей действительности, не находит в себе творческой энергии даже для механистического утверждения могущества буржуазии; «в советских условиях» это подражание западной моде приводит к значительному отклонению от того пути, по которому должна идти пролетарская фотография, приводит к прямому отходу от окружающей действительности...» (подчеркнуто везде мной.— И. С.). Вся суть левого уклона, согласно мнению авторов декларации, в «отходе», отказе западных «левых» от капитализма, наших же — от социалистического строительства пролетариата.

Отсюда естественно следует заключение:

1) что первопричина левого уклона лежит вне общественных отношений (недостаток энергии);

2) что являющийся результатом ухода от капитализма и в то же время стоящий вне социализма формализм — явление в своей классовой направленности нейтральное.

Второе значительное выступление против левой опасности — статья т. Межеричера «Сегодняшний день советского фоторепортера» («П. Ф.», № 1, стр. 9 и далее) содержит в себе еще несколько положений, дополняющих охарактеризованную установку. В 4-м пункте своей статьи т. Межеричер предлагает такое утверждение: «Поиски выразительного приёма — есть здоровая, закономерная тенденция фоторепортажа на данном этапе. Но эти поиски должны протекать в рамках тесного переплетения форм и идей при ведущем значении идеи». И дальше при оценке работы т. Лангмана «Кружевница»: «Идея утеряна в погоне за формой» (подчеркнуто мной.— И. С.). Если разобраться в этом высказывании, то можно установить, что с точки зрения т. Межеричера 1) в художественном произведении могут существовать две самостоятельные категории — идея и форма; 2) при этом идея не является обязательным условием существования художественного произведения — таковое может быть и безыдейно, т. е. лежать вне идеологии.

Сопоставив эти заключения с положениями декларации, приводящими к внеклассовости формализма, которому все эти качества приписываются, мы видим, что понимание «левого» искусства т. Межеричером и членами РОПФ совпадало в основном с механистической концепцией Лефа, против которого эти товарищи ополчились.

На подобной платформе, пытающейся «реорганизовать» основы марксистского понимания искусства, консолидация пролетарских сил фотофронта невозможна.

Кории „левого опасности“

Разумеется, указанные выше попытки борьбы с «левыми», в действительности укрепляющие их позиции, недопустимы. Механистической болтовне «о безыдейном формализме» должно быть противопоставлено четкое марксистско-ленинское понимание вопроса. «Подобно тому, как во всех надстройках или идеологиях форма невозможна без содержания, так и в искусстве... форма и содержание (идея.—И. С.) едины и неразрывны. Если изъять из искусства содержание, то нечего будет оформлять художественно» (В. М. Фриче. Главы из неоконченной работы по методологии. Сборник «Марксистское искусствознание», стр. 25). «Левые» — не безыдейный формализм, но особо враждебная нам идеология. Прометреть это главное — значит обезоружить себя в борьбе.

Основной базой «левого» уклона послужила сформировавшаяся в начале нэпа творческая группировка ЛЕФ, объединяющая в себе группу мелкобуржуазной интеллигенции, выражавшей в своем творчестве идеологию промышленного капитала старой, царской России. Сложившийся в процессе борьбы против феодализма и мелкобуржуазной стихии творческий метод ЛЕФ был перенесен его сторонниками, не сумевшими понять его природы, в обстановку социалистической революции, где они пытались «сблокироваться» с пролетариатом, выдвигая свою теорию как теорию подлинного искусства революции. Часть группы, сумевшая в дальнейшем понять ошибочность своих установок, перестраивалась и сумела стать на рельсы пролетарской идеологии, в то время как ЛЕФ в целом, будучи лишен своего непосредственного классового субъекта, все больше и больше вырождался в узкую эстетическую школу, питающуюся главным образом за счет элементов капитализма, существовавших при нэпе, и с началом реконструктивного периода окончательно изжившую самое себя.

Основой творческой идеологии ЛЕФ была теория «производственного искусства», искусства, делающего «вещи», в противовес идеологическому искусству. Эти самые «вещи», выражавшие культ машинной индустрии, как высшего достижения человечества, оставались, разумеется, самой стопроцентной идеологией, и весь смысл теории «вещизма» объективно был выражением стремления крупного капитала объективировать, выдать за действительность свои субъективно классовые установки. А суть последних, поскольку они отразились в искусстве «ЛЕФ», заключалась в утверждении абсолютного совершенства техники и «технического мышления», созданных капитализмом и потому якобы предопределявших «вечность и совершенство» капиталистического строя.

Особенно увлекался проблемой «индустриального» искусства, ЛЕФ не мог пройти мимо фотографии, в которой он нашел дополнительное средство объективизации своей идеологии, выразив последнее в теории «фотографического документализма», в которой механистичность процесса служила основанием для утверждения внеидеологичности этого искусства, в противовес «инсценированной» художественной фотографии и живописи.

Подробный анализ реакционности лефовской теории не составляет задачи настоящей статьи, а поэтому, ограничиваясь данной краткой (и в

силу этого, разумеется, неполной) характеристикой, я обращусь к более важному в настоящий момент вопросу о позднейших проявлениях лефовской идеологии.

Лефовские срывы в практике „Октября“

Часть работников ЛЕФ и блокировавшихся с ними художников, работавших в области полиграфии, текстиля и т. п., организовались в начале реконструктивного периода в Объединение работников новых видов художественного труда «Октябрь», при котором была создана фотосекция. В состав последней вошел А. Родченко, Б. Игнатович, В. Грюнталь и С. Кислов. Платформа «Октября», и в частности его фотосекция (опубликована в сборнике «Изофронт», Изд., 1931 г.), представляла собой модифицированную и снабженную всеми «элементами» марксистской фазеологии теорию ЛЕФ. В первую очередь выдвигался в ней уже знакомый нам «документализм» в связи с борьбой «за пролетарскую культуру» (и ни слова об очередных политических задачах), причем носителем классового начала в фотографии оказывался объект в его социальной «направленности», а сама фотография и ее целеустремленность просто замалчивались.

Эта платформа, равно как и платформа ЛЕФ в настоящий момент для нас интересна с точки зрения их отзвучек в практике самостоятельной фотогруппы «Октябрь», возникшей в связи с майской выставкой фоторепортажа в Доме печати (1931 г.). Эта группа, не приняв целиком ни лефовских установок, ни установок фотосекции, в своей практике оказалась несвободной от их влияний, озадачивших ряд серьезных творческих ошибок. На этих ошибках мы и остановимся, причем тут придется говорить несколько подробнее и об отдельных работах.

В подборке № 2 «Пролетарское фото» были помещены снимки А. Родченко «Пионер» и Б. Игнатовича «Старый и новый Ленинград», являющиеся типичными образцами этих срывов.

Политическая сторона обеих работ смазана начисто. Ни от пионердвижения, ни от социалистической перестройки города Ленина ничего не осталось. Это ясно для всякого, кто видел работы, и не нуждается в доказательствах. Гораздо важнее и существенней вскрыть их принципиальную, творческую реакционность, обуславливающую данные ошибки.

Тема Игнатовича — тема социалистического переустройства города Ленина — сведена к противопоставлению двух архитектурных сооружений, причем в трактовке последних подчеркнута не социальная назначенность, не художественно-классовое идеологическое выражение, но отвлеченная от всего этого конструкция. **Очаг религиозного мракобесия, ныне превращенный в орудие пропаганды воинствующего атеизма.** — Исаакиевский собор — дан только со стороны технического выполнения его купола. Фабрика дана как система ритмически чередующихся двухскатных крыш. Все «противопоставление» сведено к... сопоставлению двух технических решений, без какого бы то ни было принципиального их различия.

То, что мы видим, является утверждением принципиальной однородности обоих явлений в силу единства технической мысли, их породившей. Тот самый лефовский принцип господства

техники как «вышей» формы освоения мира человеком (а этот принцип — один из столпов, на которых промышленный капитализм стремится обосновать в искусстве якобы конечное совершенство своих общественных отношений) стремится воспитывать идеологию пролетариата как раба машины, — установка, целиком совпадающая с социал-фашистской теорией мирного вранья капитализма в социализм, между которыми, в силу их технической организованности, якобы нет качественного разлития.

«Пионер» Родченко продолжает и углубляет принципы игнатовического «Ленинграда». Вещь скадрирована так, что ее темой оказывается по существу физиологическая функция дыхания, приспособленная к работе на некотором духовом инструменте. Если Игнатович не сумел выявить социальную сущность вещей, то Родченко и сами вещи уничтожил. Труба у него не труба, а часть какой-то машины вообще, пионер не пионер, а рабочая приставка к этой «синтетической машине». Вся стилистика вещи сводится к достижению такого построения, при котором вещи теряют свою сущность, превращаясь в абстрактные схемы идеального механизма.

Названные вещи — не единичный факт; можно указать еще ряд снимков, как например, «Электрозавод» Богдана, «На лесопильном заводе» Родченко и др. Они не создают, правда, основной творческой линии «Октября», но образуют, во всяком случае, систему ошибок. Если бы не это обстоятельство, данная система вообще способна была бы поставить «Октябрь» вне пролетарского искусства. Но этого не случилось. Рядом с линией левовских ошибок в «Октябре» оказывается и иная творческая установка, анализ которой необходимо хотя бы вкратце произвести, дабы окончательно сбалансировать «багаж» группы и определить пути ее дальнейшего творческого роста. Нужно оговориться. Работы, на основе которых я буду рассматривать эту линию, отнюдь не являются законченными пролетарскими произведениями — в них много недостатков, но нужно уметь отделять ошибки, вытекающие из неполного овладения методом, из неумения применить его в данной, конкретной обстановке, от ошибочных творческих установок, при всех прочих равных условиях ставящих данную работу вне пролетарского искусства.

Возьмем для примера помещенное в № 1 «Пролетарского фото» фото Б. Игнатовича «Страстная площадь в дни перевыборов». Снимок, принадлежащий к серии «Оформление» города. Москва — в основном еще город старой капиталистической архитектуры. Данное оформление было хорошо построено, но не по принципу ансамбля, т. е. введения оформительских элементов в архитектуру (что политически неверно, так как ставит знак равенства между идеологией капитализма, воплощенной в архитектуре, и нашей идеологией), а таким образом оформление как бы перечеркивало старый город, выявляло момент подчинения этой старой архитектуры победоносной пролетарской революции. Тов. Игнатович сумел понять этот основной принцип оформления и в своем снимке дал хорошо выраженное построение, в котором «в лоб» сошлись два основных элемента задания — старый город и новое, революционное оформление. Здесь не придется говорить о том выхолащивании социально-

характеризующих моментов, о которых мы говорили в «старом и новом Ленинграде». Здесь вещи столкнулись как представители двух социальных систем, что и являлось главным содержанием снимка. Тов. Межеричеру не понравилось то, что лозунги среза ны, но, во-первых, в данном оформлении был применен прием «незаконченного», в воздухе обрзанного лозунга, а во-вторых, кадрировать шире — значило бы вводить повторяющиеся и ослабляющие в силу этого общее впечатление элементы.

Если несколько обобщить сказанное и поискать стилевых принципов снимка, то придется отметить прежде всего заострение внимания на смысловых элементах темы, взятых с максимальной экономичностью. Лозунг взят как таковой; обреза здесь не мешает его специфичности, как в «Пионере». Монастырь взят куском, но так, что форма этого куска вполне достаточна для создания представления о церковном здании. В вещах найдено единство их формы и содержания, сопоставленные в новом единстве самого фото.

Внешне напоминающий кадры Родченко, снимок внутренние им противоположен своей ориентацией на раскрытие диалектического единства объекта. И в этом основа верной творческой линии «Октября». Ряд снимков можно назвать удачными: «Портрет ударника» Е. Игнатович на обложке № 1 «Пролетарского фото», «Контролер» Б. Игнатовича, «Пионерка» Родченко, «За учебой» О. Игнатович и т. д. Не в равной мере удалось в них полное раскрытие метода: есть неловкости и многое нужно дорабатывать, но в основной линия одна и та же. И эта линия при условии беспощадной борьбы как с «левыми», так и с правыми (иногда появляющимися так же) творческими срывами (путем упорной работы над полным овладением творческим методом пролетарского искусства и созданием на его основе подлинного большого искусства большевизма, что невозможно без тесного творческого контакта с братскими пролетарскими организациями на фронте искусства и широкой пролетарской ответственностью) может привести группу к подлинному включению в героическую борьбу пролетариата за социализм.

Опора формулировки

Единственный опубликованный в настоящий момент творческий документ «Декларация РОПФ» и две-три статьи неминуемо оказываются оправданными пунктами в наших суждениях о правой опасности, точно так же, как и в вопросе о «левых».

Основная установка декларации, согласно которой борьба против правой опасности — основная борьба на данном этапе, не может быть опризнана, но дальнейшее лишней раз заставляет нас вспомнить о справедливом замечании по поводу недостаточности одних только общих определений. Дело в том, что от определения опасности декларация должна перейти и переходит к ее сущности, и тут происходит «обидная история». Эта сущность, согласно декларации, заключена в скольжении по поверхности событий, отсутствии вскрытия тенденции их развития, т. е. опять-таки в особой форме все той же знакомой нам «безыдейности». Элементы утверждения враждебной

Идеологии декларируют не находят в правом уклоне, ограничиваясь достаточно туманными указаниями того, чего правые не делают. Далее, верно утверждая, что «источником, из которого черпает свои силы правый уклон, является мелкобуржуазная стихия» (подчеркнуто мною — И. С.), декларация никак не отмечает, что на этот раз мелкая буржуазия является и классовым субъектом данной идеологии в отличие от «левого», комплектуемого из рядов мелкой буржуазии, но выявляющего идеологию крупного капитала.

Что же касается конкретных носителей уклона, то декларация на этот счет ограничивается ссылкой на неизвестные (немалое количество фоторепортеров, армия фотографов-профессионалов) и на открыто реакционные явления, вроде ныне покойного «Русского фотографического общества», никогда не претендовавшего на то, чтобы считать себя пролетарской организацией. Ссылка эта, вряд ли способная уточнить исходную формулировку, в конечном счете не отвечает на поставленный вопрос, так что для РОПФ вопрос о конкретных проявлениях той самой правой опасности, которую он считает основной на данном этапе, повидимому совсем не ясен. Декларация знает только проблему источников, совершенно упуская из вида классовую направленность данной идеологии, ее значение в конкретных условиях реконструктивного периода. Игнорируя это основное содержание борьбы с уклонами, декларация, естественно, становится безумным бормотанием за прикрытием общей фразы. И это особенно опасно ввиду того, что собственная творческая практика РОПФ вызывает очень серьезные возражения. Но прежде чем затронуть вопрос о взаимоотношениях творческих и теоретических ошибок РОПФ, попытаемся вкратце наметить сущность этих ошибок, разрешая в то же время проблему природы творческого метода мелкой буржуазии, являющейся субъектом правого уклона.

Принципиально творческие корни правого уклона

Типичной особенностью мелкой буржуазии является идеология индивидуализма, сформировавшегося еще в доимпериалистический период капитализма, когда внутриклассовый экономический антагонизм определял основной путь борьбы, представлявший классу как путь, на котором побеждает особенно сильная и развитая личность.

В эпоху же упадка буржуазной культуры в искусстве мелкой буржуазии сформировалось противопоставление объективной реальности и субъективного понимания этой реальности, являвшейся с точки зрения класса «высшей формой преодоления действительности». И это преодоление, выражавшее стремление к снятию в области идеологии реальных противоречий, ведущих класс к гибели, и специфический путь его (закончавшийся в утверждении приоритета сознания, интеллекта) сформировали и в области искусства идеологию станковизма (такого вида художественного творчества, которым «художественное» как выражение начала духа противопоставлялось окружающей действительности, будучи ее преломлением через призму темперамента). Если крупный капитал стремился объек-

тивировать свою идеологию, показать ее, как внешнюю реальность (отсюда объективизм ЛЕФ), то мелкая буржуазия противопоставляла ей специфически «художественное», при утверждении приоритета последнего. Вытекающий из этого понимания формализм оказывается существенно отличным от «формализма» «левого». В то время как последний оперировал техникой как высшей формой преодоления человеком действительности, правый формализм опирается на «вечные ценности человеческого духа», пытаясь протаскивать их под маркой марксизма. Будучи идеологией мелкой буржуазии, правое искусство объективно работает на капитализм, с которым его связывает единство экономической природы. Разумеется, творческий метод станковизма не имеет ничего общего с пролетарским творческим методом, в котором объективное и «художественное» как две качественно противоположные категории нацело уничтожаются в новом органическом их тождестве в силу общего для идеологии пролетариата свойства, заключающегося в совпадении субъективно классовой идеологии и объективного свойства, определяющего до конца революционный характер этой идеологии.

Статья т. Межеричера, цитированная выше, содержит в себе ряд указаний, непосредственно связанных с указанными исходными принципами тождественной идеологии мелкой буржуазии. Проводимый т. Межеричером критерий качественной оценки — «снимок можно представить себе картиной» («П. Ф.» № 1, стр. 9) — целиком совпадает с идеологией станковизма, нацело исключая из области пролетарской художественной фотографии те ее виды, как например фото в прессе, которые в настоящий момент являются наиболее важными политическими.

Неслучайность этого положения становится особенно ясной при анализе творческой продукции группы РОПФ, с которой т. Межеричер солидаризируется и которая объективно является проводником той самой правой опасности, против которой она так неудачно выступала на страницах «Пролетарского фото». Материал, опубликованный в том же № 2 «Пролетарского фото», дает нам достаточно убедительные тому доказательства. Возьмем для примера две работы т. Шайхета: «Овладел четырьмя станками» и «Катки».

Первый из них представляет собой голую поверхностную документацию, с таким же успехом способную агитировать за овладение пролетариатом СССР техникой, как и демонстрировать капиталистическую рационализацию в духе Детройта. В снимке ничего не дано из того, что могло бы показать социалистическое содержание объекта. Политической выхолащивности здесь не меньше, чем в «Старом и новом Ленинграде» Игнашевича. Вся разница в том, что последний пришел к ней во имя эстетического формализма, в то время как Шайхет ограничился пассивной «внехудожественной» регистрацией. Совсем другое мы видим в «Катках». Это уже «картина». Три четверти снимка заняты небом, никак не вытекающим из задания (дорожное строительство СССР), но долженствующим придать ему специфическую «символическую» окраску. Пейзаж, способный конкретизировать время и место дей-

ствия, сведен почти к нулю, и все содержание «картины» сводится к сопоставлению абстрактно-символически поданной машины с небом. Смысл операции, проделанной Шайхетом над актуальнейшей темой дорожного строительства, и сводится к подмене вскрытия объективной действительности субъективным от нее впечатлением. Тов. Межеричер должен был очень высоко квалифицировать данную работу; она, действительно, только для того и пригодна, чтобы висеть на стене, быть картиной, подменять в восприятии зрителя конкретные классовые задачи их отрицанием во имя «вечного духа» человека.

«Катки» не являются изолированным срывом в практике РОПФ. Реакционное их содержание, целиком вытекающее из идеалистического противопоставления художественного и документального, отмеченного еще в самом начале статьи и приводящего к принципиальному утверждению индивидуализма в художественном творчестве, обусловило ошибочность ведущей системы в практике РОПФ. Сказанное подтверждают: «Отвоевываем нефть у моря» того же Шайхета, где все

о «вечной истории моря» и ничего о героической борьбе пролетариата; sentimentalный цветочек на окне «рабочей квартиры» Альперта, около которого так хорошо и уютно молодой парочке и пр., с одной стороны, «Ликбез», «Наши друзья» Фридлянда и пр. — с другой.

Отделяясь отдельные фразы о «Русском фотографическом обществе», товарищи из РОПФ просмотрели опасность в собственной среде, хотя было бы ошибочным отрицать наличие рядом с указанной системой ошибок ряда творческих достижений, как например «Шахтеры» Альперта или «Детские ясли в колхозе» Шайхета, обозначающие начавшийся сдвиг в сторону усвоения основ творческого метода пролетарского искусства. Четкое уяснение товарищами из РОПФ допущенных ими ошибок, борьба за усвоение метода диалектического материализма на практике и отказ от огульной травли других творческих группировок на фотопрофронте приведут РОПФ, а также и «Октябрь» к подлинной консолидации, к созданию на основе ее большого искусства большевизма.

И. СОСФЕНОВ

ПОБОЛЬШЕ САМОКРИТИКИ

Помещаемая выше статья И. Сосфенова вызывает целый ряд возражений. Мы остановимся лишь на самых главных положениях, причем считаем необходимым отметить односторонность дискуссии. Группа «Октябрь» не выдвинула ни одного положительного творческого тезиса, обосновывающего принципы ее работы. Именно это обстоятельство, молчание группы, ее равнодушие к вопросам идеологической работы вынуждает нас печатать мало убедительную, оторванную от практики фоторепортажа статью И. Сосфенова.

Прежде всего вопросу о «главной опасности». Партий сказано, что главная опасность — справа. Исходя из этого, группа «Октябрь», считающаяся левой, желает уйти из-под обстрела в свои «левые» формалистские кусты.

Когда мы говорим, что правая опасность главная, и имеем в виду проявления классовой борьбы в политической жизни, то мы должны помнить, что формальный эквивалент правой опасности может находиться и в группах всякого рода «левых» загибщиков, и наоборот. Характерно ведь, что «левый» в политике Троцкий дал в литературе правых — перевальцев и воронцину. Шкловский был одним из главарей ЛЕФ.

Именно поэтому плохи были бы те коммунисты, которые, исходя из того, что правая опасность — главная, игнорировали бы отдельные объективно враждебные произведения «левых», тех же «октябровцев». Для того чтобы спасти «левых» от большевистской критики, Сосфенов утверждает, что ЛЕФ выражал в своем творчестве идеологию промышленного капитала старой, царской России, и так как промышленный капитал царской России в СССР ликвидирован начисто, то дескать чего бороться с «левыми»?!

Здесь Сосфенов оказывается в разногласии с т. Сталиным, который говорит, что оба уклона имеют один социальный корень, оба они являются мелкобуржуазными уклонами. «Левым» иногда удается заманить к себе часть рабочих при помощи левых, трескучих фраз и изображать собой наиболее решительных противников правых, хотя

весь мир знает, что корни у них, у «левых», те же, что и у правых, и они нередко идут на соглашение с правыми для борьбы против ленинской партии (из речи на пленуме ЦК 19 ноября 1928 г.).

Идейная группа, претендующая на последовательную пролетарскую позицию, вскрывая срывы в работе других творческих групп (в отношении Альперта и Фридлянда указания Сосфенова правильны), конечно не сможет расти и развиваться без жесточайшей самокритики, без борьбы с объективно правыми, враждебными пролетариату произведениями своих собственных членов.

Вот этого-то желая проанализировать свою работу и прислушаться к товарищеской, а отнюдь не езезжательской критике со страниц «Пролетарского фото» в статье И. Сосфенова и не видно.

Автор статьи настаивает на субъективности данных оценок (несмотря на проведенную журналом широкую рабочую анкету; см. № 1 за 1932 г.) и порой доходит до прямой передержки или явного непонимания азбуки диалектики.

Тов. Межеричер, говоря о работе Лангмана «Кружевница», пишет: «Идея утеряна в погоне за формой», и Сосфенов немедленно изобретает «уклон» — отрыв содержания от формы.

Но знает ли И. Сосфенов, что в противоречии развития формы и содержания, в самодвижении явления существует такой диалектический момент, когда появившееся новое качество снимает данное содержание. Например: развитие формы колонны — верхней ее части — снимает ее содержание в качестве опоры здания, или развитие формы женского платья отрицает функции одежды, дающей тепло и покрывающей наготу. В этом плане произведение становится безыдейным, «терять данную идею, но конечно отнюдь не остается без идеи». В «Кружевнице» идея сложного человеческого труда снимается эстетической формой, приносящей новую идею игры на какой-то кружевной арфе, т. е. на-лицо оценка, делаемая посторонним человеком, не имеющим представления о существе этого труда.

Критика платформ РОПФ, о недостатках которой в журнале уже писалось, во многом правильна, но вся беда в том, что мы не видим платформы «Октябрь», а продукция группы «Октябрь» и оценка ее, сделанная Сосфеновым, заставляет серьезно беспокоиться за эту платформу.

Критикуя РОПФ, отдельные предложения его декларации Сосфенов отталкивает за уши к своим собственным измышлениям. Фраза ропфовцев «прямой отход» (формалистов) от действительности «совершенно произвольно толкуется автором как «уход от капитализма», что в соединении с вырванной из контекста фразой «о безыдейном формализме» дает ему основания упрекать РОПФ в том, что она формализм превращает в «над» или «вне» классовое направление.

Вместе с тем все знают, что противопоставление идеологических проблем творческо-техническим приводит формалистов к идейной бедности.

А эта идейная бедность и смазывание вопросов классовой борьбы ведет творчество художника или к «зауми», или в отдаленное прошлое, «в пустыню», где конечно его классовый субстрат вскрывается в специфической форме идеи «беспартийности», как известно являющейся оружием из арсенала буржуазии.

Переходя к важнейшей части своей статьи — самокритическому разбору продукции своих соотарищей по группе, Сосфенов применяет очень странный прием: сама конкретная критика очень мягка и деликатна, а гениалогия ошибок, остатков неопределенного левовства выводится с потрясающей революционной смелостью из наличия у ЛЕФ идеологии крупного капитала. Мы очень смелы, излишне смелы при разговорах вообще и очень робки при подходе к конкретным задачам самокритики. Вот основной тезис:

«Основной творческой идеологией ЛЕФ была теория «производственного искусства», искусства, делающего «вещи», в противовес идеологическому искусству. Эти самые «вещи», выражавшие культ машинной индустрии как высшего достижения человечества оставались, разумеется, самой спорочентной идеологией, и весь смысл теории «вещизма» объективно был выражением стремления крупного капитала выдать за действительность свои субъективно-классовые установки. А суть последних, поскольку они отразились в искусстве ЛЕФ, заключалась в утверждении абсолютного совершенства техники и «технического мышления», созданных капитализмом и потому якобы предопределявших «вечность и совершенство» капиталистического строя».

В этом положении имевшиеся у ЛЕФ деячество, бизнесменство, неумение за технической революцией в СССР видеть социальные процессы, переоценка роли технической интеллигенции, примат техники над идеологией раздуты и превращены в карикатуру, ликвидирующую ту положительную роль ЛЕФ, которую он сыграл своим протестом против буржуазного искусства, против самодержавия и капиталистического строя вообще и против рабского заимствования буржуазной культуры в частности.

В свете сделанной Сосфеновым оценки ЛЕФ становится особенно выпуклою синхродительная аполитичность анализа работ В. Игнатовича, Родченко, Богдана и др. Нарисовав стоящего «буку» и до смерти напугав читателя ЛЕФом, автор хочет проташить несходительное отношение к «октябровцам».

Вспомните что говорит Сосфенов о «Пионере» Родченко (стр. 16).

Как видит читатель, анализ снимка дан лишь формально технически, в плане какого-то анатомического обследования, а идейно-политический мотив этого нарочитого искажения действительности не назван, тогда как не мешало бы ответить на то утверждение, которое есть в письмах рабочих в № 1 «Пролетфото». Ведь перед нами издевка над пионером, перед нами его классовый антипод — бойскаут.

Автор в большом восторге от снимка «Москва в дни перевыборов».

Неужели же весь смысл революции в том, что за 15 лет большевики удосужились старому городу дать новое оформление в виде ситуевых плакатов. Даже маленькие дети знают, что дело не в оформлении старого города, а в том, что с каждым днем все полнее и полнее ликвидируется тот самый старый город, который Сосфенов хочет спасти кумачевым плакатом. Ведь рядом с колокольной монастыря, так полюбившейся «октябровцам», стоит прекрасный дом «Известий», более надежно документирующий «оформление» старого города и более глубоко вскрывающий социальное существо итогов, с которыми Москва идет к перевыборам.

Очень странно, что один из руководителей группы, давая программную статью, лишь скромно признает, что группе нужно устранить «неловкости» и что-то там еще «дорабатывать». Истратив все громы и твердость голоса на разоблачение чужих ошибок, автор снижается буквально к детскому лепету, когда формулирует положительную программу, на основе которой работает группа:

«В основном линия одна и та же, и эта линия при условии беспощадной борьбы как с «левыми», так и с правыми (иногда проявляющимися также) творческими срывами путем упорной работы над полным овладением творческим методом пролетарского искусства и созданием на его основе подлинного большого искусства большевизма, что невозможно без тесного творческого контакта с братскими пролетарскими организациями на фронте искусства и широкой пролетарской общечеловечности, может привести группу к подлинному включению в героическую борьбу пролетариата за социализм».

После такой в данном контексте совершенно бессодержательной сакраментальной фразы (чур меня от правого и левого уклона!) приходится заявить, что никаких творческих принципов у группы нет, во всяком случае она их формулировать не решается, творческая же продукция (последний снимок Б. Игнатовича в «Прожекторе» — «пушка») говорит о том, что руководители группы не только стоят на опасной дороге, но даже не хотят понять социального смысла конечных пунктов этой дороги.

«Октябрь» заявил о том, что он меняет «вехи», но ведь это нужно показать в продукции, ибо насчет резолюций у нас опыт большой и веры им немного, если они не сопровождаются практическими деловыми доказательствами. Нужно спешить с формулировкой творческих принципов, и только тогда широкая фотообщественность сможет провести работу «Октября» не только с точки зрения своих субъективных (столь неприятных Сосфенову) представлений об основах пролетарской фотографии, но и с точки зрения соответствия продукции «Октября» тем положениям, которые содержит их собственная платформа.

СМОТР ТВОРЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ

ПОКАЗЫВАЕМ И КРИТИКУЕМ РАБОТЫ С. ФРИДЛЯНДА КАК Я РАБОТАЮ

Еще недалеко позади время эмпирического познания, ставки на чутье и опыт. Я явно ощущал тогда переход бурного роста во вращение подобно кольцевой ленте. В кинематографии такой лентой называется кусок заснятой фильмой длиной в два метра, склеенный своими концами. На экране — бесконечное повторение. Так, в 1928 г. т. Родченко снимает пионера сверху вниз («Нов. ЛЕФ») и, прокрутившись до 1932 г., «радует» нас пионером, снятым снизу вверх. В обоих случаях, не добравшись до подлинной сути пионерской темы и исказив ее недопустимо, художник испытывает обманчивое чувство творческого прогресса.

Два пути. «Кольцо» или настойчивая учеба. Бесконечное повторение или политическое и творческое осмысливание своей работы. Холостый ход или полное безоговорочное включение в дело строительства социализма.

Над этими вопросами сейчас должен задуматься каждый фоторепортер, находится ли он в состоянии равнодушной протокольной жвачки или же в экстазе р-р-революционной левацкой болтовни.

Для меня сейчас период упорной учебы и в процессе ее овладение огромной и сюжетной тематикой нашей эпохи. Задача всякого искусства, в том числе и фотографии, суметь рассказать в художественном образе диалектическую сущность действительности, показать ее в текучести форм и явлений, суметь выжить в настоящем ростки его будущего. Марксизм-ленинизм определяет роль искусства как активного фактора революционного, социалистического изменения мира. Отсюда вытекает, необходимость непримиримой борьбы против созерцательности, «надклассовости», всякого формализма и пр.

Метод марксистско-ленинской теории — метод диалектического материализма (и только он) — даст возможность эти задачи выполнить. Огромное, решающее значение освоения этого метода для меня сейчас аксиома. Люди, сознательно или же по невежеству желающие обойти этот, неизбежный для пролетарского художника этап, рекламирующие «творческий метод», основанный на «необычных» ракурсах и переносах горизонта, будут сметены самым ходом развития пролетарской фотографии. Подлинный творческий метод, обеспечивающий создание новых форм показа рождения нового мира, может быть построен только на базе диалектико-материалистического мировоззрения художника.

Беседы с отдельными фоторепортерами показали мне, что я не одинок в своих установках. РОПФ объединил нас в учебе, серьезной работе над собой, в непримиримой борьбе с мелкобуржуазной стихией право-левацких тенденций и открыто реакционных вылазок в теории и практике фотографии.

Задание — «Детский сад в колхозе — путь к социализму». В небольшой фотосерии развертывается день детского сада. Дети просыпаются, умываются. Дальше следует завтрак, игры, занятия, обед, сон и т. д., — словом, полное отражение всего распорядка сада. Здоровые детские лица, чистота, порядок. Заключительный снимок — улыбающееся лицо одной или нескольких колхозниц.

Правильное ли это разрешение темы?

Не является ли так показанный колхозный детский сад садом вообще, садом, существующим вне пространства, садом, оторванным от окружающей его конкретной действительности. Не является ли последний снимок грубым приспособленчеством, ура-патристической «концовкой»? А ведь именно так в большинстве своем разрешались и разрешаются поныне задачи фоторассказа о том или ином участке социалистического строительства. Идя этим путем, можно снимать «честно», можно заниматься каким «Октябрем» угодно фототрюкачеством, но от вскрытия подлинного значения и социалистической сущности наличия детского сада в колхозе находится преступно далеко.

Материалист-диалектик изучает любое явление в природе, обществе в его развитии и обязательно в взаимодействии с другими явлениями. Существование одного явления теснейшим образом связано с другим. В их постоянном взаимодействии развитие каждого подвергается изменениям.

Если мы попытаемся с этой точки зрения подойти к нашей теме, то результат получится иной. Мы конечно подчеркнем (я не имею в виду случая, требующего разоблачения недостатков детского сада) чистоту, порядок, здоровые условия жизни в саду и т. п., но на этом не сочтем свою задачу законченной. Мы постараемся уяснить себе, какое место занимает детский сад в общей бытовой и трудовой системе колхоза. Нет ли каких-нибудь нитей, связывающих чистенький домик, на котором висит вывеска «Ясли и детский сад», с количеством ржи, колымавшейся на колхозных полях, с колхозным питанием, с культурной жизнью, с промфинпланом строящегося недалеко от колхоза химкомбината и т. д.

И только после того, когда мы сделаем это, мы сможем считать нашу задачу решенной в ее наиболее важной части.

Идя этим путем, продиктованным мировоззрением пролетарского художника, мы найдем, что: 1) организация яслей и детского сада освободила колхозниц от большой части непроеводительного домашнего труда; благодаря этому увеличилась рабочая сила колхоза, а следовательно и производственный эффект выполнения колхозного плана; 2) часть колхозниц занялась

ФОТОРЕПОРТЕРОВ И ФОТОКОРОВ

Задачи смотра работ фоторепортеров и фотокоров — поднять на высшую ступень творческую дискуссию, в результате которой должен быть найден диалектический творческий метод пролетарской фотографии. Одновременно с общей критикой и оценкой отдельных творческих установок редакция признала необходимым провести смотр конкретной продукции

отдельных мастеров, чтобы на их достижениях и ошибках учиться массе фотокоров и фоторепортеров. Успех смотра только в том случае будет обеспечен, если в нем примут активное участие широкие массы наших читателей. Высказывайтесь об установках и работах С. Фридлянда, критикуйте его творческую продукцию.

вопросом питания, которое вследствие этого качественно поднялось для всего колхоза; 3) большее количество свободного времени естественно пробудило в женщинах колхоза тягу к общественной и культурной жизни; 4) пополнение рабочей силы колхоза женщинами дало возможность освободить часть колхозников и послать их на соседнее строительство, шефствующее над колхозом и т. д. и т. д.

РЕПОРТЕР И ХУДОЖНИК

О творческом пути С. Фридлянда

В начале 1928 г. на выставке «Советская фотография за 10 лет» фоторепортаж впервые выступил с сравнительно полным и развернутым показом своего лица. Награды первой степени по отделу фоторепортажа были присуждены шести работникам — по различным признакам, изложенным в подробных оценках. Среди этих шести только один был оценен краткой, но исчерпывающей формулировкой: «награда 1-й степени за соответствие выставленных работ всей совокупности требований, предъявляемых фоторепортажу¹. Это относилось к С. Фридлянду.

Можно оставить в стороне то обстоятельство, что к фоторепортеру предъявлялись в 1928 г. неизмеримо меньшие требования, чем в 1932 г., последнем году пятилетки. Ведь к 1932 г. и Фридлянд ушел далеко вперед от Фридлянда 1928 г.

Важно отметить, что и четыре года назад, и теперь С. Фридлянд может быть отнесен к наиболее заметным работникам советского фоторепортажа. В чем причины этого?

Фридлянд — репортер и художник, слитые в одном творческом лице.

Меня спросят: но разве эти понятия противостоят друг другу? Разве можно их оторвать одно от другого?

Этот вопрос в высшей степени важен. Я позволю себе сказать: этот вопрос, или, вернее, ответ на него, должен быть сейчас коренным для всякого фотоработника пролетарской печати.

Попробуем разобраться в нем подробнее.

Фоторепортер как работник печати должен ставить своей деятельности те же общие задачи, какие ставит перед собой печать. «Печать — это информация» — гласит премудрость буржуазных прессовых воротил; то есть задачи печати, ее функция в обществе заключаются якобы в том, чтобы беспристрастно сообщать факты, происхо-

Идя этим путем, отбирая из всех этих взаимосвязанных фактов наиболее характерное, узловое для данной темы, мы придем к созданию произведения, глубоко отражающего нашу действительность.

Это и есть тот творческий метод, над освоением которого работаем сейчас я и мои товарищи.

С. ФРИДЛЯНД

дящие во всем мире, осведомлять, информировать человечество о том, что происходит во всех уголках земного шара. Элемент «беспристрастного» сообщения усиленно подчеркивается буржуазными идеологами (особенно американской печати) и всячески противопоставляется предосудительной «тенденциозности» печати коммунистической. Таким образом буржуазия как будто не придает значения печати как оружию коллективного воздействия, — «информация — и только».

На самом деле, господствующая буржуазия на всем своем фронте, от фашизма до социал-фашизма, ни на грош не верит ни в «беспристрастность», ни в «только информационную» роль прессы; эти теории служат лишь одним из средств одурачивания широких масс; служат дымовой завесой, под прикрытием которой идеи буржуазии интервенируют через ее печать в сознание трудящихся, зато пролетарская печать открыто формулирует свою роль и задачи. Никакая «беспристрастная» — то есть внеклассовая — информация невозможна, как немыслимо существование «всеобщих» интересов в классовом обществе. Служба печати есть служба агитации, пропаганды и организации масс. В руках любого класса печать имеет именно эту функцию, с той только разницей, что в руках буржуазии и ее приказчиков печать служит тому, чтобы укреплять и облегчать эксплуатацию масс паразитическим меньшинством; в руках пролетариата печать служит освобождению его, а вместе с ним и всего трудящегося человечества от всякой эксплуатации.

Еще недавно нашей партии пришлось в своей среде иметь дело с «теоретиками» (Троцкий, Курс), выдвигавшим информационность на место первостепенного качества для всякой печати, в том числе, следовательно, и для пролетарской.

Незачем доказывать, что эти «теоретики» являлись проводниками буржуазных влияний, что не имеет ничего общего с ленинизмом непонимание действительного в первую голову зна-

¹ «Советское фото» за 1928 г., № 6.

чения печати в классовый борьбе и социалистическом строительстве.

Партия пролетариата рассматривает печать как «самое острое и самое сильное оружие партии». С предельной ясностью взгляд партии на печать сформулировал XVI съезд партии ВКП(б), когда отметил успехи печати как «орудие мобилизации масс в деле социалистического строительства».

Эта формулировка исчерпывающе вскрывает как роль, так и задачи пролетарской печати. Мобилизация масс в деле социалистического строительства — вот чему служит всеми своими средствами и силами пролетарская печать, вот чему служит каждый журналист и рабселькор. Этой же задаче служит каждый фоторепортер и фотокор. Отчетливо понимать, всегда держать в голове эту задачу, всю свою работу подчинять ее осуществлению — такова должна быть органическая установка пролетарского фоторепортера, определяющая и его творческие пути.

На данном этапе основная масса фоторепортеров уже подошла к пониманию того, что вне этой установки нет и не может быть пролетарского фоторепортажа; что фоторепортаж есть по существу одна из форм партийной агитации. Но только единицы представляют себе конкретно, какие оперативные и творческие обязательства налагает на них установка пролетарского фоторепортажа.

Сплошь и рядом мы видим фоторепортера, который «честно» выполняет все задания редакции, «обстоятельно» отражает под ряд все кампании, о которых он слышит или читает, и каждый вечер засыпает со спокойной совестью и умиротворенным сердцем. Дескать, все, что от него требовалось, он совершил. Во-время заснял паводок, съездил в район на весенний сев, до этого успел зафиксировать ссылку семян, после этого начнет снимать отъезд на курорты... Все в порядке. Крупнопланные снимки пошли в газету, средние и мелкие планы — в журнал, «удалась» одна обложка и т. д. и т. п.

К сожалению, еще довольно многие фоторепортеры и фотокоры мыслят таким образом. К сожалению — потому, что снимать своевременно и «исправно» текущую хронику кампаний — этого еще далеко не достаточно, чтобы советский фоторепортер мог успокоиться. От него требуется много больше. В частности и в особенности требуется умение извлекать максимальные возможности из технических средств фотографии.

В руках фоторепортера находится оружие специфического качества: средство образной агитации. Об этом он не должен забывать ни на одну минуту. Образная агитация отличается способностью производить воздействие огромной силой, если она облечена в совершенную форму, соответствующую поставленной идеологической цели. Отсюда задача фоторепортера как агитатора и пропагандиста: выполняя снимок, который пропагандирует определенную идею, все оформление снимка подчинить выражению этой же идеи; сделать это оформление таким, чтобы идея возбудила зрителя в определенном, необходимом направлении, — одним словом, создать не просто снимок, но выразительный художественный снимок.

Для этого должен быть сознательно применен обширный и сложный арсенал приемов оформле-

ния, подкрепленный уверенным владением техникой своего — в данном случае фотографического — искусства.

Пример:

Снимок стремится рассказать о том, что очередным завоеванием культурной революции является введение в школе горячего завтрака; это дело требует заботы и дальнейшего развития. Фоторепортер снимает в частном крупном плане, в светлых тонах, пару завтракающих школьников; он выхватывает момент, когда ребята весело; он подчеркивает, что они уплетают за обе щеки; он забирает в кадр необходимый фон, который не перегружает основного плана, но достаточен, чтобы дать понятие об обширной группе, к которой относятся эти двое детишек; слегка намечено динамическое диагональное построение с тенденцией движения навстречу зрителю. Таким образом и по тематике, и по сюжету, и по композиционным приемам достигнут снимок, который не только «изображает», но и выражает намеченную идею; это выразительный кадр в пользу горячего завтрака в советской школе. Это пример агитации за данное явление.

Другой пример: грязная, немощеная, раскисшая от слякоти дорога — нет, не дорога, а улица, потому что в кадр включен тротуар. Грузовые подводы — одна на первом плане, другая в глубине. Диагональная композиция ведет взгляд в глубину, как бы заставляя зрителя самого шлепать по слякоти. Общая пасмурная, мрачная тональность. Всем оформлением подчеркнута идея: в пролетарской столице еще есть неблагоустроенные углы; нужна упорная борьба на этом участке отсталости.

Вот пример агитации против явления¹.

Приведенные два примера, взятые из снимков С. Фридлянда, свидетельствуют о том, насколько повышаются идейная ценность и мобилизующая действенность снимка в том случае, если оформление его вытекает из идей и верно направлено, соответствует ей.

Короче говоря, только тогда фоторепортерский снимок приближается к своему назначению, когда на помощь репортеру приходит сознательный художник.

Здесь мы получаем ответ на вопрос, поставленный выше. Нет, художник не может быть ни оторван от понятия репортера, ни тем более противопоставлен ему. А если это на практике и случается, то это есть буржуазное извращение задач пролетарского фоторепортажа, одна из существенных проявлений правой опасности на фотопронтоне.

Для творческого облика С. Фридлянда является наиболее характерной чертой то, что среди советских фоторепортеров он одним из первых четко осознал необходимость овладеть творческим методом художника и упорно и успешно работает в этом направлении. Он начал эту работу с того единственно правильного конца, который вызывает тоску у всех обывательских (в том числе и «р-р-революционно» обывательских, лево-эстетских) элементов: с овладения марксистско-ленинской теорией. Мы видим, что творчество Фрид-

¹ Я должен оговориться: этот снимок есть половина парной группы и может только условно рассматриваться вна связь с другим снимком, изображающим нскую благоустроенную улицу с автомобилями. Без этой связи он не показывался бы путей преодоления данной трудности и тем самым грешил бы против диалектической основы пролетарского творческого метода.

лянда неизменно протекает на уровне высокой идейной насыщенности. Он, несмотря на формальные поиски, ни разу не попал в плен к формализму, как правому, так и «левому»; встречая у него отдельные неудачные снимки, мы находим у него меньше, чем у других, снимков ошибочных; он сам еще недавно был попутчиком в пролетарском фотоискусстве, в настоящее время твердо становится на путь союзника.

Причину мы должны искать только в том, что Фридлянд овладевает марксистско-ленинским методом и сочетает это с соответствующей общественной и творческой практикой, все больше выбатывая в себе сознательного художника-диалектика.

Характеристика С. Фридлянда как художника будет неполной, если не сказать о его участии в идеологической борьбе на фотопрофронте. Борьба за построение социализма требует от художника, чтобы он был не только творцом, но и бойцом. Иначе — отрыв от практики, тропинка в буржуазное болото «чистого искусства». Мы видим в лице Фридлянда одного из инициаторов и

в настоящее время — руководителя группы РОПФ, которая активно борется за консолидацию пролетарских сил в области фото.

Фотоучасток — один из отстающих и еще недостаточно окрепших участков пролетарского искусства. Даже лучшие из его бойцов порою недооценивают значение самокритики и борьбы на два фронта, не всегда бывают в состоянии преодолеть наследие мелкобуржуазной групповщины. Это относится и к Фридлянду.

С точки зрения субъективного творческого метода работы Фридлянда в целом еще несут некоторый налет эклектизма, порою — возврата к пройденному.

Но весь путь его политического и творческого роста дает надежду на то, что он сумеет преодолеть эти отрицательные элементы и что в лице Фридлянда пролетарская фотография приобретает крупного художника, активного и сознательного участника социалистического строительства.

Л. МЕНЖЕРИЧЕР

ПРОТИВ ПРЕЖДЕВРЕМЕННОГО УХОДА ОТ „ЧИСТОГО“ ФОТОРЕПОРТАЖА

За последнее полугодие, в связи с огромным политическим и художественным успехом фотографических серий, среди наших фоторепортеров наблюдается тяга к работе на сериях.

Некоторые товарищи даже заявляют, что никакой другой работы они и делать не хотят.

Уже намечается в фоторепортерских рядах разделение на два типа работников: специализирующихся по серийной съемке и по «чистому» фоторепортажу.

Сторонники серийной съемки заявляют, что только серийная съемка обеспечивает углубленную работу над темой, над творческим методом в фотографии, что «чистый» фоторепортаж протекает в условиях чрезвычайной суеты, иногда даже суеты, в условиях, никак не способствующих серьезной работе. Начинает складываться представление, что фоторепортеры, работающий исключительно на сериях, — это дескать, «фотолитератор», творец фотоочерков и фотофельетонов, а в дальнейшем фотороманов и фотоповестей (уже идет речь о «Магнитостроях фотографии»). «Чистый» же фоторепортаж — это, мол, работа над «пустышками», составление фотозаметок и корреспонденций.

В связи с обсуждением работ т. С. Фридлянда никак нельзя обойти эти вопросы.

С. Фридлянд по тому курсу, который он взял в своей работе примерно с сентября 1931 г., может быть отнесен к числу специализирующихся по серийной съемке. За время с сентября по апрель он участвовал в съемке двух больших серий Союзфото: «Молодежь Трехгорки» (как бригадир фотобригады) и «Ответ Фурнесу» («АИЦ» № 12), снимал по заданиям иноредакции Союзфото ряд мелких серий и всячески уклонялся от «чистого» репортажа, дал всего несколько снимков по подготовке к XIV Октябрю-

ской годовщине да снимал встречи иностранных рабочих, приезжавших в СССР.

Однако при внимательном ознакомлении с работами т. Фридлянда оказывается, что лучшие из этих работ — работы фоторепортерские, что и в серийных съемках его «выручают» отдельные фоторепортерского типа кадры.

В его сериях и в частях больших серий, сделанных им, мы видим не стройный ряд крепких, ровных по своей выразительности кадров, тесно связанных друг с другом тематическим стержнем и техническим приемом (стилем), а только отдельные, довольно редкие, но запоминающиеся лучше, чем серия в целом, остро, по репортерски сделанные кадры.

Показательно, что из лучших работ Фридлянда только фабзавучница — «Красного пролетария» (исключительный по силе кадр) является отрывком серии; остальные же самые лучшие работы сделаны вне серий, в порядке «чистого» фоторепортажа. Таковы: полный экспрессионный портрет т. В. Киршона, группа Микоян, Горький, Ворошилов, портрет т. Ворошилова на трибуне Кр. площади, ударники, комсомолки на демонстрации, последние извозчики пролетки на постоялом дворе, ликбез.

Фоторепортаж, при многих отрицательных условиях, одновременно представляет огромное разнообразие сюжетов, обеспечивает дисциплину и темпы, требует быстрой ориентировки. Съемка в такой обстановке удается т. Фридлянду лучше, и нам кажется, что он совершает сейчас ошибку, стараясь отойти от репортажа. Этим мы однако отнюдь не пытаемся «восстановить» т. Фридлянда или еще кого-либо против серийной съемки. Нет, мы только считаем, что еще целесообразно переключить все лучшие силы нашей фотографии на серии, что в фотографию не следует

механически переносить параллели из литературы и неправильно считать работающего на сериях «большим литератором», а мастера отдельных кадров — «мелкой газетной сошкой».

Работа над фотосериями — огромного политического значения работа, одно из величайших достижений советской фотографии. Но не меньшее, а в иных случаях и большее значение имеет, повышение качества «чистого» советского фоторепортажа, — обеспечение нашей печати выразительным, политически заостренным материалом для разворотов и обложек журналов, для первых полос наших газет.

Какие промахи и опасности имеются, по нашему мнению, в работе Фридлянда?

Первую опасность мы уже отметили, — это преждевременный отход от фоторепортажа.

Второе — случаи уклона к чрезмерной красивости, иногда даже слащавости, иногда — несколько поверхностный подход к теме (Наши «друзья» — см. «П. Ф.» № 2 за 1931 г.).

Третье — недостаточное внимание вопросам формы. В своей производственной биографии т. Фридлянд пишет: «Мои формальные поиски имели лишь лабораторное значение».

Никудышная постановка вопроса. Стоит ли заниматься делами, имеющими лишь «лабораторное значение»? Почему бы не обнародовать свои «лабораторные» достижения? Почему не стать смелее? Некоторая робость в формальных установках и исканиях несомненно характеризует

т. Фридлянда, и если эту робость он не преодолеет, она в ближайшем же будущем даст отрицательный эффект.

И наконец последнее: необходимо до конца, в совершенстве овладеть фотографической техникой. 7 ноября 1931 г. на Красной площади т. Фридлянд спасовал перед туманом. Этот случай должен послужить ему уроком. Свое техническое вооружение он должен сделать безукоризненным.

Следует отметить: особенно умело и удачно Фридлянд снимает молодежь, комсомол. Его молодые ударники и ударницы-комсомолки на демонстрациях, фабзавучники — превосходны. Они, как и их фотограф, насыщены молодостью, в них огромная зарядка энергии и упорства, готовности строить социализм, шагать в ногу с ленинской партией.

Мы в праве считать Фридлянда лучшим фотхудожником комсомола.

Тов. Фридлянд обещает основательно изучить теорию Маркса—Ленина—Сталина. Если он выполнит это обещание и действительно научится применять диалектический метод в фотографии, если это умение будет помножено у него на высокую фотографическую технику, если его искания в области наилучшего выявления содержания темы будут идти параллельно смелым исканиям в области формы, мы увидим во Фридлянде рост большого пролетарского фоторепортера. И пределов этого роста нельзя определить.

С. ЕВГЕНОВ

НЕКОТОРЫЕ ПРОИЗВОДСТВЕННО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ О С. ФРИДЛЯНДЕ

1925 год. Первое знакомство с фотоаппаратом. Аппаратишко с безымянным объективом — штативная камера с Дегором — универсалка с Гелиаром — закрытая камера — Ика — клапан-камера Неттель 9×12—Неттель 6½×9.

В 1929 году чудесный маленький аппарат Лейка, который с тех пор является единственным рабочим аппаратом С. Фридлянда.

Учителя. Сначала С. Тулес. Он предоставил т. Фридлянду возможность развиваться и прогрессировать собственными усилиями. Дальше многочисленные вечера в лаборатории «Огонька», заполнявшиеся кучей бессистемных опытов во всех областях лабораторной практики.

1926 год. Выставка советского фоторепортажа. В результате первого выступления т. Фридлянд получил 2 диплома: 1) за динамическое построение кадра и 2) за отличную печать. 1927 г. — фотовыставка в Баку — диплом. В 1928 г. большая фотовыставка в Москве «10 лет советской фото-

графии». Это был первый бой на фронте советской фотографии. По одну сторону находился молодой советский фоторепортаж, по другую — «художественная фотография». Финал был предрешен. Грустные заводы, старые дворянские усадьбы, сладкие пейзажи и прочая дребедень, называвшая себя подлинным фотоискусством, не выдержала напора полнокровной, с бьющей через край динамикой, продукции советских фоторепортеров. С. Фридлянд получил почетный диплом.

Затем активное участие в многочисленных выставках за границей. Здесь тоже фоторепортерам пришлось выдержать жестокий бой с «художниками». Фотоотдел ВОКСа, потрафляя вкусам заграничных салонов, представлял советскую фотографию той самой «художественной» продукцией, которая получила столь отрицательную оценку со стороны общественности и печати на итоговой за 10 лет выставке. «Художники» сначала неохотно теснились, давая фоторепортерам маленькое место. Работы эти встречались с усмешечкой. Дело за-



Один из старейших рабочих завода
«Красный пролетарии» т. Латы-
шов занимается с ученицей ФЗУ



Речь т. Ворошилова

Комсомольская ударная бригада



Старая улица Москвы





Новая улица Москвы

Красноармейская учеба



Портрет
В. Киршона



Горячие
завтраки
в школе



ДВИГАТЕЛЬ

4 ДЕКАБРЯ 1932 г. № 59 (122)

ТАБЕТА РАБОЧИХ
И СЛУЖАЩИХ
ЗАВОДА
ИРРАСОВСКОГО
ПРОЛЕТАРИАТА
ИХ ИМЕН
СОВЕТ
СОВЕТ
СОВЕТ

**КРАСНОЕ ЗНАМЯ
ЗАВОДА—ПЕРВЕНСТВО
НА КОНКУРСЕ
ЗА ПРОГРАММУ
ЗА СМЕННО-ВСТРЕЧ-
НЫЙ ЗА ХОЗРАСЧЕТ**

**Пролеты говорят: будут детали
ждем из ПРОЛОТОВ
ДЕТАЛЕЙ В СРОК**

**ПО ОКТЯБРЬСКОМУ МОБИЛИЗОВАТЬСЯ
НА ДЕКАБРЬСКОЮ ПРОГРАММУ**

**СМЕННО-ВСТРЕЧНЫМ
320**



ПРОЛЕТАРИАТ ЗАВОДА ИРРАСОВСКОГО
ПРОЛЕТАРИАТА ИХ ИМЕН
СОВЕТ
СОВЕТ
СОВЕТ

**ОКТЯБРЬСКОЙ
ПРОГРАММЫ
ДЕКАБРЯ**

**ЕЩЕ ТУР
НА КАЧЕСТВО**



«миков» от возможности представлять советскую фотографию за границей.

В 1929 году — диплом с 1-й интернациональной фотовыставки в Вене. В этом же году совместно с тт. Микулиной и Шайхетом была организована большая фотовыставка в Московском Доме печати.

РАБОТЫ СОВЕТСКИХ ФОТОРЕПОРТЕРОВ ЗА РУБЕЖОМ

Организованная ВОКСом в Лондоне в январе 1931 г. фотовыставка в Камера-Клуб из 150 работ фоторепортеров: тт. Шайхета, Фридлянда, Микулиной и Бунимовича имела выдающийся успех. Этой выставке предшествовали французская, германская, итальянская и японская выставки, и ни об одной из них не было ни строчки в печати, тогда как о выставке советской фотографии в 20 газетах Лондона и Ливерпуля были объявления, снимки и статьи или заметки.

На открытие выставки собралось огромное количество народа, и Бернарду Шоу, приехавшему открыть выставку, с трудом удалось пробраться в зал. Речь Шоу была посвящена СССР, а все внимание посетителей — строительству Союза, отображенному в фотографиях. Каждая фотография переросла в своем значении как экспонат искусства, превращаясь в яркий документ социалистического строительства. Каждое фото вызывало восхищение и давало толчок к политическим обсуждениям и даже спорам. Выставку посетили многочисленные рабочие экспрессии.

После закрытия выставка в дополненном виде (259 фото) была показана в Ливерпуле. «Ливерпульская газета и вестник» (в феврале 1931 г.) в статье «Россия, изображенная в фотографических снимках», сообщает о речи г. Миллитана, открывавшего выставку и подтверждавшего правильность изображенного в фотографиях (в чем он лично убедился во время своего пребывания в СССР). Он заявил, что его выступления примерно в 50 организациях по возвращении из СССР выявили большой интерес в широких кругах Англии к «грандиозному советскому эксперименту».

«Ливерпульское эхо» от 17 февраля 1931 г. помещает заметку под заголовком «В чем Англия могла взять пример с России».

В газете приводится речь проф. Рилли, произнесенная им на открытии выставки: «Каждый город Англии должен следовать русскому примеру, т. е. сознательно обдумывать, создавать и предусматривать. В чем Россия собирается выиграть, так это в том, что она на пути к созданию новой и четкой системы промышленности. Мы хотим избавиться от нашего дыма, грязи и старых неразумных условий жизни. Нам нужно меньше фантастики в нашей архитектуре и больше внимания производственным целям». Г. Миллитан советовал своим слушателям поехать в СССР на летнее время, чтобы увидеть ту жизнь, которую иллюстрируют эти фотографии.

Дальше она передвигается в клуб завода им. Ильича, а затем отправляется в Англию, где и находится до настоящего времени, переезжая из клуба в клуб, из города в город. О значении выставки говорят многочисленные отзывы в прессе. В Лондоне выставку открывал Бернард Шоу.

После Ливерпуля выставка вернулась в Лондон, где была показана тред-юнионам, а затем направлена была в Ярмут и Кембридж.

С 3-го по 27 февраля 1932 г. в Лондоне на Международной выставке, организованной королевским фотографическим обществом, были выставлены 39 лучших фоторабот (12 из них т. Фридлянда), причем в каталоге советский раздел идет первым, что обычно не случается на международных выставках и салонах, где раздел об СССР обычно ставится в конце каталога.

В настоящее время эта выставка организуется в Шотландии, в г. Глазго.

О. БОЛТЯНСКАЯ



„Закрывают глаза рабочего зрителя”. Фотокарикатура С. Фридлянда, направленная против репертуарной пошлости, одно время наводнявшей советскую эстраду



С. Андреев (г. Ярцево, Западной области) — «В помощь отстающим — буксирная бригада». Девушки-колхозницы привоелляют лозунг и дуге головной подводы

С. Андреев (г. Ярцево, Западной области). — «Первые уроки грамоты».



А. Васильев (Сходня, Московской обл.) — Определение качества пшеницы на показательном участке в совхозе „Медведка“.



А. Маклецов (Сталинград) — Бригадир ударной комсомольской бригады электромонтер С. Рабинович (Депот Сталинград I, Ю.-В.ж.д.).

Н. Лисицын (Москва) — За обточкой изолятора на заводе „Изолятор“.



ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПРАВЛЕНИЮ ДОМА ПЕЧАТИ

Фоторепортаж за последние годы значительно вырос, в части своей переключающийся из области хроникальной фиксации на широкую, углубленную публицистику. Первыми вехами на пути перестройки советской фотографии в плане более полного включения в выполнении задач социалистического строительства явились:

1. Организация РОПФ (Российское объединение пролетарских фоторепортеров).

2. Творческая дискуссия, развернувшаяся на страницах «Пролетарского фото».

И сейчас, в ответственный момент развития советской фотографии, когда в среде фотоработников происходит дифференциация и в процессе ее консолидации пролетарских сил, когда разворачивается непримиримая борьба на два фронта, когда впервые находится и закрепляются конкретные пути сближения с фотокорами для совместной работы, мы сталкиваемся с таким недопустимым явлением, как полнейшая бездеятельность секции фоторепортеров при Доме печати.

В задачу секции фоторепортеров Дома входит:

1. Объединение разбросанных по отдельным редакциям работников советской журналистики.

2. Повышение технической и политической грамотности фоторепортеров.

3. Разработка и широкое обсуждение теоретических и творческих вопросов. Наряду с этим разоблачение чуждых антипролетарских течений и тенденций в практике советской фотографии.

4. Совместная с фотокорами работа над рядом важнейших теоретических и практических вопросов советской фотографии. Разработка и изучение их на ряде конкретных фотопроизведений, просмотр показательных в том или ином отношении фоторепортерских и фотокорских работ, разветвление вокруг них принципиально-творческих дискуссий и т. д.

5. Интернациональная связь.

Ни одной из этих чрезвычайно важных задач секция не выполняла ни в какой мере. Система зажима и склоки, утвердившаяся за последние годы в секции, сделала невозможной какую бы то ни было работу даже для той части товарищей, которые искренно желали бы работать. Отдельных товарищей, не желавших оставаться пассивными или поддерживать склочную атмосферу, изолировали и подвергали травле. Руководство секций является одновременно и руководством группировки «Октябрь», — группировка, которая до сих пор является носительницей антипролетарских влияний и течений (см. ряд статей, отзывы, отклики рабочих в «Пролетарском фото» и «Фотокоре», а также письмо «Октября» в № 1 «Пролетфото»). Группа «Октябрь», которая является сектантской, замкнутой и изолированной от советской общественности группировкой, не может превратить секцию репортеров в широкую общественную организацию, успешно выполняющую задачи, отмеченные нами выше. Отсюда такие невероятные в практике советских и общественных организаций случаи, как отказ допустить на заседание бюро секции представителей фотообщественности (см. «Фотокор» № 3).

Выставка секции фоторепортеров Дома печати осенью 1931 г. окончательно показала несомнен-

ность превращения секции в базу левацкой группировки «Октябрь». Выставка под ответственным названием «Пятилетка в четыре года», представляла собою программную вылазку этой группы, слегка разжиженную рядом снимков авторов — нечленов «Октября». Выставка, как и следовало ожидать, получила единодушную, резко отрицательную оценку со стороны общественности и печати — оценку, положившую начало разоблачению реакционных творческих установок «Октября».

Руководство секцией совершенно не ставило перед собой задач повышения политической и технической грамотности фоторепортеров. Эту задачу осуществила группа РОПФ совместно с Союзфото, организовав курсы при Доме печати, охватившие учебой не только членов РОПФ, но и значительное количество не входящих в объединение фоторепортеров и фоторедакторов центральной прессы.

Организация курсов была одним из первых шагов РОПФ, который учел, что глубокое освоение марксистско-ленинской теории, овладение методом диалектического материализма в практике фотографии являются необходимым и неизбежным этапом на пути перестройки советской фотографии в пролетарскую. За все время со стороны руководства секции не было ни одного выступления, которое ставило бы на принципиальную высоту теоретические вопросы советской фотографии. Секция никак не боролась против чуждой идеологии и чуждой творческой практики в фотографии, против всех оттенков формализма, самодовлеющего эстетизма, против некритического следования образцам откровенно-буржуазных, враждебных и мелко-буржуазных течений в области советской фотографии. Секция не поставила вопроса о характере правой опасности в области фотографии и не дала отпора контрреволюционной вылазке Гроховского (см. резолюцию пленума РОПФ в № 2 «Пролетарского фото», 1932 г.), не дала должной оценки левовско-литфронтовской концепции т. Межеричера. Секция не вскрыла антипролетарской сущности творческой практики группировки «Октябрь», углубившей и расширившей «левую», механистическую концепцию т. Межеричера.

Как и во всех отмеченных нами пунктах, так и по линии интернациональной связи секция проявила полное бездействие. Секция оказалась беспомощной в деле объединения работников советской фотографии в борьбе за генеральную линию партии, за социализм. Недостаточное внимание со стороны правления Дома печати работе секции создало такие условия, в которых беспринципное руководство секцией могло существовать столь долгий срок. Для превращения секции фоторепортеров из базы группировки «Октябрь» в массовую общественную организацию необходима немедленная и полная ее реорганизация со сменой руководства. На данном этапе очевидна нецелесообразность отожествления руководства секцией с руководством одной из творческих группировок.

Секретариат РОПФ считает необходимым созыв экстренного пленума секции.

На расширенном пленуме, перед лицом пролетарской фотообщественности, нужно подвергнуть детально критическому обсуждению всю работу секции за истекший период и наметить пути оздоровления этой организации.

¹ В настоящее время фотосекция Дома печати распущена.

СВЕТОФИЛЬТРЫ и их ПРИГОТОВЛЕНИЕ

Доцент Н. А. ЦЕРЕВИТИНОВ

Окончание

VIII. Сама техника изготовления желатиновых светофильтров заключается в следующем.

Отвешенное количество желатины оставляют сначала в определенном количестве воды для набухания примерно в течение 1 часа, затем подогревают до $30-35^{\circ}\text{C}$ и ожидают полного растворения желатины, постоянно помешивая жидкость стеклянной палочкой. Подогревание лучше всего производить не прямо на голом огне, а на водяной бане.

Очень часто желатина содержит в себе небольшое количество жира, который обычно является причиной образования на поверхности фильтра прозрачных точек, размером в булавочный укол. Для удаления его, растворенную желатину подогревают на водяной бане еще в продолжение 2—3 часов (не более — иначе плохо застывает) при температуре $30-35^{\circ}\text{C}$. За это время весь жир выделится из раствора и соберется на поверхности. Далее, не перемешивая, дают желатине застынуть. Затем опускают сосуд с раствором желатины в горячую воду на короткое время, чтобы он только отстал от стенок сосуда, вынимают застывшую массу, от которой сверху и снизу отрезают роговым ножом слои (толщиной до 1 см), содержащие жир и случайные твердые примеси. Если такой раствор желатины приготовлен не для немедленного употребления, то необходимо прибавить на каждые 100 куб. см этого раствора для сохранения по 2 капли раствора фенола (карболовой кислоты).

Затем вновь расплавляют желатину на водяной бане при прежней температуре и, после прибавления к нему раствора красителя, фильтруют через чистую вату, а лучше через фланель, пользуясь воронкой для отсасывания. И после этого можно приступать к самой трудной части изготовления светофильтра, к поливу стекла.

Обычно раствор желатины готовится 8%, т. е. 8 г желатины растворяют сначала в небольшом количестве воды и затем добавляют еще столько воды, чтобы общий объем раствора получился равным 100 куб. см. Более просто можно поступать так: в стакан (предварительно тарированный на весах) отвешивают сначала 8 г желатины и затем, оставляя все на весах, доливают столько воды, чтобы общий вес воды и желатины был равен 100 г.

Приготовленного окрашенного раствора (количество красителя будет согласно данным рецепта) берут по 7 куб. см на каждые 100 кв. см. (1 кв. дм) поверхности фильтра (это стеклянная пластинка размером 10×10 см.).

Перед поливом стекло необходимо очистить самым тщательным образом. Для этого его сначала кипятят в воде, затем промывают слабым раствором азотной или серной кислоты и потом еще промывают спиртом. Можно также промыть стекло сперва горячим раствором соды или буры, а затем последовательно водою и спиртом. Подготовленное

таким образом стекло помещают на горизонтально установленную (по ватерпасу) пластинку (стекло, мрамор).

Смешанные в нужном отношении количества растворов желатины и красителя нагревают на водяной бане до $40-45^{\circ}\text{C}$ (не выше!). Параллельно нагревают также до этой температуры измерительный цилиндр или пипетку, которой будут отмерять количество окрашенного раствора желатины, выливаемой затем на середину стекла, по поверхности которого она и растекается. Более равномерного полива можно достигнуть, распределяя желатину по поверхности при помощи стеклянной палочки. Вообще необходимо, чтобы температура помещения, где производится полив фильтров, не была очень низкой, от 18 до 20°C , а то быстрое затвердевание желатины не даст возможности равномерно ее распределить.

В случае полива относительно больших поверхностей, удобно пользоваться для равномерного распределения желатины по поверхности стекла так называемым «грибком» (см. рис. 12).

Подставка («грибок») состоит из снабженной ручкой дощечки, на которой по углам прикреплены 4 куска черной натуральной резины, предварительно слегка обожженной быстрым проведением над пламенем. Стекло, предназначенное для полива, крепко держится на такой резине.

Раствор наливают на середину стекла, держа последнее горизонтально и стараясь, чтобы желатина растекалась в виде круга. Затем наклоняют стекло в разные стороны, добиваясь равномерного покрытия стекла. Никогда не следует заставлять течь желатину в противоположную первоначальному наклону сторону, иначе получатся полосы.

Когда желатина распределена равномерно (что надо стараться сделать всегда как можно быстрее), политое стекло переносят на установленную горизонтально пластинку и дают застыть. Для более удобной установки пластинки в строго горизонтальной плоскости, следует пользоваться

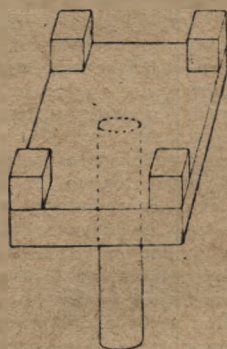
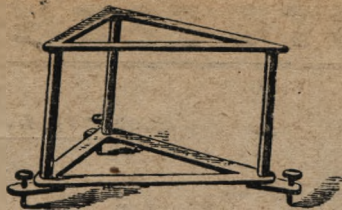


Рис. 12. Приспособление для полива светофильтров «грибок»

Рис. 13 Станок для полива светофильтров.



станочком с тремя уравнительными винтами (см. рис. 13).

Для защиты от пыли политого слоя желатины, необходимо политое стекло защитить чистой стеклянной пластинкой, расположив ее на высоте 2—3 см от поверхности фильтра. Помещение, где предполагается производить полив светофильтров, будет ли оно производственным или чисто любительским, должно быть свободным от пыли. Даже небольшое содержание пыли в воздухе комнаты может совершенно испортить результат всей работы. В крайнем случае необходимо пол помещения перед работой сбрызнуть водой. В летнее время окна помещения должны быть закрыты.

Когда желатина полностью застуденится, стекло можно приподнять и поставить на ребро в сушильный шкаф до полного высыхания пленки.

Для защиты высохнувшей желатиновой пленки от внешних физико-химических и механических воздействий, политое стекло складывается со второй стеклянной пластинкой такого же размера и качества, как и политая желатиной. Для лучшего прилегания между собой этих стенок, их обычно не просто складывают, а склеивают при помощи канадского бальзама. Вместо употребления бесцветного защитного стекла лучше изготовить два светофильтра, каждый с половинным содержанием красителя, и склеить их между собой желатиновыми слоями опять-таки при помощи канадского бальзама.

Политые стекла перед склеиванием подогревают (до 25—30°, — не выше); на одно из них капают несколько капель раствора канадского бальзама в скинлоле и накрывают другим, стараясь, чтобы между стеклами совершенно не было воздушных пузырьков. Если они образовались, их необходимо выдавить, сильно нажимая на стекла пальцами. Затем фильтр помещают под груз (около 1 кг) и оставляют на одни сутки в полном покое. После очистки готового фильтра от избытка канадского бальзама бензолом, скипидаром или скинлолом, его окантовывают полосками черной бумаги (в случае, если фильтр круглой формы, то вместо окантовки с торца закрашивают черной краской).

Таков в общих чертах весь процесс изготовления светофильтров. Он требует пунктуальности и терпения в работе и при некотором навыке неудач не будет.

Качество светофильтра в большой степени зависит и от стекла, из которого он приготовлен. Необходимо, чтобы стекло было прозрачное, без пузырей и царапин. Кроме того необходимо, чтобы поверхности стекла были плоско-параллельными между собой; это особенно важно при светофильтрах относительно большого размера или при съемках с длиннофокусными объективами. Применение не оптических плоско-параллельных стекол приводит к нерезкости изображения, которую невозможно бывает устранить употреблением даже самых малых диафрагм.

При выборе стекла надо брать всегда белое оптическое, а не зеленоватое.

Плоско-параллельность стекол и вообще качество светофильтра необходимо проверять. Проще всего это можно сделать следующим способом: сзади на некотором расстоянии (например, см. 5) от светофильтра (или стекла) помещают кусок черного матового картона или материи (например, черный бархат) и рассматривают в отраженном свете изображение, например, горящей электрической лампы (лучше матового или опалового стекла). При вращении светофильтра в плоскости, перпендикулярной к его оптической оси, не должно образовываться двойных контуров изображения лампы. Это докажет плоско-параллельность самого стекла (или фильтра). При рассматривании же напросвет лампы и вращении фильтра вокруг его оптической оси, также не должны образовываться двойные контуры. Отсутствие двойных контуров указывает на доброкачественность самой поливки.

Окончательное испытание на пригодность светофильтра в смысле влияния на резкость производится непосредственной съемкой. Кроме описанного способа изготовления светофильтров, дающем при известном навыке хорошие результаты, возможно приготовить фильтр «купанием», но они по качеству значительно уступают первым (нет той чистоты и прозрачности, какая бывает при изготовлении по первому способу; кроме того отпадает вопрос о плоско-параллельности — он здесь неразрешим).

Для этой цели можно употреблять непроявленные (не подарпанные) фотографические пластинки, из светочувствительного слоя которых удаляют фиксированием (в простом растворе гипосульфита) галогенное серебро.

Эту операцию производят, стараясь не повредить эмульсии и не прикасаясь пальцами к поверхности (жирные пятна). Затем пластинка тщательно промывается и высушивается. Приготавливают раствор красителя, но лучше не очень слабый. Вообще процентное содержание красителя в растворе безразлично, потому что при более продолжительном окрашивании в разведенном растворе получится та же предельная окраска, что и при концентрированном. Важно, чтобы весь краситель растворился и еще лучше предварительно перед употреблением его профильтровать. Для изготовления желтого светофильтра берут обычно краситель «стартрацин», так как его раствор легко окрашивает оставшийся на пластинке желатиновый слой. При употреблении рапид-фильтра необходимо сначала его раствор прокислить немного уксусной кислотой, иначе этот краситель не окрашивает желатиновый слой пластинки. Употребление рапид-фильтр-гельб желательнее, так как он лучше поглощает невидимые ультрафиолетовые лучи. Самую окраску производят так: в чистую стеклянную или эмалированную кювету наливают раствор красителя и аккуратно, слоем вверх кладут приготовленную пластинку и оставляют лежать, покачивая время от времени, до получения нужной степени густоты окраски. Затем вынимают и слегка промывают в воде от избытка приставшего на поверхности раствора красителя и дают высохнуть, защищая от пыли. Если желают получить более светлый фильтр, то одну такую окрашенную пластинку склеивают с неокрашенной, если же более темный, то склеивают между собой две окрашенных пластинки. Склеивание происходит при помощи канадского бальзама.

Получить нужную степень окраски фильтра возможно здесь только лишь опытным путем. Если почему-либо окажется, что пластинка слишком

красно окрашена, то до последней интенсивности окраски возможно ослабить более или менее продолжительной промывкой в воде (лучше удастся, если окрашенная пластинка не была еще высушена).

Практическим указанием того, что интенсивность окраски является подходящей, может послужить рассматривание сквозь него голубого неба с облаками (в солнечный день). Синева неба должна и слегка окраситься в зеленоватый тон, причем облака выступают значительно сильнее, чем если смотреть на них без фильтра.

Кроме светофильтров с равномерной окраской еще употребляют фильтры так называемые «оттененные», т. е. такие, у которых плотность с одной стороны большая, чем с другой, с постепенным переходом между ними. При фотографировании с таким фильтром, обычно при ландшафтных съемках, в сюжет которых включено небо с облаками, такой фильтр помещают спереди объектива густой частью вверх. Следовательно, действие такого фильтра на лучи, идущие от верхней части сюжета (небо), будет более сильное, чем на лучи от переднего плана. Действие такого фильтра хорошо видно на рис. 14.

Изготовить такой фильтр в любительской обстановке возможно только способом «купания», для чего отфиксированную и тщательно промытую пластинку вертикально погружают в раствор красителя и тут же вынимают. Рядом последовательных погружений каждый раз на меньшую глубину можно добиться постепенно увеличивающейся окраски. Иногда полезно, для большей равномерности постепенного перехода увеличения окраски, еще промыть постепенным погружением в чистой воде. Затем для защиты его склеивают с другой неокрашенной покрытой желатиной пластинкой, как обычно.

IX. Когда светофильтр приготовлен и его качество после поверхностного осмотра и проверки в фотографической камере признано удовлетворительным, необходимо определить его «кратность», т. е. коэффициент увеличения экспозиции в соответствии с употребляемыми цветочувствительными пластинками. Этот коэффициент увеличения экспозиции по сравнению со съемкой без фильтра не является величиной постоянной и всецело зависит от применяемого цветочувствительного материала.

Для примера рассмотрим светофильтр, пропускающий все лучи, длиннее 500 μ , т. е. желтый фильтр, пропускающий только лишь зеленые, желтые и красные лучи, но поглощающий сине-фиолетовые и ультрафиолетовые.

Уже ранее указывалось, что чувствительность ортохроматического негативного материала распределяется в следующем отношении: 39/40 частей общей чувствительности приходится на сине-фиолетовую часть спектра и лишь 1/40 — на долю зеленых лучей. К оранжево-красным лучам пластинка практически будет не чувствительна. Взятый желтый фильтр поглотит все падающие на него сине-фиолетовые и ультрафиолетовые лучи и пропустит лишь только 1/40 часть из всего упавшего на него количества света. Отсюда следует, что и экспозиция увеличится в 40 раз. Кратность такого фильтра с ортохроматическими пластинками таким образом равна 40.

У панхроматических пластинок 7/8 всей общей чувствительности приходится на сине-фиолетовую часть и только 1/8 — на зеленые и красные лучи. Тот же светофильтр, поглотив сине-фиолетовую часть, уменьшит на 7/8 действующий на пластинку

свет и пропустит только оставшуюся 1/8 часть (зеленые и желто-красные лучи). Таким образом увеличение экспозиции будет в 8 раз, и кратность этого же фильтра, но при панхроматическом материале будет равной уже 8.

В приведенном примере кратность фильтра зависела от двух различных эмульсий: ортохроматической и панхроматической. Но подобная же зависимость будет в пределах даже одного типа эмульсии, например, ортохроматического. Как известно, цветочувствительность ортохроматического материала (тоже и для панхроматического) в большой степени зависит от индивидуальных особенностей взятого для сенсibilизации красителя. В результате этого будем иметь эмульсию с большей или меньшей цветочувствительностью. В ранее приведенных рецептах светофильтров по Гюблю эта особенность и учтена тем, что ортохроматические пластинки разделены на 2 категории: с хорошей ортохроматизацией и со слабой. Там же — указанная примерная кратность фильтров, но она конечно является только приближенной, ориентировочной.

Чтобы определить точно кратность изготовленного светофильтра, в связи с имеющимися в продаже ортохроматическими пластинками, лучше всего поступить следующим образом. Две кассеты заряжают ортохроматическими пластинками, на которых предполагают в будущем работать. Фотографический аппарат устанавливают на штативе так, чтобы объектив был наведен на небо на бесконечность (в солнечный день, но так, чтобы солнце было сзади). Затем вставляют одну из кассет и выдвигают шторку кассеты так, чтобы пластинка была открыта только лишь узкой полоской, шириной приблизительно в один сантиметр, и производят съемку с экспозицией в 1/100 секунды, при полном открытии объектива. Потом шторку выдвигают еще на один сантиметр, снова производят такую же экспозицию, и так до тех пор, пока не будет использована вся пластинка.

Точно так же поступают и с другой пластинкой, но предварительно надев на объектив испытуемый светофильтр.

Таким образом получают два градиционных негатива, и чтобы иметь уверенность в идентичности проявления, лучше всего проявить их вместе, одновременно, в большой кювете.

В полученных негативах плотности двух соседних участков будут очевидно относиться как 1:2. Когда негативы высохнут, их сравнивают между собой и находят при одновременном рассматривании напросвет те участки, которые имеют одинаковые плотности. Отсюда легко вычислить кратность данного фильтра при взятом негативном материале.

В условиях научно-исследовательских и фабричных лабораторий кратность фильтра определяется обычно при помощи сенситометра Эдер-Гекта; обычно также промеряется и кривая поглощения светофильтра при помощи спектрофотометра. Описание производства этих определений не входит

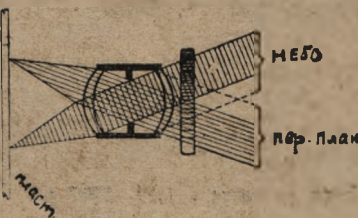


Рис. 14. Схема действия ортохроматического светофильтра

задачу данной статьи, и интересующихся отсылаем к специальной литературе.

Х. При съемке со светофильтрами, последние обычно укрепляются перед объективом. Вопрос, где лучше всего поместить светофильтр: перед объективом, позади него или внутри аппарата, непосредственно перед самой кассетой, разрешается на основе следующих соображений.

Фильтр может быть включен в любом месте между объектом и светочувствительным материалом; его действие всегда будет одинаково, в смысле поглощения или прохождения падающих на него лучей.

Если светофильтр помещен перед объективом, то, чтобы достигнуть полной резкости снимка, необходимо отодвинуть матовое стекло, установленное без фильтра, на расстояние:

$$\Delta = \frac{d}{3} - \frac{1}{m^2}$$

где d — толщина фильтра, m — отношение величины объекта к величине изображения.

Если это отношение равно, например, $\frac{1}{2}$ ($m = \frac{1}{2}$), т. е. снимок сделан в половину натуральной величины, и при средней толщине фильтра в 3 мм ($d = 3$) будем иметь

$$\Delta = \frac{d}{3} - \frac{1}{m^2} = \frac{3}{3} - \frac{1}{(\frac{1}{2})^2} = 1 - \frac{1}{4} = \frac{3}{4} \text{ мм}$$

т. е. перемещение матового стекла будет равно $\frac{3}{4}$ мм — величине, практически очень малой. При съемке же строителей, ландшафтов и даже портретов, отношение (m) бывает значительным, и величина Δ будет слишком малой. Отсюда ясно, что при этих съемках можно произвести установку на резкость без фильтра, а потом уже надеть последний на объектив.

Это особенно важно, при пользовании фотографическими аппаратами, имеющими установку на фокус по шкале.

Но если расположить фильтр позади объектива, то фокусное расстояние всегда удлинится на величину.

$$\Delta = \frac{d}{3}$$

т. е. на третью часть толщины фильтра, независимо от масштаба изображения. Отсюда следует, что при установке светофильтра позади объектива, наводку на резкость необходимо производить вместе с фильтром, что исключает возможность получать абсолютные резкие снимки при пользовании для установки на фокус шкалой.

Все это относится лишь к строго плоско-параллельным светофильтрам.

В случае, если светофильтр не является строго плоско-параллельным, то он может или весьма значительно изменить фокусное расстояние объектива, или обусловить нерезкость, не исправимую ни установкой на фокус, ни диафрагмированием.

При расположении светофильтра непосредственно перед светочувствительным слоем, следует отметить, что возможно употреблять фильтры, сделанные на стекле не такого высокого качества, как при вышеуказанных; даже очень несовершенное строение слоя и стекла фильтра не причиняет никакой нерезкости. К недостаткам такой установки фильтра следует отнести необходимость применения светофильтров большого размера (не менее внутреннего размера кассетной части аппарата), а также необходимо, чтобы на стекле или в слое отсутствовали царапины или пятна; в противном случае все эти дефекты выйдут и на каждом негативе.

Следует еще обратить внимание на хранение светофильтров. Хотя для изготовления и стараются употреблять светостойчивые красители, но иногда все-таки фильтры выцветают от продолжительного на них действия солнечных лучей. Поэтому фильтры лучше всего хранить в коробочках, защищающих их от света и пыли, а также необходимо оберегать и от влажности и резкостью перемен температуры.

СПЕШИТЕ ПОДПИСАТЬСЯ НА БИБЛИОТЕКУ

„ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО“

Библиотека состоит из 12 выпусков и содержит основные материалы для повышения общественно-политической и фототехнической квалификации фотокоров и фоторепортеров

В ближайшее время выходят в свет: Сенситометрия — Лобеля, Позитивный процесс — Ю. Дрибиновича, Обслуживание периодики фотоснимками — В. Гришанина и др.

Подписная плата на библиотеку „Пролетарское фото“

12 мес.	7 руб. — коп.
6 „	3 „ 50
3 „	1 „ 75

Подписка принимается по почте с 1/VI—1932 г.

ЖУРГАЗБЕДИНИЕ

ДОЛОЙ МАТОВОЕ СТЕКЛО!

Наводка на фокус производится обычно двумя способами — по шкале в ручных аппаратах и по матовому стеклу в штативных и зеркальных камерах.

Несовершенство того и другого способов наводки общеизвестно, как и известны и попытки найти средства для улучшения и облегчения наводки на фокус и получения необходимой степени резкости.

Однако предлагавшиеся до сих пор средства являются настолько сложными, что почти совершенно исключается возможность их применения в каждодневной практике; кроме того все эти средства исходят из какой-либо одной определенной степени резкости, обычно 0,1 мм.

В настоящей статье излагается способ получения снимка с любой степенью резкости для любого плана сюжета, применяемый автором уже в течение более 10 лет. Способ этот настолько прост, что может быть применен каждым фотоком при любой съемке, давая тем возможность наиболее рационально использовать светосилу объектива.

При обычной работе без матового стекла можно быть уверенным в полной резкости только той части снимка, которая соответствует расстоянию, установленному по шкале, о степени же резкости более близких и более удаленных планов можно судить только весьма приближенно на основании опыта. В результате работы вслепую весьма часто получаются снимки, недостаточно резкие как на переднем, так и на заднем плане или нерезкие только спереди, что производит, как известно, весьма неприятное впечатление.

Поэтому при необходимости получить наверняка достаточную резкость приходится прибегать к излишнему диафрагмированию, что напрасно увеличивает выдержку и может дать преувеличенную резкость с ущербом для передачи глубины перспектив.

Немногом лучше обстоит дело и с наводкой по матовому стеклу, которую, хотя это и звучит парадоксально, можно также в большинстве случаев назвать работой вслепую. На самом деле, хотя при большой светосиле на мелкозернистом матовом стекле и можно видеть довольно четко рисунок, но произвести правильную оценку степени резкости отдельных частей снимка представляет уже значительные трудности, тем более, что, как мы это увидим дальше, большая светосила применяется почти исключительно в короткофокусных объективах, дающих очень мелкое изображение. При плохом освещении на матовом стекле можно увидеть только отдельные светлые точки даже при больших отверстиях диафрагмы.

Для решения поставленной нами задачи нужно обратиться к известной формуле оптики, связывающей главное фокусное расстояние объектива с расстоянием от объектива до объекта и до его изображения:

$$\frac{1}{F} - \frac{1}{d} = \frac{1}{f} \dots \dots \dots (1)$$

где F — главное фокусное расстояние объектива, d — расстояние до объекта съемки (светящейся точки) и f — расстояние до резкого изображения.

На основании этой простой формулы можно легко вычислить расстояния от объектива до матового стекла, соответствующие наибольшей рез-

кости изображения различных удаленных точек сюжета. Также во многих руководствах по фотографии и в каталогах можно найти таблицы указанных расстояний или расстояний от главного фокуса объектива до резкого изображения. Для нашей цели, однако, такие таблицы неудобны — их придется изобразить графически в виде шкалы. Для этого нужно на основании формулы 1 вычислить или взять из готовых таблиц величины $f - F$, увеличить их для большей удобочитаемости шкалы, напр. в 10 раз, и нанести на полоску бумаги слева направо.

На рис. 1 показана подобная шкала для объектива с длиной фокуса в 125 мм. На рисунке начало шкалы (слева) соответствует бесконечному удалению объекта, отметка 50 м, на расстоянии в 3 мм от начала шкалы, соответствует 50 м расстояния до объекта¹, отметка 30 метров — 30 м расстояния и т. д.

При помощи изготовленной таким образом шкалы и можно решить все без исключения вопросы наводки на фокус.

Однако, чтобы было понятно обращение со шкалой, необходимо предварительно выяснить вопрос о глубине резкости, для чего обратимся к рис. 2.

На рисунке A означает отверстие диафрагмы, CC — плоскость светочувствительного слоя, пересекающего световой конус в его вершине — фокусе f какой-либо удаленной точки d_1 , f_1 — фокус лучей, исходящих из более удаленной точки d_1 , f_2 — фокус менее удаленной точки d_2 .

Как видно из рисунка, изображение точек d_1 и d_2 получается на чувствительном слое не в виде точки, как изображение d , а в виде кружков, диаметр a_1 и a_2 которых будет тем больше, чем больше будет расстояние f_1 или f_2 от f , иначе, чем больше будет расстояние точек d_1 или d_2 от точки d , а также, чем больше будет отверстие A диафрагмы.

С другой стороны, расстояние l_1 (или l_2) относится к диаметру a_1 (или L_2), как расстояние L_1 (или L_2) к диаметру A , т. е.

$$\frac{l_1}{a_1} = \frac{L_1}{A} \quad (\text{или} \quad \frac{l_2}{a_2} = \frac{L_2}{A}) \dots \dots \dots (2)$$

Так как L_1 и L_2 можно приближенно считать равными главному фокусному расстоянию, то отношение $\frac{L_1}{A}$ (или $\frac{L_2}{A}$) можно приравнять к отношению F/A , т. е. числовому обозначению диафрагмы, и написать уравнение (2) таким образом $\frac{l_1}{a_1}$ (или $\frac{l_2}{a_2}$) = числовому обозначению светосилы диафрагмы (3).

$$\frac{1}{F} - \frac{1}{d} = \frac{1}{f}, \text{ что при } 12,5 \text{ см фок. расст.}$$

$$\text{и } 5000 \text{ см от объекта дает } \frac{1}{12,5} - \frac{1}{5000} = \frac{1}{f} \text{ или}$$

$$f = \frac{5000}{399} = 12,5313 \text{ см. Дальше, } f - F = 0,0313 \text{ см} = 0,313 \text{ мм. } 0,313 \times 10 = 3,13 \text{ мм или приближенно, } 3 \text{ мм от начала шкалы.}$$

Рис. 1. $F = 125$ мм

Примем теперь, что достаточно резким изображением будет такое, отдельные точки которого будут иметь диаметр не более 0,1 мм — степень резкости, достаточная для переднего плана небольших снимков (фокусное расстояние в 12,5 см), предназначенных для рассмагивания невооруженным глазом или через лупу с тем же фокусным расстоянием, а также для увеличений.

При диаметре a_1 (или a_2) в 0,1 мм уравнение (3) можно написать так: $\frac{l_1}{0,1}$ (или $\frac{l_2}{0,1}$) = числовому обозначению диафрагмы (4). Таким образом, если светосила диафрагмы равна например $F/4,5$, то расстояние (l_1 или l_2) должно быть $4,5 \times 0,1 = 0,45$ мм, при диафрагме $F/16$ — 1,6 мм и т. д.

Теперь мы имеем ключ к решению поставленной нами задачи. Мы знаем теперь, что при диафрагме $F/4,5$ те точки снимаемого объекта выйдут на снимке достаточно резкими, фокус которых находится на расстоянии не более 0,45 мм спереди или сзади чувствительного слоя, при диафрагме $F/10$ — на расстоянии 1 мм и т. д.

Вернемся к нашей шкале (рис. 1).

Огметив на ней место наиболее резкой наводки на фокус, например 5 м, и отсчитав от нее в обе стороны число миллиметров, равное численному обозначению светосилы, например 12,5 (не деля ее на 10, так как шкала наша увеличена в 10 раз), мы найдем при заданной степени резкости в 1/10 мм пределы глубины снимка от 3,6 до 8 м.

Для лучшего уяснения способа пользования шкалой решим несколько задач.

Нужно снять машину, ближайшая точка которой находится на расстоянии 3 м, самая дальняя — на расстоянии 15 м от объектива. Для решения задачи измеряем миллиметровым масштабом число миллиметров, заключающихся между отметками 3 и 15 м, находим 44 мм, делим их на 2 и получаем таким образом необходимую диафрагму — 22. Наводка на фокус должна быть произведена на отметке шкалы, отстоящей на 22 мм, от 3 м (или 15), т. е. на расстоянии в 5 м от объектива. При этом получится одинаковая резкость как для переднего, так и для заднего планов.

Теперь посмотрим, что получилось бы, если бы мы, следуя обычно рекомендуемому правилу (см.

например «Советское фото», 1927 г. № 2, стр. 50), произвели бы наводку не на 15 м, а на середину объекта, т. е. на $\frac{3+15}{2} = 9$ м. Отсчитываем по

шкале 22 мм в обе стороны от отметки 9 м и получаем для заднего плана бесконечность, а для переднего — 4 м. Следовательно, передний план выйдет недостаточно резким, а задний — преувеличенно резким, что исказит перспективу и произведет неприятное для глаз впечатление. Еще хуже получится распределение степени резкости на снимке, если будет применена диафрагма не $F/22$, а $F/15$, тогда резкость в 0,1 мм начиналась бы только с 5 м, а на переднем плане (3 м) нерезкость была бы в $2\frac{1}{2}$ раза больше — 0,25 мм, так как при $F/15$ на матовом стекле уже мало что или ничего не видно, то диафрагмировать приходится вслепую или передний план выйдет недостаточно резким, или же будет взята излишне маленькая диафрагма, бесцельно увеличивающая выдержку. В данном случае например, чтобы получить достаточную резкость до 3 м при установке на 9 м, пришлось бы задиафрагмировать до $F/36$, что дает почти трехкратную выдержку сравнительно с экспозицией при правильной наводке на 5 м.

Если в данной задаче $F/22$ дает слишком продолжительную экспозицию (съемка с людьми), то можно, пожертвовав несколько резкостью заднего плана, увеличить отверстие диафрагмы и приблизить точку резкой наводки еще ближе к переднему плану.

Для этого поступаем следующим образом. Делим расстояние по шкале между 3 и 15 м (44 мм) не на 2, а на 3 части и получаем диафрагму приблизительно $F/15$. Отсчитывая теперь 15 мм от 3 м, получаем точку резкой наводки — 4 м; отсчитывая дальнейшие 15 мм, видим, что задней границей резкости в 0,1 мм являются $6\frac{1}{3}$ м, после чего резкость постепенно уменьшается и на дальнейших 15 мм, т. е. на 15 м от объектива, достигает цифры 0,2 мм, что является вполне допустимым для заднего плана — получится рельефный снимок с хорошей перспективой, а выдержка уменьшится в два с лишним раза. Как мы видели выше, при той же диафрагме $F/15$, но при неправильной «реко-

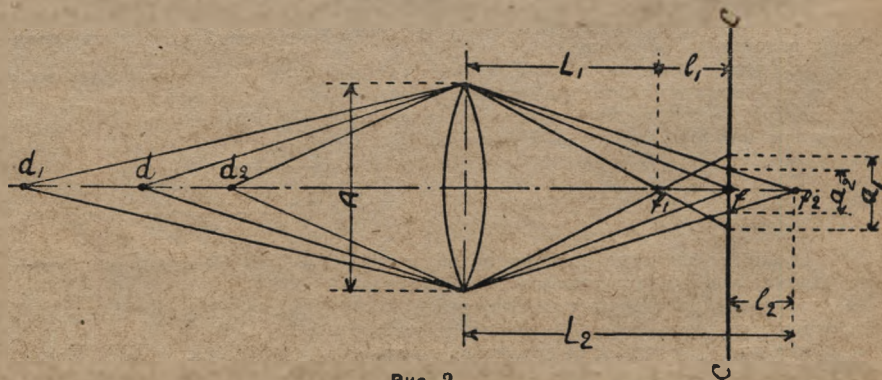


Рис. 2

Рис. 3. $F = 105 \text{ мм}$ Рис. 4. $F = 105 \text{ мм}$

мендуемой" наводке на фокус на середину сюжета, получается совершенно негодный снимок.

■ Попробуем однако еще дальше уменьшить экспозицию. Для этого делим те же 44 мм теперь уже на 4 части, получаем $F/11$. Отсчитываем от 3 м 11 мм до точки резкой наводки, получаем $3\frac{3}{4}$ м, границу резкости в 0,1 мм на 5 м (дальнейшие 11 мм) границу резкости в 0,2 мм — на 8 м (еще 11 мм и на 15 м — резкость в 0,3 мм (44 мм). Если на заднем плане находятся ответственные детали машины, которые должны быть ясно видны на снимке, то такая степень нерезкости является недопустимой, если же от заднего плана требуется только общее впечатление, то можно для него допустить нерезкость и в 0,3 мм, отчего еще более выиграет рельефность снимка, а выдержка уменьшится в 4 раза.

Нужно снять ландшафт с бесконечной далью на заднем плане и, чтобы получить рельефный снимок, с возможно близким передним планом. Съемка с рук.

Примем сначала расстояние до переднего плана в 2 м. По шкале расстояние от бесконечности до 2 м равняется 82,5 мм. Так как задний план может иметь меньшую резкость, то делим 82,5 мм на 3, получаем 27,5 мм, каковое число и является, по предыдущему, численным обозначением диафрагмы и расстоянием по шкале до резкой наводки. Откладывая от 2-метровой отметки 27,5 м, получаем резкую наводку около 3 м, границу резкости в 0,1 мм на дальнейших 27,5 мм — около 6 м. У бесконечности резкость будет равняться 0,2 мм.

Если условия съемки позволяют применить диафрагму не более $F/17$, то наводку на фокус нужно было бы произвести на расстоянии около 2,5 м (17 мм от 2 м шкалы); дальний предел резкости в 0,1 мм был бы на расстоянии в $3\frac{1}{4}$ м, предел резкости в 0,2 мм — на 5 м ($2 \times 17 = 34$ мм от точки резкой наводки), резкость в 0,3 мм — на 11 м ($3 \times 17 = 51$), а у бесконечности — только 0,4 мм ($4 \times 17 = 68$ мм). Резкость получилась недостаточная, и приходится или отказаться от снимка, или, поставив аппарат на штатив, снять с большей экспозицией, или же, пожертвовав несколько рельефностью снимка, отойти с аппаратом на большее расстояние от переднего плана, чтобы иметь возможность применить диафрагму $F/17$ и иметь у бесконечности резкость в 0,25 мм. Для решения задачи умножаем 17 на $3\frac{1}{2}$ — получаем 59,5 мм и на 59,5 мм от начала шкалы (бесконечности) находим передний план — $2\frac{3}{4}$ м. Резкая наводка будет тогда на расстоянии около 4 м (17 мм от $2\frac{3}{4}$ м, или 42,5 мм от бесконечности), а задняя граница резкости в 0,1 мм — на расстоянии 25,5 мм от начала шкалы — 6,3 м.

Этих примеров, нам кажется, вполне достаточно, чтобы уяснить способ обращения со шкалой и показать те громадные возможности, которые дает это простое приспособление для решения вопросов о резкости снимка, наводки на фокус и выбора диафрагмы. Из этих примеров видно также, что при помощи предлагаемой нами шкалы можно больше знать о том, что делается на пластинке, нежели при наводке по матовому стеклу. Если камера не имеет шкалы для наводки на фокус, то наводка может быть произведена следующим образом. Когда по предлагаемой нами шкале определены и необходимая диафрагма и расстояние до точки резкой наводки, то отмечают эту точку какой-нибудь меткой или просто замечают ее, а в случае нужды ставят какой-нибудь светящийся предмет, например горящую лампочку, и при полном отверстии объектива наводят на него матовое стекло до максимальной резкости, затем диафрагмируют до найденного по шкале значения диафрагмы и, не заботясь больше о резкости, производят съемку. Если приделать к салазкам штативного аппарата шкалу для наводки на фокус, то матовое стекло будет требоваться только для определения границ снимка. При применении же проволоочного видеискателя (икнометра) матовое стекло может оказаться совершенно излишним, так как весь объект съемки виден в рамке в натуральную величину до самого момента съемки, обращение же с камерой чрезвычайно облегчится и упростится.

Здесь уместно отметить, что предлагаемая нами шкала является не чем иным, как обычной шкалой для наводки на фокус, имеющейся у ручных камер с салазками на откидном дне (крышке) камеры. Наша шкала только для удобства обращения с нею увеличена в 10 раз.

Шкала наша может быть выполнена самым различным образом. Наиболее удобным выполнением шкалы является изготовление ее или на миллиметровой бумаге, или, если шкалу приготовить на плотной бумаге, металле, целлулоиде и т. п.; можно, кроме отметок метров, нанести также и миллиметры, хотя бы через каждые 2—5 мм (рис. 3 и 4).

Удобнее в некоторых случаях надеть на шкалу подвижной масштаб, который передвигается по шкале, как в логарифмических счетных линейках (рис. 5). Здесь нижняя часть подвижного масштаба разделена на части по 2 мм, благодаря чему не приходится делить миллиметров пополам и размер диафрагмы прямо указывается цифрами. Соответствующие диафрагме цифры на верхней части масштаба указывают прямо расстояние до резкой наводки. На рис. 5 показано положение масштаба, соответствующее первой задаче. Здесь нуль масштаба находится против 3 м шкалы, диафрагма

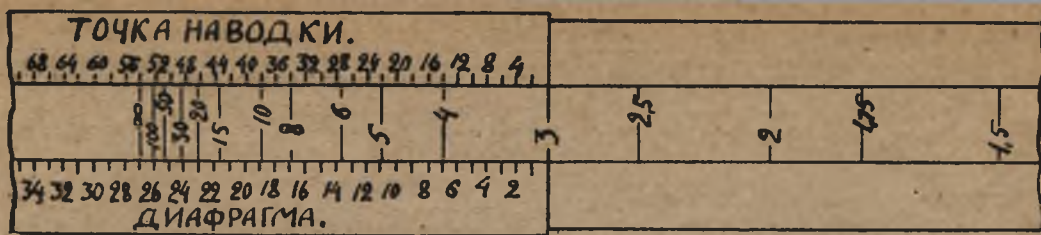


Рис. 5. Передвижная шкала.

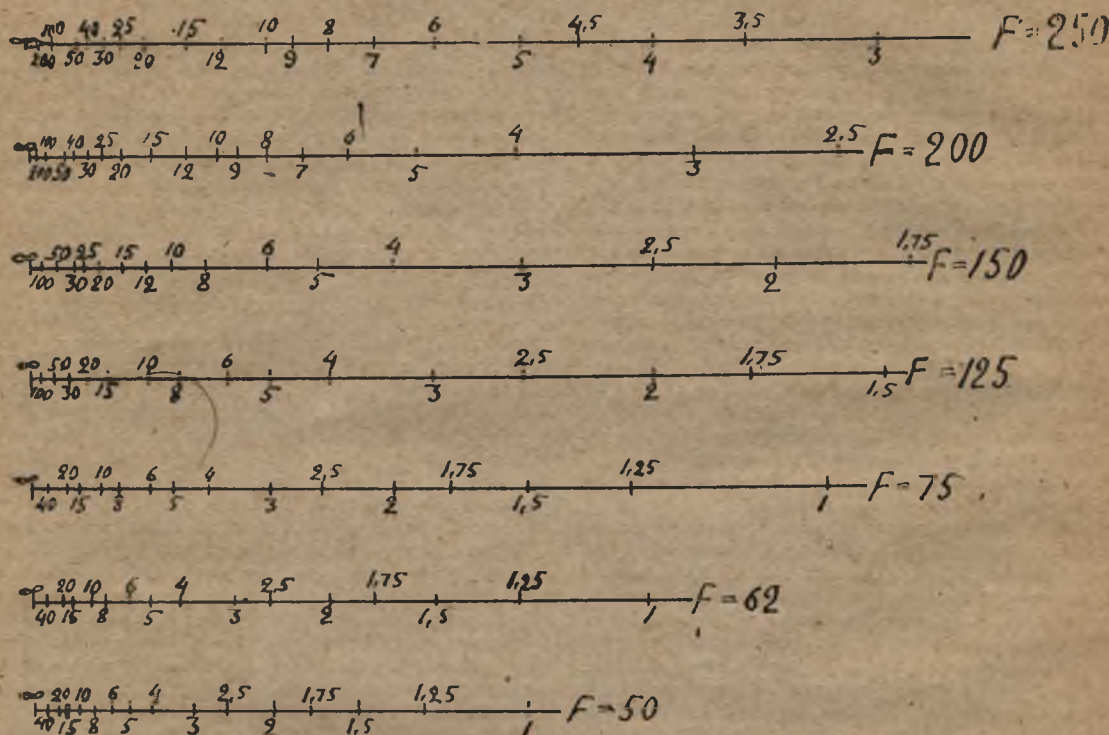


Рис. 6

22— против 15 м и точка резкой наводки (цифра 22 верхней части масштаба) — против 5 м. Подобную передвижную шкалу можно сделать также в виде концентрических кругов, как в „Митголе“.

На рис. 6 показаны шкалы для объективов с фокусными расстояниями в 50, 62, 75, 125, 150, 200 и 250 мм. Из них только шкала для 125 мм увеличена в 10 раз, тогда как шкала для 50 мм увеличена в 25 раз, для 62 мм — в 20 раз, для 75 мм — в 16,6 раза, для 150 мм — в 8,33 раза, для 200 мм — в 6,25 раза и для 250 мм — в 5 раз. При применении таких шкал и миллиметрового масштаба основная степень резкости для 50 мм будет 0,04 мм, для 75 мм — 0,06 мм, для 125 мм — 0,1 мм, для 150 мм — 0,12 мм, для 200 мм — 0,16 мм и для 250 мм — 0,2 мм. Указанные степени резкости будут в большинстве случаев соответствовать необходимой степени резкости при рассматривании с расстояния нормального зрения (250 мм) или с расстояния, эквивалентного фокусному рас-

стоянию в 250 мм.¹ Правило рассматривания снимков, которого не знают, к сожалению, или забывают не только простые смертные, но и многие фотографы.

При необходимости большей или меньшей степени резкости можно соответствующим образом изменить или шкалу, или ползунок или же производить соответствующие, чрезвычайно простые, как мы видели, пересчеты „в уме“. Пересчеты однако будут большею частью проще, если шкала увеличена в 10 раз.

Из рассмотрения шкал рис. 6 можно вывести много весьма интересных заключений.

Мы видим, что по мере увеличения фокусного расстояния объектива шкала быстро удлинняется

¹ Эквивалентное фокусное расстояние получается при рассматривании снимка через увеличительное стекло с таким же фокусным расстоянием, как и фокусное расстояние объектива примененного при съемке, а также при рассматривании увеличений с расстояния, равного фокусному расстоянию, умноженному на кратность линейного увеличения.

следовательно, глубина снимка быстро уменьшается. Уменьшение глубины для сравнительно больших расстояний обратно пропорционально квадрату фокусного расстояния, т. е. при 50 мм она в 4 раза больше, нежели при 100 мм, и в 25 раз больше, нежели при 250 мм. На близких расстояниях глубина снимка уменьшается с увеличением фокусного расстояния еще быстрее.

Какое значение имеет этот факт, можно видеть из следующего примера. Если для фокусного расстояния в 250 мм принять меру резкости в 0,2 мм, то для глубины снимка, например от 4 до 10 м, пришлось бы применить диафрагму $F/26$, в то время как для длины фокуса в 50 мм, для той же глубины снимка, но для резкости в 5 раз большей, равной 0,04 мм, достаточна была бы диафрагма $F/5$. При увеличении снимка, полученного маленьким объективом, до размера большого снимка мы получили бы ту же степень резкости, как и на снимке, снятом непосредственно большим объективом. Таким образом мы можем получить снимок размером 13×18 или 18×24 двумя способами — пользуясь объективом с фокусом в 250 мм или применив объектив в 50 мм с последующим увеличением в 5 раз. В обоих случаях и глубина снимка и степень резкости будут одинаковыми, но в первом случае нам пришлось бы сделать выдержку, в 27 раз более продолжительную, нежели во втором. Далее видно, что длиннофокусные объективы почти всегда приходится очень сильно диафрагмировать, вследствие чего большую светосилу у длиннофокусных объективов почти никогда нельзя использовать.

Указанный нами способ наводки на фокус является достаточно точным при не очень малых расстояниях от аппарата, при малых же расстояниях ошибка делается заметной, в особенности же, как мы

увидим, при длиннофокусных объективах. Ошибка получается оттого, что, по мере приближения объекта раздвижение меха увеличивается и светосила объектива уменьшается, вследствие чего получается большая резкость снимка, чем следует из шкалы. Ошибки можно избежать, если вместо номинальной светосилы иметь в виду действительную, что все равно необходимо делать при малых расстояниях, так как иначе снимок может быть недодержан.

Шкала и здесь может помочь, так как по ней можно легко определить удлинение фокусного расстояния по мере приближения объекта и определить таким образом действительную светосилу. Мы получим при этом следующие интересные результаты. Для объектива с $F=50$ мм при расстоянии до объекта в 4 м светосила уменьшается на $1/10$ и выдержка должна быть увеличена на $20/10$, тогда как для объектива с $F=250$ мм эти величины будут равны 7 и $14,5/10$.

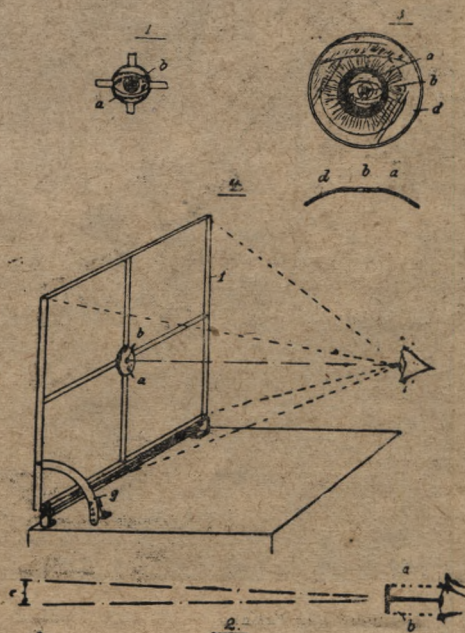
Еще значительнее будет разница при расстоянии до объекта в 1 м, где для объектива с $F=50$ мм увеличение экспозиции будет около $100/10$ и может еще игнорироваться, тогда как для объектива с $F=250$ мм экспозиция должна увеличиться на $780/10$, т. е. почти вдвое.

Дальше из сравнения шкал для объективов с различными фокусными расстояниями видно, что при длиннофокусных объективах в случае необходимости иметь сколько-нибудь значительную глубину снимка приходится значительно удаляться с аппаратом от переднего плана — длиннофокусные объективы не дают близкого переднего плана, и снимки, снятые такими объективами, кажутся всегда плоскими.

Л. БРОУДЕ

ДИОПТР для РАМОЧНЫХ и НЬУТОНОВСКИХ ВИДОИСКАТЕЛЕЙ

Для того чтобы правильно и точно установить направление оптической оси фотографической камеры, поступают следующим образом. Глазное зеркало «а» имеет посередине отверстие «в», через которое виден предмет «с» (фиг. 2). Отверстие образует на зрачке, отраженного в зеркале изображения глаза резко выделяющееся белое пятно, которое легко поместить на изображении темного зрачка таким образом, что они будут расположены концентрически. Тем самым достигается точное положение направления оптической оси. Еще более точная установка может быть достигнута применением второго зеркала «д», которое дает сильно увеличенное изображение глаза во «круг зеркала «а». Если светлое пятно отверстия «в» лежит не точно концентрически, то каемка маленького зеркала не будет равномерно обрамляться каймой сильно увеличенной радужной оболочки или зрачка. Для одновременного наблюдения выреза картины можно зеркало «а» применить в середине рамочного водоискателя без значительного закрытия поля картины.



ГИДРОХИНОН ИЗ БАДАНА

Помещая статью т. Прохоренко, редакция считает, что при современном недостатке в проявляющих веществах ФНХТ должен немедленно поставить серию опытов для выяснения рентабельности добычи из бадана гидрохинона и при положительном результате форсировать массовое его производство.

Бадан встречается на Алтае, Забайкалье и Саянах и является растением многолетним, образующим длинное корневище (до 1 м). Листья бадана плотные, кожистые, на зиму не опадающие. Цветение бадана происходит ранней весной, цветы расположены в кисти, напоминают стрелку; окраска цветов розовая; запахом не обладают (рис. 1). В условиях средней полосы СССР бадан успевает цвести 2 раза (2-е цветение в августе месяце). Семена бадана очень мелкие, похожие на семена мака с очень большим процентом всхожести.

Культивировать бадан начали сравнительно недавно. Первые опыты по культивированию были поставлены в Ленинграде на опытном питомнике Лесотехнической Академии.

До настоящего времени листья бадана перерабатывались с целью получения таннидов — дубильных веществ, находивших себе применение преимущественно в кожевенном производстве, и только недавно найдена возможность получения из листьев бадана более ценного продукта — гидрохинона. В этом отношении пока имеются результаты лабораторных опытов, но опытов положительных.

¹ Материал о бадане доставлен сотрудницей Опытного питомника пр. Тим. Академии, т. Матвеевой.



С одного га бадановой плантации, начиная с третьего года, можно снимать ежегодно около пяти тонн сухой листвы, из которой, по анализам П. А. Якимова, можно получить одну тонну таннидов и кроме того 130—150 кг чистого гидрохинона. В среднем выход гидрохинона из листьев бадана колеблется от 2½ до 5%, если учесть, что стоимость тонны таннидов исчисляется примерно в 500 руб. золотом, а стоимость тонны гидрохинона в 10 000 руб. и что самая культура и переработка ее не требуют особенно больших затрат, то можно судить о выгоды разведения бадана.

Гидрохинон из бадана представляет собой светложелтый порошок своеобразного едкого запаха и несколько сладковатого вкуса; вещество, легко растворимое в спирте, эфире и воде; в 100 кубиках воды при 15° C растворяется 10—12 г. Температура плавления 157,8° C. Из водного раствора легко кристаллизуется, образуя тонкие иглы, весьма похожие на гидрохинон, получаемый синтетически. В результате кристаллизации выход чистого гидрохинона равняется 93,37%. При вторичной кристаллизации образуются кристаллы, более грубые, с более темной окраской (что объясняется окислением). Растворимость в воде чистого гидрохинона из бадана такая же, как и гидрохинона, полученного синтетически. Температура плавления — 169° C, т. е. та же, что и у синтетического.

Очень интересными и важными являются фотографические свойства гидрохинона из бадана. В этом отношении проделаны следующие испытания:

1. Сенситометрическое испытание по Н и Д эмульсии № 3473 с проявлением в методе гидрохиноновых проявителях, содержащих различный гидрохинон: 1) синтетический, 2) гидрохинон из бадана некристаллизованный, 3) гидрохинон из бадана кристаллизованный.

Для испытания пластинка разм. 18×24 разрезалась на 4 шт. разм. 9×12, и каждая из них была экспонирована на сенситометре Хертер и Дриффильд в нормальных условиях (источники света лампы Гефнера на расстоянии 1 м, экспозиция 80 сек.).

Проявление велось при 18° C 8 минут в проявителях, составленных по рецепту:

- | | |
|------------------------------|--------------|
| 1. Метол | 1 г |
| 2. Сульфита натрия кристалл. | 52 г |
| 3. Гидрохинона | 5 г |
| 4. Сода безводной | 20 г |
| 5. Бромистого калия | 1½ г |
| 6. Воды | 1000 куб. см |

В результате испытания имеем следующие данные:

Таблица 1

Проявитель	Чувствительность	Ширина	Фактор проявл.	Вуаль	Плотность
А. Гидрохинон синтетический	129	1:8	1,62	0,40 ¹	2,82
Б. Гидрохинон из ба- дана некристаллизо- ванный	129	1:8	1,80	0,22	2,70
В. Гидрохинон из ба- дана кристаллизо- ванный	129	1:8	1,94	0,26	2,83

Испытания представлены на рис. 2.

П. Сенситометрическое испытание эм. 3473 с проявлением в гидрохиноновых проявителях, содержащих различный гидрохинон.

Этапы работы те же, что и в предыдущем случае.

Проявление велось при температуре, равной 18° Ц 2,4 и 8 мин. в проявителях, составленных по рецепту:

¹ Вуаль 0,40 в данном случае нас интересовать не мож-т, ибо получена в результате проявления метоло-гидрохинона синтетического.

1. Гидрохинона 5,5 г
2. Сульфита натрия кристалл. 100 г
3. Сода безводной 20 г
4. Бромистого калия 1 г
5. Воды 1000 куб. см

Результаты следующие:

Таблица 2

Проявитель	Чувствительность	Ширина	Фактор проявл.	Вуаль	Плотность
А. Гидрохинон синтетический	153	1:32	0,54	0,10	1,30
Б. Гидрохинон из ба- дана некристаллизо- ванный	153	1:16	0,72	0,14	1,62
В. Гидрохинон из ба- дана кристаллизо- ванный	153	1:16	0,72	0,10	1,46

Испытания представлены на рис. 3.

Как видно в обоих случаях испытания, результаты получились вполне сравнимыми.

Некоторые расхождения в отдельных частях характеристик можно отнести за счет ошибок опыта.

Кроме того проведено несколько испытаний по проявлению копий на бумаге (экспонированы бу-

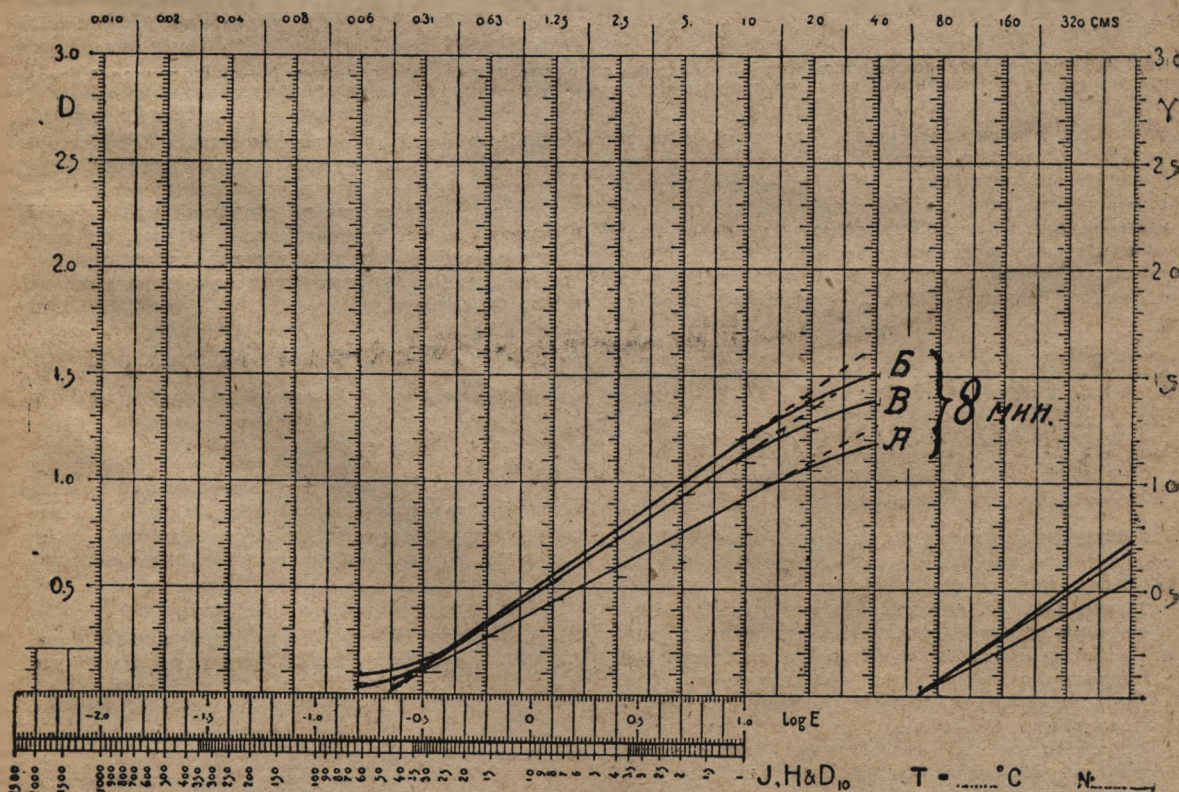


Рис. 2. Характеристические кривые при проявлении метолгидрохиноновым проявителем: А—синтетический гидрохинон, Б—гидрохинон из бадана не кристаллизованный и В—гидрохинон из бадана кристаллизованный

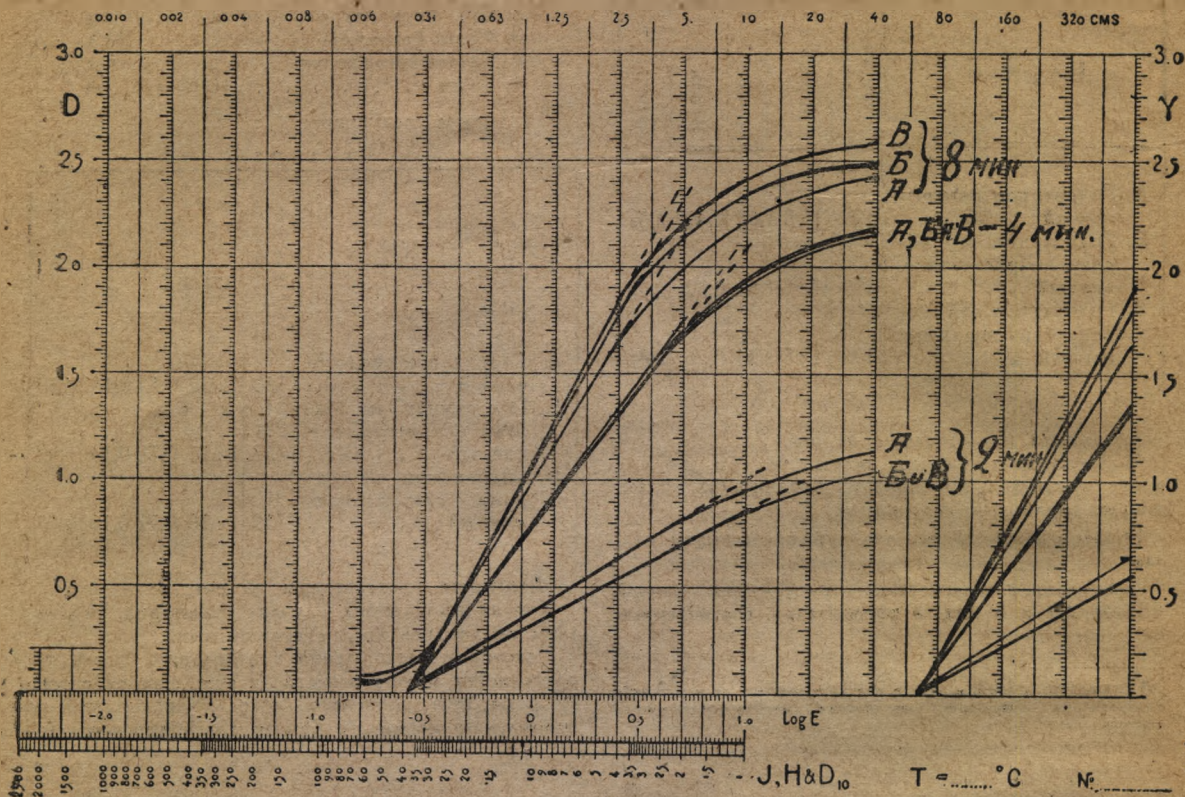


Рис. 3. Характеристические кривые при проявлении гидрохиноновым проявителем: А — синтетический гидрохинон, Б — гидрохинон из бадана не кристаллизованный и В — гидрохинон из бадана кристаллизованный

маги под клином Эдер-Гехта, отпечатки с негатива). Фотографии, помещенные здесь, проявлены проявителем, содержащим гидрохинон из бадана. Как видно из случая испытания с бумагой, результаты получились положительными. Для более полного изучения физико-химических и фотографических свойств гидрохинона из бадана необходимо проделать большую работу. В частности в отно-

шении проявляющих способностей, в отношении сохраняемости растворов, степени истощения, концентрации и целый ряд других разных испытаний.

Однако уже и сейчас на основании проведенных испытаний можно с уверенностью сказать, что гидрохинон из бадана в практической фотографии несколько не уступит синтетическому, если даже не лучше последнего.

ПРОХОРЕНКО

РЕМОНТ И РЕГУЛИРОВКА ЗАТВОРА КОМПУР

Выпущенный Государственным оптическим заводом треста ВООМП в Ленинграде фотоаппарат советской конструкции снабжен весьма точным затвором Компур, который требует очень умелого обращения. Затвор Компур отличается от других центральных затворов очень точно рассчитанным механизмом, с прекрасно пригнанными друг к другу деталями. Тем не менее бывает, что затвор Компур в нужный момент перестает работать, причиной этому чаще всего служит грубое и неосторожное обращение с ним. Этот инструмент, и вообще тонкие и сложные механизмы, нуждаются в периодическом осмотре, выверке, подтягивании отошедших или ослабевших частей и т. д.

Однако для производства столь тонкой операции требуется самое детальное знакомство с конструкцией и работой затвора и его отдельных частей.

Инструменты, необходимые для разборки затвора Компур

1. Отвертка часовая для отвинчивания винтов.
2. Пинцет для удобства вынимания и вложения винтов и пружинок и др. частей.
3. Маленькие круглогубцы для отвинчивания винтов без прорези для отвертки.
4. Чистую полотняную тряпочку для чистки частей.

5. Бензин или спирт для удаления опилок металла, образуемых при работе затвора, грязи и т. д.
6. Волосяную щетку для удаления пыли.

Правила разборки и сборки затвора

Требуется большое внимание и осторожность, чтобы не погнуть части и не изменить их формы. Особенно осторожно следует обращаться с разного рода рычагами, ввиду того, что всякое перемещение центров у таковых выводит их из строя.

Перед тем как удалить какой-либо винтик, придерживающий пружину, нужно сперва осторожно снять пружину с упора, а потом отвинчивать винт.

Чистка ржавых подшипников производится вращательным движением заостренных на конце деревянных палочек (спичек).

При чистке кисточкой или щеткой, надо следить за тем, чтобы в механизме не остались выпавшие волоски кисти. Ржавые рычаги чистить нужно очень аккуратно, чтобы не погнуть, и после чистки хорошо промыть в бензине от скопившейся пыли. Всякая отдельная часть затвора легко входит в назначенное место и свободно и плавно в нем движется, отсюда следует, что таковая часть без усилий должна выниматься при разборке и также легко должна входить при сборке.

Порядок разборки затвора

1. Предварительно вывинчивается объектив (т. е. линзы с оправой).

2. Отвинчивают изнутри аппарата заднее кольцо, которым затвор прикреплен объективной доской аппарата. На кольце всегда имеются прорези или дырочки по краям для удобства отвинчивания.

3. Отделяют затвор от передней доски. Иногда бывает, что между затвором и объективной доской проложены бумажные шайбы для регулирования фокусного расстояния.

Снимать бумажные шайбы нужно очень аккуратно, чтобы не порвать их.

4. Прежде чем приступить к разборке затвора, следует познакомиться с приведенными здесь снимками. Разборка производится по порядку снимков.

Снимок 1 показывает затвор Компур в собранном виде, а цифрами обозначен порядок отделения деталей.

Первая операция (см. снимок 1)

1. Отвинтить винт 1, укрепляющий диск скоростей, и снять его вместе с пружинной шайбой.

Снимать диск нужно очень осторожно, так как под ним находятся две эксцентриковые шайбы и подкладка (см. снимок 12 — 2, 3, 4), которые вращаются посредством штифта от диска и регулируют движение двух кулачков скоростей: первой под диском находится эксцентриковая шайба (снимок 12 — № 2). Она регулирует движение рычага трещотки. Под этой шайбой находится другая эксцентриковая шайба (см. снимок 12 — № 3), которая регулирует рычаг, приводящий в движение шестерни.

Под этой шайбой находится никелированная подкладка (см. снимок 12 — № 4) для плавного скольжения шайб и диска. При сборке шайбы нужно класть в том порядке, в каком они находились при разборке.

2. Отвинтить три винта в точке 2 заводного ручного рычага (см. снимок 12 — № 5) и снять его.

3. Отвинтить винты 3, 4 (снимок 1), которыми крепится крышка затвора (снимок 12 — № 33). Снять крышку, после чего механизм затвора обнажен.

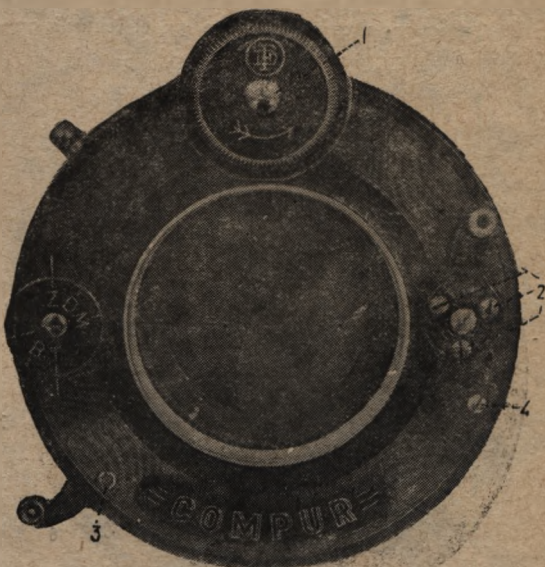


Рис. 1.

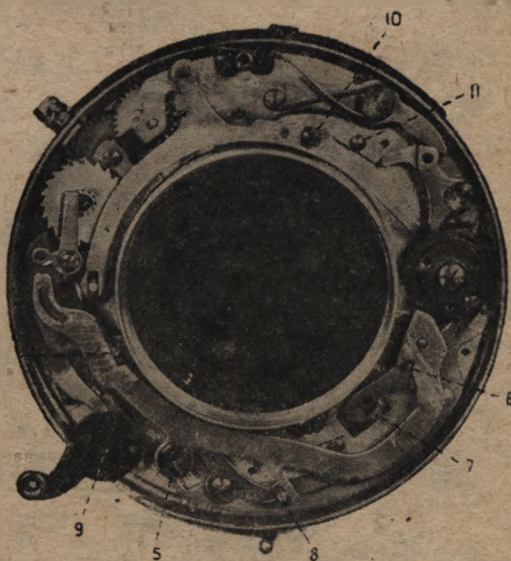


Рис. 2.

Вторая операция (см. снимок 2)

Внимательно осмотрев механизм, можно заметить, что все детали его тесно связаны между собой и что почти весь механизм построен по рычаговой системе.

1. Отвинчиваем винт 5 (снимок 2), освобождаем рычаг перевода экспозиций (снимок 12—№ 7), который при движении верхнего конца вправо в точке 6 переводит рычаг заводной пружины вниз, чем и закрепляет своим выступом в точке 7 штифт кольца движущего сектора затвора. В то же время точка 8 отводит другой рычаг кольца сектора, в точке 8-а рычаг этот полностью не виден.

2. Снимают с оси ничем не укрепленный спусковой рычаг.

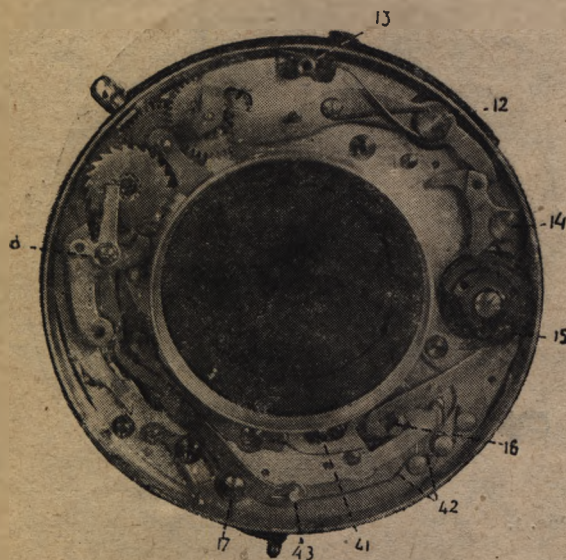


Рис. 3.

3. Отвинчивают винт в точке 10 (снимок 2) и освобождают рычаг заводной трещотки (снимок 12—№ 8).

На рычаге укреплена наглухо пружина, которая держится упором на корпусе одним винтом в точке 11 (снимок 2).

Третья операция (см. снимок 3)

Переходя к дальнейшей разборке (см. снимок 3), внимательно осматриваем, что находится под рычагами, которые сняты в предыдущей разборке.

1. Отвинчивают винт 12 (предварительно сняв с упора пружину 3). Отвернув винт, снимают с оси рычаг,двигающий шестерни (снимок 12—№ 9). Как видно из снимка, на одном конце рычага есть зубцы для передачи движения шестерням.

2. Отвинтив винт 14, снимаем с оси передаточный рычаг толкателя.

3. Отвинтив винт 15, освобождаем рычаг заводной пружины, приводящий в движение кольцо секторов.

Одним винтом этот рычаг укреплен на барабане, а другим концом в точке 16; своей выемкой тянет штифт кольца секторов то в ту, то в другую стороны. Под этим рычагом есть пружина; снимать рычаг надо осторожно, чтобы не погнуть пружину.

4. Отвернув винт 18, свободно снимаем с оси рычаг трещотки (третьей шестерни затвора). Этот рычаг посредством эксцентрикового подшипника при заводе отходит от шестерней, а при спуске ставится на прежнее место.

5. Отвернуть винт в точке 17 надо, сперва сняв пружину с упора в точке 43, отворачиваем винт 17 и снимаем рычаг, поворачивающий кольцо секторов.

Четвертая операция (см. снимок 4)

1. Сняв пружину с упора в точке 19, отворачиваем винт 20, на котором сидит рычаг защелки заводного рычага. Рычаг снять пока еще нельзя, потому что его держит другой винт-ось в точке 21. На винте оси находится пружинная шайба (см. снимок 13—№ 14), которая снимается пинцетом с оси. Отвинчивать винт-ось нужно аккуратно, чтобы не попортить резьбу внутри винта. Отвернув винт в точке 21, извлекаем рычаг.

2. Снимая пружину с упора в точке 22 и отвернув винт в точке 23, освобождаем рычаг защелки кольца секторов (см. снимок 12—№ 15). Этот рычаг защелкивает штифт кольца секторов и держит сектор в открытом положении.

3. Отвернув винт в точке 24, можно снять с оси третью шестеренку.

4. Отвинтив винт в точке 25, снимаем и упорную планку шестерней, которая давит своею плоскостью на упоры осей шестерней. Снявши планку, можно снять с оси первую шестеренку.

Вторая операция (см. снимок 2).

5. Отвернув винт в точке 26, снимаем эксцентриковый подшипник трещотки (снимок 12—№ 18).

6. Отвернув два винта в точке 28, снимаем осевой подшипник рычага шестерен (снимок 12—№ 22).

7. Отвернув два винта в точке 27, снимаем осевой подшипник рычага шестерен (снимок 12—№ 21).

8. Отворачиваем винт в точке 29, который держит планку упора барабана заводной пружины.

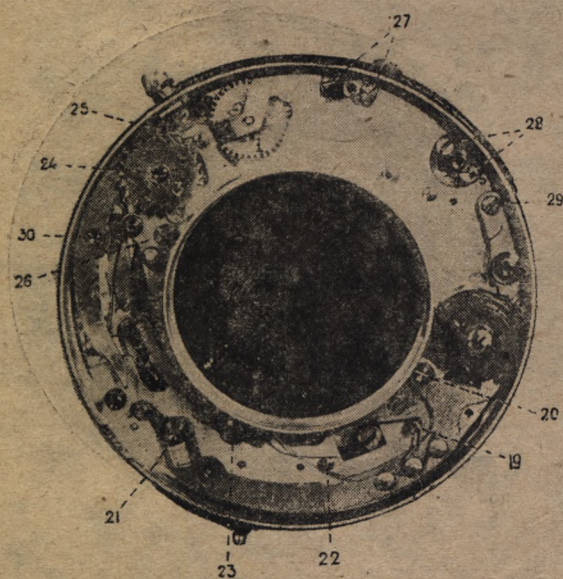


Рис. 4.

тотчас же барабан повернется на полоборота. Нужно помнить при сборке, что упорная планка не войдет в свое место, пока барабан не будет повернут в обратную сторону (см. снимок 4).

9. Отвинтив винт в точке 30, снимаем рычаг передачи металлического спуска (снимок 12—№ 19).

10. Снимаем с оси вторую шестеренку.

Пятая операция (см. снимок 5)

Снимок показывает совершенно разобранный механизм верхней части затвора.

1. Отвинчиваем винт 37, который держит планку перевода экспозиций на Т, пружину снять сперва с упора в точке 44, а потом с упора в точке 39.

Планка перевода экспозиции предназначена для сбрасывания рычага упора (см. снимок 12—№ 15) со штифта кольца секторов.

2. Пружина, показанная на снимке 13—18, относится к точке 40 (снимок 5) и привинчена одним концом к упору 38, а другим давит на штифт кольца секторов, и держит сектора затвора в закрытом положении.

Шестая операция (см. снимок 6)

Снимок показывает заднюю часть затвора. Видно кольцо диафрагмы и четыре винта.

1. Четыре винта в точках 31 укрепляют основной корпус механизма. Если отвернуть винты, то корпус легко можно вынуть с противоположной стороны. На корпусе еще остались не разобранными сектора затвора, поворотное кольцо секторов и подшипник пружинного барабана.

Седьмая операция (см. снимок 7)

Два сектора в точке 32 укреплены на штифтах и легко снимаются с последних. Третий сектор укреплен винтом в точке 33. Вывинтив винт, отделим все три сектора.

Восьмая операция (см. снимок 8)

1. После удаления секторов обнажается поворотное кольцо секторов (снимок 12—№ 25), которое укреплено тремя винтами в точках 34. Отвернув винты, вынимаем поворотное кольцо секторов.

2. Отвернув 4 винта в точках 35 со стороны подшипника заводного барабана, снимаем барабан (разборка барабана без приспособлений затруднительна ввиду большой силы пружины).

Остался один пустой основной корпус главного затвора (см. снимок 9).

Десятая операция (см. снимок 10)

Снимок представляет собой коробку затвора. В ней остался один механизм диафрагмы, который состоит из 10 лепестков (снимок 12—№ 23), поворотного кольца лепестков (снимок 12—№ 27), указательного кольца диафрагмы (снимок 12—№ 29) и двух винтов (снимок 13—№ 12). Перед тем как отвернуть винты в точках 36, отверстие диафрагмы надо максимально уменьшить. При съемке поворотного кольца лепестков последние немного подымутся вверх, что не должно смущать разбирающего. Повернув коробку затвора вверх дном, высыпает лепестки диафрагмы.



Рис. 5.

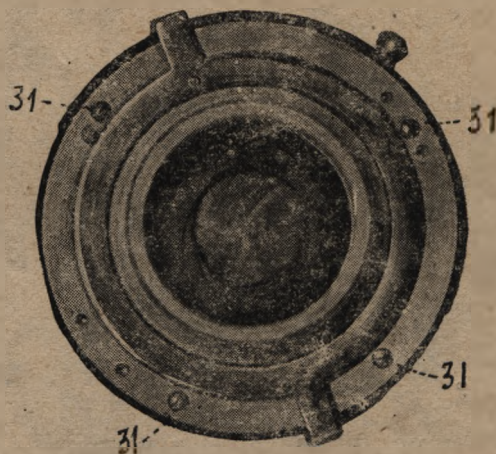


Рис. 6.

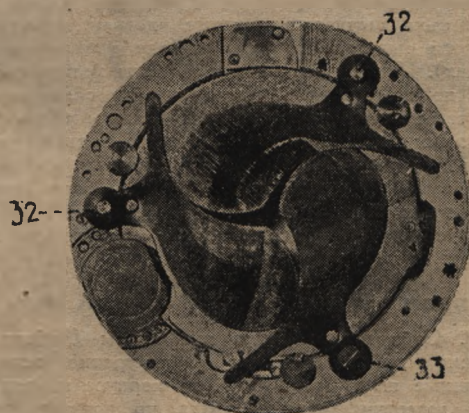


Рис. 7.

Лепестки сделаны из тонкого эбонита, толщиной 0,1 мм и на концах каждого лепестка имеются два штифта. Обращение с лепестками должно быть особо осторожным.

Лепестки ни в коем случае не промываются бензином. Снимок 11 показывает коробку затвора после разборки.

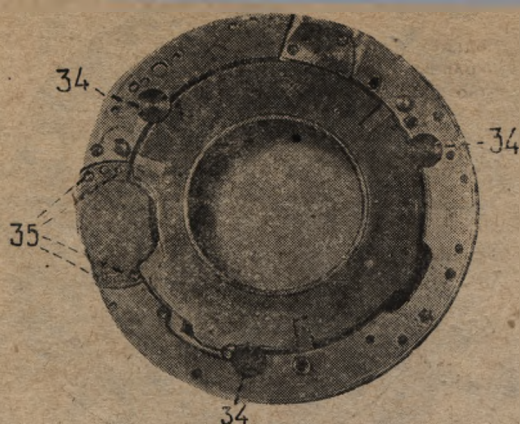
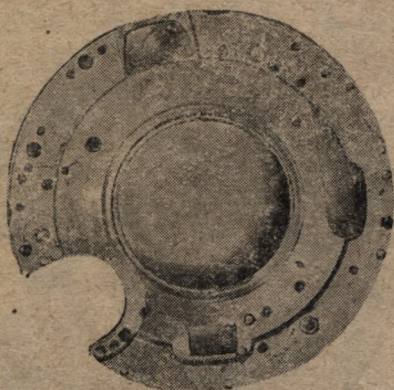


Рис. 8.



Р

Сборка затвора

Перед сборкой все детали затвора следует промыть в бензине кроме лепестков диафрагмы. Хорошо вычистить ржавые детали, прочистить втулки рычагов, шестеренок (как указано в правилах). Подвижные рычаги должны ходить свободно, но не болтаться; шестерни на осях должны вращаться плавно. Все винты должны быть крепко завинчены. При сборке всякую подвижную деталь до установки следующей детали нужно испытывать на легкость движения. Сборка производится в порядке, обратном разборке; при этом следует строго придерживаться снимков и последовательности в работе.

Первая операция (см. снимок 10)

1. Собираем лепестки диафрагмы (работу эту нужно производить особо аккуратно, вставляя длинные штифты в гнезда на корпусе и накладывая лепестки друг на друга по порядку дырочек — гнезд в корпусе).

2. Кладем подвижное кольцо диафрагмы на лепестки так, чтобы короткие шпильки лепестков входили бы в прорезы кольца и заворачиваем два винта в точках 36.

Вторая операция (см. снимок 8)

1. Поставим кольцо секторов на корпус главного механизма, и привертываем его тремя винтами в точках 34.

2. Поставим кольцо секторов на корпус главного механизма.

3. Привинчиваем подшипник барабана пружины четырьмя винтами в точках 35.

Третья операция (см. снимок 7)

1. Поставим два сектора на штифты, а третий привертываем винтом в точке 33.

Четвертая операция (см. снимок 6)

1. Вставляем корпус механизма в коробку затвора так, чтобы два штифта секторов попали бы в отверстия в коробке и привертываем четырьмя винтами с другой стороны коробки в точках 31 (проверить как ходят сектора и диафрагма).

Пятая операция (см. снимок 5)

1. Привертываем планку экспозиции Т в точке 37.

2. Ставим пружину на штифт в точке 39 и упираем в упорный штифт планки.

3. Ставим пружину на винт в точке 38, заворачиваем винт и упираем в штифт кольца секторов (сектора сразу закроются).

Шестая операция (см. снимок 4)

1. Насаживаем упорную планку барабана на штифт. Барабан нужно немного повернуть влево, иначе планка не сядет на свое место, и укрепляем винтом в точке 29.

2. Привертываем винтом эксцентриковый подшипник трещотки в точке 26.

3. Надеваем вторую шестеренку на ось.

4. Привертываем рычаг металлического спуска винтом в точке 30.

5. Надеваем на ось правую — первую — шестеренку.

6. Привертываем упорную планку шестерен в точке 25.

7. Надеваем шестеренку на ось и привертываем ее винтом в точке 24.

8. Привертываем винтом в точке 23 рычаг, закрепляющий кольцо секторов, и одеваем пружину на упор в точке 22. Попробовать повернуть кольцо секторов до открытия секторов. Проверить закрепляющий рычаг кольца.

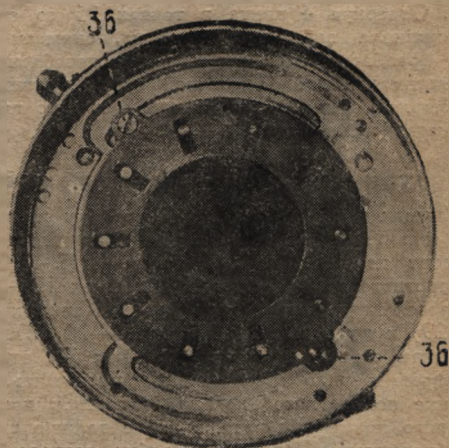


Рис. 10.

9. Вставляем рычаг защелки барабана и привертываем винтом в точке 20.
10. Привертываем винт-ось в точке 21.
11. Упираем пружину рычага в упор в точке 19.
12. Привертываем двумя винтами подшипник диска скоростей в точках 27.
13. Привертываем двумя винтами подшипник рычага оборотов шестерен в точках 28.

Седьмая операция (см. снимок 3)

1. Надеваем на ось и привертываем винтом передаточный толкательный рычаг в точке 14.
2. Одеваем на ось рычаг оборотов шестерен и привертываем винтом в точке 12. Укрепляем пружину на упоре в точке 13.
3. Надеваем на ось рычаг трещотки и привертываем винтом в точке 18.
4. Привертываем винтом в точке 17 подъемный рычаг кольца секторов одного направления.
5. Ставим пружину на штифт в точке 42 и упираем концом в упорный штифт рычага подъема в точке 43.
6. Привертываем пружину рычага поворотного кольца секторов к корпусу в точке 41.
7. Вставляем в прорез барабана рычаг поворотов кольца секторов, привертываем винтом в точке 15 рычаг и упираем пружину в рычаг (упорный штифт будет под рычагом) так, чтобы последний своим выступом соединялся бы со штифтом кольца.

Восьмая операция (см. снимок 2)

1. Надеваем на ось рычаг отвода и прижимаем трещотки так, чтобы своей прорезью на длинном конце он попал бы на штифт подшипника трещотки. Ставим рычаговую на упор винта на корпусе в точке 11 и закрепляем ее и рычаг винтом в точке 10.
2. Подкладываем шайбу на винт-ось в точке 5. Вставляем рычаг экспозиции *ТВ* на ось винта в точке 5 так, чтобы рычаг в точке 8 попал бы на штифт другого рычага, и привертываем рычаг винтом в точке 5.
3. Надеваем на ось рычаг ручного спуска в точке 9 так, чтобы прорезью он попал на штифт

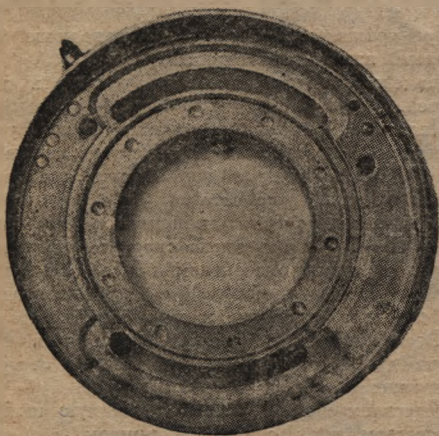


Рис. 11.



Рис. 12. Детали затвора Коппур

1. Диск скоростей 2. Эксцентриковая шайба, регулировки рычага трещетки на скоростях $\frac{1}{500}$, $\frac{1}{1000}$, $\frac{1}{2000}$ и т. д. 3. Эксцентриковая шайба регулировки рычага оборотов шестерен не для всех скоростей. 4. Подкладочная шайба для плавного скольжения диска. 5. Рычаг заводной пружины. 6. Спусковой рычаг 7. Рычаг перевода экспозиций на *ТВ* и *1*. 8. Рычаг отвода и прижима трещотки. 9. Рычаг, вращающий шестерни. 10. Передаточный рычаг толкатель. 11. Рычаг поворота кольца секторов. 12. Подъемный рычаг кольца секторов. 13. Тормозный рычаг шестеренок. 14. Рычаг защелки барабана и подъема кольца секторов. 15. Закрепляющий рычаг кольца секторов. 16. Упорная планка шестеренок. 17. 3 шестеренки: одна тормозная и две передаточных. 18. Эксцентриковый осевой подшипник рычага трещотки. 19. Рычаг металлического спуска. 20. Планка экспозиций при работе затвора на делении *Т*. 21. Осевой подшипник диска скоростей. 22. Осевой подшипник рычага, вращающий шестеренки. 23. Упорная планка заводного барабана. 24. Три сектора затвора. 25. Поворотное кольцо секторов. 26. Подшипник заводной пружины с барабаном. 27. Поворотное кольцо лепестков диафрагмы. 28. 10 лепестков диафрагмы. 29. Указательное кольцо диафрагмы. 30. Корпус главного механизма. 31. Корпус затвора. 32. Шкала диафрагмы. 33. Передняя доска затвора.

рычага подъема кольца секторов и защелки пружинного барабана.

Проверим действие затвора. Отводим рычаг экспозиции в левую сторону доотказа, как указано на снимке 2. Затвор работает на делении *1*. Продвигаем рычаг немного вправо. Затвор работает на делении *В*. (Продвигаем доотказа рычаг вправо. Затвор работает на делении *1*. Заводим барабан и следим, как работает рычаг отвода трещотки. Спускаем спуск (момент должен быть не больше одной секунды).

Недочеты сборки и их устранение.

1. Если рычаг спуска не отходит назад, то соскочила пружина с упора в точке 19.



Рис. 13.

Винты всего двигателя в количестве 42 штук. Винты разных деталей могут быть в другом месте, если они одинаковы. Ввиду этого винты разделены на снимки по группам и в каждой группе находятся одинаковые винты от разных деталей, и для сборки указан для каждой группы каждый номер детали и количество винтов. Для легкой подборки винтов к разным деталям приведена таблица, в которой указано какой винт и для какой детали предназначается его наружный вид

2. Если ручной рычаг спуска не действует на T и B , то туго ходит кольцо секторов, либо сектора тормозятся, либо, наконец, соскочила пружина C упора в точках 22 или 43.

3. Если сектора не задерживаются на букве Т, соскочила пружина с упора рычага в точке 22.

4. Если сектора не закрываются на букве Т, соскочила пружина с планки перевода экспозиций в точке 44, либо соскочила пружина с упора рычага подъема кольца секторов в точке 43, либо, наконец, соскочила пружина со штифта кольца секторов.

5. Если не происходит моментального действия затвора, туго ходят на осях шестеренки 1, 2, 3, либо сильно прижат рычаг трещотки, либо заедает (или соскочила) пружина с рычага перевода трещотки в точке 11, либо, наконец, соскочила пружина с упора рычага оборотов шестерней в точке 13.

Девятая операция (см. снимок I)

Сборка последних деталей.

1. Накладываем на собранный механизм затвора крышку так, чтобы штифт поворотного диска экспозиции попал бы в прорезь рычага перевода экспозиции, и сразу проверяем действие затвора на всех делениях.

№№ по сним.	Кол.	Для какой детали	Шайбы	Пружины	Примечание
1	1	1	1	—	Головка никелиров.
2	—	—	—	—	Под винт 1
3	5	3	2	—	Головка никелиров., полу- круглая
—	—	2	27	—	—
4	1	1	4	—	Головка никелиров.
5	1	1	3	—	—
6	2	1	5	—	" без шлиц
7	—	1	14	—	" " "
7	4	1	10	—	" овальная
—	—	1	18	—	" "
—	—	1	24	—	" "
—	—	1	25	—	" "
8	4	1	12	—	" без шлиц
—	—	3	34	—	" " "
—	—	—	—	—	" совершенно пло-
9	6	2	28	—	ская
—	—	4	35	—	Головка совершенно пло-
—	—	—	—	—	ская
10	1	1	15	—	На конце выступ без
11	3	1	17	—	резьбы
12	—	1	23	—	Головка овальная
—	—	1	26	—	" "
—	—	—	—	—	" "
12	2	2	36	—	Выступ с плоской голов-
13	2	1	20	—	кой
—	—	1	80	—	Головка плоская
14	1	1	21	1	" "
15	5	1	29	—	Шайба для винта
—	—	4	31	—	Головка никелиров.
—	—	—	—	—	" "
—	—	—	—	—	" тонкая для сек-
16	1	1	33	—	тора
17	1	1	40	1	Для планки экспозиций
18	1	1	38	—	" кольца секторов
19	1	1	40	1	" детали 11
20	—	—	—	—	" "

2. Прикрепляем крышку двумя винтами в точках 3 и 4.

3. Привертываем ручной рычаг заводного барабана тремя винтами в точках 2.

4. Надеваем подкладную шайбу на ось диска скоростей.

5. Надеваем на ось эксцентриковую шайбу рычага шестеренок (снимок 12—3) так, чтобы она могла бы вращаться в направлении, указанном стрелкой на диске скоростей.

6. Вставляем другую эксцентриковую шайбу (снимок 12—2) на ось диска скоростей так, чтобы она другим своим отверстием попала, бы на маленький штифт первой шайбы и образовала бы рядом сквозное отверстие в двух шайбах.

7. Одеваем диск скоростей на ось так, чтобы шпилька диска попала бы в сквозное отверстие эксцентриковых шайб.

8. Надеваем на конец оси пружинную шайбу и привертываем диск с шайбой винтом.

Провернем затвор на всех делениях.

Н. СУВОРОВ

„ОТКРЫТИЕ“ Д. ГОРОДИНСКОГО

В № 2 журнала «Пролетарское фото» помещена статья Д. Городинского «Резкие увеличения с нерезких негативов», в которой автор приходит к совершенно абсурдному выводу и утверждает, что с нерезкого негатива, если нерезкость последнего вызвана неверной наводкой на фокус, можно получить совершенно резкое увеличение, — достаточно для этого поставить негатив в увеличителе на таком же расстоянии от объектива, на каком он находился при съемке. Автор при этом обуславливает, что съемка и увеличение должны быть произведены одним и тем же объективом или по крайней мере идентичными объективами.

Прежде всего необходимо отметить, что пример абсолютного «обращения пучка лучей», которые автор кладет в основу «нового» метода, сам по себе и верен, однако не только не имеет ничего общего с последующими рассуждениями автора, но, наоборот, блестяще опровергает выводы автора и доказывает обратное.

Автор говорит, что если между зажженной свечкой и экраном поместить собирательную линзу так, чтобы на экране получилось резкое изображение свечки (курсив наш. — Д. Б.), а затем поменять экран и свечу местами, то мы увидим, что и в этом положении на экране получится резкое изображение свечки.

Не явствует ли из этого элементарного закона оптики, что если, соблюдая все прочие условия этого примера, мы расставим экран, линзу и свечу так, чтобы изображение последней было на экране нерезким, то при замене экрана свечей, а свечи экраном мы снова получим нерезкое изображение свечи? Очевидно, явствует. Обратимся к чертежу, приведенному в статье. Здесь показан ход лучей из точки P сквозь объектив O , при этом точка пересечения этих лучей находится в плоскости $\mathcal{E}$. Если поставить пластинку не в плоскость $\mathcal{E}$, а в плоскость $\mathcal{E}'$, то точка P изобразится в виде круга. Все эти рассуждения, приводимые в статье, верны. Однако посмотрим, что говорит автор дальше.

«Если мы, несмотря на это, все же произведем съемку (при положении светочувствительного слоя в плоскости $\mathcal{E}'$), проявим пластинку, высушим негатив и поместим последний как раз в его первоначальное положение, то при прохождении через негатив источника света мы получим в точке P отображение точки, потому что оптический процесс в этом случае будет тот же самый, лишь наоборот».

Здесь автор заставляет читателя верить ему на слово, ибо приведенный в статье чертеж для анализа этого явления оказывается неправильным, другого же чертежа автор не дает.

Однако абсурдность выводов автора будет трудно доказать и без помощи чертежа. Нам известно, да и сам автор этого не отрицает, что при нерезкой наводке на фокус каждая точка снимаемого предмета (а предметы мы в данном случае рассматриваем как состоящие из ряда точек) будет изображаться на пластинке в виде диска (автор называет его кружком). Эти диски, налагая друг на друга, и дают впечатление нерезко-

сти. Рассмотрим один из таких дисков отвлеченно, т. е. как самостоятельный предмет.

Что в данном случае представляет собой рассматриваемый диск? Очевидно, опять-таки предмет, состоящий из ряда точек. Не явствует ли отсюда, что при любой нерезкой проекции такого диска мы получим N -ое количество дисков же, налагающих друг на друга? Очевидно, явствует.

Значит ясно, если мы поместим такой диск (или собрание дисков, из которых в сущности и состоит нерезкий негатив) не в фокусе объектива и спроектируем его на фокальную плоскость, то мы получим на последнем еще более нерезкое изображение заснятых на пластине предметов, а не наоборот, как предполагает автор статьи.

Этого рассуждения мы считаем достаточным, чтобы окончательно опровергнуть возможность получения резкого отпечатка с нерезкого негатива.

Необходимо остановиться еще на одном моменте статьи Городинского, хотя и не имеющем прямого отношения к рассматриваемому вопросу, тем не менее весьма существенном с точки зрения фотографии вообще.

Автор указывает, что для получения резкого изображения предметов, нерезко изображенных на негативе, последний надо поставить при проекции на таком же расстоянии от объектива, на котором он (вернее пластинка) находился при съемке.

Общезвестно, что при таком положении резкое изображение негатива получится на экране в тот момент, когда последний будет находиться от объектива на таком же расстоянии, на каком находился предмет при съемке; ясно и то, что при таком положении изображение предмета должно иметь натуральные размеры. Мы спрашиваем автора, как же следует поступать при увеличении негатива, если расстояние до объекта съемки было более или менее значительно. Не придется ли для этой работы арендовать зал Большого театра СССР? Над этим вопросом автор, очевидно, не задумался.

Кроме указанного в статье, имеется еще целый ряд неточностей, неверных формулировок и т. п.

Чертеж, приведенный в статье, сделан до безобразия неверно и с грубейшими ошибками (см. ход лучей сквозь линзу).

Считаем необходимым также остановиться на последнем абзаце статьи, где автор рекомендует применять описанный им метод на занятиях в фотокружках, утверждая что этот способ наглядно демонстрирует законы оптики. Такое утверждение мы считаем явно вредным, ибо законы оптики, совершенно неизвестные автору статьи, не только не будут продемонстрированы таким способом, но, наоборот, будут окончательно перепутаны в умах кружковцев.

В своей статье автор ссылается на неизвестного нам профессора «Вайс-Аллес», но, к сожалению, не указывает источника, откуда заимствованы эти образцы фототехнической безграмотности.

А знать этот источник было бы не безынтересно.

Д. Б.

КУРС ФОТОТЕХНИКИ

ДЛЯ ФОТОКОРОВ И ФОТОРЕПОРТЕРОВ

в II темах

КУРС РЕДАКТИРУЮТ: проф. Н. В. Чибисов (физико-химическая часть), М. А. Гутман (фотооптика и В. А. Яштолд-Говорко (практика фотопроцессов)

В КАЧЕСТВЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПРИВЛЕЧЕНЫ: инженер Н. Н. Агокас (научный сотрудник НИКФИ), К. И. Мархилевич (научный сотрудник НИКФИ), инженер Д. А. Сольский (Зав. сенситом. лабор. НИКФИ), Н. А. Церевигинов (научный сотрудник НИКФИ и доцент ГИК), и В. А. Яштолд-Говорко (нач. техпропа НИКФИ).

В ТЕЧЕНИЕ КУРСА ПОДЕЛЯТСЯ СВОИМ ОПЫТОМ ФОТОРЕПОРТЕРЫ: М. Альперт (РОПФ), С. Блохин (РОПФ), Г. Микулина (РОПФ), С. Фридлянд (РОПФ), В. Чемко (РОПФ), А. Шайхет (РОПФ), В. Грюнталь, Б. Игнатович („Октябрь“), О. Игнатович („Октябрь“) Е. Лангман („Октябрь“), А. Родченко („Октябрь“), Н. Штерцер („Октябрь“) и др.

СЪЕМКА

СТРОИТЕЛЬСТВ

и ЛАНДШАФТОВ

БЕСЕДА 2 Преподаватель **В. Яштолд-Говорко**
Редактор **проф. Н. В. Чибисов**

ТЕМА
ТРЕТЬЯ

Тов. слушатели!

Мы приступаем к изучению отдельных видов съемок. Все разнообразие сюжетов можно свести к нескольким основным группам. Классифицировать виды съемок с учебной целью очень важно, так как это в значительной степени облегчает изучение процесса съемки.

Обычно различают следующие виды съемки (их мы располагаем в порядке трудности воспроизведения).

1. Ландшафтная съемка, предметом которой является тот или иной вид природы, фотографируемый с краеведческой целью, или же трудовые процессы в колхозе, совхозе, фондом для которых могут являться поля, луга, леса, вообще пространства и т. д.

В связи с этим различаются: а) съемка открытых пространств и в) съемка с передним планом.

2. Съемка строительства, т. е. съемка заводов, фабрик, всевозможных зданий.

3. Портретная съемка — индивидуальный и групповой портрет.

4. Съемка массовых действий: демонстраций, трудовых процессов и т. д.

5. Репродукционная съемка, т. е. съемка плоских предметов, чертежей, рисунков, картин, печатных произведений как одноцветных, так и многоцветных.

Все эти виды съемок можно производить как при солнечном, так и при искусственном освещении. В настоящей беседе будут рассмотрены приемы фотографирования только при дневном освещении; съемка при искусственном освещении рассматривается в специальной статье.

Наконец объект съемки может быть подвиж-

ным или же неподвижным. В зависимости от этого применяются те или иные приемы фотографирования.

ЛАНДШАФТНАЯ СЪЕМКА

Этот вид съемок является весьма распространенным, так как почти каждый снимок из совхозного или колхозного строительства содержит элементы ландшафта.

Как мы указывали, ландшафтная съемка является одним из наиболее простых видов фотографирования, что и вызывает необходимость начать изложение беседы именно с этого вида.

ОТКРЫТЫЙ ЛАНДШАФТ

Истинный интервал объекта, представляющий открытый ландшафт, очень велик и при наличии белых облаков может достигать величины 3,0. Обычно вследствие наличия воздушной дымки интервал объекта сильно понижается. При учете облаков (только белых) он может достигнуть значения 1,0, т. е. соотношение яркости будет равняться 10:1. При безоблачном небе используемый интервал объекта падает до 0,5—0,7, т. е. соотношение яркостей будет равняться от 3:1 до 5:1. При отсутствии прямого солнечного освещения или в пасмурные дни истинный интервал еще более понижается. Таким образом открытый ландшафт представляет в действительности малоконтрастный объект. Отсюда вытекает возможность значительных колебаний в экспозиции (большой широты экспозиции).

Таким образом мы должны при съемках ландшафта пользоваться нормальными пластинками, гамма (γ) которых лежит близко к единице. При-

менение: а) малочувствительных пластинок дает изображение с преувеличенным контрастом, в) высокочувствительных — с преуменьшенным контрастом, хотя в пасмурные дни высокочувствительные пластинки более верно передают характер сюжета.

ЛАНДШАФТ С ПЕРЕДНИМ ПЛАНОМ

В связи с наличием теней и темных предметов (например трактора) на переднем плане интервал сюжета велик. Интервал объекта доходит до 3,0 при наличии белых облаков, которые образуют наибольший контраст с темными предметами на переднем плане.

Присутствие на переднем плане светлых предметов (например работающие в поле в светлых платьях) понижает интервал. Понятно, подобным образом действует и отсутствие прямого солнечного освещения. Как и в открытом ландшафте, воздушная дымка значительно понижает истинный интервал объекта, доводя его до значения 2,0 (100:1).

При съемках входов, железнодорожных мостов, арок, ворот и т. п., а также в съемках в лесу (особенно если лучи солнца пробиваются сквозь листву) и других аналогичных сюжетов имеет место чрезвычайно большая разница в освещенности мест, непосредственно освещенных солнцем и совершенно затемненных. В таких случаях интервал объекта достигает значения порядка 5,0, т. е. соотношение яркости равно 100 000:1.

Из сказанного становится ясным, что интервал яркости в ландшафтах с передним планом может варьировать в очень широкой степени, а также в такой степени могут варьировать и допустимые колебания экспозиции, т. е. в одних случаях, при большом интервале, приходится чрезвычайно тщательно определять экспозицию, при небольшом же интервале допустимы значительные колебания.

Таким образом нами выявлено влияние одного из самых важных факторов при съемке истинного и используемого интервала объекта.

Но помимо правильной передачи интервала сюжета перед ландшафтной съемкой стоит еще задача правильной передачи цветов.

При употреблении обыкновенных пластинок невозможно правильно передать соотношение оптической яркости красок, с одной стороны, с другой — невозможно сфотографировать сюжет так, чтобы при полной проработке теневых частей сюжета не были бы передержаны облака. Это происходит потому, что небо обладает значительно большей яркостью, чем какая-либо другая часть ландшафта. Вследствие передержки уничтожается ощущаемая глазами разница яркостей между белыми облаками и синим небом.

Эти два недостатка в воспроизведении многокрасочного объекта устраняются применением светофильтра и ортохроматических или панхроматических пластинок.

Светофильтры, поглощая синие и фиолетовые лучи, улучшают цветопередачу пластинок. Чем темнее будет светофильтр, тем больше будет увеличение контраста изображения, тем лучше будут переданы облака¹.

Красный светофильтр вместе с панхроматической эмульсией дает очень большой контраст и позволяет фотографировать самые слабые облака.



1. Открытый ландшафт. Дымка понижает интервал до 0,8—1,0, т. е. соотношение яркостей относится максимум 10:1



2. Ландшафт с передним планом. Интервал объекта 1,0—1,7 (соотношение яркостей максимум 1:50)

Левое фото на ортохр. пласт., правое — на панхроматической



3. Ландшафт с передним планом. Интервал объекта 1,0—1,5 (соотношение яркостей максимум 30:1)

¹ О светофильтрах смотри ст. Н. А. Черевитинова „Светофильтры и их приготовление“ в № 4 и № 5.



4. Съемка без светофильтра

Выбирать светофильтр надо таким образом, чтобы не переисправить цветопередачу, т. е. чтобы желтые цвета не вышли слишком светлыми, а синие почти черными. Такое переисправление очень часто бывает при съемках в горах, когда употребляют слишком темный фильтр для получения большого контраста между снежными вершинами и небом. Это происходит потому, что на значительных высотах воздух более чист, отчего светорассеяние уменьшается, а значит нет необходимости употреблять темный фильтр, так как это приведет только к увеличению контрастов.

При употреблении ортохроматических пластинок надо учитывать, что не всякая зелень, особенно темнозеленая, например хвойные деревья, может быть правильно передана. Это происходит потому, что большинство современных ортохроматических пластинок, приготовляется с применением в качестве сенсбилизатора эритрозина. Несмотря на хорошую цветочувствительность подобных пластинок к зеленому цвету, они обладают пониженной чувствительностью к сине-зеленой части спектра. Устранить этот недостаток можно, применяя специальный компенсационный фильтр с добавочной полосой поглощения в зеленой части спектра или же производя фотографирование на панхроматических пластинках с желтым светофильтром.

Горизонт открытого ландшафта обычно бывает покрыт непрозрачной голубоватой дымкой. При фотографировании дымка застилает детали дали, отчего на обыкновенных пластинках она получается очень вялой, серой, неконтрастной. Получить хорошо проработанную даль нельзя и на орхроматических пластинках, даже применяя и светофильтр, потому что в силу поглощения атмосферой коротких волн съемка происходит в лучах более длинных, к которым ортохроматическая эмульсия слабо чувствительна.

Для получения хороших результатов такую съемку надо производить на панхроматических пластинках со светофильтром, поглощающим лучи с короткой длиной волны. Для этой цели при съемках телеобъективами на значительном расстоянии необходимо применять красный светофильтр, который, как известно, поглощает всегда ультрафиолетовую, сине-фиолетовую, зелено-желтую части спектра. Таким образом здесь будет произво-

диться съемка в лучах с большой длиной волн, которые легко проходят через значительные слои атмосферы.

В условиях фоторепортажа может встретиться необходимость съемки в тумане и в мелкий моросящий дождь, скрывающие пеленой предметы, расположенные даже недалеко от снимающего. На обыкновенных и ортохроматических пластинках в этом случае получается брак. Применяя же панхроматические пластинки и красный светофильтр, можно получить прекрасные результаты. Это испытывали на себе московские фоторепортеры, которые не смогли дать хороших снимков Октябрьских торжеств вследствие густого тумана. Если бы они были теоретически более подкованы, то, употребив изложенный прием, вышли бы победителями над стихией, подложившей им солидную «свинью».

Переходим теперь к особенностям зимних съемок.

При зимних съемках используемый интервал достигает очень большого численного значения, тогда как субъективный интервал вследствие явления ослепления низок. Таким образом зимой сюжет контрастен, а отсюда как следствие определение величины экспозиции должно быть очень точным.

При выборе величины экспозиции нельзя ориентироваться по самым темным частям сюжета, так как получится сильная передержка снега, и он выйдет на отпечатке белое, однообразно массовое. При ориентировке же экспозиции на снег получится сильная недодержка темных частей сюжета, и хороший снимок с тонкой передачей фактуры снега будет испорчен безобразными черными силуэтами недодержанных частей сюжета. Значит, необходимо выбирать экспозицию так, чтобы для снега получилась небольшая передержка, а для темных частей сюжета легкая недодержка. В этом случае при правильном ведении процесса проявления можно получить хороший результат.



5. Съемка со светофильтром

Если внимательно рассматривать снег, то он оказывается, особенно при ярком освещении, не белым, а голубовато-белым с синева-серыми тенями.

Это обстоятельство играет очень существенную роль при съемке, так как изобилие голубых лучей приводит к чрезмерному разложению бром-

Фото С. Шингарева



6. Пластины недостаточно цветочувствительные и светлый светофильтр. Облака вышли очень слабо

стого серебра, что ведет к «забыванию» форм снега, а в отношении теней — к увеличению их контрастности.

Этот недостаток легко устраним при применении ортохроматических пластинок со светофильтром. Светофильтр, избирательно поглощая синие-фиолетовые лучи, понизит их активность в значительной степени, что позволит получить изображение снега с более широкой градацией тонов.

Наконец снег обладает сильною рефлектирующею способностью, почему при съемках надо соблюдать те же предосторожности, что при фотографировании против света. Очень хорошие результаты, помимо применения противоореальных пластинок, дает применение картонных блендов, длиною 3—4 см, надеваемых на объектив. Негативы, полученные при съемке с блендой, имеют особую чистоту и сочность.

В заключение проделаем ряд работ.

РАБОТА 1

ВЫЯВЛЕНИЕ КОНТРАСТНОСТИ ПЛАСТИНКИ НА ПРАВИЛЬНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ ИНТЕРВАЛА ОБЪЕКТА

1. Выберите какой-нибудь сюжет и сфотографируйте его с нормальной экспозицией на обыкновенных пластинках. Пластины возьмите трех сортов: контрастные, нормальные и мягкие.

2. Проявите пластинки при одних и тех же условиях и сравните полученные результаты. Сделайте соответствующий вывод о том, какой сорт пластинок наиболее подходит для этого сюжета.

3. Произведите подобную работу на ортохроматических пластинках со светофильтром и сделайте соответствующие выводы.

РАБОТА 2

ВЫЯВЛЕНИЕ ВЛИЯНИЯ ЦВЕТОВУЧУВИТЕЛЬНОСТИ ПЛАСТИНКИ НА ПРАВИЛЬНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ КРАСОЧНОСТИ СЮЖЕТА

1. Выбирайте многокрасочный объект и сфотографируйте его с нормальной экспозицией на обыкновенных пластинках нормальной чувствительности.

2. Сделайте то же, но на ортохроматических пластинках со светофильтром.

3. То же с панхроматическими пластинками и сделайте выводы.

4. Если имеете набор светофильтров разных кратностей, то произведите подобную съемку последовательно со всеми светофильтрами. Это покажет вам наглядно разницу действия светофильтра, в зависимости от его кратности. Номер эмульсии пластинок должен быть во всех случаях один и тот же.

СЪЕМКА СТРОИТЕЛЬСТВ

Этот вид съемки, как и предыдущие, представляет известные технические особенности. Последние должны быть наиболее тщательно учтены, когда строительство является главным предметом съемки; но и в других случаях, когда она имеет второстепенное значение (а главное содержание снимка составляют другие предметы), все же надо с этими особенностями считаться, поскольку позволяют условия съемки.

Прежде чем переходить к съемке строителей, необходимо несколько подробнее остановиться на вопросах перспективы, т. е. науки, изучающей законы, согласно которым передаются размеры и форма предметов на фотографическом снимке.

Законы перспективы имеют важное значение и в других видах съемки, но на снимках сооружений строителей, где мы имеем изображения прямых линий более или менее значительной длины, некоторые явления, связанные с перспективой, выступают с особенной ясностью, а недостаточный или неправильный учет этих явлений сказывается на снимке особенно резко.



7. Съемка в горах на ортохроматической пластинке без светофильтра



Рис. 8. То же со светофильтром

Читателю известно, что чем дальше расположен предмет, тем размеры его кажутся глазу меньше и тем мельче они получаются на снимке.

Представим себе, что мы рассматриваем два предмета одинаковой величины, причем расстояние до первого из них равно 10 м, а до второго 20 м, т. е. второй находится на расстоянии 10 м позади первого. Вполне понятно, что второй предмет будет казаться нам вдвое меньшим, чем первый, потому что расстояние до него вдвое больше. Точно так же, если сделать с этих предметов фотографический снимок, то изображение второго предмета получается на нем вдвое меньшим, чем изображение первого.

Приблизимся теперь к предметам так, чтобы расстояние до ближайшего из них сделалось равным 5 м, а следовательно до второго — 15 м. Мы видим, что соотношение расстояний изменилось. Расстояние до более удаленного предмета стало вдвое больше, чем до более близкого, и поэтому на фотографии второй предмет выйдет уже не



10. Зимний сюжет снятый без светофильтра

вдвое, а втрое меньшим, чем первый. Если наконец мы подойдем к первому предмету на расстояние метра, то расстояние до второго предмета будет в одиннадцать раз больше, и потому он на фотографии получится в одиннадцать раз меньше первого.

С объясненным только что законом нужно считаться при съемке. Так, если мы фотографируем фабрику, расположив аппарат слишком близко к нему и притом таким образом, что один угол фабрики будет гораздо ближе, чем другой, то часть

здания, ближайшая к аппарату, выйдет несоразмерно большой, т. е. высота фабрики будет казаться очень резко уменьшающейся от одного угла к другому. Это искажение отнюдь не связано с каким-либо недостатком объектива, но зависит исключительно от выбранной точки зрения, т. е. от слишком малого расстояния до здания.

Теперь посмотрим, как передается на фотографии и какою нам кажется при зрительном наблюдении форма предмета. Из повседневного опыта слушатель знает, что две параллельные линии, например рельсы железнодорожного пути, кажутся сходящимися на горизонте, т. е. глазу кажется, что расстояние между рельсами, которое в действительности неизменно, уменьшается, и в конце кон-



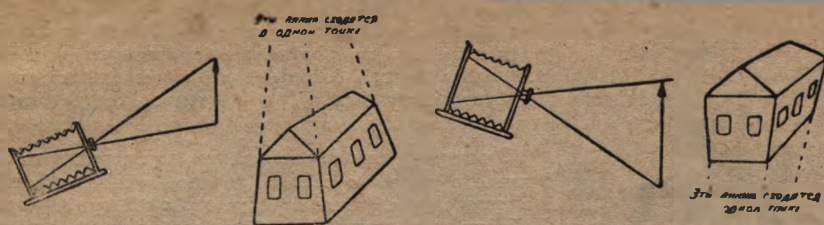
9. Съемка на панхроматических пластинках с красным светофильтром. Даль вышла отчетливо (сравните с рис. 1)

цов рельсы сходятся в одну точку, расположенную на горизонте. Совершенно так же изобразятся они и на фотографическом снимке.

Иначе говоря, полоса железнодорожного пути, ограниченная с боков параллельными линиями, изобразится на снимке полосой, постепенно суживающейся, т. е. имеющей форму треугольника с вершиной на горизонте. Совершенно так же всякие две или несколько горизонтальных линий, параллельных между собой, будут казаться глазу и выйдут на фотографии в виде линий, сходящихся на горизонте в одной точке, которая может находиться или прямо перед наблюдателем, или вправо, или влево — в зависимости от того, как рас-



11. То же со светофильтром. Детали на снегу проработаны.



12. Схема, поясняющая влияние наклона камеры на искажение при архитектурных съемках

положены эти параллельные линии по местности. Точки, в которых сходятся изображения параллельных линий на местности, называются точками схода.

Остановимся теперь на вопросе, как изменяется вид этого изображения в зависимости от расстояния, с которого мы наблюдаем или фотографируем предмет. Если сфотографировать предмет со слишком близкой точки, то разница в величине вертикальных ребер будет особенно велика, а горизонтальные ребра будут казаться сходящимися особенно сильно. Наоборот, если фотография сделана с очень большого расстояния, разница в величине вертикальных ребер будет очень мала или даже совершенно незаметна для глаза, а горизонтальные ребра будут казаться параллельными между собою.



13. Камера была расположена правильно. Стены здания вертикальны

Из предыдущих рассуждений вытекает такой общий вывод: при фотографировании предметов со слишком близкой точки зрения перспектива будет очень резко выражена и будет казаться поэтому неестественной; при фотографировании со слишком удаленной точки перспектива будет выражена слабо, она будет мало заметной.

Наконец упомянем еще об одном явлении, понятном нам уже из предыдущего изложения. Если перед каким-либо интересующим нас предметом, например зданием, находится другой предмет, например дерево, отчасти закрывающий первый, то чем ближе мы подойдем, тем большая часть первого предмета окажется закрытой. Точно так же выдающийся вперед выступ дома будет закрывать расположенные сзади него части тем больше, чем ближе мы подойдем к нему.

Переходя к съемке строителей, мы прежде всего и остановимся на вопросе о выборе точки стояния фотоаппарата.



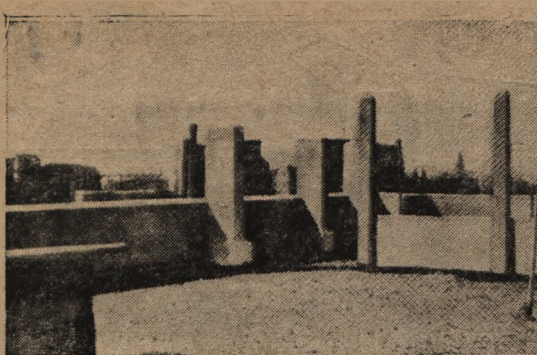
14. Камера была поднята вверх—стены завода сужаются вверх

Особенность данного вида съемки заключается в том, что очень часто фотографирующий бывает стеснен в выборе этой точки. Приходится фотографировать с близкого расстояния или потому, что желательно получить изображение в крупном масштабе, или вследствие того, что другие строения не позволяют достаточно далеко отойти от предмета.

Вместе с тем при близкой точке стояния может случиться, что не весь нужный объект уместится на снимке. В связи с последним обстоятельством при архитектурной съемке нередко пользуются широкоугольными объективами с углом зрения более 100° .



15. Камера была опущена вниз—стены здания сходятся вниз



16. Интервал сюжета-1 (соотношение яркостей 1:10)

Однако использования близкой точки стояния фотоаппарата надо избегать, кроме конечно тех случаев, когда к этому вынуждают обстоятельства, потому что при этом перспектива кажется преувеличенной, и это преувеличение на снимках архитектуры особенно резко бросается в глаза. Если с одной и той же точки стояния, расположенной близко к снимаемому сюжету, произвести два снимка — один широкоугольным объективом, а другой обыкновенным, — то в смысле передачи перспективы оба случая будут по существу одинаковы; однако широкоугольный объектив захватит большую площадь, и потому неестественность перспективы на нем будет выступать еще более резко. Если же из снимка, сделанного широкоугольным объективом, вырезать часть, соответствующую снимку, сделанному обыкновенным объективом, то в отношении передачи перспективы оба снимка будут совершенно одинаковы.

Практически важно решить вопрос: с какого расстояния следует снимать архитектурное сооружение, чтобы перспектива не казалась преувеличенной и в то же время была ясно выражена.

На основании простых опытов можно доказать, что глаз свободно наблюдает предмет и ясно видит его во всех его частях, если он наблюдает предмет под углом в 20° или немного большим. Исходя из этой величины, нетрудно вычислить что расстояние от глаза до наблюдаемого предмета, например, здания, должно быть в 2,5—3 раза больше размеров этого здания. Этими правилами и следует пользоваться на практике, независимо от того, фотографируем мы короткофокусным объективом или длиннофокусным.

Правильное положение матового стекла играет при съемке строителей исключительную роль. Оно должно быть расположено строго в вертикальной плоскости, причем нижняя и верхняя стороны его должны быть горизонтальны.

Если плоскость матового стекла расположена, как указано на рисунке, т. е. верхняя часть его отклонена назад, то изображения вертикальных линий (углы домов и т. п.) будут на снимке сходиться по направлению к верхней его части; если оно наклонено в обратную сторону, то они будут сходиться по направлению к нижней части снимка.

Если матовое стекло расположено в вертикальной плоскости, то нижняя и верхняя стороны его

не горизонтальны, т. е. скошены; набор, и на полученном снимке вертикальные линии выйдут непараллельными боковым сторонам снимка; этот дефект может быть устранен только соответствующей обрезкой снимка.

Указанных выше искажений, происходящих от наклона матового стекла, трудно бывает избежать в том случае, когда требуется сфотографировать объект, находящийся слишком высоко или слишком низко; тогда приходится передвижением объективной доски перемещать объектив вверх или вниз, чтобы захватить на снимок нужный объект целиком. Если и эта мера оказывается недостаточной, следует наклонить в нужном направлении переднюю часть камеры, если это допускается ее конструкцией. Этими правилами, очевидно, можно пользоваться только тогда, когда объектив покрывает площадь большую, чем площадь пластинки данного аппарата.

Однако в некоторых случаях, указанных выше, искажения допустимы; когда приходится фотографировать с земли вершину какого-нибудь высокого сооружения или же, наоборот, с точки, расположенной высоко, например с крыши дома, сфотографировать объект, расположенный ниже, невозможно достичь вертикального положения матового стекла; вертикальные линии выйдут поэтому на фотографии сходящимися; чем больше наклон матового стекла, тем сильнее будет выражено это явление.

Теперь мы остановимся на требованиях в отношении объектива, свойств фотопластинки, а также условий освещения.

Не всякий объектив пригоден для съемки строителей, потому что правильность изображений, отсутствие искажений по краям снимка играют здесь очень большую роль; искажения на снимках архитектуры особенно резко бросаются в глаза. Ландшафтная линза непригодна для съемок строителей. Что касается других видов объективов, то необходимо, чтобы они были симметричной конструкции. Кроме того, как уже знает слушатель из предыдущего изложения, кроющая способность объектива должна быть возможно больше.

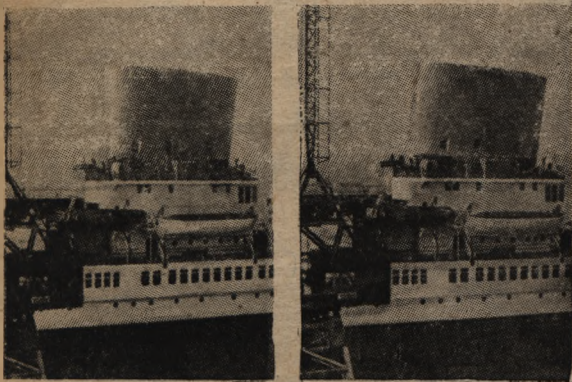
Перейдем теперь к выбору пластинок, пригодных для съемок строителей.



17. Интервал сюжета 1:2,7 (соотношение яркостей 1:500).

Истинный интервал объекта может варьировать в очень широких пределах. Основными факторами, влияющими здесь, будет окраска архитектурного сооружения и освещение.

Открытый сюжет, окрашенный в яркие цвета и непосредственно освещенный солнцем, будет иметь небольшой истинный интервал (от 0,5 до 1,0). Для зданий темной окраски интервал увеличивается уже до значения 2,0. При съемке же в узких улицах или при наличии у сюжета сильно затененных частей истинный интервал может достичь большого значения (до 4,5—5,0).



18. Интервал сюжета 1:2,7 (соотношение яркостей 1:300)

Левое фото снято на пластинках слабо ортохроматизированных, правое — на сильно ортохроматизированных.

Таким образом интервал яркостей архитектурных сюжетов может варьировать в очень широких пределах, а это значит, что в одних случаях, при большом интервале, необходимо чрезвычайно тщательно определять экспозицию, и, наоборот, при небольшом интервале допустимы значительные колебания экспозиции. Приводимые иллюстрации поясняют сказанное. Затем лучше всего пользоваться цветочувствительными пластинками, так как они правильнее передают окраску здания.

РАБОТА 3

ВЫЯСНЕНИЕ ВЛИЯНИЯ УДАЛЕНИЯ ТОЧКИ СТОЯНИЯ НА РЕЗУЛЬТАТЫ АРХИТЕКТУРНОЙ СЪЕМКИ

1. Предварительно выберите значительных размеров фабрику или завод. Местность, на которой они расположены, должна позволять сфотографировать их с двух точек стояния: расположенной по отношению к фабрике значительно ближе нормы, и с точки, расположенной на нормальном расстоянии. При фотографировании учтите кроме того все общие указания относительно точки стояния, освещения и другие, известные вам из предыдущего изложения указания.

2. Произведите съемку с первой точки стояния. При этом определите приблизительно направление

оптической оси фотоаппарата в момент съемки, т. е. заметьте свою точку стояния и запомните ту точку здания, на которую направлена оптическая ось, иначе говоря, ту точку, которая приходится в центре матового стекла. Первая и вторая точки и определяют собой направление оптической оси.

3. Сделав съемку с первой точки стояния, переходите на вторую точку стояния, которая должна быть расположена на той же линии, т. е. на линии направления оптической оси при первой съемке. Производите вторую съемку при том же направлении оптической оси, что и при первой съемке.

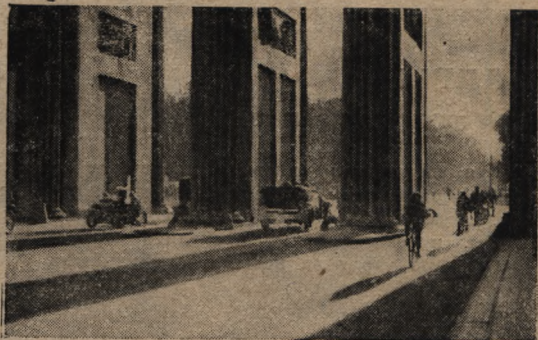
4. Получив с заснятых пластинок негативы, а затем позитивы, сравните их, обратив внимание на разницу в перспективе, а также в величине заснятой площади.

Помимо этой работы, полезно проделать еще следующее:

1. Произвести съемку с одной и той же точки стояния объективами с различными фокусными расстояниями и сравнить полученные результаты.

2. Произвести съемки при наклонном положении плоскости пластинки в ту и другую сторону и определить на полученных снимках точки схода вертикальных линий.

3. Произвести съемку одного и того же здания с двух точек стояния, различных по высоте; сравнить полученные снимки и определить на них положение линии горизонта.



19. Интервал сюжета 1:2,8 (соотношение яркостей 1:700)

4. Произвести съемку, расположив аппарат параллельно фасаду здания, т. е. так, чтобы оптическая ось была перпендикулярна плоскости фасада.

5. Произвести съемку одного и того же здания при различных условиях освещения.

Более подробных указаний по этим работам мы не даем. При производстве съемок и при оценке полученных результатов слушатель должен руководствоваться теми сведениями об архитектурной съемке, которые изложены выше.

К. КРАБТРИ и МАТЬЮС. «Приготовление фотографических растворов». Перевод проф. Н. Е. Ермилова, 108 стр. Издание Учебного Комбината Гражданского Воздушного Флота. Ленинград. 1931-й год. Тираж 1000 экземпляров. Цена 1 р. 25 к.

Имена авторов книги, работников американской научной фотолaborатории Кодак-Истмена, говорят сами за себя. Несмотря на богатство существующей фотолитературы в Германии и во Франции, книга эта переведена даже на немецкий и французский языки. Проф. Н. Е. Ермилов дал прекрасный авторизированный перевод применительно к советским условиям.

Достаточно перечислить главы, для того чтобы увидеть насколько богато содержание книги: «Составление фоторастворов», «Фотоподсчеты», «Принадлежности фотолaborатории», «Техника составления фоторастворов», «Замена одних химических веществ другими», «Сохранение химических веществ и растворов» и др. В особенности ценны последние главы. Книга дает ответы на наиболее неясные вопросы, возникающие в процессе проявления: как велика продолжительность годности проявителя; отчего зависит появление вуали, окраски при проявлении, фиксировании; в чем смысл последовательности растворения химических веществ; в чем выражается ядовитое действие химических веществ и т. д.

Д. Михайлов

КАДРЫ

ДЛЯ ФОТОФАБРИК

Для подготовки квалифицированных рабочих фотофабрики при Союзфото открыты краткосрочные 3-месячные курсы. Помимо теоретической учебы, курсанты будут проходить практические занятия по уходу за новыми заграничными станками.

ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО

№ 5 **ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ 1932 г.**
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ТВОРЧЕСКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Адрес редакции: Москва 6, Садово-Каретная, 10
Тел. Д 1-42-61

Редколлегия: С. А. ЯНСКИЙ (ответ. редактор),
В. А. ГРИШАНИН, С. В. ЕВГЕНОВ, Л. П. МЕЖЕРИЧЕР,
Ф. А. ФОМИН

Редактор научно-технической части
В. А. ЯШТОЛД-ГОВОРКО

Зав редакцией
Ю. ПРИГОЖИН

В НОМЕРЕ

ПЕРЕДОВАЯ. Партийной печати—партийный снимок
В. Грюн т а л ь. Фото еще не поставлено на службу
технической пропаганды 3

ЗА ПРОЛЕТАРСКИЙ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

В. Б о р и с о в. Создадим диалектическую форму
пролетарского фотоискусства 8
И. С о с ф е н о в. Два фронта 14
В. Г р и ш а н и н. Побольше самокритики 18

СМОТР ТВОРЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ ФОТОРЕПОРТЕРОВ И ФОТОКОРОВ

С. Ф р и д л я н д. Как я работаю 20
Л. М е ж е р и ч е р. Репортер и художник 21
С. Е в г е н о в. Против преждевременного ухода
от "чистого" фоторепортажа 23
Производственно-биографические данные о
С. Ф р и д л я н д е 24
О. Б о л т я н с к а я. Работы советских фоторепор-
теров за рубежом 33
Открытое письмо правлению Дома печати 34

ОВЛАДЕЕМ ТЕХНИКОЙ

Н. Ц е р е в и т и н о в. Светофильтры и их приго-
товление 37
Л. Б р о у д е. Долой матовое стекло 41
П р о х о р е н к о. Гидрохинон из бада 46
К. С у в о р о в. Ремонт и регулировка затвора
Компур 48
Д. Б. Открытие Д. Городинского 55

ВЫСШИЙ КУРС ФОТОТЕХНИКИ

Архитектурная и ландшафтная съемка 56
М е ц ц о - т и н т о. Работы С. Фридлянда 25—32
На обложке. Комсомол на демонстрации

Ответственный редактор С. ЯНСКИЙ

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ Прист. к печ. 14/V—32
З. Т. № 495. Изд. № 1317
Тираж 24.000
Стат Б—176х250 мм. 2 бл.
Колич. зн. в бум. л. 219750
Сдано в прозав. 19/IV—32 г.
Подписано к печати
11/V—32 г. Уполи. Главл. В—26510
Технич. редактор
Б. Д. Пассов

Отпечатано в 7-й тип. „ИСКРА РЕВОЛЮЦИИ“
Мособлполиграф. Москва, Арбат Филипповск. пер., 13.



Фото-бюллетень Закавказского отделения Союзфото

ЛЕГКО и БЫСТРО ВЛАДЕТЬ ФОТОАППАРАТОМ

может научиться каждый,
читающий книжки

БИБЛИОТЕКИ ФОТОКОРА

36 выпусков в год 3 выпуска в месяц

Библиотека фотокора

- Журнально-газетное объединение.**
1. В простой и популярной форме излагает основы фототехники.
 2. Содействует поднятию квалификации фоторепортеров и фотокоров.
 3. Дает справочный материал по вопросам фотосъемки.
 4. Дает методические указания в области преподавания фотографии в кружках, школах, техникумах и т. д.
 5. Каждая книжка является законченным трудом по тому или иному вопросу фотографии.

Продолжается прием подписки с 1 мая 1932 г. не менее чем на три месяца.

Подписная цена:
12 мес.— 7 р., 6 мес.— 3 р. 50 к., 3 мес.— 1 р. 75 к.

Подписку сдавайте только почте не позднее установленного ею срока.

ОВЛАДЕНИЮ ТВОРЧЕСКИМ МЕТОДОМ ПРОЛЕТАРСКОЙ ФОТОГРАФИИ, ОВЛАДЕНИЮ ВЫСОКОЙ ФОТОТЕХНИКОЙ ПОМОГАЕТ

Библиотека ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО

12 выпусков в год

Журнально-газетное объединение.
В 1932 г. фотокорам и фоторепортерам будут даны основные материалы для повышения их общественно-политической и фототехнической квалификации.

Среди первых книг подписчик получит: „Теорию и практику обслуживания периодики снимками“, фотохимию, позитивный процесс, сенситометрию и т. д.

Продолжается прием подписки с июня месяца 1932 года.

Подписная цена:

12 мес.— 7 р., 6 мес.— 3 р. 50 к., 3 мес.— 1 р. 75 к.

Подписку одавайте только почте не позднее установленного ею срока.

Как самому построить радиоприемник? Как организовать радиогазету? Что такое телевидение?

На эти и другие вопросы радиотехники и радиовещания каждый может получить ответ, подписавшись на популярную

Радиобиблиотеку

Популярная библиотека рассчитана на начинающего радиолюбителя, для самостоятельного изучения радиотехники и основных вопросов радиофикации и радиовещания.

Библиотека написана популярным языком и является общедоступным пособием.

Библиотека состоит из 4-х книг в год.

Открыт прием подписки.

Подписная цена: 12 мес.— 4 р., 6 мес.— 2 р., 3 мес.— 1 р.

Подписку сдавайте местной почте не позже установленного ею срока.

Журнально-газетное объединение.

НОВЫЕ ПЛАСТИНКИ ФОТОКИНОХИМИЧЕСКОГО ТРЕСТА

ФОТОКИНОХИМТРЕСТОМ ВЫПУСКАЮТСЯ НОВЫЕ СОРТА ПЛАСТИНОК

ПАНХРОМАТИЧЕСКИЕ ПЛАСТИНКИ

очувствлены к красному и оранжевому цветам и таким образом будут чувствительны ко всем цветам, обеспечивают наиболее правильную цветопередачу при съемке цветных объектов. При обработке панхроматических пластинок необходимо пользоваться выпускаемыми ВОКХТом специальными зелеными фильтрами.

ПАНХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОТИВООРЕОЛЬНЫЕ ПЛАСТИНКИ

эти пластинки имеют специальный противоореольный подслои, назначение которого предотвращать появление ореолов.

ПОРТРЕТНЫЕ ПЛАСТИНКИ

портретные пластинки отличаются весьма большой светочувствительностью и мягкостью.

ЛАНДШАФТНЫЕ ПЛАСТИНКИ

под этим названием выпускаются высокоортохроматизированные пластинки, со значительной широтой. Эти пластинки особенно рекомендуются для фотокоров деревни, которым приходится весьма часто снимать ландшафтные сюжеты, как уборка урожая или иные виды сельскохозяйственных работ на открытом воздухе.

Указанные новые сорта пластинок отличаются специальными качествами, отвечающими требованиям того или иного объекта в смысле наиболее правильной передачи соотношения тонов и яркостей в объекте.

Продажа пластинок производится во всех магазинах, торгующих фототоварами.

ТРЕБУЙТЕ ВСЮДУ.

ФОТОМЕХАНИЧЕСКИЕ ПЛАСТИНКИ

— фото-механические пластинки, выпускаемые Фотокинохимтрестом, являются лучшим негативным материалом при репродукционных и других аналогичных работах.

ФОТО ТОВАРЫ



М С П О
Москоопкульт
Фотосклад
Москва - Центр
Рождественка, 5
Телефон 52-02.

Заказы выполняются только по получении полной их стоимости. Химикали отпускаются только к заказанным пластинкам и бумаге в полной соответствующей норме.

Прейс-куррант высылается бесплатно.

ВАЖНО ДЛЯ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Лучший прибор для определения выдержки (экспозиции) при съемке — автофотометр «МИТГОЛ» последнего выпуска 1931 года, в котором, кроме прежних таблиц, впервые помещены таблицы для съемки при электрических лампах. Ц. 1 р. 25 к., с пересылкой 1 р. 50 к.

Требуйте во всех магазинах и отделениях Москоопкульта

Адреса розничных магазинов:

Телефоны

Москва, магазин № 1	Москоопкульт	— Сретенка, 11	92-70
" " № 3	"	— Мясницкая, 20	4-47-68
" " № 5	"	— Рождественка, 5	52-02
" " № 6	"	— Петровка, 15	3-68-39
" " № 7	"	— Тверская, 62	Д-1-28-53
" " № 9	"	— Арбат, 55	Г-1-21-46
" " № 21	"	— Пятницкая, 16	В-1-70-06
" " № 23	"	— Кузн. Мост, 20	5-81-62