

РЕВЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ • НОМЕР 2

Фотомодия 62

ЗА МИР!

В ОТВЕТ НА ПРИЗЫВ
РЕДАКЦИИ РЕВЮ «Ф61»
ПРИСЛАТЬ НАМ
ФОТОГРАФИИ НА
ТЕМУ «МИР», К НАМ
НАЧАЛИ СЛЕТАТЬСЯ
ПИСЬМА И ФОТОГРАФИИ
СО ВСЕХ УГОЛКОВ
ЗЕМЛИ. ЭТОТ
РАДОСТНЫЙ ФАКТ
СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ НЕ
ТОЛЬКО О ТОМ, ЧТО
ФОТОГРАФЫ ВСЕХ
СТРАН И
НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ
МЕЧТАЮТ О СПОКОЙНОЙ
ЖИЗНИ И РАБОТЕ,
НО И О ЗНАЧИТЕЛЬНОЙ
ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ЗРЕЛОСТИ ЛЮДЕЙ.
НО ВЕДЬ
ФОТОГРАФОВ НА
ЗЕМЛЕ — МИЛЛИОНЫ
И МЫ НАДЕЕМСЯ,
ЧТО ЕЩЕ МНОГИЕ
СОБИРАЮТСЯ ПОСЛАТЬ
НАМ СВОИ РАБОТЫ.
РЕДАКЦИЯ

ФОТОГРАФЫ —

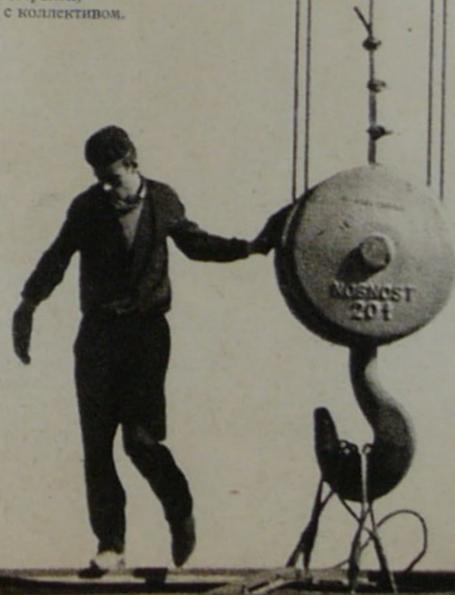


Павел Ванчур: Все пушки за решетку! (6x6)

Фотография 62

СПЕЦИАЛЬНОЕ РЕВЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ
НОМЕР 2-VI ГОД ИЗД.

Главный редактор Václav Jirů — переводы и редакция русского текста Тамара Шевченко — литературный сотрудник Ярослав Короновский — авторы основных статей: Lubomír Fendrych, V. Fuchs, инженер Jiří Havel, Václav Jirů, Miloslav Kubeš, Jiří Macků, Jan Noha, Jiří Plachetka, инженер Vilém Reichmann, инженер Petr Tausk, Lars Wickman, главный редактор шведского журнала „Foto“, Václav Zykmand, кандидат искусствоведческих наук — графическое оформление номера Jiří Schmidt и Antonín Schneiberg — фото на первой странице обложки Marie Sechtlová — фото на титульной странице Jozef Zubrický — адрес редакции Прага 5, Смичов, ул. Вистора Гюго 4 Praha 5, Smíchov, ul. V. Huga, 4 — телефон 41518 — © Издательство „Orbis“, нац. пред. в Праге — глубокая печать и юнионная печать „Polygrafia“, нац. пред. в Праге: диапозитивы A. Pajer и J. Kuděj, ретушь V. Sedláček и O. Bára, монтаж V. Frajer и M. Zbuzek, офорт F. Trojan, F. Sybal с коллективом, глубокая печать L. Kotáb с коллективом, гравюрные корректуры St. Šebek, набор F. Voborník с коллективом машинной мастерской и A. Mareš с коллективом ручной мастерской, книжная печать F. Šíral с коллективом. — ИЮНЬ 1962



ФОТОГРАФИЯ 62 — июнь

- 3 М. Кубеш: Человек и природа в фотографии
- 6 Л. Фендрих: Нужна наука о фотографии
- 8 В. Зикмунд: О специфичности индивидуальных выразительных средств
- 10 Беседа с главным редактором Ларсом Викоманом
- 12 Ян Ноба: Тому, кто умеет снять мечту
- 18 И. Мацку: О польской фотографии
- 20 И. Гут: Первое мая — праздник молодости
- 26 В. Райхман: Об изображении вещей в художественной фотографии
- 30 В. Фухс: Фотограф и плотины
- 34 И. Гавел: Техника и фотографическое искусство. Семь дискуссионных замечаний, писем и т.д.
- 44 И. Плачетка: Ее статуя
- 47 И. Мацку: Образец? И да и нет
- 48 Фотограф и его автопортрет
- 54 Избранное Ф 62
- 56 Четыре фотографа из СССР
- 64 Собачья жизнь
- 70 В. Ииру: Об одном конкурсе
- 72 Об оспротевшем дрозде
- 74 Серьезное и курьезное
- 80 Фотографическая литература
- 82 Юмор и женщина за камерой

FOTOGRAFIE 62 — June

p. 3. M. Kubeš: The Man, the Nature and the Photography; p. 6 L. Fendrych: We Need Photographic Science; p. 8 V. Zykmond: About Specialisation of the Individual Expression; p. 10 Talking with Editor in Chief Lars Wickman; p. 12 J. Noha: Who Knows To Take Photographs of Dreams; p. 18 J. Macků: Photography in Poland; p. 20 J. Guth: The 1. May, the Celebration - Day of the Youth; p. 26 V. Reichmann: The Photography of Art of Objects; p. 30 V. Fuchs: The Photographer and the Dams; p. 34 J. Havel: Technics and Photographic Art and Seven More Contributions to the Discussion, Letters etc.; p. 44 J. Plachetka: Her Statue; p. 47 J. Macků: Pattern? Yes and No; p. 48 The Photographer and His Autoportrait; p. 54 Choice F 62; p. 56 Four Women-Photographers from USSR; p. 64 The Main Motif: Dog; p. 70 V. Jirů: A Contest; p. 72 The Orphan Blackbird; p. 74 Serious and Gay; p. 80 Photographic Literature Abroad; p. 82 Humour, Woman Behind the Camera.

FOTOGRAFIE 62 — June

p. 3 M. Kubeš: L'homme, la nature et la photographie; p. 6 L. Fendrych: Nous avons besoin d'une science photographique; p. 8 V. Zykmond: La spécialisation de l'expression individuel; p. 10 Nous parlons avec rédacteur en chef Lars Wickman; p. 12 J. Noha: Qui est capable de photographier un rêve; p. 18 J. Macků: La photographie en Pologne; p. 20 J. Guth: Le 1. Mai — une fête des jeunes; p. 26 V. Reichmann: Sur la photographie d'art des objets; p. 30 V. Fuchs: Le photographe et les barrages; p. 34 La technique et l'art photographique et d'autres sept contributions à la discussion, lettres etc; p. 44 J. Plachetka: La statue d'elle; p. 47 J. Macků: Une exemple? Oui et non; p. 48 Le photographe et son autoportrait; p. 54 Choix F 62; p. 56 Quatre photographes de l'USSR; p. 64 Motif général — le chien; p. 70 V. Jirů: Une concurrence; p. 72 D'un petit merle orphelin; p. 74 Sérieux et gai; p. 80 La littérature photographique à l'étranger; p. 82 L'humeur et la femme derrière le camera.

FOTOGRAFIE 62 — Juni

S. 3 M. Kubeš: Der Mensch, die Natur und die Fotografie; S. 6 L. Fendrych: Wir brauchen eine Foto-Wissenschaft; S. 8 V. Zykmond: Über die Specialisation der individuellen Expression; S. 10 Wir sprechen mit Chefredakteur Lars Wickman; S. 12 J. Noha: Wer auch den Traum fotografieren kann; S. 18 J. Macků: Über die polnische Fotografie; S. 20 J. Guth: Der 1. Mai — ein Festtag der Jugend; S. 26 V. Reichmann: Über die künstlerische Fotografie von Gegenständen; S. 30 V. Fuchs: Der Fotograf und die Talsperren; S. 34 J. Havel: Die Technik und die fotografische Kunst und weitere 7 Diskussionsbeiträge, Briefe etc.; S. 44 J. Plachetka: Ihre Statue; S. 47 J. Macků: Ein Muster? Ja und nein; S. 48 Der Fotograf und sein Selbstporträt; S. 54 Auswahl F 62; S. 56 Vier Frauen — Fotografen aus der USSR; S. 64 Hauptmotiv Hund; S. 70 V. Jirů: Über einen Wettbewerb; S. 72 Eine kleine verwaiste Amsel; S. 74 Ernst und leichtfertig; S. 80 Die fotografische Literatur im Ausland; S. 82 Humor und die Frau hinter der Kamera.

Авторы фотографий

J. Anděl, Литвинов; O. Bára, P. Baumann, Прага; G. Blechová, г. Теплице; VI. Capoušková, P. Чахмахчева, В. Šarka, S. Cerníková, Прага; H. Diasová, Брно; A. Dižo, г. Понавская Быстрица; M. Einhornová, K. Fialová, V. Fuchs, E. Fuková, Прага; Г. И. Горев, г. Киров; J. Guth, Прага; J. Hajn, Оломоуц; M. Hartmanová, г. Брандис и. Л.; D. Hochová, J. Hrdličková, M. Hucek, J. Humpálová, Прага; Ч. Ф. Халанская, Киев; J. Jeníček, V. Jirů, D. Kalvodová, Прага; V. Kohout, Мар. Лазне; J. Kohoutek, г. Оломоуц; E. Kotrbová, Прага; I. Kozáček, Братислава; И. Крысов, Спасо-Талши; J. Kupa, Прага; Z. Látalová, Черношце; T. Lebedeva, Москва; S. Loštický, Прага; V. Manfredini, Soisy, Франция; V. Melfertová, Hiloburghausen, ГДР; O. Micháliková, Прага; J. F. Michel, Bievest, Франция; M. Novotná, Zd. Novotný, гор. Лепяны; M. Pavlíková, Прага; И. Павлова, Ленинград; M. Peterka, Прага; J. Plachetka, Москва; V. Plichtová, V. Prudíč, E. Radnická, Прага; J. Rathan, Карловы Вары; V. Reichmann, Брно; J. Rmoutilová, Прага; M. Robinsonová, Братислава; H. Ruttkayová, Братислава; J. Režábek, г. Гаврижов; J. Seidlerová, Прага; A. Skládanová, Брно; G. Skoumalová, Братислава; S. Skouřilová, Брно; A. Svoboda, S. Starý, Прага; I. Stridt, Erfurt, ГДР; D. Sýkorová, J. Čálek, Прага; M. Šechtlová, г. Табор; V. Ševčík, V. Skvařinová, Прага; V. Škvára, г. Турнов; M. Шмерлинич, Ленинград; A. Šouřková, Прага; R. Štursa, Брно; L. Terzl, г. Обрихтени; Г. Тивсандзе, Тбилиси; A. Váchová, V. Váchová, K. Vachudová, Прага; V. Valenta, г. Простейов; P. Vančura, J. Vofšček, Zd. Vronská, M. Zemina, Прага; J. Zubrický г. Кошице.



Ладислав Терза: Лето (6x6)

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ФОТОГРАФИИ

МИЛОСЛАВ КУБЕШ

Человек и природа это постоянно новая, хоть в чем-то и старая тема, отраженная во всех областях искусства. Пейзаж и природа — это сюжеты, наиболее часто встречающиеся у многих фотолюбителей. Но несмотря на высокий уровень фотографии и попытки по-новому изобразить пейзаж, можно в определенном смысле говорить о кризисе пейзажной фотографии.

Причина этого кризиса заключается в том, что в новом социалистическом обществе необходимость по-новому и художественно выразить эстетическое и этическое отношение человека к природе наталкивается на недостаточную идейную и эстетическую подготовку человека. Новую действительность необходимо теоретически обосновать и уяснить ее себе более, чем когда-либо раньше. Так же, как каждой революционной перемене в обществе предшествовала революция в головах людей, так и в области фотографии надо, прежде чем произойдут решительные изменения, уяснить себе

определенные теоретические основы, которые бы вобрали в себя все положительное, что было создано в прошлом. Нельзя предоставлять явления самотеку, ибо именно самотек бывает причиной возникновения снобизма, эстетства, халтуры в искусстве, индивидуализма или формализма. Дело не в том, чтобы назидательно поднимать палец: это можно, а это нельзя фотографировать, надо задуматься над тем, как найти дорогу, которая привела бы нас к художественному изображению пейзажа.

Необходимо уяснить себе, каково отношение человека к природе и природы к человеку, в чем заключается специфичность этого взаимоотношения в наше время, так как именно эти взгляды отражаются в фотографическом творчестве. И говоря о фотографии пейзажа, мы оцениваем в нем не только сам пейзаж, но прежде всего человека, который живет в нем, его мировоззрение, его отношение к природе.

Год назад мы говорили о том, что неплохо было бы издать номер «Фотографии», авторами которого будут только женщины. Сегодня редакции удалось более или менее полностью осуществить свой замысел. Настоящий номер — это почти целиком «женский» номер. (В нем помещено 75 фотографий 41 женщины — фотографа.) Мы были бы рады, если бы, ознакомившись с настоящим номером журнала, женщины-фотографы в ЧССР и в СССР, имен которых мы еще не знаем, с еще большей энергией и отвагой взялись за любимое дело. Особо ценны и приятны для нас были бы не только их снимки, но замечания и статьи наших корреспонденток, чтобы следующий «женский» номер мог быть действительно целиком делом их рук...

Редакция

Зададим себе на первый взгляд простой вопрос: почему человек вообще фотографирует пейзаж? Кроме фотографов, делающих пейзажные снимки в документальных целях, и фотографов, фотографирующих пейзаж, чтобы похвалиться: и я там был, — есть фотографы, фотографирующие пейзаж с чисто художественным интересом. Но что называть в данном случае художественным интересом? Что заставляет человека художественно передать в фотографии окружающую природу? Ответ на этот вопрос, хоть и в общих чертах, потому что он касается принципа художественного изображения природы вообще, мы найдем в работах Маркса. В «Философско-экономических рукописях» Маркс указывает на то, что человек, как существо, живущее в обществе, в соответствии с уровнем своего развития должен определенным образом очеловечивать окружающий мир, в котором он живет. Среди окружающих его предметов человек не теряет своего существа лишь тогда, если данные предметы войдут в его быт. В процессе работы окружающие его предметы становятся символом овеществления его самого, воплощением его человеческих качеств.

В искусстве, изображающем природу, человек утверждает факт своего существования в окружающем его мире. В таком художественном изображении человек выходит за рамки своей личности, отождествляет себя с окружающими предметами, с явлениями внешнего мира, обогащает свою духовную жизнь, познает сам себя в вещах. Поэтому художественный образ одновременно с этим открывает ему человеческую природу. Тем самым человек расширяет свой кругозор, обогащает и развивает свои чувства, свое духовное богатство, познает жизнь и свои человеческие ценности.

Таким образом, художественная фотография пейзажа является необходимой частью того, что называют обычно открытием человеческого лица мира и созданием человеческих ценностей. Она отражает вечную борьбу природы и человека, борьбу, в которой человек не может быть в природе отчужденной личностью. В про-

цессе этой борьбы человеку недостаточно уподобиться птице и изобрести самолет, уподобиться рыбе и изобрести корабль или подводную лодку, уподобиться планете или звезде и изобрести космический корабль. Человек должен постичь мир с помощью своих чувств. Он должен тосковать по аромату цветов, по призраку лунного света, он должен быть ветром, шелестом листьев, он должен грустить с прудом, мечтать с далью, радоваться с рекой и каждой весной рождаться для новой жизни. Человек может овладеть природой с помощью своих чувств и своего разума лишь при условии, что в природе он не чужой, что природа не потеряла для него своего человеческого лица, ибо он сам не перестал быть человеком и не стал всего лишь придатком машины.

Мы не хотим защищать теорию слияния субъекта и объективного мира. Человек и его сознание не являются и никогда не будут тождественны природе. Но в то же время человек не должен противопоставлять себя ей. Красота природы имеет второстепенный характер; это означает, что говорить о красоте природы можно лишь в связи с человеком, в ее взаимоотношении с человеком. В то же время у нее есть своя сущность, независимая от человека — как например определенное проявление типического в единичном, существенного в особенном. Но и этого недостаточно. Исключительно глубока мысль Чернышевского, сказавшего, что прекрасное есть жизнь. Эту мысль не надо упрощать, слишком обобщать или сужать и распространять только на живой организм. Самое важное — активное отношение вещей к человеку. Нельзя, однако, направлять все к чисто утилитарным целям. Надо найти взаимную гармонию самых различных факторов, вызывающих в нас эстетическое чувство. Человек может воспринимать красоту природы только тогда, если он не отчужден ей.

Об этом опять же очень хорошо говорит Маркс. Торговец минералами, например, не воспринимает красоту этих минералов только потому, что они интересуют его как товар. Уничтожение буржуазного общества обусловило конец отчуждения человека природе, что повело за собой уничтожение чисто поверхностного отношения к природе, результатом которого был в искусстве лубок. Буржуазные предприниматели не считались с красотой природы, противопоставляя разум (хотя и торгашеский, буржуазный разум) чувствам. Можно сказать, что между интересами капиталистического общества и интересами действительного искусства наступило противоречие. Наше общество устраняет это противоречие, а тем самым и противоречия между чувством, эстетикой и разумом.

При эстетическом восприятии действительности нас интересует не только форма, игра цвета, света и теней, очертание или сочетание предметов, но и смысл того, что выражают собой эти предметы, их значение и символичность. Иногда бывает, что при абсолютном совершенстве композиции, формы и всех остальных сторон, хорошая фотография вызывает в нас чувство неуверенности, неверие в будущность, т. е. разрывает именно эту связь человека с природой, отвергает обоснованность существования человека в природе, показывает человека в природе чужим, враждебным элементом, или наоборот — показывает природу враждебной и чужой человеческому существу.

В природе, конечно, могут быть и такие стороны, но они возбуждают у нормального человека чувство отвращения. Они не несут эстетической функции. Более широкое по своему содержанию искусство может, конечно, передать и эти стороны. Но фотография не будет восприниматься как художественное произведение, если она останется равнодушной к этим отрицательным сторонам, враждебным человеку.

Было бы упрощением и даже вульгаризацией возмущаться фотографией мушки только потому, что мухи переносят заразу и угрожают человеческому здоровью. Ведь солнце в определенных условиях тоже угрожает человеческой жизни, а в самой чистой реке человек может утонуть. Человека может переехать и самый красивый автомобиль. Эстетические критерии не являются чем-то абстрактным, они зависят от данных условий. Однако, как только предмет символизирует нечто, угрожающее человеческой жизни или здоровью, отрицающее человеческое отношение человека к природе и природы к человеку, — он перестает нести эстетическую функцию.

Поэтому можно сказать, что как только предмет по своему значению вступает в противоречие с человеческими интересами, разум может частично или совершенно подавить эстетическое переживание, или вызвать прямо противоположное чувство. Это естественно, ибо все мы люди, и разум нам дан для того, чтобы думать, т. е. чтобы оценивать все то, что мы воспринимаем.

Как оценить теперь с точки зрения всего сказанного тот факт, что люди любят фотографировать романтические березки, идиллические уголки, закат солнца и так далее? Не является ли это поисками гармонии человека и природы? Почему эти фотографии часто характеризуются как лубок? И можно ли вообще говорить о лубке в фотографии? Ведь фотографии изображают действительность такой, какая она есть. По другому обстоит дело в остальных областях изобразительного искусства, ибо там лубок — это все фальшивое, выдуманное. Но можно ли в фотографии, кроме наигрыша и фотомонтажа, лгать?

Я думаю что да, причем не каждый наигрыш или фотомонтаж можно назвать лубком. Но и сама ложь, фальш того, что мы видим на картине, не является единственной чертой лубка. Сюда относятся также дешевая эффектность, основывающаяся на внешних случайных и второстепенных сторонах при одновременном отрицании или подавлении основного содержания. Лубок

является фальшивым решением противоречия между человеком и природой. Это противоречие решается или тем, что картина подавляет человека как общественное существо, делает из него идиллическое существо, более близкое к природе, или противопоставляет природу человеку, его современным человеческим потребностям. В лучшем случае лубок констатирует свое абсолютное равнодушие к этим потребностям.

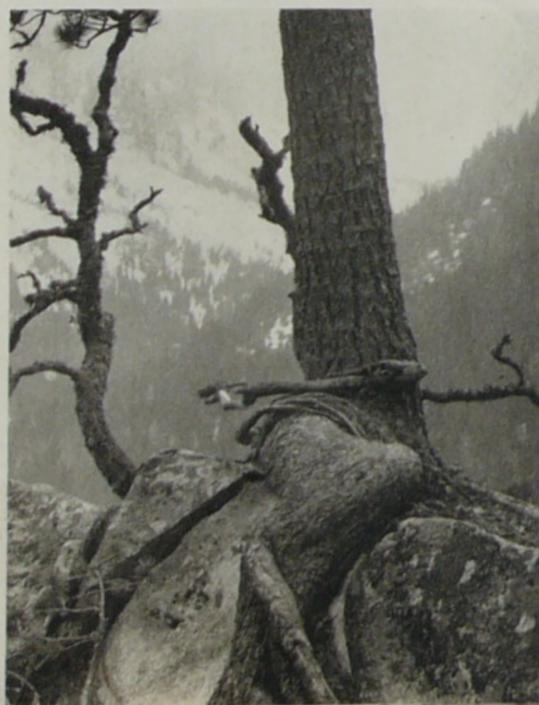
Именно такие фальшивые снимки, преследующие лишь внешнюю красоту, субъективно преследуют совершенно другую цель, заражают людей фальшивым романтизмом, идеализируют жизнь, лгут и искажают действительное отношение человека к природе и природы к человеку.

Я считаю, что художественная фотография не должна оставаться равнодушной к той борьбе, в которой человек познает природу, чтобы стать еще больше человеком, а природу сделать еще более человеческой. Искусство имеет большую человеческую ценность именно потому, что преследует интересы человека, становится на сторону жизни и всего, что человечески, помогает обществу преодолеть отчуждение природы и человека и создать гармоничное целое на основе зрелого социалистического и коммунистического общества. А в этом, как мне кажется, и заключается самая важная черта современности в пейзажной фотографии.

Задание для художников не из легких. Оно не терпит педантизма, закостенелости, а также импровизации, самоволия. Педант и человек без крепкой воли подчиняются минутному настроению, что конечно не приблизит их к действительности и настоящему искусству. Чтобы приблизить фотопейзаж к требованиям современности, фотограф должен стать в своем творчестве действительно современным человеком.

Но с этим заданием при всей доброй воле не справиться одному человеку — это не в его силах; нужно чтобы эту теорию разработал коллектив людей с самых различных точек зрения, чтобы он наметил действительно правильную дорогу и указал направление остальным.

Магдалена Робинзонова (6×6)



Зденка Вронска (6×6)



Ева Радницка (6×6)



Очень неприятно сознавать, что избранная тобою область деятельности, которой ты стараешься практически овладеть, не располагает почти никакой теоретической основой, кроме отдельных, часто очень ценных статей о той или другой проблеме.

Совсем по-другому обстоит дело в остальных областях искусства.

До сих пор мы не прочли ни одного трактата, занимающегося основным вопросом — историческим анализом фотографического искусства, возникновением и развитием фотографии и всех ее элементов, ее местом в обществе, задачей, ролью, которую она объективно и очевидно играет как в целом, так и в отдельных своих жанрах. Если бы мы могли познакомиться с таким произведением, мы бы получили в свои руки достаточное количество доказательств, с помощью которых могли бы дать ответ на все наши вопросы.

Написать такой трактат не было бы столь трудным, как в остальных областях искусства, потому что история фотографии еще достаточно молода. Ведь у нас уже появилось несколько небольших статей об истории фотографии; ими можно воспользоваться или завязать более тесную связь с их авторами. История фотографии параллельна остальным видам искусства. Она должна исходить не из романтических представлений об искусстве и художниках, представлений, которые часто еще живут скрытой жизнью во многих взглядах так называемых защитников чистого изобразительного искусства, представлений, которые часто исключают фотографию из искусства вообще; она должна исходить из действительно современного взгляда на искусство, как силы, организующей чувства, мысли и волю людей. Художественную работу надо понимать как стремление постичь и выразить средствами того или иного искусства в соответствии с законами красоты закономерные явления нашей жизни. Художник должен быть гражданином, наделенным талантом на-

НУЖНА НАУКА О ФОТОГРАФИИ



Ольга Михалкова (Флексарет)



Ольдржих Бара (6×6)

блюдать жизнь и выражать свое отношение к ней.

Вопрос упорядочения терминологии также требует немедленного решения. Пора уже всем договориться и не объяснять одни и те же явления в фотографии собственным термином. Для расшифровки мысли автора нужно много времени, кроме того все это вызывает совершенно излишние дискуссии и полемику. Необходимо обобщить практические знания, которые до сих пор были собственностью отдельных фотографических работников или были рассеяны в различных статьях и указателях; опыт фотографов должен стать мостиком для дальнейших поисков и находок, для определения законов фотографии, с помощью которых можно было бы наконец научно обосновать все то, что до сих пор было хоть и правильным, но тем не менее только случайным наблюдением.

Я не думаю, что в области фотографии мы должны создавать терминологическую систему или фотографический словарь, ибо и он получился бы субъективным и оторванным от живой проблематики сегодняшнего искусства; на все это жаль тратить время. Надо всего лишь использовать все хорошее, что было создано фотографией и что оправдало себя в других областях искусства. Сама жизнь, развитие нашего социалистического общества предъявляет к искусству совершенно конкретные и неотложные требования. Поэтому надо, чтобы фотография по своей идейной насыщенности и форме организации была искусством социалистическим. Уже здесь возникает много проблем, касающихся специфичности фотографии и отдельных ее жанров, возможности и границ ее общественного воздействия, вопросов идейности, правдивости, современности, (а в этом отношении и значения экспериментаторства), содержания и формы, а также и влияния нашего общества на эту область искусства.

Сюда же относятся проблемы народности фотографии, ее доходчивости. Я думаю, что именно эти две черты фотографии недо-

оцениваются, или наоборот, считаются само собой разумеющимися. Мы нуждаемся в образованной аудитории, имеющей контакт с тем, что она должна воспринимать как художественное произведение. Сюда же относится вопрос взаимного отношения фотографического творчества фотолюбителей и профессионалов.

Нужны научные произведения, с фотографическими иллюстрациями, которые бы знакомили людей с эстетикой фотографии и консультировали их по всем этим вопросам.

Может ли когда-нибудь возникнуть область литературы, занимающаяся фотографией и являющаяся настоящей наукой о фотографии? В фотографии много вопросов, на которые может ответить только теория. Теория должна обобщить основы творческой деятельности в широком смысле слова (использовать все средства, которыми располагает фотография для создания художественного произведения) так, чтобы возникла надежная основа для создания учебника фотографии. Предполагаемый учебник не должен выглядеть как общепринятые кухонные рецепты или отдельные практические технологические указания, в которых часто можно найти много хороших советов, но которые основываются на чисто личном опыте.

Взаимная изолированность истории, эстетики, теории принесла много вреда науке об искусстве. В области фотографии этого надо избежать. Наука о фотографии, которой суждено родиться, должна быть действительно наукой, созданной специалистами по истории, эстетике и теории искусства. Они должны сделать это во имя расцвета действительного искусства в фотографии и в помощь тем, кто это искусство создает.

ЛЮБОМИР ФЕНДРИХ

В настоящей статье мы постараемся избежать общеизвестных истин о том, например, что фотография — один из самых распространенных массовых видов искусства, что количественный рост фотографии необходимо влечет за собой повышение качественного уровня фотографии и что при столь высоком уровне (по сравнению со всемирным развитием фотографии) отдельные фотографии все чаще специализируются в определенных конкретных областях фотографии. Причина этого заключается в том факте, что творческая конкуренция в фотографии неустанно растет и стать мастером, скажем, репортажной фотографии, это значит в совершенстве освоить все, что было создано до того.

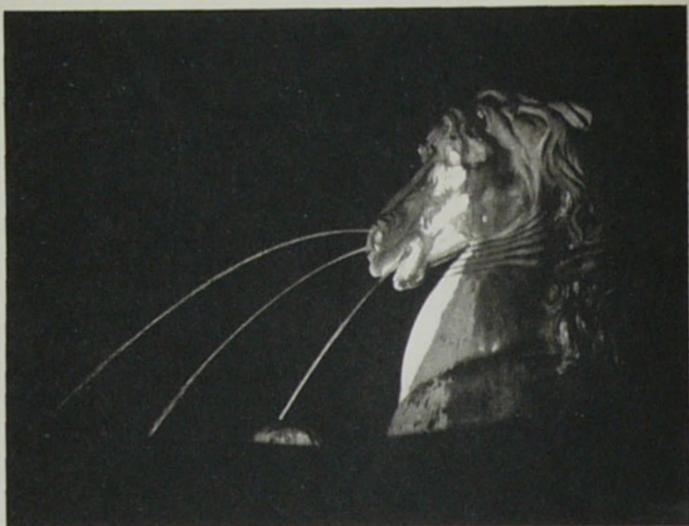
В настоящей статье нам хотелось бы прежде всего поднять вопрос об индивидуальных наклонностях фотографов.

Общеизвестно, что художник — это индивидуум с весьма специфическим складом натуры, со своеобразным мышлением и формой выражения. Как правило, все его внимание сосредоточено на том, что наиболее отвечает его потребностям, его интересам, его мечтам.

По фотографиям Картье-Брессона, например, даже не зная, кто их создал, нетрудно определить его автора. Это значит, что работам Картье-Брессона присущ своеобразный, неподражаемый творческий почерк, отличающий их от остальных фотографий. В этом заключается специфичность любого индивидуального творчества: неповторимость видения художника, своеобразие изобразительных средств, способность особым образом «очеловечить» одушевить мир вещей.

Вот еще пример.

Уже известный нашим читателям фотограф Ева Фукова создала недавно цикл, названный ею «Лошади». Это ряд снимков, изображающих мир, в котором живут лошади. Сами лошади на снимках появляются редко. Фотограф поставила перед собой цель передать атмосферу скачек и их «закулисную» жизнь — все углы и все места, где речь идет в первую очередь о лошади. Однако то, что делает эти снимки оригинальными — это далеко не тема, а своеобразная поэтичность, вложенная ею в снимки. И именно эмоциональность этих снимков гарантирует их неповторимость и



Ева Фукова: Из цикла «Лошади»

О СПЕЦИФИЧНОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

ВАЦЛАВ ЗИКМУНД

рисует нам особый, только этому фотографу присущий профиль. В этом случае мы говорим, что художник нашел себя, что его творчество индивидуально.

Индивидуализация творчества фотографа — это явление, ставшее синонимом психологии творчества. Художественное произведение является индивидуально реализованным образом субъективного отношения художника к объективной действительности. Этим сказано все. В этой попытке наметить границы художественного творчества и заключается индивидуализация этого творчества.

В некоторых случаях интересы фотографов очень широки, что заставляет их в определенных условиях искать и различные способы подхода к действительности. Такие фотографы, как правило, занимаются не только художественной фотографией (в узком смысле слова), но и репортажной, документальной и т. д. Это могло бы и не вредить делу, если бы во всех этих фотографиях проявлялся общий подход фотографа к действительности, единый художественно-изобразительный метод, который позволил бы нам узнать фотографа по его фотографиям. Положительным примером этого



служит фотографический цикл В. Ииру о Праге и пражанах.

Однако есть фотографы, фотографии которых, разные по своему сюжету, защищают самые противоположные эстетические взгляды и оценки действительности и, таким образом, выдают растерянность, шаткость взглядов своих авторов. Такое творчество мы называем раздробленным, неиндивидуализированным. Эти фотографы могут создать и удачные снимки, но это дело случая.

Чтобы фотография была живой, она должна отображать многообразие мира и воздействовать на нас эмоционально. Но один фотограф не способен передать все это многообразие. Постигнуть все богатство жизни может лишь фотография в целом. Эта задача превышает силы одного фотографа. Но если фотограф хочет добиться успеха и в этом, он должен сохранить во всех своих снимках единство мировоззрения. Многообразие мира и односторонность индивидуума не противоречат друг другу; общее можно передать в детали, деталь — это часть общего; познание отдельных явлений жизни дает познание общих закономерностей и общих явлений.

Всесторонность художника всегда относительна. Она определяется местом и назначением его в обществе, его субъектом, его индивидуальными психологическими особенностями. Индивидуализация творчества художника заключается в том, что объективно существующее многообразие мира выступает для нас в рамках индивидуальных субъективных способностей художника.

Иными словами художник должен иметь свою художественную программу. Тогда он перестанет «щелкать» затвором без какой-либо конкретной цели, фотографируя лежачие на поверхности факты и не отражая в них себя. Простое копирование действительности может иногда привести к созданию удачного снимка, но лишь случайно. В творчестве такого фотографа непременно отразится разнородность взглядов и беспринципность его отношения к действительности.

Многообразие мира и индивидуализация творчества художника не исключают друг друга. Напротив, они составляют единое целое и не могут существовать одно без другого.

Вацлав Ииру: Фотография в жизни культурного человека давно уже стала столь значительным фактором, что сегодня мы без нее едва ли обойдемся. В связи с этим, естественно, постоянно растет интерес к этому современному изобразительному и художественному средству. Как проявляется этот интерес в вашей редакционной практике и как вы реагируете на него в своей работе?

Л. Вискман: Мы стараемся расширить воздействие фотографии на самые различные культурные области. Мы организуем, например, фотографические выставки и конкурсы совместно с различными инстанциями всех культурных направлений. Как раз недавно мы подвели итоги большому фотографическому конкурсу, который мы организовали совместно со Шведским союзом архитекторов на тему о современной шведской архитектуре. Страницы нашего журнала открыты для всех культурных организаций; у нас они могут опубликовать свои взгляды, свои статьи; мы приглашаем их в качестве членов жюри на наши конкурсы.

Вацлав Ииру: В качестве главного редактора большого фотографического журнала у вас есть, конечно, много возможностей познакомиться с творчеством фотографов многочисленных стран Востока и Запада. Каково ваше мнение о тенденциях развития фотографии во всем мире?

Л. Вискман: Недавно мне пришлось побывать в Японии и на Дальнем Востоке. Все увиденное мной заставляет меня думать, что самое интересное в фотографии появится в ближайшие годы именно там.

Вацлав Ииру: Мы снова и снова убеждаемся в том, с какой искренностью миллионы людей во всем мире пытаются наладить сотрудничество между народами, способствовать их сближению и взаимному познанию и какой живой интерес питают они к плодотворному и мирному сотрудничеству во всех областях человеческой деятельности. Однако нам кажется, что в области фотографии в этом отношении не были использованы все возможности, хотя сама фотография, благодаря международной своего языка, прямо предназначена стать одним из самых действенных средств взаимного познания и сближения между народами. Каков ваш опыт в этом отношении и каково ваше мнение об этих возможностях?

Л. Вискман: Я без сомнения принадлежу к тем людям, которые верят в фотографию как в самое действенное средство, служащее к сближению и взаимному познанию между народами, а также и отдельными людьми. Поэтому я считаю, что важнее всего наладить свободный обмен работ между фотографическими организациями и отдельными фотографами всех народов во всех концах мира.

Вацлав Ииру: Есть ли у вас какое-нибудь конкретное предложение в этом направлении, которое бы помогло сближению между фотографами вашей страны, Чехословакии и Советского Союза?

Л. Вискман: Решающим фактором здесь является естественное стремление поддерживать связь с фотографами-профессионалами и фотолюбителями этих стран. Могу сказать, что мне по-

настоящему жалко, что мы так мало знаем о чехословацких и советских фотографах и об их работе. Мы были бы рады познакомиться с работами ваших передовых фотографов и с большой радостью опубликовали бы у себя лучшие из них. Мы хотели бы также помочь организации выставки, которую мы могли бы показать по всех городах нашей страны. В обмен на вашу выставку мы можем прислать вам работы шведских фотографов.

Вацлав Ииру: Цветные обложки и репродукции в вашем журнале всегда сделаны с большим вкусом, с хорошей цветной техникой и почти всегда по-новому. Так приблизительно я представляю себе борьбу фотографов с опасностью распространения дубка в фотографии, вызванную рождением цветной фотографии.

Л. Вискман: Мы тоже с большой осторожностью относимся к возможности расширения лубка в цветной фотографии. В сотрудничестве с выдающимися художниками и специалистами в цвете мы стараемся как можно подробнее информировать наших читателей о цвете и закономерностях цветной композиции, точно так же как о возможностях и опасных местах в работе с цветным материалом.

Вацлав Ииру: В чем, по вашему мнению, заключается основное назначение широкой печати (специальной и всей остальной), основным языком которой является фотография?

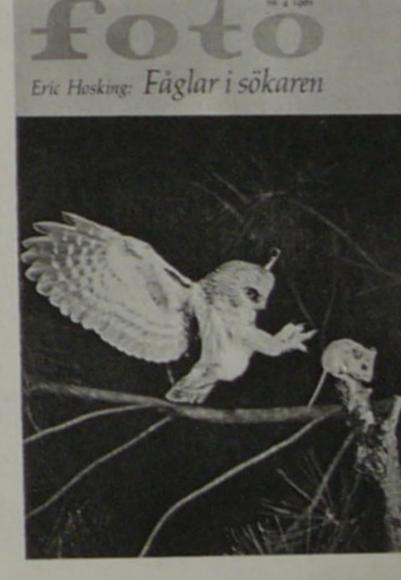
Л. Вискман: Быть критичной к фотографии, ничего не говорящей людям, удобной фотографией, и поддержи-

НА ВОПРОСЫ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА № 62 ОТВЕЧАЕТ СЕГОДНЯ ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ШВЕДСКОГО ЕЖЕМЕСЯЧНИКА „ФОТО“ ЛАРС ВИСКМАН ИЗ ИЗДАТЕЛЬСТВА „WORDISK FOTOGRAFY“ В СТОКГОЛЬМЕ:



Беседа

РЕПРОДУКЦИИ ОБЛОЖЕК ШВЕДСКОГО ЖУРНАЛА «ФОТО»



вать отдельных фотографов в их свободном творчестве.

Вацлав Ииру: Каково современное состояние и куда направляется развитие художественной фотографии в Швеции?

Л. Вискман: Поколение молодых фотографов прибавило шведской фотографии соли и перца и вывело ее на новую дорогу из пережитков историзма. В настоящее время трудно сказать, в каком направлении она будет развиваться дальше.

Вацлав Ииру: Какие организации созданы у вас для фотографов? Как осуществляется их эстетическое воспитание?

Л. Вискман: У профессиональных фотографов есть свои организации, устраивающие курсы в различных технических областях. Фотограф, конечно, сам должен решить, хочет он или не хочет быть членом этой организации. Кроме того каждый из них может самостоятельно выбрать для себя источник своего эстетического образования. Многие фотолюбители являются членами небольших фотографических клубов, рассеянных по всей стране. Эти клубы объединены в Национальный союз, который также проводит курсы, помогает клубам в их работе и развивает самую различную воспитательную деятельность.

Вацлав Ииру: Кто заботится в Швеции о развитии художественной фотографии? Кто из фотографов вы можете назвать в качестве представителей современной шведской художественной фотографии?

Л. Вискман: В Швеции есть группы специалистов, работающих в самых различных областях, например, в модной фотографии, этнопортретисты, фоторепортеры, фотографы серий фотографий, фотографы, делающие объявления и т. д. Те фотографы, работы которых нравятся людям и отвечают самым строгим требованиям в художественном отношении, находятся в более выгодном положении, потому что на них большой спрос и им предлагают самую лучшую и самую интересную работу.

Вацлав Ииру: В своей работе вы без сомнения также встречаетесь с трудностями, выходными из того факта, что до сих пор не были решены эстетические вопросы фотографического творчества. Насколько велик в Швеции интерес к теоретическим проблемам фотографии и что делается у вас для устранения этого недостатка?

Л. Вискман: Не все эстетические вопросы в фотографии уже решены, и даже больше — они никогда решены не будут — слава богу! В течение многих лет на страницах наших журналов мы обсуждали всевозможные эстетические проблемы и дискутировали о них в клубах. Пытался ли когда-нибудь у нас решить вопрос, является ли фотография искусством или нет? Наконец мы решили оставить все эти тухлые вопросы, ибо решение их все равно не принесет никаких практических результатов. Время от времени, конечно, мы вынуждены ухватиться за специальную проблему эстетического характера, продискутировать ее и определить свое отношение к ней. На страницах нашего журнала в настоящее время мы

стараемся особенно основательно следить за техническим развитием в фотографии, предоставляя ей новые и новые изобразительные возможности. Новые научные открытия или технические находки в некоторых областях фотографического процесса часто являются для фотографов импульсом в их дальнейшем индивидуальном творчестве и позволяют им создавать новые картины выдающегося художественного уровня.

Вацлав Ииру: Каково ваше мнение о значении международных выставок и фотографических салонов? И что вы думаете о присуждении премий на этих выставках?

Л. Вискман: Международные фотографические салоны часто выставляют фотографии, которые мне кажутся, как минимум, неинтересными и скучными.

Вацлав Ииру: Знаете ли вы чехословацкую и советскую фотографию? Были ли вы в Советском Союзе или в Чехословакии и собираетесь ли приехать к нам?

Л. Вискман: Я уже упоминал о том, что мне очень жаль, что я лично, да и большинство людей, интересующихся в Швеции фотографией, очень мало знают о современной чехословацкой и советской фотографии. К сожалению, до сих пор у меня не было возможности посетить ваши страны.

Вацлав Ииру: И последний вопрос: фотографируете ли вы и почему?

Л. Вискман: Вот вопрос! Да, я продаю душу дьяволу. А вы?

Вацлав Ииру: ... я тоже.



Две фотографии Марии Шехтловой

Как врач лучом рентгена, людей хочу снимать,
 я быстрой экспозицией спешу смерть обознать,
 Снимаю пируэт, лет птиц, изгиб кривой,
 глаза открытые детей, смех девушки одной,
 а сам я тоже был заснят глазом фотографа,
 по дороге из кинематографа:
 иду я, занят сам собой, вдруг миг меня
 разоблачает,
 ярким блеском, без теней, каким меня не знают.
 Такая же секунда вас тоже где-то ждет —
 всюду вездесущая вас камера найдет!

В моей лаборатории лебедь вновь летает,
 крылья экспозиции моря перелетают.
 Запечатляет камера всю правду во мгновении:
 открытый рот рвет тишину уединения;
 здесь камера нашла артиста с сияющим лицом —
 я уменьшила диафрагму, так много света в нем.
 Любовь до поцелуя мне удалось схватить,
 в осколке зеркала — все небо охватить.
 Так каждый снимок хоть частичку жизни нам
 дарит.

Вот здесь река — она уже не забурлит,
 а вот лицо — украшено улыбкой навсегда,
 земля — на ней и колос хлебный, и трава,
 и Первомай, и пионеры, и флажки,
 и гнезда ласточек, и матери с детьми.
 Но, видя многое, как мало запечатляет взгляд!
 Проходим мимо весело играющих ребят.
 Не видим игры света в капельке росы,
 ни чуда обнаженной женской красоты —
 она с неотразимой силой нас манит
 туда, за небосклон, где ночь любовь таит...

3

Когда совсем состарюсь, и в детство я впаду,
 тогда свои мечты увижу наяву,
 под звездным небосводом буду я дремать,
 лимоно буду снова весну переживать...

Нет, не хочу воспоминаньям предаваться!
 Света и тени, как на снимках, в них таятся,
 и, как снимки, чернобелые они...
 Все, что текущие приносят дни,
 глаз камеры заснимет и расскажет,
 и с неба землю нам покажет!
 Покажет нам рабочего, врача, поэта,
 в труде, или на досуге где-то,
 так глубже мы поймем эпоху, жизни бег,
 и что общее мы носим имя — человека.

Да здравствует камера!
 Приветствовать хочу
 всех, кто умеет слыть мечту,
 мечту человека,
 и уловить биение века
 в его настойчивой и радостной борьбе
 за мир и счастье
 миллионов
 на земле!

(Перевод с чешского Ярослава и Рансы
 Короновских)



Тому, кто умеет снять мечту
 ЯН НОГА

I
 Когда мне будет столько лет, сколько мне снов
 приснилось,
 когда придется мне сказать: как мало наяву их
 повторилось —
 я фотографию возьму, где, на вулкан взойдя,
 над кратером зияющим склонюсь я,
 из недр его столб дыма и огня мне бьет в глаза.

Я стеклышко чудесное верчу рукою,
 земля в нем проплывает зыбкою рекою.
 Стою в сиянии голубом
 и, как воздушным пузырьком,
 скользким в уровне, ловлю черты —
 от глаз к устам найду следы любви.

Над кратером зияющим стою я до сих пор...
 Из этой карточки я вырежу на простор,
 раньше ли, позже ли, но чуда я дождусь.
 Как радостно я объективу отдаюсь,
 как хорошо любить, всего себя отдать...
 Словами дайте вы себя заснять!

Время улетит, ничто его не свлечет;
 ваш снимок в старости вам молодость покажет:
 мальчонкой в сад чужой забор перелезая,
 а там я много понял, многое узнал,
 о чем напрасно спрашивала давно...

Теперь я в шапку яблок набрал полным-полно,
 но вот уже под шапкой голова не та...
 когда-то белокурая, шальная голова —
 с водою все уплыло, все ветром разогнало...
 О снимок мой поности! Да разве так бывало?
 Бывало!

Многое угадывал тот, кто снял меня,
 ждал луча от солнца, как искры от огня,
 чтобы озарить лицо мое сиянием,
 для точной экспозиции измерил расстояние,
 и, с пульсом от волнения учащенным,
 увековечил миг, лучем запечатленный.

Вы в вечность с фотографией вступаете,
 за сотую секунды ее покупаете,
 один лишь миг — жизнь превратится в тень, —
 в историю войдете вы в тот же час и день.
 Пусть время для вас бег свой остановит
 и в звездной россыпи потонет!

2

Из тьмы лабораторной белый лебедь взвился,
 он воздушным замком к небу возносился,
 то плыл кораблем, то бакеном качался,
 и в море, будто в прозявипеле, купался...
 Весь он словно перистым облаком закрыт,
 логично полета металлом серебрил,
 потом — в видоискатель падает стремглав.

Потемнело небо, блеск свой потеряв,
 закончилась аккордом симфония дневная.
 Звезды ночи тихо льют свой свет, мерцая,
 пробивая шипами утренний туман,
 закрепляют день. Как мощный великан,
 встает он над горами, над скалами летит.
 Лептнее же время никто не закрепит...



Мария Шехтлова: Сумерки в Гаазе (Практиксис)



Инге Стрифт — ГДР: Улица национальностей в Бухенвальде

NE
HET
NON
Nein
NO

В. Шевчик: Плакат



ВСЕ ФОТОГРАФИИ НА СТР. 14-15
СДЕЛАНЫ НА ТЕМУ:
ФОТОГРАФЫ — ЗА МИР!



Владимир Прудич: После войны I (кинолента)



Иван Крысов: После войны II (кинолента)

Мария Шехтлова: Розы жертвам нацизма (гор. Табор)

ВСЕ СНИМКИ НА СТР. 16-17 НА ТЕМУ: ФОТОГРАФИ - ЗА МИР!



Милан Земина: Передача опыта (9x12)



Власта Папоушкова (6x6)

Индра Ратхан: На солнишко (кино)



Йозеф Ржежабек (6x6)

Цыри Лоштицкий (кино)



MIR
МИР
PAIX
PEACE
FRIEDEN

ZIVOT
ЖИЗНЬ
VIE
LIFE
LEBEN

законченное им в молодости из-за материальных затруднений, знание языков, большая культура, приобретенная в результате работы над художественными произведениями, и знание художественной эстетики привели к тому, что уже в 1912 году, когда он открыл в Вильне собственное фотоателье, у него были точно сформулированные самостоятельные взгляды на фотографию. 20 000 его негативов, результат 30-летнего труда, сгорели в 1944 году в Вильне. После войны Булгак работал еще напряженнее, чтобы наверстать потерянное время. В 1946 году при возобновлении организации ЗПАФ (Związek Polskich Artystów Fotografików) он стал ее членом, а первые годы и председателем.

Булгак человек своего времени. Он считал фотографию младшей сестрой изобразительного искусства и старался как можно теснее связать одну с другой. Сегодня нам это кажется непонятным и страшным, но в то время это было закономерно. История не перепритывает этапы своего развития, а преодолевает их один за другим.

О том, что Булгак был значительной фигурой польской фотографии, свидетельствует и тот факт, что свою фотографическую поэзию, как он определил ее в книге «Эстетика света» (1936 год), он не считал догмой. В его индивидуальной работе она была обрамленной ее программой, открытой самым различным веяниям. Это имело очень большое значение для польской фотографии после первой мировой войны. Но и у этого могучего и плодоносного дерева были тени. Творчество Булгака достигло своего апогея в те годы, когда в мире впервые заявила о себе новая фотография. В своей стране Булгак уже не мог сыграть революционной роли в развитии фотографии или Родченко в советской фотографии. Авторитетность его творчества в польской фотографии помешала авангардной фотографии 20-х и 30-х лет в довоенной Польше получить более широкое развитие. Однако, было бы несправедливо оценивать Булгака только с этой точки зрения. Его заслуги основателя польской художественной фотографии бесспорны.

Развитие фотографии во многом напоминает течение огромной реки: широко расходящимися притоками она проверяет границы и силу своего воздействия, а вслед за этим быстро и круто бросается по течению, ни с чем не считаясь, пенясь у порогов

О польской фотографии в Чехословакии известно не многое. Мы знаем только, что в последнее время в ней проходит процесс брожения, но неполные и нерегулярные информации не позволили нам проникнуть под густую пену на ее поверхности и открыть более глубокие течения и главные тенденции. Разобраться в них не так-то легко. Однажды, четыре года назад, на будапештской международной выставке процесс развития польской фотографии сравнили с наводнением. Польский фотограф Янина Маурица в тот раз остроумно заметила, что после того, как спадет вода, на дне обычно можно найти крупные художественные ценности. О каком же урожае в польской фотографии можно говорить сегодня?

Три точки, на которых я хочу построить сегодня свой наблюдательный пункт, это три польские книги фотографии, появившиеся в продаже в прошлом году в Чехословакии. Это прежде всего небольшая монография Яна Булгака со вступлением Леха Грабовского, потом выдающееся произведение, посвященное Эдварду Гартвику (книга, поражающая не только своим фотографическим, но и отличной глубиной печатью, о которой мы в Чехословакии можем только мечтать.) и наконец «Альманах польской художественной фотографии 1960 года», симпатичное издание не только по своей деловой направленности, но и по своему краткому конкретному содержанию. Это три книги, совершенно различные по своему характеру, но все-таки не настолько, чтобы на основе их мы не могли прийти к какому-то единому выводу, тем более, что книга Булгака позволяет нам опереться о прошлое, а это уже солидное условие для того, чтобы говорить о современности.

Ян Булгак (1876—1950) очень заметная фигура польской художественной фотографии. Он посвятил ей большую часть своей жизни не только как неустанный творец, но и как мыслящий теоретик и страстный пропагандист. Во всей мировой фотографии трудно найти человека, который бы, подобно Булгаку, соединил в себе столь различные способности. Ему не было еще и тридцати лет, когда жена подарила ему фотографический аппарат, ставший впоследствии его судьбой. После нескольких лет любительского экспериментирования он дополнил свои знания практической у Гута Эрфурта в Дрездене. Искусствоведческое образование, не-



О ПОЛЬСКОЙ ФОТО- ГРАФИИ



и расхлябывая волны; так примерно проходило развитие польской фотографии. Она смела старые правила и бесшумно помчалась в даль. А когда внизу под высокой кручей ей повстречалась равнина, она разлилась по ней без берегов и границ. Но призвание человека не уничтожать и сметать, а строить и умножать. Замечание Янины Маурицы на будапештской выставке имело в виду скорее здоровые корни польской фотографии. Сегодня ее слова становятся действительностью.

Творчество Эдварда Гартвига, с которым мы знакомимся по его книге, названной «Фотografika», это явление действительно исключительное даже для современной польской фотографии, но плоды его столь совершенны и прекрасны, что невольно напрашивается мысль: земля, сумевшая их породить, должна быть достаточно плодородной. Гартвиг в своей книге кажется нам явным антиподом Булгака. Когда вы листаете его книгу, ничто в его портретах прекрасных и по-новому переданных картинах не выдает того, что эти произведения возникли в стране, еще несколько лет назад находившейся под глубоким влиянием будапештского романтизма. Только не-



сколько фотографий в самом конце книги выдают это родство. Но если человек не ищет в книге этого родства, или точнее говоря, выхода, ему едва ли покажется, что снимки созданы по ошибке. Если автор хочет показать корни своего сегодняшнего творчества, то и эти снимки имеют свое оправдание.

Само слово — фотografika — в названии книги указывает на классичность польской фотографии в работе Гартвига. Булгак создал его в половине 30-х лет как новый польский термин для понятия «художественная фотография» у него нет ничего общего с международной фотографической терминологией. Это совсем не означает, что мы не встречаемся в работах Гартвига с этой техникой лаконичного, сжатого изложения, столь близкой изобразительному искусству модерн. Она отличает большую часть снимков, но не является единственным экспериментальным методом, который автор использует, что-

бы как можно ярче и сильнее выразить реальность. Он фотографирует методом «high key» и «low key», увеличивает с двух негативов и монтирует снимки с помощью ножниц и клея, использует псевдосольеризацию и инфракрасную фотографию, снимки структур и макрофотографии, открывает абстрактный образ окружающего нас мира. Содержание его снимков так же широко и разнообразно, как и форма. Рядом с психологически глубокими и красноречивыми портретами он помещает зимние пейзажи, снимки, так сказать, гурмански смакующие сотни подробностей той будничной среды, в которой живет человек, он чередует кадры технических конструкций и декоративным графическим воздействием строгих линий и поверхностей. Это кажущееся лишним творческое разнообразие действует иногда подобно ослепительному фейерверку. Стремлением довести замысел до последней границы его воздействия Гартвиг напоминает тащера на проволоке. Маленькая ошибка, недооценка своей силы — и под ним открывается вся глубина падения, но Гартвиг уверенно и грациозно, с легкостью блестящего мастера идет вслед за своей мыслью и художественным образом. Его книга оставляет незабываемое впечатление.

Я не противопоставляю творчество Булгака и Гартвига. Это было бы неправильным. Правда, несмотря на различие их взглядов, Булгак остается первоисточником польской фотографии, до сих пор отмеченной легким налетом романтизма, или точнее говоря, будапештского романтизма является собственно чисто польским качеством. С другой стороны Гартвиг — это всего лишь один из представителей плеяды передовых польских фотографов современности, каждый из которых по-своему индивидуален. Я не сомневаюсь, что, например, портреты Иозефа Рознера, репортажные снимки Стефана Арчиньского или спортивные кадры Павла Мистковского вызвали бы у нас точно такой интерес, несмотря на то, что в своем творчестве они идут иными путями, чем Гартвиг.

Об этом свидетельствует и Альманах 1960. В отличие от первого Альманаха, имевшего довольно ретроспективный характер, нынешний Альманах дает возможность познакомиться со всем творчеством 67 членов ЗПАФ. Некоторые из них представлены всего лишь одним снимком, другие тремя или четырьмя, а Арчиньский даже пятью. Выбор фотографий преследует единственную цель: типичными образцами работ отдельных авторов характеризовать современное состояние польской художественной фотографии. Мне кажется, что это более удачный и для фотографии более полезный метод характеристики, чем попытки польских фотографов издавать «Фотогоды», являющийся по существу слугой двух господ и не служащий по-настоящему никому. Польский Альманах проще, чем чехословацкий ежегодник и содержит только черно-белые репродукции, потому что в Польше до сих пор не совсем доверили цветной фотографии.

Очень симпатичен и характер альманаха, который при всем своем тематическом разнообразии ясно определяет общественное назначение фотографии, как объективного свидетеля жизненных интересов и проблем современного человека. Большая человеческая тема подана тут в удивительном богат-

стве творческих голосов и творческих взглядов. Их мысль и их содержание не уступают изобретательной, находчивой, нескончивой, действительно современной форме выражения. Хочется думать, что все страстные поиски прошлых лет, острые дискуссии и споры, смелые эксперименты, не оставившие без внимания ни малейших возможностей новых форм, настойчивая работа и все здоровое брожение, названное наводнением, уже сегодня приносит хорошие плоды.

ИРЖИ МАЦКУ



Одна из обложек польского ежегодника «Фотografika», содержание и облик которого часто вызывает у наших читателей недоумение



Вацлав Когоут: Первомайский цветок
(Флексарет)

Зденек Новотный: Зритель (Практиксикс)



Зденек Новотный: Танец (Практиксикс)

Ярослав Гут: Первое мая — праздник молодости
(Флексарет)



Первое мая — праздник молодости

На страницах Ф 62 мы встречаемся с многочисленными фотографиями, без сомнения, очень хорошего уровня. Мы внимательно знакомимся с ними и, вероятно, много раз спрашиваем себя, как же они возникли. О технике и об изобразительных средствах пишут часто, но мало когда говорят при этом о затруднениях прямо при реализации снимка. Однако этот вопрос стоит поднять, в этом может убедиться каждый, кто серьезно берется за фотоаппарат.

Многие фотографы досадают на то, что они могут фотографи-

ровать лишь то, что есть в действительности. Сравнивая себя с остальными художниками, они при этом чувствуют себя обиденными. Почему? На этот сложный вопрос ответом может послужить одна история.

Мой снимок исходит из мысли, что Первое мая является не только праздником труда, но одновременно и праздником молодых, имеющих полное право быть влюбленными.

Этот снимок я сделал во время майской демонстрации. Мой снимок не пытается слишком глубоко решать взаимоотношение обо-

их мотивов праздника и любви, он только сопоставляет их. Такова была моя идея, но это была только лишь идея, хуже обстояло дело с ее реализацией. После небольшого дипломатического переговора одна пара, из числа моих хороших знакомых, пообещала помочь мне. Договорившись с дворником, я занял в этом доме удобную позицию и принялся за фотографирование. Задачей «стигичной пары» было вести себя непринужденно, фотограф — т. е. я, — перегнулся через перила лестницы и фотографировал. Однако после нес-



Катуше Фиалова: Майское веселье (Флексарет IV)

Соля Скопилова: Старые и молодые (Ролейфлекс)



кольных снимков подтвердилось старое чешское правило, что «люди бывают разные». Школьники с удовольствием потешались над нами, девушки громко смеялись, а домохозяйки завели обычную песню о сегодняшней молодежи. Потом вдруг из толпы вышел мужчина с решительным умыслом вмешаться в эту историю в целях упрочения общественной морали. Он вошел в дом и сказал приблизительно такие слова: «Сейчас же прекратите эту провокацию!».

Мы посмотрели сначала на него, потом друг на друга и — совершенно непровокационно — рас-

смеялись. Мужчину это не удовлетворило. Он повернулся и ушел за милиционером, который, кстати, был настолько умен, что немедленно встал на нашу сторону.

Вы может быть скажете: «Это еще ничего! Вот у меня было похуже...» Но дело как раз в том, что такое случается на каждом шагу. В 1959 году вышли инструкции о фотографировании на территории ЧССР и, тем не менее, сколько раз нам приходилось слышать столь знакомый категорический запрет: «Здесь снимать нельзя!» Как правило, он исходит от любителей-детективов, но ино-



Павел Бауманн: В колонне демонстрантов (6x6)

Антонин Свобода: С камерой на праздник Первого мая (6x6)

Рудольф Штурса: (Роллей)



гда общественные работники тоже обнаруживают незнание вышеупомянутых инструкций. Правда, иногда случается, что они плохо информированы, но а иногда проявляется и то, что они просто плохо выспались.

Поэтому, когда пойдете фотографировать, возьмите с собой упомянутую инструкцию, неинформированных проинформируйте, а против плохо выспавшихся запаситесь терпением, и — распространяйте фотографическую веру по всем фотогеническим уголкам родины нашей.

ЯРОСЛАВ ГУТ

Вацлав Ниру: Отец (Практина)



Мария Шехтлова: Флаги в первоймайском шествии (Флексарет)

1 мая

**ВЕСНА
МОЛОДОСТЬ
РАДОСТЬ
МИР**

Ярослав Куна: Да здравствует Цехомай! (Флексарет)



Ярослав Куна: В колонне (Флексарет)





Ева Фукова: Новый бетон, старое железо (6×6)

В четвертом номере Ф 61 К. О. Грубый говорил о том, что в последнее время фотографы перестали фотографировать пейзаж. К этому можно добавить, что в современной фотографии очень мало фотографий вещей и предметов. (Название «натюрморты» сегодня уже не устраивает нас.) Известные нам работы, за некоторым исключением, не передают достаточно последовательно и глубоко личный взгляд автора и, как правило, носят более или менее случайный и поверхностный характер,

ВИЛЕМ РАЙХМАНН

Вещи в художественной фотографии

в большинстве случаев юмористический или анекдотический. Поэтому было бы полезно заняться этой областью художественной фотографии. Да и не мешало бы поднять вокруг этой проблематики общую дискуссию.

Фотографию вещей хотелось бы разделить на несколько категорий.

К первой категории можно отнести фотографию, обращающую в основном к чувствам зрителя, фотографию с манифестационным содержанием, не вызывающую ассоциаций, без подтекста и намеков на нечто,

что выходит за границы наших ощущений. Фотография этого вида ограничивается материальной сущностью вещей, повествовательно описывает их структуру, текстуру, абсорбцию или отражение света, исследует их форму, перспективу и взаимоотношение вещей в пространстве. Это фотография трезвого взгляда. Она, конечно, не исключает определенного обаяния, обусловленного необычностью ее находок и открытий, потому что этот вид фотографии возник в большинстве случаев в результате победоносного шествия усовершенствованной оптики. Сегодня, когда одним из основных условий художественности фотографии мы считаем элемент субъективности, мы можем отказаться от этого этапа развития фотографии, как от пройденного пути. Однако он был необходимым звеном в историческом развитии своеобразных фотографических средств, результаты этого этапа развития до сих пор отражаются в прикладном фотографическом творчестве и обвинить их в формализме означало бы рубить ветку, на которой мы сидим. Еще сегодня можно встретить фотографов-фанатиков, переосцилливающих этот вид («вещественной») фотографии. Им кажется, что он неразлучно связан со специфическими возможностями камеры, их пленяет лексическое совпадение между словами «объектив» и «объективный». Они пренебрегают современной лирикой, которая, подобно полноводной реке, наводнила искусство двадцатого века.

След этого лиризма мы находим в фотографическом творчестве того времени. Для примера достаточно назвать натюрморты Йозефа Судека. В основе своей они, конечно, остаются объективной констатацией, отмеченной однако глубоким личным переживанием. Автор открывает душу вещей, излучающих особое обаяние. Глубокое чувство автора очеловечило их, и мы воспринимаем их уже не только глазами, но богатой шкалой человеческих чувств; говоря словами Маркса, мы вникаем в их значение, в их драму, или, если хотите, в их судьбу. А у вещей, конечно, есть своя судьба, которая всецело зависит от человека. Рождение, существование и смерть вещей несут на себе печать его работы, его заботы, его любви, его равнодушия, его забывчивости и его жестокости. Вещи могут возбуждать в нас сочувствие, это может показаться смешным лишь тому, кто не способен проявить сочувствия даже к человеку. Вещи как бы постоянно напоминают нам о чем-то языке, который может подслушать только человек с особым поэтическим дарованием. Вещи вокруг нас — это строгие, неподвижные свидетели, кото-

рых нельзя заставить стать в позу или притворно улыбаться.

Однако фотографическая картина должна выражать более широкое обобщение, независимое от личных воспоминаний. Ее возможности тем самым суживаются, но вместе с тем, так же как в любой другой творческой деятельности, художественная задача становится для автора более заманчивой и дразнящей. Тот, кто видел фотографии детских игрушек, вырванных в концентрационных лагерях из рук детей, осужденных погибнуть



Вилем Райхманн: А все-таки... (6×6)

в душегубках, тот наполнится неистребимой ненавистью к фашизму. В книге Брехта «Военный букварь» один из наиболее сильных фотографических снимков показывает каски немецких солдат, скатившиеся в большую лужу. На другой, потрясающей по силе фотографии этой книги, изображены три креста на военном кладбище и на один из них положена перчатка, указывающая пальцем в небо. Глубоко запечатлевается в памяти снимок куклы, разорванной осколками гранаты, или детской коляски, оставшейся в дымящихся развалинах.

Менее впечатляет документальный снимок массовой резни, возбуждающий лишь ужас, ибо человеческий разум не в состоянии постигнуть этот факт, подобно тому, как пила не может заставить звучать скрипку. В том то и заключается сила поэтического выражения действительности, основной принцип искусства, старый, как мир.

Некоторые из этих случаев можно рассматривать как фотографический эквивалент поэтических метафор в словесном искусстве, и таким образом мы подойдем

к третьей категории фотографии. Современные направления в поэзии и живопись модерн, отмеченные утонченной эмоциональностью и неограниченной фантазией, оказали свое влияние и на современную фотографию. В стихах Незвала взрывались метатонны поэтических образов вещей, в картинах Марка Шагала уже нет мертвых вещей («nature morte»), они принимают самое близкое участие в человеческих судьбах и мечтах, они вовлечены в вихрь фантазии, они очеловечены до крайней степени, в картинах Павла Кле они как бы превратились в психологическую сейсмограмму. Это только некоторые из многочисленных примеров. В довольно однородной среде художественного авангарда в период между двумя войнами чешская фотография также испытала на себе могущественное влияние остальных видов искусства. Это Гак, Вышковский, Штирский, фотогруппа Ф5 в г. Брно, Функе, Еничек и многие другие. Я не знаю более эмоциональной метафорической фотографии из времен оккупации, чем известная фотография Гака «Тележка на пражском дворе»; на этой тележке висит платье, внушающее нам несвязную мысль, что хозяйка его казнена. Эта картина является классическим примером того, чего можно достигнуть в фотографии вещей. Ее развитие на этом не кончилось. Бывает, что человек под впечатлением гнетущих мыслей одиноко бродит по чужому городу и вдруг к нему обращаются с какими-то очень простыми словами окна домов, улыбающиеся во сне, окна, отмеченные гордой грустью, окна, несущие свой крест с достоинством, окна коварные, заспанные и окна бдительные... Я не утверждаю, что все это можно фотографировать, возможности фотографии, конечно, все-таки ограничены, однако, в сочетании с поэтическим словом фотография может найти здесь еще много целинных земель.

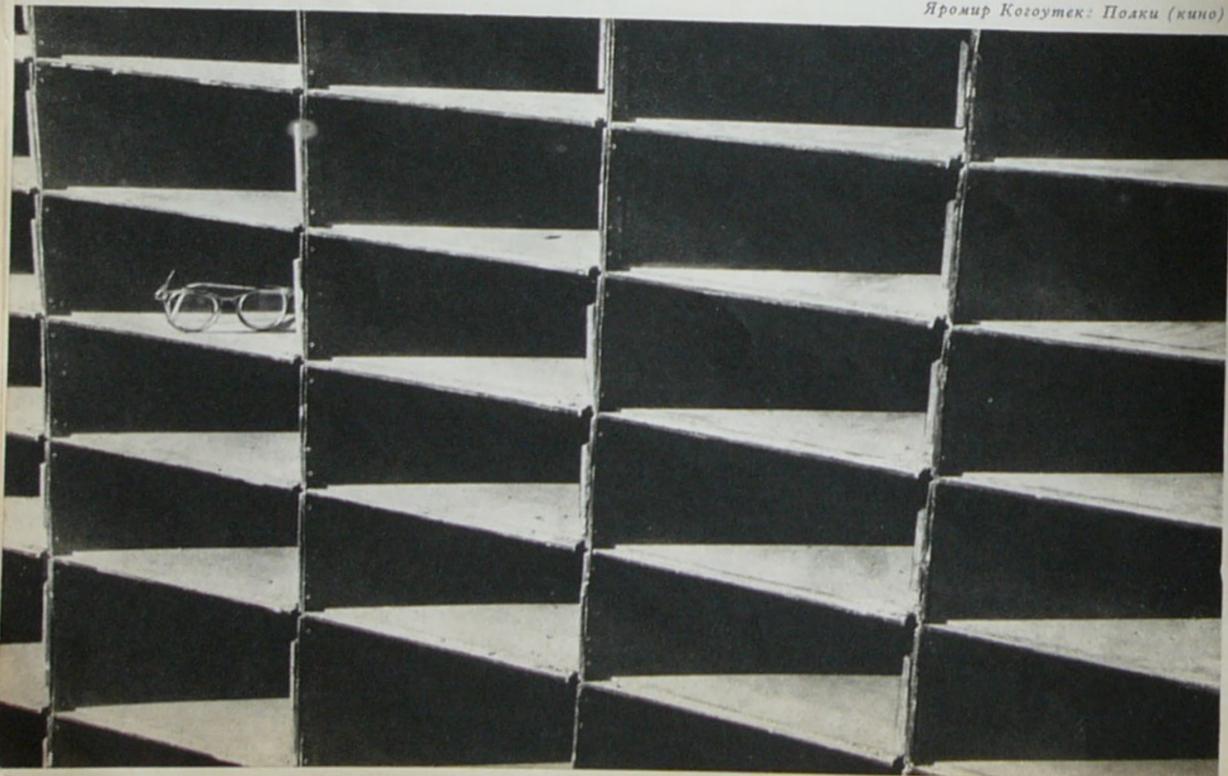
Я вспоминаю давний замысел поэта Йозефа Кайнара издать книгу фотографий окон, сопровождаемых поэтическим текстом. Я не знаю, почему его замы-

сел не осуществился, он кажется мне привлекательным. Следующая возможность вложить в фотографию большую поэтическую нагрузку — это цепь картин, создание циклов, в которых название направляет фантазию зрителя и делает более доходчивым намек, недосказанность, параболу и метафору. Приведенные приемы необходимо отличать от символа, который, как правило выглядит в фотографии смешно, ибо сталкивается с неповторимостью объекта, ставящего перед обобщением непреодолимые преграды.

Из всех современных фотографов в Чехословакии самых больших успехов в поэтической фотографии вещей достигла, вероятно, Ева Фукова. Многие ее фотографии отличаются непосредственностью, необыкновенно впечатляющей поэтичностью рассказа. Рассматривая ее фотографии, создается впечатление, что ей удалось сказать то, что словами трудно выразить, увидеть то, что не всем дано увидеть. В настоящее время в области поэтической фотографии вещей довольно плодотворно и систематически работают и некоторые члены фотографической группы ДОФО. Убедительность поэтического образа они, естественно, стараются усилить различными техническими приемами, не всегда чисто фотографическими (дублькеры, монтаж, негативное изображение, сольеризация и т.д.). Поэтическим фотомонтажом в Чехословакии занимается Иржи Томан. Правда, результаты его работы пока еще довольно сомнительны и далеко не отвечают уровню подобных работ Моголи-Наги, сделанных лет тридцать назад; но замысел Томана достоин признания.

Я уверен, что художественная фотография в будущем научится передавать представление людей об окружающем мире, т.е. о мире очеловеченных вещей, мире, лучи которого прошли через фокус человеческого субъекта. Гуманистическое, социалистическое искусство должно ставить в центр своих интересов человека; однако часто этот правильный принцип в результате смещения со-

Яромир Когоутек: Полки (кино)



И. Гайн (6x6)

Ева Фукова: Белое и черное (6x6)



держания и темы догматически искажался и ошибочно толковался; единственным сюжетом фотографии признавался человек, как объект, передача его лица, его работы.

Я считаю, что эта фундаментальная ошибка послужила главной причиной того, что в современной фотографии до сих пор наблюдается диспропорция в тематике. Больше всего пострадала от этого фотография вещей, ибо многие догматики отказывались понять, что только отражение действительности в субъекте, участие человека в оценке действительности и в ее переживании открывают ворота искусству, что любая тема может быть глубоко человеческа, что человеческий взгляд на вещи наиболее убедительно демонстрирует эту правду. Не менее глубокую ошибку допускают те, кто во имя модного, не понятого во всей его глубине лозунга — «динамика» — отвергают статическую фотографию. Здесь также проявляется поверхностное, недialeктическое понимание динамики, пренебрегающее внутренней динамикой сюжета.

Искусство имеет свои закономерности и неумолимую логику. Нетрудно предсказать, что фотография вещей достигнет высшей ступени развития, которая ознаменует развитое до совершенства художественное восприятие человека коммунистической эпохи.

ФОТОГРАФ

Не отказывайтесь — вы их тоже строили — да еще какие! Вы ведь тоже преграждали Ганг, Брампутру и Амазонку... Это были сладкие минуты детства, когда наш человеческий инстинкт противился алу и стремился обуздать стихию, заставляя нас лепить из глины плотины на ручейках.

Сегодня такие сооружения называют «гидростанциями» и они чуть крупнее...

Плотина Славы поглотила 350 000 кубометров бетона, а Орлик потребовал 1 100 000 кубометров. Из этого бетона можно было бы сделать «башенку» с основанием 10 × 10 метров, высотой 11 километров, или куб с гранью 100 метров.

Я не буду здесь говорить о значении плотин для нашего хозяйства, напомню только о значении строительства новых водных сооружений для фотографов.

Наша родина невелика, но богата живописными уголками. Плотины изменили лицо земли, обогатили ее облик. Правда, исчезли Сватоянские пруды и меланхоличная Влтава под Орликом, но родились новые красоты — щеховицкая плотина, новые Живошты, десятки новых уголков до Камыка и новая природа вокруг Орлика.

С юных лет меня привлекали дали и новые области. Я любил бродить по скалистым местам у Тршепсина и Телетина, где вы оказывались вдруг над развалинами тысячелетней давности. Вас окружала сказочная тишина и великолепное зрелище драматической борьбы воды со скалами. С вершины скалы открывалась незабываемая картина влтавских излучин.

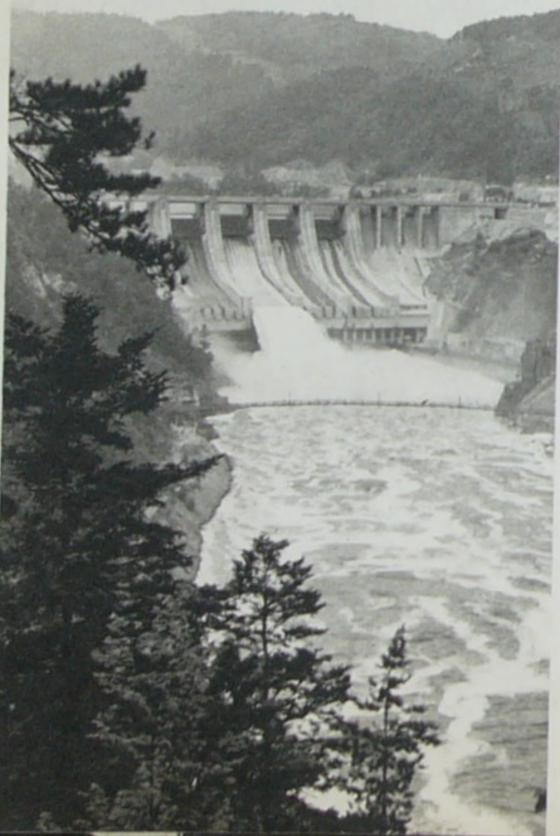
Нельзя забыть и скалистый барьер над новым шоссе у Живошты, откуда всего 10 минут ходьбы к знаменитой котловине и к живописным уголкам у Орлика, куда можно добраться и на мотоцикле. Над горой повисли утесы, которые, подобно орлиным когтям, держат налитые жилы корней деревьев.

Подготовка к фотографированию панорам не занимает много времени. Вечером надо разложить перед собой карты. У каждой карты свой компас: наверху север, направо восток... Задумайтесь на минуточку над картой — и вас осенят многочисленные находки. На этом берегу будет солнце, а там будет тень. В 6 часов утра в июне солнце находится точно на востоке, а значит тень падает по направлению на запад. В 9 часов оно стоит точно на юго-востоке и т. д. Просто, без затруднений вы изберете для себя освещенную панораму поворотов реки, косоголов, зданий и т. д., отметите время, последовательность отдельных кадров и спокойно отправитесь спать.

У вас есть план... На другой день все, как правило, бывает наоборот. Иногда вас подведет метеорология, вместо ясной погоды, над землей повиснет туманная дымка, иногда вас остановят еще какие-нибудь совершенно непредвиденные затруднения.

Я, как правило, ездю с тремя аппаратами — с Супериконтой 6 × 9, Примарфлексом 6 × 6, с Приматаром 18 см и Тессаром 10,5 см, и с камерой на пластинки и плоскую пленку 10 × 15. Для одного человека этого более чем достаточно. Однажды я влез на неболь-

И ПЛОТИНЫ



Славская плотина

ФОТОГРАФИИ В. ФУКСА НА СТР. 30—31 С НЕГАТИВОВ 6 × 6, 6 × 9 И 10 × 15



Излучина Влтавы у плотины



До строительства плотины



После окончания строительства



Перед возведением плотины



После окончания плотины

Долина реки Влтавы



Йозеф Оржишек: Долина Влтавы (Супер-Иконта 6x6)

шую скалу с Супер-Иконтой, повесил Примарфлекс и камеру на пластинки на толстую ветку ели и отошел на некоторое время. Я задержался, снимая гряды белых облаков над рекой, потом недалеко от этого я обнаружил еще один хороший кадр и заплутал так далеко, что о повешенных аппаратах вспомнил через полчаса, когда мне понадобился телеобъектив. Я помчался назад. Но попробуйте найти среди тысячи одинаковых елей ту, на которой висят аппараты!

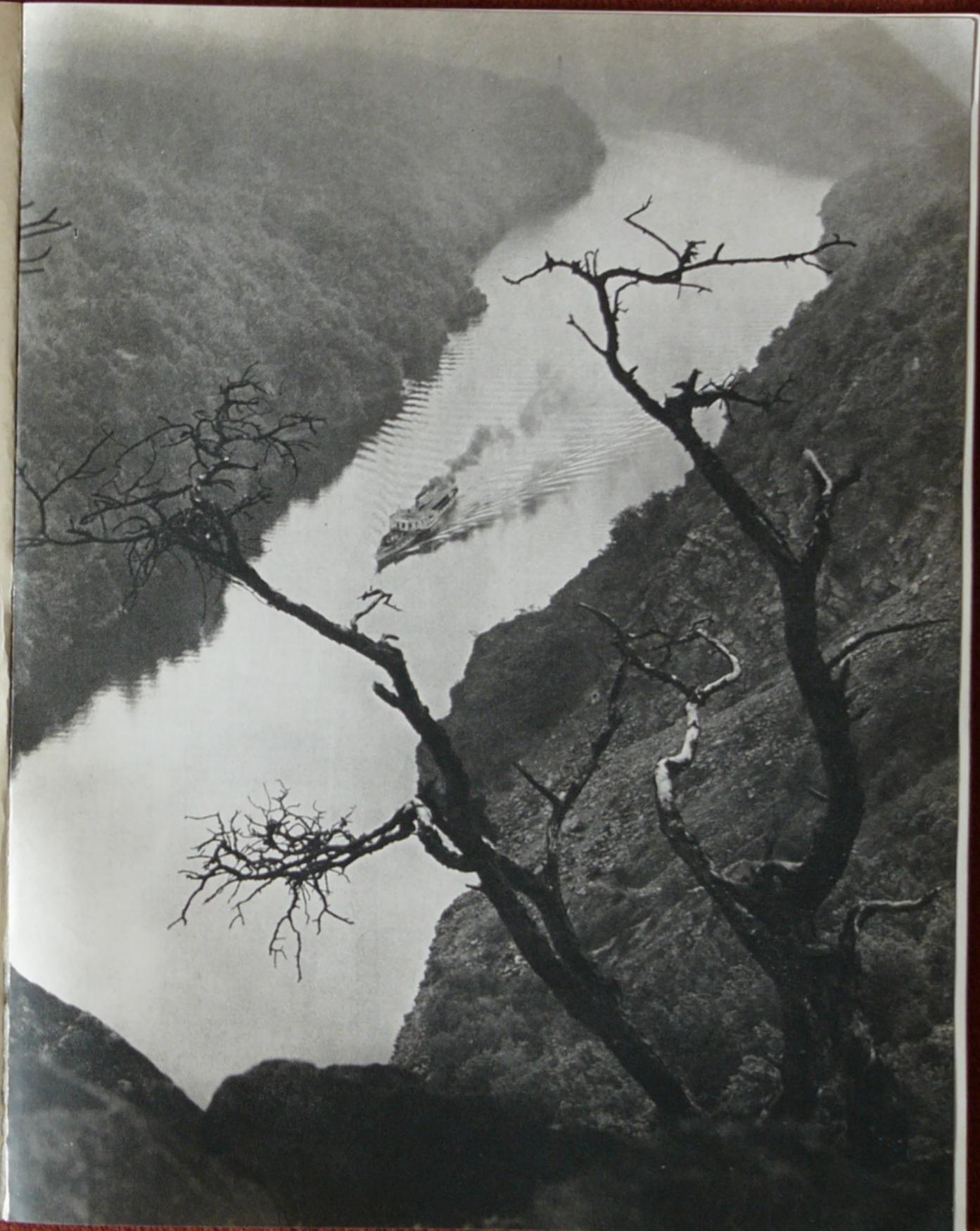
Однажды подобный случай произошел и с мотоциклом. Я взбирался на гору по лесной тропинке. Но вскоре машина остановилась. Что делать? Я поставил ее к стволу дерева и отправился дальше пешком. Вид чудесный, затворы аппаратов неустанно щелкали. И тут я вспомнил — опять несколько поздно — о мотоцикле. Явы нигде не было. В лесу не было ни души. Я обошел склон горы вдоль и поперек. Никаких следов. Чтобы не задерживаться дольше, мне пришлось спуститься к деревне и снова взбираться по дороге, на которой я оставил машину.

Фотограф, фотографирующий реки, долины рек и новые водные сооружения, создает собственно хронику нашего грандиозного строительства и преобразования природы. Он запечатлел для наших потомков волшебные перемены маленьких ручьев, вырастающих ныне в реки. За бывшими Орлицкими горами возникло сейчас много новых панорам, новых жилых районов и уникальных сооружений, каким будет, например, мост у Ждакова.

Фотографов-пейзажистов на наших реках ждет много неожиданностей, а еще больше новых возможностей. Величественные сооружения, как например, плотина на реке Влтава, стоят того, чтобы фотографы попытались по-новому изобразить их в фотографии. Это могучее свидетельство не только красоты природы, но и неустанной работы человеческих рук и человеческого мозга.

Пусть гордится и похваляется своей работой руки, сделавшие их...

Пусть растут плотины и преграды, — но только не между людьми...



Техника и фотографическое искусство

Если верить мнению профессионалов, то в развитии фотографии в ближайшее время нельзя ожидать каких-либо существенных изменений. Мы, конечно, дождемся автоматизированных фотоаппаратов, снабженных светосильными объективами с переменным межфокусным расстоянием, высокочувствительной пленки с совершенной различающей способностью. Усовершенствованы будут особенно малоформатные камеры, популярность которых, безусловно, возрастет. Однако, принцип «рисунка систем» останется таким же, каков был сто лет назад. Но постепенные изменения в технике тоже могут вызвать большие реформы в определенных видах фотографии.

В номерах журнала «Чехословацкая фотография» за 1947—48 гг можно встретить статьи, в которых, например, макрофотография описана, как особый вид статической фотографии. Несмотря на то, что в те годы уже фотографировали зеркальными аппаратами, они не были популярны настолько, чтоб фотографии успели ознакомиться со всеми их преимуществами при фотографировании явных существ на близком расстоянии.

Быстрым и точным наводкой на резкость без параллельности до довольно близкого расстояния, оперативности камер и большая глубина резкости — все это неоспоримые достоинства малоформатных зеркальных аппаратов, позволившие фотографам отправиться за макрофотографией на лоно природы, фотографировать мир насекомых. Макрофотография уже перестала быть технической проблемой и привлекательной отдельной фотографией, обладающей необычайным терпением, она стала доступной всем фотографирующим. Таким образом, благодаря усовершенствованию фотографической техники, возник новый вид фотографии.

Подобное явление можно наблюдать и в остальных видах фотографии. Некогда фоторепортеры с восторгом приветствовали вспышку-молнию, а позже газоразрядную импульсную лампу, открывшую им новые перспективы съемки. Но плоское освещение вспышки-молнии не совсем удобно при фотографировании ночью. Повышение чувствительности негативных материалов и светосильные объективы позволяют сегодня снимать при весьма неблагоприятных условиях освещения, не искажая атмосферы изображаемой среды. Небольшое техническое усовершенствование дало репортерам новые изобразительные возможности.

Техническая фотография, благодаря техническому прогрессу, также освободилась от неудобных длинных выдержек и достигла небывалого расцвета.

Хорошие результаты принесла также спортивная фотография, ибо телеобъективы перенесли фотографов прямо на поле.

Технический прогресс изменил облик и такого классического вида фотографии, как фотопейзаж. Бывает часто, что хорошую фотографию пейзажа трудно сделать только потому, что фотографу неудобно постоянно носить с собой тяжелый штатив, или же у фотографа пропадает настроение, прежде чем он установит штатив. Различающая способность объективов и негативного материала все более совершенствуется, и сегодня пейзаж уже можно снимать на киноплёнку. Чтобы достичь необходимой глубины резкости, не нужна длинная выдержка. Традиционный штатив при фотографировании пейзажа начинает быть пережитком, причем качество снимков от этого исключительно не страдает. Отказ фотографа от статических кадров заставляет его по-новому посмотреть на пейзаж, изобразить его динамичнее, передать в нем свое отношение к природе, ее характернейшие признаки.

Цветная фотография — это вид фотографии, который должен вытеснить из оцепенения технической прогресс. Упрощение и усовершенствование репродукционного процесса проходит очень медленно. Бесконечные технические трудности и дороговизна материала — причина того, что цветной фотографией занимается лишь незначительный процент истинных энтузиастов. Большинство их, однако, настолько увлечены технической стороной дела, что забывают о художественной. Поэтому часто нам приходится встречаться со снимками, цвет которых вполне удовлетворителен, но сделаны они беззастенчиво. Мы еще не умеем использовать в фотографии цвет как изобразительное средство. Цвет на снимке часто играет роль бесплатного приложения, фотографии от этого не выигрывают и не проигрывают, так что воздействие такой фотографии в чернобелом цвете будет таким же, если не большим. Беспредельные возможности, которые таит в себе цветная фотография, до сих пор остаются неиспользованными только потому, что фотографа подводит техника.

Типичный признак современной техники — увеличение автоматизации. Камеры конструируются таким образом, чтобы снимок можно было сделать как можно проще. Сложные механизмы упрощают обслуживающие камеры и помогают избежать возможных ошибок. Кое у кого может появиться впечатление, что автоматизация камеры снижает заслуги фотографа, следовательно хороший снимок. Это неправда. Техника иногда не замечает фотографа в творческом процессе создания художественной фотографии. Самый совершенный фотографический аппарат может только упростить и ускорить механику процесса, но не может за фотографа думать. Чем меньше времени отдает фотограф определению выдержки, наводке на резкость, установке диафрагмы и другим техническим вещам, тем больше времени он может посвятить художественной стороне снимка. Автоматизация не вредит, а помогает фотографии как искусству.

Вместе с усовершенствованием фотографических аппаратов, снижается и их цена. Каждый фотограф в наше время может заняться тем видом фотографии, который интересует его и в котором он

может легче всего достичь хороших результатов. Специальными видами фотографии занимаются сейчас не только отдельные фотографы, но целые группы людей. Чем больше людей занимается определенной темой, тем доскональнее она будет разработана и тем больше хороших результатов появится на свет. Фотографы соревнуются в работе, открывают новые изобразительные возможности фотографии, растет художественный уровень их снимков. Начиная с изобретения Дагерра, давшего фотографии жизнь, и кончая тысячами последующих открытий и технических усовершенствований фотографического процесса, фотография составляет нераздельную часть культурного наследия человеческого общества. Используя достижения технического прогресса для увеличения своих художественных ценностей, фотография становится современным передовым искусством.

ИРЖИ ГАВЕЛ

Упущенные случаи

Много было написано об успешных снимках. Жаль только, что никто не остановился над десятками и тысячами испорченных кадров киноплёнки, ибо именно они часто были причиной того, что отличные находки не нашли себе воплощения. Потерявший надежду автор обычно не любит повторить первоначальный замысел. Он с легкостью отказывается от того, что еще недавно считал «отличной находкой», и хватается за осуществление двух или трех новых. Иногда ему, так сказать, повезет, но ведь он мог добиться успеха и в первом случае! Наибольшим успехом для себя фотограф должен считать именно тот успех, которого он добился после очередных неудач.

Обратим внимание хотя бы на некоторые причины, по вине которых авторы бросают первоначальные сюжеты и заставляют себя забыть о них.

Чаще всего причиной отказа от определенной темы, особенно у начинающих авторов, являются технические недостатки снимка. Автор с большой охотой фотографирует то, что не требует от него более глубоких и более обширных знаний. Иногда он даже не подозревает, что аппаратом и негативным материалом, которыми он пользуется, данный сюжет вообще нельзя передать удовлетворительно. Например, он хочет изобразить освещенный солнцем снег, но от обворочившей его красоты на пленке не осталось и следа. Чаще всего автор не умеет выбрать правильную экспозицию, использовать нужный фильтр. Поэтому в следующий раз он уже избегает фотографировать снег. Более правильным на его месте было бы найти причину неудачи, заглянуть в специальную литературу.

Второй причиной нежелания автора возвращаться к определенному сюжету бывает трудность композиционного построения кадра. Например, в кадре сливаются два фотографируемых объекта. Не заметить это может иногда и опытный фотограф. Нередко можно увидеть портрет с ветвями соседней яблони. Но часто снимок бывает испор-

ДИСКУССИЯ — ПИСЬМА — ПОЖЕЛАНИЯ — ОПЫТ — МЫСЛИ — ВЗГЛЯДЫ



Ярилла Грдличкова: Дождливое воскресенье (Практиксисе)

Катуше Фиалова: Воскресенье кончилось... (Флексарет IV)



чен намного тоньше и незаметнее. Достаточно, например, чтобы черта горизонта пересекла лицо фотографируемого.

Не совсем приятно видеть на готовой фотографии белые или очень светлые предметы, не имеющие в снимке определенного назначения. Если они получаются с краю снимка, их можно ликвидировать надиронанием, но, как правило, такой кадр надо повторить. Бывает также, что основной мотив на готовом снимке неудачно, маловыразительно освещен или помещен.

Особенно чувствителен разбой в снимке, в котором довольно сильная мысль выражена в неподходящем сюжете. Долго тянется время в фотолaborатории, в душе автора надежду сменяет отчаяние, а в награду за все это он вдруг обнаруживает на свету, что промахнулся. Счастлив тот, кто с упорством тореадора бросается снова в атаку.

Но самое утонченное предательство кроется в тех снимках, которые выливаются в душе автора чувством удовлетворенности. Такой автор поймет свою ошибку поздно, только после того, как снимок попадет в руки к критикам, или членам жюри. Общественная критика действует на автора как холодный душ. После этого автор вынужден записывать свое произведение в узком кругу близких людей или убеждать самого себя, что критика не права. Но, как известно, выигрывает лишь тот, кто умеет проиграть, тот, кто умеет скромно принять критику, разобраться в ней и вернуться с камерой к своему объекту.

Я не хочу сказать, что все сюжеты можно повторить. В фоторепортаже это почти невозможно. Опытность постепенно поможет фотографу справиться и с такими сюжетами, которые уже не могут повториться. Но пусть фотограф во всех случаях ищет причину в себе. Не надо ссылаться на «упущенный случай»...

АНТОНИН ГИШТ



Вито Манфредо — Франция (с пятой международной выставки в Пржеловуци)

Фотографы — за мир!

Благодаря вашему журналу, я понял, что такое фотографическое искусство. Я понял, как поистине безграничны возможности изобразительного искусства, как и любого другого благородного искусства.

Да, фотографии тоже нужны смелость и дерзание, новаторство и тонкий вкус. Теперь я чувствую и понимаю, а главное вижу, что и фотографии нужны настоящая любовь, и фотографии нужны музыка и поэзия. Она должна выражать мысли и чаяния человека, должна быть глубоко образна и поэтична.

Узнав все это, я преобразился, я стал другим не только как фотолобитель, но и как личность, как человек. Моя любовь к этому искусству растет с каждым днем — я счастливее день ото дня и очень благодарен за это вам! Жизнь все же слишком прекрасна, чтобы ее можно было не любить! Мне кажется, одни только чудовища в человеческом облике и варвары могут повернуть прекрасную жизнь земли нашей, только безумные могут готовиться к третьей мировой и последней войне.

А потому я приветствую редакцию и ее позывание к фотографам, к фотомастерам и любителям работать с дефицитом: «Фотографы — за мир!». Вот и я хочу сказать своими фотографиями «Нет!» — войне. Тем, кто все еще мечтает об атомно-водородном побище, давно пора понять, что такая война была бы их концом. Но еще не разыгралась эта страшная буря, еще есть время! Не безумие, а радость и жизнь восторжествуют на земле!

Человек еще не все показал, на что он способен. В нашем мире и во вселенной человека ждет еще неизмеримо много открытий и дел. Фотографов тоже. И их долг убедить всех, еще не прозревших, что войны — безумие.

БОРИС ЗИНОВ

Голос из деревни

В третьем номере Ф 61 Т. Шевченко задумывается над тем, почему столько фотолобителей фотографируют березки. Чтобы ответить на этот вопрос, надо начать издалека. Многие люди пытаются овладеть различными видами искусства, не только фотографией. Поэтому в искусстве появилось так много халтурщиков, не умеющих рисовать ничего другого, кроме березок. Нашлись они и в фотографии, ибо сегодня каждый, кто хочет работать в искусстве, творить, может купить себе фотоаппарат, и даже дорогой фотоаппарат.

Люди фотографируют то, что им наиболее близко, или то, что они уже где-то видели. Я работал в драматическом кружке. У многих артистов-любителей был талант, но он не развивался. Только после того, как я подробно прошел с ними роль и объяснил им ее, они достигли довольно приличных результатов и были счастливы. Люди копируют то, что уже раз видели. У нас в школе есть фотографический кружок при профсоюзной организации, собственная фотолаборатория, где молодежь



Жан Т. Мишель — Франция (с пятой международной выставки в Пржеловуци)

обучается фотографированию. Ученики каждый год принимают участие в выставках молодежи и некоторые из них уже добились хороших результатов. Одна из бывших наших учениц показала нам фотографии актов. Что ее привело к этому мотиву? В одном из магазинов в витрине была выставлена книга Гака, открытая на странице с актами. Наша бывшая ученица, перепробовавшая раньше самые различные темы, попробовала сделать и акт. Результат был жалкий. И это понятно! Снимок был сделан только лишь потому, что «за такую тему она еще не бралась». Известно, например, что многим до сих пор нравятся еще лубочные, безвкусные снимки. Но почему же они посылают эти фотографии в редакции? Пять лет назад я сделал снимки во время одной из прогулок и послал их в редакцию туристического журнала. Самокритично признаюсь, что сегодня я стыжусь за них и думаю, что редакция по праву чувствовала себя оскорбленной подобными снимками. Так или иначе, но в тот раз я все таки послал их. Дело в том, что каждый автор искренно думает, что сделал что-то необыкновенное. Он не умеет быть критичным к себе и поэтому впадает в ошибки.

Кроме того меня заинтересовал результат третьего задания на тему о сельском хозяйстве. К сожалению, он тоже был жалок. Положение спасает лишь фотопейзаж. Редакция тоже признается в этом. Но почему же так получается? Правда, сельское хозяйство в фотографии это очень трудная тема. Я сам фотографирую для хроники. Мне тоже в свое время нравились композиции идущих друг за другом женщин с корзинами и лопатами на плечах. В раннем солнце это был прекрасный кадр.

Но я не сделал его, ибо как только вы появляетесь с фотоаппаратом, поведение людей меняется. То же самое случилось со мной в прошлом году. Я отправился фотографировать для нашей стенной газеты, но люди хотели, чтобы я фотографировал их в определенных позах. Договорился с ними было невозможно, и мне пришлось фотографировать их тайком. Художественной фотографии из этого не вышло.

В третьем номере Ф 61 меня заинтересовало такое обещание напечатать статью о фотографировании акта. Еще меня удивило, что вы тоже ощущаете недостаток в опытных авторах.

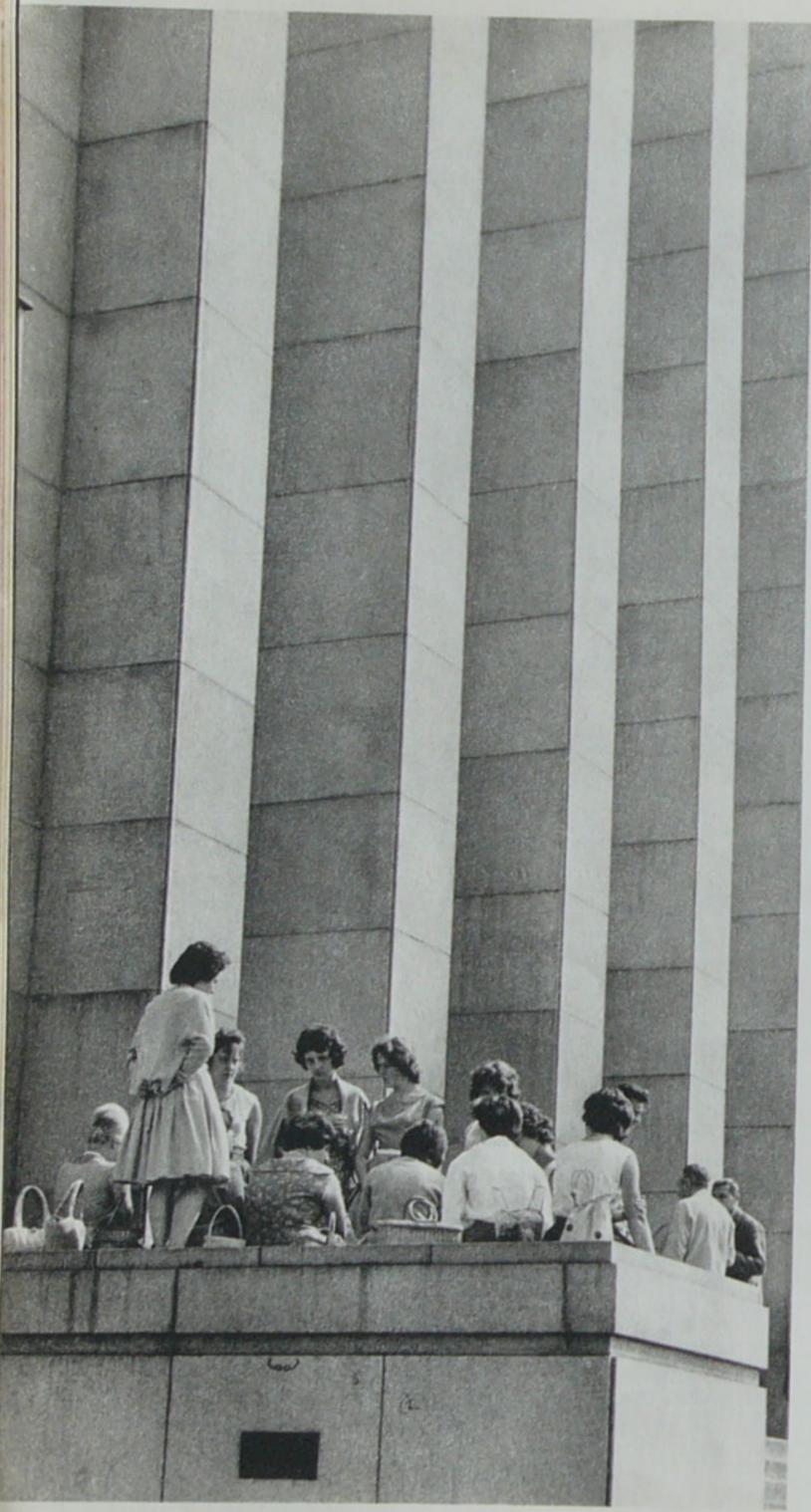
П. ГОЛОВРАДЕК

Что мне дала фотография

В статье «О демократичности и других проблемах художественной фотографии» Виктор Петров удивил меня (если не сказать резко) своим выводом, что газетно-журнальная фоторепортаж не является искусством. Как старый друг фотографии, я не могу соглашаться с такими статьями.

В. Петров пишет: «Газетно-журнальный репортаж и не должен быть искусством — это всегда фотография. Раскрытая газета, мы хотим, скажем узнать, о посещении Н. С. Хрущева в Америку, а не копаться в душе корреспондента ТАСС.»

Слов нет, «копаться в душе» корреспондента никто не будет, как, кстати говоря, никто мне не копается в душе художника, рассматривая его полотно в картинной галерее. Хорошая картина, и хорошая фотография, как всякое произведение искусства, всегда наводит зрителя на размышления об отношении автора к изображаемому на картине или фотографии. То есть я хочу сказать, что один и тот же объект, одно и то же явление или со-



Юдита Сайдлерова: Студенты (Флексарет II)

бытие можно изобразить по-разному, в зависимости от отношения автора к происходящему событию или объекту, в зависимости от его мировоззрения и идеологии. Вспомним хотя бы, как некоторые работники буржуазной прессы, в том числе и фоторепортеры, предвзято акцентируют внимание читателя на некоторых теневых сторонах нашей жизни, оставшихся нам в наследство от прошлого, выдавая эти теневые стороны за типичные для наших стран. А действительно типичные явления в жизни социалистического общества они обходят стороной и скромно умалчивают о них.

Поэтому, глядя на хорошо исполненный фоторепортаж, я невольно пишу за ним его автора, чувствую его отношение к изображаемому на фотографии, невольно проникаюсь к автору чувством симпатии, солидарности или, наоборот, чувством отчужденности или даже враждебности, в зависимости от того, согласен ли я с автором, с его трактовкой произведения или нет. Но так волнуют лишь хорошие фотографии, в том числе и репортажные. Серые, безликие фоторепортажи, которые, к сожалению, еще имеют место в наших журналах и особенно в газетах, совершенно не волнуют и не вызывают никаких эмоций. Но ведь точно такое же безразличное отношение вызывает и бездарная картина!

Именно поэтому я не согласен с В. Петроным, что газетно-журнальный фоторепортаж не может и не должен быть искусством.

Фотография в наших социалистических условиях стала средством эстетического воспитания масс. На меня, в частности, фотография оказала благотворное влияние. Меня, человека, лишённого художественного таланта, она ввела в мир искусства. Занимаясь фотографией, я стал лучше понимать изобразительное искусство. Фотография научила меня быть более наблюдательным, внимательнее относиться к явлениям, событиям, научила меня больше любить природу.

В. С. БАБАЕВ

В защиту берез

Принято думать, что в век спутника стиль художественной фотографии должен быть иным, чем в век наших дедов. Но разве вообще существовал когда-либо единый фотографический стиль?

Принято думать, что иными должны стать и сюжеты снимков. Критикам кажется странным неослабевающее тяготение к непримиримой пейзажной фотографии: «Как будто именно березы и засады являются открытием и откровением для людей!» (Г. Шелченко в передовице Ф 61/3.) Много ли вообще вокруг нас сюжетов, которые являются «открытием и откровением»? Я знаю лишь один такой сюжет — это Человек во всем его многообразии, Род Человеческий. Но как раз он-то и принадлежит к числу вечных, отнюдь не новых сюжетов. Именно веку Спутника должна быть присуща широта эстетических взгля-

ДИСКУССИЯ — ПИСЬМА — ПОЖЕЛАНИЯ — ОПЫТ — МЫСЛИ — ВЗГЛЯДЫ



Вера Вахова: Пешеход (кино)

Катуше Фиалова: Пешеходы (6x6)



дов, терпимость к чужому вкусу, чужой творческой манере, чужому «почерку».

В наши дни нет никакого оправдания лабиринту действительности. Но мне кажется, что космическим путешествиям, никакие ультрамодернистские изображения не заменят старомодных снимков земных берез и земных закатов.

Мое представление о красоте — и это свойственно многим моим современникам — странным образом раздваивается. В мире технических конструкций меня всегда пленяет «последнее слово техники», последний крик моды. Восхитительны автомобильные плавники, двойные фары, сверхсветосильные объективы фотоаппаратов! Я с восторгом следил за тем, как крестообразный силуэт самолета на моих глазах превращался в треугольник, наиболее подходящий для сверхзвуковых скоростей. И в то же время я рад, что наряду с недолговечными формами самолета, автомобиля или настольной лампы вокруг нас существует мир нестареющих форм. Я рад, что и в XXI веке спешащий будет иметь ту же форму звезды, а кошачьи глаза — так же светиться зе-

леним светом. Я рад предсказать, что внимание фотографов никогда не перестанет привлекать нестареющая красота облака, колоса, кленового листа, женского тела. Не это ли придает уверенности тем, кто по той или иной причине отдаст предпочтение «вечным» фотографическим сюжетам — небу, воде, листьям? . . .

Кстати, эти сюжеты сфотографированы массой безликих и серых снимков, о которых пишет Тамара Шелченко, ничуть не в большей степени, чем любые другие сюжеты. Ведь малоопытного или бедного фотографа неудачи сопровождают, как правило, совершенно независимо от того, на что был направлен его объектив. Можно запечатлеть на пленку самые выдающиеся события наших дней, — но кто поручится, что это будет намеренно волнующие снимки, аволюционные с гарантией?

Мне хотелось бы только сказать: все сюжеты имеют право на существование! Довольно старая истина, не правда ли, — и тем не менее о ней приходится напоминать себе и другим вновь и вновь.

Н. КОСИНСКИЙ

О пейзаже

Пейзаж можно снять репортажно: он будет передавать запах весны, раскат грома... Вот снимок А. Скурихина «Родной край» («Советское фото» № 5, 1958 г.). Сколько в нем тепла! Или работа С. Фридриха «Разбухшая тайга» («Советское фото» № 4, 1958 г.). Это — индустриальный пейзаж с его удивительной романтикой большой стройки.

К. Грубый в своей статье «Пейзаж в фотографии» (рею № 3, 1961 г.) пишет: «Очень жаль, что именно молодые фотографы так мало применяют свои способности в области пейзажной фотографии». Жизнь опровергает это утверждение. Например, работы молодого фотокорреспондента газеты «Известия» К. Толстикова. Значительное место в его творческих успехах занимает современный, преобразованный пейзаж.

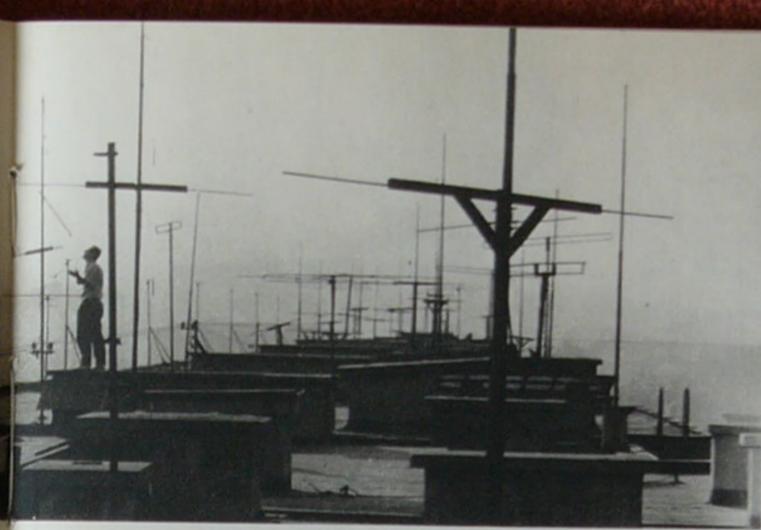
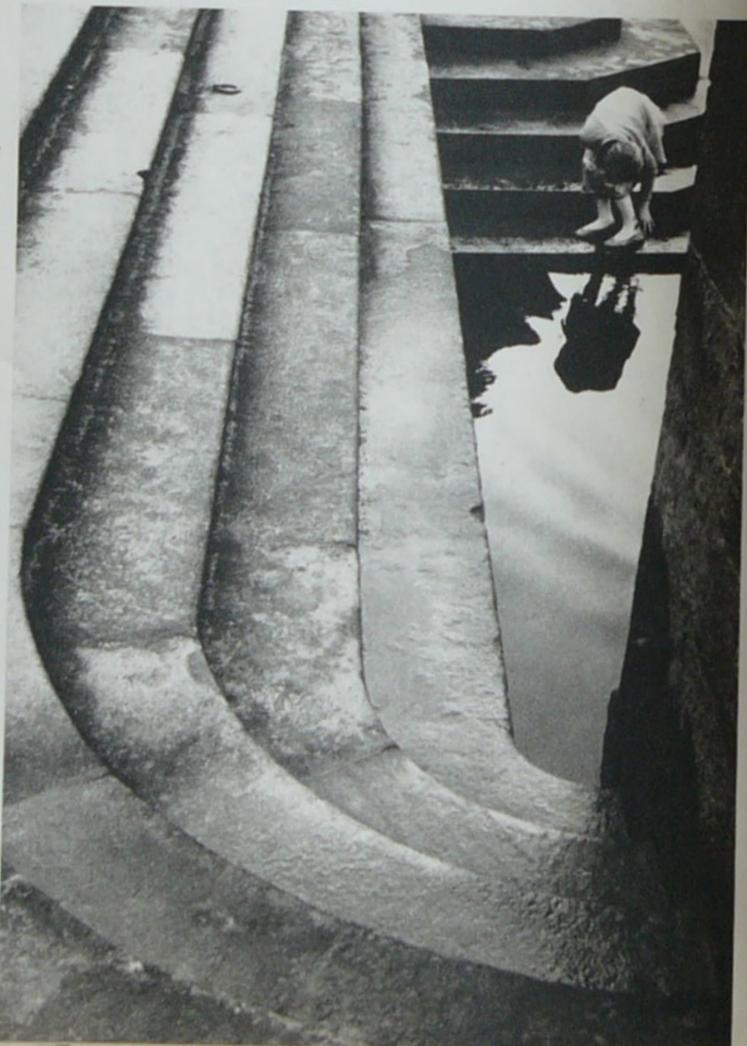
Я согласен с К. О. Грубым в том, что «пейзажная фотография требует от человека больше, чем остальные виды фотографии: абсолютное знание местности и личное отношение к ней. Поверхностная передача пейзажа — это как раз то, в чем мы не нуждаемся». Но я не согласен с его взглядом, что при съемке пейзажа «первое техническое условие — это глубина резкости от ближайших деталей до самых отдаленных предметов; поэтому диафрагма должна быть 11». Передо мной снимок Я. Быртуса (Ф 60/4). Эффект весенних сосулек полностью потерялся бы, если бы фотограф дал диафрагму 11. Размытый фон придает снимку Быртуса романтичность. Фотография, в которой все резко, все связано, где нет места для фантазии, такая фотография не предел мечтаний настоящего художника. Самый богатый пейзаж — тот, в котором что-то неясно, о чем-то нужно догадываться. Пусть зритель дополнит такой снимок своей фантазией.

Как снимать пейзаж? Здесь нет и не может быть определенных рецептов. Один снимает узкой камерой, другой пользуется широкоплечным аппаратом. Один уменьшает диафрагму до 11, другой снимает на полное отверстие. И, наконец, один любит горизонтальную композицию и считает только ее приемлемой, а другой строит кадр вертикально или делает квадрат. Надо понять, секрет скрывается не в этом. Основа всего — в художественном содержании снимка, в его эмоциональном воздействии на зрителя. И все же: как сделать, чтобы пейзаж смотрелся репортажной фотографией, а не слащавой картинкой? Из всего большого ландшафта фотограф выбирает маленький кусочек, дающий представление о состоянии пейзажа в целом. Метод социалистического реализма помогает ему отобрать кадр, в котором наиболее полно проявится наша действительность в ее развитии. Выбран объект съемки, фотограф композиционно строит свой снимок так, чтобы динамические силы вылились в нем с наибольшей полнотой. Освещение помогает выделить главное в снимке, подчеркнуть движение в кадре. Художник снимает пейзаж в то время суток, когда освещение данного пейзажа будет кульминационно выразительным. Для одного кадра это будут утренние часы, для другого — день или сумерки. Один пейзаж требует солнечного света, другой — пасмурной погоды. В каждом отдельном случае

ДИСКУССИЯ — ПИСЬМА — ПОЖЕЛАНИЯ — ОПЫТ — МЫСЛИ — ВЗГЛЯДЫ



Барбара Мефертт ГДР: В Дрездене



Алена Вахова: Антенны (6x6)

Раиса Чахмахчева: Уличка (кино)

на помощь фотографу приходит интуиция художника.

Последний вопрос — цветной пейзажный снимок. Это, пожалуй, самая трудная область фотокислота, ибо здесь очень легко скатиться до лубка. При съемке пейзажа в цвете нужно, как правило, выбирать менее яркую цветовую гамму.

Пейзажная фотография должна занять место на страницах газет и журналов. Она оживляет их и радует глаза.

АНДРЕЙ МИХАЙЛОВ

Об акте в фотографии

Отрицать право на существование в художественной фотографии акта было бы бессмысленным. Вопрос только в том, как его передать. Мне думается, что пути решения этой проблемы зависят от двух основных вопросов: во имя каких целей фотограф создает свои произведения и как воспитан зритель эстетически.

Первое положение неразрывно связано с принципом партийности в искусстве, именно поэтому социалистическое искусство коренным образом отличается от искусства «свободного мира», где акт стал рекламой товара, целью наказы и низкопробным средством «морального воспитания» общества.

Второе положение зависит от уровня эстетического воспитания зрителя. Недостаточное или неправильное воспитание зрителя может привести к неправильной оценке акта, когда акт будет воспринят, как пропаганда буржуазного искусства, или наоборот — акт-реклама будет рассматриваться как художественное произведение.

Акт по своей природе всегда эмоционален, и поэтому чем глубже эстети-

чески воспитан зритель, тем яснее для него цели, поставленные художником в передаче обнаженного тела, тем строже его оценка произведения.

Следует отметить особенности изображения обнаженного тела в живописи, скульптуре, графике и в фотографии. Художник или скульптор всегда имеют широкую возможность типизации и обобщения. Фотограф лишен такой возможности. Это требует от него большой ответственности в выборе натуры и в реализации своих творческих замыслов.

В социалистическом искусстве, по моему мнению, изображая акт, фотограф преследует цель передать красоту тела, гармоничность его форм, игру света и тени, возможности композиционного построения и т. д.

В акте фотограф хочет передать настроение. Здесь тело может быть как главным, так и второстепенным объектом, когда, сочетаясь с окружающей средой, оно входит в нее как часть в целое.

В акте фотограф символизирует молодость, ловкость, силу, спорт. В этом случае основное требование к акту — передача динамики и гармонично развитого человеческого тела.

Детский акт — вариант жанровых сюжетов; очевидно, не стоит проводить резкой грани между актом мужским, женским и детским. Рассмотренные варианты далеко не исчерпывают возможностей фотографического акта.

ВАЛЕНТИНА КАРГАНОВА



**В ОТВЕТ НА
БЕСЧИСЛЕННЫЕ
ВОПРОСЫ ЧИТАТЕЛЕЙ,**

того название снимка (название — условие не обязательное, мы печатаем снимки и без названий). Должны быть приведены следующие технические данные: марка камеры, марка объектива и его фокусное расстояние в том случае, если фокусное расстояние не отпечатывается нормально. Предупреждаем наших читателей, что присланные ими снимки мы часто предоставляем в распоряжение различных других газет, журналов, как отечественных, так и зарубежных, ибо работники этих редакций часто обращаются к нам за помощью. Зарубежные авторы могут получить гонорар за репродукцию снимка только на территории Чехословакии.

как должна быть оформлена фотография, чтобы ее можно было предложить редакции «Ф 62», сообщаем: бумага глянцевая, размеры не больше 18×24 (не меньше 13×18 см), на оборотной стороне каждого снимка надо написать полное имя и точный адрес, кроме

Редакция вынуждена хранить присланные фотографии в своем архиве довольно долгое время, потому что ревью выходит всего четыре раза в год, и не каждая присланная фотография может быть немедленно включена в сле-



Вера Шквейнова: На кружку пива (Роллей)



Гертруда Блехова: Последний гость (6×6)

дующий номер. Не присылайте нам снимков, уже принятых редакциями журналов «Чехословацкая фотография» или «Советское фото». Не присылайте нам также негативов до тех пор, пока редакция сама не попросит вас об этом. Иначе нам приходится отсылать их обратно, и это затрудняет нам работу. Снимки для ревью «Ф 62» должны отвечать характеру нашего ревью, постоянно повышающего свои требования к художественному уровню печатаемых фотографий. Отныне семейств, не присылайте нам даже самых лучших фотографий своих удивительных детей, если они не превосходят уровня семейного альбома. В редакцию приходит все больше писем с просьбой дать оценку посылаемых работ. Редакция с радостью удовлетворяет эти просьбы, но заранее просит извинить ее, если ответ придет с некоторым опозданием.



Мария Шехтлова: Глоток пива (Практиксикс)



Катюша Фиалова: Летний день

Однжды в Нью-Йорке в солнечный сентябрьский день я впервые отправился к ней . . .

Познакомился я с ней еще раньше в американском посольстве в Москве, где страшно долго разбирали мое заявление о въездной визе. Ее отчим в нейлоновом воротничке поинтересовался, являюсь ли я коммунистом и с каких пор. Я охотно простил ему это: разве можно пустить в свою семью кого пошло? Она же все это время поощрительно улыбалась мне и все действительно кончилось совершенно благополучно. Я должен был всего лишь подписать заявление, что не собираюсь свергнуть американское правительство или стрелять в президента. Я обещал и то и другое, и, как честный человек, сдержал слово.

Потом мы на некоторое время расстались, но я твердо верил, что мы скоро встретимся. Когда с американской визой в боковом кармане я поднялся над старым материком и самолет взял курс на США, она полетела мне навстречу. В Париж она прислала за мной одну из своих тетушек, которая представила мне на борту самолета «Air France» и по-родственному попросила

меня, чтобы я поменялся с ней местами, ибо она сидела рядом с неграм, от которых так волеет табак. Я охотно исполнил ее желание, хотя и был убежден, что тетушка — один из ярких представителей кулукслана, а африканские негры с берегов Нила, которые летели на заседание ООН в Нью-Йорке, были пекучими.

В Нью-Йорке на аэродроме Айджлоульд меня ждали с музыкой. С моей стороны было бы невежливым не добавить «с открытыми объятиями», но я снажу лучше «с открытой настежь дверью». Дверь была стеклянной и конечно без ручок. Это специальный трюк по принципу фотоэлемента. Она открывается перед каждым, кто стоит перед ней, будь это Рокфеллер с контрактом на новый миллион в шармане, или чернокожий носильщик, который несет за ним палки для гольфа. Беспумно открылась дверь и передо мной. И я, не обращая ни малейшего внимания на скрытый фотоэлемент, счастливо перенес своих 80 кг плюс два фотоаппарата через несуществующий порог. Так впервые я вошел в США.

С тех пор она не покидала меня. Ее страстные прихвостни не оставляли

меня ни на минуту. Они внушили мне чувство абсолютной безопасности. Я понял, что в этом ньюйоркском муравейнике я никогда не потеряюсь, а если потеряю фотоаппарат, то они найдут его. Я ходил по Нью-Йорку с беззаботностью, какой не чувствовал уже со времен первых школьных весенних каникул. И тем не менее я постоянно оглядывался в надежде наконец увидеть ее.

Я был неплохо подготовлен. Всюду, где нужно и ненужно, я щелкал затвором своей камеры. Много свидетельствовало о ее практически неограниченных возможностях — я имею в виду возможности американской Свободы. Наконец мне показалось, что я понял ее, но вслед за этим ее образ снова растворился. И в конце концов я сделал то же самое, что делают сотни тысяч американских старожилов и чужеземцев: я пошел посмотреть хоть ее статую.

Как я уже сказал, это было в один из солнечных сентябрьских дней . . .

Статуя американской Свободы, будто потерпевшая кораблекрушение, стоит на 12 краях небольшого острова Бедлоэс Исланд, со всех сторон омываемого океаном. Вы можете попасть на него из Мангаттанского порта на лодке за 72 цента.

У американской статуи Свободы довольно романтическое прошлое: это самая большая статуя женщины в мире, по происхождению она француженка и была подарена американцам ее земляками французами в 1886 году. Ее стальной скелет был завернут в тушку с бахромой по последней парижской моде из 225 тонн чистых медных листов. Как настоящей парижанке, статуе Свободы нужны были, разумеется, высокие каблуки. С пьедесталом она насчитывает 300 стоп, без пьедестала 128 стоп. Правая рука 40 стоп, а каждый глаз по 2 с половиной ступни.

Многие авторы писали, что американская Свобода производит «потрясающее» впечатление. Я не присоединюсь к ним. Я склоняюсь скорее к впечатлению Иржи Гауссмана, который впервые открыл один из основных черт этой скульптуры, а именно, что она внутри пуста.

Я убедился в этом, добросовестно прошагав 168 ступенек от пят до головы, пренебрегая лифтом, за который надо платить. На переноске между правым и левым глазом, откуда открывается потрясающий вид на порт и на небоскребы Уолл Стритта, я позвал руку негритянскому учителю песни и танцев. У него была такая же пропотевшая рубашка, как у меня, и то же ощущение конденсированной духоты.

Мы спустились еще на несколько ступенек ниже к водням, где был приятный сквознячок и разговорили об Америке, о Советском Союзе, о том, как было бы «о-кей», если бы был мир. У него были прогрессивные взгляды. Когда на его вопрос я ответил, что я сам из Чехословакии и что работаю сейчас в Советском Союзе, он украдкой поглядел направо и налево и с растерянной улыбкой простился со мной.

Это было внутри статуи Свободы . . .

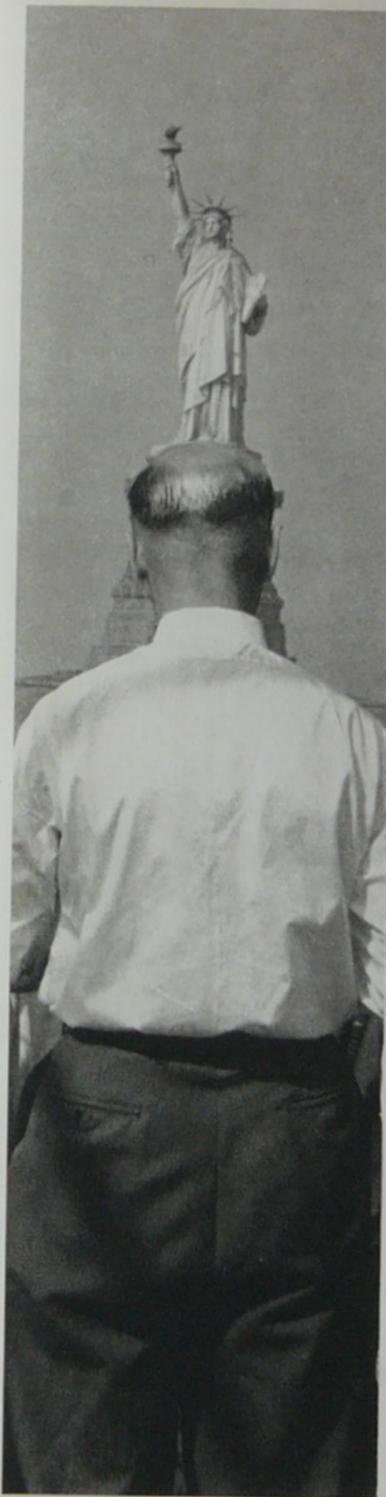
ИРЖИ ПЛАХЕТКА

ЕЕ статуя

Статуя Свободы



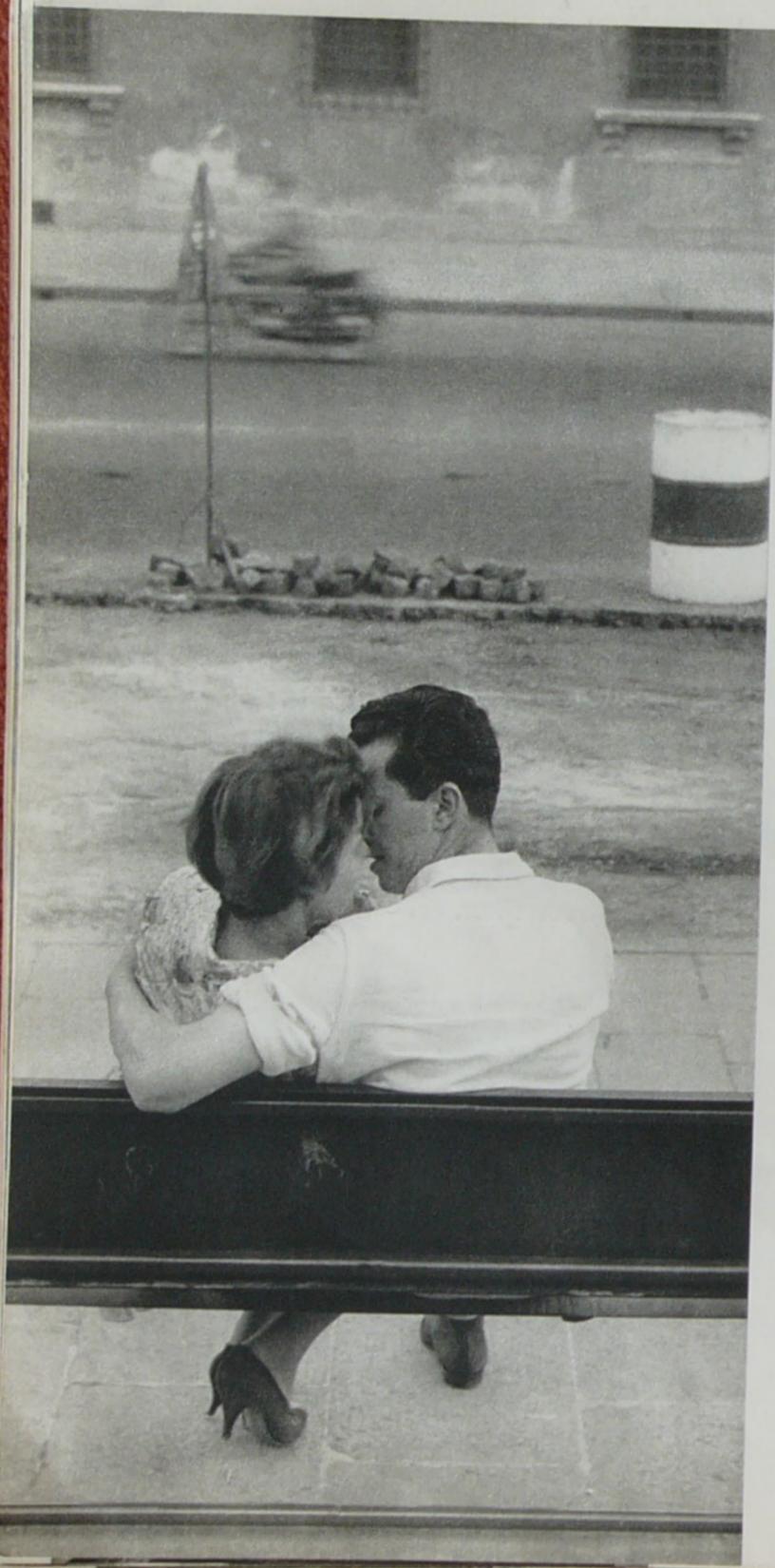
ВСЕ СНИМКИ ИРЖИ ПЛАХЕТКИ НА СТРАХ 44 И 45 СДЕЛАНЫ С НЕГАТИВА 6x6



На площади Вашингтона в Нью-Йорке

Около университетской библиотеки





ОБРАЗЕЦ?

Вокруг прошлогоднего альбома фотографий, посвященного Марианским Лазням, трех авторов Эриха Айггорна, Павла Когоута и Православа Совака, осталось несколько затронутых вопросов и недосказанных ответов. Сосредоточим свое внимание на основных двух. Первый касается самого факта существования этой книги. Ее выдало Областное издательство в Пльзени для Городского национального совета в Марианских Лазнях, так что книга не появилась даже в магазинах. При тираже 11 000 и цене 58,80 крон (с грамм-записью) это действительно довольно смелый шаг, совершенно непонятная авантюристическая попытка.

Этот упрек не касается авторов. Каждый из них вложил в книгу свой талант, и все вместе создали произведение, которое в растущей лавине иллюстрированных изданий этого вида звучало свежей нотой и показало нам новые возможности. Долгие десятилетия подобные книги делались как сборники видовых открыток городских зданий, очень мало говорящих о своем объекте и создающих в целом лишь мертвую статическую картину. Только тогда, когда автору удастся проникнуть мыслью под поверхность вещей, увидеть и передать в облике изображенного города его общественный и исторический подтекст, произведение его может родиться для самостоятельной жизни. Это касается, хотя и в меньшей мере, и пейзажных иллюстрированных монографий, потому что тут меньше опасности сделать скучную книгу. В Чехословакии это удалось, например, Карелу Плишке своими юнгами «Прага» и «Словакия». А многочисленным его подражателям уже не смогли создать своеобразного произведения.

Сегодня уже недостаточно издавать эти поверхностные сборники картинок, более или менее удачных, которые сами по себе говорят так мало, а в контексте со своими соседями почти ничего. Ведь сейчас изменилось уже и отношение к задаче и назначению этих изданий, они не должны быть больше неким оптическим ключом к воспоминаниям и ассоциациям для оживления своих старых переживаний. Мы хотим, чтобы они рассказывали нам не только о каменном облике города, но и о живом сердце его жителей, чтобы они не толь-

И ДА И НЕТ

ко открывали для нас торжественное, историческое лицо его зданий в неизменной статической форме, но прежде всего передавали неустанный ритм, пульсирующий на улицах и в толпе людей, в каждой будничной минуте, создающей неповторимую атмосферу любого города. Мы хотим, чтобы эти книги не только припомнили нам город и оживляли его в наших воспоминаниях, мы хотим, чтобы своим субъективным фотографическим словом они обогатили и умножили наши знания о нем. Это способна сделать прежде всего динамическая репортажная фотография. В позапрошлом году Вацлав Ииру первым попытался сделать такую книгу. Это очень удачное издание «Прага и пражане».

У Айггорна тоже есть все предпосылки для такой работы, и поэтому многие его снимки в монографии о Марианских Лазнях отвечают этим требованиям. Кроме того ему помогает большой вкус и умение работать даже там, где нынешняя издательская практика все еще не дает фотографу много времени для раздумий и более сосредоточенной работы с фотографиями. Как репортер, Айггорн исключительно находчив; отраден еще и тот факт, что он нашел удачных помощников в лице своих соавторов. Когоут написал для книги несколько стихотворений и остроумных коротких текстов, а Совак прибавил несколько собственных графических рисунков и отлично оформил книгу. Цветные графические листы, включенные в книгу, очень хорошо сочетаются с фотографиями, если у графика есть чувство меры и незаурядный талант. Короче, родилась книга, которая может быть образцом.

Но тут мы подошли к другому вопросу, на который надо ответить. Образец иногда нельзя копировать. Чтобы в будущем появлялось как можно больше хороших книг, надо пожелать авторам подобных изданий (в которых должны принимать участие и графики), работать столь же находчиво и с огоньком с самого рождения книги. Хочется пожелать, чтобы все эти условия приняло во внимание и издательство.

ИРЖИ МАЦКУ.



Вилем Райхман: Из цикла: Вдвоем (6×6-к статье на стр. 26)



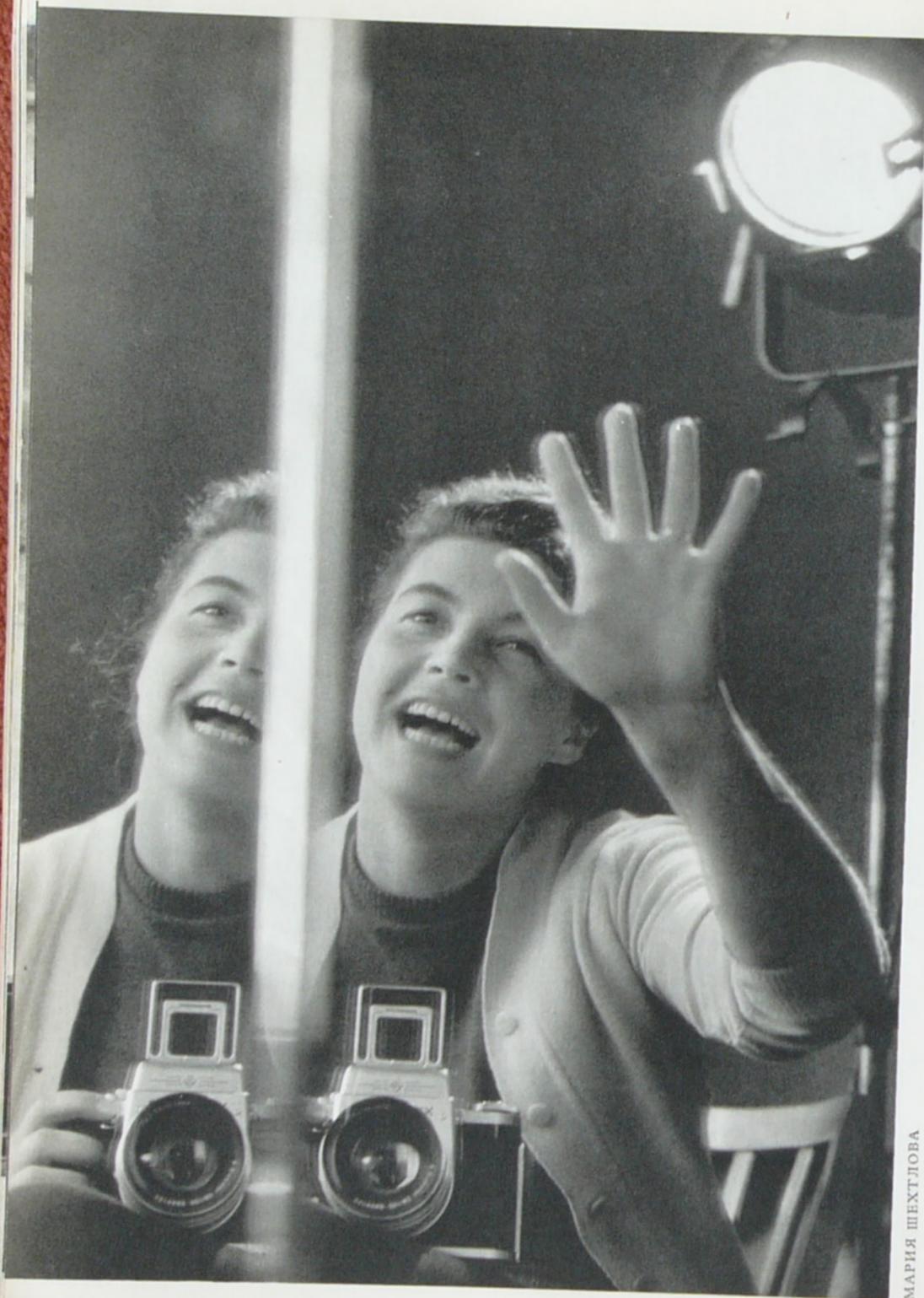
ЕВА ФУКОВА

училась
фотографическому
мастерству в ателье
чехословацкого
режиссера
научно-популярного
кино Мирю Берната
и в государственной
графической школе
в Праге. В 1945 году
она была принята
в Академию
художеств
в мастерскую
профессора
Владимира Рады.
В 1948 году она
получила разрешение
продолжить
образование
в Софийской
Академии
художеств.
Свои работы,
сделанные в Болгарии,
она выставила
в Союзе болгарских
художников.
В Праге она принимала
участие в выставках
молодых
художников
и сотрудничала
в студенческих
журналах.
В 1950 году она
окончила академию
изобразительных
искусств в Праге.
За это время она
сделала иллюстрации
к нескольким книгам
для Государственного
издательства
детской книги
и эскизы
костюмов для
балетных номеров
в Театре музыки.
Позже она опять
вернулась
к фотографии.
Ева Фукова
принимала участие
в выставках:
«Атомы во имя мира»,
«Прага 1955»,
«Строительная
выставка в Брне»,
«Всемирная ярмарка»
в Китае,
Лейпциге и т. д.

Фотограф и его авт-портрет



ИРЖИ ЕНИЧЕК



МАРИЯ ШЕХТЛОВА

Фотограф и его авт портрет



ОЛЬГА МИХАЛКОВА



ЯРМИЛА ГРДЛИЧКОВА

Фотограф и его авт портрет

МИРОСЛАВ ПЕТЕРКА

МИРОСЛАВ ГУЦЕК



ИЗБРАННОЕ

Ф
62

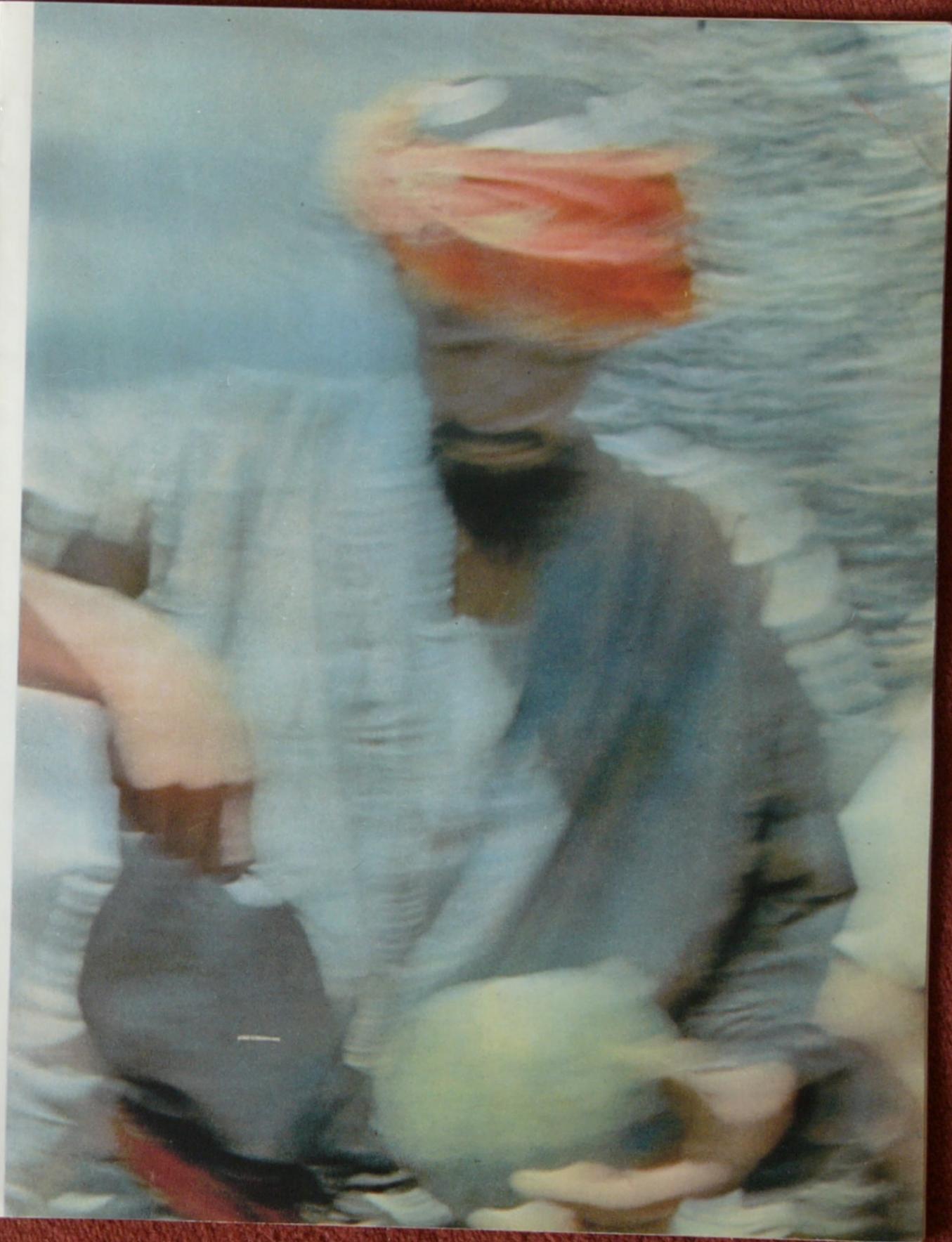


Вацаав Ниру: Окно (6x6 нег.)



Г. Тиканадзе: Под азиатским солнцем (кино — нег.)

Иржи Гавел: Любопытство (6x6 нег.)





Мария Шмеркович (Экзакта)



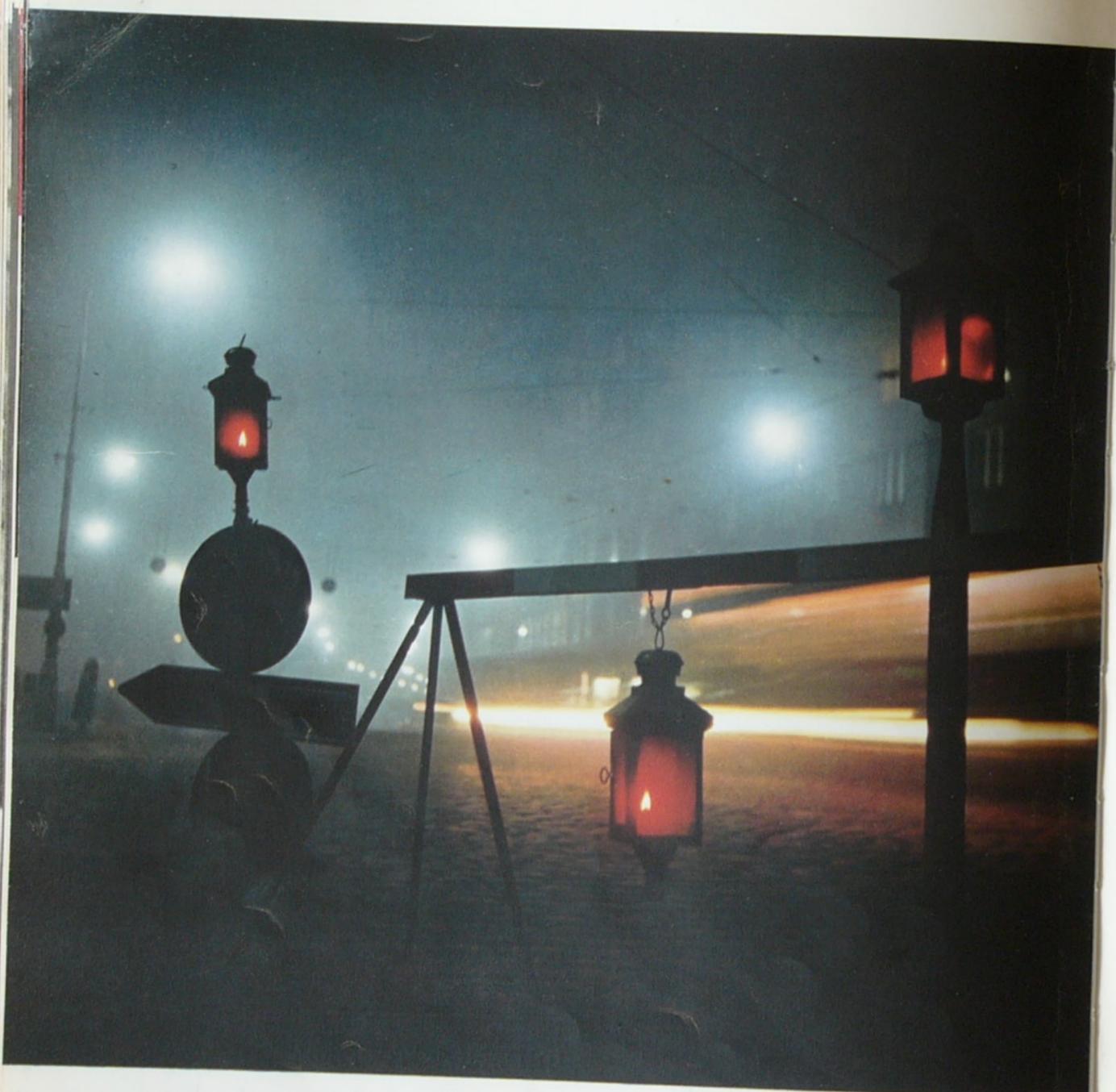
Изабелла Павлова (Зенит С)

Тамара Н. Лебедева: (Зоркий 6)

Ч. Ф. Халанская (Кино)



ЧЕТЫРЕ ФОТОГРАФА
ИЗ СОВЕТСКОГО СОЮЗА



Йозеф Воржишек: Ночь (6×6 — neg.)

Ярослав Шалек: Глаза (6×6 — neg.)



Сон (9×12)

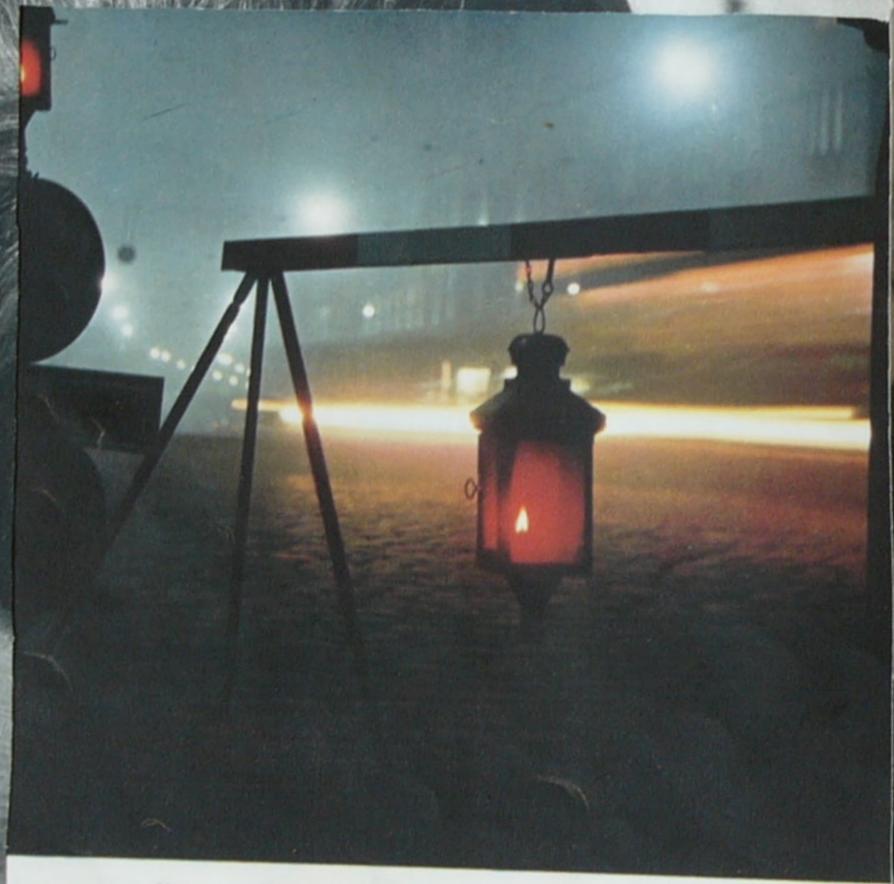
Лезвие (6×6)

К ЗАДАНИЮ Ф 62 НА ТЕМУ: ФОТОГРАФЫ ЗА МИР! • ПРИСЫЛАЙТЕ НАМ СВОИ СНИМКИ НА ЭТУ ТЕМУ!



Здена Латалова: Сон (9×12)

Ева Фукова: Болезнь (6×6)



Йозеф Воржишек: Ночь (6×6)



Катерина Вахудова: Профиль (6×6)

Гита Скоумалова: Народный художник СССР Анджаридзе (6×6)



Гита Скоумалова: Впускница (6×6)



Г. И. Горев: Он сам боится... (кино)



Даниэла Сирокова: Шенок (6x6)



Иван Козачек: Собачья работа (6x6)

собачья ЖИЗНЬ

Гертруда Блехова: Хулиган (6x6)





Юдита Сайдлерова: У озера Балатон (Флексарет II)

Гильда Руткайова: В Ростках (6x6)



Дана Кальводова: Сушка веришели в провинции Се Чуан (6x6)

Фотографы путешествуют



Дана Кальводова: Продавец горшков (Египет) (6x6)

Дагмар Гохова: В Варшаве (6x6)





Светла Черникова: Утро (6x6)

◀ *Мария Шехтлова: Небольшая стирка (Флексарет)*

ОБ ОДНОМ КОНКУРСЕ



Витезслав Шквара: По самолету — огонь! (Флексарет 5)

Редакция Ф 62, или вернее ее редактор, часто принимают участие в оценке работ, посылаемых на конкурсы, выставки и т. д. Многие фотографии, опубликованные на страницах ревью, были выбраны именно там. Но члены жюри имеют возможность не только выбрать там фотографии, но и приобрести полезные сведения. О некоторых из них, во многом типичных, говорим статья, написанная по случаю закрытия конкурса, организованного журналом «Československý voják».

Кроме выставок, лекций, курсов и специальных фотографических изданий, действенным средством воспитания широких масс фотографов являются также фотографические конкурсы, организуемые различными журналами. Жюри, оценивавшее снимки, посланные на конкурс в журнал «Československý voják», хорошо это понимало, что оказало влияние и на выбор снимков победителей.

Число авторов, принявших участие в конкурсе, и число присланных работ превзошли все ожидания. Было прислано много работ довольно низкого уровня, относящихся к группе так называемой семейной и альбомной фотографии. Может быть число их определил сам характер конкурса, но такие работы, конечно, успеха не имели. Хорошо все же, что их авторы приняли участие в конкурсе, ибо не ошибается лишь тот, кто ничего не делает.

Станислав Старый: В мамин платке (кино)



Антон Дижо: Монтеры (Флексарет)



Ян Андела: Утром на трамвайной остановке (6x6)

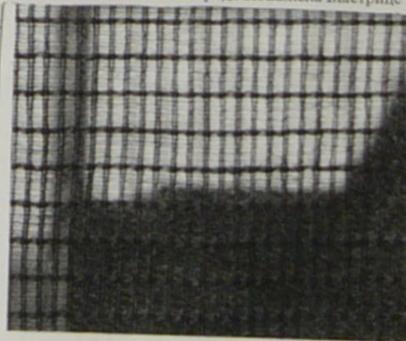
В каждом конкурсе и на каждой выставке мы снова и снова убеждаемся в том, что интерес к фотографическому творчеству неустанно растет. В этом конкурсе, например, были собраны работы фотографов и в возрасте от 65 лет. Тем более нетерпимыми становятся хронические недостатки в жизни фотографов добросовестными негативами, а в последнее — позитивным материалом.

А теперь несколько слов о фотографиях, занявших первые места:

В. Шквара из Турнова получила первую премию не потому, что выбрала едкую тематику, а потому, что смогла создать фотографию, в которой содержание и форма блестяще дополняют друг друга. То же можно сказать о всех остальных работах, отмеченных жюри. Это должны осознать и те, кто хочет заниматься фотографической деятельностью. Снимок Иры отличается динамикой дей-

ствительностью изображаемого человека и совершенным выражением атмосферы «места боя».

Снимок «Монтеры» инженера Антона Дижо из города Поваясна Быстрице



из Праги «В мамин платке». Это собственно тоже «всего лишь семейный снимок», но такого характера и в такой совершенной передаче, что он привлекает внимание каждого, а значит и тех, кто не питает никаких особо родственных чувств к изображенному ребенку.

Ян Андела, девятнадцатилетний электрик из города Литвинов, автор четвертого отмеченного снимка. Он относится к фотографам, умеющим наблюдать жизнь вокруг себя и в самой будничной среде найти мотивы, достойные нескольких сантиметров пленки. Героем его кадра является обычный человек на самой обычной улице. А присмотревшись, вы вдруг видите, что его фотография является маленьким произведением, поглотившим ваше внимание своей неожиданностью, естественностью, человечностью. Всем этим интересен снимок Яна Андела менее опытным фотолюбителям.

В. НИРУ



выбрать там фотографии, из них, во многом ты закрытия конкурса, орга-

альных фотографических конкурса, организуемые все снимки, посланные на, хорошо это понимало, едителей.

урсе, и число присланных было много работ довольно так называемой семейной о их определил сам харак- еха не имели. Хорошо все се, ибо не ошибается лишь



ИЗ РАССКАЗА

об одиноком дрозде

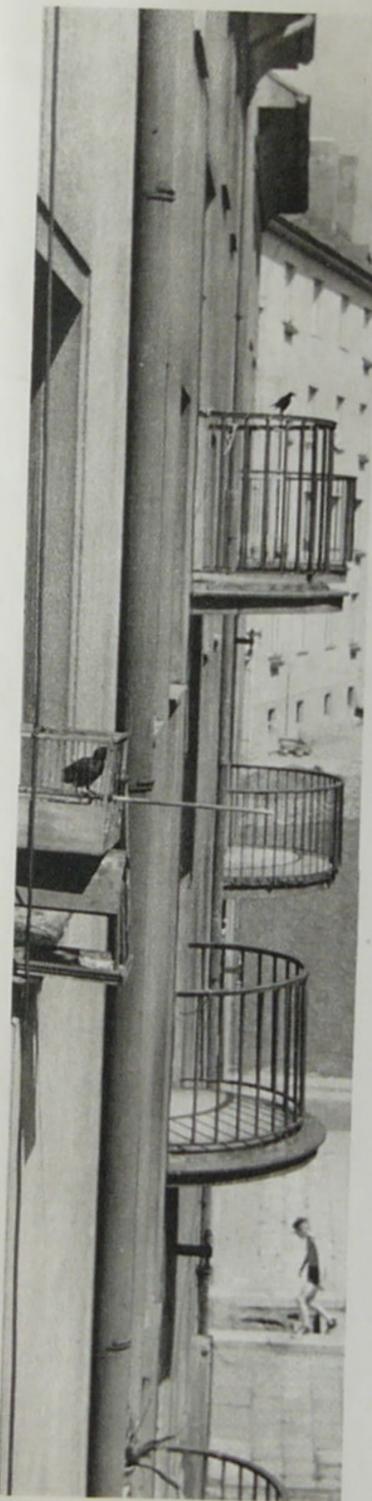
МИЛАДЫ АЙНГОРН

Мы помещаем несколько снимков из подготавливаемой к изданию детской книги фотографий Милады Айнгорн. Текст к ней написал поэт Павел Когоут. Сюжет книги автор нашла в одном из пражских домов, окруженном садом, в тех местах, где еще несколько лет назад кончалась городская черта.

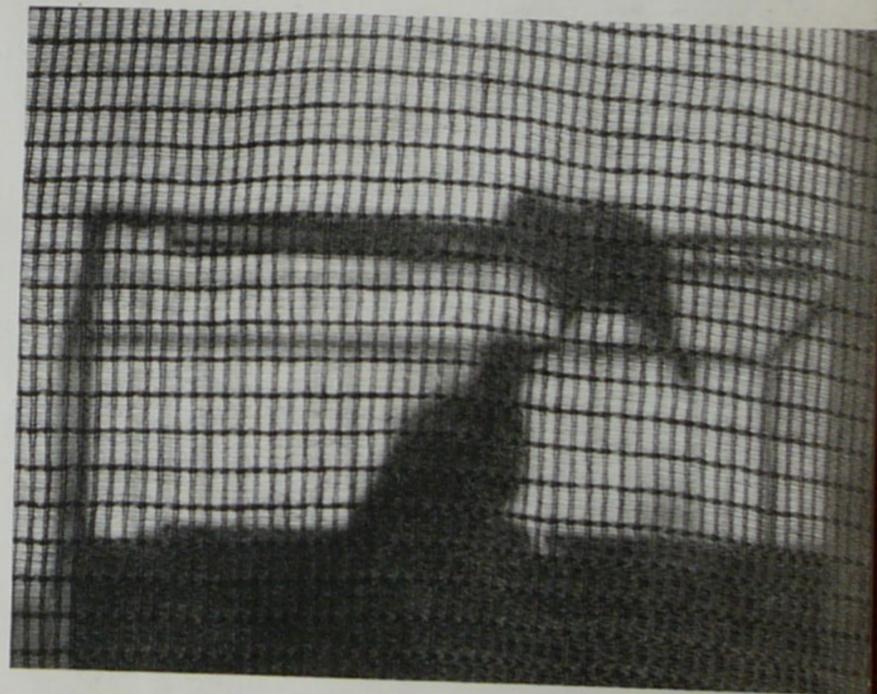
О чем хочет рассказать книга?

Дети принесли домой маленького дрозда, выпавшего из гнезда. Он был так мал, что ему явно грозила опасность быть съеденным кровожадным котом. Несмотря на то, что дети отнесли его домой, мать дрозда нашла его там. Она терпеливо заботилась о нем вплоть до того дня, когда он стал достаточно сильным, чтобы мог покинуть клетку и улететь вместе с ней.

Вот и все. Вы думаете, что для книжки этого мало? Когда она попадет вам в руки, вы убедитесь, как много можно сказать языком фотографии. А еще больше можно наметнуть. Остальное — дело автора и читателей, их способности додумать то, о чем рассказывает фотография. Фотография помогает молодому человеку развить свою фантазию, подхлестывает ее, а это одна из самых больших положительных ее сторон.



ВСЕ СНИМКИ М. АЙНГОРН С НЕГАТИВА 6x6



СЕРЬЕЗНОЕ *и Карьерное*



Емилия Комрובה: Натюрморт (6x6)

НОРМАН ХОЛЛ о фотографии и ее ветеранах

В современное время мы являемся свидетелями общего настроения, которое можно выразить словами (полюбим Стрейхена). Этот удивительный старик действительно достоин всеобщего поклонения за свою совершенно особую популяризацию и организацию фотографии. Имя Стрейхена навсегда останется великим. Его можно назвать отцом фотографии.

Это заслуженное уважение проявляется и в печати. Но вместе с тем публикуемые в печати статьи печатают голову почтенного старика ореолом «самого большого и самого великого из живущих фотографов» и наделяют его титулом, который ему, принимая во внимание его фотографическое искусство (прошлое и настоящее), не принадлежат.

Ведь молодые читатели даже не знают таких имен, как например, Эвенс или Лангдон Кобури и не знают, что хорошая фотография совсем не началась только после изобретения Вестона, Лейна и Хассельбладов. Настоящая фотография старых времен позволит им познакомиться с тем, что было достигнуто еще до появления высокочувствительных эмульсий и современных камер; это поможет им найти критерий для оценки собственных работ.

Другой причиной опубликования старых фотографий является стремление по-новому оценить то, что еще вчера называлось хорошей фотографией. Это может привести к открытию новых талантов, — что тоже никогда не поздно, — а критический глаз задержится и на некоторых знаменитых именах, которые подтвердят все превосходные степени прилагательных, которыми засыпают их.

Уважение к покойному мне не чуждо, но никогда не вредно уснуть себе причины или истоки этого уважения.

Сегодня можно встретить много людей с острым критическим глазом, которые могут трезво оценить произведения мастеров прошлого и найти среди них действительно непреходящие ценности.

(Из журнала „Photography“, свободный перевод.)

Женщины и фотография

Сегодня мы уже не встречаемся с женщинами только перед объективом аппарата, мы встречаемся с ними за аппаратом. Это один из самых страстных творческих работников фотографии, прогрессивное и гуманное значение которых нельзя не оценить.

Сегодня женщины-фотографы активно участвуют в создании газет, работают в кооперативных и коммунальных предприятиях заказной фотографии, в научных и медицинских институтах, короче везде, где нужна фотография. В художественной фотографии женщина часто выигрывает еще и тем, что ей помогает врожденная тонкость, чувствительность, деликатность и выражению своих чувств, отличающие обычно особо ценные произведения искусства.



Даниела Сидорова: Пожар (6x6)

Мария Гартманова: Их всегда не хватает (6x6)



Уже не раз говорилось, что женщины зачастую фотографируют лучше мужчин. Многие из них в Чехословакии по праву являются членами Союза художников или Союза журналистов. Число женщин, связавших свою судьбу с фотографией, неустойчиво растет. Все большее их число принимает участие в различных конкурсах и на выставках, многие из них достигают выдающихся успехов. Особенно ценно то, что в художественной фотографии неустойчиво появляются новые имена молодых женщин-фотографов. В Чехословакии широко известны художественные фотографии Евы Фуковой, Ярымлы Грдличковой, Ольги Михалковой, Магдалены Робинзоновой, Марии Шехтловой, Алены Шоурковой, и др. Сегодня этот ряд имен можно дополнить новыми именами молодых фотографов, с работами которых мы встречаемся на страницах последнего номера Ф 62.

Фотография как знак внимания

В ознаменование месяца чехословацко-советской дружбы работница кооператива «Фотография» передала советской делегации 920 фотографий памятников красноармейцев, похороненных на Ольшанском кладбище в Праге. Они попросили членов делегации переслать эти фотографии через посредничество Союза ветеранов войны в Москве родственникам героев, павших при освобождении Праги. (В. П.)

В Париже

Была открыта выставка фотографий американского фотографа Роберта Кэпи; эти фотографии были сделаны им в течение пяти войн, выпавших на долю этой короткой человеческой жизни. Первоначальная фамилия венгра Кэпи — Фридман; он покинул родину, когда в Венгрии провисела чума фашизма. Более десяти лет он слонялся по белому свету без бумаг, только со своим фотографическим аппаратом. Он делал снимки для прогрессивной французской газеты «Се Суар»; позже его фотографии стали появляться во всех больших журналах Франции, Америки, Англии и СССР. В 1945 году он посетил американского президента Рузвельта. На вопрос, что хочет он в награду за свой самоотверженный труд, фотограф ответил: паспорт. Он получил паспорт и американское подданство. Первой войной, кадры которой запечатлел Кэпи, была гражданская война в Испании. Снимки, сделанные им, прославили его во всем мире. Арагон назвал о Кэпи: «Это был человек, болезненно ненавидевший войну, вмещавшуюся в его молодость.» И вместе с тем война чем-то притягивала, гипнотизировала его. Кэпи не искал в войне сенсации. Он хотел стать свидетелем ее ужасов. После Испании Кэпи поехал в Китай. Вторая мировая война застала Кэпи во Франции, потом он появился в Северной Африке, Италии и наконец в Берлине. В 1948 году он сражался в Израиле. И тут он не оставил своей Лейны. Последние снимки были сделаны им во Вьетнаме, освобожденном от колониальных оков. В мае 1954 года он погиб на поле боя, в течение долгих лет бывшем его трудовым фронтом. Ему был 41 год. Фотографические документы Кэпи были безжалостно осуждением всех тех, кто развязал эти пять войн. Д. Д.

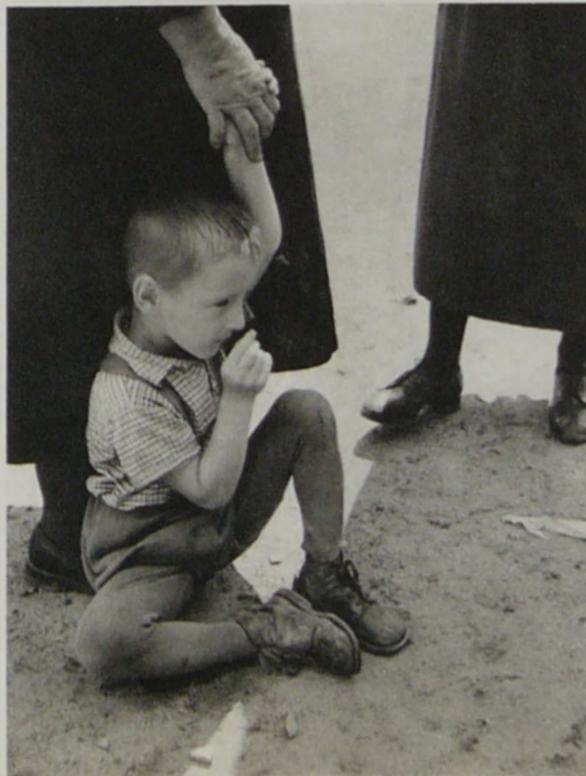


Богуслав Чанка: Любовь (6x6)



Вера Вахова: После обеда (кино)

Хильда Диасова: Спятницы



29 лет чехословацкой оптической промышленности и точного машиностроения — это недолгий срок.

Но за это время рабочие и техники самого большого чехословацкого завода оптики и точной механики — национализированного предприятия Меопта в городе Пржееров — создали богатую традицию и сделали много открытий и нововведений. 29 лет назад завод начал выпуск трех очных простых аппаратов, через 15 лет их было уже 33, а в настоящее время завод выпускает 112 типов аппаратов, а кроме того мелкое оборудование, объективы и бинокли. Наибольшего развития достигло производство фотографических, увеличительных и проекционных аппаратов. В 1951 году производство достигло 100 процентов, а в 1961 уже 350 %.

Значительно вырос экспорт завода Меопта. До начала второй мировой войны завод посылал аппараты в 45 стран, а в 1961 в 64. Фотографические увеличительные, проекционные и лабораторные аппараты марки Меопта пользуются всемирным успехом. Только за последние 5 лет было экспортировано 150 000 аппаратов.

Большой успех и популярность аппаратов Меопта можно объяснить только способностью и талантом людей на этих заводах, их честным трудом. Эти люди создают с помощью высокопроизводительных машин исключительно точные объективы Мирар, Беллар, Полар.

Аннобумага

Фотография — незаменимый помощник в случаях, когда надо получить копии документов, корреспонденций, репродукций и журналов. Кроме известной репродукционной фотобумаги, сегодня можно уже пользоваться двухсторонне чувствительной бумагой, в половину уменьшающей толщину обычных копий. Для картотеки пользуются картоновой фотобумагой. Исключительно тонкую и легкую бумагу предлагает своим покупателям Агфа-Левенкусен под названием Копираид — Люфтосташирен. Ее можно употреблять для получения копии, это снижает расходы на авиопочту. На эту бумагу можно копировать все цвета, несмотря на то, как был создан оригинал. Бумага воспринимает любой шрифт — печатный, машиннописный, написанный от руки, шариковой ручкой, карандашом, чернилами, цветными карандашами, бумага передает в точности и рисунок печати. авн

Хемиграфия

использовалась до сих пор в типографских целях, но теперь пробивает себе путь и в электротехнике. В ГДР хемиграфию начали использовать в производстве металлических сеток для телевизионных экранов. В металлической сетке около 350 000 мелких равномерно удаленных друг от друга круглых отверстий; производство такой сетки — вещь нелегкая. В этом деле может помочь фотография. На один и тот же негатив два раза экспонируется система параллельных линий выгравированных на матовой стороне стезильной пластинки, освещенной с другой стороны. Во время второй экспозиции пластинку надо повернуть на 90 ° и изменить направление освещения; так можно получить негатив с рисунком, отвечающим требованиям произ-



Ирина Гумпалова: У водопада (6x6)

водства. Дальнейшее копирование увеличивает резкость этого негатива, так что с его помощью можно сделать целый ряд одинаково точных матриц. Они используются для перенесения сетки на пластинку, которая после протравки вставляется в телевизионный экран для цветного разложения изображения.

Общество фотографического искусства

«Photographic Fine Art Association», председателем которого является художник С. Б. Жуар, было основано совсем недавно в Англии. В президиум этого общества были выбраны преимущественно члены Организации английских фотографов. Общество решило организовать выставку цветной фотографии в лондонском «Royal Festival Hall».

Стокгольмский журнал «Foto» пишет, что японская фирма Никон продемонстрировала в Швеции камеру «Рыбий глаз», снабженную 8/16,3 объективом с углом изображения 180° рисующим на пленке изображение диаметром в 6 см. Камера предназначена прежде всего для метеорологических целей.

«Royal Photographic Society»

организовал осенью 1961 года тематическую выставку фотографий «Так живут на Британских островах» («Ways of Life in the British Isles»).

Лорд Снаудон

зять (деверь?) английской королевы (ранее фотограф Антони Армстронг-Джонс) подал заявление о принятии его в Союз журналистов, чтобы получить право работать фотографом и художественным консультантом лондонской газеты «Sunday Times».

100 000 долларов

за единственный негатив получил фотограф Давид Валдингтон. Это снимок папы Пия XII. Фотограф продал право на репродукцию ста тысяч видовых открыток и ватиканских сувениров с портретом папы.

Карел Земан

автор чехословацких фильмов «Тайна озера Бель-Кап» и «Барон Мюнхаузен» выступил в газете «Kultura». Интересно его замечание о художественном эксперименте: «... Настоящий художественный эксперимент имеет только один выход — тот, который обеспечивает ему уверенность в конечном результате. Эксперимент возникает во имя нового формулирования мысли, во имя новых изобразительных средств, новых форм воздействия на зрителя. Поэтому я хочу экспериментировать. Это трудно, но в этом много прекрасного. Я хочу экспериментировать так, чтоб найти дорогу к людям. ... Эizenштейн сказал: Эксперимент, понятный миллионам.»

Доктору О. Грой

главному редактору известного ежемесячника «Foto Magazin», автору многочисленных книг, вс. ошнлось в этом году 60 лет. До войны ему приходилось работать в Праге. По происхождению он австриец, и австрийское правительство присвоило ему по случаю его шестидесятилетия звание профессора.



Мария Павликова: У плотины (6x6)

Данила Сикорова: Рыбак (6x6)



Незабываемое впечатление.

Под этим названием в журнале «Leica Fotografie» вышла передовица, автор которой пишет: «Фотографические выставки стали уже обычной вещью. Они устраиваются так часто и в стольких местах, что о них вскоре забывают. Совсем по-другому прозвучала выставка Роберта Коши «Люди во время войны», с которой жители Цюриха познакомились в конце прошлого года. В этих фотографиях человек говорит с человеком всем понятным языком. Это лучшие снимки Роберта Коши, созданные им в течение 18 лет на самых разных военных аренах. С этой выставкой познакомилась общественность США, Канады, Цюриха, Парижа, и как свидетельствует об этом большое число посетителей, впечатление от снимков потрясает. Тема фотографий одна: бессмыслица и безграничность страданий, которые приносит людям война. Выставка появится также в Германии (Западной). В передовице подчеркнута: необходимо, чтобы ее увидели все! К этому пожеланию присоединяемся и мы.»

Что такое «Available light»?

Перевод («освещение в данных условиях») или («освещение, как оно есть») не передает полностью содержание этого выражения. «Освещение в данных

условиях» — это такое освещение на горах на снегу и солнце. Но точный перевод примерно таков: это освещение, при котором неопытные фотолюбители хватаются за вспышку или устанавливают камеру дома, а опытные фотографы в отчаянии трясут экспонометр, ибо стрелка его, отказываясь двигаться, «Available light» — это освещение, при котором с совершенно открытой диафрагмой мы ищем точку опоры, чтобы задержать красный семафор и сквозь стекло, по которому ползут капли дождя, можно снимать улыбающую дождливую улицу с перестрыми пятнами игelitовых плащей. Экспозицию при этом достаточно взять 1/2 1/15 сек. Возможностей снимать при таком освещении достаточно, жаль, что мы не умеем использовать их. Надо больше доверять самим себе, быть смелее, держать — говорит автор статьи в «Leica Fotografie». Мы согласны с ним.

Тоже трюк.

В своей книге «Решающий момент» («The decisive moment») Генри Картье-Брессон выдал трюк, с помощью которого ему удалось фотографировать людей, не привлекая их внимания. Трюк простой: он заклеивает черной бумагой все блестящие поверхности Лейки.



Алена Шоуркова: Городской ребенок (6x6)

Иностранная фотографическая литература

Полезной книгой о композиции является известная у нас, (хотя и не переизданная), книга Екельчика «Изобразительное мастерство в фотографии» (Госиздат, Москва 1951). В введении автор говорит о фотографии и фотодокументалистах, о задачах и месте фотографии в изобразительном искусстве. Далее он занимается изобразительными средствами фотографии. В следующих главах он более основательно и подробно занимается отдельными элементами композиции, как например, изображением пространства, направленностью действия и композиционной линией, контрастностью между лежащими рядом тонами в снимке, превращением цветов в серой шкале и т.д. В отдельной статье он рассказывает о фоторепортаже и дополняет свои рассуждения разбором портретов знаменитых фотографов. В заключении он упоминает и о пейзаже, также дополнив свои рассуждения кадрами известных советских фотографов. Книга снабжена репродукциями 71 фотографии, напечатанных глубокой печатью.

Л. Гаэ в своей книге «Композиция изображения» (L. Naz, "Image Arrangement") ссылается на произведения известных западных фотографов — Юзуфа Карше, Е. Стейхена, А. Спиглици и др.

Книга Кемпа «Опыт мастерства в фотографии» (Kemp, "Vom Meisterfoto lernen" Knapp Verlag, Düsseldorf) еще ближе к произведениям известных фотографов. В своих рассуждениях о том, кого можно считать мастером фотографии, автор основывается на опубликованных работах Л. Демелера, П. Корнелия, Вилли Бейлера, А. Тричлера, Бернда Лосе, Т. Хопкера, А. Эргарда, Лизелотты Стрело, Г. Керффа, Ингеборг Селло, Е. Ангенинда и О. Стейхерта.

Серия теоретических книг «Проблемы фотографии» издает немецкое издательство Fotokinoverlag в Галле. Вопросами творческой работы и фотографической композиции занимается книга Г. Рюла «Предметы перед объективом» (G. Rühl, "Objekte vom Objektiv"). Хорошей инструкцией для фотографа является книга о композиции Рей Бетера «Фотографическое видение» (Ray Bethers, "Photo-Vision" Photography Magazine, London). Эта книга возникла на основе 12 статей, вышедших в журнале "Photography Magazine". В этих статьях автор предлагал читателям продемонстрировать на собственных снимках, как они поняли излагаемое в статье. Лучшие кадры из этих «домашних заданий» Бетерс включил потом в каждую главу своей книги. Во вступлении к книге автор рассказывает о способности творческого видения мира, о занимательности сюжета и

о композиционном решении снимка. Он спрашивает читателя, хочет ли читатель научиться всего лишь выбирать занимательные мотивы, или он хочет создавать снимки, интересные по своей композиции. На примере фотографии яблока Дюффрея Дюльберта он показывает возможности творческого подхода к отдельным совершенно простым мотивам. Очень интересным был результат фотографирования натюрморта из трех яблок, ножа и тарелки. Шесть выбранных автором фотографий приятно удивляют оригинальностью своих концепций и способом выражения. Снимки являются самым лучшим ответом на поставленный автором вопрос, допускает ли фотографическое искусство творческий способ изображения и творческую индивидуальность.

В следующей статье Бетерс напоминает читателю о том, чему можно научиться у японских. На примере картины Боттичелли он разбирает, какими средствами достигнута гармония наиболее значительных линий и отдельных частей картины. Рассматривая вместе с автором две фотографии с совершенно различными сюжетами — цветочной на дугу и лысые головы стариков, снятые сверху, — нетрудно увидеть, что они сделаны по одной и той же схеме. Следующая глава занимается полностью снимками и возможностями кадрирования. В ней рассказывается также об абстрактных формах, возникающих в реальном мире на границе света и тени, передача которых придает снимку оригинальность.

Интересен подход автора к изображению контрастных предметов. На примере схемы он демонстрирует, как один и тот же оттенок при изменении тоналности задника может казаться более светлым или более темным и как действует на оттенок изображаемого предмета контрастирование темных частей мотива со светлыми, совершенно светлыми и, наоборот, темными частями.

Цель следующей главы — творческий подход к изображению поверхности различных предметов с мельчайшими деталями на них. В качестве примеров приведены кадры заборов, дверей, стен, потрескавшихся от непогоды и времени, стеклянных бокалов перед полосатым задником, отражений домов в воде и даже живого существа — пеликана. В следующей главе читатель знакомится с тем, как лучше передать в фотографии пространство.

В следующих главах приведены примеры того, как можно передать в фотографии движение. Кроме снимков, передающих нерезкость движения или размазанный задник, в книге помещены снимки, изображающие данный мотив в тот момент, когда движение находится в своей высшей фазе. В следующих двух главах решены вопросы вертикальной и горизонтальной композиции. Вертикальная композиция придает снимку величавость, а горизонтальная — спокойствие. Сюда относятся образцы снимков с прямоугольной, трехугольной и

диагональной композицией. В последней главе говорится о ритме и гармоничности линий на снимке.

Несмотря на то, что в некоторых местах книги Бетерс явно переоценивает значение композиции в ущерб выбору сюжета, его книгу можно считать достаточно солидным вкладом в мировую фотографическую литературу. Книга содержит 102 стр. большого формата, с 163 фотографиями всемирно известных фотографов или читателей. Кроме того автор поместил в книгу около 70 схем и рисунков; текст книги довольно сжат, так что его задача сводится скорее к иллюстративному помещению фотографий.

Того же уровня примерно достигает и книга М. Наткина «Фотография и искусство видеть» (M. Natkin, "Photography and the Art of Seeing" Fountain Press, London). В ближайшее время должна выйти и новая советская книга «О фотографической композиции» Л. Дьяко и В. Головина.

В науке обычно целые ее разделы основываются на отдельном открытии, которое сначала необходимо точно до подробности описать, а только потом делать на его основе выводы. Так же обстоит дело и с композицией в фотографии. В довольно объемистой книге «Искусство и оптическое видение» (R. Arnheim, "Art and Visual Perception", California University Press, Berkeley 1960) Р. Арнгейм объясняет, почему отдельные композиционные элементы воздействуют на зрителя эстетически. Интересно подчеркнуть, что автор книги является оптологом, а не искусствоведом, а психологом.

В своей книге Р. Арнгейм занимается прежде всего вопросом уравновешенности и разделения поверхности изображаемых предметов, их упорядочением и размещением на снимке. Он задумывается над процессом развития изобразительных средств и предлагает способы, с помощью которых можно добиться впечатления пространства в снимке. В следующих главах он рассуждает о значении освещения, о гармоничности цветов, о движении и его передаче в снимке. В конце книги автор напоминает, как в композиции можно передать напряжение и как вызвать у зрителя необходимую реакцию.

Книга Дюнаса «Руководство по вопросам композиции» (Jonas, "Guide to Photographic Composition") также основывается на психологии восприятия человеком изображения, хотя и более сыто, чем предыдущая книга.

Хорошим введением в область творческой фотографии является книга одного из воспитанников Баугауза, известного фоторепортера Андреаса Файншгера «Ключ к современной фотографии» (Andreas Feininger, "Der Schlüssel zur Fotografie von Heute" Econ Verlag, Düsseldorf 1950).

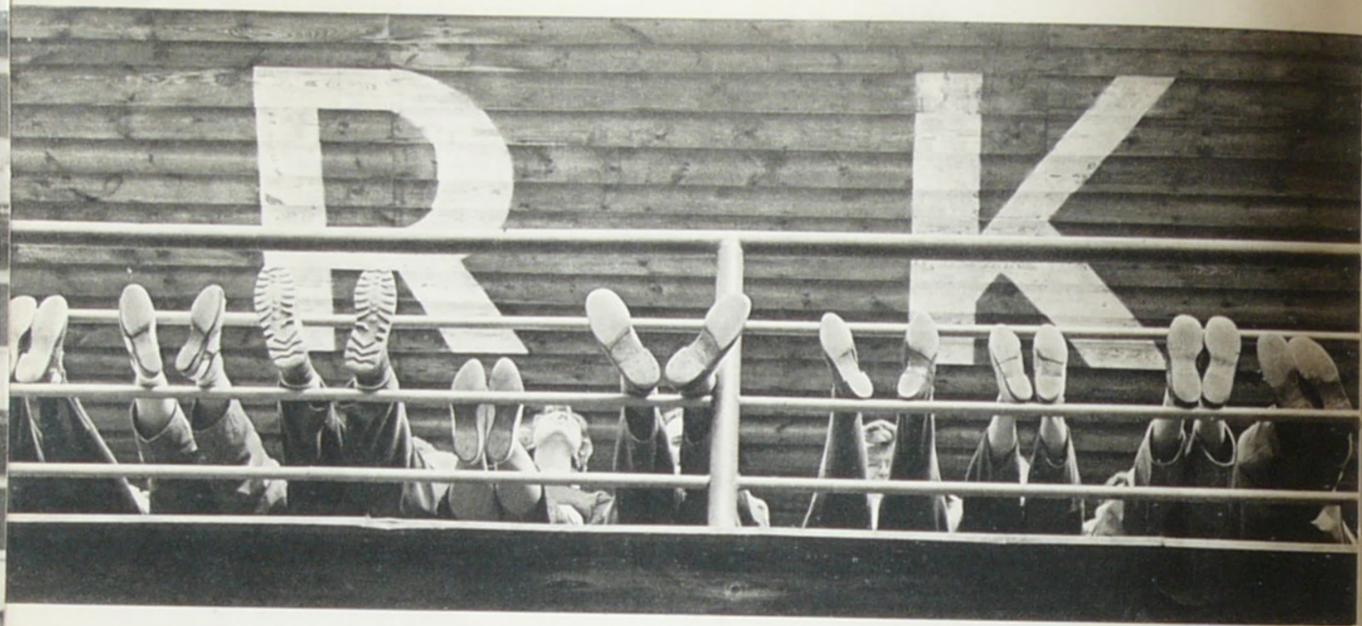
Книга Файншгера несомненно заслуживает более обстоятельного изложения, поэтому о ее содержании мы расскажем в следующем номере ревью.



Милада Новотна (Ветра)

Эмилия Котрбова (6x6)





Атя Складанкова: На солнце (6x6)



Хильда Диасова: Разные интересы

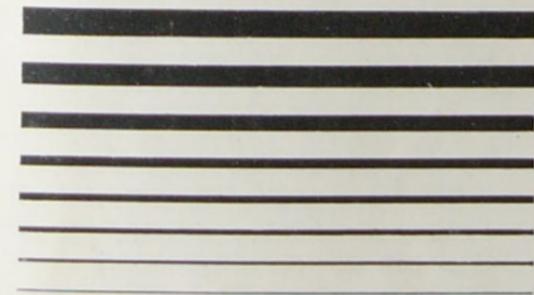


Ярослава Рмоутилова: Зрители (6x6)



Вера Плихтова: Отпуск (6x6)

Алена Шоуркова: Сестры (6x6)



ЮМОР И ЖЕНЩИНА С КАМЕРОЙ



см. стр.: 5



см. стр.: 13



см. стр.: 12



см. стр.: 42



см. стр.: 17



см. стр.: 35



см. стр.: 39



см. стр.: 69

О надрировании наглядно

В марте 62 года наш московский читатель Т. Махмаеров послал нам несколько ценных замечаний относительно журнала, но забыл сообщить нам свой адрес. Будьте любезны, Т. Махмаеров, сообщите его нам.

К объявлению, рекламирующему Флексарет

на 4 стр. обложки этого номера, сообщаем адрес экспортного общества: Kovo Praha—Holešovice, třída Dukelských hrdinů 47.

Фотография 62 — специальное репо художественной фотографии — главный редактор Вацлав Игру — Фотографии (размером не больше 18x24) и статьи присылайте по адресу: Редакция «Фотография 62» Прага 5 Смихов, ул. Вистора Гюго, 4 — Издательство «Орбис» нац. пред. Прага 2, ул. Сталина 46 — Невостребованные фотографии и рукописи редакция не обязана возвращать — Типография «Политграфия» нац. пред. завод 1 Прага 2, ул. Свободы 1 — Подписку на репо проводит Союзпечать в Москве или Артии, нац. пред. Прага, 2 ул. В Смечках, 30. — Репо выходит 4 раза в год: в марте, в июне, в сентябре и декабре. — Цена 90 коп. ф-12*22462

Гита Скоумалова: На строительстве (6x6)





flexaret
automat

meopta

ФОТО-КИНО-ТОВАРЫ
ОТЛИЧНОГО КАЧЕСТВА
ПРЕДЛАГАЕТ ВАМ

KOVO

ПРАГА