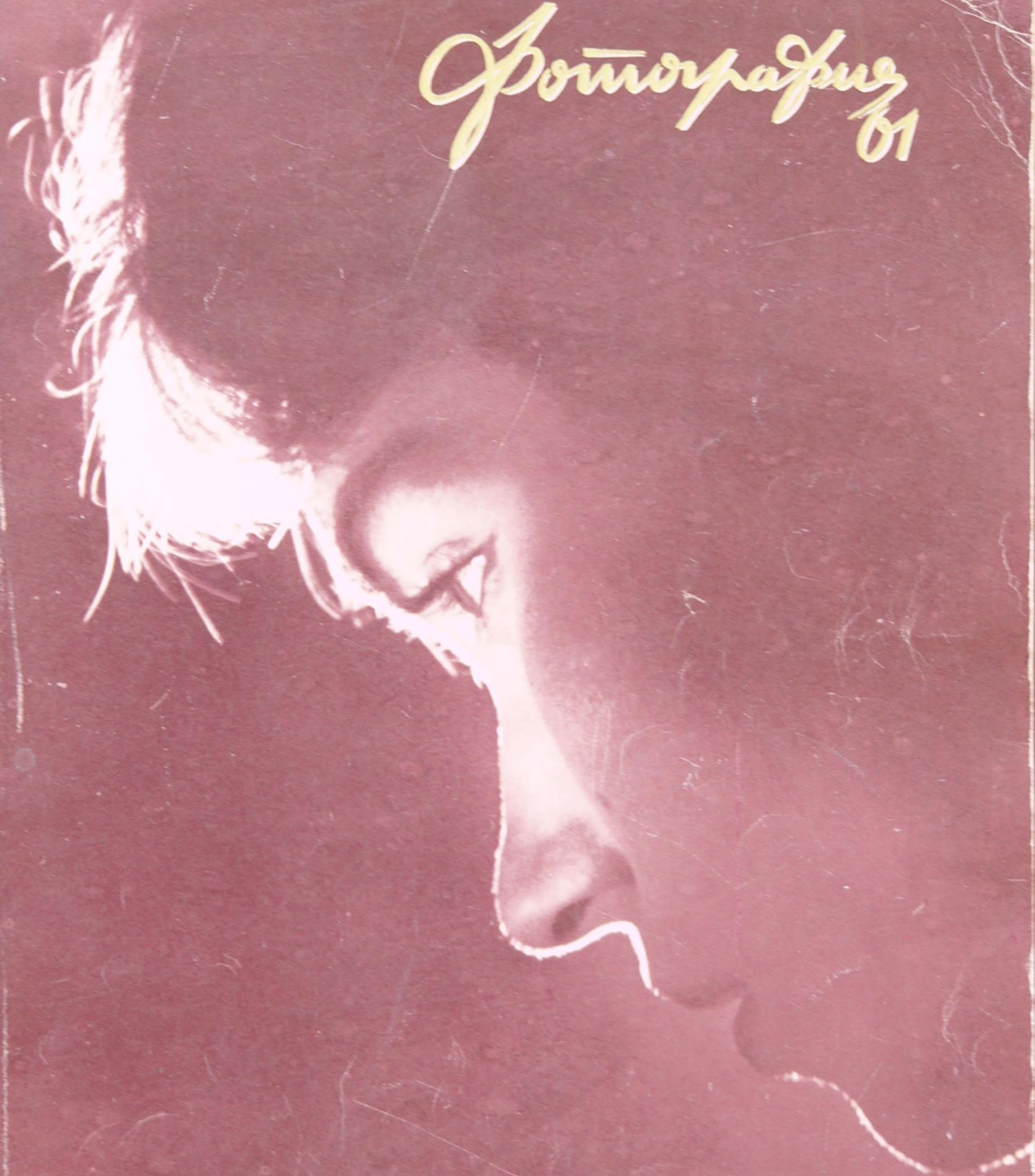
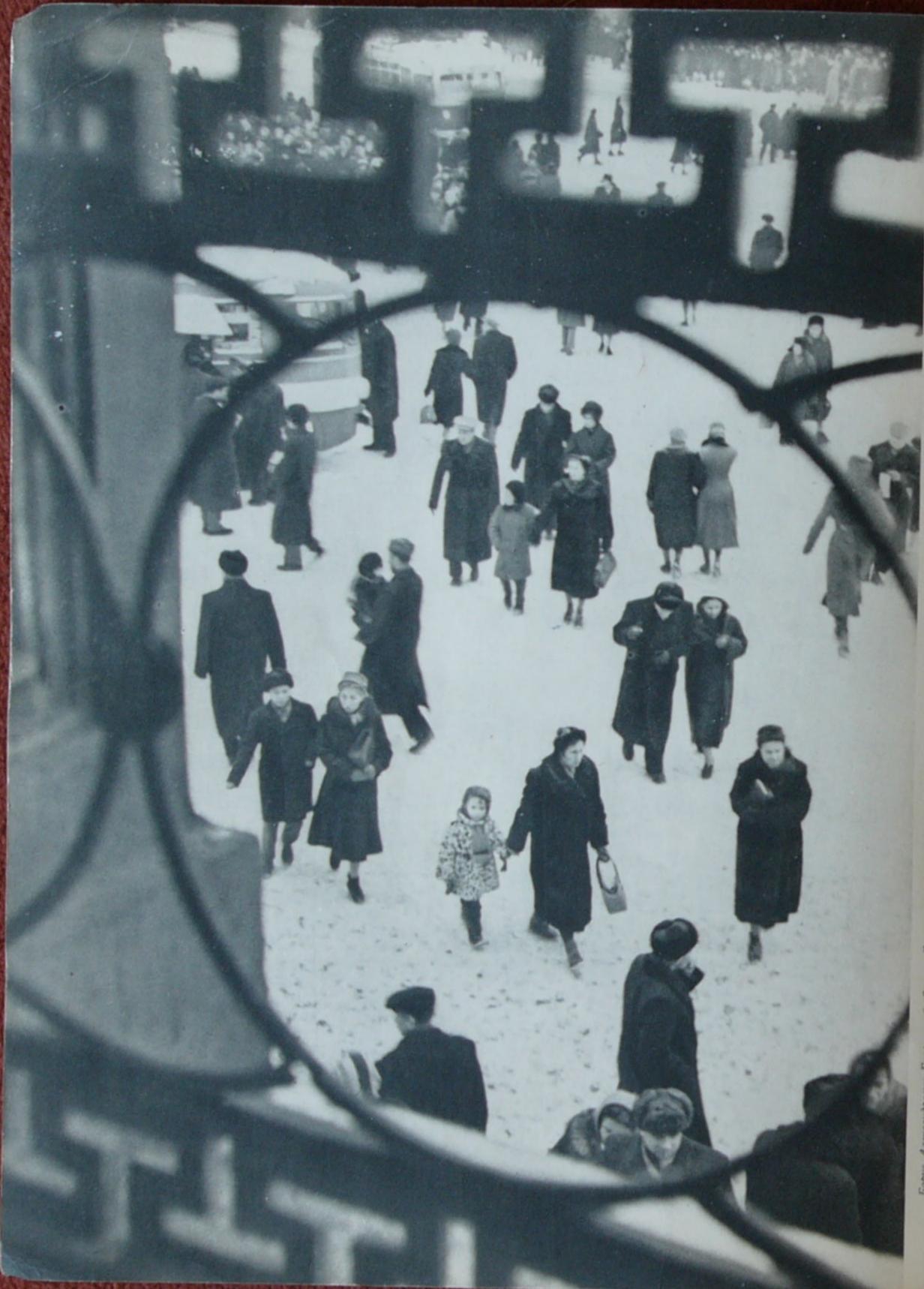


Фотография
01



РЕВЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ - НОМЕР 4



Борис Александрович Богаринский: Зима в Ленинграде (снимок автора)

Фотография 01

РЕВИЮ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ
НОМ. 4/V Г. ИЗД.

Главный редактор Václav Jirů - Переводы и редакция русского текста Тамара Шевченко - Литературный сотрудник Ярослав Короповский - Авторы основных статей: Juraj Šajmovič, В. Г. Калининченко, Václav Zykmand, кандидат искусствоведения, Jozef Gottschammel, главный редактор австрийского журнала „Die Galerie“, Jiří Jeníček, Zdeněk Treybal, Виктор Петров, Jaroslav Vavra, František Kus, Hynek Šantl, Miloš Götz, Arnošt Kiehar, инженер Jiří Havel, Jiří Mackó, Jiří Plachetka, графическое оформление обложки Jiří Schmidt - Фотография на обложке Jan Rafík - Фотография на титульной странице Milan Borovička - Адрес редакции: Прага 5 Смихов, ул. Вистора Гюго 4, телефон 41518 - © Издательство „Orbis“, нац. пред. в Праге - Глубокая печать и высокая печать „Polygrafia“, нац. пред. в Праге: диапозитивы A. Rajer и J. Šust, ретушь, V. Sedláček и J. Volf, монтаж J. Frajer и M. Zbuzek, офорт F. Trojan, F. Sybal с коллективом, глубокая печать L. Kotab с коллективом, граверные корректуры St. Šebek, набор F. Voborník с коллективом машинного наборного цеха и A. Mareš с коллективом ручного наборного цеха, высокая печать F. Šíral с коллективом.

Декабрь 1961

Фотографы,

Ф 62 ЖДЕТ ОТ ВАС СНИМКОВ НА ТЕМУ
за мир!



В № 4 «Ф61» мы обратились к читателям с заданием прислать нам снимки трудящихся человека. Можно сказать, что в этом задании приняло участие наибольшее число фотографов Чехословакии и Советского Союза. Лучшие работы мы печатаем в этом номере. (См. заметку на стр. 64.) Так как с темой этого задания тесно связаны проблемы фоторепортажа, мы посвящаем нынешний номер этому важнейшему виду фотографии.

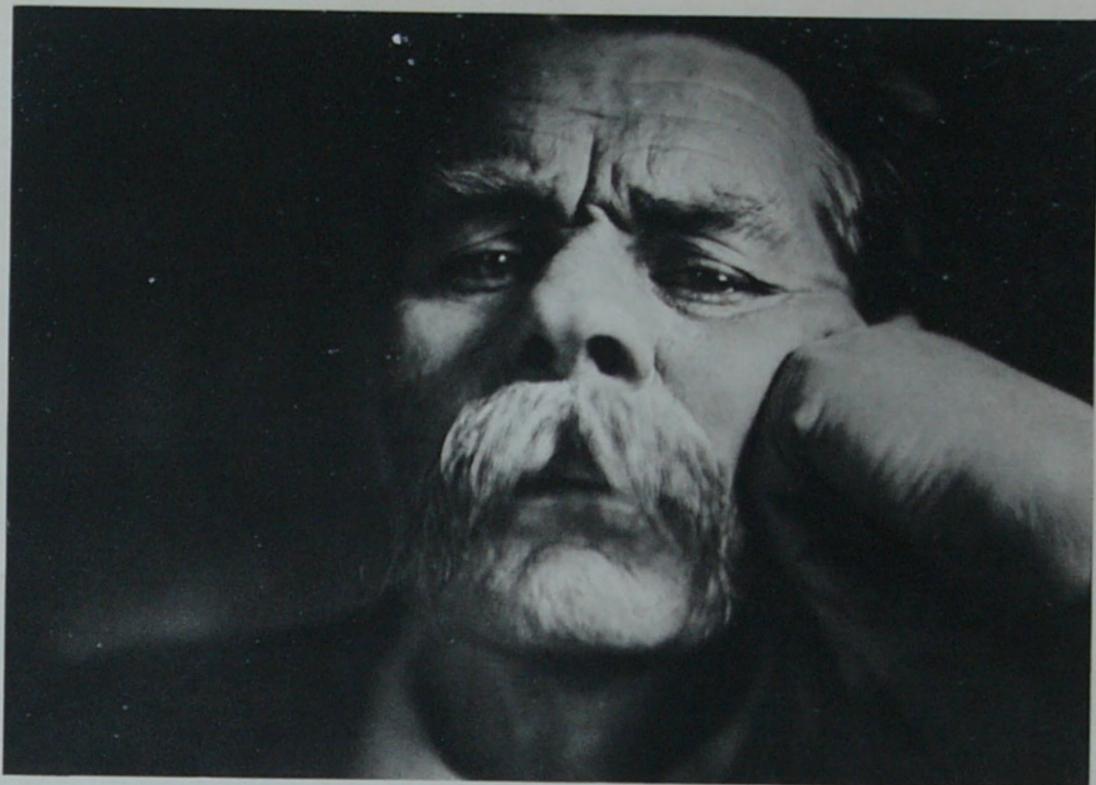


ФОТОГРАФИЯ 61 - декабрь: стр. 3 Ю. Шаймович: За чистоту фотографического искусства; стр. 7 В. Г. Калинин: Газетам нужен фоторепортаж; стр. 10 В. Зыкмунд: О пяти портретах; на стр. 18 о своей работе рассказывает главный редактор австрийского журнала „Die Galerie“ Иосиф Готтшаммель; стр. 20 И. Енчик: О фотографировании красивых девушек; стр. 23 Эденек Трейбал: Новые возможности портретной фотографии (на киноплёнку); стр. 28 В. Петров: О демократичности и об остальных вопросах художественной фотографии; стр. 30 И. Вапра: О режиссуре снимков; следующие выступления Ф. Куса, Г. Шангла, М. Гетца и А. Килара касаются вопросов так наз. рабочей фотографии, тенденциозности в фотографии, реалистического портрета, мягко рисующих объективов и лучшего использования работ фотомобилителей; стр. 36 Набранное «Ф61»; стр. 60 инженер Гавел: Les глазами фотографа; стр. 64 и 65 К результатам задания № 4; стр. 68 И. Машку: Три книги фотографий и несколько замечаний к ним (в журнале опубликованы фотографии из этих книг); стр. 72 И. Плахетка: Как снимать северных оленей («инструкции» — шутка); стр. 73 Серьезное и курьезное; стр. 78 Краткий теоретический словарь; стр. 80 Фотографическая pour féliciter; стр. 82 Юмор в фотографии; стр. 83 О кадрировании наглядно.

FOTOGRAFIE 61 - prosinec: str. 3 J. Šajmovič: Za čistotu fotografickej tvorby; str. 7 V. G. Kaliničenko: Noviny potrebujú fotoreportáž; str. 10 V. Zykmond: K otázke portrétného snímku; str. 14 V. Zykmond: O pěti portrétech; na str. 18 hovori o své práci šéfredaktor vídeňského časopisu Die Galerie Josef Gottschammel; str. 20 J. Jenček: O fotografování hezkých děvčat; str. 24 Z. Treybal: Nové možnosti portrétní fotografie (na kinofilmu); str. 28 V. Petrov: O demokratičnosti i jiných věcech výtvarné fotografie; str. 30 J. Vávra: Nahrávat nebo nenahrávat a další diskusní příspěvky F. Kuse, H. Santla, M. Götz a A. Kielara o tzv. pracovní fotografii, o tendenčnosti ve fotografii, o realistickém portrétu a měkce kreslících objektivch a o lepším využití práce fotoamatérů; str. 36 Výběr F 61; str. 60 inž. J. Havel: Les očima fotografa; str. 64 a 65 K výsledkům úkolu č. 4 (pracující člověk); str. 68 J. Macků: Tři obrazové knihy a několik poučení, která z nich vyplývají (s ukázkami fotografií z těchto knih); str. 72 J. Plachetka: Jak fotografovat soby (humorný „návod“); str. 73 vážně i lehkověžně; str. 78 Malý teoretický slovníček; str. 80 Fotografická pour féliciter; str. 82 Humor ve fotografii; str. 83 O výřezu názorně.

FOTOGRAFIE 61 - December: p. 3 J. Šajmovič: For Cleanness in Photographic Work; p. 7 V. G. Kaliničenko: Newspapers Need Photographic Reports; p. 10 V. Zykmond: Remarks to the Question of Portrait; p. 10 V. Zykmond: Five Portraits; p. 18 Josef Gottschammel, Editor of „Die Galerie“, Vienna, Speaking about his Work; p. 20 J. Jenček: Making Photographies of Pretty Young Girls; p. 24 Z. Treybal: New Possibilities in Photographic Portraits (on 35 mm); p. 28 V. Petrov: Democracy and Other Features of Photographic Art; p. 30 J. Vávra: Are Shots To Be Prepared Or Not - and Other Contributions of F. Kus, H. Santl, M. Götz and A. Kielar Dealing With The Question Of So Called Working Photography, With Tendency In Photography, With Realistic Photographic Portraits, With Soft Objectives, With Better Use of The Work of Amateur Photographers; p. 36 Choice F 61; p. 60 J. Havel: Wood Seen By The Photographer; p. 64 and 65: Results of The Task Nr 4 (Working People); p. 69 J. Macků: Three Picture-Books And Some Conclusions (With A Choice of Pictures From Those Books); p. 72 J. Plachetka: How To Make Pictures of Reindeer (Humorous „Directions“); p. 73 Serious And Gay; p. 78 Concise Theoretical Dictionary; p. 80 „Pour Féliciter“ in Pictures; p. 82 Humor in Photography; p. 83 Cutting Demonstrated.

Авторы фотографий: И. Ардашев, Липецк; Е. Беран, Прага; И. Беран, Брно; П. Бояр, Прага; Б. А. Бояринский, И. Б. Бояринский, Ленинград; А. К. Болдин, Москва; Л. Бородач, Братислава; М. Боровича, Валахские Мезирячи; доктор медицинских наук В. Чижек, Вейпарты; И. С. Чиженок, Ленинград; Вл. Чурьяши, Киев; Г. С. Дрюков, Харьков; И. Ю. Дронов, Усть-Омчуг; Зд. Дузат, Е. Эйнгори, Зд. Фейфар, Прага; М. Францин, Литвинов; В. К. Гайлис, Рига; М. Грегор, Жидина; инж. И. Гавел, Трутнов; И. Гавел, Пльзень; К. О. Грубий, Брно; Ф. Губачек, Р. Хундела, Прага; С. Н. Иванов, Москва; И. Енчик, К. Ириру, В. Ириру, Прага; В. Г. Калинин, Львов; инж. К. Карасек, И. Комарек, В. Кропф, Прага; Ф. Кус, Опана; Л. Лапачек, Зруч на Сазапе; И. Лебеда, Прага; М. Лебедева, Москва; Е. Ледерер, Прага; П. Липовский, Брно; И. Литомиский, Прага; И. Д. Малышев, Ленинград; Б. Маргоун, Ческе Будейовице; М. Мартинчак, Липт. Микулаш; И. Микулашек, Иглава; М. Мразек, Чакониче; М. Муразов, Москва; Р. Нагиев, Баку; В. Орлов, Москва; Б. Парбус, Я. Парязик, И. Плахетна, Прага; И. С. Пойш, Рига; Я. Полачек, Градец Краловец; Полачек, Прага; В. Пршечек, Оломоун; А. В. Решетов, Ленинград; Зд. Рубай, Индржихов; В. В. Руслев, Москва; Е. С. Саркисов, Тбилиси; Г. С. Седвинов, Тисварчели; К. Сайдинг, А. Свобода, Й. Судек, Прага; Ю. Шаймович, Пештаны; М. Шехтлова, Табор; И. Шимунек, Долны Лгота; В. Шлайхрт, М. Шпурек, Зд. Трейбал, В. Вахова, Зд. Воженшек и П. Зора, Прага.



М. Пешков, А. М. Горький

ЗА ЧИСТОТУ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

ЮРАЙ ШАЙМОВИЧ

Любая форма проявления человеческой мысли, доносящая до людей правду, укрепляющая человеческое сознание и служащая прогрессу, может стать искусством. Для того, чтобы увидеть и раскрыть эту правду, являющуюся сущностью многих явлений действительности, необходимо уметь тонко и глубоко чувствовать, много и настойчиво думать. Правда, высказанная настоящим художником, не только констатирует факт, но служит делу прогресса.

В фотографии на звание художника претендует людей больше, чем в других видах искусства, требующих от художника большей виртуозности.

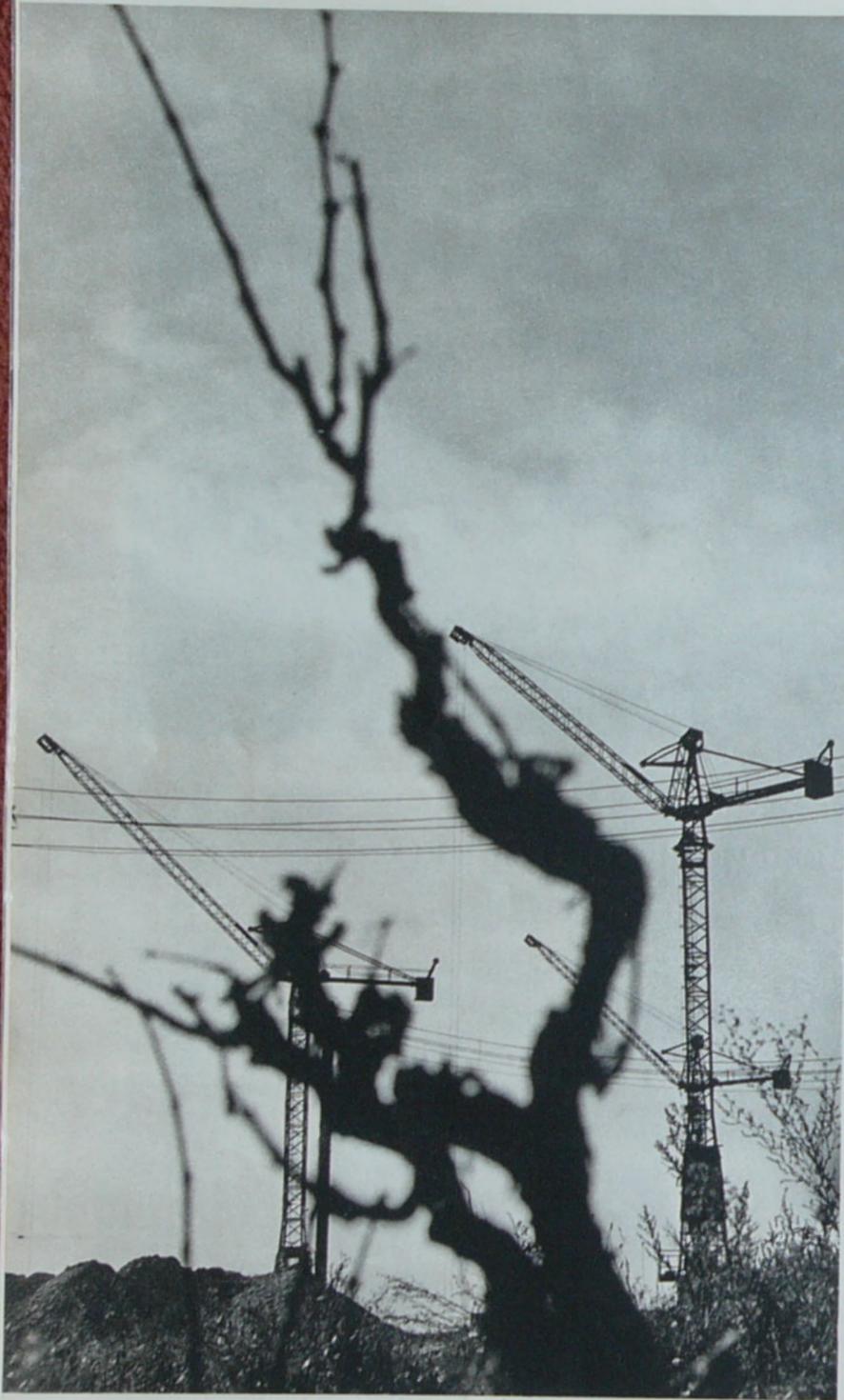
Фотография может стать художественным произведением в том случае, если ее создал человек, способный обобщить свои мысли и чувства и довести их до людей. Иными словами, определенной форме мышления надо

дать дар речи, понятной всем, кто хочет ее понять.

Мы являемся свидетелями профанации фотографии. Художественной фотографией не может быть любая удачная фотография. Это должны понять редакторы, от которых зависит публикация фотографий. В наше время уже трудно представить себе газету без фотографии. Художественными мы должны называть только такие фотографии, которые действительно заслуживают этого названия. К сожалению не в каждой редакции есть фотохудожник, способный определить качество фотографии. Для них главное, чтобы фотография отвечала содержанию и вносила в номер больше разнообразия. Поэтому необходимо ограничить понятие художественной фотографии и следить, чтобы фотография не только иллюстрировала текст, но сыграла свою роль. Газетная репродукция картины или же

скульптуры отличается от фотографической репродукции. Нельзя непрофессионально и неуместно пользоваться термином «художественная фотография», ибо в таком случае нам никогда не дожидаться помощи от теоретиков. Неправильной терминологией мы лишь смешиваем свои же карты. Фотографы в погоне за «длинным рублем» чаще живописцев продают свое звание художника, публикуя фотографии, которые — не подверглись удобной случай — были бы выброшены в корзину. Нам хочется, хоть и бессвязно, поговорить о связях, которые нужны художественной фотографии в качестве живой почвой. Предупреждаю, что я не рассуждаю с высоких позиций фотохудожника, ибо художника еще никогда не создали слова. О художнике говорят только его произведения. А судьи ему — люди и время.

Нам не остается ничего другого, как



Юрай Шаймович: Плодородная земля (6x6)

пожалеть многих фотохудожников, со временем теряющих точку опоры и из «подающих надежды» превращающихся в заурядных средних поставщиков репортажной фотографии, не имеющей ничего общего с искусством. Юноша, уверенный в высоком назначении фотографии, берется за фотоаппарат. Он ищет, экспериментирует, достигает успехов. Определяется его мировоззрение, оттачивается форма. Казалось бы, есть все условия для создания художественных фотографий и фоторепортажей. И вот, наконец, выходит его книга фотографий. Просмотрев эту книгу, видишь, что лучшие фотографии были сделаны художником до его 24 лет. Он успел сделать тысячи фотографий, коснуться всевозможных сюжетов, но всем этим фотографиям недостает глубины взгляда, свежего, бескорыстного отношения к делу. Такой фотограф не считает строгий выбор сюжета своим делом. На уяснение основной мысли фотографии у него не остается времени и таким образом факт существования новой фотографии тесно связан с денежной нуждой. Так умирает искусство. Может быть, этот пример покажется неуместным, но к сожалению это правда.

Книги, рассказывающие о строительстве социализма, оставляют желать лучшего. По своему качеству они не превосходят уровня художественного репортажа. Большой спрос на такие фотографии должен был бы еще больше мобилизовать фотографов. Наша действительность исключительно богата и многообразна. При этом я имею в виду не только уровень нашего развития, но и проблемы, которых у нас очень много. Надо воспевать и превозносить то, что достойно фимиамов, и беспощадно бить, критиковать и высмеивать все то, что мешает нам жить. В репортажах тоже можно высказать собственное мнение, а в снимках с производственной тематикой тоже можно говорить правду. Даже не можно, а нужно. До тех пор, пока фотографии не будут стремиться к правдивому видению действительности, зритель не научится верить им и их искусству. Их произведения не смеют быть равнодушными, описательными, фальшивыми, таковыми, которые живут, не нарушая водной глади.

Люди создали плотины, хлеб, заводы, статистику, сады, больницы, прически, машины. Мы говорим о художественной фотографии и фоторепортаже. Необходимо отмежевать их от «потошной» фотографии, оценив по заслугам обе. Эти два вида фотографии отличаются один от другого, главным образом, по своему назначению. Необходимо еще и еще раз возвращаться к вопросу о чистоте жанра.

Художественный репортаж и фотографические циклы по своему качеству

отстают, хотя это и может показаться парадоксальным. Если опубликовать фотографический цикл, сделанный на близкую автору тему, то он сыграет большую, положительную роль на пользу как автору, так и предмету, о котором идет речь в цикле. Но насильно создать высококачественное произведение искусства трудно. Однажды несколько молодых фотографов взялись за тему, которая уже много раз, и часто неудачно, была отражена в фотографии. Им удалось создать произведения, которые своей точкой зрения, оригинальностью и, главное, правдивостью превзошли большинство сделанных до этого работ. Они без сомнения и смелее и действительнее. Для таких произведений надо прокладывать дорогу через заросли бюрократизма, протекционизма и косности. Надо создать все условия для того, чтобы художники могли говорить правду собственным языком, высказывая на существующие вещи собственную точку зрения. Я уверен, что это окупится сторицей и повысит уровень художественной фотографии. Я должен заметить, что многие наши передовые фотографы, уже много лет занимающиеся художественной фотографией, публикуют снимки недостойные их имени. Причина этого кроется не в моментальном настроении художника и не в недостатке вдохновения, а в их недобросовестном подходе к искусству. Я совсем не утверждаю, что фотографию стыдно «выгодно продать». Но нельзя вместе с ней продавать свои взгляды на искусство всего лишь за удовольствие приобрести машину.

Неужели нам уже не за что бороться? Неужели все достигло совершенства и нет никаких трудностей? Нас уже ничто не вдохновляет? Мы построили социализм, построили коммунизм — что нам еще надо! А где же наше горячее молодое поколение? В чем проявляется прогрессивность молодых коммунистических фотографов, тех добросовестных молодых художников, которые борются за лучший мир, за мир справедливый, без зависти, без фарисейства, без невежества? Неужели в мире уже нет недостатков или же против них нет оружия? Разве людям больше не грозят войны и фашизм? Или на земле уже победили вечный мир и коммунистическая мораль?

Фотография — это не традиционное, а современное искусство. Она требует специфического подхода, но только не рецептов! Главное, чтобы мне, как художнику, удалось передать полет птицы, во взмахе крыльев которой я услышу песню. Художник тоже должен уметь передать динамику городских улиц так, чтобы увидеть в ней больше, чем видит обычно тысячи пешеходов, которых он берет аппаратом на прищелк. Фотограф должен передать

художественный образ улицы. Пусть в снимке доминируют необычность фотографического сюжета и его воплощения. Все хорошее рождается с трудом, и каждый автор большого произведения может подтвердить, сколько сил отдано поискам в себе и вокруг себя. Каждая минута творчества отмечена сложной внутренней борьбой.

Блуждая по улицам, можно отснять за день 30—50 кадров пленки. Среди них обязательно найдутся интересные моменты, волнение, маленькие счастливые и трагедии, люди в самых различных ситуациях и с самыми разными выражениями на лице. Но сделать из этого материала художественное произведение может только фотограф-художник, творящий его с душой, и создающий то, что является отражением его взглядов, его духа, его чувств, результатом его поисков.

Однако, художественное произведение без практического применения оста-

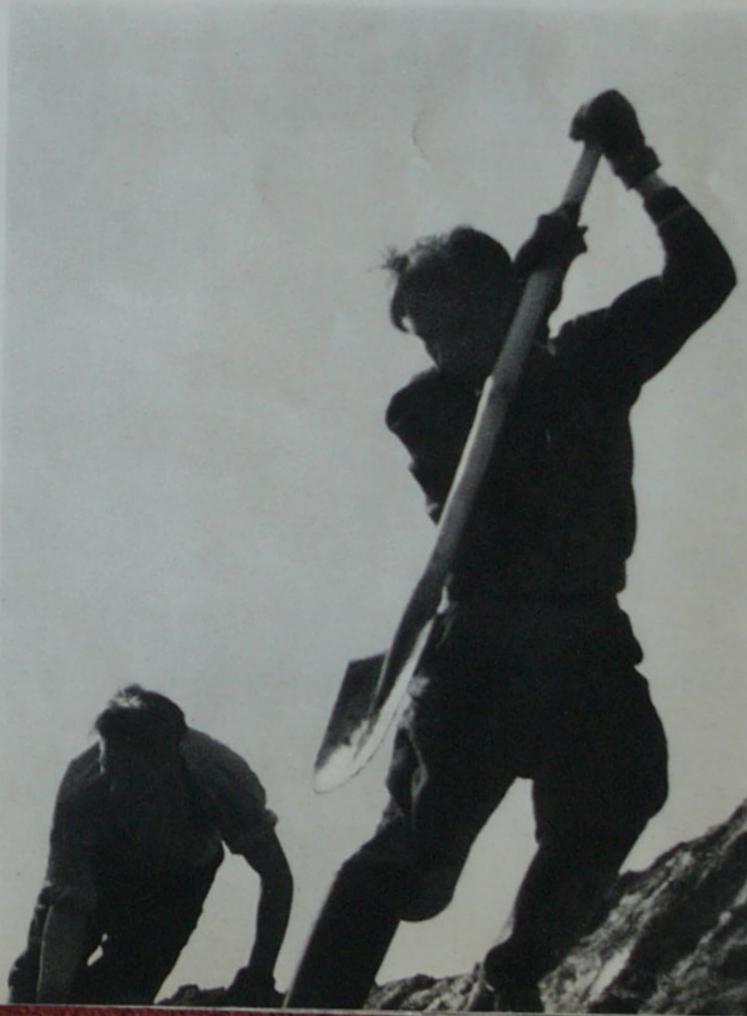
ется пустоцветом. Плод работы художника не должен увянуть, он должен жить в душах и мыслях людей.

Еще недавно, в фотографии отрицались поэтические сюжеты, якобы не характеризующие нашу эпоху. К счастью, этот вредный взгляд уже побежден. Пусть жизненная палитра пестрит всеми красками жизни, богатой поэзией.

Фотографировать не трудно. Трудно творить. Мы хотим, чтобы фотографировали все и хорошо. Но в этой статье мне хотелось сказать об ответственности фотохудожника за свое творчество. Надо предотвратить опасность упрощения творческого фотографического процесса. Надо создавать произведения, достойные лучших образцов искусства.

Больше творческого пыла! Пусть из рядов талантливых фотографов выкристаллизуются личности, умеющие ярко и точно рассказать своими языком о правде жизни!

А. К. Болдин: Ритм труда (кинопленка)





Франтишек Губачек: Юрий Гагарин в Праге (Таксона 24 × 24)

ГАЗЕТЕ

НУЖЕН

ФОТОРЕПОРТАЖ

ВЛАДИМИР КАЛИНИЧЕНКО (Львов)

Доказывать, что газете нужен фоторепортаж, пожалуй, равносильно утверждению, что соль должна быть соленой. Однако так ли это ясно, как может показаться на первый взгляд? Чтобы убедиться, предлагаю каждому, читающему эти строки, задать себе всего один вопрос: что такое газетный фоторепортаж? Ни в одной книге, ни в одном справочнике вы не найдете определения фоторепортажа. Спросив у десяти фотокорреспондентов, что такое фоторепортаж, вы получите десять разных ответов.

Журналистика богата жанрами, и все они служат делу всеобъемлющего, красочного и многопланового отражения действительности в печати. Чем богаче арсенал жанров в газете, тем она интересней.

Из всех газетных жанров фоторепортаж — самый молодой. Он начал развиваться в 80-е годы XIX века вокруг немногочисленных журналов и иллюстрированных приложений к газетам. Фоторепортаж сегодняшнего дня — важный и боевой газетно-журнальный жанр. Наглядность, ясность, конкретность и жизненная достоверность фотоснимков дают фоторепортажу такую силу убедительности, такую популярность, с какой едва ли может сравниться любой другой информационный жанр.

Вот почему на повестке дня так остро и принципиально стоит вопрос: фоторепортаж газете!

В наше время газета немислима без фотографии. Ежедневно, открывая свежую газету, мы в первую очередь просматриваем снимки, помещенные в номере. Хотим мы этого или нет — мы всегда обращаем внимание на то, что в номере выделено. Фотоснимки не только «оживляют» газетные полосы, они документально подтверждают факты, придают любому материалу весомость и авторитетность. Именно поэтому важно уметь и разнообразно использовать фотографию в печати, отвести ей должное место.

Выше уже говорилось о том, что единого мнения о фоторепортаже нет. Одни считают фоторепортажем информацию в печати о событиях текущего дня средствами документальной фотографии. Вторые называют фоторепортажем постоянно проводимую съемку событий. Третьи понимают фоторепортаж, как один из видов журналистики, который можно подразделить на фотоинформацию, фотоочерк, фотосерию и т.п.

Те, кто проводит знак равенства между фоторепортажем и фотоинформацией, должны считать фоторепортажем каждый снимок, опубликованный в газете. Правильно ли это? Фоторепортаж — это рассказ о событии в его движе-



Евжен Беран: Фоторепортер (6 × 6)

нии, развитии. Один снимок может сообщить нам, например, о строительстве электростанции. Это будет фотоинформация. А чтобы рассказать о строительстве и его людях, показать различные стороны жизни стройки, нужно дать серию фотографий, объединенных общим замыслом, своеобразным углом зрения фоторепортера, его изобразительным «почерком». Фоторепортаж немалым без детального многопланового показа жизни человека в его отношении к окружающему миру. Как же в одном снимке рассказать и о событии, и о человеке в его отношении к действительности?

Фоторепортаж, безусловно, информационный жанр, и («постоянно проводимая съемка событий») необходима. Но ограничить фоторепортаж только этим определением — значит сузить его, свести к простой информации на тему дня.

Вторая точка зрения не только неполна, но просто ошибочна. В печати есть самостоятельные жанры: фотоинформация, фоторепортаж, фотоочерк. У них есть свои, присущие только каждому из них характерные особенности и специфические задачи. Как же можно смешивать различные жанры в одно? Только незнание специфики газеты может привести к подобным недоразумениям. Законы, присущие фотографии,

нельзя механически переносить в журналистику.

Фоторепортаж — это любой снимок, (будь то портрет или жанровая сцена), сделанный фоторепортажным методом. Суть этого метода заключается в том, что фотограф наблюдает и изучает объект съемки и, выбрав момент, раскрывающий по его понятию характер данного явления, производит съемку. Фоторепортажный метод предполагает полное отсутствие постановки и инсценировки. Это кусочек жизни со своим дыханием и ароматом, подмеченный и зафиксированный объективом в руках мыслящего человека.

Газетный фоторепортаж требует фоторепортажного метода, — в этом основа его документальности, убедительности, публицистичности. Но в журналистике фоторепортаж является жанром. Фоторепортажный метод принимается за должное, обязательное условие, средство, которым достигается цель.

Исходя из всего этого, я попытаюсь дать определение фоторепортажа как жанра.

Фоторепортаж — информационный газетно-журнальный жанр, документальный изобразительный рассказ о людях в их отношении к событиям, дающий картину жизни под определенным углом зре-

ния в серии фотографий с кратким литературным текстом.

Почему так важно систематизировать теорию фоторепортажа, выяснить характерные черты этого жанра? Ответ один: тот, кто плохо знает винтовку, не может из нее хорошо стрелять.

Фоторепортаж — грозное боевое оружие прессы. Он может беспощадно обличать и пламенно пропагандировать, убеждать в одном и воспитывать в другом. Психология читателя такова, что он беспрекословно верит документальности фотографий, забывая даже подчас, что они сделаны человеком с определенными идейными и художественными убеждениями. И в зависимости от этих убеждений фотография способна то усиливать, то затухивать общественную значимость того или иного явления, передавать его истинную суть или искажать определенным углом зрения.

Недаром, например, руководители американского агентства фотографии и международной рекламы («Пи Ай Пи») особенно рекомендуют «работать и думать» над следующими шестью темами для ежедневных газет: преступлениями, развратом, полицейскими налетами и домами терпимости, спасательными работами во время стихийных бедствий.

Это не случайно. Желтая пресса За-

пада силится всеми способами отвлечь читателя от насущных жизненных проблем. Гораздо спокойней, когда читатель обсуждает новое увлечение Франка Синатры или прелести «Мисс Красоты», чем когда задумывается над ростом налогов или положением дел в Конго. Вот почему сенсационный отчет о бракоразводном процессе кинозвезды Марлен Монро дается на первой полосе под броским заголовком, а сообщения о новом снижении личных доходов или репортаж о забастовке служащих железнодорожных компаний помещается на 4—5 полосе.

Как ни жаль, но необходимо признать, что буржуазная пресса пока еще шире, разнообразней и интересней использует фотографию в газете. Часто именно фоторепортаж является «воздуховодом» материалом номера. В таких случаях на первой странице дается яркий динамический снимок, как правило, большого формата — на 6—7 колонок, а весь фоторепортаж (5—6 снимков и краткий литературный текст) завершается на второй и третьей страницах. Таким фоторепортажем газеты отличаются обычно на значительные события дня.

Что еще характерно для этих газет — это смелое использование газетной площади под фотоснимками. Хорошо понимая, какую нагрузку несет инте-

ресный событийный снимок, они не скупились на размеры. И это целиком оправдывает себя. Интересная и яркая фотоинформация подчас лучше длинной и скучной статьи.

Каково состояние фоторепортажа в наших газетах на сегодняшний день? Скажем прямо: незавидное. Раскройте любой номер газеты. Взгляните на полосы, на развороты. Три-четыре фотографии на номер — это норма. Размеры клише настолько малы, что снимки воспринимаются в большинстве случаев, как зрительные пятна. Только по текстовке можно судить, что на них изображено.

А где же фоторепортажи? Где документальные изобразительные рассказы о рождении новых черт характера в человеке? Где картины жизни в ее движении и многообразии, показанные фотопублицистом?

К сожалению, этого пока еще нет. Фотография продолжает оставаться иллюстрацией в газете, подспорьем для «оживления» газетных полос. Ни в одной редакции нет еще отдела фоторепортажа, нет рубрики «фоторепортаж». В редакциях есть фотокорреспонденты, которые снабжают отделы фотоинформацией и снимками, иллюстрирующими отдельные литературные материалы. Но нет еще, вернее очень мало журналистов, умеющих снимать и писать на

хорошем профессиональном уровне, умеющих делать фоторепортажи.

Этот вопрос тревожит всерьез. Подготовка журналистских кадров требует тщательного пересмотра. Изучение основ фоторепортажного мастерства (теоретическое и практическое) должно идти наравне с основными предметами по специальности.

А для этого необходимо в срочном порядке провести широкую и серьезную дискуссию о теории фоторепортажа, и поручить ведущим мастерам фоторепортажа в газете написать книгу, которая не только бы обобщила теоретические высказывания о жанре, но и служила бы практическим подспорьем студентам-журналистам, рабочим прессы.

Необходимо также, чтобы газеты давали фотоснимки большим форматом. И главное, чтобы рубрика «Фоторепортаж» стала, наконец, постоянной, ежедневной, чтобы читатель, раскрыв газету, сразу нашел его.

Ведь мы строим новую жизнь, строим ее по-новому. Вот и газеты должны стремиться по-новому отражать действительность, искать новые формы пропаганды. Фоторепортаж является одной из таких форм. Он — настоящее и будущее нашей прессы, испытанное и надежное оружие в умелых и честных руках!

Юрий Ардашев. Групповой портрет трудящихся (Киев)





Виталий Орлов: Портрет киноактрисы А. Завьяловой (Зоркий)

К ВОПРОСУ О ФОТОПОРТРЕТЕ

ВАЦЛАВ ЗИКМУНД

Тема в фотографии — один из самых важных теоретических вопросов. Сюда относится и проблематика фотопортрета.

Актуальность этого вопроса обусловлена теми трудностями, с которыми встречается большинство фотографов, решивших сказать свое слово в области фотопортрета. Обычно принято говорить, что то или другое лицо «фотогенично», иное совсем («не фотогенично»), у некоторых лица так «красивы», что просятся на пленку; о некоторых, наоборот, говорят, что лица у них некрасивы и не могут стать предметом съемки фотографа — художника. Взгляды на это довольно различны, зачастую чисто субъективны, и фотограф, как правило, не отдает себе отчета в том, что его привело к этому, горячо защищаемому им мнению.

Кроме того, у фотографа, делающего фотопортрет на заказ, возникает еще целый ряд важных проблем.

Очень часто фотограф должен в выражении лица и в характере среды портретируемого передать его психологию, характер занятий.

Ко всем этим вопросам примыкает и ряд других, касающихся художественных особенностей портрета или, например, композиции, соответствия ее частей, ритмичности, света, тени и пр.

В этой, кажущейся формальной, стороне работы некоторые фотографы видят главное, другие же наоборот, относят ее к чисто внешним, несущественным качествам фотографии, в отличие от тех, которые помогают раскрыть внутреннее психологическое состояние портретируемого. Задумаемся над этими вопросами серьезно.

Каждый, даже начинающий, фотограф по собственному опыту знает, что одного снимать «легко», другого «трудно». Один человек умеет мимически убедительно передать определенное, характерное выражение лица, отвечающее тому или иному его состоянию. У другого почти совсем невозможно уловить такое выражение лица. Задумавшись над этим вопросом, нетрудно прийти к выводу, что первые лица — это лица «живые», «с богатой мимикой», вторым чужды быстрые, неожиданные и значительные перемены. При каждодневных встречах с людьми мы не замечаем каких-либо особенных различий в лицах. Их может выявить лишь фотокамера. Это обусловлено тем, что фотография заставляет «замереть» человеческое лицо, вырывает его выражение из контекста событий, движений и перемен, она запечатлевает момент. Их различие с разной интенсивностью передает снимок, и мы можем сказать, что *фотогеничное лицо способно передать перемены глубоких внутренних переживаний человека, не теряющие своей ясности и понятности, даже если они пойманы камерой в нежиз-*

данный для этого человека момент.

Это совсем не означает, что снимать следует лишь фотогеничные лица. Исходя из данного нами определения, снимать фотогеничные лица легче потому, что фотографируемый может передать внутреннее свое состояние интересными сложными выражениями лица.

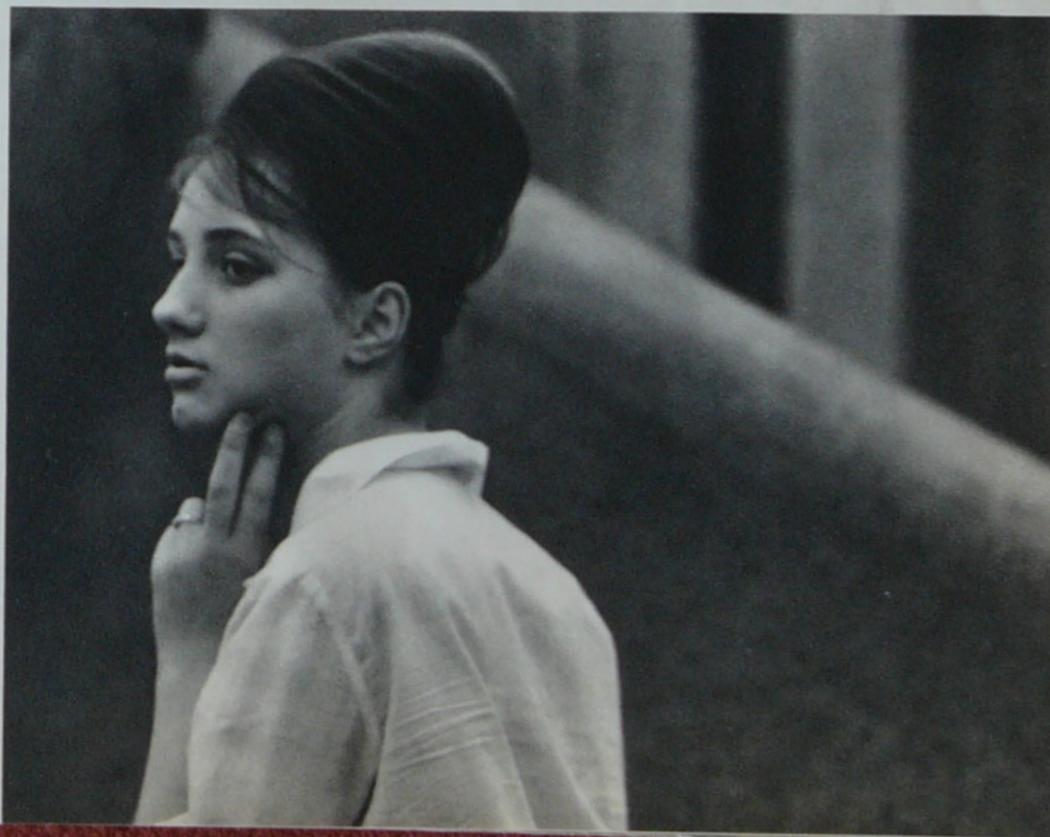
Какова разница между фотогеничным и красивым лицом? Чтобы понять это, надо различать красивое и прекрасное.

Красивое лицо — это лицо, отвечающее определенным эстетическим нормам, возникшим в процессе общественного развития и меняющимся в результате этого процесса, нормам, носящим зачастую классовый характер. Об этом говорил Чернышевский, приводивший в пример крестьянина, представляющего себе будущую свою жену краснощеккой, здоровой, сильной, трудоспособной женщиной, и барина-феодала, идеал которого — бледная, сухая, томная женщина. Понятие «красивое лицо» касается внешности человека и пренебрегает его характерными внутренними особенностями.

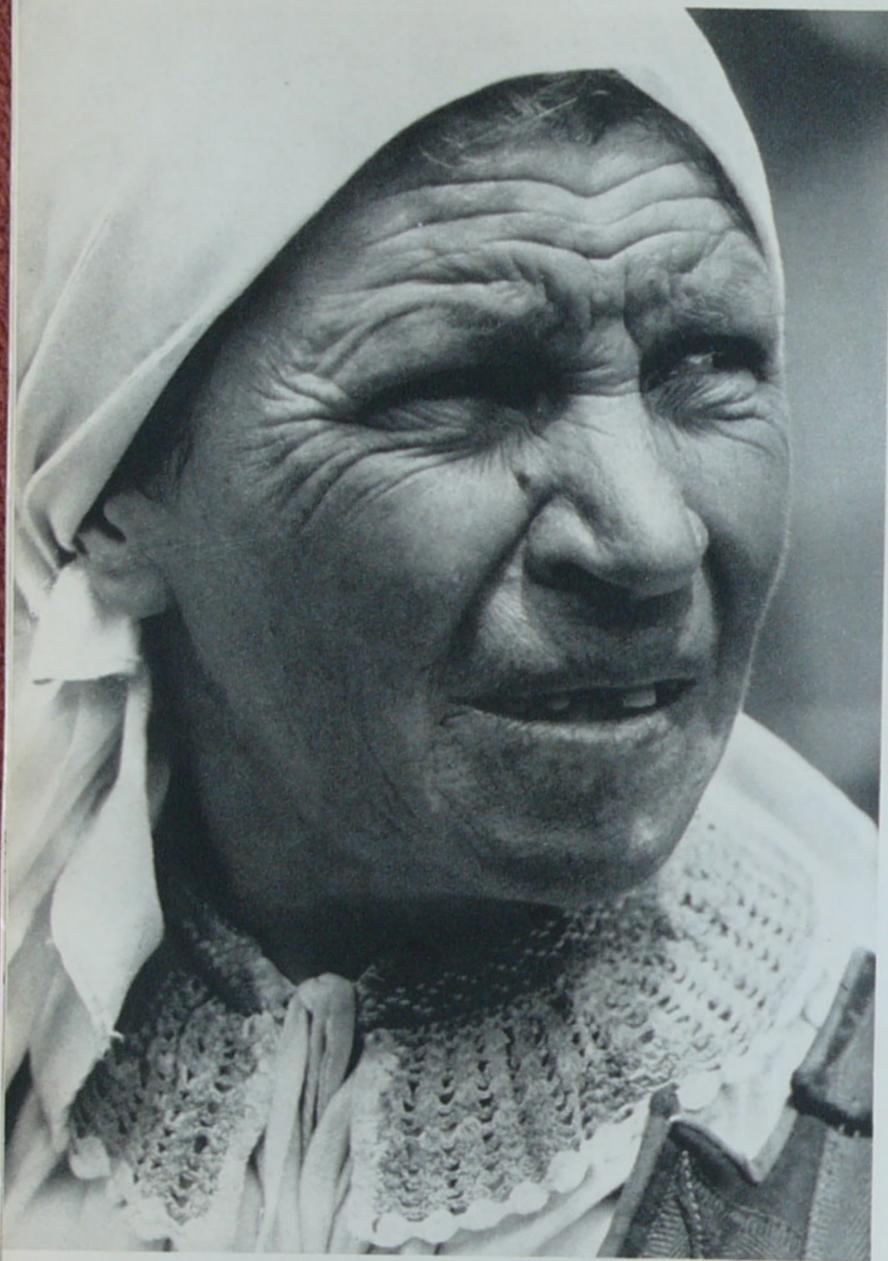
Понятие «прекрасное лицо» имеет

более глубокий смысл и говорит не только о внешности человека, но заключает в себе и раскрытие его характера. Говоря о прекрасном лице, мы не можем пренебречь психологическими особенностями данного человека. *Эстетические аспекты переплетаются тут с этическими.* Но тем не менее, если бы мы слишком строго разделяли понятия «красивое лицо» и «лицо прекрасное», мы бы неизбежно скатились к схематизму. Например, мы можем встретить явно некрасивого человека, черты лица которого абсолютно не отвечают существующим нормам, они лишь подтверждают некрасивость этого лица в определенных условиях, в определенное время. Но по характеру это положительный человек. Его качества вполне отвечают классовым и общественным нормам. Что сказать о его лице — прекрасное оно или нет?

Ответить на этот вопрос независимо от обстоятельств, среды и способности мимической реакции фотографируемого — нельзя. Большую роль играет здесь фотогеничность. Фотогеничное лицо мы без всяких сомнений назовем прекрасным, несмотря на внешнюю его



Ярослав Куца: Портрет в пласере (кинолента — Союзр-180)



Мартин Мартинчек: Женщины из Литт. Луэной (6×6)

некрасивость. Однако при фотографировании возможен совершенно парадоксальный результат. Некрасивое лицо, снятое с большим художественным вкусом, может оказаться на фотографии истинно привлекательным. Степень этой привлекательности не зависит от красоты лица. Это приводит нас к выводу, что любое лицо, способное мимически передать типичные психологические движения души, может стать объектом художественного фотопортрета. Могут им стать и лица не способные явно и понятно передать внутренние свои переживания и мысли. В таком случае все зависит от фотографа. Красота лица вместе с фотогеничностью облегчает работу фотографа и часто портрет выходит удачным почти без его вмешательства. Эти условия часто соблазняют фотографов на эффектные снимки, не возбуждающие фантазии зрителя и не вызывающие в нем более глубоких эмоций.

Явная привлекательность лица фотографируемого представляет для фотографа определенную опасность, даже большую, чем его некрасивость и нефотогеничность.

Я думаю, что главное для фотографа — глубоко знать человека, которого он хочет фотографировать. Фотопортрет — это не только передача внешнего вида человека (как карточка для паспорта), это образ его психики.

От фотографируемого никто не требует, чтобы он играл перед камерой, наоборот, только фотограф способен найти соответствующий момент освещения, ракурс, характерную среду для передачи образа, и именно фотограф должен проявить свою находчивость, оперативность, наблюдательность.

Перечисленные выше средства (композиция, свет, тень и пр.) ни в коем случае нельзя назвать ни формальными, ни техническими. Только с их помощью можно часто исправить нефотогеничность фотографируемого. С помощью света можно передавать не только мимику, а с помощью теней не только глу-

бину пространства. С их помощью можно подчеркнуть характерные черты внутренней жизни человека. Нельзя отрывать их от содержания снимка, иначе это опять привело бы нас туда, куда нам возвращаться совсем не хочется — к метафизическому, недialeктическому отрыву формы от содержания. Если эта практика еще и была возможна в теории литературного творчества, то в теории изобразительного искусства и фотографии в частности это совершенно недопустимо.

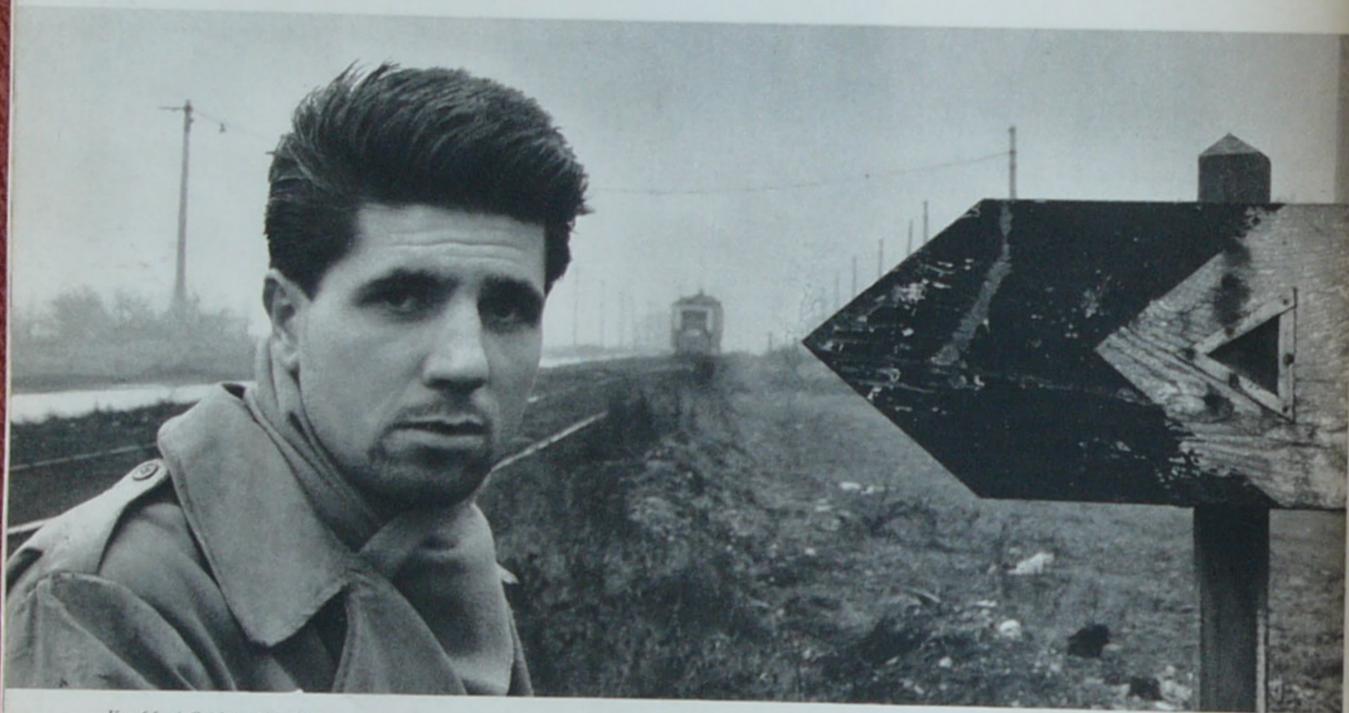
Многие фотографы оценивают в портрете в основном художественную сторону в отрыве от остальных элементов созданного произведения. Это неправильно. Часто, мы отдаем предпочтение тем художникам, художественное качество работы которых по сравнению с другими снимками слабее. Главное требование, предъявляемое к фотографу, — передача характера человека. Конечно, не зная фотографируемого в жизни, трудно судить, правильно ли передан его характер на снимке. Но это несущественное возражение. Снимок должен обращаться к зрителю на своем языке и рассказывать ему что-то об этом человеке, о его характере и настроении. Передавая индивидуальные особенности людей, фотограф учится постигать и характерные, объединяющие людей черты, определенным образом воздействующие на восприятие зрителя. Было бы ошибочным судить о снимках только по их внешним особенностям. По опыту мы знаем, что нас до сих пор глубоко волнуют снимки людей, участников больших исторических событий. Это, например, непосредственные, первоначально документальные снимки советских бойцов, так ярко возвращающие нас на пятнадцать лет назад ко дням освобождения.

Остановимся на этом. Ибо этот пример вплотную подводит нас к остальным проблемам фотографии в области художественного фотопортрета, от документальной фотографии и просто снимка «на память».



Мартин Мартинчек: Плотник (6×6)

О ПЯТИ портретах



Клиффорд Сайдинг (6x6)

Есть лица, интересные уже «от природы»; они пластически выразительны, с богатой мимикой, привлекательны. Они ясно свидетельствуют об определенном типе человека. Они *фотогеничны*. Они обладают большим преимуществом — их легко снимать, особенно, если это очень известные лица (писателей, художников, актеров и т.п.). Но при создании таких, на первый взгляд, легких портретов, фотограф часто допускает ошибку: он считает, что достаточно их обычным способом осветить, поставить перед обычным задником или фоном. Фотограф при этом поступает примерно так, как если бы фотографировал скульптуру, которая сама по себе уже художественное произведение. По-

этому, как только фотограф снимает по тому же методу лицо менее выразительное или менее известное, нам сейчас же становится понятным, что привлекательность снимка заключалась не в свежем подходе фотографа, в его способности постигнуть характер фотографируемого и не в мастерстве автора портрета, а в выразительности натурщика. Фотография же лишится раз за свидетельствует свою поверхность и ремесленничество.

Наоборот, есть лица («неинтересные», «обыкновенные»). Таких лиц тысячи. Но именно на них может показать свое искусство фотограф-портретист. Если ему удастся вдохнуть жизнь в это мало выразительное лицо, передать характер

его, избежав внешних эффектов, могущих сделать из лица малоинтересного внешне привлекательное лицо, он заслуживает признания.

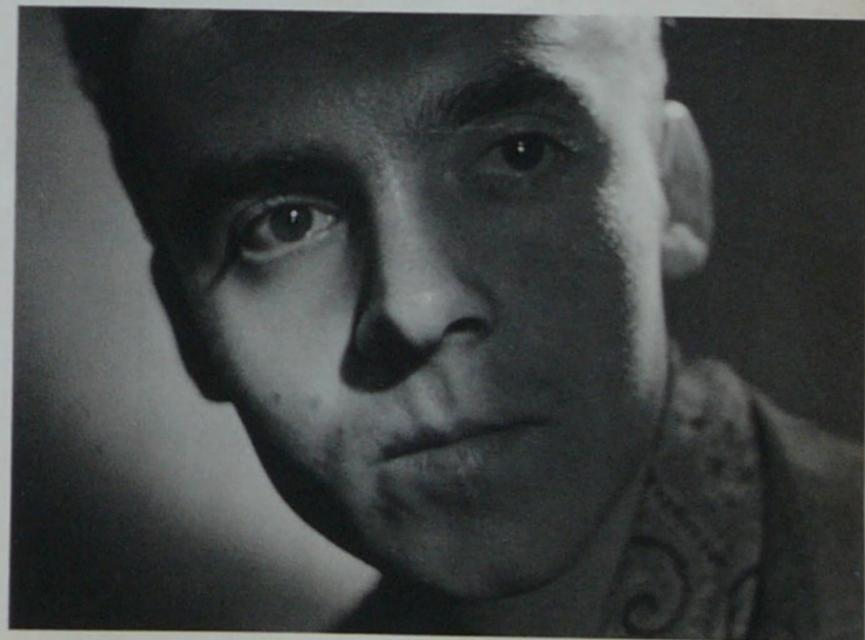
Чтобы доказать это, рассмотрим два портрета Клиффорда Сайдинга. На первом изображен мужчина в габардиновом плаще, небритый, мы часто встречаем подобных ему. На шее небрежно повязан платок. Снимок сделан где-то на окраине города. С обеих сторон тянется поле. С левой стороны в кадр попали трамвайные рельсы, на горизонте едет как раз трамвай. Слева виден дорожный знак. «Обыкновенность» этого снимка подчеркнута тем, что дорожный знак облуплен, а погода пасмурная, сырая. Резко изображены лицо и дорожный знак. Подчеркнутая обыкновенность снимка напоминает неореалистический метод передачи городской жизни.

Интересно, что самое подробное описание содержания снимка не в состоянии постигнуть эмоциональной силы этой картины. И мы должны еще раз спросить себя, в чем же она? В совершенстве и продуманности композиции? В непривычной передаче портрета? В неподготовленности натурщика? Во взгляде, направленном прямо в камеру? В единстве типа человека и окружающей среды? В осеннем настроении предместья? В оригинальной композиции? Ни на один из этих вопросов нельзя ответить утвердительно отдельно от других. Действительность снимка в *гармоничности всех названных элементов*. Неофициальность, простота, естественность натурщика, художественная законченность и культура снимка — все это делает из снимка высокохудожественную портретную фотографию. Кроме того, снимок является классическим примером того, какое положительное влияние на статическую фотографию может оказать кино, придав ей большую динамичность и правдивость. Фотограф, сознательно пользующийся этими приемами, ищет для съемки момент, наиболее отвечающий психологическому выражению и жесту фотографируемого.



Клиффорд Сайдинг (6x6)

Иржи Лебеда (книполенка)





Мирослав Мразек (6 × 6)

Ладислав Лапачек (Экзакта)



На втором снимке того же автора портретируемый изображен в центре снимка. Тень падает от света, направленного косо сверху. Женщина смотрит в объектив. Черты лица резко прочерчены. И тем не менее автору удалось передать необыкновенную мягкость лица, еще больше подчеркнутую его симметричностью, нарушенной лишь тенью под носом и светлым треугольником в правой нижней части фотографии за головой портретируемой.

Волосы составляют компактную черную массу, в правой части фотографии они переходят в тень; лицо кажется от этого светлее.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что автор много думает над своими портретами. Но это еще не все: важнейшая деталь портрета — выражение лица. На втором снимке она значительнее, чем на первом. Это сосредоточенное выражение, а живые глаза вместе с линией губ и придают лицу женщины особую психологичность. У зрителя создается впечатление, что женщина была снята в статический момент и что сейчас она заговорит или пошевелится. Портрет построен на переходе двух различных психологических состояний: в этом его убедительность. При этом не имеет большого значения, интересна ли голова портретируемой особы или нет. В этом портрете Сайдингга тоже много естественности и художественной простоты, подчеркнутой еще тем, что кадр снят крупным планом и удачно кадрирован.

То же можно сказать и о портрете Е. Лебеды. Сосредоточенность лица портретируемого делает его более чем интересным. Наклон головы и слегка сомкнутые губы подчеркивают выражение заинтересованности. Но создать психологичность снимка Лебедю помогает не изобразительная этичность, а мимика лица.

Этот прием еще более заметен в портрете Мирослава Мразека. Голова мальчика в общем изображена довольно обычно. Но мимика передает весьма характерное для мальчишки во время игры выражение лица. Растрепанные волосы, веснушки, оттопырившаяся нижняя губа. Снимок представляет интерес, главным образом, благодаря натурщику и способности фотографа найти подходящий момент для съемки. Но это все же большое достоинство фотографии по сравнению с теми, где фотограф полагается только на фотогеничность натурщика.

В фотографии Л. Лапачека основную роль также играет мимика лица. Но тут художественную ценность портрета дополняет хорошо использованный пестрый платок. Интересно, что смеющееся лицо, которое в обычных условиях не останавливает на себе внимания, тут, в сочетании с платком, становится лицом *типичным*. Типичность его в простоте и жизнерадостности.

В заключение сказанного напрашиваются некоторые выводы. При всем том, что сила воздействия этих портретов приблизительно одинакова, наиболее значительной чертой художественного портрета является *изобразительное мастерство фотографа, его способность во всех деталях использовать художественные изобразительные средства для передачи психологии портретируемого.*

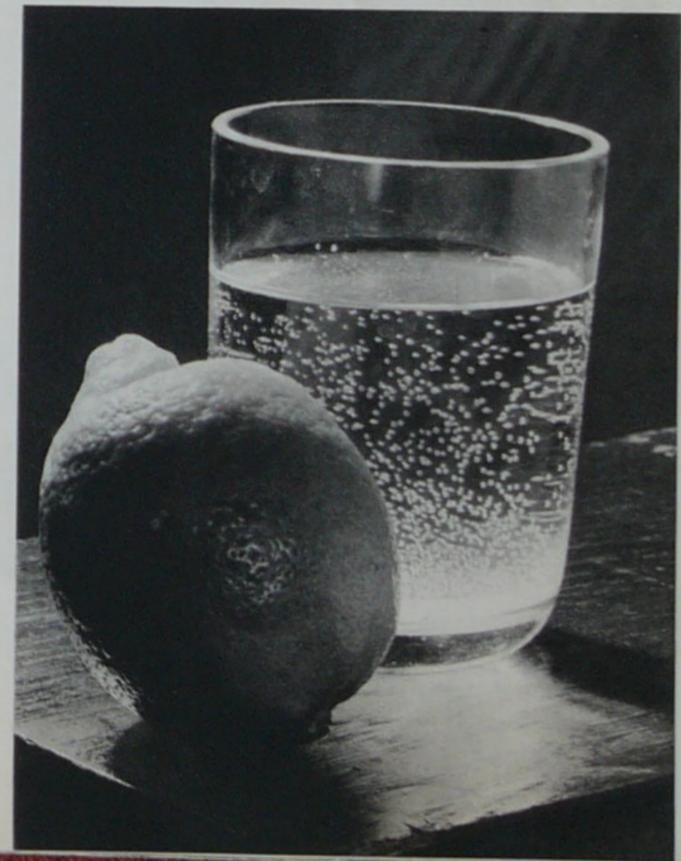
Иногда эту способность можно заменить другой — *способностью найти решающий мимический момент, наиболее полно передающий психологию или настроение портретируемого.* Чем больше мимика будет превышать силу художественных изобразительных средств, тем больше пострадает художественная сторона снимка. И еще на несколько ступеней ниже стоит портрет, в котором автор отыгрывается фотогеничностью портретируемого. Таким снимком автор полностью расписывается в своей художественной несостоятельности, а снимок становится в лучшем случае документом. Вацлав Зикмунд



Йозеф Судек: Натюрморт с грушей (24 × 30) — Натюрморт с лимонами (16 × 32)

Впервые звание
заслуженного
деятели искусств-
фотографа

За заслуги
в области
художественной
фотографии
правительство
Чехословацкой
республики
присудило
почетное звание
заслуженного
деятели искусств
Йозефу Судеку



БЕСЕДА С ГЛАВНЫМИ РЕДАКТОРАМИ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ

На вопросы главного редактора «ФБТ» отвечает главный редактор австрийского журнала международной фотографии „Die Galerie“ Йосиф Готтшаммель.

В. Ниру: В жизни каждого культурного человека фотография давно стала столь значительным фактором, что сегодня без нее уже трудно обойтись. В связи с этим неустойно растет интерес читателей к этому современному изобразительному и художественному средству выражения. Как проявляется он в Вашей редакционной работе и как Вы реагируете на него?

И. Готтшаммель: Так как руководимый мной журнал посвящен исключительно вопросам международной фотографии, я считаю, что Ваш вопрос не остался без ответа.

В. Ниру: У Вас, как у главного редактора журнала, послышего международного характера, есть, конечно, много возможностей познакомиться с творчеством фотографов большинства стран Востока и Запада. Каково Ваше мнение о тенденциях развития фотографии во всем мире?

И. Готтшаммель: Уже в течение 25 лет я слежу за художественной фотографией во всем мире. Мой журнал, выходящий перед второй мировой войной на десяти языках и имевший своих корреспондентов почти во всех странах мира, не отказывал в праве на существование ни одному из направлений в фотографии. В течение этого длительного периода в области художественной фотографии произошли большие изменения. Чисто эстетические цели, преобладавшие раньше в фотографии, уступили место другим целям. Фотографы отдают предпочтение новым эффектам в способе изображения, содержание снимков склоняется скорее к репортажу, побеждают тенденции образного выражения мысли. Я думаю, что это направление в развитии фотографии останется пока главным, хотя не исключена возможность, что экспериментирование в области композиции и цвета, а тем самым отрывающиеся перед нами новые возможности могли бы вызвать хотя бы временное возвращение фотографии к «картинному» характеру с современным художественным акцентом. Я должен подчеркнуть при этом, что говорю только с позиций главного редактора чисто профессионального фотографического журнала.

В. Ниру: Нам еще и еще раз приходится убеждаться в том, что миллионы честных людей всех стран и наций прилагают все усилия для укрепления дружбы и взаимного сотрудничества во всех областях человеческой деятельности. Я считаю, однако, что в области фото-

графии в этом отношении до сих пор не были использованы все возможности, несмотря на то, что фотография, благодаря международнойности своего языка, могла бы отлично справиться с этой благородной задачей. Каково Ваше мнение, или Ваш опыт, как главного редактора журнала, поддерживающего широкие международные связи, относительно этих возможностей фотографии?

И. Готтшаммель: Вы совершенно правы, говоря, что фотография является действительным средством взаимопонимания между народами. Подтверждением этого является, на мой взгляд, факт существования и деятельности ФИАП (Fédération internationale de l'art photographique), членами которой являются около 50 стран Востока и Запада и задача которой — поддерживать развитие фотографии в общественных и культурных кругах всех стран мира.

В. Ниру: Цветная фотография вызвала угрозу распространения лубка. Как Вы боретесь или собираетесь бороться с этим явлением?

И. Готтшаммель: Четверть века назад, когда цветная фотография стала доступной широким кругам фотографирующих, прежде всего в результате упрощения ее техники, немало весьма уважаемых фотографов начали опасаться возможности появления лубка, безвкусности. Действительно, за сто лет своего существования чернобелая фотография достигла высокого уровня, зрелая техника предоставила фотографам большие возможности, богатую палитру изобразительных средств для воплощения замысла художника. Молодая цветная фотография, безусловно, еще не достигла таких успехов, ибо ее достижения до сих пор были подчинены больше техническому, чем

художественному контролю. Но разве в чернобелой фотографии с самого начала было иначе? В ней тоже было много пионерской работы, которая до сих пор еще не закончена полностью. Но успешные попытки подчинить художественному контролю цветную фотографию в последние годы открыли плодотворные пути, так что наш оптимизм вполне обоснован. Наша задача состоит в том, чтобы повысить вкус широкой общественности организацией особых выставок цветной фотографии, демонстрацией цветных диапозитивов и проведением конкурсов. Специальные журналы тоже должны принять в этом участие.

В. Ниру: В чем заключается, по Вашему мнению, задача серьезных, уважающих себя органов печати (как специальной, так и всей остальной), основной язык которых — фотография?

И. Готтшаммель: С момента основания моего журнала я считаю самой важной своей задачей демонстрировать читателю тщательные отобранные чернобелые и цветные репродукции фотографий, которые, по моему мнению, стоят того, чтоб их увидели остальные люди. Читатели должны быть как можно шире осведомлены об общем состоянии современного фотографического творчества.

В. Ниру: Каковы современное состояние и пути развития художественной фотографии в Австрии?

И. Готтшаммель: С тех пор, как существует фотография, Австрия внесла большой вклад в дело художественного и технического ее развития. В мае этого года это наглядно подтвердилось празднование столетнего юбилея

существования Фотографического общества в Вене. Современный уровень фотографии в Австрии можно считать высоким. Доказательством этого служат и многочисленные успехи австрийских фотографов на международных выставках. Наши фотографы, как всегда, проявляют большой интерес к новым эстетическим направлениям в фотографии, стараются найти современный способ художественного изображения действительности, причем говорить о каких-либо ярко выраженных авангардных направлениях нельзя. Австрийский фотолобитель охотно прислушивается ко всем новым тенденциям в искусстве, но отказывается слепо следовать им, прежде чем не осмыслит их критически.

В. Ниру: Уделяется ли в Австрии особое внимание художественной фотографии? Кого или каких фотографов Вы могли бы назвать ее представителями?

И. Готтшаммель: Что касается любительской фотографии, то о ее развитии заботится УОАУ (Союз австрийских клубов фотолобителей, объединяющий большую часть австрийских организаций). Он организует выставки, устраивает обмен альбомами, устраивает лекции и конкурсы, причем значительное внимание уделяет цветной фотографии. Мне трудно привести имена фотографов, которые могли бы представлять австрийскую фотографию. Каждый год появляются новые имена и многообещающие таланты. Приятно сознавать и тот факт, что старые опытные мастера остаются в фотографии молодыми, живо воспринимают новые методы и приспосабливают их своей индивидуальности.

В. Ниру: Что Вы думаете о будущем фотографии вообще и художественной в частности? В чем заключается ее основное назначение в человеческом обществе?

И. Готтшаммель: Фотография всегда занимала значительное место во всех областях человеческой деятельности. Я уверен, что ее влияние будет возрастать. Ее будут еще больше использовать во всех областях науки и производства. Широким кругам населения она откроет, как никакая другая область искусства, возможность творческой работы.

В. Ниру: Вы, конечно, тоже встречаетесь в своей работе с трудностями, возникающими оттого, что в фотографии до сих пор не были разработаны вопросы эстетики. Какой интерес проливают к этим вопросам австрийские фотографы и как Вы сами боретесь с этим недостатком?

И. Готтшаммель: Интерес к теоретическим вопросам фотографии в Австрии всегда был велик. Этим вопросам уделяется большое внимание и при редактировании нашего журнала.

В. Ниру: В своем прекрасном журнале Вы демонстрируете прежде всего произведения, премированные на выставках и в салонах всех стран мира. Что Вы думаете о значении международных выставок и фотографических салонов? Как Вы относитесь к присуждению премий на этих выставках?

И. Готтшаммель: Я считаю, что большие международные салоны — это прекрасная инициатива, позволяющая всем серьезным фотографам познакомиться с фотографическим творчеством во всех странах и углубляющая интерес к художественной фотографии среди широких слоев населения. Фотограф, серьезно занимающийся фотографией, получает возможность наблюдать разницу в восприятии действительности, в выборе темы фотографией, познакомиться с наиболее популярной техникой. Так как на всех выставках фотографии каждой страны помещены отдельно, можно провести интересные сравнения. Присуждение премий — это всегда несколько спорный и запутанный вопрос. Последние десять лет я принимал участие в работе жюри многочисленных выставок, как в Австрии, так и за границей. Я знаю, что мнение жюри, посетителя выставок и даже критиков, выступающих в ежедневной печати, всегда расходилось и, вероятно, будут расходиться. Член жюри — как всякий другой судья — должен быть совершенно объективным по отношению к представленным работам и, кроме того, должен поддерживать прогрессивные силы и таланты. На посетителя выставок эти обязанности не возлагаются, поэтому они могут судить о фотографах в зависимости от своих

личных вкусов. Критик тоже находится в более выгодном положении, чем член жюри, ибо он не знает зачастую о фотографии столько, сколько знает член жюри. Я совсем не хочу сказать, что мнение жюри всегда абсолютно верно. Вся трудность заключается в том, что на больших выставках представляются самые разные темы, стили и разная техника. Положение усложняется еще тем, что примерно из пятнадцати одинаково прекрасных фотографий жюри должно выбрать всего две-три для присуждения им золотой и серебряной медалей. Это трудно тем более, что произведения эти, как правило, относятся к разным тематическим группам и отличаются или идейными, или изобразительными достоинствами, так что к ним невозможно подойти с одной меркой.

В. Ниру: Знаете ли Вы чехословацкую и советскую фотографию?

И. Готтшаммель: Думаю, что чехословацкую фотографию я знаю хорошо. Многие выдающиеся фотографы вашей страны были раньше нашими постоянными сотрудниками и даже корреспондентами. Ко многим из них я до сих пор питаю искреннюю дружбу. В чехословацкой фотографии я всегда высоко ценил ее свежесть, близость к жизни, любовь к ней. О советской фотографии я информирован намного меньше, видел отдельные снимки на международных выставках и в альбомах. Я бы хотел, чтобы в моих ответах вы считались с тем, что я в основном имею дело с любительской фотографией и поэтому не успеваю достаточно глубоко познакомиться с большим арсеналом актуальных фоторепортажей в больших иллюстрированных журналах.

В. Ниру: И наконец: фотографируете ли Вы сами?

И. Готтшаммель: Да, с 1908 года. Фотографировать я начал 53 года назад, когда мне подарил к Рождеству камеру, о которой я столько мечтал. С тех пор я с камерой не расстаюсь.



Несколько репродукций обложек австрийского журнала „Die Galerie“ посвящено прежде всего фотографиям, получившим премии на международных выставках и салонах



Санд. Это все. Между прочим, он был против фотографирования красивых девушек. Более подробные причины этого нам неизвестны. Исключительно выразительна и картина Атгета «Шарманшио». На ней изображен старый мужчина, слева мы видим бедно одетую девушку. Это двое нищих. Но сколько прелести в улыбке девушки! В ней есть что-то из картин старых мастеров живописи. Это улыбка Джоконды и Жозефины.

Вскоре после опубликования нового изобретения — дагерротипии — фотографированием красивых девушек стали заниматься и многие чешские фотографы. В 1939 году на выставке «100 лет чешской фотографии» внимание посетителей привлекла фотография Анны Голшовой. Она была создана примерно в 1860 году. На выставке была представлена также картина «Молодая дама в темнозеленом кринолине»; это была Тереза Краликова. Была выставлена и фотография Людмилы Даниловой, племянницы известного историка Вацлава Владивова Томка. На всех этих фотографиях девушки были целомудренны и строгы.

Но рядом с этими портретами, перечерчивая все лучшее, что было создано

О фотографировании красивых девушек

Иржи Еничек

Редакция попросила меня написать все, что мне известно о фотографировании красивых девушек, но с условием, чтобы я отнесся к заданию с полной серьезностью. Поскольку мне уже перевалило за 65, в моей серьезности как в отношении к теме, так и к девушкам, можно не сомневаться. Вероятно, первый, кто начал фотографировать красивых девушек, остался в истории безымянным. Поэтому я думаю, что правде бы не повредило, а художественной фотографии пошло бы в пользу, если бы основоположником данного вида фотографии мы назвали бы Давида Октавиана Гилла. Он создал портреты действительно красивых девушек (надеюсь, историки не обвинят меня во вкусовщине), как например, дочери своей очаровательной натурщицы мисс Грисби, сделал картину, названную им «Две сестры» и картину, на которой изобразил группу шотландских рыбаков.

Вспомнилось мне, что Юлия Камеронова тоже любила фотографировать красивых девушек. Но ее методы работы были другие. Насколько мне известно, она располагала двумя постоянными натурщицами. Она снимала их в образе Веры, Надежды, Любви, Св. Иоанна Крестителя или сказочных королей. Не надо удивляться этим названиям. Это была дань уважения движению английских художников-прерафаэлитов.

Идя по стопам своей темы, я проследил весь жизненный путь Гиполита Байрда, но так и не разобрался, как у него обстоит дело с фотографированием красивых девушек. Вспомнил я основные этапы творчества парижского фотографа Надада Турнашона, хотя за свою жизнь он, как мне известно, много женских портретов не создал. Он запечатлел на пленке красоту молодой актрисы Сары Бернар и лицо некрасивой престарелой писательницы Жорж



до сих пор, фотография оставляла фальшивые аллегории и безвкусные лубки, на которых девушки были изображены в костюме Венеры. А на одной из фотографий принцессы де Жармен-Шпней со скрипачем Ригго скрипач изображен лежащим на полу, опершись на локоть, а над ним возвышается девичья фигура в узком трико. Маленькой ножкой принцессы попирает плечо скрипача. Много фотографировали в те времена красивых цветочниц. Они были, как правило, обнажены до пояса и предлагали прохожим цветы. В фотографии тех времен было много эротизма.

Роясь в собственной памяти, я прихожу к выводу, что между красотой девушек на фотографиях и техникой дагерротипного процесса всегда существовала тесная связь. Красивых девушек часто можно было встретить в резиновой печати, но в масляной печати и в броммасле они встречались реже. Эти процессы по своему характеру искажали красоту и привлекательность девичьего лица. В более поздних фотографических изданиях, когда на помощь фотографу пришли цветные фильтры и чувствительные к цвету ортохроматические и панхроматические эмульсии, девушки на фотографиях стали еще красивее. Этому помогло и богатство рисунка новой черной шкалы. В те времена такие фотографии, как Вацлав Йиру, Ян Лукас и другие, уже оставили душистые ателье и фотографировали в пленере.

В те времена возникает новый термин «газетная фотография». Появляются снимки королей красоты, спортсменов, актрис и кинозвезд. Красивое молодое лицо начинает появляться и в рекламе, ибо оно привлекает покупателя. Однако, большинство этих фотографий натянуты, искусственны. Девушки кажутся на них существами «не от мира сего». В фотографии приобретает право на жизнь понятие «натурщица».

Во всякое время и у всякого поколения существовал свой идеал красоты. Это зависело от многих общественно-исторических условий. Интересно, однако, что в фотографии понятие «красота» осталось наследием старых представлений. В наше время так же, как и пятьдесят лет назад, фотографы стремятся передать лишь внешнюю красоту и привлекательность женщины. Такая красота случайна, как говорил эстетик Лало, это всего лишь несбыточность точки съемки и различные другие ухищрения. В современной фотографии надо запечатлеть культуру женщины, ее образованность, доброту женского сердца.

В заключение мне хотелось бы еще сказать, что фотографирование красивых девушек, кроме благородства и гуманистичности своих задач, имеет и



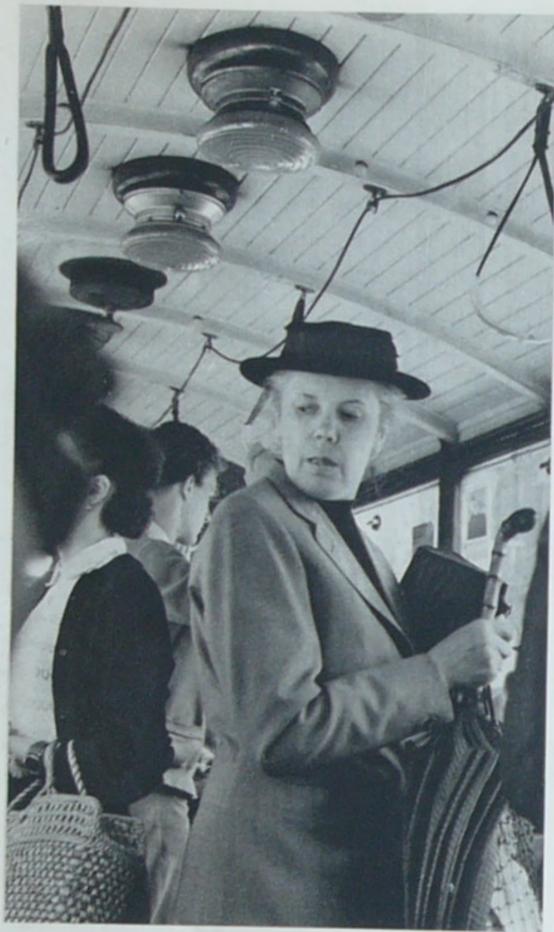
Петр Зора: Модная фотография (6x6)

свои опасности. Многих смельчаков ждут в конце концов свадебные столы, обручальные кольца и друзья, кричащие «горько». Я тоже фотографировал красивых девушек...

Приложение

Первая картина импрессионистического характера. Я полагаю, что она воз-

никла во времена, когда фотографии уже перестали увлекаться импрессионизмом. Корнель Лукас передал образ зрелой женщины, полной глубокого чувства. Снимок Петра Зоры — отличная модная фотография, на которой изображена натурщица, непохожая на большинство натурщиц.



ЛЮДИ
В ТРАМВАЕ

Человек всегда был и будет самым интересным сюжетом для фотографа и самой благодарной натурой. Дело лишь в том, чтоб фотограф сумел увидеть его, даже больше — почувствовать и понять его сердцем. Этой способностью несомненно обладает автор снимков на этих двух страницах Эвальд Ледерер.



Новые возможности портретной фотографии

На страницах фотографических журналов, в том числе в одном из прошлогодних номеров нашего ревью, можно прочесть, что малоформатная фотография годится для большинства видов фотографии, за исключением пейзажа и портрета. В результате этих рассуждений, в следующих номерах, подобно грибам, растет число снимков, присылаемых поклонниками кинопленики и доказывающих как раз проти-

воположное. Поговорим сегодня о возможности до сих пор не использованной у нас съемки профессионального портрета на киноплёнку. Это могло бы внести свежую струю воздуха в тот вид фотографии, который принято называть у нас «улицным местом» и который нуждается в серьезных реформах.

При создании так называемого профессионального или заказного портрета неизбежно

встает вопрос ретуши. Профессиональная портретная фотография на самом деле не может обойтись без негативной ретуши, даже если она, так сказать, хочет остаться реалистической, не идеализирующей человека. Однако, иногда во внешности человека есть недостатки, носитель временный характер. Такие недостатки, разумеется, нет необходимости запечатлеть в портрете.

Некоторые фотографы опасаются того, что с киноплёнки нельзя делать снимки в достаточном увеличении. Но это опасения людей, не работавших с киноплёнкой. Если с помощью малоформатной камеры в спешке и в неблагоприятных условиях можно делать хорошие снимки для оформления выставок, то тем более, вероятно, можно делать высококачественные снимки той же камерой, но более профессиональным методом с использованием удобного освещения и всех остальных преимуществ ателье. Поэтому — подчеркиваю — метод, который я хочу предложить, означал бы значительный шаг вперед в техническом освоении фотопортрета и одновременно с этим позволил бы сохранить существующие до сих пор методы ретуши (я имею в виду, разумеется, не эстетическую, а техническую сторону дела).

Я предлагаю, чтобы наши профессиональные фотографы-портретисты попытались использовать обратную плёнку так, чтобы получить в результате диапозитив размером 24×36 мм. Рассмотрим это с технической точки зрения.

Сейчас нетрудно найти обратную плёнку размером 35 мм и чувствительностью 15°—17° ДИН. По сравнению с негативной плёнкой той же чувствительности у нее есть несколько преимуществ, которые могут оказать влияние на качество изображения:

1. *мелкозернистость.* По лабораторным данным ее зерно на 70% меньше по сравнению с негативной плёнкой той же чувствительности и на 50% меньше по сравнению с самой мелкозернистой плёнкой группы ФФ (10°

ДИН). Если сравнить обратную плёнку с плоской форматной плёнкой, используемой в портретной фотографии, яснее видна мелкозернистость малоформатной плёнки: величина зерна плоской плёнки на 400% больше.

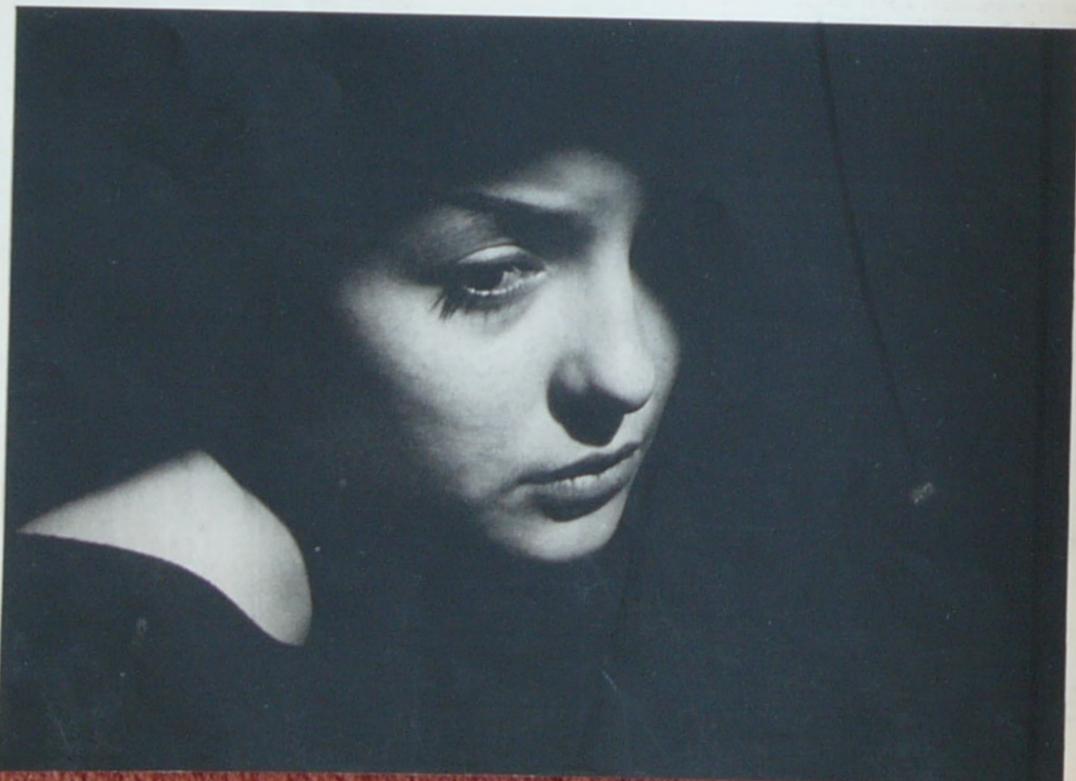
2. *необычайно большая различающая способность.* Используя приведенные сравнения, мы приходим к следующему результату: негативная киноплёнка 17° ДИН различает 90—100 линий на мм, негативная плёнка 10° ДИН различает 110—115 линий на мм, плоская форматная плёнка 20° ДИН различает 45—55 линий на мм, обратная плёнка 17° ДИН различает 125—130 линий на мм.

С чисто технической точки зрения и этим необыкновенным особенностям предлагаемого исходного материала необходимо добавить и выдающиеся оптические достоинства объективов для малоформатных камер: большую светосилу, различные фокусные расстояния и пр. Поэтому в работе с малоформатными камерами намного меньше затруднений при выборе оптики.

Теперь проследим за процессом работы вышеописанным методом и рассмотрим его преимущества. Заказчик приходит в ателье и почти вслед за этим начинается подготовка к съемке. При первом кадре человек нервничает, при втором он все еще не может избавиться от неестественно застывшего выражения на лице, но и при третьем он еще не чувствует себя «в своей тарелке». При фотографировании камерой в фотографическом ателье редко когда «лед растает» настолько, что фотографируемый чувствует себя свободно, и фотограф имеет возможность сделать не маску, а

Камера на киноплёнку позволяет фотографу сделать живой естественный портрет не только в ателье, но и на месте работы фотографируемого. Будет ересь, когда заказы на такие портреты будут приходить в фотографические ателье от всех граждан. (Фото Вацлава Ниру)





Авторы портретов на стр. 26: А. В. Решетов, В. В. Руслев и Вера Вахова (снимок внизу); автор двух портретных эскизов на стр. 27 Ярослав Троиц и Вера Вахова

внутренне оправданный живой портрет. Фотограф должен иметь в своем распоряжении малоформатную камеру, с помощью которой он мог бы сделать большее количество кадров, ибо в таком случае у фотографа больше возможностей ближе познакомиться с объектом и глубже понять его характер. Большое количество сделанных снимков и менее громоздкое техническое оборудование помогут фотографу избавиться от робости и чувствовать себя более естественно.

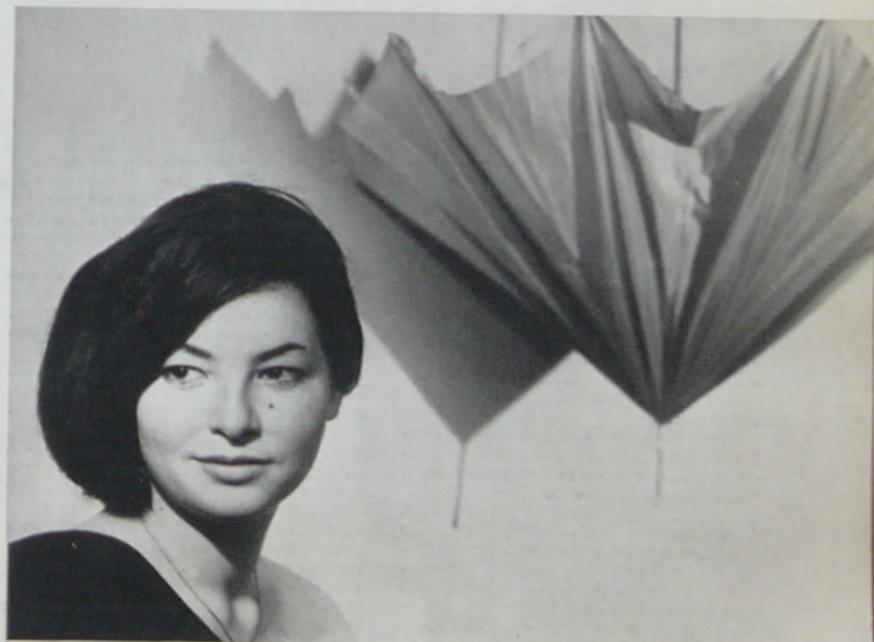
Но вот заказчик сфотографирован. Его просят зайти через несколько дней, чтобы ознакомиться с контрольными отпечатками. Но ему, как правило, предлагают копии, не отвечающие не только его представлениям, но и снимку который он потом получит. Его коротко осведомляют о том, что в снимке будет заретушировано, а пока эти места отмечены на рабочем отпечатке карандашом, от чего он опять же не выигрывает ни в красоте, ни в достоверности. Было бы намного удобнее использовать для этой цели диапозитивы. Заказчика можно посадить в удобное кресло и в затемненном помещении спроецировать перед ним на экран исключительно выразительное изображение, с которым не может сравниться фотография на бумаге. С помощью переднего приспособления можно показать ему предлагаемое кадрование снимка. Из большого количества кадров заказчику удобнее выбирать. Спроецированное изображение живее передает естественный облик человека. Для большинства людей это большая неожиданность; они подсознательно сравнивают его с привычной для них бумажной фотографией, рефлексное изображение которой является лишь тенью совершенства и силы просветленного диапозитива.

Дальнейшая обработка так же проста, как и предыдущий процесс; из выбранного диапозитива обыкновенным увеличением изготавливается негатив в установленном кадрровании. В этой фазе можно регулировать контрастность и выбрать размер, который сделает возможным не только вмешательство ретушера, но и окончание всего рабочего процесса обычным путем — бумажной копией или проекционным отпечатком.

Преимущества предложенного нами процесса на примере фотографирования взрослых людей еще резче проявляются в работе с детьми, как многие уже могли убедиться. Дешевизна исходного материала, оперативность, возможность быстро менять объективы и тем самым предлагать портретируемому больший выбор снимков — все это помогло бы фотографу справиться с самыми сложными заданиями, удовлетворить требования заказчика, повысить уровень нашей фотографии.

Дальнейшее преимущество этого метода работы — небольшие размеры аппаратуры, возможность переносить ее с одного места на другое. Работать можно не только в студии, но и на дому, в саду, на улице, на рабочем месте, используя при этом все то же оборудование и тот же метод работы. Все это, безусловно, обогатило бы портретную фотографию новыми возможностями — естественно, именно правдиво и высокохудожественно передать облик человека.

Зденек Трейбал





Ян Полачек (6x6)

• О демократичности и других проблемах художественной фотографии

(В порядке дискуссии)

Сейчас все люди, серьезно занимающиеся фотографией, признают её искусством. Слово «искусство» очень красиво и заманчиво. Каждому человеку легко назвать свой труд искусством. Так, например, появились выражения «своеиное искусство», «парикмахерское искусство» и даже «искусство товарища». Но если войну или деталь двигателя нельзя назвать произведением искусства, то фотоснимок, формально сходный с живописью и к тому же хорошо технически выполненный и интересный, назвать можно. Словом, мы часто говорим о мастерстве, а называем его искусством.

До тех пор, пока мы будем говорить, что фотография не хуже живописи — сказать, что она лучше, еще никто не осмеливался — до тех пор фотография не добьется заслуженного признания. Ибо фотограф не может сделать того, что живописец, и — наоборот. *Фотография не лучше и не хуже живописи. Это два различных вида искусства, имеющие формальное сходство, но резко отличающиеся методом создания образа.*

А что такое вообще искусство? Жан Кокто однажды сказал: «Каждый поэт или худож-

ник, рисуя рыбу или окно, рисует в сущности портрет самого себя. Поэтому видя картину Рафаэля, мы восхищаемся не изображенной на ней женщиной, а мастерством Рафаэля. То есть, внешний мир является предметом познания художника лишь в той мере, в какой он отражается в его душе, и содержание искусства не сводится к регистрации факта. Поэтому *произведение искусства это всегда исповедь художника, а нескромность автоматически убивает художественность.*

Можно быть лицемером в научной, теоретической статье, но в искусстве нельзя выразить чувства, которых нет. Можно высказать чужие мысли, но нельзя петь чужим голосом. Вот почему по произведению искусства можно судить о личности художника. Поэтому история искусства изучается как творчество отдельных художников. Причем нам очень важно знать факты личной биографии художника, среду и эпоху, в которой он жил и воспитывался, чтобы понять, почему именно так, а не иначе сложилось его творчество. Таким образом, искусство всегда субъективно и объективно.

сущности снимков, ибо это вовсе не сообщение о лете в Москве. Мы видим здесь нечто гораздо большее — это простые, но великие люди, ибо они своим честным и незаметным трудом преобразуют Землю и двигают жизнь вперед. Вот на заднем плане спиной к нам стоит парень в простой рабочей одежде и смотрит на голубей. О чём он думает? Конечно же о мире, о том, как прекрасна жизнь, несмотря на всё её несовершенство. Эта мысль сквозит также во всех остальных фотоснимках.

«Помилуй бог!» может воскликнуть автор, ая вовсе не хотел сказать это своими снимками. Пусть так, но здесь важно вовсе не то, что сам автор думает, а то, что он чувствует, так как нужно различать то, что люди сами о себе думают, и то, что они объективно представляют из себя и что фактически делают. Однако, вернёмся к рабочему пареню. В тот момент, когда его увидел фотограф, он наверняка не думал о судьбах мира, и мысли его были прозаичны и обыденны; может быть, он думал о новых тарифных ставках или о ссоре с товарищем. Значит, здесь нет даже регистрации факта в прямом смысле этого слова, и снимок, как и другие фотографии этой серии, говорит о том, чего в действительности не было. Это уже плод воображения зрителя, всегда направляемого автором. Таким образом, вовсе не паренёк думает о мире, а сам художник, но, возможно, и у него не было таких мыслей, а они тем не менее совершенно закономерно рождаются в сознании зрителя. Это уже образная форма отражения действительности. Это и есть художественное творчество.

О том, что фотография должна быть эмоциональной, волнующей, говорится много и очень часто. Но здесь надо различать то волнение, которое вытекает из самой сущности изображаемого, и то взволнованное отношение художника к жизни, которое он сумел пе-

реодать в своём произведении. Если в первом случае перед нами фиксация интересного факта, то во втором мы проникаем в душевный мир автора, ибо перед нами произведение искусства. Так, например, любой снимок жертвы Освенцима, даже сделанный фашистом, вызовет в нас целую бурю чувств и мыслей. Но причём же здесь искусство? А вот сломанный полевой цветок, каких мы видели в своей жизни тысячи, получает на снимке Шаймювича (Ф. 59, № 2) объективно не свойственную самому цветку эмоциональную и философскую ценность. Здесь цветок становится символом человека. Воображение автора творит мир, которого не было. Это уже искусство.

ВЗГЛЯДЫ • МЫСЛИ • ОПЫТ • СЮЖЕТ • ДИСКУССИЯ • ВЗГЛЯДЫ

Теперь, когда мы разобрали, что надобно требовать от фотоскусства, мы видим, что далеко не всякий снимок, даже названный художественным, можно считать произведением искусства. В художественной фотографии необходимо различать искусство и фактографию, хотя абсолютных границ между этими категориями и не существует. Мне кажется, что непонимание этого прежде всего самими фотографиями является главной причиной недооценки фотоскусства. Если цель снимка — проникнуть в сущность изображаемого предмета, то это всего лишь фактография, но не искусство. Фотохудожнику недостаточно правильно и интересно показывать куски жизни и в совершенстве владеть формой, он должен раскрыть нам свой внутренний мир и сказать то, что мы можем услышать только от него. Таким образом, *фотография является не только мерой художественного вкуса, но и мерой богатства духовного мира человека.*

Часто можно слышать, что армия газетно-журнальных фотокорреспондентов является надёжной опорой и надеждой фотографии как искусства. Плохих репортёров ругают за то, что их снимки не достигают уровня искусства,

фотографии в прессе должны быть, якобы, произведениями искусства. Такие требования принципиально не верны. Газетно-журнальный репортаж и не должен быть искусством — это всегда фактография. Раскрывая газету, мы хотим, скажем, узнать о поездке Н. С. Хрущёва в Америку, а не копаться в душе корреспондента ТАСС.

И, наконец, несколько слов о демократичности фотографии. Всем нам хорошо известно, что не каждый человек может писать стихи, играть на рояле или рисовать, но научиться владеть фотоаппаратом и изучать негативнопозитивные процессы может каждый. Именно в этой доступности фотографии, а отнюдь не в её полноте, и заключается демократичность фотоскусства. Понять, что изображено на снимке, если это не абстрактная и не научная фотография, может каждый. Но искусство не сводится к регистрации и копированию действительности. Поэтому и в произведениях фотоскусства надо уметь видеть гораздо больше, чем то, что изображено на бумаге, а это может далеко не каждый. Восприятие искусства тоже талант. Я убежден, что многие величайшие снимки Вилема Райхманна (напр. в Ф. 59, № 3) так же непонятны зрителям, как и живопись сюрреалистов. Сейчас, к сожалению, приходится констатировать, что подавляющее большинство зрителей смотрят на художественный снимок только как на интересную картинку или иллюстрацию. Можно привести массу примеров в подтверждение этой мысли, но, повидимому, это ясно и без того.

Итак, резюмируя всю статью, можно сказать — *фотография — искусство, но гораздо реже, чем это принято считать.*

Виктор Петров

А. К. Болдин (кинолента)



• О режиссуре снимков

В городе Брно на выставке фотографий оломоуцких фотографов была организована беседа со зрителями, на которой мне лично пришлось представлять «сторону авторов». Приятно отметить, что пришла публика, умевшая оценить выставленные фотографии с чисто профессиональной точки зрения. Еще больше нас порадовал тот факт, что ни слова не было сказано в адрес «стазочных» провидителей и аппаратов, таинственных производственных процессов и т. д. Никому не мешало то, что под фотографиями не были указаны условия съемки (большинство выставок в этом обычно упрекают).

Зато многие из выступавших смотрели в корень. Лично меня интересовала та часть дискуссии, где говорилось о наигрыше, или вернее говоря, о режиссуре снимков. Я против углубленных анализов психологии творчества и считаю, что зритель должен уметь воспринимать фотографию как конечный результат творчества, невзирая на то, при каких условиях она была сделана. Известный снимок Станислава Тербы «Вратарь под дождем» ценен тем, что под дождем был вратарь, а не Станислав Терба. Я отнюдь не считаю, что зрителю надо лгать и держать от него в тайне средства и пути создания снимка. Среди фо-

тографов принято ходить вокруг да около основного предмета и в конце концов свалить все на инстинкт и случайную случайность. Режиссуру снимков, сознательную и не сознательную, принято считать недостойным занятием. А зритель научен критикой недооценивать или просто осуждать такую фотографию, и поэтому часто автор кивается всеми своими предками, что случай действительно «вырван из жизни», хотя злосчастный натуралист смотрит прямо в аппарат. Режиссура — это нечто неполноценное, недопустимое, даже запрещенное, и нередко встречается со взглядом, что с помощью режиссуры можно сделать любой снимок. В этом есть доля правды, но в остальном это старый, консервативный по своему существу предрассудок, наследство устаревших традиций.

Нет никакого сомнения в том, что живой кусок жизни, запечатленный на киноплёнке, остается идеалом фотографа в области живой фотографии. Если бы мы могли быть невидимыми, мы бы сделали много отличнейших фотографий, но к сожалению, нам не остается ничего другого, как смиряться с фактом, что в момент, когда мы положим палец на затвор аппарата, мы станем центром внимания и причиной недоверчивости множества людей

вокруг нас. В этот момент появляется необходимость режиссуры.

Режиссурой снимка мы называем любой сознательный и намеренный поступок, вызванный необходимостью облегчить или же вообще сделать возможным нужный для нас снимок. Все зависит от темперамента и характера фотографа. Иногда «вырвавшись» в центр событий, можно успеть сделать снимок раньше, чем на тебя обратят внимание. А есть и счастливое исключение, когда после первого снимка фотограф успеет сделать еще один кадр уже более продуманно. Часто второй выходит лучше первого. Но как только фотограф выдст свое присутствие, людей, их поведение, выражение лиц отмечает общая для всех мысль: осторожно — фотограф! Интересно, как может изменить человека такая простая вещь, как фотоаппарат. Сигнал «осторожно — фотограф!» действует на каждого как условный рефлекс. Живой человек превращается в марионетку со скованными движениями и бездушным выражением лица. После недолгих наблюдений легко прийти к выводу, что homo sapiens выводит из равновесия отнюдь не камера, а палец на затворе. Зеркальный аппарат в таком случае удобнее для работы, его не надо подносить к глазу, ибо обычно аппарат, поднесенный к глазу на людной улице города, может привлечь к себе больше зенка, чем, скажем, кинозвезда или чернокожий человек.

Попробуйте сделать вид на людной улице, что вы фотографируете. Около вас остано-



Юрий С. Полин: Ставлар (киноплёнка)



Г. С. Седивкин: Перекур перед спуском в шахту (ФЭД)

вится несколько человек или будут внимательно наблюдать за вами издали. Если вы отдалите момент съемки, люди становятся нетерпеливее, но потом любопытство оставляет их и они спокойно продолжают свой путь. Многие фотографы используют принцип первого снимка. Первый снимок становится жертвой человеческого нетерпения и любопытства. Второй снимок обычно ближе к замыслу фотографа. А при следующих спусках затвора исчезает напряженность и естественность «цатурь», бывают даже моменты, когда аппарат не производит на людей своего обычного действия. А это самый удобный момент для воплощения на плёнке наших замыслов.

Часто в нашем деле нельзя обойтись без помощников. Известно, что достаточно сделать вид, что ты упорно наблюдаешь за чем-то, как вокруг тебя вырастет толпа и все будет смотреть в том же направлении. Поэтому помощник, хорошо знающий свою роль, может заставить людей бессознательно сыграть перед объективом аппарата.

Это всего лишь режиссура без актера, рассчитанная на силы самого фотографа, направляющая события по нужному руслу, в результате которой мы получаем фотографии естественно держащихся людей. Можно ли идти в этом еще дальше?

Я думаю, что можно. Надо только постараться обойти все подводные рифы, о которые легко разбиться. Возьмем к примеру кино и театр. Реальность изображаемого явления в театре зависит не от натуралистичности ку-

лис, а от убедительности актерской игры. Чтобы зритель поверил, что актер заблудился в лесу, нет необходимости тащить на сцену деревья. Труднее играть на пустой сцене без кулис, где фальшь, допущенная актером, дает большой резонанс. По сравнению с театром кино ушло намного дальше. Для фанатичного поклонника реализма посещение съемочного павильона — большое разочарование. По сравнению с театром иллюзия тут выдается за действительность в абсурдных масштабах. Среда, в которой играет актер нереальна, последовательность событий смонтирована по произволу режиссера. Но тем не менее во всем этом существует гармония не реальности, а духа, и создает ее из этого скопления отрывков и кусков реального человека. Человек большого таланта создает на полотне произведение огромного общественного звучания.

У фотографов нет причин соглашаться на ограничения, недействительные для остальных областей искусства. Режиссура — это один из способов, с помощью которого фотограф может выполнить свое назначение.

Нельзя забывать, что, говоря о режиссуре, мы имеем в виду режиссуру сознательную, профессиональную и специфично фотографическую. Надо быть хорошим психологом и, заставляя человека выполнить ту или иную роль, надо точно знать, что мы от него хотим и чего мы можем от него добиться.

Мне думается, что старый спор о режис-

суре в фотографии давно решен. Решило его множество выдающихся фотографов, которые войдут в историю изобразительного искусства 20 века независимо от того, хочет ли этого кто — либо или нет. Конечно же, огромное большинство всех сделанных фотографий все — таки исключительно плохи и львиная доля вина принадлежит именно наигрышу. Но ведь и большинство кинофильмов плохи по той же причине. А ведь в конце концов даже Картье-Брессон, автор прекраснейших человеческих сцен каждодневной жизни, по образцовому киорежиссер!

Не надо бояться режиссуры, но надо помнить, что виноград висит высоко, так высоко, что достать его может лишь тот, кто мобилизует весь свой интеллект, все свои способности, все свои знания. Необходимо побольше видеть и побольше думать об увиденном. Надо уметь понимать не только себя, но всех людей и все вещи вокруг себя. А жить надо в своем веке, быть во главе прогресса и верить в будущность. Не надо бояться экспериментов, но и не надо красть у соседей.

В фотографии заключена огромная сила воздействия на человеческое общество. Она должна использовать все средства для выполнения своей задачи. Поэтому знаменитые фотографы давно используют для этого все формы режиссуры. Фотографии надо критиковать не за режиссуру а за то, что режиссура слаба.



Франтишек Куц: Электромонтеры (6x6)

• О современной фотографии трудящегося человека

Передать в фотографии трудовой энтузиазм и новое отношение человека к творческой работе — это важное политическое задание.

Как же обстоит дело с трудовой тематикой в фотографии, заполняющей страницы ежедневной и всей остальной печати? Трудно сказать, чтоб таких фотографий было мало, скорее наоборот. Однако...

Общая черта всех этих снимков — сухое описание факта. Содержание их зачастую мало выразительно и без подробного сопроводительного текста непонятно. Но прежде всего им не хватает художественности. Крутым недостатком является и то, что фотографируемый обычно вырван из своей среды.

В нашей фотографии иногда чувствительно проявляется конъюнктура «тяжелых» снимков. Слово это происходит не более не менее как из тематики, которую ищут фотографы

в тяжелой промышленности. Интересы нашего хозяйства требуют, чтобы в печати как можно шире была отражена деятельность наших фабрик, заводов, шахт, поэтому многие фотографы начали усиленно фотографировать там, где можно без особого труда сделать достаточно выразительный и действенный снимок уже благодаря среде, в которой работают эти люди. Я не спорю, для фотографа большая честь изобразить главную ударную силу фронта социализма, но ведь это вовсе не означает, что в наших объективах не найдется достаточно света для изображения остальных областей человеческого труда!

Все, кто следит за современным фотографическим творчеством, могут без труда подсчитать, много ли высокохудожественных фотографий обычных «будничных» работников помещено на страницах наших газет. Очень

мало. Почему мы не находим в газетах снимков парняхера за работой, или работников транспорта, почтальона при его канцелярском обходе домов? Ведь это тоже общественно полезный труд. Правда, чем этот труд проще и незаметней, тем труднее изобразить его художественно.

Мы хотим, чтобы работа фотографов была более гибкой, чтобы они шли нога в ногу с нашей жизнью. Мы стоим на пороге новой эпохи, когда человека заменят машины, а труд человека станет творчеством. Перед фотографией все это ставит большие проблемы.

Фотография трудящегося человека и фотография вообще имеют важное общественное назначение. Правильно использованная фотография хочет помочь пропаганде важнейших отраслей народного хозяйства. Фотографы не проявляют достаточного интереса к сельскохозяйственной тематике только потому, что мало знакомы с ней. В сельскохозяйственной работе меньше героизма, и фотографы не хотят ломать голову над тем, как же сделать художественно ценную фотографию о столь обыденных вещах.

Проблем вокруг фотографии трудящегося человека намного больше, чем мы перечислили. Они ждут своего решения и о них должны еще высказаться все те, кто хочет, чтобы художественная фотография шла нога в ногу с авангардным искусством, борющимся за нового человека, за социалистическое отношение к труду.

Франтишек Куц

• Карел Гавличек Боровский о тенденциозности искусства

Наша общественность требует создания действительно художественных фотографий, изображающих человека в естественной для него среде, в его повседневной жизни, требует фотографий, ясно выражающих новое отношение этого человека к новому обществу, своей художественной выразительностью помогающих привлечь на нашу сторону рядового зрителя. Такие понятные всем фотографии силой своей выразительности могут захватить и тех, кто до сих пор стоит в стороне от нашей борьбы.

Недавно я заинтересовался статьей Карела Гавличека Боровского, напечатанной в журнале «Чешская пчела» в 1846 году, в которой он поднимает вопрос о задачах и тенденциях искусства. Достойно удивления тот факт, что еще сто лет назад великий чешский публицист ясно сформулировал требования, предъявляемые передовой частью общества к поэзии, а значит и к искусству в целом.

Но предоставим слово Гавличку Боровскому: «Обычно принято считать, что искусство существует для искусства, что основная и единственная его задача — творить, что искусство не нуждается в тенденциях и т. д. Однако, все это не более, как пустые слова. То же самое можно сказать о тенденциозности поэзии. Вероятно, на земле могло бы существовать прекрасное, даже если бы на свете не было людей, но тогда люди не могли бы наслаждаться им и оценить его! Гораздо естественнее звучит такой принцип: поэзия (искусство) существует на свете для того, чтоб нра-

виться людям. А это, вероятно, и есть самый подходящий ответ на все, что когда-либо говорилось о тенденциозности поэзии и что еще будет сказано. Тенденциозная поэзия по всяком случае лучше нетенденциозной, ибо она является чем-то большим, чем просто поэзия. Следует добавить, что мы имеем в виду настоящую поэзию, ибо плохая поэзия с самой лучшей тенденцией никогда не станет истинно тенденциозной поэзией.»

Таким образом, в данной статье Гавличек решает вопрос, может ли существовать искусство для искусства или искусство должно преследовать какую-нибудь тенденцию. Сегодня этот вопрос так же актуален, как и сто лет назад. Гавличек Боровский уже тогда решил его: да, художественное произведение предназначено людям и должно удовлетворять запросы людей. Если оно истинно тенденциозно, оно достигает вершин искусства. Но одна лишь тенденция при отсутствии больших художественных достоинств не гарантирует произведению успеха.

Не так давно техническая сторона фотографии ставилась на второе место. Поэтому большинство фотографий были скучны и невыразительны, даже несмотря на то, что они занимались злободневными темами.

В настоящее время мы уже преодолели этот рубеж. Теперь мы расцениваем фотографическое произведение с позиций, с которых характеризовал поэзию и Гавличек Боровский: под художественным произведением мы подразумеваем совершенную форму и тенден-

ВЗГЛЯДЫ • МЫСЛИ • ОПЫТ • СЮЖЕТ • ДИСКУССИЯ • ВЗГЛЯДЫ

циозное содержание. Выходит, что теоретически этот вопрос уже решен.

Но так ли обстоит дело на практике? Я осмеливаюсь утверждать, что нет. Ибо сегодня на страницах наших журналов все еще появляются фотографии, малохудожественные по форме и мелкие по содержанию.

Настоящее искусство, исходя из реальной жизни, должно изучать ее и наблюдать, но одновременно уметь переоценивать ее ценности, распределять их по значимости и выбирать то, что автор считает типическим признаком действительности, явления и среды, то, чем он может привлечь и обогатить зрителя.

Как видно, фотографическое изображение нового человека истинно художественным методом — трудная задача. Эта работа требует от автора не только того, чтоб он знал интере-

сами своего общества, но также умел глубоко их осмыслить. Надо хорошо знать своего героя, уметь выбрать его из тысяч других и изобразить его в самой типичной для него обстановке. Это не всегда легко. Часто мы держим палец на затворе и все-таки не спускаем его, потому что случается, что в кадр въедет машина или войдет человек, нарушающий задуманную композицию. Фотограф, работающий таким методом, не принесет домой много отснятых кадров. И все-таки так работают многие «знаменитые» фотографы. Только при наличии способностей, фантазии и терпения фотограф создаст со временем действительно высокохудожественные произведения, фотографии непреходящей ценности, которые будут одинаково нравиться зрителю, как сегодня, так и через сто лет.

Гюнел Шапта

• Реалистичный портрет и мягко рисующие объективы

При создании фотопортрета часто возникает вопрос: надо ли пользоваться мягко рисующими объективами?

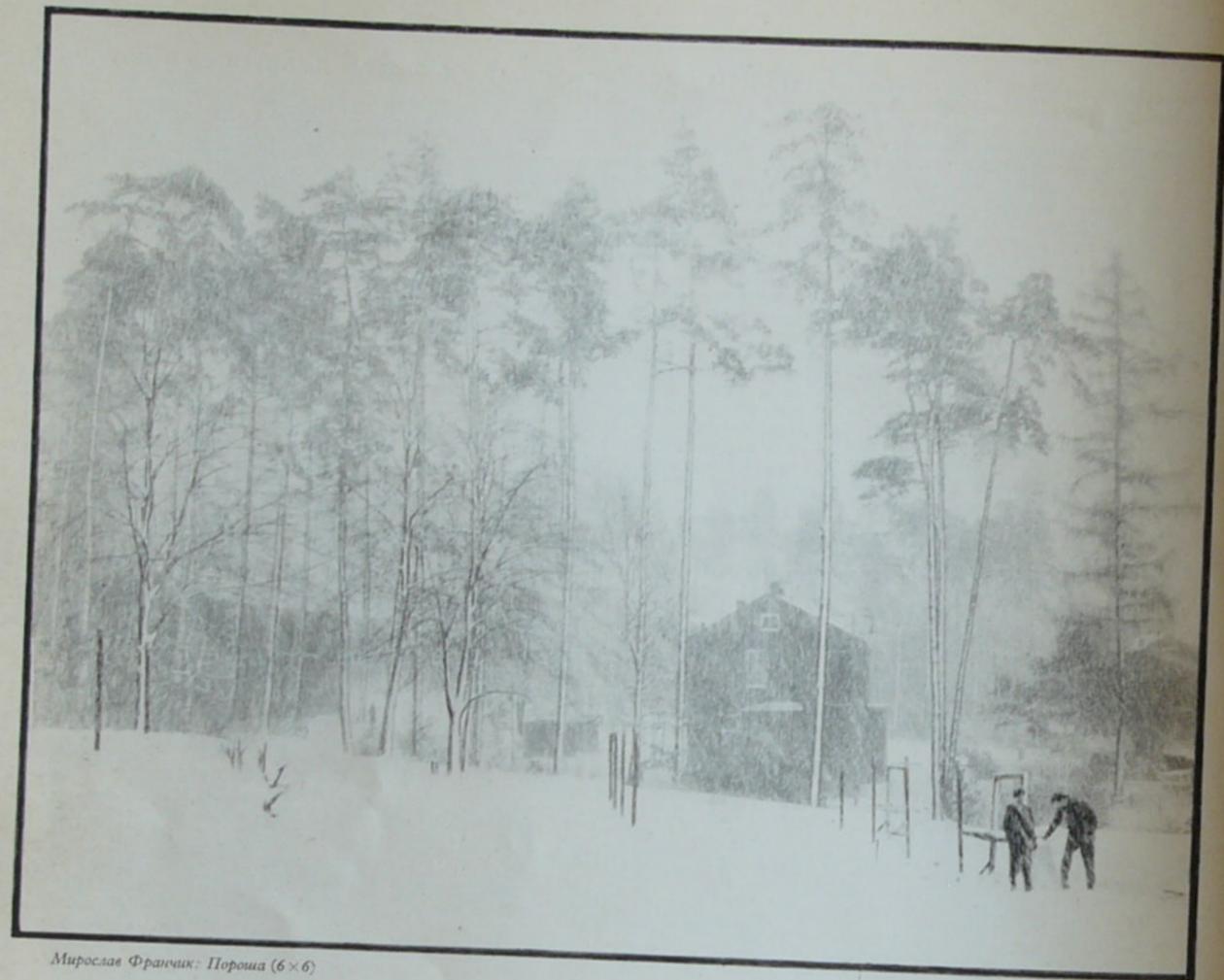
Мнения фотографов на этот счет расходятся. Рассмотрим работу с мягко рисующими объективами ближе.

Известно, что старые конструкции объективов страдали большими недостатками, их рисунок был неудовлетворительным, поэтому конструкции их все время исправлялись.

Однако, родилось еще одно мнение: а нельзя ли использовать их недостаток как до-

Мартин Мартинчек: По дороге на дачу (6x6)





Мирослав Франчик: Пороша (6×6)

стоинство. В результате в продаже появились объективы с мягким рисунком. Их стали рекламировать и продавать как портретные объективы. Их рисунок вполне устраивал некоторых фотографов. В то время это была новинка. Мягкий рисунок придавал снимкам больше романтичности. Клиентам это нравилось. Многие фотографы с помощью этих объективов создали «свой стиль» и начали использовать их не только для портрета, но и для пейзажа, групповых портретов и т. д. Со временем увлечение фотографов мягко рисующими объективами прошло, и они стали применяться только в портретной фотографии.

После второй мировой войны фотографы начали искать новое, более правдивое и реалистичное направление в фотографии, в том числе и в портретной фотографии.

Портретная фотография стояла на распутье. Менялись не только формы создания

портрета, но и вкусы заказчика. В это время появились и фоторепортеры, которые приносили портреты, сделанные в производственной среде, и доказывали, что ретушь уничтожает в портрете правду.

Портретисты начали искать свой путь в фотографии. Они собирались на обсуждения своих работ, проводили общегосударственный конкурс на лучший реалистичный портрет, сделанный в ателье. Выводы, с которыми приходили фотографы в результате обмена опытом, возводились в правила. Фотографы стали отказываться от преувеличенных «поз», ограничили негативную ретушь и отказались пользоваться мягко рисующими объективами.

Потом наступил период нормированной работы. А так как негативная ретушь отнимала очень много времени и требовала большого напряжения, фотографы старались как можно больше ограничить ее. Вслед за этим возникла

необходимость использовать мягко рисующие объективы, почти не нуждавшиеся в ретуши. В большинстве фотографических ателье снова начали фотографировать мягкими объективами, не взирая на то, отвечает ли это характеру фотографируемого лица или нет.

Нам могли бы возразить, что снимать лица «мягким» или «резким» объективом, это одно и то же, заказчик всегда хочет выглядеть красивым, а «мягкий» объектив идеализирует лицо. Однако, это мнение возвращает портретную фотографию, ищущую свое настоящее реалистическое лицо, на много лет назад, к пройденному пути.

Разберем отдельные виды снимков в ателье. Снимать человека во весь рост «мягким» объективом не имеет смысла, ибо черты у него очень мелкие и выйдут «размазанными».

А снимки детей? Многие фотографы утверждают, что «мягкий» объектив подчеркивает нежность детского лица. Это бессмыслица. Лицо ребенка в равном возрасте еще не приобрело установившегося выражения, чер-

ВЗГЛЯДЫ • МЫСЛИ • ОПЫТ • СЮЖЕТ • ДИСКУССИЯ • ВЗГЛЯДЫ

ты его лица только формируются. Ребенок начинает походить на родителей значительно позже. Используя «мягкий» объектив, мы уничтожим на снимке и то небольшое сходство с родителями, которое в ребенке есть и которое, вероятно, определит его будущие черты.

Детей постарше можно, пожалуй, снимать «мягким» объективом, и то не всегда. Есть такие озорные и непоседливые мальчуганы, что делать из них паншек просто смешно.

Старшие девочки, как правило, мягче, нежнее и, используя «мягкий» объектив, мы можем еще больше подчеркнуть эти их черты. Но и тут необходимо хорошо разобраться, какой из видов объектива больше отвечает характеру фотографируемого.

Следующую группу составляют портреты женщин. Женщина издавна является символом красоты и неги. Многие фотографы до сих пор стараются изобразить ее именно такой. Но сегодняшняя женщина выглядит иначе. Многие женщины стали врачами, инженерами, передовыми рабочими, общественными работницами и т. д. Часто им приходится заменять на посту мужчин. Я не хочу сказать, что они потеряли свое обаяние, но тем не менее изображать их всех по шаблону было бы неправильным. В портрете выдающейся общественной работницы, ситой в семейном кругу, мы можем подчеркнуть мягкое выражение глаз, улыбку, полную материнской любви. Здесь «мягкий» объектив поможет нам создать правдивый портрет. Но созданная «официальный портрет», портрет неутомимого добросовестного работника, мы вынуждены отказаться от «мягкого» объектива, ко-

торый не может передать ее энергичных черт. Чтобы сделать фотографию для журнала мод, мы постараемся передать красоту линии и элегантность модели, но «мягкий» объектив мы и тут не будем использовать, он неудобен для точного изображения фасона и для репродукции снимка в печати.

Надо с осторожностью выбирать объектив и для фотографирования старой женщины, бабушки. Надо решить для себя, что больше отвечает замыслу фотографа — мягкий рисунок, который частично стирает структуру лица или резкий рисунок, передающий каждую морщинку.

Портрет мужчины — тоже проблема. Есть мечтатели, а есть решительные и энергичные люди, есть тихони, а есть «не приведи бог». Мы должны уметь разобраться в характере человека и передать в снимке наиболее характерное для него выражение. Было бы ошибкой искажать на снимке действительный характер человека неправильным использованием объектива и освещением.

Мы постарались доказать, что все имеет свое назначение и должно быть использовано с мерой. Нельзя не разобравшись отказываться от «мягких» объективов, точно так же, как нельзя снимать только «мягкими» объективами. У каждого фотооборудования свое назначение и надо уметь использовать его как можно точнее. Это касается и нас, портретистов. От личных способностей фотографа, от его замысла, понимания психологии фотографируемого, от его тонкости зрения, какую роль сыграет в его руках аппарат и объективы при создании реалистичного портрета.

Милош Гец, артист «Фотография» Прага

• О подходе к творчеству фотолюбителей

В результате бурного развития творчества фотолюбителей в последние годы возникло много проблем. Многие фотолюбители достигли удивительных творческих результатов. Это подтверждают выставки и конкурсы. Поэтому встает вопрос — какова разница между фотолюбителем и профессионалом? Я имею в виду не юридические права, а качество снимков. В фотографической литературе все чаще говорится о том, что эта разница исчезает, хотя некоторые профессионалы и не хотят этого признать. Так например, Гюнтер Блутке в журнале «Фотография» № 9 за 1960 год (ГДР) пишет: «... если даже фотолюбителю удастся поместить в газете хорошую художественную фотографию, то это, как правило, дело случая.» Фотолюбитель, безусловно, не связан с редакцией договором и не должен обязательно принести в редакцию снимок. Но ведь достаточно пролистать несколько журналов, чтоб убедиться в том, какие снимки и сколько сделаны фотолюбителями. Наоборот, фотографы-профессионалы отдают иногда в редакцию снимок, явно свидетельствующий о равнодушии автора к данной теме. Автор, как видно, снимал только по обязанности, не думая о том, сколько людей увидит снимок в печати.

Было бы неплохо, если бы органы печати использовали работы членов фотографичес-

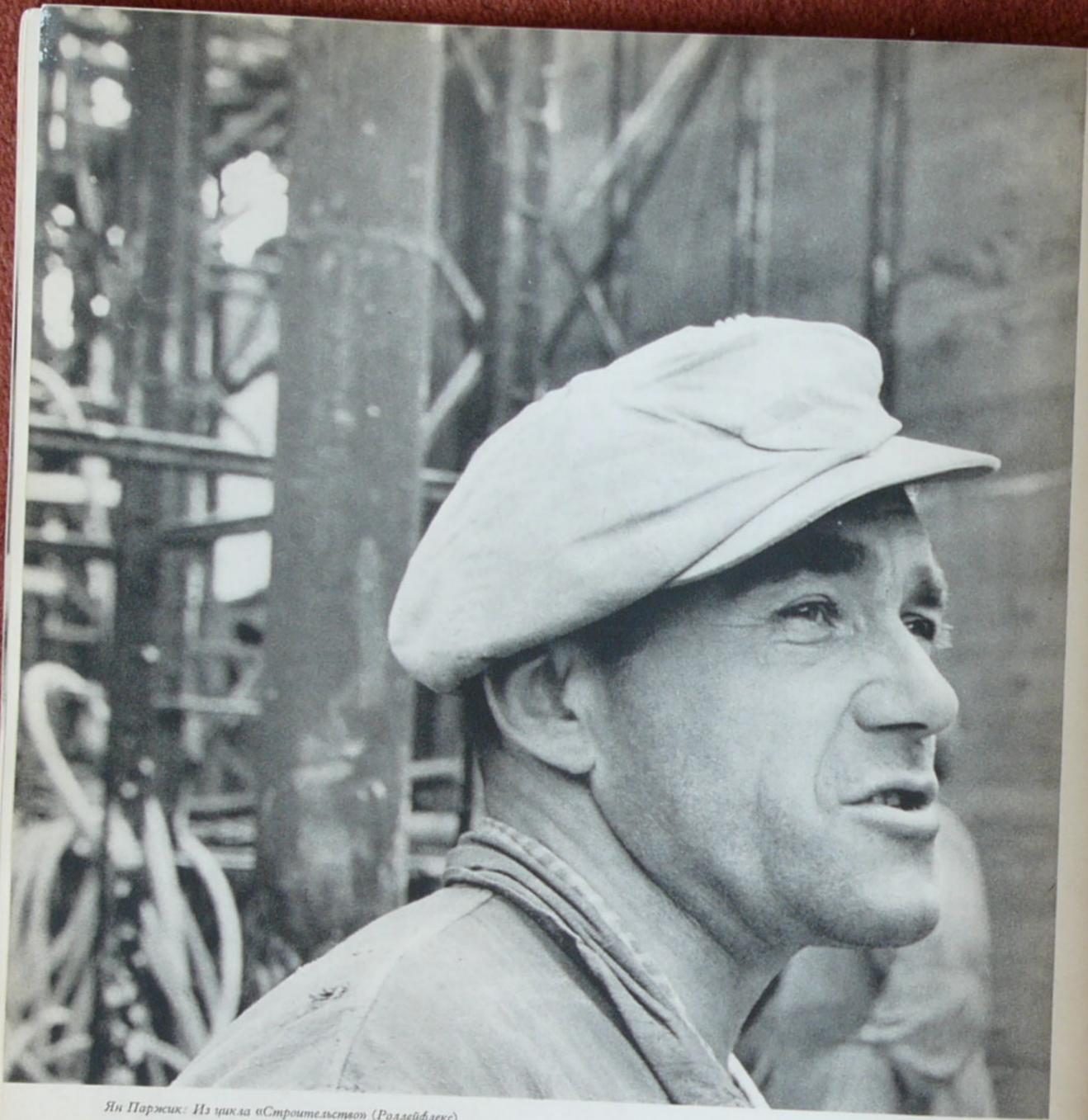
ких кружков, проявивших себя незаурядными фотографами, которые могли бы стать влиятельными корреспондентами газет и журналов. А профессиональные фотографы могли бы больше времени посвящать специальным заданиям. В ГДР на это уже обратили внимание. На первой конференции Международного союза журналистов, посвященной работе фоторепортеров, было подчеркнуто, что ежедневная печать должна использовать в своей работе снимки фотолюбителей, которые становятся незаменимыми помощниками в иллюстрированной пропагандистской печати. Те же взгляды были высказаны и в редакции газеты «Ostsee-Zeitung», постоянно сотрудничающей с фотолюбителями и с фотокружками. На специальных беседах корреспондентов знакомят с проблематикой следующих номеров, с проблемами партийности фотографии, с техникой репродукции снимков и т. д.

У нас в Чехословакии возможность тесного сотрудничества газет с фотолюбителями еще не использована полностью. Может быть, этому мешает ошибочное убеждение, что снимок, сделанный собственным репортером, обойдется редакции дешевле, чем снимок, купленный у фотолюбителя. Такой редактор забывает, что отрицательное влияние плохого снимка на тысячи читателей нельзя вычислить на бухгалтерских счетах.

Арношт Квельар

Зденко Фейфар: Зима в Праге (9×12)



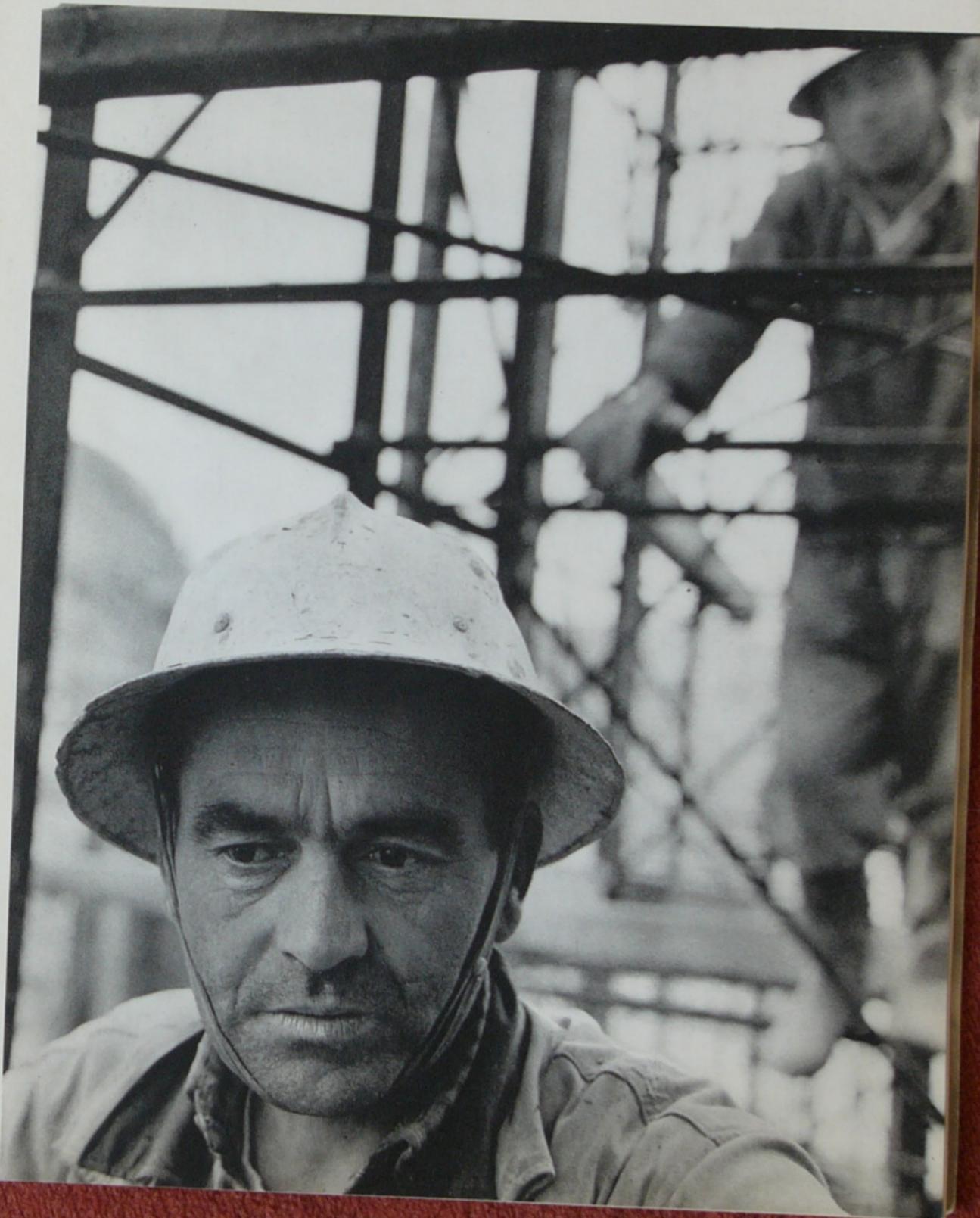


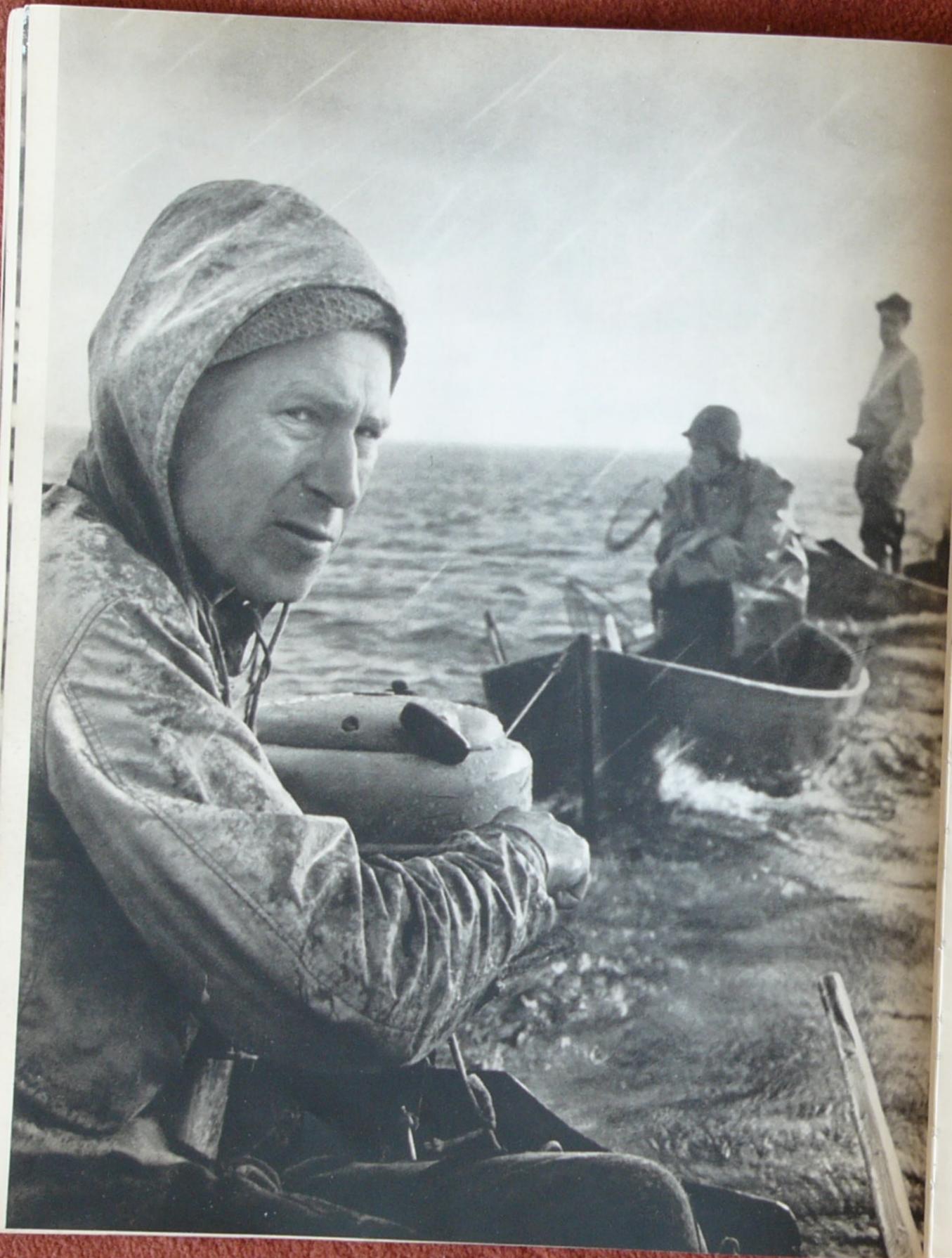
Ян Паржик: Из цикла «Строительство» (Роллейфлекс)

ИЗБРАННОЕ

А 61

Ян Паржик: Из цикла «Строительство» (Роллейфлекс)





В. К. Гаймс: В дождь (кинопленка) — Мирослав Муразов: В бурю (Роллейфлекс) ▲

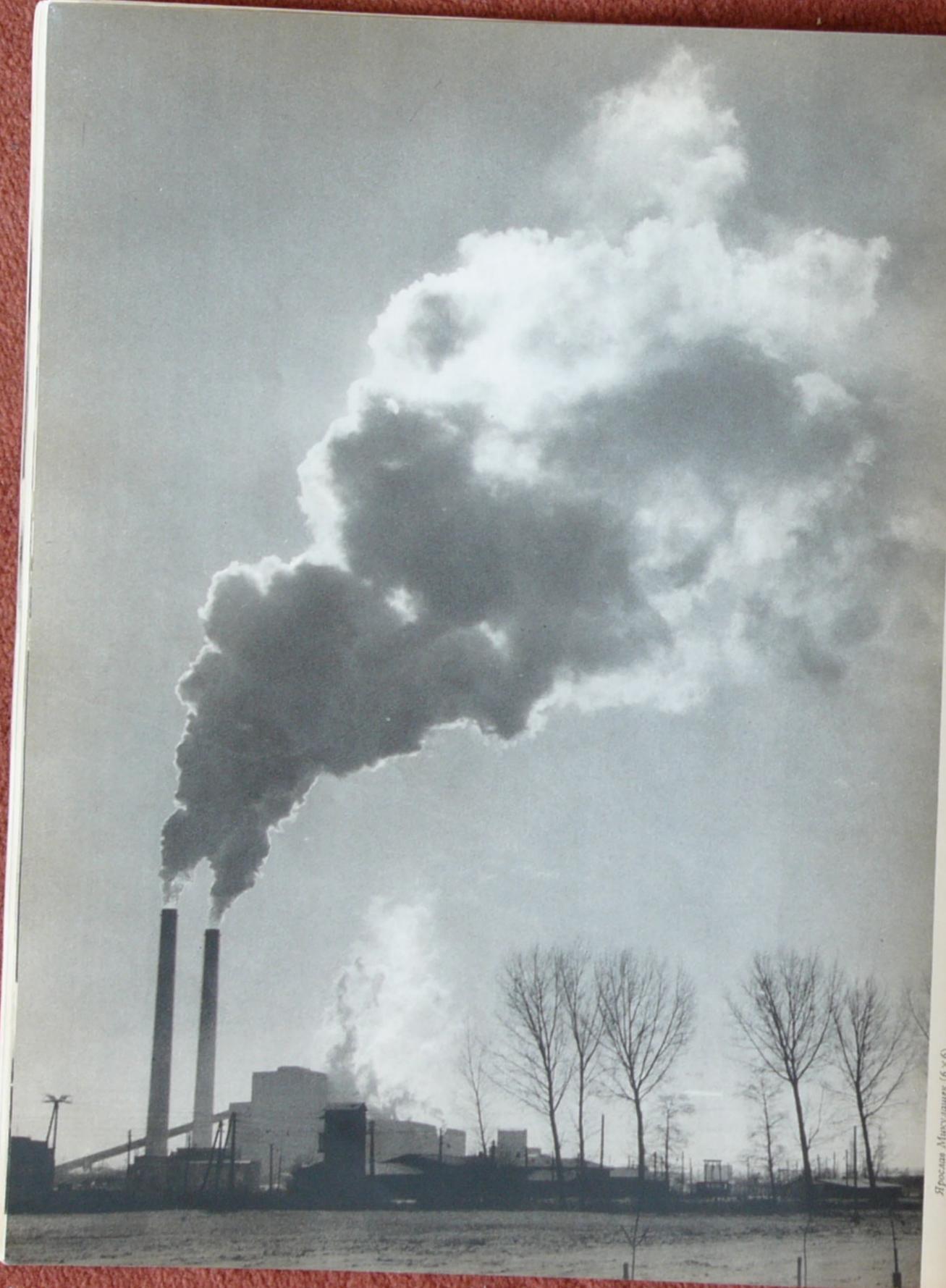


Авторы снимков на след.
стр.: снимок наверху Ста-
нислава Иванова, внизу Бориса
Болыринского. Снимок на стр.
40 Юрия Болыринского и И.
С. Чиженика (все снимки сде-
ланы на киноплёнку)

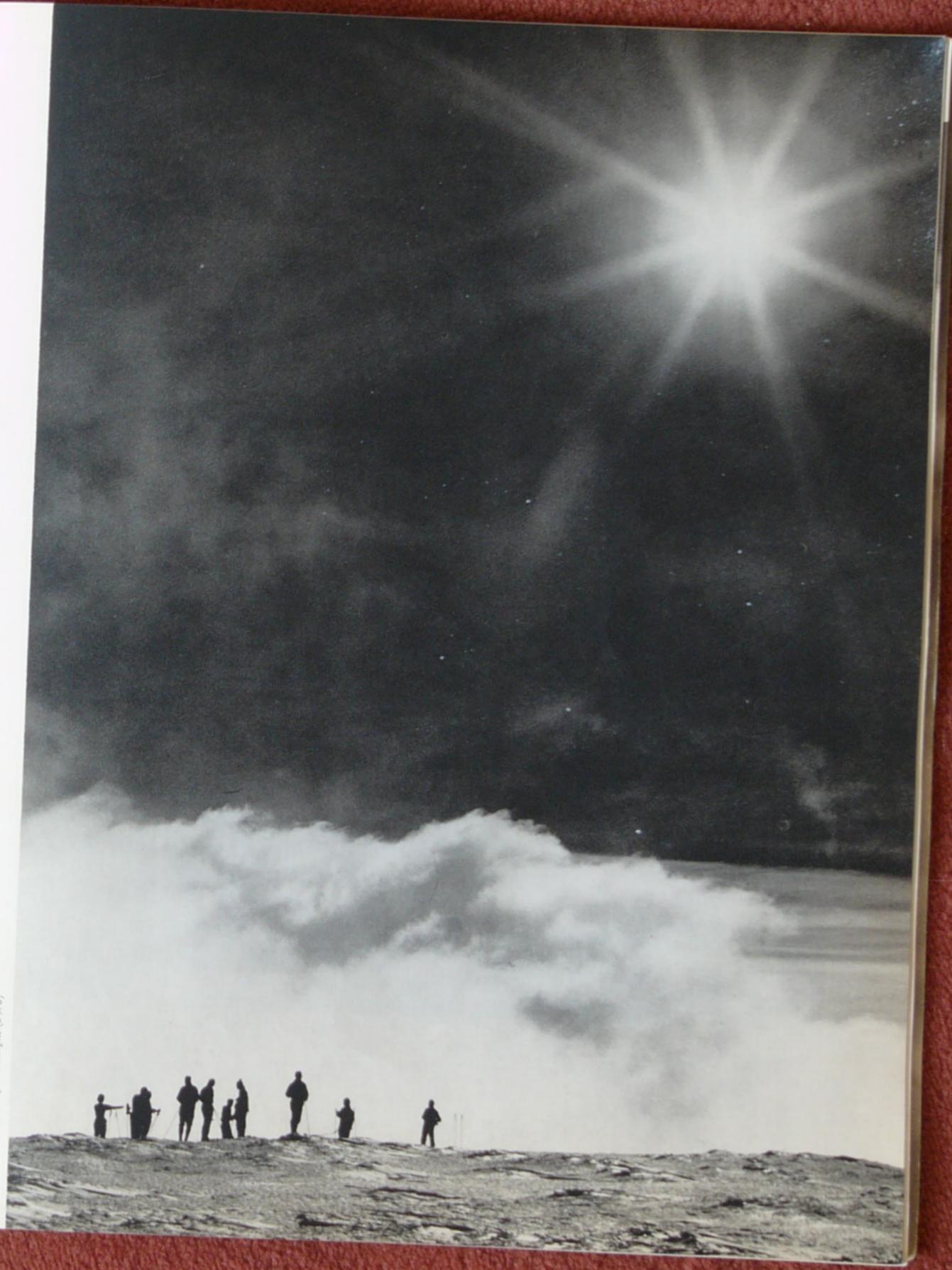


В ЛЕНИНГРАДСКУЮ МЕТЕЛЬ





Ярослав Мисусинцев (6 × 6)



Владимир Шахром (6 × 6)



Мария Шехтлова (6 × 6)



Милан Шпурек: Зимние цветы (кинопленка) ▶



В. С. Саркисов (кинопленка)



Л. Бородач: Татры (6x6)

Маргарита Лебедева: Ручей (кимопленка)



Владимир Чурманов (кимопленка)





Карел Ниру (Экзакта)

Мартин Мартинчек (6x6)



Вицецц Пришчек: Разговор (6x6)

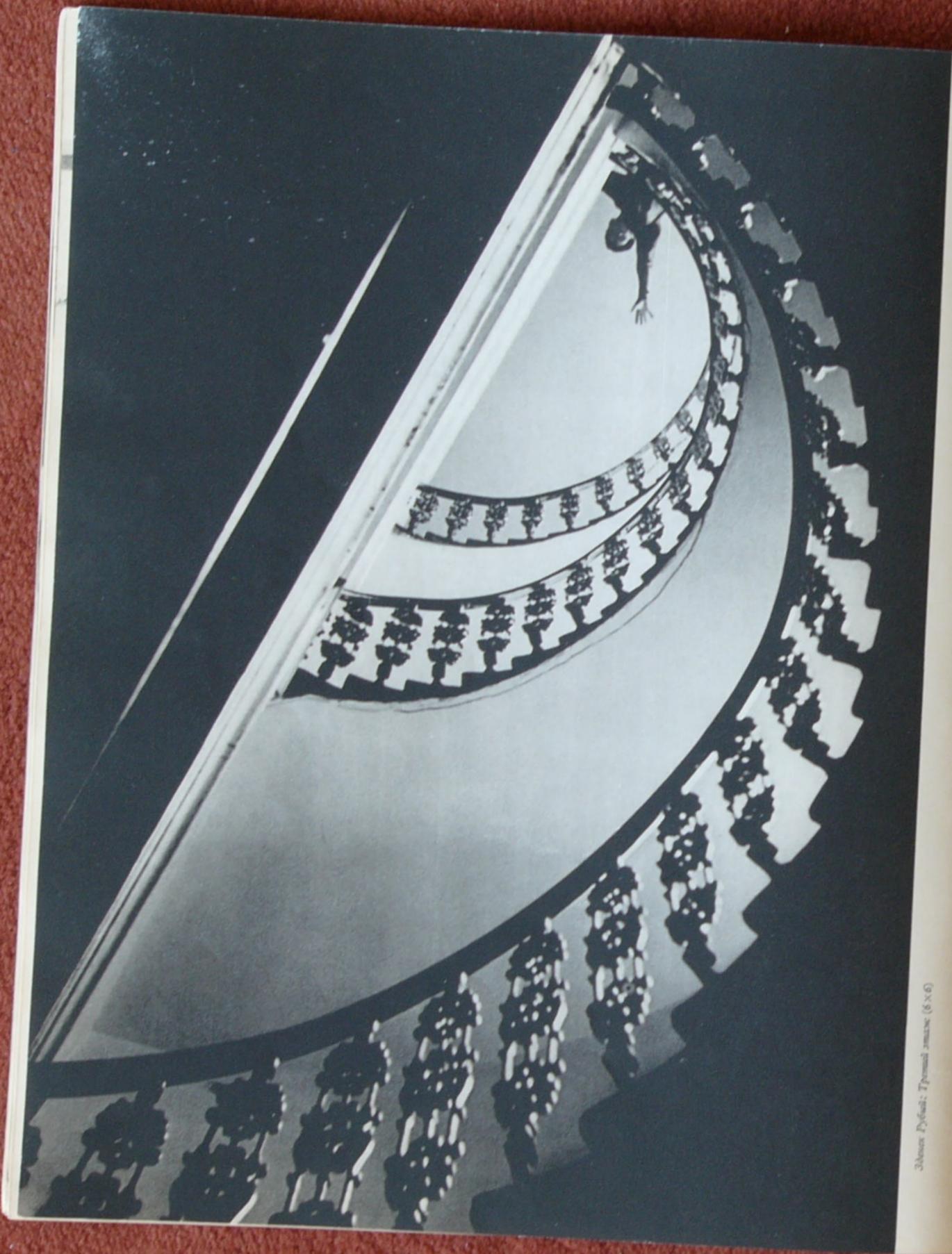
НА СНЕГУ И НА ЛЬДУ

Павел Липовский: Игра в снежки (ксиоленка)

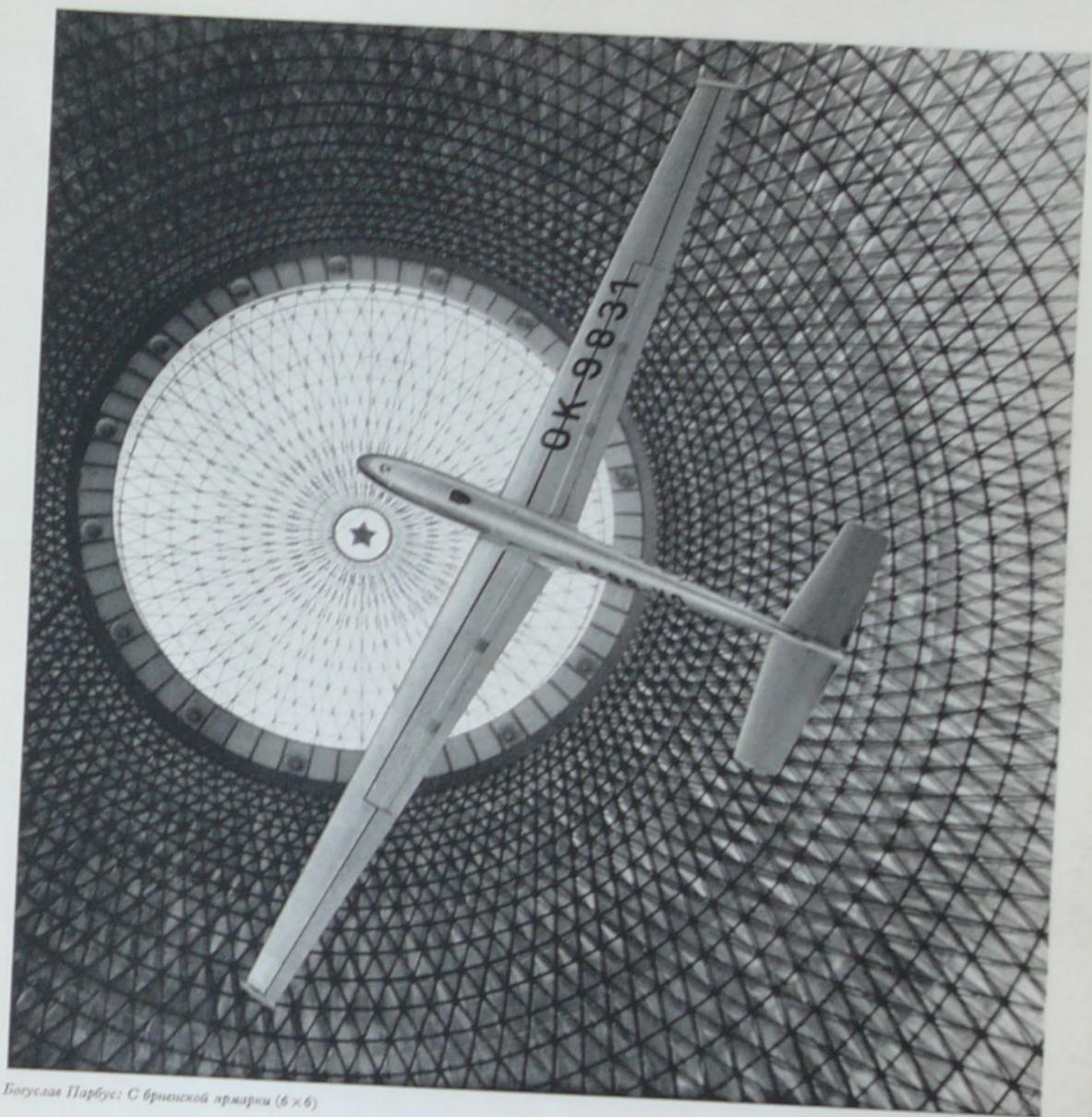


Вицецц Пришчек: Трое (6x6)

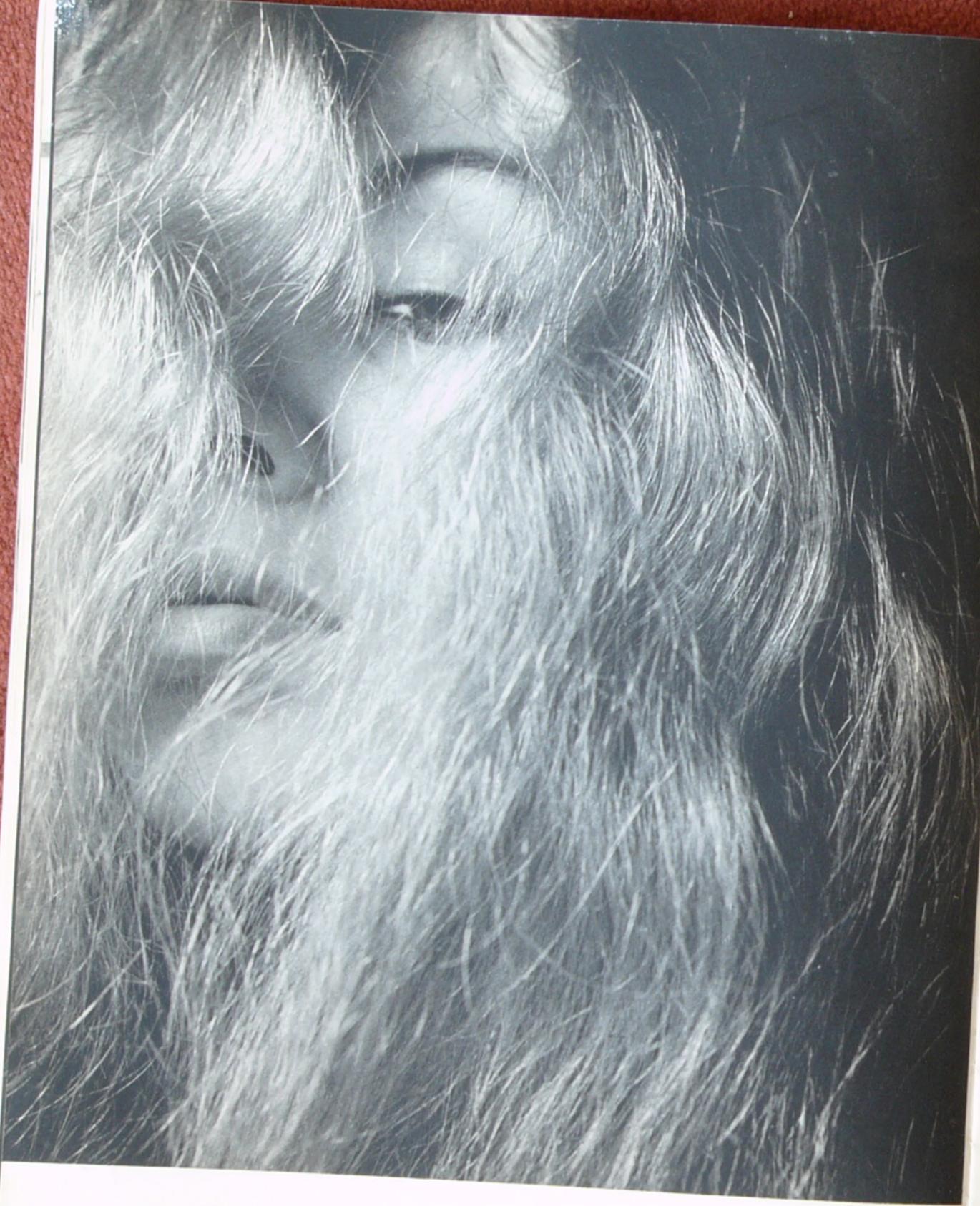




Александр Рубин: Троицкий мост (8 x 6)



Богуслав Парбус: С бременской ярмарки (6 x 6)



Вн Парижис: Из цикла «Поклоныи» (Роллей)

Вн Парижис: Портрет девушки (Роллей)



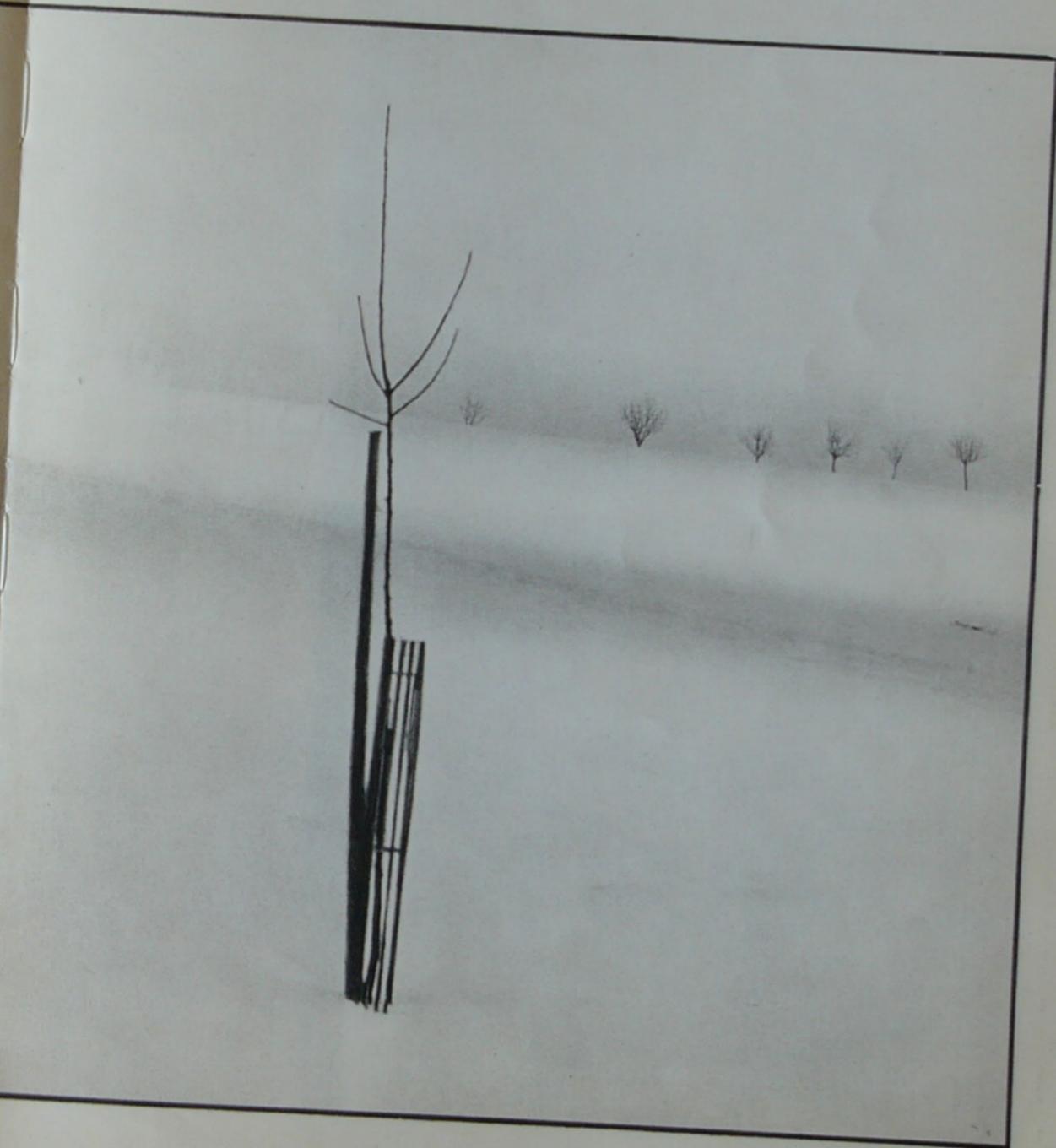
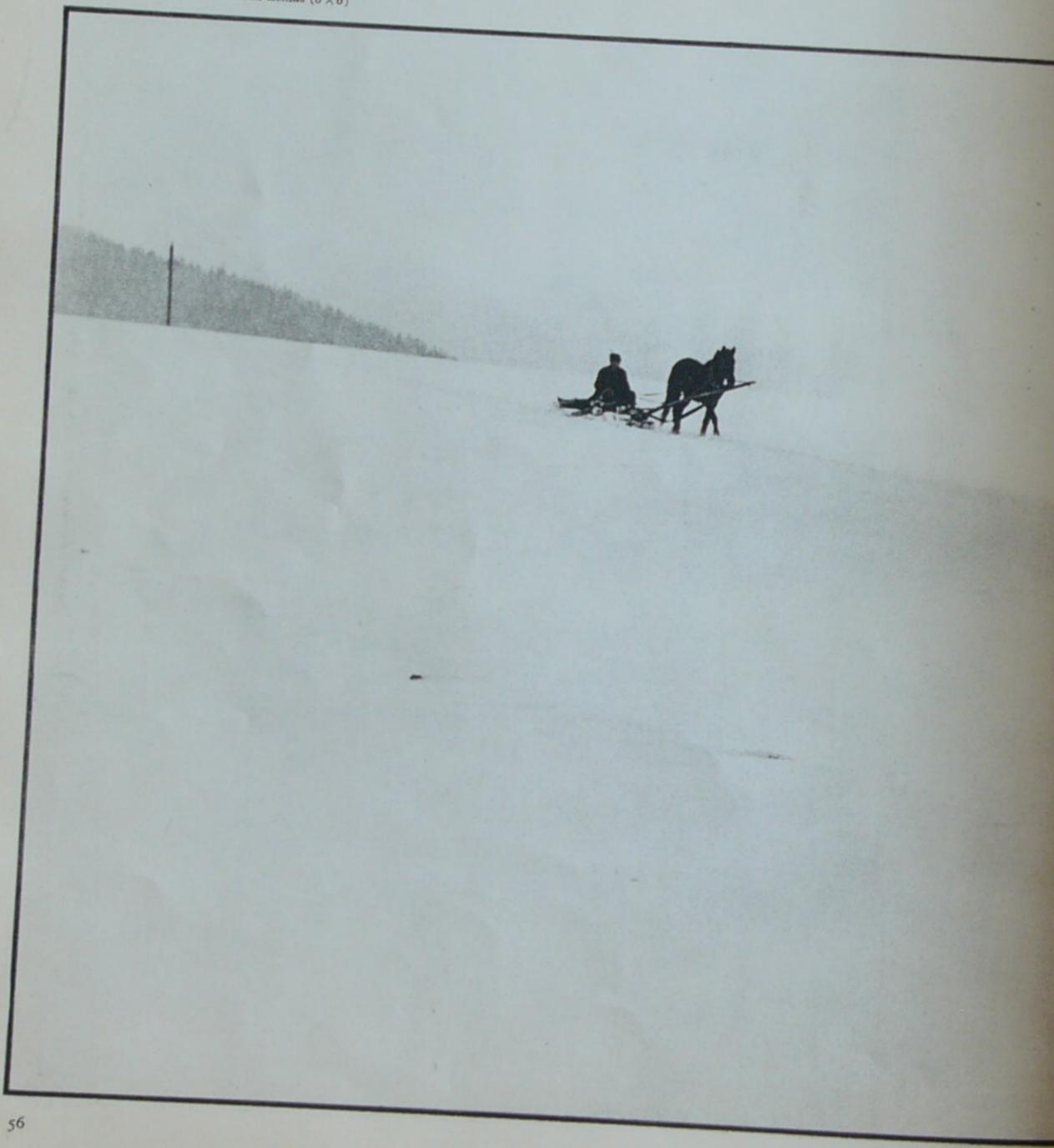


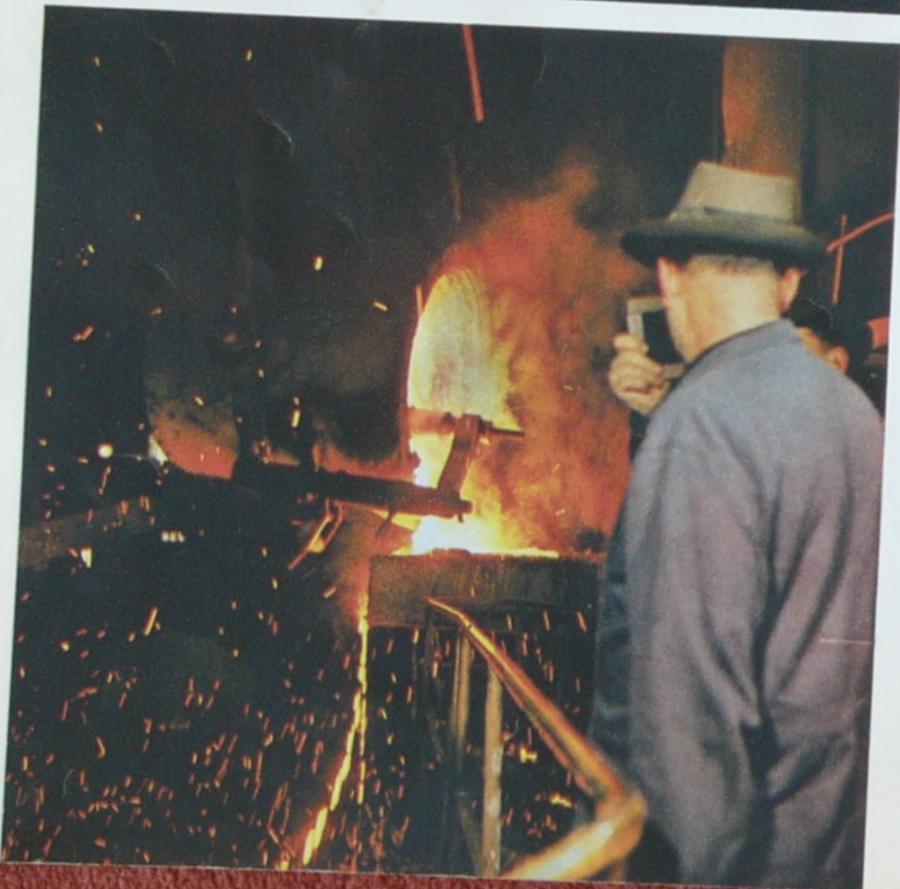
Рудольф Хундела: Модная фотография (9 × 12-см.)



Мария Шехтманова: Профиль (9 × 12-см.)

Миро Грегор: Простой зимний мотив (6×6)





Ярослав Литомиский (6 × 6-диапоз.)

Мерин Шестаков (6 × 9-цел.)



ЛЕС

глазами фотографа

Я не уверен, было ли бы на земле столько страстных грибочков, если бы грибы не росли в лесу. Ведь некоторые из них даже не едят грибов. Их влекут в лес свежие утренние зори, покой и прелесть лесных уголков, богатство форм и оттенков светов. А что осталось бы от прелесть охоты, если бы у нас отбрали лес? И вообще, люди, любящие бродить по лесу, обычно даже не пытаются объяснить это какими-нибудь уважительными причинами. Дейтели самых различных областей искусства находят здесь источник вдохновения. Особенно часто отдают свою душу лесам художники-животописцы. Поэтому не удивительно, что вслед за ними пришли в столь интересные и фотогеничные уголки природы и младшие братья художников — фотографы.

Обычно под словом лес живописец представляет себе заросшую непроходимую чащу. Борьба всего живого за жизнь и свет, постоянное умирание и обновление природы в депрессивном лесу — все это проявляется в весьма интересных и разнообразных формах. На человека глубоко действует обаяние леса: зеленые кружева листьев и кривые липы ветвей, ши ствляющих деревьев, поросшие трутником, и мягкие подушки мха. Особенно прекрасен лес в тумане. Молочный туман резко очерчен липными деревьями, на каждом листике блестит роса. Впечатлений столько, что фотограф едва успевает все записать.

А когда весной лес пробуждается к новой жизни, у фотографа появляется много нового и, надо сказать, более оптимистического материала. Лес полон нежной листвы, пробивающейся к солнцу. Зеленеет лесная поросль. Достаточно склонить камеру к земле и вот мы уже в другом мире, столь же удивительном. Богат орнамент листьев папоротника и лесных цветов, интересны формы лишайников и грибов. Все это можно снимать крупным планом и получить оригинальнейшую фотографию.

Гармоничная палитра мягких оттенков лесного сумрака так и просит цветной пленки, особенно в тумане, когда лесные цвета приобретают пастельные тона. До сих пор на это обратило внимание незначительное число фотографов. Причина не только в технических трудностях, но и в недостаточном понимании всех возможностей цветной пленки.

Мы могли бы много еще рассказать о сказочной красоте леса, запорошенного снегом или украшенного иглами инея, о настроении, которое рождает в лесу погода, но пора коснуться и технической стороны съемки.

В лесу очень плохое освещение, но поскольку наш объект съемки неподвижен, мы можем дольше экспонировать. При этом фотографировать надо со штатива и с помощью диафрагмы увеличивать глубину резкости. Устанавливать какие-либо принципы экспонирования в этих условиях очень трудно. Поэтому время экспонирования лучше всего определить с помощью экспонометра. Цветными фильтрами в лесу лучше не пользоваться. Можно только подчеркнуть свежесть и легкость весенней листвы желтозеленым фильтром. Солнечную блинду в лесу следует всегда иметь при себе.

Иржи Гавел



НИЩЕТА И БЕЗРАБОТИЦА
 один из признаков капиталистического общества



Сегодняшняя молодежь с трудом может представить себе все последствия безработицы для человека, живущего в буржуазной стране, где безработица и нищета — само собой разумеющиеся понятия, являющиеся органическим продуктом капиталистической системы. Молодому человеку, живущему в социалистической стране, трудно и почти невозможно понять, что такое бедность, отчаяние, голод, нищета. Наш долг — напомнить об этом и молодым и пожилым как можно понятнее и нагляднее. Нам помогает сделать это фотографии.

(Фотографии Вацлава Ниру на стр. 62 и 63 сделаны в 1930 году в Чехословакии)



К сорокалетию годовщины основания коммунистической партии Чехословакии в Праге и в Брне была организована выставка «Коммунистический авангард и социальная фотография». В основу ее была положена выставка социальной фотографии Левой фронты 1933—34 гг. На двух наших репродукциях: Рудольф Кон (?) «Протестуйте против роста цен!» (1934 год)





Иржи Гавлик: Два портрета (Супер-Иконта 4,5x6)



К итогам задания № 4 и заданий „Ф 60“ вообще

В этом номере мы подводим итоги заданий, с которыми редакция «Фбш» обратилась к своим читателям. Было опубликовано всего четыре задания. Лучшие работы были напечатаны в номерах ревью за 1961 год. О результатах первого задания («1 Мая») мы писали в № 1 «Фбш», о результатах второго задания на тему «Сегодняшняя молодежь» — в № 2 «Фбш», снимки третьего задания («Сельское хозяйство и деревня») составили содержание № 3 «Фбш». Результаты последнего задания на тему «Трудящийся человек» мы помещаем в этом номере.

Очень приятно сознавать, что чехословацкие и советские читатели отнеслись ко всем заданиям с большой сердечностью и охотой. Это касается и тех, кто почему либо не мог принять активного участия в их исполнении. Менее приятно открытие, что многие фотографы еще недостаточно понимают разницу между документальной и художественной фотографией. Большая часть работ — это касаются всех заданий — были более или менее удачным документом, без индивидуального подхода и темы, а тем более без индивидуального способа выражения и творческого замысла. Так же, как и в любом другом искусстве, мы не можем считать оригинальным художественным произведением фотографию, каких можно найти сотни. Фотограф становится художником только, когда сумеет в собственном подборе фактов действительности передать свой взгляд на эту действительность своим, отличающимся его творчеством, методом.

Присланные фотографии подтвердили, что основные принципы творчества, признаваемые художниками, еще недостаточно ясны нашим фотографам. Это проявилось и в работах, присланных в ответ на задание № 4. Взгляды на фотографию трудящегося человека еще не определились; тем не менее мы считаем, что до сих пор не было создано действительно художественного фотографического произведения, изображающего человека нового, социалистического. Не принесло этого произведения и наше задание. Фотографии же, наиболее приближающиеся к такому стилю, прислали следующие авторы:

Иржи Гавлик, Пльзень
И. А. Ардашев, Липецк
Иржи Шамунен, Прага
А. К. Болдин, Москва
Ярослав Коварен, Прага
Ян Паризи, Прага
Вилем Райхманн, Брно
Мирослав Мурашов, Москва
Г. С. Дрюков, Харьков
Г. Мальшев, Ленинград
И. С. Пойш, Рига
Мартин Мартинчек, Липт. Микулаш
Г. С. Селиванов, Тиварчели

Редакция ревью благодарит всех за участие в исполнении наших заданий и надеется, что наши читатели примут участие и в исполнении задания «Фотографы — за мир», о котором мы упоминали в № 3 «Фбш». Сроки присылки фотографий не ограничены.



Г. С. Дрюков: Вместе . . . (Смена)



Эвальд Ледерер: В трамвае (6x6)

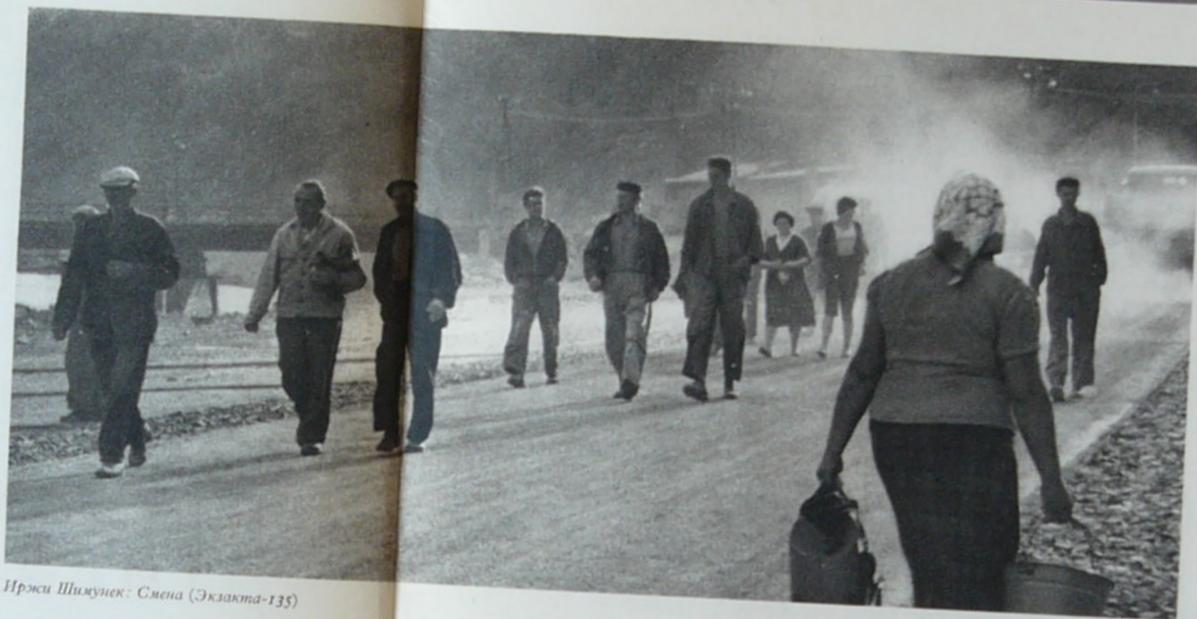


Рафик Нагиев: Монтеры (кинопленка)



Антонина Слобода: Стальная маска (6x6)

И итогам задания № 4



Иржи Шилушек: Смена (Экзакта-135)

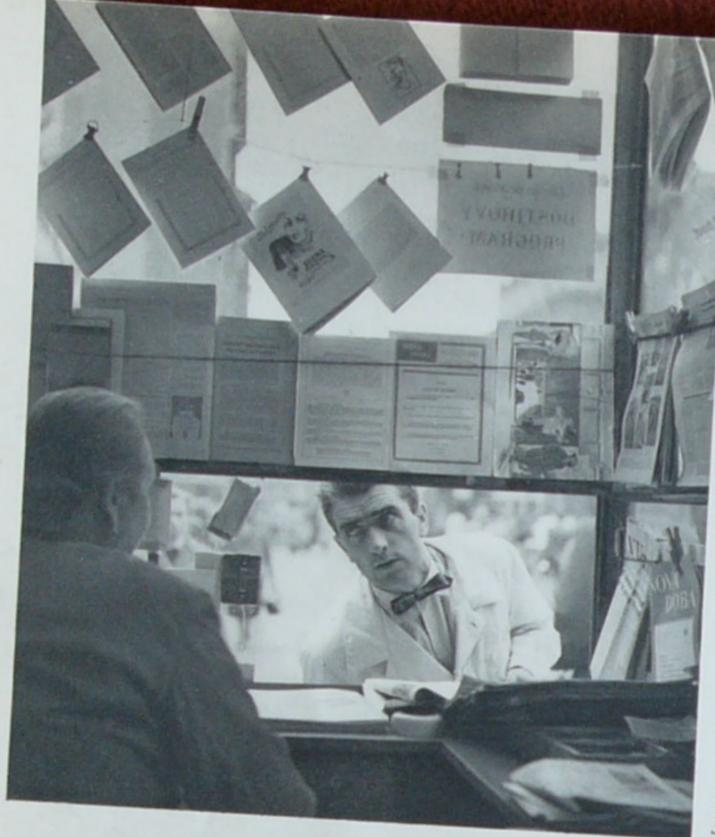
Ярослав Комарек: В речном порту (6x6)



Иван Дрозов: Монтер (Киев)

Зденек Воженалек: Руководитель бригады социалистического труда





Четыре снимка на стр. 68 и 69 из книги Вилема Кропша «В потоке жизни»

ТРИ КНИГИ ФОТОГРАФИЙ и несколько замечаний к ним

ИРЖИ МАЦКУ

Весной этого года в Чехословакии вышли три новые книги фотографий. Две из них (Зденко Фейфар: «Крконоше», издал «Орбис» и К. О. Грубый: «Бриш», Областное брненское издательство) посвящены одной, довольно узкой теме, третья (Вилем Кропш: «В потоке жизни», издательство «Прага») рассказывает о ежедневной работе фоторепортера журнала «Прага».

На первый взгляд между этими книгами очень мало общего. Уже в названиях книг виден разнообразный подход авторов к тематике. С одной стороны пейзажная фотография Фейфара, с другой динамика снимков Кропша, большей частью репортажных. Грубый, так сказать, занимает середину между ними. Его работу отличают черты двух предыдущих книг, но в то же время он избрал специфическую задачу передать архитектуру и атмосферу, характеризующие лицо второго по величине города Чехословакии. Поэтому его задача была, конечно, намного сложнее.

Однако, с нашей стороны не было бы справедливым подходить к оценке этих работ с такими неточными критериями. Ибо тогда книга Кропша, возникшая почти случайно, именно в потоке ежедневной газетной работы, могла бы показаться нам менее значительной, а трудоемкость и общественно важное звучание тематики Грубого ошибочно доминировали бы над остальными. Ведь любому художественному произведению гарантирует успех не только значительность выбранной темы, но так же или, вернее, в первую очередь способ ее воплощения. Этими критериями мы и будем руководствоваться при разборе книг.

Со снимками Фейфара чешских гор Крконоше мы имели возможность ознакомиться в течение многих лет. Крконоше — его родные места, и снимки Фейфара передают нам не только внешний облик горной природы, но знакомят нас с переживаниями и чувствами самого автора, которому этот пейзаж дорог. Фотографии Фейфара говорят о том, что он хорошо знает лицо гор, сильно привязан к ним и с любовью фотографирует каждый их уголок. Его снимки передают мягкую округлость их хребтов, залитых солнцем, мрачную игру теней, бросаемых на склоны низкими грозовыми тучами, удивительный рисунок мать-и-мачехи, выросшей в ледяной воде ручья, поющие знамена грустных сосен с ободранной корой, темные пятна предательских торфяных болот и приветливые горные домишки, строгую чистоту зимней Снежки и негу светящегося луга. И все это дышит и говорит с нами милым говорком этих мест. Фейфар постиг душу сказочного хранителя гор старого Крконоша, сумел разнечь все его краски и заставил звучать его мелодии в сердцах своих зрителей.

Хотелось бы много и долго говорить в от-

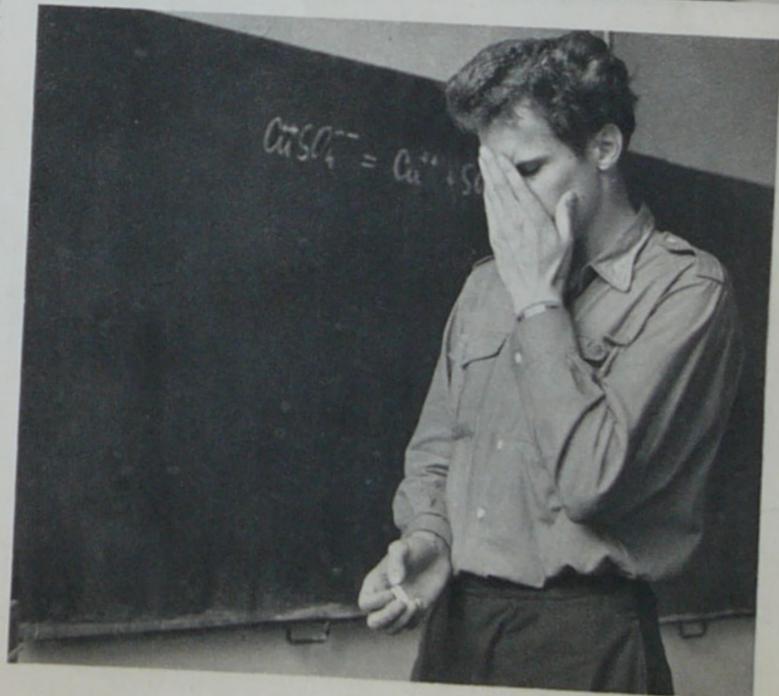
дельности о каждой его фотографии, вызывающей в душе столько воспоминаний, ассоциаций и чувств. Но это вышло бы за рамки нашей статьи. Тайна их силы заключена в способности Фейфара передать настроение, характер своего видения, глубокую искреннюю связь творца с родной ему землей. Он умеет широкой композицией подчеркнуть спокойное приволье, а вслед за этим, четко распределить светлые и темные пятна, изобразить драматичность неожиданных перемен горной природы. А как много может он сказать выразительно поданной структурой вещей! Как сочны его луга и как мертвы коченеющие сучья зимних деревьев, сколько прозрачной тонкости в плывущих над долиной облаках и сколько задумчивого одиночества в картине каменной дороги! У нас появляется иногда непонятная модная манера стыдиться облаков даже в фотопейзаже, но Фейфар, к счастью, не поддается ей. Его небосвод всегда составляет нераздельную часть пейзажа и передан во всех нюансах от мутного зимнего неба и лазури высокого летнего небосвода с фантастической белоснежной флотилией облаков до драматически повисшего над землей мрачного покрывала туч, прорезанного на горизонте яркой полосой солнечного сияния.

Так оживает во всем своем богатстве и разнообразии крконошская природа в снимках Фейфара. Отдельные виды, словно мозаика, складываются в прощупываемую картину этого прекрасного горного края.

Перейти от Фейфара к Кропшу — это, конечно, отважный бросок. Пусть нас простит за эту смелость все те, кто еще сомневается в праве статической фотографии занять свое место рядом с живой фотографией. Надо сделать все, чтобы в фотографии поддерживались самые различные специфические виды и самые разнообразные направления.

Требование, чтобы фотография уделяла особое внимание человеку и являлась своего рода зеркалом и художественной хроникой исторических событий, вполне справедливо. Но не только в этом состоит назначение фотографии. Любое искусство воздействует на человека сложным комплексом всех своих общественных функций. Значение их меняется и зависит от требований времени. Социалистическое общество придает особое значение идейности, партийности и воспитательной роли искусства, но не ограничивается только этими критериями.

Снимки Кропша принадлежат к тому виду фотографий, которые мы привыкли называть фоторепортажем, хотя было бы правильнее называть их газетной фотографией. Для этой работы Кропш обладает всеми необходимыми достоинствами журналиста и репортера: пониманием актуальности темы, острым глазом, оперативностью и даром выразить в фотогра-





Два снимка из книги фотографий Зденко Фейфара «Крконоше»



фии свое отношение к происходящему. Динамичная фотография несколько пренебрегает технической и формальной стороной снимка. Ее основные преимущества — правдивость и человечность. Но ей не чужда художественность формы выражения. Субъективная форма выражения — ее благословенная форма того, что зафиксированное мимолетное явление превратится в снимок большого эмоционального звучания. Эту способность Кропш демонстрирует в большинстве своих снимков. В сегодняшней, чаще всего патетичной газетной фотографии, редко встретишь юмор и хорошую дружескую прощню, отличающую снимки Кропша. Поэтому если Кропш и возвращается иногда с «охотой» со снимками, не всегда отвечающими лучшим образцам этого вида фотографии, мы склонны объяснять это не столько недостатком упорства автора, как несведомленностью самих редакций в вопросах теории фоторепортажа. Но это уже статья, заслуживающая особого разговора.

Поговорим о месте Грубого в этой троице авторов. Мы уже говорили, что его материал обширнее и сложнее, благодаря своему многообразию. Грубый — опытный фотограф, в совершенстве владеющий техникой фотографической работы. Кроме того к съемкам Брна он возвращается уже в третий раз и, надо полагать, ему досконально известны все пороги и узкие места этой темы. Но тогда возникает вопрос. Жизнь города, как такового, течет и изменяется намного медленнее, чем жизнь его граждан. Что же заставляет Грубого еще и еще возвращаться к этой теме?

Книга фотографий Грубого отличается от привычных монографий городов, которые издаются у нас. В ней много говорится о людях этого города, так что она чем-то напоминает книгу Вацлава Ниру «Прага и пражане», которая, кстати, по своей тематике намного новаторнее и завершеннее. Грубый — это художник, руководствующийся скорее расходом, чем чувством. Это не недостаток и не достоинство, а просто характерная черта его творчества. Однако, в его пейзажах тоже много поэзии. Интерес к более трудным по технике снимкам заставляет его делать много ночных фотографий, в которых он также проявляет большое мастерство. Мне кажется, однако, что из всех трех книг фотографий книги Грубого наименее интересна для зрителя. В чем же секрет этого? Если говорить о наиболее важных причинах, то начать надо не с умения фотографировать, не с недостатка таланта, а с неспособности сделать из большого количества снимков книгу фотографий.

Книга фотографий не может рассматриваться как простое собрание снимков на данную тему. Она становится качественно новым произведением со специфическими закономерностями. С этой истиной Грубый как раз и не считался.

Основные два этапа при создании книги — это выбор фотографий и графическое их оформление, то есть в конечном счете верстка книги. Оба этапа одинаково важны и немыслимы один без другого. Поэтому график, оформляющий книгу, должен работать в тесном сотрудничестве с ее автором, начиная с выбора фотографий. Удачно сверстать книгу можно только при условии, что фотографии правильно подобраны не только по содержанию, но и с точки зрения формы и возможных их размеров.

Выбор — это ограничение. Каждой теме отвечает специфический для нее объем, и на-

рушить его границы — ошибка намного грубее, чем не достичь их. Этим грешит как раз множество наших фотографических книг. В одних случаях недостаточно критичным был сам автор, в других провинилось издательство, желающее повысить свою аккумуляцию за счет интереса читателя к данной теме. А в результате книга тяжелее по весу, но легче по силе воздействия на зрителя.

Из трех перечисленных нами книг лучше всего выбраны фотографии для книги «Крконоше». Хорош подбор снимков и в книге Кропша. Грубому же выбор не удался. В его книге 220 снимков, почти на 70 снимков больше, чем в каждой из двух других. В ней много снимков, повторяющихся по теме, что, безусловно, снижает силу каждого из них. Правда, иногда можно добиться более сильного воздействия мотива именно его повторением. Но этим приемом надо пользоваться осторожно и тонко, что и является, собственно, задачей графического оформления книги.

Особый порядок фотографий и их верстка придают книге специфичную форму и усиливают ее содержание. Работа графика подчиняется не только традиционным и неизменным законам оформления книг, но и требованиям времени, подобно тому, как это бывает и в любой другой области прикладного искусства. Например, классическая форма книги Плишчи «Прага» — это торжественный гимн столице, как символу героического прошлого и непобедимой жизнеспособности чешского народа. Но кроме того в ее форме отразились взгляды на художественные альбомы, существовавшие в редакциях и издательствах тех лет. Это подтвердилось и в оформлении другой книги Плишчи «Влтава», составленной из фотографий тех же заставших однообразных форматов по всю страну. Книга, безусловно, требовала более современного подхода к ее оформлению.

В основе графического оформления книги фотографии лежат общее решение разворота. Снимки на нем составляют единое целое не только по закону композиционной гармонии, но и по закону контраста их изобразительных качеств, переданных или в спокойном сочетании или в драматичном ассиметричном противопоставлении. Станислав Колибал в книге Фейфара и Ирена Шмидт в книге Кропша блестяще справились с этой задачей. В этом им, безусловно, помогли и сами авторы, позаботившиеся о богатом разнообразии форматов своих снимков. А в книге Грубого на двух страницах помещены фотографии, между которыми нет часто ни малейшей внутренней связи. Кроме того их мотивы часто прямо напрашиваются именно на эти скучные классические форматы, до бесконечности повторяющиеся в книге. Даже график книги Виктор Шафарж не решился нарушить эту однообразную симметрию и дать страницам больше воздуха и оптической взволнованности. Поэтому книге угрожает опасность, что при просмотре фотографий мы равнодушно пройдем даже мимо таких снимков, которые этого равнодушия никак не заслуживают.

Графическое оформление книги исполнит свое назначение только в том случае, если оно поможет теме яснее прозвучать и передаст внутреннюю эмоциональность снимков. Тогда своеобразный внутренний ритм раскрытой в книге темы вырастет в гармоничное целое, в аданье, в сложную композицию, существующую во времени и в пространстве и полную динамики.



Два снимка из книги К. О. Грубого, местечковой столице Моравии городу Брно

Как снимать северных оленей

Статью написал и снабдил собственными фотографиями Ириня Плахетка

Так как этой теме еще не посвящено ни одной инструкции для фотолобителя и ни одной теоретической работы в области художественной фотографии, я решил сам написать об этом статью. Мне хотелось бы подробно и бескорыстно поделиться собственным опытом с любознательной читательской публикой, фотолобительской и профессиональной.

Итак: вероятно, основное условие правильного фотографирования северных оленей — это выбор места, где их вообще можно встретить. Таких мест немного. Исключив из этого перечня зоопарки и музеи, на нашу долю остается только Заполярье. Но не надо упускать — территория эта весьма обширна.

с чаем (глинтвейном, кофе с коньяком и тому под.) в зависимости от своих вкусов и привычек) и устранившись поблизости оленьей тропы. Украсив полянку, расчистившие снежную рапшину, вселяют в душу уверенность, что в ближайшие 48 часов, здесь проедут нарты.

И вдруг — термос еще не опорожнен — а перед объективом с совершенно «принципиальной» диафрагмой уже прыгают олени.

Олень — животное быстрого, дикое, с ветвистыми рогами на голове. Этим-то он и опасен. Вам не удастся найти ни в одном справочнике (даже у Брема), на какое расстояние можно приблизиться к нему без опасности для жизни. Поэтому я лично советую для начала записаться объективом как можно менее широкоугольным и до тех пор, пока вы не научитесь точно определять расстояние между собой и острым оленьим рогом, делать первые снимки оленей со стороны, противоположной рогам. (См. «Снимок оленей со стороны, противоположной рогам».)

Взаимоотношения между фотографом и оленем, так же, как это бывает и в супружестве, зависят от характера обоих партнеров. Главное — не терять тайга и вить обоюдного взаимопонимания. Не забывайте при этом, что всем нам свойственно ошибаться. Ускладняйте слух северного оленя нежными именами, бархатным голосом. Ласку и искреннее чувство поймет и оценит даже зверь. Надеюсь, что каждый из вас настолько зрелая фотоособь, что не станет требовать от оленя, чтоб тот смотрел в объектив, становился на колени в снег или клал копыта на рога, не говоря уже о том, чтоб улыбался! Если вы не будете требовать этого и от погонщика упряжки, то успех обеспечен. Я уверен, что благодарный

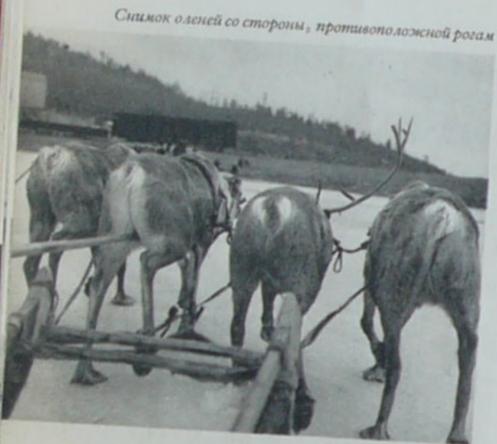


Погонщик закрыл глаза

погонщик также закроет глаза на то, что вы мечетесь вокруг упряжки, валаетесь в мокром снегу, лезете на четвереньках и, поднимая Роллейфлекс высоко над головой, неутомимо щелкаете затвором. (См. снимок «Погонщик закрыл глаза».)

Но работу восторженного фотографа усложняет еще одно обстоятельство: сниматься привыкло лишь незначительное число оленей. Олень, собственно, отравительный недюрод и беспокойный непоседа, попросту говоря, скотина. Подобно тому, как не умеет он осторожно бегать и всегда сломя голову мчится по насту снега и льда, выбивая staccatissimo мелькающими в воздухе копытцами, точно так же не умеет он минутку постоять спокойно, не говоря уже о том, чтоб незаметно позировать. Поэтому я советую всем: для фотографирования оленей запаситесь чувствительной

(Продолжение на стр. 77.)



Снимок оленей со стороны, противоположной рогам

Живой портрет живого оленя



(Три снимка И. Плахетки с негатива 6x6)

Пусть каждый, основываясь хотя бы на хрестоматии, выберет, где ему приятнее снимать оленей. Меня лично прилек полуостров Кольский, край неспугнутых птиц, — как издавна называют эту землю, покрытую крапчатыми валунами доисторических морен, предательским ковром рыжего мха и непроходимой тундрой. Я отправился туда ранней весной. Уже начали таять полирные снега, и зловещие лучи солнца, монотонно звучащие низко над горизонтом, извлекли из веточек ивы первые почки.

Фотографирование северных оленей затруднено тем обстоятельством, что они редко бывают на месте пребывания. Поэтому тот, кто хочет добиться в этом деле успеха, должен запастись железными нервами и испытывать их крепость хотя бы в местах общественного питания, где человек и его судьба зависят от произвола официанта. Надо помнить, что для содержания одного оленя еле хватает ста гектаров тундры. Поэтому пусть тот, у кого нервы слабы, предпочтет тундре оленеводческой совхоз, где интересующий нас фотографический объект ходит стадом. Однако, фотолобители не раз обрапали наше внимание на то, что такое фотографирование лишено интереса, а фотографии лишены экзотики, даже независимо от того, сделали ли вы ее смазанной или нерезкой. Ну, а что касается профессионала, тот и подано откажется от удобств.

Профессионал обычно запастется термосом

СЕРЬЕЗНОЕ И КУРЬЕЗНОЕ

ЖИЗНЬ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

В советском журнале ТВОРЧЕСТВО № 4 1960 г. в статье, названной «Жизнь и ее художественное воплощение», И. Эйдлюва критикует выставку живописцев Московской области и сравнивает ее с выставкой фотографий «Семилетка в действии». Вот несколько отрывков из ее статьи:

Количество работ, едва разместившихся в трех выставочных залах, говорит о том, что художники Московской области готовились к отчетной выставке долго и упорно. Собирали материал для своих произведений, они работали на заводах, в колхозах, на стройках.

Кажется, очень многое из важных и новых явлений жизни не прошло мимо лимитов художников: их полотна посвящены бригадам коммунистического труда, молодежи, пришедшей на колхозные поля после школы, сталеварам, плотникам, геологам. И все-таки, пройдя по залам выставки, явственно ощущаешь, что важные и нужные темы остались невоплощенными, что художественный уровень всей выставки невысоок. И если поставить вопрос, как же отечают произведения, показанные на выставке, тем огромным задачам, которые стоят перед искусством нашей страны, вносит ли эти многочисленные полотна нечто новое в решение современной темы, то, к сожалению, придется дать отрицательный ответ. Отрадно стремление художников всемерно приблизиться к жизни, откликнуться на важные события действительности, но в этом отклике еще мало серьезной углубленности в сущность жизненного явления, подлинной страстности, умения видеть и пережить его и найти художественные средства, адекватные содержанию. Во многих произведениях соблюдено внешнее сходство с жизнью, показаны важные моменты действительности, но это всего лишь механическое отражение, а не воплощение, всего лишь простая констатация жизненных фактов. Недаром и подавляющее большинство записей в книге отзывов, отмечая отдельные удачные произведения, говорит о бескрылости, невыразительности, об отсутствии романтики и больших устремлений, о бедности художественной фантазии.

Рядом с выставкой Московской области была открыта выставка фотографий «Семилетка в действии». Их сравнение — а оно напрашивается, ибо круг тем в данном случае довольно близок, — говорит не в пользу живописи. Живое дыхание нашей жизни, темы героического труда, мощная поступь нашего времени ощутима в фотографии в гораздо большей степени, как ни обидно (! — примеч. редакции) в этом признаться, чем в некоторых произведениях живописи, скульптуры и графики. Разбираясь в причинах этого, понимаешь, что в фотографии явления жизни были показаны так, что зритель смотрит на них с горячим интересом, находит в них для себя что-то новое, ощущая боевой дух современности, в то время как художникам часто не хватает именно этого умения горячо, по своему увидеть новое в жизни, и поэтому современные темы воплощаются у них бесстрастно, в рамках привычных образных и композиционных схем.

Охота пуще неволы.

Приобретя аппарат Топкон, покупатель получает в придачу таблицу, в которой приведены точные результаты работы затвора этого аппарата, разрешение на бесплатное апробирование аппарата и гарантия на два года, а к этому еще пробные снимки, сделанные при



Мирслав Муразов: В Якутии (Роллей)

всех показанных диафрагмы. Охота пуще неволы! У заказчика действительно нет никаких оснований быть недовольным. К камере Альпа завод прилагает отснятую пленку, демонстрирующую качество объективов Альпа-Спитар и Макро-Спитар. Фирма Кильфитт точно так же демонстрирует качество своих объективов.

Фактический случай.

В магазин фотографических принадлежностей пришел покупатель и попросил объяснить ему, что делать с параллаксом при пользовании насадочными линзами. О параллаксе забудьте думать, — ответил ему продавец. — В вашей камере резкость наводится прямо объективом. Никакого параллакса у вас нет. Но покупатель неожиданно рассердился: Как так? Вы мне продали камеру без параллакса? Но и доплачу, если надо!

Фотографии

бывшего заключенного концентрационного лагеря Визентала, посланные им израильским властям в марте 1960 года, подтвердили, что Адольф Эйхман находится на свободе. Через два месяца после этого Эйхман был похищен из Буэнос-Айреса. Но заслушав Визентала в его многолетней погоне за Эйхманом не были приняты во внимание.

Супруга американского президента

Жакелли Кеннеди после завершения своего образования работала журналисткой и фотографом в журнале «Washington Times Herald». В настоящее время она уже оставила фотографию, но фотография не оставила ее. Несколько последних лет она считается одной из наиболее часто фотографируемых женщин Америки.



Беспардонность

западных журналистов и фотографов в погоне за сенсациями достаточно известна. Киноактрисе Элизабет Тейлор и ее мужу певцу Эдди Фишеру довелось убедиться в этом. Они подали жалобу на восемь издателей киноматографических журналов и потребовали, чтобы им уплатили свыше 7 миллионов долларов за то, что из-за меркантильных соображений эти журналы поместили фальшивые сведения о личной жизни и работе обоих супругов. Не пожелают ли остальные потерпевшие взять с них пример? Может, это в значительной мере оздоровило бы западную печать.

Японские камеры и объективы

завоевывают мир. Камеры на киноплёнку со шторным затвором и с объединённым экспо-

◀ Эденек Дукач: Мороз (киноплёнка)

Д. Полачек: Обед (6×6)



метром значительно повысили торговый оборот японской фотопромышленности. Число ее заказчиков в последнее время увеличилось за счет Англии и Индии. Фотографируют в Японии много. Фотоаппарат есть у каждого семнадцатого японца. 1 июня считается национальным днем фотографов. В этот день устраиваются общественные празднества. В фотоконкурсе, организованном по случаю этого праздника, приняло участие 200 000 фотографирующих.

Фотосупех.

В рамках фотонедели наш фоторужок организовал фотомыстанку 250 фоторабот, оценку которым дали фотоминистратора фотоклуба. Фотолюбители-победители были награждены книгой «Фотогод 59». Это сообщение мы переписали из одного



К. Карасек: Второй завтрак (6×9)

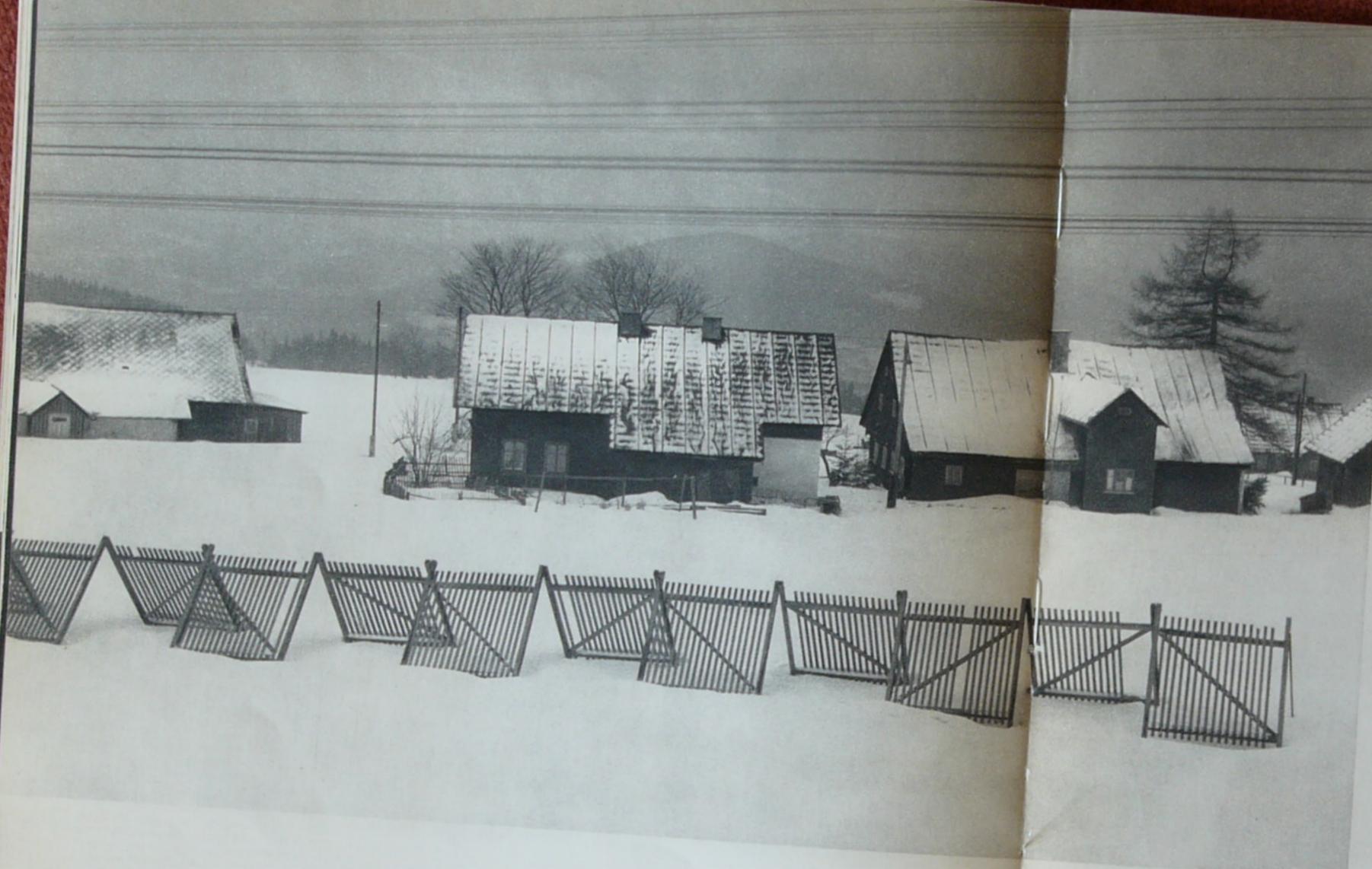
совсем неплохого методического справочника, выпускаемого Домом культуры в городе Брно. Надо сказать, что, несмотря на свою находчивость, автор еще не использовал всех фотосочетаний, которыми пестрит чешский язык — простите! — фоточешский язык.

Женщина, которую снимают чаще всех, —

это совсем не кинозвезда. Это Карин Левина, — писал в мае 1961 года «Foto-magazin». Она служит натурщицей у фирмы Кодак для пробных снимков на новой пленке. Фирма остановилась на ее кандидатуре за «совершенство ее формы и необычайно фотогеничный пигмент кожи». За год лицо Карин Левинной было сфотографировано 80 000 раз и снято на 80 000 метров киноплёнки.

Оригинальное объявление

придумали в нью-йоркском банке Chase Manhattan Bank. В одном из журналов была помещена фотография нового филиала банка, причем лица прохожих, попавших в кадр, были выбелены. Текст под снимком гласил: Приходите к нам в костюм, в котором мы засняли вас. Если ваша личность подтвердится, мы подарим вам сберегательную книжку с 25 долларами.



О фотографах с плохим зрением

позаботились конструкторы новейших типов камеры Верра, где расстояние от окуляра видоискателя до его передней части можно менять с помощью винтовой нарезки. Таким образом при фотографировании отпадает необходимость пользоваться очками. Вращение окуляра видоискателя, по принципу бинокля, дает этим аппаратам гораздо больше преимуществ, чем имеют пентагональные видоискатели для Практины, Пентагона или Экзакты, в окуляр которых можно накрепко вставить коррекционные линзы. Камерой Верра могут пользоваться разные люди и в течение нескольких секунд приспособить ее к особенностям своего зрения. Из всех известных нам аппаратов этот тип похож только на Практину, где призму или шахту можно заменить видоискателем с переменным окуляром.

«Маруся, включи утюг»

почтальон несет журналы — под таким заголовком появился в чехословацкой печати этот рисунок.



Так своеобразно читатели жаловались на то, что рево «Ф61», размеры которого превышают размеры сумок почтальонов и размеры почтовых ящиков, доходит к ним в помпозном и искаженном виде. С художественными журналами, в создание которых вложено столько человеческого труда, надо уметь обращаться так, как они этого заслуживают, чтобы не прибегать потом к помощи утюга.

Западногерманская

фотографическая промышленность в течение 10 лет с 1950 по 60 гг. выпустила 27 миллионов камер стоимостью 2,2 миллионов марок.

Письмо

Милый Л. Р., я с большим интересом прочел твою статью в журнале «Fotomagazin».

Не всякая техническая новинка оправдывает себя.

Это должно была признать и швейцарская фирма Pignops S. A. Конструкторы однообъективной зеркальной камеры Альфа-Рефлекса с пентагоном видоискателя поставили окуляр видоискателя наклонно так, чтоб фотографирующий смотрел на матовое стекло в направлении, отклоняющемся от оси объектива на 45 градусов. Это было компромиссом между зеркальным аппаратом с шахтой и обычной призмой. Это решение не оправдало себя и фирма вынуждена была выпустить в продажу новый тип, у которого для фотографирующего все было привычным. Альфа-Рефлекса снабжен стандартной оптикой Синтар Керра 1,8/50.

В. Райхман: Тотальная автоматизация



«Поворачивайся живее, пора пивка выпить...»

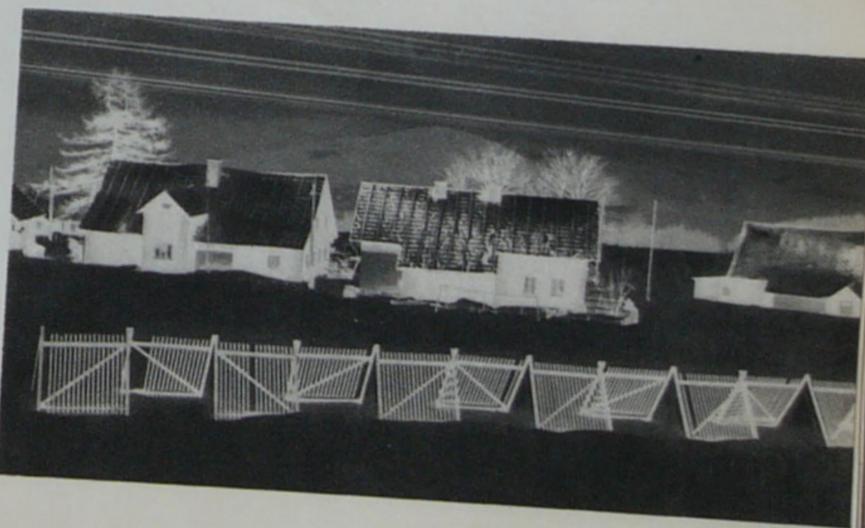
«Как снимать северных оленей»

(Продолжение)

пленкой и пожертвуйте диафрагму в пользу экспонирования.

Каждый серьезный фотограф поймет, что это означает. Если вам не хочется следовать советам фотографа, испытавшего все это на собственной шкуре, попробуйте сначала фотографировать оленя чучела. Мурманский музей за сдельную цену предоставит в ваше распоряжение приличное чучело.

В живой природе живой портрет живого оленя редко когда действительно удастся. Бескорыстно призываю все дополнительные данные: снимал я Роллейфлексом на пленку Агфа-Изопан 21/10 ДИН и экспонировал 1/250 сек. при диафрагме 5,6 и морозе 24°C. При более высокой температуре можно экспонировать дольше, ибо пальцы не так мерзнут. (См. «Живой портрет живого оленя») Начинаящим фотографам фотографировать северных оленей полярной ночью и не совету.



▲ Зденек Возженик: Зима (6x6) ▶

На Олимпиаде мы работали с тобой не только на одного и того же «кормильца», но и в конкурирующих между собой журналах. Ты пишешь, что на берлинской олимпиаде в 1936 году ты первый использовал 20 см объектив, а в Гельсингах ты работал уже с 40 см. О 64 см объективе, с которым ты снимал в Риме, ты говоришь как о последнем крике техники. Но ты упустил из виду, что твой коллега Губманн еще на берлинской олимпиаде пользовался 60 см «пушкой» (Гитлер запретил ее, ибо она выглядела угрожающе). В Гельсингах некоторые фотографы приехали с 40 см Новофлексом. На мельбурнской олимпиаде большинство своих снимков я делал с трибуны 64 см объективом, а в Риме эти объективы уже считались никому не нужными «пистолетом». Русские и японцы работали там со 100 см и 200 см объективами. Я не хочу сказать ничего плохого. Попробуйте мой Ганс Губманн

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СЛОВАРИК

(В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ)

составленный не в алфавитном порядке ВАЦЛАВОМ ЗИКМУНДОМ

Для определения таких произведений (а также тех, которые еще не всем понятны во всей их глубине) принято употреблять понятие

34. ФОРМАЛИЗМ. Этим понятием еще недавно исчисляли все, что выходило за рамки обычной фотографии, все, что вызвало недоумение зрителей, лишенных способности эстетически воспринимать искусство. И все же такие произведения в конце концов всегда находили восторженных поклонников. Характерно то, что и те и другие были зачастую представителями одного и того же класса или общественной прослойки.

Это совсем не значит, что в фотографии нельзя встретить действительного формализма. Формализм проявляется только в произведении, лишённом какой-либо идеи, без внутреннего конфликта, в произведении, ставящем перед собой задачу, когда художник, презрев объективные закономерности художественного творческого процесса, пытается заменить относительную независимость художественного произведения от материальных условий жизни общества — абсолютной независимостью.

Но и чисто формалистическая фотография теряет свою формалистическую сущность, если она находит специфическое применение в прикладной графике (табличная суперобложка, плакаты и т. п.).

Формализм сопровождается искусством во всех стадиях его развития. Мы различаем формализм реалистический, формализм так называемого искусства модерни, формализм беспредметного искусства и натуралистический формализм. Наибольшего расцвета формализм достигает в период развития капиталистического общества, когда художественное творчество наиболее индивидуализируется. Индивидуализация искусства, означающая отход художника от интересов общества или определенного общественного класса, заключает его в узкий круг мелких личных интересов и создает благодатную почву для возникновения формализма.

Но формализм отнюдь не возникает в результате преобладания формы над содержанием. Это еще недавно общепринятое положение надо решительно отвергнуть. Как нами уже указывалось, такая зависимость между содержанием и формой вообще невозможна.

С вопросом формализма связан вопрос лубки.

35. ЛУБОЧНОЕ ИСКУССТВО — ПРОДУКТ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, и, можно сказать, официальное искусство этого общества. Лубок возникает в результате вульгаризации поэтических приемов, вошедших в обиход настолько, что они становятся шаблонами, хотя раньше они пе-

сочинено представляли настоящие эстетические ценности, открывали что-то новое. Из-за частого повторения они потеряли свой эмоциональный заряд, перестали непосредственно воздействовать на зрителя и, наконец, вовсе утратили свои художественные достоинства, став лубком.

Лубок всегда играет на чувственных чувствах. Так воспринимается он прежде всего теми, кто заражен мещанской безвкусицей, у кого мало развито художественное чувство. С общественно-исторической точки зрения это воздействие весьма отрицательно: лубок отвлекает наше внимание от серьезных проблем, опустоляет чувства, придает им слащавость, создает фальшивые эстетические ценности, искажает правдивый образ объективного мира, подменяя его выдуманными, пустыми и натыкаемыми.

Мещанский лубок оставил глубокие следы в сознании людей формирующегося социалистического общества. Он является одним из главных тормозов на пути завершения культурной революции. С лубком надо последовательно бороться, оберегать от него тех, кто еще чувствует в нем потребность, пресекать распространение лубки и неустанно противопоставлять ему настоящие художественные ценности.

В эпоху строительства социализма мы создаем, как известно, реалистическое искусство. Но говоря о реалистическом искусстве, необходимо задуматься, что же значит в себе понятие

36. РЕАЛИЗМ. На протяжении истории смысл этого понятия постоянно менялся. Реализм нашего времени нельзя отождествлять с реализмом искусства 19 века. С диалектической точки зрения реализм не является ни художественным направлением, ни непреодолимым методом. Если под реализмом понимать правдивое изображение действительности, то он должен прежде всего отражать жизненный стиль своей эпохи, передавать сущность изображаемого предмета; причем эта сущность, конечно, не может быть выражена простым описанием данного предмета.

В фотографии дело обстоит так же, как и в любом другом виде художественного творчества. Вопрос правдивого изображения действительности тесно связан с вопросом

37. ПАРТИЙНОСТИ ТВОРЧЕСТВА. Под партийностью мы понимаем последовательное выявление и утверждение исторически обусловленной правды, которая, разумеется, никогда не может идти в разрез с интересами рабочего класса. Не следует, однако, упрощать данную проблематику: любое лицемерие, даже с самым хорошим политическим умыслом, ослабляет

воздействие художественного произведения.

С вопросом реализма, как исторической категории, подверженной изменению, а также с вопросом партийности художественного произведения (в частности с вопросом художественного эксперимента) связана

38. ПРОГРЕССИВНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. Прогрессивность художественного творчества заключается не только в его идеологической, но в равной мере и в художественной прогрессивности. Каждое художественное произведение помогает гармоничному развитию всех форм общественного сознания, прямо или косвенно участвующих в создании и восприятии художественного произведения. Сочетать же прогрессивные идеи с архаичными, косными, шаблонными, по су-

ществу мещанскими формами художественного выражения, в высшей степени чуждыми цивилизованной среде второй половины двадцатого столетия — совершенно нелогично. Прогрессивность художника — это прогрессивность его творчества в целом.

Очень важно, чтобы социалистическое искусство последовательно развивало традиции прогрессивного искусства прошлых веков, диалектически отрицая все неприемлимое и тем самым создавая предпосылки для нового искусства.

39. РЕАЛИЗМ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО — это два понятия не противоречащие друг другу. Основное положение современного искусства — «делать незримое зримым» — является также основной предпосылкой глубоко реалистического изображе-

Б. Маргоун: Акт I



Фотографическая
Новогодняя поздравительная
открытка

ногда не отставали от остальных художников. Новый год — это удобный случай не только отдать дань уважения друзьям и родным, но и блеснуть остроумием, посмеяться и по-

веселиться. В этом единственный смысл и ценность новогодних поздравлений вообще. Новогодние открытки, как правило, — документ своего времени. В последние годы, од-

нако, уровень их упал. Одно время они вообще исчезли с прилавков, как буржуазный пережиток. К счастью, сейчас число их растет, но они не всегда еще сделаны со вкусом и достаточной тонкостью.

А теперь к нашим репродукциям: мы выбрали несколько новогодних поздравлений, которые редакция «Фб» получила в прошлом году. Первая — это простая, но милая открытка К. Гавличека, под ней — сухая игла Камилы Лыготана, присланная доктором Л. Соучеком. Инженер В. Райхманн и дрезденская фирма «VEB Kamera und Kinowerk» послали поздравительные открытки с поздравлением мира во всем мире. Зимняя видная открытка И. Еинчека демонстрирует, как могла бы выглядеть новогодняя открытка «Новогоднее поздравление» — пример «актуализированной» безвкусицы. На стр. 81 помещен монтаж с дорисовками И. Кудрны, слева под ним новогоднее поздравление от главного редактора журнала «Сатера» И. Мартинеза, следующее поздравление с фотографией И. Воженека прислано фотографическим отделом «Татра». А в конце со снимком Е. Эйгорта редакция «Фб» шлет всем своим читателям новогоднее поздравление: От всего сердца желаем вам, дорогие наши друзья, много счастья в новом 1962 году. Подпишите с нами новогодние бокалы...



... за прочный мир во всем мире!





Вацлав Чижок: Встреча птиц (книжечка)
Ян Беран: Слава труду (6x6)



**ЮМОР
В ФОТОГРАФИИ**



Г. Д. Малыев: Черт знает, где тут собака зарыта... (6x9)

**О КАДРИРОВАНИИ
НАГЛЯДНО**



см. стр. 1



см. стр. 4

**Переписку с советскими фотографами
хотят завязать**

Антонин Фиала, ЧССР, студент втуза, Брно, Куделова 3 - Antonin Fiala, ČSSR, Brno, Kudełova 3

Радим Соукуп, 24 года, ЧССР, Острава-Витковице, Штрамберска 13 - Radim Soukup, ČSSR, Ostrava-Vitkovice, Štramberská 13

Любомир Штанцл, ЧССР, Тржебич, Крижовна 45 - Lubomír Stancl, ČSSR, Třebíč, Křižová 45

Андрей Баца, ЧССР, Границе на Мораве, ул. Ирки из Подебрад 1275 - Andrej Bača, ČSSR, Hranice na Moravě, ul. Jiřího z Poděbrad 1275

Алоис Халуца (инженер агроном) Селекционная станция Детенце близ Яичина - Alois Chalupa, Šlechtitelská stanice Dětenice u Jičína

Иржи Давида (34 летний хазина), Роуднице над Лабем, ул. Кап. Яроша 1536 - Jiří Danda, Roudnice nad Labem, ul. Kpt. Jarose 1536

Иржи Пркены (26 лет), Мистек, ул. Бескидская 338 - Jiří Prkený, Místek, ul. Beskydská č. 338

Златушка Редлова, г. Фридек, ул. Гейдука 2079 - Zlatuška Rádlová, Frýdek, ul. Heydukova 2079

Ян Ярослав Татырек (32 летний), Яичнице 74, пошта Голешов - inž. Jaroslav Tatyrek, Jankovice 74, p. Holešov

Франтишек Бурда, Пришбор, Сталинградская 31, ищет партнера из области Канада или Крыма - František Burda, Příbor, Stalingradská 31

Фотокружок заповед ТАТРА, Пришбор, обл. Нови Яичин, хочет завязать переписку с советскими фотокружком или с отдельными фотографами - Fotokroužek ZK Tatra, Příbor, okr. Nový Jičín

Ян и Эва Гисек, Пардубице, Дукла, ул. Бремеша 2312 - Jan a Eva Hysková, Pardubice, Dukla, Jeremenkova č. 2312

Прошу 20 летнего Анатолия из Москвы (студент Института транспорта), написавшего письмо Яну Анделу в г. Литвинов, сообщить ему свою фамилию и адрес.

ФОТОГРАФИЯ 61 - ревио художественной фотографии - Главный редактор Вацлав Ниру - Переводы и редакция русского текста Т. Шевченко - Литературный сотрудник Я. Корюновский - Фотографии (размером не больше 18x24) и статьи присылайте по адресу: Чехословакия, редакция Фотография 61, Прага 5, Смихов, ул. Виктора Гюго 4 - Издательство Орбис, Национальное предприятие в Праге 2, ул. Сталина 46 - Подписку на ревио проводит Союзпечать в Москве или Артия, и. п., Чехословакия, Прага 2, ул. В Сметках 30 - Ревио выходит 4 раза в год: в марте, в июне, в сентябре и декабре - Цена 90 коп. - Рукописи и фотографии, присланные по собственной инициативе, редакция не обязана возвращать. Ф - 04/17100



см. стр. 12



см. стр. 13



см. стр. 14



см. стр. 40

см. стр. 46

см. стр. 66-67



см. стр. 49



см. стр. 65

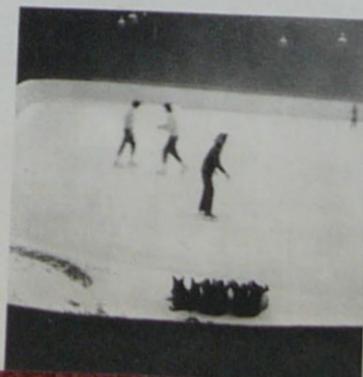
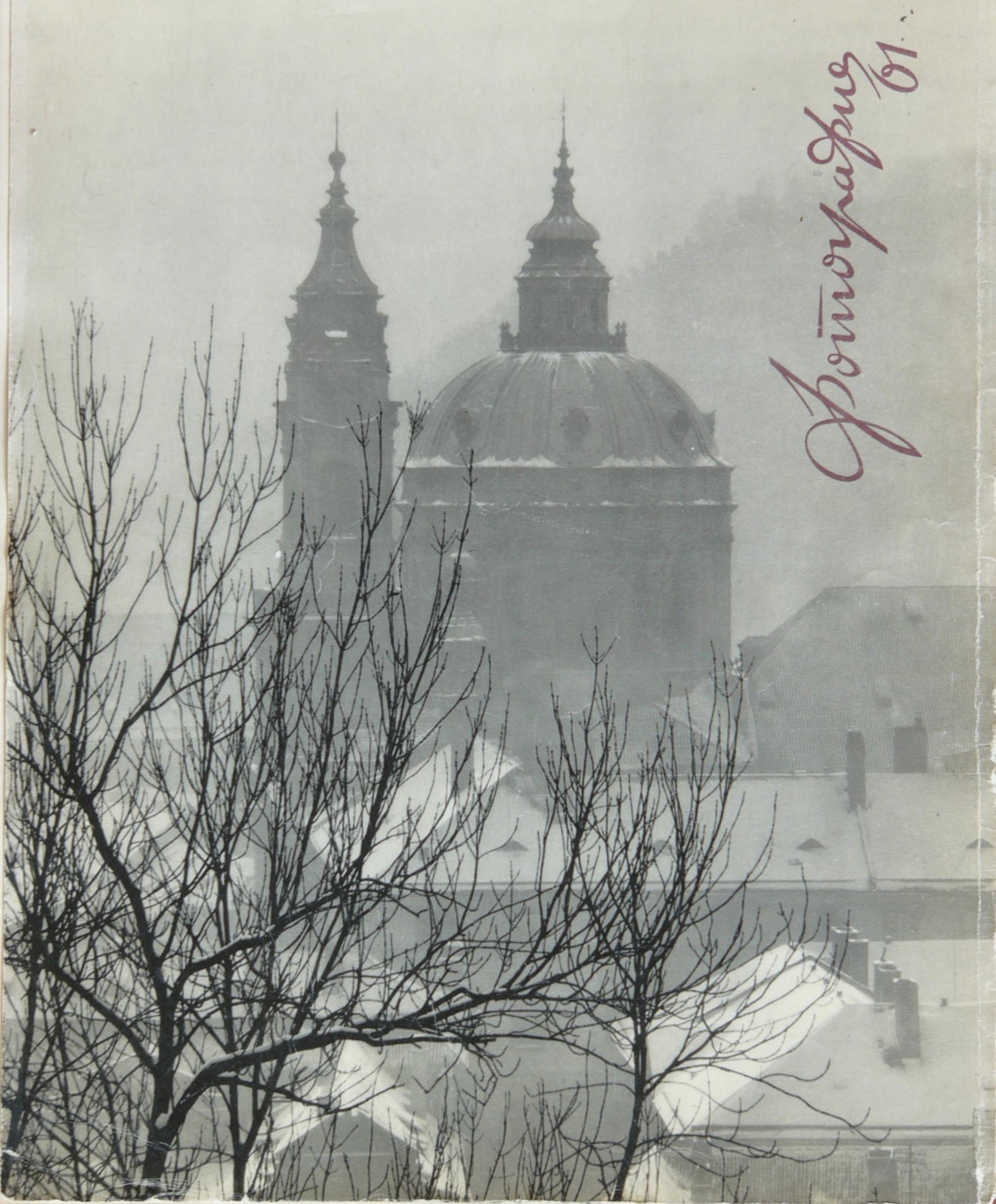




Фото на 3-стр. оляжки В. Иру - фото на 4-стр. оляжки Арношт Арношт (9 x 12)





St. Peter's Basilica