глава 3

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ: ФОТОГРАФИЯ И КИНО

Часто сравнивают два «технических» искусства - фотографию и кино. При этом последнее называют просто движущейся фотографией. Но это правильно только в том, что касается изначальных фотографических свойств киноизображения, его документальности, прозрачности и избыточности информации.

Что и вызывало у первых зрителей «наивное отождествление жизни и ее изображения». И все же, «как это ни покажется, может быть, странным, но фотографическая точность кинокадров затрудняла, а не облегчала рождение кино как искусства» *(Ю. Лотман, 27-661, 298).*

Единичный кадрик на кинопленке никак не сравним с фотографией хотя бы потому, что он просто не воспринимается в потоке других и, во всяком случае, не предназначен для подробного рассматривания как фотографическое изображение.

Основа кино - это движение. Движение отдельных кадриков, вызывающее иллюзию реального физического движения на экране, движение персонажей или камеры на протяжении определенного куска киноповествования, отграниченного от соседних кусков. Может смениться точка зрения или крупность плана, может завершиться панорамирование или наезд камеры, а может, ничего не изменится, просто герой поднял глаза или сунул руку в карман. Такой кусок в кино и называют кадром в отличие от одного кадрика на пленке (фотография).

И следующий, самый важный вид движения в кино - это смысловое движение, смена кадров. Кадр — это основное понятие киноязыка, это минимальная единица монтажа, основа выразительности киноискусства. Каждый кадр имеет значение, смена кадров приводит к взаимодействию этих значений, таким образом, возникает связное повествование как на изобразительном, так и на смысловом уровне (в руке героя белое письмо, следующий кадр - белые движущиеся облака, затем светлое лицо героини на темном фоне).

«Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя» (С. *Эйзенштейн, 46-170).*

Последовательность фотографий, расположенных в определенном порядке, - по сути, тоже монтаж, однако такой ряд лишен самого мощного, наверное, средства воздействия

кино - временного ритма. На экране один кадр длится несколько секунд, а другой - полминуты, и этот заданный ритм сильнейшим образом влияет на восприятие зрителя.

Или другое, чисто кинематографическое средство - наплыв, когда одно изображение как бы просвечивает сквозь другое, постепенно его замещая.

Чего стоит, например, в плане выразительности еще одно изобразительное средство кино - наезд камеры в глубину кадра. Это такая перспектива, такая иллюзия (движение камеры как бы воспроизводит кажущееся движение зрителя), что все признаки глубины в неподвижной фотографии просто меркнут рядом с ней.

В кино существует и внутрикадровый монтаж, вот он действительно сближает более всего кинокадр и единичную фотографию. Это способность находить смысл в организации материала внутри кадра.

Таким образом, средства выразительности фотографии и кино имеют, в основном, разную природу. А потому восприятие фотографии ближе восприятию рисунка или живописи, нежели кино.

Кино - это всегда повествование, в целом кинофильм можно сравнить с повестью или романом. Это смена точек зрения (мы воспринимаем происходящее глазами одного героя, затем - другого), это переходы во времени (из настоящего в будущее или прошлое), развитие сюжета во времени. К тому же кино - это слово, это звук, это музыка.

Фотография же - это, скорее, несколько слов или предложений, сюжет в ней только слегка намечен или отсутствует, содержание ее, скорее, домысливается и в этом отношении она в лучшем случае сравнима с фрагментом поэтического текста.

* * *

Линейный ряд из фотографий ближе всего по восприятию к кино. Он рассматривается слева направо во временной последовательности, мы переходим от одной фотографии к следующей, извлекая смысл из их сопоставления.

Казалось бы, организовать такой зрительный ряд довольно просто. Будем рассуждать следующим образом. Две фотографии закономерно поставлены рядом, если в них есть что-то общее. Например, какая-то деталь присутствует как в одном, так и в другом снимке. Или же повторяется то же действие. Иначе говоря, имеется некий общий признак.

Попробуем составить такой ряд. На первом снимке мужчина читает газету. Следующим возьмем другой, где газету читает женщина. Ключевое слово - *читает газету.* На третьем снимке снова женщина, укрывшаяся газетой от дождя или ветра. Ключевые слова, общие для второго и третьего - *женщина и газета.* Следующий снимок - мужчина закрыл газетой лицо. Ключевое слово - *закрыться газетой* (действие). И на последней фотографии рыбки, которых прикрыли газетой от Солнца. Здесь ключевое слово - *закрыться от Солнца* (илл. 468).

1

2

3

4

5

468

Таким образом, мы получили ряд фотографий, в котором каждая последующая объединена вполне определенным признаком с предыдущей. Более того, все снимки ряда имеют один общий признак - газету. И все же, как нетрудно убедиться, фотографии в ряду сопротивляются такому объединению, оно для них не органично.

В чем же ошибка? Мы приняли во внимание внешние, фабульные связи между фотографиями и совершенно не учли внутренние, изобразительные. Эти связи возникают в результате взаимодействия двух соседних изображений - их тональностей, зрительных центров, движений в кадре, крупности планов и много другого.

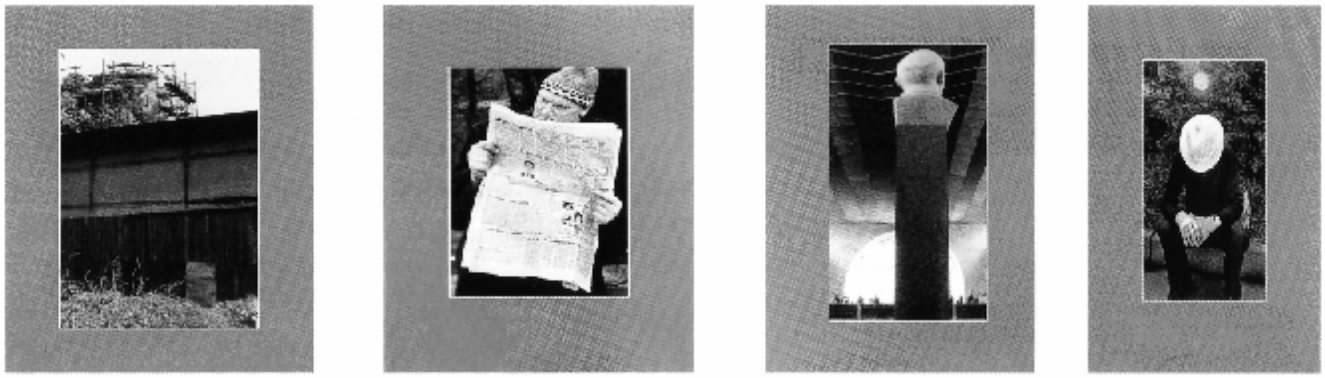
Газета на первом снимке выделена зрительно контрастом с фоном, причем она занимает значительную часть кадра, тонально газета связана с лицом мужчины, а во втором она теряется среди других деталей, более активны здесь окно и женщина справа. Две газеты на этих снимках не взаимодействуют ни по тональности, ни по размеру.

Отношения второго снимка и третьего не менее конфликтны. Это несопоставимость масштабов, это симметрия в первом случае и асимметрия, движение слева направо - во втором. Изобразительно эти два снимка связаны лишь одной деталью - горизонталями сиденья метро и скамейки, но последние контрастны по тональности.

Три светлые фигуры в третьем снимке никак не связаны с маленькой черной в четвертом. Диагональ последнего не имеет отклика в первом. Тональности несопоставимы.

И, наконец, последняя пара снимков - четвертый и пятый. Сочетаются они плохо, хотя диагональ первого и успокаивается отчасти встречным движением второго. Связь двух газет достаточно слаба, одна большая, другая маленькая. Единственное общее у них - черные массы в верхней части кадра.

Итак, подобный способ соединения фотографий по смысловой детали или по какому-то вербальному признаку явно не правомочен, соединения как такового не получилось. И это естественно, вместо реальной, зримой формы мы опирались на детали, кусочки этой формы. Кстати сказать, не было рассмотрено и настоящее содержание взятых фотографий. В первом снимке, например, оно явно не в том, что мужчина читает газету, содержание гораздо глубже, да и искать его нужно не в словесных признаках, а в форме изображения.

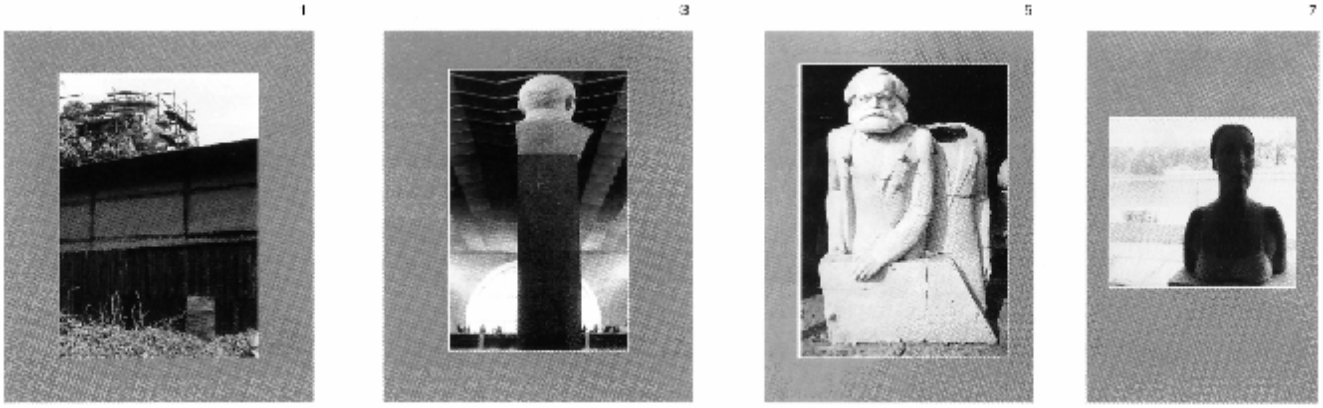


1 2 3 4

Проблема монтажа двух или нескольких фотографий достаточно сложна и требует отдельного исследования. Ограничимся одним примером, приведем последовательность, сочиненную именно с формальной (от слова форма) точки зрения **(илл. 469).**

Композиция снимков в основном центральная, близкая к симметричной (это не касается первого и двух последних). Первый - вхождение в серию, движение слева направо здесь помогает восприятию. Диагональ последнего - выход из серии. Смещение головы женщины вправо в седьмом снимке соответствует отсутствию головы в правой части пятого.

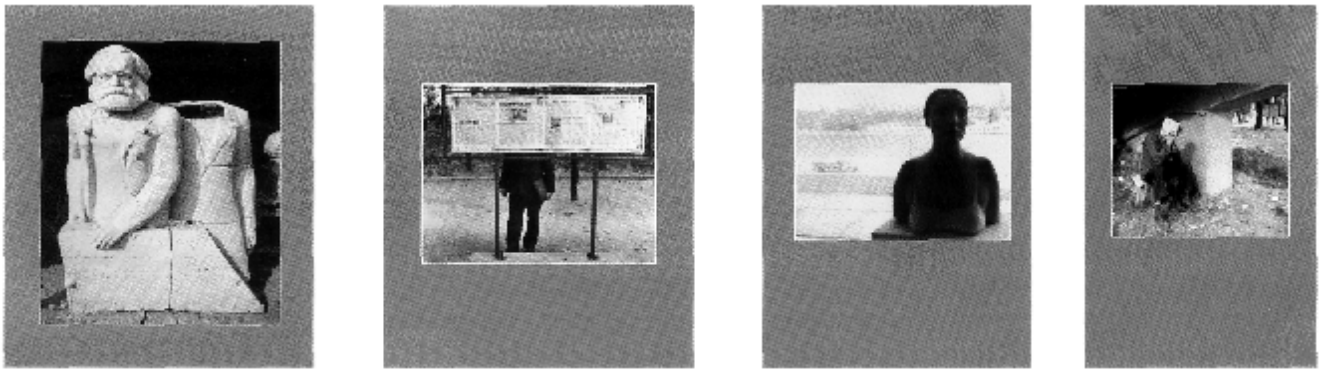
Изобразительные связи белых форм. Небо в первом снимке превращается в газетный лист во втором, затем опускается вниз и становится круглым окном в третьем, опять поднимается и превращается в круглую шляпу вместо головы в четвертом,



1 3 5 7

470

затем белое взрывается скульптурой в пятом. Белая скульптура оборачивает-



5 6 7 8

469

ся огромной газетой в шестом, затем газета эта занимает весь белый свет в седьмом (контрформа), потом съеживается до размеров маленькой газетки, которой закрылся мужчина в восьмом. Все это чисто изобразительные связи.

Третий снимок - центральный в группе из первых пяти, белые расходящиеся потоки света от окна держат всю композицию этой группы двумя сквозными диагоналями.

Преобладающие по площади черные тональные массы в первых четырех фотографиях сменяются светлыми в следующих трех. Последние три снимка имеют еще одну изобразительную связь - черные фигуры. Черный мужчина без головы в шестом снимке получает черную же голову *в* седьмом, затем снова лишается головы в восьмом, где опять у него вместо головы газета. В этой группе центральный снимок - бюст женщины, связанные с ней фигуры мужчин сопоставимы по размерам и тональности.

Теперь, когда мы убедились, что все фотографии крепко держатся друг за друга благодаря изобразительным связям между ними, можно рассмотреть смысловые связи, которые определяют содержание нашего ряда.

Иначе говоря, главными для нас становятся не композиционные, изобразительные центры фотографий, а смысловые. Смысловой центр первого снимка - скульптура, а не небо; второго - лицо, а не газета; третьего - голова, а не окно; четвертого - шляпа (мнимое отсутствие головы); пятого - реальное отсутствие головы; шестого - человек, а не газета; седьмого - бюст женщины; восьмого - фигура человека.

Получается следующая последовательность смысловых связей: голова Родины-матери + лицо читающего + голова вождя + человек, закрывший лицо шляпой, + скульптура без головы + человек за газетой + голова женщины + человек, закрывший лицо газетой.

Следующий уровень связей - взаимодействие снимков через один, четных с чет-

2 4 6 8

471

ными, а нечетных - с нечетными. Нечетные (скульптуры): кричащая женщина + затылок вождя + два основоположника с одной головой + черный бюст женщины. Четные (люди): лицо читающего + шляпа вместо лица + человек, голову которого закрыла газета. + человек, закрывшийся газетой.

Огромное количество изобразительных (а через них и смысловых) связей можно обнаружить между отдельными снимками серии, например между первым и седьмым, между четвертым и восьмым и так далее. Все эти связи прочитываются и умножают содержание.

Ряд из одних только нечетных снимков распадается, смысловые связи не подкреплены изобразительными и поэтому в значительной мере ослаблены. Начало у ряда есть, а конец отсутствует (илл. 470).

Ряд же из четных снимков случайно получился достаточно цельным. Взаимодействуют первый и третий, второй и четвертый снимки. Усиливается изобразительная связь: шляпа вместо головы + газета вместо лица (илл. 471).

Естественно, что оба варианта укороченного ряда значительно беднее содержанием, чем целый ряд. Мы лишний раз убеждаемся в очевидной вещи - разрушение формы приводит к разрушению содержания.

Следующий уровень - интерпретация, осмысление зрителем всех связей, существующих в серии, но ее мы договорились не рассматривать.

Очень много слов понадобилось нам, чтобы передать содержание серии из восьми фотографий. Но нужно понимать, что слова как всегда бессильны и описать все оттенки возникающих смыслов и ассоциаций просто не в состоянии. Количество связей, сцеплений, ассоциаций, пронизывающих этот ряд, настолько велико, что его

хватит не только на несколько стихотворных строк, чему соответствует единичный снимок, а на целую поэму.

Сюжет имеет развитие, его движение сложно, основанный на разнообразных связях, он построен на повторах, возвратах к главным, сквозным темам: скульптура - человек; вождь - толпа; человек - газета; человек без головы и голова без человека; мужчина - женщина и другим. Изобразительное повествование такого рода - это не рассказ, а скорее поэтическое размышление о сложных вопросах бытия.

* * *

Сравнение снимков через один, четных с четными, а нечетных с нечетными имеет глубокое обоснование. Когда мы концентрируем внимание на одной из фотографий ряда, в поле периферийного зрения попадают главным образом две соседние фотографии, справа и слева от выбранной, их мы воспринимаем относительно отчетливо. Остальные снимки, отстоящие еще дальше от центра внимания, практически не воспринимаются до тех пор, пока какой-то из них сам не станет таким центром.

Этапы восприятия последовательности фотографий можно представить себе следующим образом (илл. 472). Мы рассматриваем снимки по порядку слева направо. Первая строка - внимание на первой фотографии, вторая - на второй, третья - на третьей и так далее . После того как ряд прочитан, внимание могут привлекать отдельные работы, но опять-таки непременно со своим окружением слева и справа.

* * *

Три фотографии - это известная нам композиция Весы: центр и два крыла, которые особенно внимательно сравниваются. В композиции из трех фотографий глаз стремится отыскать необходимые ему симметрию и равновесие, поэтому при рассматривании центральной он одновременно уделяет такое большое внимание сопоставлению крайних, поиску в них схожих изобразительных черт.

Итак, ***закон зрительного восприятия линейного ряда фотографий - закон трех,*** любая работа такого ряда воспринимается одновременно с двумя соседними. При этом именно они исследуются особенно тщательно. В группе из трех работ две крайние необходимо должны иметь подобные изобразительные элементы, только в этом случае группа будет достаточно уравновешенной и цельной.

При взаимодействии двух фотографий глаз прежде всего находит отличия между ними, а в случае группы из трех - то общее, что имеется в двух крайних.*

Так в ряду фотографий на с. 219 нечетные снимки достаточно схожи по масштабу и тональности. Газета первого хорошо «работает» с газетой третьего, а та - с газетой пятого. Однако любое сочетание из трех этих снимков по два выявит не так схожесть, как различия между ними.

То же касается и двух четных снимков ряда.

472

Если эти крайние работы имеют разный формат, разную тональность или масштабы фигур, такая комбинация из трех фотографий не будет устойчивой, ее цельность - в подобии крайних.

Вместе с тем центральная работа в группе имеет совершенно другой статус, она может значительно отличаться от соседних как по формату или тональности, так и по масштабу фигур на ней.

Крайние работы могут иметь свои движения или диагонали (которые уравновешивают друг друга), а центральная обычно более спокойна, статична.

Не всякая работа способна выступать в роли центральной, например это касается восьмой работы полного ряда. Как крайняя, тем более заключительная, она вполне хороша, но для центральной слишком динамична, неуживчива.

Следует иметь в виду, что крайняя в одном сочетании работа в следующий момент сама станет центральной. Если мы рассматриваем вторую работу, взаимодействуют первая и третья, а если внимание перешло к третьей - вторая и четвертая, к четвертой - третья и пятая, к пятой - четвертая и шестая.

Таким образом, в линейном непрерывном ряду* фотографий сравниваются преимущественно работы через одну: первая с третьей, третья с пятой, пятая с седьмой. И одновременно: вторая с четвертой, четвертая с шестой, шестая с восьмой, то есть четные с четными, а нечетные с нечетными **(следствие один).**

И еще один вывод из закона трех: оптимальное число работ, выделенных в экспозиии как отдельная группа, - три работы **(следствие два).** Это соответствует наиболее комфортному восприятию.

Экспозиционный ряд фотографий на выставке будет восприниматься наиболее цельно, если в нем организованы интервалами самостоятельные группы - одна работа (к которой трудно подобрать пару), две зрительно согласованные работы, три работы, сочетающиеся по принципу Весов, и, наконец, цельные группы из большего количества работ, хотя построить такие чрезвычайно трудно **(следствие три).**

Необходимо отметить, что как закон трех, так и следствия из него применимы к любой последовательности изображений, не обязательно фотографических.

Так в живописи известно множество композиций из трех картин - триптихов, организованных по тому же принципу. Интересно, что сочетаний из двух картин - диптихов значительно меньше, их значительно труднее объединить.

*Подразумеваются одинаковые интервалы между работами, то есть ряд непрерывный, он не расчленен на отдельные блоки или группы. Причем расстояния между работами сравнимы с их размерами. Картины в музее, наоборот, размещают достаточно далеко друг от друга, чтобы никаких взаимодействий между ними не возникало и каждая воспринималась изолированно.

ЧАСТЬ 4

ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ

Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а что думает. То есть саму фотографию он и не видит, только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность). Иногда достаточно бывает буквально нескольких слов для исчерпывающего анализа. Чем лучше фотография, тем меньше требуется слов. Нужно только подсказать зрителю, куда смотреть и на что обратить внимание.

глава 1

ПРОБЛЕМА АНАЛИЗА

ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ. Что, собственно, хочет сказать обычный человек, когда говорит: «Мне эта фотография нравится». Да все, что угодно, кроме главного - хороша или плоха сама фотография.

То есть обычно он говорит о чем-то другом, но не о фотографии. В лучшем случае она оценивается с точки зрения качества («как живой», «лучше, чем в жизни», «даже капельки видно»).

Чаще всего говорят «в этом что-то есть». Угадывается некоторая неуверенность, но вместе с тем и одобрение: все-таки «есть». Это высказывание не столь категорично, как противоположное «в этом ничего нет», но, к сожалению, также субъективно.

Собственно сакральное «в этом что-то есть» должно стать лишь началом разговора. Давайте выясним, что есть, где именно, насколько это объективно.

А потом, как расшифровать это «что-то», понятное мне одному, мое личное или же доступное, открытое для всех?

Обычно нравится не сама фотография, а то, что на ней изображено. Большинство людей просто не в состоянии отделить изображение от изображаемого. Так проявляется уже знакомая нам прозрачность фотографии.

Работа фотографа, степень его участия в построении изображения вообще не рассматриваются, оценивается не изображение на фотобумаге, а объект: красивая девушка, красивый закат, красивый снимок. Есть что-то понятное или привлекательное, или просто это необычно (я такого не видел), или смело (раньше такое не показывали).

Очевидно, что это никак не приближает нас к пониманию данной фотографии, ее достоинств и недостатков. И настоящий анализ фотографии должен выглядеть иначе. Главное требование - объективность. В идеале говорить следует только о том, что существует реально на фотобумаге, а не в нашем сознании, памяти или кладовой личных ассоциаций. И только потом, во вторую очередь, необходимо рассмотреть, каким

образом объективно существующее на фотобумаге отражается в сознании, какие оно способно или может вызвать (а у кого-то и не вызовет) ассоциации и переживания. Причем восприятие это будет в значительной степени зависеть от зрителя, уровня его подготовленности.

Можно указать и направление этих ассоциаций, но никоим образом не развивать их. Зритель сам должен сделать свое маленькое открытие. Необходимо только подсказать ему, ***куда смотреть.*** Но не следует объяснять, что он должен при этом чувствовать или думать.

И все же, независимо от всех индивидуальных способностей зрителя, содержание реально существует, искать его, однако, следует не столько в изображаемом, сколько в изображении. Иначе содержание это было бы тождественно смыслу изображенного события или факта, а роль фотографа состояла бы только в том, чтобы в точности передать этот смысл, никоим образом не проговорив ничего «от себя», тогда места для творчества здесь просто нет.

Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а что думает. То есть саму фотографию он и не видит, только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность).

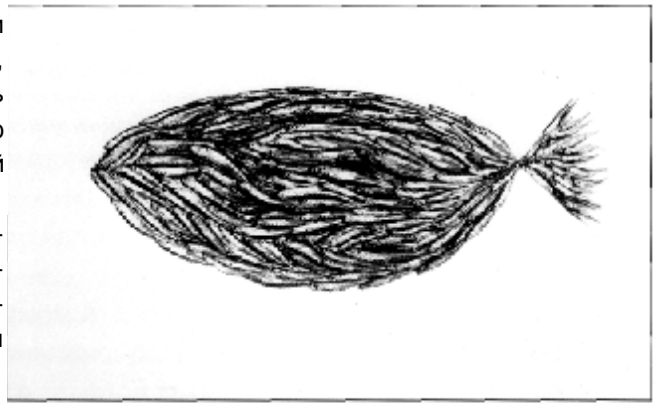
К сожалению, часто примерно так же говорят о фотографии и специалисты. А отсюда - непонимание и проблемы между фотографом и фоторедактором или между фоторедактором и художником, дизайнером, выпускающим. Каждый из них считает, что разбирается в фотографии (а чего *в* ней разбираться?).

Так что даже у профессионалов нет общего языка, а все разговоры сводятся к вкусовщине. Что же тогда требовать от простого зрителя?

Но и фотограф, как правило, ничего внятного о своей фотографии не произнесет, он тоже не знает, как это делается. А к тому же фотограф - самое уязвимое звено в этой цепочке. И не только потому, что был там, где мы не были и пережил там что-то такое, что в нем, естественно, отложилось. И теперь, когда он смотрит на свою фотографию, видит он совсем не ее и уж во всяком случае совсем не так, как окружающие. Так что с него нечего требовать. Умение говорить о фотографии - очень редкий дар. Похоже, что он несовместим с умением снимать. Так что можно принять как аксиому: самый лучший фотограф - немой фотограф.

Первое правило - судить автора исходя из поставленной им задачи. Иначе говоря, необходимо постараться прежде всего понять, почему фотограф выбрал данный сюжет и снял его так, а не иначе. Ответ имеется в самой фотографии, его надо найти. Если следовать этому правилу, сразу отпадает множество ненужных вопросов. Почему в снимке не передана перспектива или, скажем, фактура? Или почему снимок нерезкий? И так далее.

Сделать этюд на линейную перспективу или проработку фактуры - это чисто ученическая задача. Так что если перспективы в снимке нет, это не является его недостатком или достоинством. Возможно, фотограф именно к этому и стремился, например его привлекла более всего графичность кадра или сияние бликующих поверхностей. Но и это можно считать этюдом, только более сложным. Вопрос в другом: для чего нужны эти сияние или графичность, ведь это всего лишь средства, необходимые для чего-то более важного. Графичность ради графичности - или же, используя ее, фотограф решает какую-то более серьезную задачу, находит в ней выразительность или смысл?



473. Ирвинг Пенн

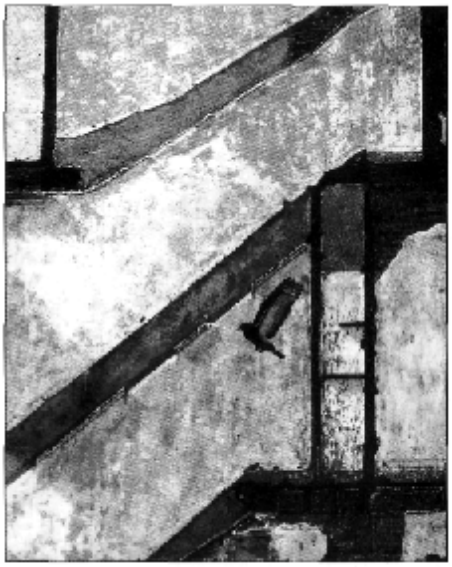
Самое простое сказать «это уже было». Важно понимать разницу между находкой какого-то мастера, которую нельзя повторить (это было бы плагиатом), и вечными сюжетами, которые фотографы всех времен всегда снимали и будут снимать.

Вот пример снимка, который повторить невозможно. Ирвинг Пенн когда-то придумал и сделал очень остроумную фотографию: большая рыба у него состоит из маленьких. Здесь важна не сама фотография, а идея. Наверное, ее можно несколько улучшить, если изменить направление: пусть маленькие рыбки «плывут» в другую сторону, «против течения». Это легко сделать, но все равно автором такой фотографии, в том числе и новой ее версии, навсегда останется И. Пенн и никто другой **(илл. 473).**

Есть множество повторяющихся сюжетов: человек и тень, кадр в кадре (окно, проем в доме, арка и т.д.), поцелуй влюбленных или мать и дитя. Так что сюжеты повторяются, нас же интересует оригинальность подхода, то свежее решение, которое можно найти во вполне традиционном сюжете. Что, конечно, чрезвычайно трудно сделать.

Здесь закон таков: можно сделать хуже (это очень легко), сделать лучше (это очень трудно, но возможно). А вот сделать так же практически невозможно, повторить что-либо буквально нельзя, как находки других, так и свои собственные.

Иногда приходится слышать мнение, что снимать как Брессон сегодня нельзя, дескать, это будет повтором, нужно искать что-то новое. На вопрос «как же снимал Брессон?» отвечают: «он снимал простых людей на улице». Очевидно, что человек совершенно не понимает фотографий великого мастера, что и зачем он снимал. Так что фотографировать на улице можно всем и всегда, а вот чтобы снимать как Брессон, нужно по крайней мере им родиться. Или развить в себе такую же культуру видения, как у великого мастера, для чего нужны годы, если не вся жизнь.



474. Андре Кертеш

В этой книге приводится много высказываний А. Картье-Брессона. И если бы он, страшно подумать, ничего не снял, а только сказал то, что сказал, он и тогда, наверное, остался бы самой яркой личностью в истории фотографии. Никто не дал такого точного описания творческого процесса в фотографии, как он.

И все же, когда мы оцениваем конкретную работу, за ней стоят десятки и сотни работ известных мастеров, не говоря уже о миллионах снимков безымянных фотографов на ту же тему. Так что культура фотографа проявляется и в том, что он в достаточной степени знаком с историей фотографии и теми великими находками, которые сделаны мастерами прошлого.

Важно понимать разницу между сюжетом, который, как говорится, с неба свалился (неожиданное событие, редкая ситуация, которую снимут все, кто имел при себе аппарат, да и получится у всех примерно одинаково), и снимком, который смог сделать только один фотограф, хотя рядом с ним работали и другие. А может, фотограф искал свой сюжет несколько лет, сделал очень много снимков, но показывает нам один, такой, за которым угадываются тысячи проб, годы поисков и раздумий.

Так что этот снимок отнюдь не случайный, это результат огромной работы фотографа, его умения реализовать свой замысел.

* * *

Кто не видел голых стен, остающихся от разрушенного дома, с их геометрическим рисунком, картой человеческой жизни? Но А. Кертешу нужен был определенный рисунок и, кроме того, еще и живая душа - голубь. И он сделал такой снимок в Нью-Йорке, хотя ждал и искал его 30 лет, как сам потом рассказывал **(илл. 474;** см. также с. 273).

Итак, нас интересует мышление фотографа, степень его оригинальности, глубина его понимания жизни, все то, что мы называем личностью. Наверное, это самое главное, если понимать фотографию как исследование, как поиски смысла. Уровень человеческой зрелости фотографа, его культуры - одна из важнейших составляющих его таланта*.

* * *

В следующих двух снимках их авторы наверняка видели большое содержание, глубину и оригинальность, мы же оцениваем их иначе **(илл 475, 476).**

* Только следует помнить, что фотограф, как кактус растет очень медленно. Не надо поливать его слишком обильно, он тогда просто завянет.

Десятилетний ребенок может писать стихи, сочинять музыку или рисовать картины, но трудно себе представить, что он напишет повесть или роман. Точно так же не сделает он и значительной фотографии, даже если талантлив как фотограф. Просто ему пока не о чем поведать миру.

Если снимок претендует на художественность, композиция его выверена, рамка кадра жестко закреплена, фотограф сопрягает две или несколько фигур и главное внимание уделяет их согласованности, то такую работу, исходя из задачи фотографа, мы оцениваем по степени этой гармонии и, конечно, тому содержанию, которое выражает художественная форма - композиция.

Часто фотограф сознательно выбирает самые простые, на первый взгляд самые неинтересные сюжеты, специально подчеркивая тем самым, что главное в его снимке - это форма, именно она должна привлечь внимание зрителя. (Что не исключает, конечно, сочетания уникального сюжета и артистической формы в одной работе.)

Такие фотографии больше других вызывают непонимание зрителя («о чем это?», «для чего это снято?», «что здесь красивого?»).

Многие фотографы работают очень необычно, броско, форма у них агрессивна. Это всевозможные искажения, деформации и сочетания, это необычные точки съемки и ракурсы, это комбинация изображений, работа красками по фотобумаге и так далее (илл. 477).

Однако для того чтобы отличить подобную формалистическую фотографию (которая должна удивлять, шокировать, привлекать к себе внимание всеми средствами) от настоящего формотворчества (изобразительная, композиционная фотография), достаточно одного ключевого слова - гармония. Если гармония - основа формы и если форма для гармонии, то это художественный язык и художественная фотография. *В* противном случае какую бы задачу не ставил перед собой фотограф, его язык имеет совершенно другую природу и фотография оценивается исходя из этой задачи.

* * *

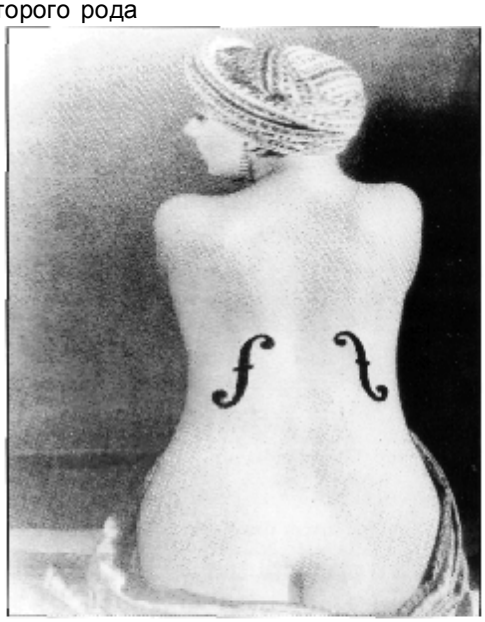
У фотографического творчества два полюса. Первый - прямая фотография (непосредственная, чистая), когда фотограф исследует реальность, раскрывает ее смысл, не внося в это свои человеческие представления. Если, к примеру, он снимает облака, то не потому, что часто они образуют узнаваемые формы, готовые образы - вот лежащая собака, а вот летящая женщина. Облака или деревья хороши не потому, что показывают нам знакомые картинки, а сами по себе.

На другом полюсе - фотография крайне субъективная. Фотограф использует реальность как строительный материал, а строит он то, что наиболее соответствует его замыслу, идее. В этом случае непременно появятся облако-женщина и облако-собака, каждому на свой вкус. Фотограф стремится к однозначности прочтения своего снимка.

475, 476

477

От фотографий первого рода мы ждем максимальной достоверности, точности в изображении и соответственно оцениваем ее. А с фотографиями второго рода (субъективными) все обстоит иначе. Фотографические качества - резкость, свет, пластика, фактура (все то, что создает достоверность изображения) не обязательны; форма изображения, композиция не принципиальны; главное - это что называется самовыражение фотографа, его видение, его фантазии. И здесь нас интересует оригинальность фотографа, мы оценим иносказание или метафору **(илл. 478).** Лишь бы это не был снимок-ребус, который нужно еще разгадывать.



478. Мэн Рей

Природа изображения не существенна. В большинстве случаев ничего не изменится, если вместо фотографии мы увидим рисунок. Может фотограф просто не умеет рисовать и поэтому реализует себя именно в фотографии?

Часто фотограф специально ищет или организует объект съемки, подбирает соответствующие типажи, детали и т.д. Субъективная фотография редко использует репортажный способ съемки. И это понятно, фотограф транслирует свой замысел, создает иллюстрации к своей концептуальной идее. То есть изображение вторично, важна сама идея. Но тогда она должна быть действительно остроумной. При оценке такой работы помогает замечание Сергея Довлатова, который утверждал, что художественная материя делится на три части: то, что автор хотел выразить, то, что автор сумел выразить и то, что он выразил, сам того не желая.

Субъективная фотография - опасное занятие, ведь фотограф раскрывает свой внутренний мир. Зритель может, как тот мальчик из сказки, заявить: «А король-то голый!». И действительно, часто такие фотографии перегружены «философией», манерны, излишне претенциозны, а выходит банально и плоско. Чужие находки в этой области тиражируются особенно активно. В результате получаются или страшилки, или щекоталки **(илл. 479).**

479

* * *

Многие фотографы чрезвычайно большое значение придают качеству фотоотпечатка. У них работает все - от поверхности бумаги, цвета подложки до необыкновенной резкости съемочного объектива. Особенно много внимания уделяется именно печати. Бывает так, что снимок ничего из себя не представляет, но печать..., печать просто удивительная!

Печать, конечно, важна. Только это не способ улучшить неудачную фотографию. Настоящая творческая печать нужна не для украшения, а для раскрытия тех изобразительных возможностей, которые содержит в себе негатив. Нужно быть очень внимательным к негативу, почувствовать то, что в нем скрыто, и реализовать его

возможности. Это значит, что множество вопросов - как печатать тени - с деталями или «в провале», в каких участках увеличить яркости маской, а в каких, наоборот, приглушить контрмаской; как печатать небо - белым, серым или черным и т.д. - все это решается всякий раз заново, применительно к данному, конкретному негативу, никаких общих рецептов здесь нет и быть не может.

И опять-таки ответы на все эти вопросы содержатся в самом негативе, негатив нельзя насиловать своими желаниями, необходимо научиться слышать его собственный голос.

Особенно важна печать в изобразительной фотографии, здесь от нее зависит степень совершенства результата, чуть светлее - плохо, чуть темнее - тоже. Все тональные отношения, акценты, глубина пространства и т.д. должны быть решены именно *в* процессе фотопечати.

ФОТОГРАФИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ. И все же бывают фотографии, в которых техническое мастерство фотографа, филигранная работа со светом и артистическая печать поражают больше всего. И это при том, что сам снимок, может быть, большого интереса не представлял бы, будь он снят или напечатан по-другому.

Такое особое качество отпечатка - его выраженная фотографичность - в данном случае напоминает текст, написанный мастером каллиграфии. Красиво, конечно, но смысл текста практически не изменился.

С другой стороны, такая изысканная печать способна усилить звучание действительно хорошей фотографии, тем более, если эта фотография - изобразительная по сути. Кадрирование, уточнение тональных отношений способны кардинально изменить как выразительность, так и содержание фотографии.

В то время как максимальная проработка деталей, фактур, вирирование или легкое тонирование отпечатка если и увеличивают в какой-то степени выразительность фотографии, сделать ее более содержательной не могут. Их роль в другом: изображение становится иллюзорным, то есть более прозрачным и впечатляющим.

И, кроме того, уникальные оптические качества изображения и в особенности фотопечать делают уникальным и сам отпечаток. Он неповторим, это результат огромного труда и технического мастерства фотографа, что, конечно же, вызывает большое уважение.

А выход очень простой - нужно оценивать качество печати фотографии и саму фотографию отдельно. Тем более что фотограф и печатник - это в большинстве случаев просто разные люди.

Фотографичность - использование наиболее свойственных фотографии средств выразительности. Главным образом это светотень, это филигранная проработка

деталей и фактур- пластичность изображения, качество бумаги: бархатистость, глубина тона, цвет подложки и, конечно, самое существенное - фотопечать.

Другое проявление фотографичности - выразительность момента, что присуще фотографии и только фотографии. Чаще всего это момент психологического раскрытия человека. Часто именно так понимают «решающее мгновение» по Брессону. Однако сам Брессон вкладывал в это понятие совершенно другой смысл - это миг, когда линии и формы, тональные или цветовые массы спонтанно или по воле фотографа образуют гармоническое нерасторжимое целое, то есть законченную композицию.

Фотографичность заложена в самой природе фотографии и реализуется мастерством фотографа. Однако следует разделять фотографичность и художественность, это разные понятия.

Фотографичность проявляется уже в изображаемом объекте, задача фотографа - сохранить ее при переводе в изображение. У начинающего она чаще всего теряется («было так красиво!»), а у мастера сохранится и приумножится.

Фотографичность в реальности возникает в силу разных обстоятельств, главным образом это, конечно, свет и тень. В таких случаях мы говорим о фотогеничности. Красивый свет, основу фотографичности, можно предугадать по времени дня и углу падения солнечных лучей, а снимок повторить еще раз, дождавшись нужного момента.

Художественность мы также находим в реальности, но это всего лишь слабые ее следы, не художественность даже, а возможность художественности. Полностью реализуется художественность только в плоском изображении, благодаря его уникальным свойствам.

Художественность возникает спонтанно и как бы изнутри, то есть она не зависит напрямую, скажем, от света или фактуры. Ее нельзя предугадать, художественный снимок невозможно повторить, слишком большое стечение обстоятельств требуется для этого:

Художественность рождается из отношений и нюансов, ее нельзя построить логически, по формуле. Единственный критерий для нее — гениальное «чуть - чуть» К. Брюллова.

ИСКУССТВО ФОТОГРАФИРОВАНИЯ И ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Есть искусство фотографии (фотографирования), а есть «просто» искусство. И если первое близко по смыслу, скажем, с искусством резьбы по дереву или искусством кулинарии, то есть с занятиями, требующими определенной искусности, мастерства, а иногда даже настроения или озарения, то второе сравнивать не с чем, оно искусство, и этим все сказано. В английском языке такая фотография имеет совершенно точное определение «fine art», чему, к сожалению, нет аналога в русском.

Работа фотографа может быть в подлинном смысле этого слова творческой, сами снимки - произведениями искусства фотографии, но при этом совсем не обязательно произведениями искусства. Принадлежность к искусству определяется не мастерством исполнения и не качеством отделки. К примеру, бывает и так, что фотография, совершенно лишенная признаков искусства фотографа, плохо напечатанная, несет в себе элементы искусства, она поражает не техническим совершенством или игрой света, а чем-то другим. То есть у нее имеются более важные достоинства. Этот кадрик на пленке так трудно распознать, зато он дороже, чем сотни других, на первый взгляд даже более «удачных».

Фотографическая искусность, мастерство фотографа подчеркиваются, выпячиваются, на первый план выходят чисто фотографические средства выразительности: свет и тень, резкость, фактура, фотопечать.

Если же говорить об искусстве без прилагательного «фотографическое», оно не на поверхности, его еще нужно разглядеть, да и не каждому оно откроется. Но зато если откроется, голос его из тихого шепота постепенно становится мощным и красивым.

Фотография бывает разной, очень разной. Поэтому те редкие шедевры, которые рождаются внутри нее, иногда выходят за рамки фотографии как средства документирования, передачи информации или даже творчества. Это «просто» произведения искусства, равные по силе шедеврам графики или живописи, у нас нет другого названия для подобных творений человека и природы.

На таком уровне совершенства фотографическая технология не имеет большого значения. Не фотографические качества, не выраженная фотографичность потрясают нас в этих работах, а нечто совсем иное. Это точность отношений, это гармония, которая ощущается на всех уровнях, это красота композиции. Изображение реальности имеет мало общего с реальностью нашего существования, это другой мир, построенный по другим законам, это мир искусства.

Таким образом, всякий раз нужно уточнять, идет ли речь об искусстве фотографии с высшей мерой его качества - фотографичностью или же разговор об искусстве в широком понимании этого слова. По большому счету искусство едино и нет непреодолимых границ, скажем, между литературой и поэзией или музыкой и живописью. Но точно так же возможна фотография поэтическая или музыкальная, философская или какая-то другая, в том числе и фотография как произведение изобразительного искусства.

А что касается терминологии, целесообразно было бы предложить следующую: искусство фотографии - то же самое, что искусство рисования или искусство стихосложения, то есть это больше искусность, мастерство, чем искусство. А фотоискусство или фотографическое искусство стоит в одном ряду с изобразительным искусством, поэзией или музыкой.

глава 2

АНАЛИЗ ФОТОГРАФИЙ

ПРИМЕРЫ КАК НЕ НАДО. Мы обсудим некоторые типичные примеры разбора фотографий и убедимся в том, что длинные рассуждения и описания чаще всего только уводят от существа дела. Почти всегда достаточно бывает буквально нескольких слов, лишь бы они имели отношение к данной конкретной фотографии, а не к предмету фотографирования. Затем мы попытаемся установить общий принцип анализа и, исходя из него, рассмотрим снимки, которые использованы в этой книге.

480. Владимир Семин

Примеров непрофессионального разбора фотографий так много, что среди них можно выбрать настоящие «шедевры». Вот какой разбор снимка мастера приводится в одной книге по теории фотографии: «Работа В. Семина „Реставраторы" кажется иллюстрацией к известной пословице: „Жизнь коротка, искусство вечно". В кадре друг другу противостоят два временных потока, контрастных по своему характеру. По времени „короток" жест женщины справа, мимолетно движение человека слева, присевший на корточки реставратор тоже недолго будет находиться в таком положении. Напротив, холст, с которым ведется работа, является отрицанием этой краткости, обыденности существования. Он создан давно, в другую эпоху, и тем самым воспринимается как олицетворение длительности, долговечности. С нею гармонирует покой, умиротворенность изображенной на картине женщины. Два временных пласта противопоставлены фотографом как два полюса жизни и это придает времени снимка „объем", стереоскопию» **(илл.** 480). Вот так, с точки зрения вечности, никак не меньше. Присевший на корточки, долго на корточках не просидит...

Попытаемся, однако, разобраться, о чем говорится в этом отрывке. Автор сразу же начинает с самой высокой ноты и держит ее в дальнейшем: «жизнь коротка,

искусство вечно», «два временных потока», «краткость обыденности существования» и так далее. И это понятно, фотография для критика - только повод для рассуждений.

Впечатление такое, будто он и не видит самой фотографии, то есть видит лишь информацию на ее поверхности, фабулу. Но в таком случае можно передать ему эту информацию, например, по телефону, а сам снимок - не показывать. При этом наверняка будут сказаны те же слова и в том же порядке. Раз в изображении присутствует старинная картина, - это символ вечности, неизменности. Но в кадре есть и люди перед картиной, жизнь человеческая действительно коротка и изменчива. Сопоставив эти два начала, довольно легко повторить слово в слово все сказанное критиком. И в самом деле, видеть саму фотографию для этого совершенно не обязательно.

Но если критик говорит не о фотографии, то о чем же? О своей личной интерпретации того, что ему удалось в ней увидеть и понять, то есть в конечном счете — о себе. Интересен ли нам его разбор фотографии? Конечно, если интересен он сам как личность. Имеет ли критик право излагать свое личное мнение по поводу снимка? Безусловно, имеет, если это интересно читателю. Имеет ли приведенный разбор какое-либо отношение к рассматриваемой фотографии? Практически никакого, критик говорит не о ней, не о том, что снял фотограф, а о той ситуации, которую фотограф снимал. Естественно, при этом любые конкретные вопросы - как изображена женщина на картине, сидит она или стоит, какого она роста, в чем одета, как расположены реставраторы в данный момент, как одеты они, как связаны их движения, очертания, объединяет ли их ритм или симметрия и так далее, и так далее - критику не важны. Но ведь фотография всегда предельно конкретна и в этих подробностях весь ее смысл!

И - главное: что дает это фотографу? Он ждет ответа на один единственный вопрос: правильно ли он сделал свой выбор, построил изображение, собрал в кадр необходимые детали.

Перед нами некая ситуация, в реальности она длилась достаточно долго, фотограф имел возможность выбрать один единственный момент, который и представлен на снимке. Он нашел смысл именно в этом моменте и настаивает на этом. Можно вообразить себе десятки, если не сотни других моментов данной ситуации, реставраторы будут ходить, работать, садиться на корточки и вставать, пить чай и разговаривать, находясь все это время в поле зрения камеры, перед неподвижной картиной. Так вот, все сказанное критиком относится не к тому моменту, который выбрал фотограф, а к ситуации в целом. Иначе говоря, все это в равной степени было бы применимо к той сотне снимков, которые фотограф мог бы сделать, но не сделал, или же сделал бы кто-то другой на его месте. Итак, ответа на свой вопрос фотограф не получит.

Таким образом, мы убедились, что о фотографии часто говорят, как будто не видя ее самой. То есть говорят не о самой фотографии как изображении, а об изображенной на ней ситуации, событии, факте. Ценность такого обсуждения весьма невелика, потому что каждый из обсуждающих найдет в ситуации что-то свое, близкое ему. Нет никаких оснований думать, что их мнения совпадут, а не будут диаметрально противоположны.

Критик строит свои умозаключения, основываясь на логических связях (мы назвали их внешними), значениях тех предметов и фигур, которые присутствуют на снимке. Картина - символ вечности, жизнь человека, наоборот, коротка, все это так, все это было очевидным уже в *изображаемом* - объекте съемки. Но фотография - это *изображение,* сама ситуация и смысл ее могут выглядеть в нем совершенно иначе.

Следует же говорить о фотографии и только о ней. Содержание всегда неразрывно связано с формой, поэтому раскрыть его можно только в изображении и без анализа композиции не обойтись. Внешние смысловые связи лучше оставить в стороне. Они объективно существуют в нашем сознании, но вместе с тем интерпретация их может быть очень субъективной, личной. Иначе говоря, необходимо рассматривать в первую очередь взаимодействие изобразительных знаков (внутренние связи), их выразительность, а потом только перейти к значениям этих связей.

Анализ фотографии «Реставраторы» мог бы выглядеть следующим образом. Картина стоит очень низко, практически на полу. Светлая фигура женщины взаимодействует с белыми халатами реставраторов и соизмерима с ними. Это форма, а вот и содержание, которое она выражает: ощущение общего пространства и единства всех четырех изображенных в снимке фигур, контакт между ними.

Фигуры в снимке расположены совершенно определенным образом (главная находка фотографа). Сидящая женщина и двое реставраторов перед ней соединены множеством связей подобия, их контуры сливаются в одно целое, их объединяет и ритм мягких, округлых линий (три руки, очертания плеч, подобие сидящей женщины на портрете и склонившейся перед ней фигуры — самая сильная связь в изображении). Мужчина слева, казалось бы, не обязателен в этой композиции. Однако и он играет свою роль, связан с фигурой женщины справа (две вертикали), вместе они образуют композицию Весы, в силу этого объединение двух фигур в центре становится еще более сильным (чему помогает и блик на картине, он превращает раму картины в часть интерьера). Белые халаты вызывают эффект обратной перспективы: двое реставраторов зрительно еще активнее проникают в пространство картины. Таким образом, женщина на картине и окружающие ее люди существуют как бы в одном пространстве и в одном времени. И это тоже форма.

Теперь к содержанию: объединение фигур, их единство, цельность этого объединения (связи) настолько сильны и гармоничны, что сама фотография чудесным образом превращается в картину, но теперь уже с четырьмя персонажами какого-то ушедшего века. Рама реальной картины как бы раздвигается и вбирает в себя все, что изображено на прекрасной фотографии Владимира Сёмина.

Вот, пожалуй, и весь анализ. Все остальное, как мы уже говорили, это индивидуальные ассоциации, они всегда слишком личные, чтобы рассматривать их всерьез. Мы же исследуем механизм воздействия снимка на зрителя, те объективные зрительные причины, которые как раз и вызовут (точнее - могут вызвать) эти самые ассоциации.

Еще один пример «В работе Л, Балодиса „Взгляд" изобретательно соединены обе противоположности - длительность действия как бы нарастает по мере движения из глубины кадра к первому плану. Вдали видятся чьи то фигуры, они перекрыты двумя разговаривающими девочками. Мимолетен жест одной из них, указывающий на что-то, ее подружка смотрит туда, но, вероятно, скоро потеряет к этому интерес. Взгляд женщины в белом свитере и шляпе направлен на дочку, женщина задумалась - ее раздумье будет длиться дольше, чем жест девочки *в* глубине снимка. На первом плане дочь женщины, ее взгляд в упор направлен на зрителя. Перед нами не портрет, не „драматизированное жизнеописание": изображение девочки не портретно, потому что она совершает определенное действие (даже два), а мы условились, что действие является атрибутом „жанра". Во-первых, девочка, увидев фотографа с камерой, заинтересованно среагировала на него. Это действие недолгое, кратковременное. Ее главным действием становится взгляд. Все другие персонажи заняты тем, что происходит внутри снимка - в мире, который отделен от нас изобразительной плоскостью. Взгляд девочки словно пробивает эту плоскость, как бы размыкая внутренний мир снимка. Его главная героиня пристально всматривается в наш мир и благодаря фотографии этот взгляд вечен, он будет длиться пока существует сам снимок и пока существует наш мир. От кратковременного жеста девчушки на заднем плане до этого вечного взгляда нарастает у Балодиса „дыхание времени", становясь все более мощным и широким» **(илл. 481).**

481. Леонс Балодис

Ух, нужно перевести дух. И снова о вечности много, о снимке - ничего. Возникает ощущение, что автору нечего сказать и он все время вынужден что-то придумывать. Об изображении ни слова, а ведь снимок отчасти изобразительный. Две светлые фигуры

матери и девочки образуют треугольник, этим, а еще встречей их рук, выражено их единство. Остальное все от лукавого. Кстати, фотограф специально запечатал людей на заднем плане, они только мешают.

И опять критик видит в фотографии только набор символов, то есть оперирует исключительно внешними связями, не замечая внутренних - изобразительных.

Получается, что любой персонаж на любой фотографии, который смотрит прямо на зрителя, «пробивает эту плоскость», и взгляд этот переживет не только нас с вами, но и всю цивилизацию. Но девочка на фотографии Балодиса - отнюдь не Джоконда, фотография эта имеет мало общего с подлинной картиной. Она случайна, достаточно неряшливо сделана.

Конечно, в ней есть элемент изобразительности - это связь белых фигур, но всего лишь элемент, а не гармоническая целостность настоящей композиции. И уж во всяком случае сопоставление этой простенькой фотографии с вечными шедеврами живописи совершенно непозволительно.

482. Людмила Панкратова

«Возьмем, к примеру, снимок Л. Панкратовой „Девочка с ромашками". Рассмотрим сначала цветы. Рука девочки изогнута в локте и словно обнимает ромашки. Чашечки у них темны, чернота этих кружочков подчеркнуто контрастирует с белизной лепестков, как бы стремительно разбегающихся в разные стороны (...).

Кроме цветов на зрителя смотрят еще и глаза девочки. Взгляд их задумчив, чуть - чуть испуган и в то же время требователен, словно и не мы, зрители, должны вглядеться в девочку, а она - в нас. Между „взирающими" цветам и глядящей девочкой ощущается родство, сходство. Из-за этого родства неизбежно припоминается популярная фраза: „Дети - цветы жизни". Фраза не отождествляет впрямую детей с цветами, а как бы выделяет в детях определенные свойства: наше нежное, любовное к ним отношение и то, что в детях словно расцветает взаимное чувство родителей. Фраза, как и положено понятию, отвлекаясь от конкретных Машенек, Сашенек и Женечек, характеризует само детство, подчеркивая в нем ту атмосферу обожания, которой детство окружено.

Все подробности на снимке как бы подводят зрителя к формуле о „цветах жизни". Какую деталь ни возьми - волосы, плавно спадающие к плечу, нечетко смоделированную руку, легкий овал лица, перечеркнутый непокорной прядкой, - все это поддерживает ощущение нежной прелести девочки. Такое же ощущение обычно ассоциируется у нас с цветами. Ромашки будто и даны для того, чтобы мысль зрителя направить в эту сторону, то есть чтобы девочка, а через нее и детство как таковое ассоциировались с цветением» **(илл. 482).**

Без комментариев. Снимков как этот в мире миллионы, если о каждом наговорить столько слов, жизни не хватит прочитать все это. Да и не стоят они того - не дети, конечно, а любительские снимки.

И еще раз мы убеждаемся, что количество слов, сказанных «по поводу» фотографии, никак не приводит нас к желанной цели - разобрать достоинства и недостатки снимка, а только скрывает некомпетентность автора. К чему такой «разбор» и все эти пышные слова, неужели они нужны были для того только, чтобы заключить его банальной как вчерашняя погода фразой «дети - цветы жизни»?

Фотография Панкратовой откровенно слаба. Единственно, что несколько украшает ее - это печать, свет мягко рисует лицо девочки и руку с цветами, все несущественное погружено в темноту. Говорить о композиции здесь совершенно неуместно - какая композиция, если скомпонован снимок так, как может позволить себе только начинающий. Лицо девочки попало в центр кадра, а более активные плечо и рука с ромашками обрезаны рамкой. Снимок необходимо кадрировать справа и сверху, что придаст ему равновесие и определенность рамки.

403. Владимир Филонов

«Обратимся теперь к другому снимку - „Внуку" В. Филонова. Зрительское внимание прежде всего привлекает здесь фигура мальчика. Вспомнив определения Альберти, фигуру можно счесть единой поверхностью, ибо по тону изображение ребенка отличается от всего остального на снимке. Лишь несколько деталей - разрез рта, опущенное веко, легкая тень на шее, складки маечки - чуть-чуть выделяются из общей белизны.

(Вот ведь неплохо насчет белизны, хотелось бы дальше о причинах. Причины! -*АЛ.)*

Внук на снимке Филонова, как и девочка у Панкратовой, вызывает ощущение мягкости и нежности, однако смысл мальчишеской фигуры - иной. Бытовало когда-то латинское выражение „табула раса", в буквальном переводе - „чистая доска", а фигурально - „чистая душа". Выражением этим обозначались люди неопытные, не вкусившие жизни; со временем, когда человек испытывает горести и радости, победы и поражение, которые оставят на нем свои отметины, он уже не будет „чистой доской", а пока этого нет, душа человека и внешний его облик не испещрены письменами жизни, чисты. Понятие „чистая доска" и приходит на ум, когда глядишь на мальчика в кадре Филонова».

«...В кадре наряду с ребенком есть дед. И если внук почти бесплотен, то дед подчеркнуто материален, кажется, можно пересчитать морщины, избороздившие его

лицо. Старик сух, жилист, его взгляд задумчив, вероятно, старик размышляет о том, как пойдет жизнь внука, что ждет его впереди.

Дед снят на фоне бревенчатой избы. Фактура стены столь же тщательно проработана, как и лицо человека. Трещины бревен подобны морщинам старика и так же обегают черный сучок, как морщины - глаза деда. Оттого на снимке предстает человек, пребывающий в своем мире - близком ему, естественном для него, органичном. Напротив, внук - „чистая душа" - из-за своей белизны и бесплотности не гармонирует с окружением, не вписывается в него. Ребенку, по-видимому, органична другая реальность - страна мечтаний и фантазии, столь же эфемерная, столь же бесплотная, как и фигура на снимке» **(илл. 483).**

Мы уже говорили о том, что при анализе этой фотографии необходимо было прежде всего обратить внимание на обратную перспективу. Только в ней причина «нереальности» фигуры мальчика, неожиданости появления ее в кадре.

Именно обратная перспектива - главная особенность формы этой фотографии, она же и выражает содержание. Не следует забывать также о кажущемся движении черных масс вперед, а светлой фигуры - назад, в глубину снимка. Этот изобразительный эффект и приведет нас к смыслу, но не к тому банальному и поверхностному, о котором пишет критик, а к подлинному, поэтическому смыслу этой прекрасной фотографии, причем он только разрушается в результате самых глубокомысленных рассуждений, любых попыток перевода его на другой язык.

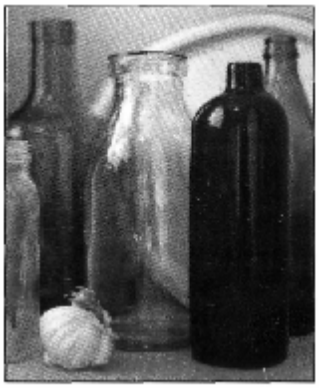
О натюрморте: «У Р. Пачесы к примеру, в „Натюрморте IV" изображаемое пространство уплощено - кадр не имеет дальних планов, поскольку сознательно лишен глубины. Снимаемые предметы - бутылки разных очертаний - расположены на узкой полосе подставки и придвинуты к изобразительной плоскости. Развертывание всякой ритмики есть процесс; поэтому пространство в кадре, - не только форма существования предметов, но и форма существования процессов.

Один из двух основных ритмов снимка Пачесы создан контурами предметов. В контурах господствуют вертикали - не зря кадр имеет вертикальный формат (правда вертикали эти изгибаются, сламываются у горлышек бутылок). Изображенное здесь пространство ритмизируется вертикалями, разбивается ими на мерные доли, то есть в нем „актуализируется свойство к членению".

Контур, отмечал Фаворский, привязывает предмет к плоскости. С плоскостным ритмом контуров на снимке спорит объемность запечатленных вещей. Она специально подчеркнута бликами, рефлексами. Благодаря объемности предметы барельефны и словно стремятся преодолеть изобразительную плоскость. К тому же бутылки выстроены полукругом, который выгибается на зрителя. Этим

изгибом стремление форм выйти из плоскости усиливается, подчеркивается. Дидро полагал, что пространство в картине может быть углубленным или выпуклым: „Вид углубленный рассеивает предметы и распространяет их в глубине; выпуклый вид собирает их на переднем плане". Следовательно, кроме „свойства к членению" в пространстве этого снимка актуализируется и его „выпуклость".

Полукружье бутылок расположено в кадре фронтально - к зрителю они обращены анфас. Уже такая позиция несколько препятствует выходу из плоскости, движению на зрителя, поскольку, согласно Фаворскому, фасовое положение „делает всю композицию неподвижной". Не довольствуясь этим, автор добивается еще и пластического конфликта: черная бутыль противостоит на снимке движению светлых. Темные тона, как известно, ассоциируются с низом, землей; светлые - с высью, небом. Оттого предмет в темной тональности ощущается более тяжелым, чем светлый. Черная бутыль у Пачесы именно своей тяжестью противоборствует движению светлых сосудов в пространстве кадра. Тормозящее их действие подкреплено головкой чеснока в левом нижнем углу, этот небольшой предмет тоже воспринимается как препятствие. Тем самым пространство здесь характеризуется не только расчлененностью и выпуклостью, но также конфликтом между изображенными предметами. Содержание их „тихой жизни" в данном случае является действием „движения" и контрдействие „торможения"» **(илл. 484;** см. также с. 246).



484. Ремигиюс Пачеса

485. Альгирдас Шешкус

Нужно ли было тревожить тени стольких великих людей, чтобы разобрать эту простенькую картинку? Наверное, очень смеялся фотограф над этим описанием; за то время, которое он потратил на чтение, он бы снял еще две точно таких же.

Никакого движения «светлых сосудов» на снимке нет, да и самих этих сосудов нет, они не светлые. Единственно, на что надо было обратить внимание, - белое блюдо сзади и белая же головка чеснока, которая уравновешивает это белое, но никакого «тормозящего действия», конечно же, не оказывает.

О портрете. «Более сложно характеризует пространство фигура на снимке А. Шешкуса „Женщина". Фотограф как бы полемизирует с канонами станкового фотографического портрета, отсекает рамкой кадра то, что всегда почиталось и почитается главным в портрете - лицо модели. Для портретистов оно - „зеркало души", выразитель внутреннего мира: Шешкус делает таким зеркалом корпус женщины. Фигура ее кажется плотной, массивной и будто приземленной, твердо стоящей на полу. Эту массивность подчеркивают тяжелые складки юбки, широко расставленные ноги. Несмотря на плотность, приземленность, женщина на снимке гармонична: фотограф характеризует свою модель одной из самых совершенных линий - S-образной» **(илл. 485).**

Вот мы и добрались до S-образной линии универсальной красоты. Жаль, что автор не объяснил, где ее искать в самом снимке, уж не привиделось ли ему?

Отрезать человеку голову рамкой кадра - серьезный поступок. Он должен быть обоснован, потому что имеет слишком большое смысловое наполнение.

Снимок Шешкуса построен в темной тональности, обращает на себя внимание связь темно-серой юбки и подобной ей шторы справа. Естественно, что активное светлое лицо женщины никак не укладывалось в такую тональность, «рвало» ее, потому фотограф, не долго думая, его и обрезал. Что ж, по крайней мере это говорит о том, что у автора есть чувство тональной гармонии, что уже неплохо. Но достоинства снимка этим исчерпываются, остаются недостатки, которых гораздо больше.

Нога упирается в рамку, это выглядит слишком нарочито. Компоновка из серых фигур асимметрична, черное окружение ее не поддерживает. Три светлых пятна (ноги и шея) никак не согласуются, белая компоновка (здесь самая главная) не держит кадр, он просто разваливается.

Снимок представляет собой этюд, но не законченную работу, что-то в нем фотографу удалось, но целое не сложилось. Слишком велика претензия на оригинальность, ничем, впрочем, не подкрепленная.

Наверное, достаточно таких примеров, многим разговоры о фотографии кажутся легким занятием, о ней можно говорить все, что угодно. Но не настолько же!

ПРИМЕРЫ КАК НАДО. И все же зададим себе вопрос: собственно, а что такого, - свободный поток сознания, язык культурного человека, ссылки на известных мыслителей. Может быть, так и надо, может, это и есть настоящий анализ фотографии?

Ни в коем случае! В конце концов, речь не об этом авторе и не об этой книге (поэтому мы сознательно не указываем название и автора). Беда в том, что таких книг «по фотографии» множество, и все они написаны примерно в одном ключе.

В чем же порочность метода? Если это мнение обычного потребителя, к чему навязывать его читателю? Но если даже автор высокообразованный человек, обладающий нестандартным мышлением, и нам интересно течение его мысли, то к чему больше оно имеет отношение - к рассматриваемой фотографии или к нему самому?

Читателю или зрителю нужно подсказать, *куда смотреть,* на что обратить внимание *(в этом главная проблема зрителя и главная задача критика),* но никоим образом не предлагать ему свое прочтение произведения, тем самым указывая, что он должен почувствовать. Разжеванная пища несъедобна. Пускай чувствует, что угодно, пусть воспринимает по-своему.

Нас интересуют прежде всего не сами ассоциации, которые может вызвать произведение, а причины, их вызывающие. Вот эти причины и есть главная работа и главная проблема художника или фотографа. Естественно, если говорить об изобразительном искусстве, причины эти спрятаны в самом изображении (где же еще им быть), в его форме. Так что подобный способ ведения искусства не только бесполезен, но вреден. И вот почему.

Фотограф выбрал свой снимок из многих и многих, он видит в нем что-то, но не всегда может объяснить, что и где именно.

Вот здесь-то ему на помощь и должен придти искусствовед, эксперт или критик (называйте, как хотите). Он по определению знает об искусстве гораздо больше и кругозор у него гораздо шире. И в идеале только он способен помочь художнику, а возможно, даже подсказать ему какое-то новое решение, определить, правильным ли путем он идет и какие проблемы возникнут завтра.

Именно критик или искусствовед может объяснить автору смысл его фотоработы, если тот сам его не понимает. К сожалению, следует признать, такое случается довольно часто, не всякий фотограф дает себе труд разобраться в своих работах, выбрать из них лучшие, а тем более понять, о чем они говорят. Но тем самым критик берет на себя большую ответственность, его разбор фотографии должен быть доказательным и опираться на реально существующие детали или изобразительные элементы фотоснимка. Ключ к пониманию снимка в его предельной конкретности!

Ну а если он не способен на это, ибо все сказанное им, в какие бы красивые словесные одежды оно не рядилось, сводится к простейшей формуле «в этом что-то есть и оно мне нравится», этот обман непростителен, тогда теряется всякий смысл института искусствоведения, а художник остается один на один со своими проблемами.

Каждая из рассмотренных фотографий могла быть снята так, а могла иначе. И всякий фотограф сделал бы это по-своему. Но ведь речь идет о конкретной фотографии и о том, как ее снял конкретный человек. Дело не в перечне изображенных деталей и фигур (люди перед картиной, мать и дочь, девочка с ромашками и т.д.). А ведь разговор шел только об этом, о том, ***что*** изображено и ни слова ***как*** изображено.

Раз на снимке дед и внук, значит это образ детства и старости. Очень зловредное это слово «образ», оно приложимо ко всему.

И «белый» мальчик - это не символ какой-то доски, а всего лишь результат неправильной экспозиции при съемке.

Но раз уж он вышел таким неправдоподобно белым, раз фотограф не выкинул негатив как бракованный, а, наоборот, напечатал его и, по всей видимости, видит в нем что-то ценное, об этом и нужно было говорить. Сводить все к символам - занятие для слепых, в любом изображении можно найти десятки таких псевдосимволов. Слепой

не видит изображение, он воспринимает только слова, названия изображенных предметов. И по этим словам судит о содержании. Но тогда это относится и к автору цитируемой книги.

Мать и дочь. Будь они изображены по-другому, фотография имела бы другой смысл. Фотограф определенным образом строил кадр, сопрягал фигуры, заметил и использовал белый цвет одежды, запечатал фигуры лишние. Ему нужен разговор по существу, ему нужно сказать, правильно ли он мыслил, в конце концов, его надо просто похвалить за удачное изобразительное решение, за его маленькое открытие. Но об этом как раз ни слова.

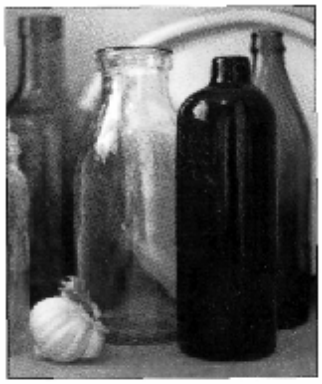
И девочка на снимке с ромашками могла смотреть сквозь букет, и тогда при определенном освещении глаза и ромашки, может быть, действительно напоминали друг друга. Да мало ли как можно было снять этот сюжет. И в каждом случае содержание его будет различным, в зависимости от того, как он снят. Это *«как»* - главное, что интересует фотографа, ибо оно и является основным средством и смыслом его творчества.

Так что, разбирая фотографию, говорить следует не о фабуле (список людей и предметов), а исключительно о форме изображения, а это и есть наше «как».

Натюрморт. Здесь можно было дать фотографу действительно ценный совет. Этот простой снимок можно значительно улучшить, если только разобрать компоновку и выяснить, что же в ней стоит хорошо, а что плохо и только мешает. Ведь натюрморт сначала ставят, и потом только снимают. А если это увиденный, репортажный натюрморт, фотограф мог бы получше его рассмотреть прежде чем снимать. Но вот снимок сделан и что же? Фотограф не видит своей ошибки. Здесь-то ему и должен помочь специалист.

Две бутыли слева, большая темная и прозрачная поменьше, мешают, их нужно убрать. Сделать это можно на компьютере, хотя, может быть, легче было бы переснять натюрморт заново.

Во всяком случае снимок, который получится в результате, достаточно убедителен, он в самом деле гораздо интереснее, в нем больше ясности и красоты композиции. Окружность белого блюда сзади как бы собирает три бутылки на переднем плане и белую головку чеснока, которая только в этом случае не кажется лишней и уравновешивает асимметричность такой постановки **(илл. 486, 487).**



486, 487

ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП. Итак, можно сформулировать основной принцип. Анализ должен быть предельно объективным и доказательным, иначе это не анализ, а рассуждения по поводу.

Говорить следует только о том, что реально существует на фотобумаге, то есть об изображении, особенно это касается изобразительной фотографии, то есть такой,

где смысл заложен именно в нем. Если фотография художественная, только анализ формы и ничто другое приведет нас к ее содержанию.

Фотографию следует оценивать отдельно от изображаемой ситуации или события. Сиуация может быть интересной и многозначительной, а фотография - простой фотофиксацией. В этом случае единственная заслуга фотографа в том, что рядом не было других людей с фотокамерой. А иначе, может быть, мы получили бы гораздо более содержательный снимок. Ситуация, которую снимал фотограф, и ситуация на его фотографии могут значительно отличаться, в этом основа фотографического творчества.

Разбирая фотографию, не следует ее пересказывать. Далеко не всякую фотографию можно пересказать словами и прежде всего это относится к самым лучшим из них. Язык изображения вообще не допускает возможности пересказа, перевода его на другие языки. Пусть он доступен не всем, зато на этом языке можно передать самые тонкие оттенки и нюансы значений объектов зримой реальности, которая нас окружает.

Иногда достаточно бывает буквально нескольких слов для исчерпывающего анализа. Что замечательно - чем лучше фотография, тем меньше требуется слов. Нужно только подсказать зрителю, *куда смотреть и на что обратить внимание.*

Необходимо научиться видеть те объективно существующие изобразительные аналогии и контрасты, которые способны вызвать у зрителя определенные ассоциации, и показать их ему.

Искусство анализа в том и состоит, чтобы сказать о фотографии ровно столько, сколько необходимо, но ни словом больше.

В случае если изображение в снимке не является содержательным (не изобразительная фотография), если главное в фотографии - это информация, деталь, момент, ситуация, настоящий разбор и анализ такой фотографии заключается в том, чтобы выявить главную причину ее выразительности, указать, чем интересна эта информация, чем необычна ситуация, какая именно деталь и почему - главная, и, наконец, - в чем заключена выразительность взятого момента и что она выражает.

Нужно определить самый нерв фотографии, тот главный элемент или несколько элементов, которые действуют аналогично сцеплению мыслей и сцеплению слов, о которых говорил Л. Толстой. Только в нашем случае это будет сцепление иконических знаков, заменяющих в изображении реальные объекты, сцепление на уровне их значений (или на уровне изображений в изобразительной фотографии).

Таким образом, при разборе фотографии необходимо прежде всего провести анализ ее формы (объективно существующей и не зависящей от точки зрения критика или зрителя), отыскать содержательные элементы в этой форме и раскрыть их смысл.

Оценка же предполагает установление места и значения данной работы в творчестве фотографа. Один и тот же снимок будет большой удачей для одного и неудачей для другого. Кроме того, на пленке у фотографа *А* может случайно появиться какой-то кадр, который по логике бы больше соответствовал видению или стилистике фотографа Б. В этом случае нужно отказаться от него как от чужого, как бы тяжело ни было с ним расставаться.

РАЗБОР ФОТОГРАФИЙ. Как уже отмечалось, фотографическая композиция гораздо скромнее, чем живописная, она не претендует на охват всех деталей в кадре, а только нескольких главных, зрительно и по смыслу выделенных.

488. Гунар Бинде

Но есть и исключения, хотя, конечно, довольно редкие. Рассмотрим одно из них - удивительно красивый снимок Гунара Бинде, который он назвал «Психологический портрет» **(илл. 488).**

Изображение лишено какого бы то ни было рассказа, мы ничего не знаем об этой женщине, кто она, ждет ли кого-то, что с ней случилось или случится через секунду. Но одно и очень сильное ощущение возникает практически у любого зрителя - ощущение сложности, конфликтности, какой-то двойственности. Все эти качества мы, естественно, приписываем героине, отсюда психологичность портрета, отсюда, кстати, и точность его названия.

489, 490

Треугольник платья женщины повторяется в очертаниях веток, образуя выразительное ритмическое движение, связывая ее фигуру и два дерева над ее головой гармоническим единством. И это одна часть композиции, достаточно самостоятельная, если не считать незаполненный правый угол **(илл. 489).**

Можно указать и другую самостоятельную часть, в которой фигура женщины прекрасно себя чувствует. Это как бы другой мир, контрастный миру природы, - лестница, ступени и перила **(илл. 490).**

Композиция фотокартины складывается из двух, причем фигура женщины является главным элементом как в той, так и в другой композиции.

Своей направленностью черные стволы деревьев организуют сильнейшее движение в левый верхний угол кадра, а светлая лестница, перила, линия насыпи и ритм ступенек ведут нас в правый верхний угол. Эти два сильных диагональных движения вступают в неразрешимый конфликт, фигура как бы разрывается между

двумя стремлениями, ибо вовлечена в каждое из них. Кофта у женщины черная, как деревья, а платье - светло-серое, как лестница. В целом эта удивительная композиция построена на ритмических повторах, тональных связях и диагональных движениях.

Таким образом, содержание этой фотографии настолько слито с его формой, что отделить одно от другого невозможно. И содержание это вызывает вполне определенное ощущение или чувство у зрителя. Замечательно еще и то, что описать его словами нет никакой возможности, слова здесь бессильны и не нужны.

* * *

Интересный пример организации движения глаза - фотография Валерия Щеколдина **(илл.491).** Композиционный центр на снимке - белое пятно гроба. К нему приводят две сильные активные линии - белые диагонали полотенец, а также руки двух мужчин.

По направлению взгляда мужчины слева мы приходим к лицу в центре, затем по направлению его взгляда и руки опускаемся вниз по белой прямой полотенца и снова поднимаемся к лицу первого. Такой замкнутый путь обхода довольно долго не выпускает глаз из этого треугольника. Когда мы, наконец, приходим к мальчику справа, мы обнаруживаем главную деталь - руку его отца, которая указывает, как можно догадаться, в готовую могилу **(илл. 492).**

491. Валерий Щеколдин

Замечательно, что линия его руки и взгляда направлены в ту же точку, куда ведут все активные линии, их на снимке как минимум четыре, причем одна из них - это рука отца.

Такая композиция - большая удача фотографа. Здесь все сложилось удивительным образом, имеется даже «разговор рук», как на картине Репина. Естественно, как и на всякой фотографии, здесь есть второстепенные детали, которые мешают, - это люди на заднем плане. Не будь они такими резкими, снимок стал бы более лаконичным и выразительным, а треугольник с полотенцами более выделенным.

Путь обхода на этой фотографии определяется активными линиями композиции. Главная значащая деталь (указующий жест отца) появляется только в конце обхода. Она и определяет содержание фотографии. «Все там будем» говорит рука отца. «И я тоже?», написано на лице мальчика. Разворачивающийся во времени обхода сюжет со своими завязкой, развитием и кульминацией превращается в содержательный рассказ.

492

Фотография Щеколдина - результат редкого стечения обстоятельств и, конечно, мастерства фотографа. Такое случается не часто.

Снимок этот - типичная фотография момента. Если фотограф среагировал на жест отца, он не мог видеть выражения лиц остальных персонажей и поэтому в точности не знал, что получится на пленке.

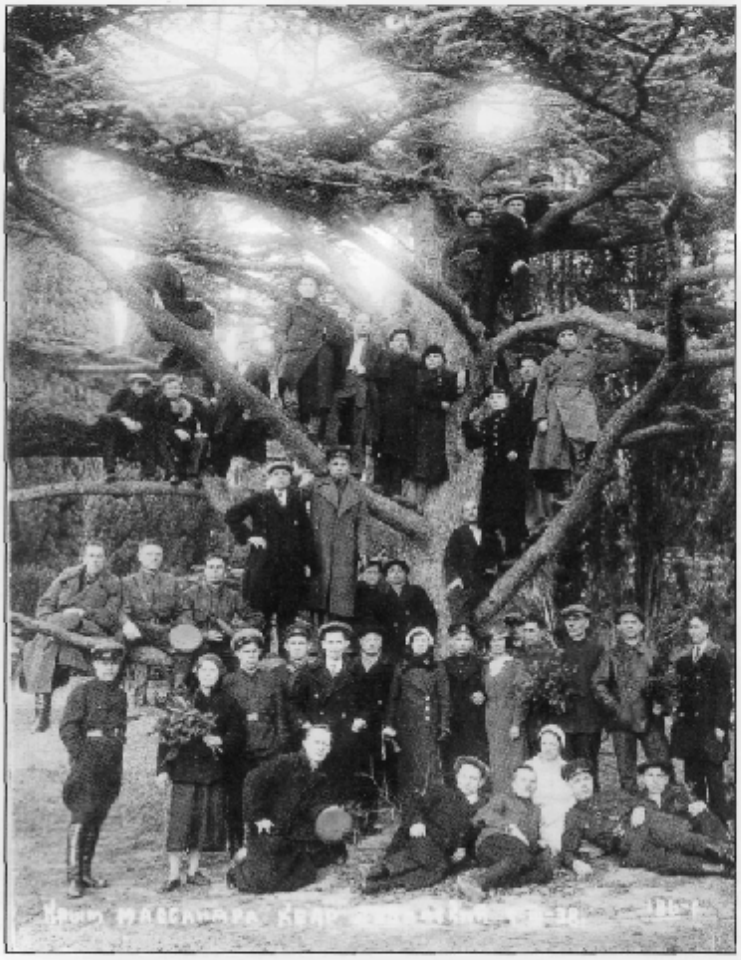
В литературе, музыке, других временных искусствах кульминация подготавливается длительным процессом восприятия. В изобразительном искусстве восприятие начинается с кульминации. В картине «Иван Грозный убивает своего сына» мы прежде всего воспринимаем кульминационный момент драмы и только потом, по деталям - опрокинутому стулу, луже крови - как бы возвращаемся назад во времени.

То же касается и фотографии, но если живопись часто изображает разновременные события в одной картине, тем самым подготавливая кульминацию, фотография на это не способна.

Поэтому так важен фотографический прием, который применен в рассмотренной фотографии - задержка внимания в начале обхода, и только затем кульминация - существенная деталь, которая находится в правой части кадра и вносит свой, достаточно неожиданный смысл в содержание.

* * *

Теперь мы приведем анализ тех фотографий, которые не были разобраны в книге или же разобраны недостаточно.



493. Крым, 1939 год

Можно себе представить, как боролся старичок-фотограф санатория в Крыму с этими ореолами. Наверное, он просил отдыхающих собраться в другое время у такого удобного для съемки дерева, но они не могли, у них был мертвый час.

И что же, именно благодаря ореолам обычный снимок на память приобрел ту глубину и подтекст, которые и выделяют эту фотографию из тысяч пи подобных.

494. Владимир Сёмин

495

496

Конструкция чрезвычайно прочная, все связано со всем, все работает на цельность: черный бант + штанишки мальчика: голова несущего + голова девочки (она похожим образом режется линией горизонта); белые волосы девочки + повязка на руке мальчика + бетонное основание столба: даже деревья в том месте, откуда начинается дорога, и те повторяют форму банта на крышке гроба. Остается только дорогу представить себя черной, и она с деревьями даст такой же черный бант, по которому идет человек с белой крышкой, а на крышке...

Но самое удивительное здесь - это столб. Казалось бы, а он-то зачем? Никакого смыслового наполнения он не имеет, разве только повторяет вертикаль несущего, зрительно сопоставим на плоскости с ростом человека. Но вот можно попробовать убрать столб. И что же? Снимок умирает, он не живет.

Два центра композиции (вариант Весов) и многочисленные связи между ними (форма) заставляют нас переходить от одного к другому, сравнивать их, искать смысл в этом сопоставлении (содержание).

Удивительную фотографию снял Владимир Сёмин, после нее он мог бы просто ничего не делать, а он все снимает и снимает....

497

Эта изысканная композиция построена на выразительном соединении всего двух линий - висящей дорожки и вертикали трубы. Остальные детали только усиливают их согласие. Одинокая кривая линия дорожки не находит отклика в кадре, поэтому она не устойчива, раскачивается, как лодка на воде. Но основное движение начинается слева, с дорожки к основанию трубы, затем поднимается по ней вверх и возвращается обратно (дымок из трубы и лестница) к началу дорожки, а затем повторяется вновь и вновь.

498

В этом мире все неустойчиво, все движется, светлая земля подбирается к могилам, а те плывут вперед. Но что еще в нашей жизни так же незыблемо и неизменно, как кладбище?

Форма: композиция Весы, симметричное положение двух памятников, выраженная обратная тональная перспектива.

Содержание формы: ощущение движения темных масс вперед, а светлых - назад, сильная смысловая связь - сопоставление белого и черного памятников.

499. Николай Смилык

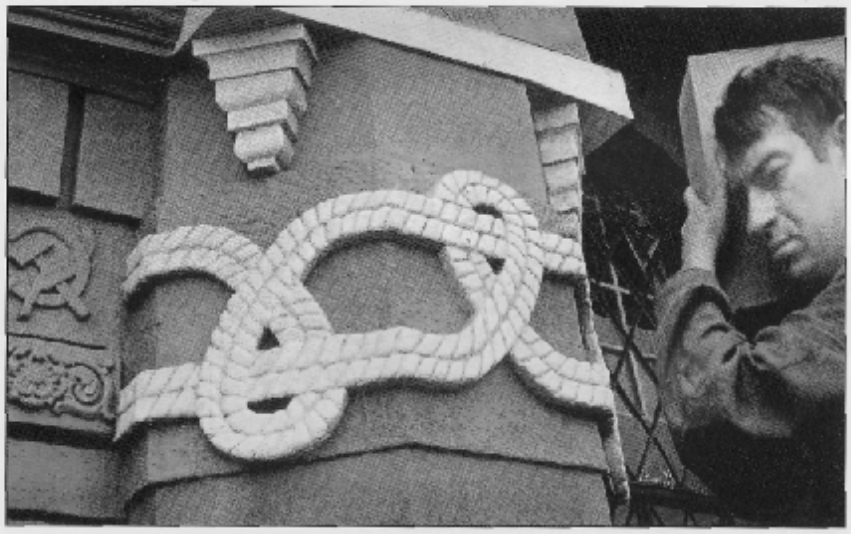
Форма предельно проста: почти полная симметрия, схожесть двух голов, продолжение рук, развернутость лежащих в разные стороны, черные подушки. Но главное здесь - это ситуация. Они лежат с закрытыми глазами, такие похожие друг на друга. Что это, они спят или...

Из простого снимка на память получилась полная глубины и драматизма фотография, где речь не о чьих-то бабушке и дедушке, а о жизни и смерти, никак не меньше.

500. Андрей Турусов

Только одна деталь объединяет двух персонажей слева и справа на плакате - галстук с белым вырезом рубашки, но на ней все и строится. Платок женщины закрепляет это подобие. Изобразительная связь рождает смысловую.

И все же главная фигура здесь именно женщина, не только потому, что она центр Весов, и не потому, что белый платок выделяет ее особенно сильно. Ее счастливое лицо - вот ключ к содержанию, это одна семья...



501

Лицо человека похоже на барельеф, поэтому так органично сопоставление его с лепными украшениями на здании. Важная смысловая деталь (симметричная человеку) - серп и молот.

502. А. Картье-Брессон

Очень красивая и точная композиция, построенная на согласованности нескольких линий. Снимок чрезвычайно динамичен, это движение, это музыка ритмов округлых линий и расходящихся веером прямых. Однако и в такой динамической композиции можно найти элементы симметрии: крылья домов справа и слева, велосипедиста поддерживает темное пятно справа вверху.

Содержание в форме, это гармония, красота, движение.

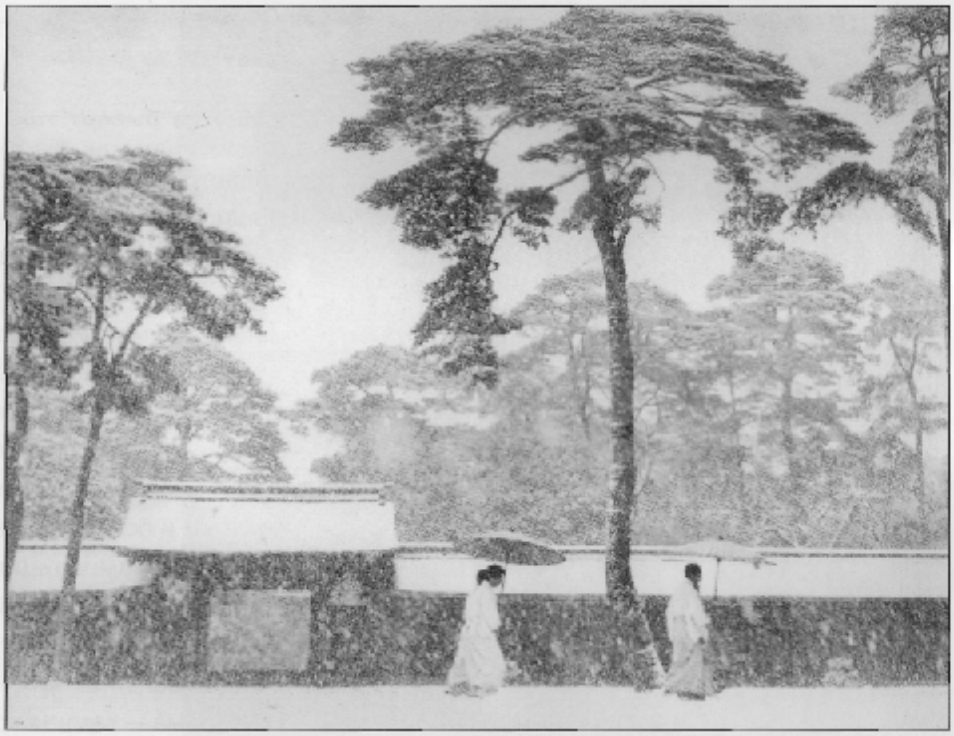
503. А. Картье-Брессон

Композиция очень проста, главное - выразительность момента. Проследите отдельно за движением левых рук, затем правых. Что это значит, о чем это? Снимок этот точно такое же исследование жизни, как и те, в которых есть рассказ. Просто здесь рассказа нет, исследуется случай спонтанного возникновения в реальности пластики и красоты.

504

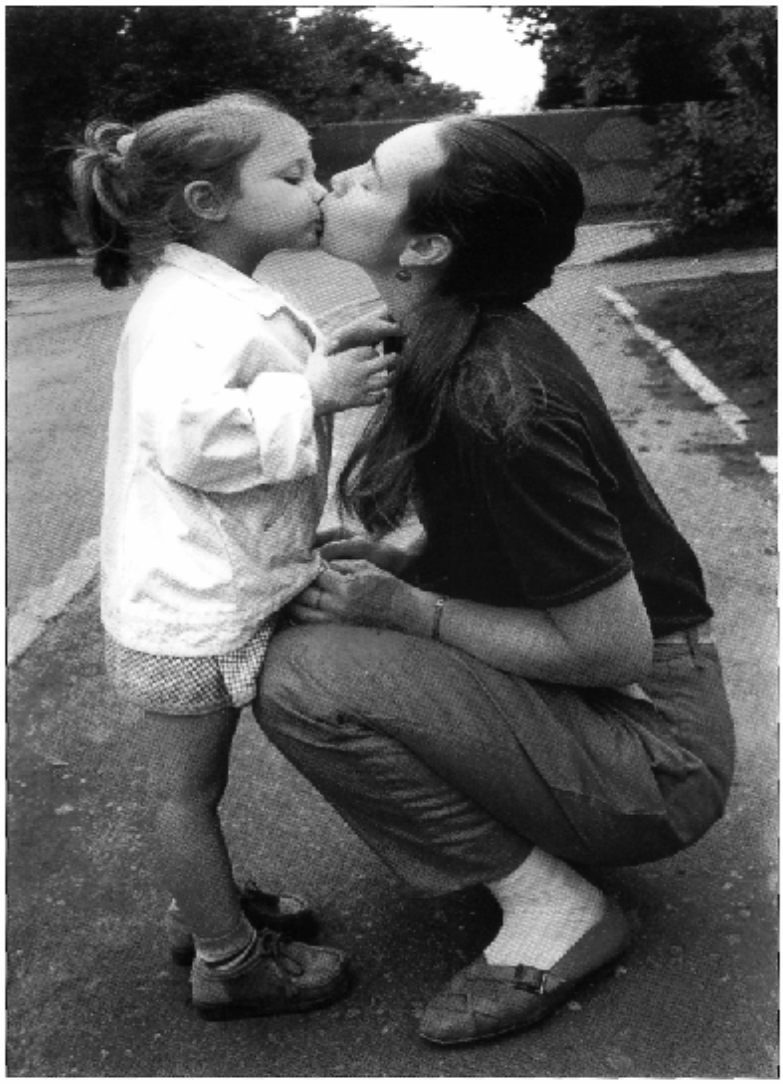
Плоскостная графическая композиция, построенная на ритмах темных и светлых окон и квадрата двери в центре, который поддерживают два велосипеда. Симметрия уживается с асимметрией. Удивительно, сколько здесь совпадений: над темной дверью черное окно, справа и слева от него светлые ниши, потом опять два черных окна, и так далее, и тому подобное...

506



505. Вернер Бишоф

Потрясающе красивая композиция, такая фотография случается раз в сто лет. Белый прочерк навеса над воротами, две фигуры в белом, зонтики в снегу и.... бесконечные вариации на тему зонтиков в ветвях, кронах деревьев, их, этих как бы зонтиков, огромное количество, они множатся и множатся...



508, 509

507

Иногда бывает так, что композиция как бы складывается из двух относительно самостоятельных, одна из них «белая», вторая «черная».

Белая композиция строится на трех белых ударах -пятно неба над головой, к нему ведут два белых прочерка на асфальте, *белая* курточка и белые носки.

Черная композиция - черные массы деревьев слева и справа и как бы отделившаяся от них черная форма - темная голова и черная майка.

Круговое движение рук, поцелуй мимо губ, объединение фигур в одно целое, все это важно, но самая важная, наверное, смысловая деталь - это закрытые глаза.

511

510

Мужчина и женщина как бы проникают друг в друга, серое переходит в серое, линия воротника женщины - в линию его ноги, ноги смыкаются, и получается что-то вроде восьмерки. И в центре этого пересечения женская сумка и то, что за ней скрывается...

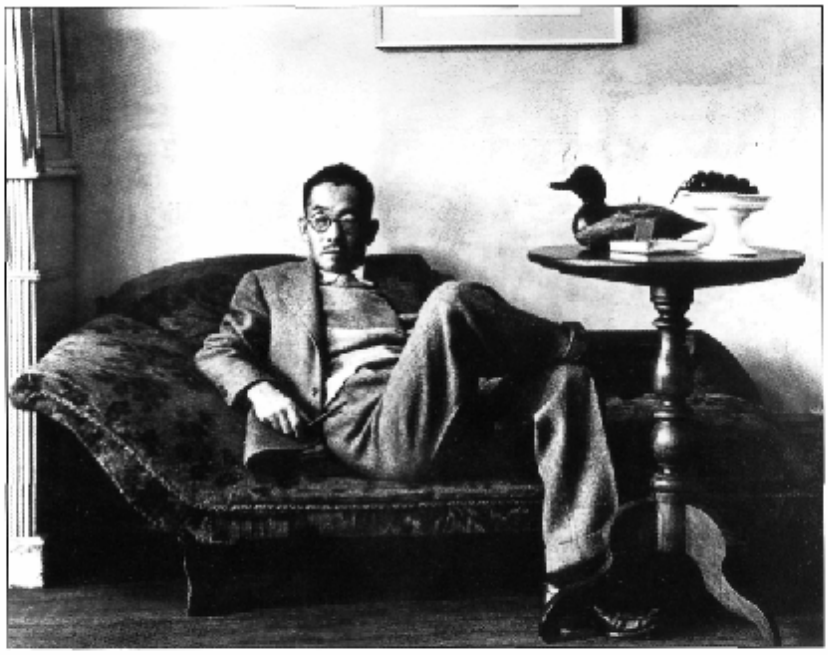
512

Очертания фигуры женщины согласуются с мягким изгибом деревянной дорожки. Взмахом рук она как бы стелет дорожку, по которой собирается идти.

513

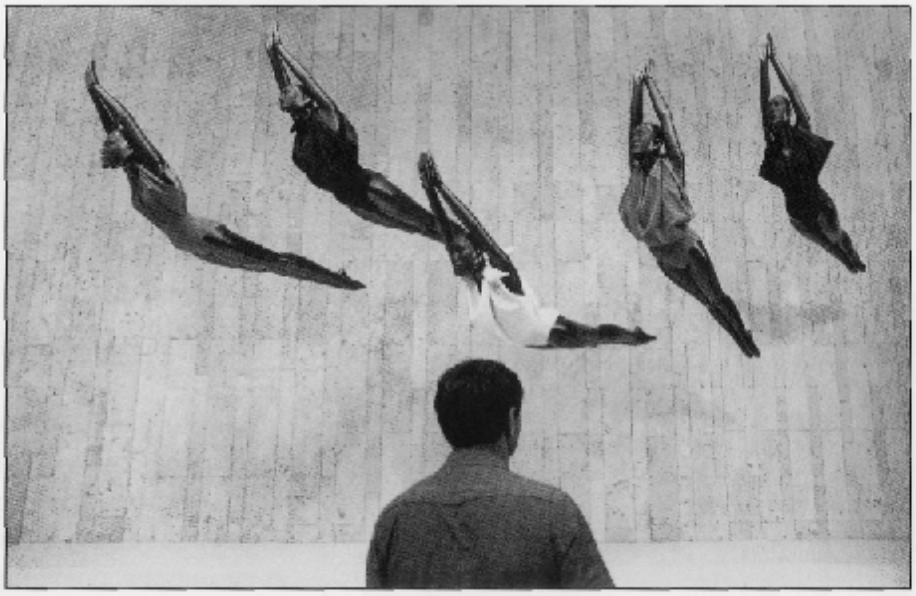
Композиционный центр (фигура человека) выделен активными линиями и контрастом.

Ветки дерева как бы мягко касаются человека на взгорке, окружают его. Здесь все родное: пошатнувшийся забор, глупые флажки к празднику, истоптанная трава...



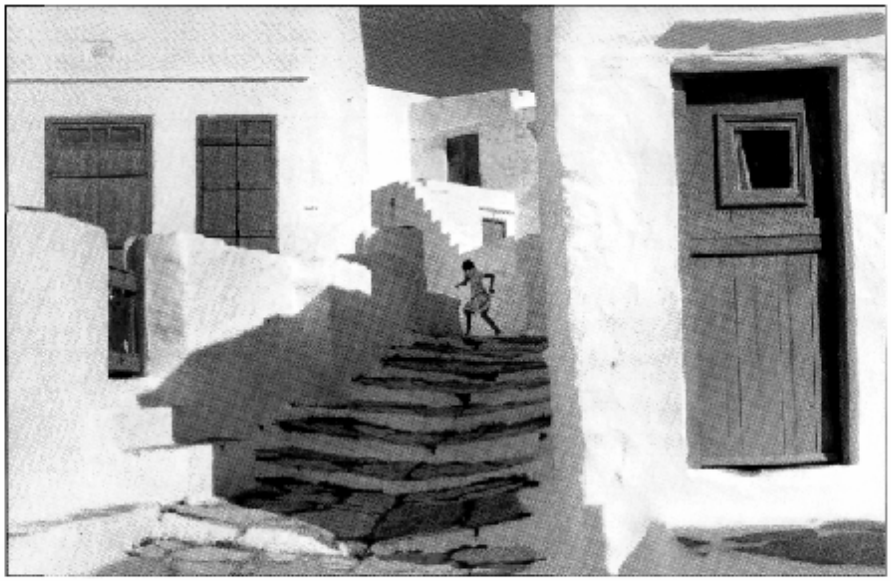
514. Арнольд Ньюман

Полулежащий человек, роскошный диван, столик с уткой, все это наполнено рифмами округлых линий и все вместе создает изысканное единство. Столик воспринимается как часть дивана, повисшая в воздухе.



515

Композиция симметричная, но снимок полон движения. Причем ряд из манекенов движется только справа налево. Если рассматривать его как кинокадры слева направо, движение останавливается. Что же заставляет нас изменить привычный порядок, ведь все фигуры одинаковы по размеру и важности? Все дело в направлении взгляда мужчины, он смотрит именно на правую фигуру. Возвращение от этой фигуры обратно и дает ощущение движения, причем оно как бы убыстряется от фигуры к фигуре и достигает максимума в самой левой, летящей.



516. А. Картье-Брессон

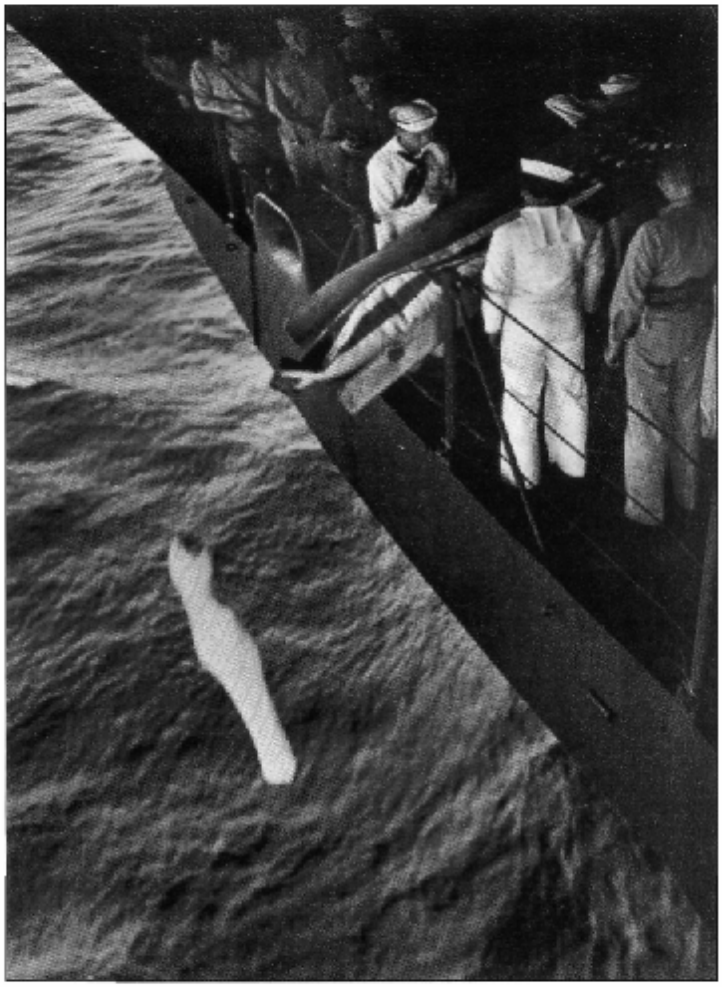
Удивительно красивый снимок, построенный на ритмах темных фигур (окон и дверей). Ведущую роль играет симметрия, повтор формы справа и слева, затем та же форма появляется в центре, но уже в перспективе. Темный кусок неба перекликается с окнами. Рваный ритм ступенек и тень между домами создают тревожное ощущение. Смысл в гармонии, сочетающейся с этой неосознанной тревогой.

517

Основа выразительности этой композиции - гармонические отношения составляющих ее прямоугольников, а также их тональное единство.

Что интересно - геометрически выделенные части этой фотографии представляют собой самостоятельные, цельные композиции (по принципу *картина в картине).* Это касается правой части кадра со светлой стеной и двумя прямоугольниками, а также темного прямоугольника в центре с точно вписанными в него фигурами. И все же целая композиция гораздо богаче ее составляющих, черный провал *в* левой части дает ей новый смысл. А, кроме того, прибавляется недостающая тональность.

Отсюда требования к печати. Нельзя допустить, чтобы центральный прямоугольник потерял форму или же слился с большим черным. Для этого тротуар должен быть светлее, чем этот прямоугольник, а он сам - светлее черного, чтобы отделиться от него. Невозможно изменить и тональность светлой стены, мы разрушим согласованность тонов в снимке. Это пример того, как само изображение диктует, как его печатать, нужно только услышать его голос, голос композции, которая возникла стихийно, но строится фотографом по законам гармонии.



518. Юджин Смит

Черная диагональ борта сразу же делит кадр на два мира. Внизу холодная, безжизненная вода, вверху жизнь. Сначала даже не поймешь, что происходит. Так хоронят моряков на море.

Три белых удара, двое живых и один в белом саване, он как будто только что стоял между двумя моряками в белом, а теперь летит вниз, в холодную воду...

По всей видимости, автор специально запечатывал фигуры остальных моряков, чтобы построить эту замечательную композицию из трех белых ударов.

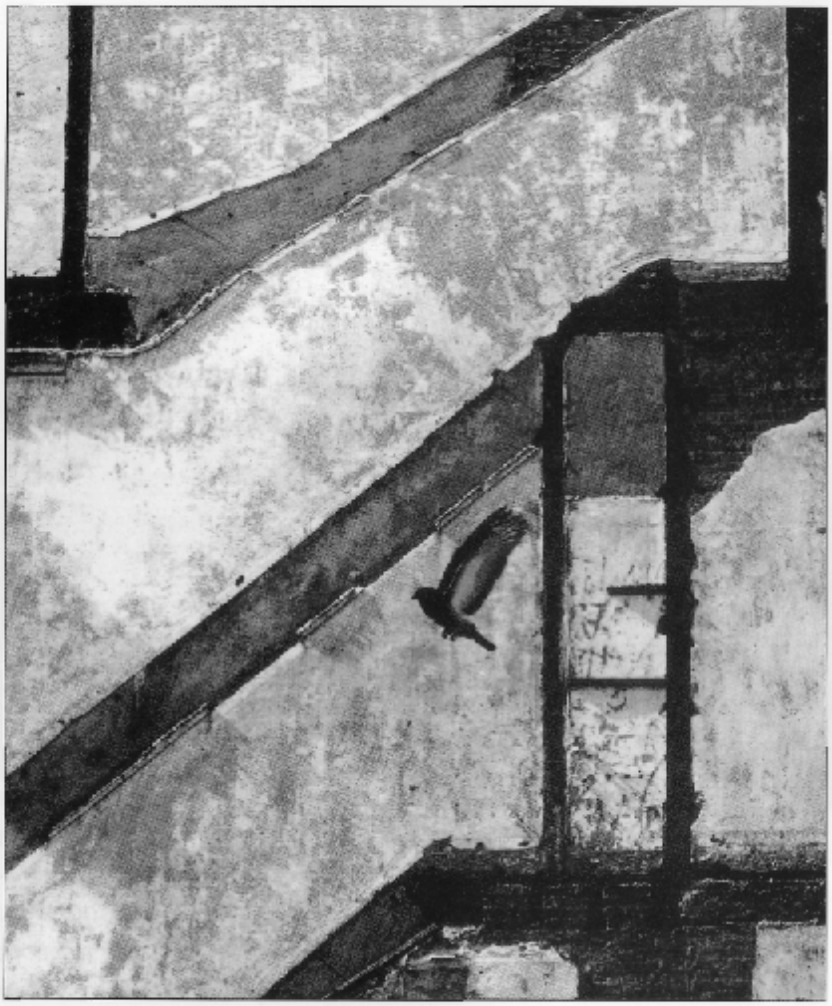
519. Валерий Михайлов

В этом снимке важно именно остановленное движение, как бы неподвижность, оно согласуется с симметричной композицией, тишиной зимнего леса.

520. Владимир Семин

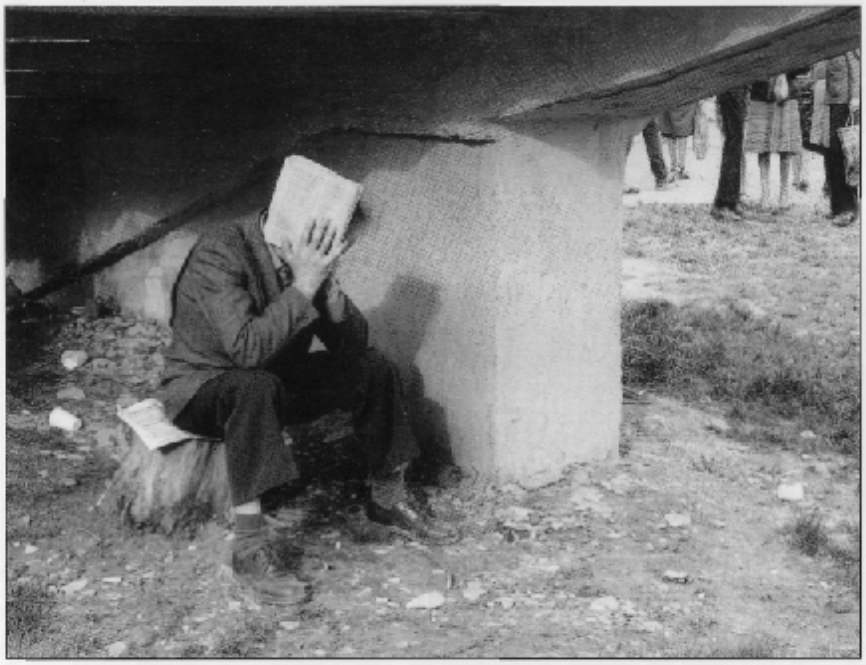
Работа Сёмина содержит сильную активную линию. Художник как бы смотрит на святого сквозь холст картины, а тот с любопытством поглядывает на художника. Эта линия взглядов соединяет два смысловых центра - их лица. Важная деталь - проем в стене, в который вписывается художник, он сам как бы персонаж еще одной картины...

Благодаря скамейке и согнутой ноге художник сопоставим по размеру со святым. Направление рук художника совпадает с главной активной линией, усиливает ее.



521. Андре Кертеш

Главные диагонали здесь - следы от лестничных маршей, им вторит направление крыльев голубя. Вторая диагональ справа налево вверх тоже имеет отклик в теле птицы. Два узких прямоугольника задают ее движение. Удивительно точно найдено положение голубя на фоне живописной стены.

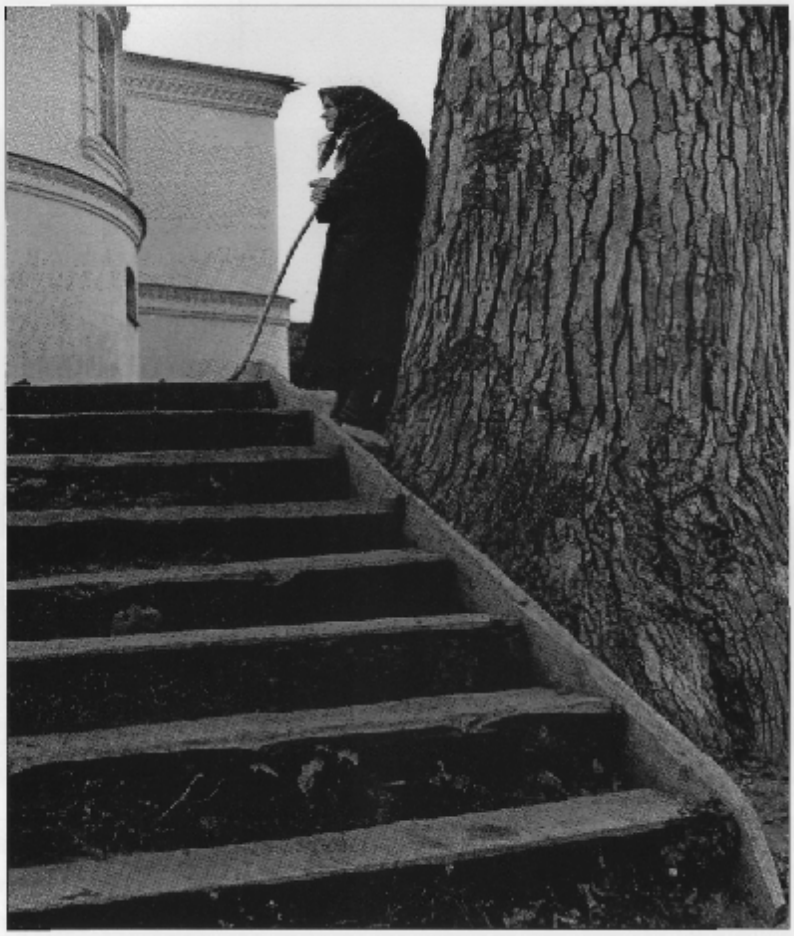


522

Два композиционных (и смысловых) центра — темная фигура человека с белым пятном газеты вместо головы и люди под лестницей (композиция Весы). Диагональ - сильная активная линия - идет слева направо, соединяя оба центра. Газета находится как раз на этой диагонали. Важная деталь - вторая газета, на которой мужчина сидит, а также два белых пятна на земле слева, которые приводят к ней взгляд. В противопоставлении двух центров и сле-

523

Людей в кадре нет, одни тени. И эти тени ведут себя как люди, спускаются по лестнице, держась за перила. Динамичная диагональ толкает фигуры сверху вниз и создает эффект движения.



524. Геннадий Бодров

Линия крыши почти касается женщины, мягко огибает ее и продолжается в дереве, спускается вниз и только затем, поднявшись по ступенькам, упирается в старушку. Выразительна контрформа возле нее.

Наклонные прямые ступенек вместе с активными линиями на здании создают веер сходящихся к старушке линий. А она так уютно устроилась среди них...

525. Андре Тюрпэн

Четыре серых пятна и одно белое - вот и весь снимок. Да еще полуопущенное стекло машины, но его практически не видно. Разве это может быть красивым, пять почти геометрических фигур? В данном случае может, и это очень красиво, потому что расположено определенным образом.

Рамка кадра закреплена совершенно жестко, ничего нельзя сдвинуть, ничего изменить. Три окна и лицо - это уже симметрия, маленькое окошко слева снимает симметрию и завершает ритм. Стекло своим средним, между серым и черным, тоном завершает композицию, повторяя основную линию окон.

526. Елена Лапина

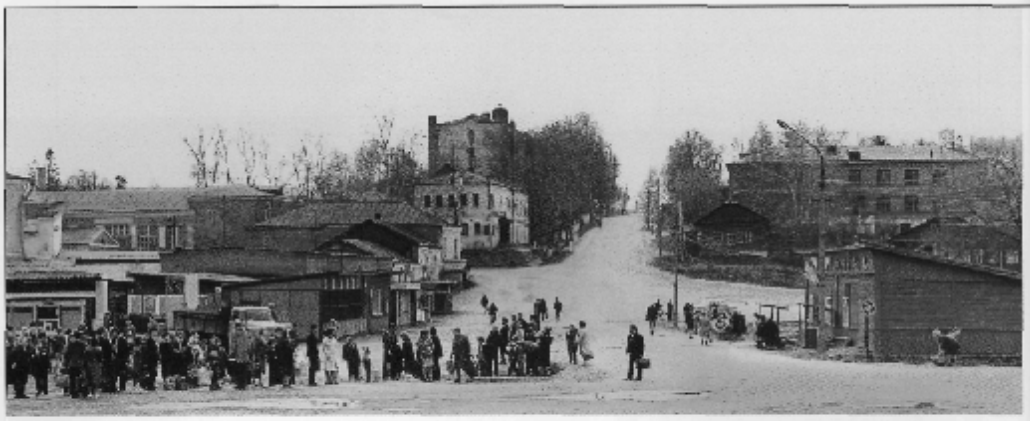
Два композиционных центра - две женщины, молодая и старая. Одна во всем белом, купается в лучах солнца, вторая, что остается второй - только смотреть...

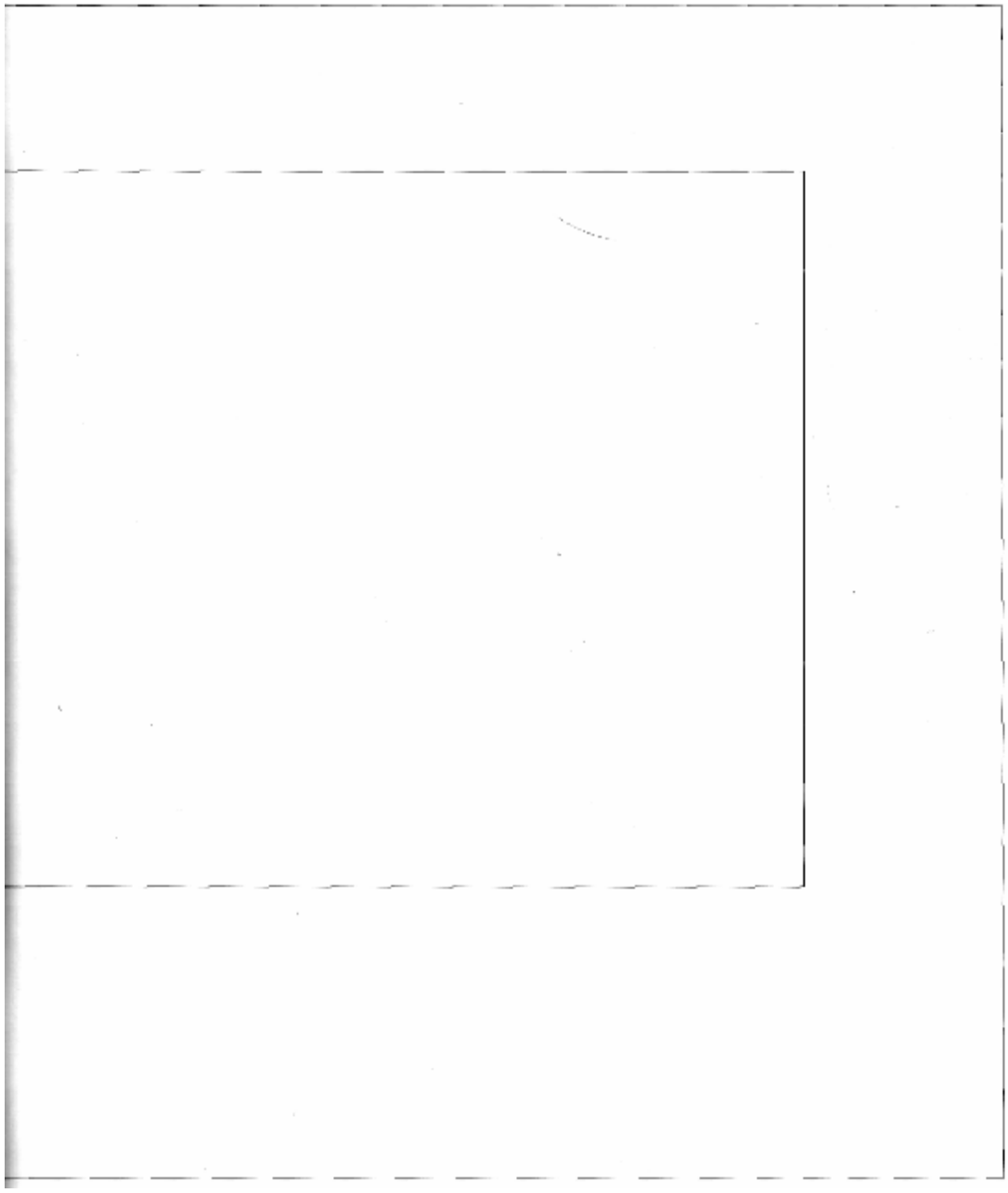
Вертикаль стены делит кадр почти пополам, и если бы не свет из окна, композиция распалась бы. Важная деталь - белое окружение молодой женщины (вторая по контрасту вся в темном). Это большое белое пятно связывается с белым окном и держит

527

Центральная композиция, глаз сразу приходит к женщине в халате, затем переходит к стене.

А женщина как бы говорит о чем-то с этой стеной, на которой такой выразительный узор из пробоин.





528

Вытянутый формат оправдан расположением людей в кадре, их много, но каждый по-своему интересен. Если рассматривать снимок издали, важно совсем другое. Симметрия борется с асимметрией. Главный элемент - улица, она уходит в небо и сливается с ним. Она же является осью симметрии.

529

Так повезти может только один раз в жизни. Фотограф снимал конкурс бальных танцев и поймал поцелуй после выступления. Однако снимок пролежал еще много лет, пока автор не обнаружил в нем главное - контрформу между партнерами.

Самое удивительное, что снимок этот состоит как бы из нескольких самостоятельных частей, и каждая ведет свой рассказ. Как будто цветок, вырастает из женских юбок мужчина слева и потом как будто раскачивается на ветру, раздваивается.

И вот кульминация, поцелуй. Контрформа напоминает торс обнаженной женщины, и именно она связывает нашу пару. Руки же их пронзают торс и встречаются в пожатии. Из маленького рассказа снимок становится целым романом о любви.

глава 3

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОТ АВТОРА

Замечание первое. Как убедился читатель, о некоторых фотографиях очень трудно, а иногда и просто невозможно что-либо сказать. И это нормально, просто в них нет развернутого сюжета, рассказа, нет и какой-то символической детали, которая, как ключик, открывала бы двери к смыслу. Нужно сказать, что таких фотографий много. И это, безусловно, самые трудные для понимания фотографии, ибо они не имеют отношения к литературе и говорят то, что говорят на своем собственном языке.

В снимке с моряками Ю. Смита есть рассказ, а в парикмахере Брессона нет, но это не значит, что один лучше другого, просто это разная фотография **(илл. 530, 531).**

Мы много раз сравнивали фотографию с поэзией, подразумевалась именно эта необъяснимость фотографии. Как поэзию, так и фотографию никак нельзя пересказать простыми словами, содержание той и другой непереводимо, слишком оно многозначно.

Замечание второе. К сожалению, так же невозможно рациональным образом доказать, что вот эта фотография хороша, а та - просто шедевр.

Поэтому читатель не должен расстраиваться, если какие-то фотографии, которыми автор так восхищается, не показались ему столь выдающимися. Только одна просьба -не выкидывать книгу сразу, а вернуться к ней через пару лет и прочитать заново.

Если один человек не может объяснить другому, в чем соль анекдота, который он только что рассказал, как же он тогда докажет, что картина Ван-Гога - это шедевр, а Модильяни признан гением не только потому, что много пил.

И не нужно никому доказывать, что Чехов гениальный писатель, а Пушкин - поэт. Каждый культурный человек должен сам в этом убедиться, а не верить учебнику.

Но если оценить гениальность Чехова можно только читая его тексты, то гениальность Брессона или другого великого фотографа постигается единственным способом - если смотреть их фотографии. Таким образом, вопрос «что смотреть» отпадает, остается главный вопрос - «как смотреть» или, более точно, - «куда смотреть»? И в этом, может быть, настоящая книга сумеет кому-то помочь.

Многие уверяют, что объективных критериев не существует, и все сводится к вкусовщине, что, конечно, недоказуемо, как и обратное.

530. Юджин Смит

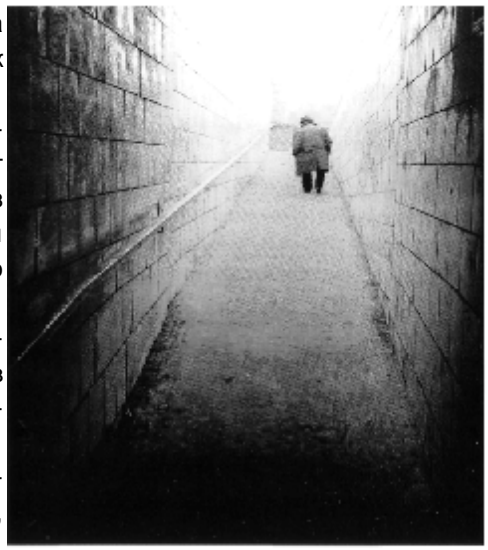
531. А Картье-Брессон

Так что это вопрос веры, и, честное слово, лучше верить в существование объективности в искусстве, искать ее всю жизнь и работать, нежели оправдывать свою некомпетентность, ссылаясь на его субъективность, и ничего не делать.

Автор изо всех сил старался не употреблять лишний раз такие слова, как шедевр, прекрасный, удивительный и так далее. Но вместе с тем автор стремился дать в этой книге хотя бы часть тех самых лучших фотографий, которые он знает и любит. Поэтому иногда он не мог сдержать своего восхищения.

532

Замечание третье. Читатель уже заметил, что любимое словечко автора - это «как бы». Одна форма как бы перетекает в другую, проходящий мужчина как бы вступает в контакт с сидящей женщиной, контрформа как бы напоминает обнаженную женщину и так далее, всюду это «как бы».



Конечно, это не случайно, «как бы» и «как будто» — ключевые слова во всяком искусстве. Герой в театре как бы умирает, а потом встает и раскланивается. Героиня в романе бросается под поезд, мы до слез переживаем, хотя отлично понимаем, что ее нет и не было, она как бы живет между обложками книги. Поэт в своих стихах пишет как бы о моих переживаниях, хотя никогда меня не видел.

То же самое в изобразительном искусстве, в том числе и в фотографии. Мы ощущаем то, чего на картинке нет, но как бы происходит. И в этом есть величайший смысл, искусство богаче жизни. Пример - ожившие тени на снимке в переходе **(илл. 532).**

«Как будто» воистину волшебное слово, оно все преображает, фантазии становятся реальностью, знаки предметов и людей на картине, все эти круги и треугольники оживают и начинают действовать.

При этом, поверьте, они часто вытворяют такое, что нарочно не придумаешь. Зато все то, что житейская логика или рациональное мышление ранее не позволяли, теперь становится возможным.

533, 534

Вот, например фотография, которая нам уже трижды встречалась. Посмотрите на нее еще раз и вы увидите то, чего не бывает: пожилой бредущий по переходу мужчина похож, как оказывается, на изящную бабочку. Форма светового пятна и линии стен совершенно случайно образует нечто, напоминающее крылья, и тем самым преображают нашего героя (илл. **533,** 534).

Картинка с бабочкой возможна как результат плоского восприятия (мы назвали его *восприятием-один).* Пространственное восприятие *(восприятие-два)* дает совершенно другую интерпретацию того же самого изображения - длинный и узкий проход из тени в свет. На практике же мы одновременно воспринимаем то и другое.

И такое случается чаще, чем мы можем себе это представить, просто мы этого не замечаем. Но даже на фотографии, где мимолетное сходство сохранено навсегда, чрезвычайно трудно представить (разрешить себе) такую ассоциацию. Подсознательно, конечно, мы воспринимаем нечто, похожее на крылья, но пожилой мужчина и бабочка... это уж слишком. Между ними нет абсолютно ничего общего, если искать его логически. Зато в изображении это общее реально, и оно пусть неосознанно, но все же воспринимается.

В литературе и поэзии такое сопоставление несопоставимых объектов или понятий называется оксюмороном. Классические примеры: «мертвые души» или тот же «звук уснул». Фотография в отличие от литературы в силу своей природной немоты - идеальное средство нахождения в реальности и создания всевозможных сопоставлений (этому способствует выделение рамкой кадра и создание акцентов), в том числе и самых острых и неожиданных зрительных оксюморонов.

535

И опять мы вернулись к связи между фотографией и поэзией. Тот же прием: два слова связаны своим созвучием, но по смыслу несопоставимы. Задача поэта, как сказал однажды И. Бродский, найти смысл там, где его, по всей видимости, нет.

Мало того что форма сама по себе (в отрыве от предметности) крайне выразительна, она еще и узнаваема. Подобные буквальные совпадения, конечно, опасны и не всегда уместны. Вспомним голого человека в руках полицейских, который так был похож на распятого (илл. 535). Изображение содержит что-то такое, что не может быть увидено в изображаемом. Однако последний снимок ничего в результате не приобрел, не стал ни лучше, ни умнее; содержание, выраженное его формой, абсолютно случайно и не адекватно изображаемому событию. Еще раз напомним: художественность - условие необходимое, но не достаточное.

Но так случается редко, чаще выразительная форма ни на что не похожа («выразительная» ни в коем случае не значит «похожая на что-либо»!!!). Или же имеет настолько отдаленное сходство, что ни один нормальный человек его не заметит.

А художник должен заметить, это и есть то самое обобщенное видение, о котором мы говорили. И фотограф должен научиться видеть все это. В конце концов, ведь можно никому про бабочку не говорить, а просто повесить снимок этот на стену, он будет неосознанно волновать всех, кто его увидит. То есть он решит свою задачу, а фотограф - свою.

Ассоциации с реальными объектами возникают не сами по себе, ведь это мы их придумываем. Они могут и не присутствовать, но всегда нужно помнить о выразительности формы, что бы она ни означала, будь это фигура человека или тень от чайника. Выразительность целостной формы определяется слаженностью и соразмерностью ее частей.

Очень важно понять, что все эти бабочки зрителем воспринимаются подсознательно, рассудком отвергаются, так что весь вопрос только в том, станут ли зрительные ассоциации смысловыми.

Другой пример - снимок с витриной **(илл. 536).** Здесь две белые формы ни на что не похожи, зато похожи друг на друга. Это уже абсолютно объективно, пускай до этих нюансов дойдут не все, но совершенно очевидно, что обе формы достаточно схожи (по крайней мере двумя полукругами), что и дает толчок нашей фантазии.

«Женская» и «мужская» формы контрастны, «женская» изящна и устойчива, «мужская» этого лишена. Но при ближайшем рассмотрении «женщина» и «мужчина» имеют много общего, просто верхняя форма опрокинулась выступом вниз и начинает растекаться (или расплавляться, кому как нравится), становясь «мужской» **(илл. 537).**

Это как во сне, одно цепляется за другое, и в результате возникают самые неожиданные ассоциации (кстати, искусство часто и сравнивают со сном) и, кроме того, во сне реализуются тайные желания - гости из подсознания.

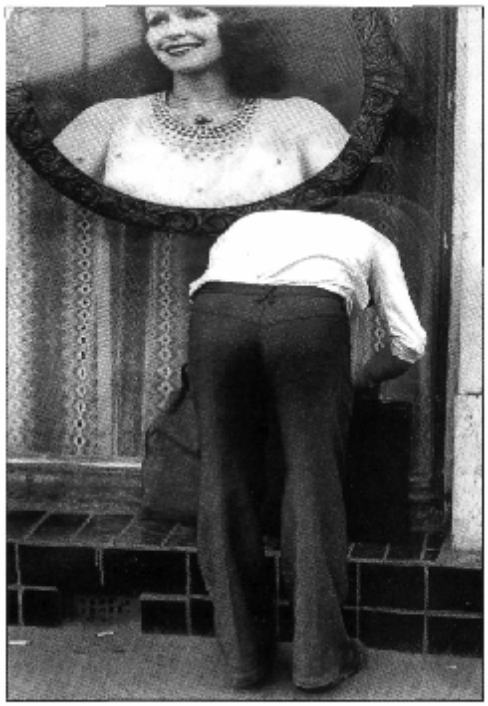
* * *

Автор обращается к тем людям, которые не допускают «как будто» в свое сознание, а таких рациональных людей очень много. Для них дважды два всегда четыре и иначе быть не может. Когда строят дом, -не может, а когда пишут картину или рассматривают фотографию, может, и еще как.

Постарайтесь приостановить свой мыслительный процесс на время восприятия, в эти моменты самый ненужный орган — это голова, наполненная словами и общепринятыми штампами.

Разрешите себе быть ребенком, ребенок свято верит во все, что ему кажется (поэтому художники так завидуют детям), а «кажется» - это и есть «как будто».

Доверьтесь своим ощущениям, они не делятся на возможные и невозможные. Впустите в себя волшебное слово «как будто» и вы увидите то, что раньше было вам недоступно.



536, 537

глава 4

ОТСТУПЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ: ФОТОГРАФИЯ И КОМПЬЮТЕР

538

Развитие компьютерных технологий, в частности трансформации и обработки фотографических изображений, дает нам безграничные возможности изменения фотографии, то есть, казалось бы, ее улучшения. Но с появлением компьютера количество хороших фотографий в мире не изменилось, а плохих - увеличилось.

Миллионы людей, в том числе, к сожалению, и фотографы, тыкают на кнопки в «Фотошопе», наивно полагая, что занимаются творчеством. Однако известно, что большие творческие возможности, если они слишком большие, превращаются *в* свою противоположность, то есть в творческий беспредел **(илл. 538).**

Если с фотографией действительно можно делать что угодно, это нисколько не приближает пользователя компьютера к желанной цели - сделать хорошую фотографию - по одной простой причине: большинство пользователей не знают, ***что*** это такое, а потому и, *как* это сделать, они просто не готовы к решению подобных задач и не знают, с чего начать.

Можно изменить цвет кофточки, убрать фон или заменить его другим, можно пересадить голову одного человека на плечи другого. Это довольно забавная игра, вроде детских кубиков. Разница лишь в том, что на коробке с кубиками нарисован конечный результат сложения, то есть к задачке дан ответ.

А в нашем случае ответа нет и не предвидится. Со временем можно научить пользователя компьютера хотя бы основам компоновки изображения, способным и терпеливым можно объяснить, что такое композиция, очень способные, возможно, со временем смогут «говорить» на этом языке, но компьютер научить этому нельзя.

Нет и не будет такой программы, чувство композиции дано только человеку, это ощущение, его нельзя формализовать или хотя бы объяснить словами. Строго говоря, его нельзя даже в полной мере передать другому человеку, тем более свести это ощущение к каким-либо правилам или законам.

Художник или дизайнер работают без спешки. Сначала должен окончательно созреть замысел. Потом наступает второй этап - его реализация и это очень кропотливый и долгий процесс. Десятки, если не сотни вариантов будут отвергнуты,

первоначальный замысел изменится настолько, что, возможно, от него ничего и не останется, пока, наконец, не появится окончательный вариант, вполне отвечающий поставленной задаче.

На всех этапах - замысел, рабочие варианты, анализ и отбор, окончательный вариант - работа эта исключительно творческая, требующая огромного напряжения сил и времени для осмысливания.

Эти две прекрасные фотографии созданы без помощи компьютера. Можно утверждать, что специфика фотомонтажа вообще не требует полного правдоподобия. Техническое совершенство исполнения (которое обещает «Фотошоп»), убивает возвышенность фантазии, сводит ее к «случаю из жизни». Все решает мера условности **(илл. 539, 540).**

Так что наивно полагать, что обилие команд в «Фотошопе» быстрее приводит к результату. Компьютер - вещь удобная. Конечно, он облегчает работу (если человек понимает, что делает). Но ошибкой было бы думать, что он способен ускорить творческий процесс. Его-то как раз ускорять не следует ни в коем случае, продукт должен вызреть, иначе получится набор известных штампов и приемов, но никак не творчество!

Нет смысла пытаться улучшить фотографии плохие или даже средние. Вместе с тем, если композиция не сложилась из-за какой-то ерунды, но в целом снимок совершенно исключительный, бывает действительно обидно. Тогда стоит попытаться убрать эту ерунду, чтобы спасти фотографию. Если, конечно, сюжет нельзя переснять, *а* исправить положение при печати невозможно или слишком трудно.

Репортажный снимок, главная ценность которого - уникальный момент или событие, опасно подвергать компьютерной обработке, он может потерять главное - правдивость изображения. Смазанная рука или даже закрытые глаза часто не так страшны, как излишняя сделанность, стерильная чистота изображения.

Здесь как нигде необходимо умение анализировать фотографический снимок и самое драгоценное в нем - композицию.

В компьютерной фотографии много проблем, здесь нет места для подробного их рассмотрения. И все же - несколько очевидных вещей.

Фотографы, которые пытаются улучшить на компьютере неудавшиеся фотографии, просто теряют время, лучше бы им побольше снимать и, главное, научиться отбирать шедевры на своих пленках, которые со временем, вполне возможно, появятся.

539. Витас Луцкус

540. Эдвард Хартвиг

В фотографии как нигде работает знаменитая формула «количество переходит в качество». Самое страшное - это не заметить и выкинуть в корзину то, чем можно было бы потом гордиться всю оставшуюся жизнь. Фотограф должен снимать, а не сидеть за компьютером.

Есть два способа работы с компьютерной фотографией. Первый: компьютерная обработка не скрывается, наоборот она открыто прочитывается, то есть результат не выдается за чистую фотографию. Это всевозможные монтажи, совмещения и так далее. И второй: компьютерного вмешательства не должно быть видно, то есть фотография остается фотографией, правдивой и документальной. В этом случае требуется особая тщательность обработки. Это касается главным образом репортажных снимков.

Необходимо очень тщательно продумывать все вопросы, связанные с правдивостью соединения кусков изображения, главным образом это правда перспективы и правда освещения.

Прежде чем решиться убирать какую-то деталь в изображении, необходимо убедиться, что это именно она мешает, что без нее снимок станет на порядок лучше. То есть нужно смоделировать процесс самым простым и безопасным способом. Для этого лучше всего воспользоваться игрой «Фиговый лист», которая описывается в одной из предыдущих глав.

* * *

И все же, если говорить о работе с фотографическим изображением, компьютерное творчество и даже компьютерное искусство возможны.

Только не надо ничего дорисовывать, разводить в кадре сюрреализм или придумывать какую-нибудь фантастическую страшилку. Оставаясь в рамках реалистической фотографии, убрав сначала мешающие детали, можно вносить в оставшиеся такие почти невидимые изменения, работать с такими «чуть-чуть», уточнять линейные и тональные отношения таким образом, что самый удачный снимок совершенно преобразится и, возможно, станет настоящим произведением фотоискусства.

И более того, когда первое опьянение от возможностей «Фотошопа» пройдет и фотографы немного успокоятся, когда они направят свои усилия не на то, чтобы перекраивать фотографию, разбирать и собирать ее по кусочкам, и тем самым реализовывать свои фантазии с помощью компьютера, а на реальные, пусть даже еле заметные улучшение фотографического изображения, возможно только тогда компьютер будет помогать фотокамере, а не камера - компьютеру, а художественная фотография впервые в своей истории получит новый, невероятный по своим

возможностям стимул для своего совершенствования. И пусть это будет очень малая часть компьютерной фотографии, можно все же надеяться, что произойдет новое рождение изобразительной и композиционной фотографии как подлинного изобразительного искусства.

* * *

Даже такой хрестоматийный шедевр можно значительно улучшить, если только понять, как устроена его композиция (илл. 541, 542).

Чем же исправленный вариант лучше старого? Прежде всего снимок наполнился небом, это как реальное небо над строениями вдали, так и отражение его в огромной луже.

Изображение стало более графичным и более плоским, отражение прыгающего мужчины в воде зрительно выделилось (светлое окружение) и приобрело значимость. Теперь именно оно, а не сам мужчина - композиционный центр кадра. Диагональ (наклон отраженной фигуры - плакат на заборе) стала гораздо активнее, теперь она главная в композиции, она же организует содержательную связь прыгающий мужчина + плакат.

Следует отметить - все это уже существовало в снимке мастера, но не так явственно. Мы не привнесли ничего своего в эту фотографию, а всего лишь использовали ее внутренние резервы, никак не исказив первоначальный замысел автора.

* * *

Благодаря ритмическому повтору уменьшающихся форм зонтик в руках девочки начинает двигаться, он поднимается и в конце концов взлетает. Если успокоить пеструю толпу людей на втором плане и чуть-чуть поправить отдельные детали, ощущение это значительно усиливается (илл. 543, 544).

Связь зонтика девочки и последнего в ряду, а также зрительное движение от первого ко второму (форма) становятся содержанием этой фотографии. Белый зонтик как будто взлетает, парит над людьми, очередью, над светлым лицом девочки, которая о чем-то задумалась...

* * *

541. А. Картье-Брессон 542

543 544

СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ. Известно, что главное в книге - это счастливый конец. Здесь автору пришлось призадуматься.

Действительно, предмет разговора настолько сложен, что говорить о нем почти невозможно.

Научить композиции неподготовленного человека тоже почти невозможно.

И предоставить читателю полный перечень композиционных решений на все случаи жизни опять же нет возможности.

Что же это получается, одни «почти» и «невозможно».

Однако на практике все не так уж и плохо. И даже, можно сказать, неожиданно хорошо. Об этом говорит уже известный читателю специалист по зрительному восприятию и искусствовед Рудольф Арнхейм.

«С первого взгляда представляется совершенно невероятным, чтобы одна фаза протекающего процесса была способна удовлетворить всем требованиям, которые хорошая фотография предъявляет к композиции и символическому значению. Между тем, подобно рыбаку или охотнику, фотограф делает ставку на невероятный случай и, как это ни странно, выигрывает чаще, чем это представляется сколько нибудь разумным или обоснованным» *(5-275).*

* * *

И еще, ***за что мы любим фотографию,*** не только фотоискусство, самую обычную фотографию, мы все, фотографы и не фотографы, что называется, потребители?

Все очень просто, на фотоснимке я могу выглядеть красивее, чем в жизни, даже умнее. И, глядя на этот снимок, может быть, я начну думать, что жизнь моя действительно значительна и чего-то стоит.

То же самое в отношениях между фотографией с самой жизнью. Она на фотоснимках точно так же может быть гораздо более красивой и умной, во всяком случае много более осмысленной, чем в действительности.

Не прекрасная сама по себе природа, не багровое солнце, встающее над горизонтом, а обычное, будничное, те ежедневные мусор и дрянь, из которых и состоит наше существование. Идет человек по улице в магазин. И вдруг оказывается - как это красиво, как хорошо и правильно!

* * *

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
Волков Н. Композиция *в* живописи. М., 1977.
Грегори Р. Разумный глаз. М., 1972.
Морозов А. Художник и мир личности. М., 1981.
Никулина О. Природа глазами художника. М., 1982.
Рок И. Введение в зрительное восприятие. М., 1980.
Ярбус А. Роль движения глаза в процессе зрения. М., 1965.
Andre Kertesz. Genre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1982.
Escher M. Grafiek en tekeningen. Taschen/Librero, 1994.
Eugene Smith. I Grandi Fotografi. Serie Argento, 1983.
Henri Cartier Bresson: Photographer. Thames and Hudson, 1979.
Manchester W. Zeit Blende. Schirmel/Mosel, 1989.
Psychology and the visual arts. Edited by James Hogg. Penguin Books, 1969.
The Concerned Photography. Grossman, 1968. 20th Century Photography. Museum Ludwig. Cologne, 1996.
Foto & Video. 2001, №10; 2002, №4.

А также архив автора, работы студенов и учеников.
Снимок 493 из архива Валерия Черниевского.
Монтаж 461 Валерия Черниевского.
Композиция 272 (385) Андрея Троицкого.

Фотографии автора: *1, 11, 68, 79-81, 83, 86, 88, 91, 92, 94, 134, 137, 148, 152, 165-168, 171, 172, 200, 202, 208, 285, 291, 296-298, 300, 302, 313, 321, 323, 325, 327-329, 356, 357, 358, 365, 374, 377, 378, 412-415, 419-426, 434, 439, 443, 444, 446, 447, 452, 453, 457, 461(2), 463(1,2), 465(1,2), 468(1-5), 469(1-8), 497, 498, 500, 501, 503, 504, 507, 510, 512, 513, 515, 517, 522, 523, 527-529, 532, 533, 536, 543.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 . *Алпатов М.* Композиция в живописи. М. - Л., 1940.
2. *Алпатов М.* Немеркнущее наследие. М., 1990.
3. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. М., 1984.
4. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
5. *Арнхейм Р.* О природе фотографии // Психология художественного творчества. Минск, 1999.
6. *Базен А.* Что такое кино. М.,1972.
7. *Басин Е.* Семантическая философия искусства. М., 1979.
8. *Вейль Г.* Симметрия. М., 1968.
9. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства. Л., 1930.
10. *Волков Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
1 1 . *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1987.
12. *Гончарова Н.* А. Теория изображения. М., 1997.
13 *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и архитектуре. М., 1936.
14. *Грегори Р.* Разумный глаз. М., 1972.
15. *Григорьев С.* О композиции // Школа изобразительного искусства/ М., 1963., Т. 7.
16. *Даниэль С.* Искусство видеть. М., 1990.
17. *Демидов В.* Как мы видим то, что видим. М., 1979.
18. *Дидро Д.* Опыт о живописи // Мысли об искусстве. Л - М.,1936, Т. 1.
19. *Дыко Л.* Беседы о фотомастерстве. М., 1977.
20. *Дыко Л.,* Головня А. Фотокомпозиция. М., 1962.
21. *Дыко Л., Иофис Е.* Фотография, ее техника и искусство. М., 1960.
22. *Кракауэр З.* Теория фильма. М., 1964.
23. *Кузин П.* Психология. М., 1965.
24. *Левина И.* Гойя. М., 1958.
25. *Леонардо да Винчи.* Избранное. М., 1952.
26. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
27. *Лотман Ю.* Об искусстве. Спб., 1998.
28. Мастера искусств об искусстве. М.,1934. Т. 3.
29. Мастера искусств об искусстве. М.,1937. Т. 4.
30. *Морозов* С. Творческая фотография. М.,1985.
31. *Поллак П.* Из истории фотографии. М., 1983.
32. *Пондопуло Г.* Фотография и современность. М., 1982.
33. Проблемы композиции. М., 2000.

34. *Раушенбах Б.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986.
35. *Ренуар Ж.* Дневники. М., 1965.
36. *Рок И.* Введение в зрительное восприятие. М., 1980.
37. Сергей Лобрвиков. Каталог. Киров, 1996.
38. *Смолина Н.* Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990.
39. *Тарабукин Н.* Опыт теории живописи. М., 1923.
40. *Толстой Л.* Поли. собр. соч. В 90 т. Т. 30, 62. М., 1953.
41. *Тынянов Ю.* Поэтика. История. Литература. Кино. М., 1977.
42. *Тынянов Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.
43. *Фаворский В.* Воспоминания современников. М., 1991.
44. *Фаворский В.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.
45. *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. // Семиотика и искусство-
метрия. М., 1972.
46. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1964.
47. *Ярбус А.* Роль движения глаза в процессе зрения. М., 1965.
48. Вестник фотографии. 1912. № 7.
49. Неделя. 1974, № 6 (726).
50 Ретикуляция. 1997, №3 (35).
51. Советское Фото. *С. Морозов.* О развитии документальной фотографии, 1974, №9.
52. Creative Camera. 1978. № 8.
53. Popular Photography. 1974. № 5.
54. *Sontag Susan.* On Photography. A Delta Book, 1980.
55. *Zakia R. D.* Perceptual Quotes for Photographers. Light Impressions Corporations, 1990.

Учебное издание

Лапин Александр Иосифович
ФОТОГРАФИЯ КАК...

Зав. редакцией Г. М. Степаненко
Редактор Г. В. Кошелева
Оформление художника В. А. Крючкова
Оригинал-макет А. Лапин.

Изд. лиц. №040414 от 18. 04. 1997.

Подписано в печать 17.05.03 г.
Формат 84x90 1/16. Бумага мелованная 115 г/м^2.
Гарнитура Helios. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 18,5. Тираж 3 000
экз. Изд. № 7416.

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета,
125009, Москва, Б. Никитская, 5/7.

Отпечатано с готовых диапозитивов