

Объектив, конечно же, про константность ничего не знает и поэтому возможны казусы, как на илл. 395.

Существует еще и константность восприятия формы, которая исправляет ошибки оптической системы глаза. В жизни мы не видим вертикали здания сходящимися, когда смотрим на него с уровня земли, ракурсные искажения не так велики, как на фотографии. Механизм константности цвета позволяет нам видеть белый лист бумаги белым даже в темноте, где объективно он серый. Остается еще добавить, что степень нерезкости, размытости, которую дает фотографический объектив при открытой диафрагме, абсолютно не соответствует степени нерезкости зрения глаза.

Приведенные отличия фотографического изображения от изображаемого объекта показывают, что фотография имеет значительную условность. Более того, компоненты изображения взаимодействуют совершенно по другим законам, нежели их оригиналы в реальном мире.

Следовательно, фотографическое изображение не всегда является бездушным «механическим документализмом» с «безличностным оптико-механическим характером фотографической фиксации наподобие следа автомобильной шины или дактилоскопического отпечатка», который выражает «деперсонализм и механистичность в запечатлении действительности», «устранение субъекта», «бесстрастность и сухость камеры», «натуралистичность фотографии» и ее «механическую тождественность», «несообразованность, разрыхленность композиции», «случайность и несообразность в топографии фотообраза», которая разбивается о «каменную неизменность самого негатива», вследствие чего фотография есть не что иное, как «дословесное видение реальности, во всей ее неустранимой случайности и несообразности, которые не могут быть полностью предопределены и превращены в смысл», как об этом пишут некоторые исследователи (М. Сапаров и др.).

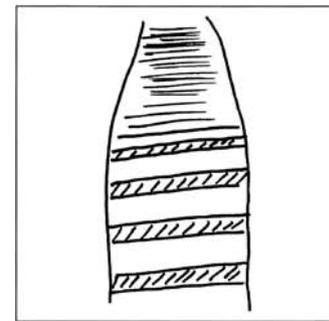
Все это справедливо, если говорить о фотографии вообще (или о тексте вообще, или о холсте, покрытом красками, вообще). Более того, художественная фотография составляет доли процента среди массы всех фотоснимков в мире. И все же развитие визуального языка отчасти происходит в направлении художественности.

Это вызвано как требованием большей смысловой наполненности изображения, так и стремлением многих фотографов к художественному языку, композиционному творчеству, которое в этом случае становится основным средством самовыражения.

Остается добавить: все вышесказанное отнюдь не означает, что фотография художественна по своей природе. Или тем более, что знание простых правил композиции достаточно для создания художественных произведений. Отнюдь нет. Есть бессмысленный набор слов, есть грамотный текст, написанный по правилам, а есть текст художественный. И если разница между первым и вторым достаточно легко преодолима, то достижение последнего уровня требует очень и очень больших усилий фотографа, да и фотограф ли это будет, скорее, — художник.

По большому счету искусство едино, и фотографическое искусство, как и всякое другое, подразумевает муки творчества, постижение художественного языка, неудачи и прозрения, минуты вдохновения и годы молчания.

И все же фотографий хотя бы отчасти художественных на свете гораздо больше, чем мы можем себе представить. Часто основа художественности (изобразительные связи) возникает даже в тех случаях, когда фотограф не прилагает к этому никаких усилий. Можно рассматривать такую слу-



392



393



394

чайную художественность как игру природы, результат стечения множества самых разных обстоятельств. Проблема в том, что мы не всегда распознаем элементы художественности даже в том случае, когда они явственно присутствуют на снимке.

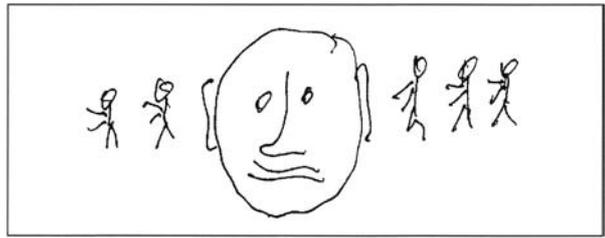
И вот пример. Казалось бы, самый обычный любительский снимок на память. Однако это далеко не так, в этой фотографии можно обнаружить нечто большее (илл. 396). Конечно, главная деталь здесь — поле цветов на стене. Это как сон, который видит ребенок, это его мир, мир его детства. Но, стоп, откуда взялось это ощущение, какая причина его вызвала? На снимке спящий ребенок, а на обоях цветы.

Это тональная связь спящего и фона: темные обои рифмуются с темной головой ребенка и резко контрастируют с белой подушкой. Последняя, вообще неизвестно, где находится, то ли на переднем плане, то ли на дальнем (эффект обратной перспективы).

Таким образом, не прямое включение в кадр цветов на стене, хотя в этом уже есть находка фотографа, а именно изобразительная связь темного лица и темных обоев является первостепенной причиной возникающих ассоциаций.

Можно представить себе ту же фотографию со светлым лицом ребенка. Смысловая связь мальчик + цветы если не исчезнет, то значительно ослабеет, поскольку не подкреплена больше изобразительной (илл. 397).

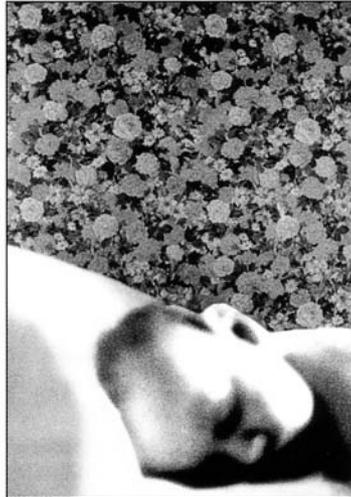
А теперь лужайка с цветами снится уже не мальчику, а подушке (илл. 398).



395



396. Неизвестный автор



397. Вариант 1



398. Вариант 2

ЧАСТЬ 3

ВВЕДЕНИЕ

В РЕПОРТАЖНУЮ

ФОТОГРАФИЮ

Наша задача — рассмотреть не то, что снимает фотограф, а как он это снимает. При этом разделение на жанры, естественно, остается в силе. Но так ли уж важно, к какому жанру отнести крупно взятую фигуру человека на фоне выразительного пейзажа. Будет ли это называться портретом или пейзажем — неважно, от этого ничего не изменится. Главное — как подойти к такой съемке, на что рассчитывать и чего опасаться.

ГЛАВА 1

ВИДЫ ИЛИ ЖАНРЫ

Существующее ныне деление фотографии на жанры первоначально заимствовано из живописи и достаточно условно. Обычно называют следующие фотографические жанры: портрет, пейзаж, архитектура, натюрморт, жанровая фотография, фоторепортаж. Иногда к этому добавляют фотоэтюд и фотокартину как «художественную фотографию».

Подобное деление основано на объекте съемки (человек, природа, предметы на столе и т. д.), но никак не отражает специфику работы фотографа. Можно подразделить портрет на постановочный и репортажный (снятый врасплох), это существенно разная съемка, разное мышление, разная техника (студийная камера или малоформатный фотоаппарат), но и этого недостаточно.

Портрет известного деятеля, портрет незнакомого человека на улице, портрет-типаж, портрет в интерьере или портрет спортсмена во время состязаний, — все это разная съемка.

Не поможет и дальнейшее деление — мужской портрет, женский, детский, парный или групповой. Можно, например, сказать, что мужской портрет требует светотеневого рисунка (резкий, фактурный свет от одного преимущественного источника), а женский — светотонального (мягкий, отраженный, заполняющий, бестеновой свет). Или что детей лучше всего снимать со вспышкой, потому что они все время в движении. Но эти знания потребуются, скорее, ремесленнику, а не творческому фотографу, для которого подобные простые приемы и так очевидны и, тем более, никак не гарантируют успех. То есть это те самые правила, которые придуманы только для того, чтобы с определенного момента их нарушать.

Начинать следует, наверное, с задачи, которую ставит перед собой фотограф. Один, возможно, скажет, что хочет найти значительную, даже символическую деталь и через нее рассказать о человеке. Это определенный принцип фотографического мышления, такую фотографию можно назвать фотографией детали, у нее свои законы, которые можно изучать и делать какие-то действительно важные для фотографа выводы.

Второй надеется запечатлеть момент, движение, жест, взгляд и т. д. Это другая фотография, другие средства и другое мышление, это фотография момента.

А третий скажет, что будет искать типаж, что через характерную внешность конкретного человека хочет выразить нечто, соответствующее его замыслу. И так далее, и тому подобное.

Задача, которую ставит фотограф, определяет логику его действий, специфику его работы и даже техническое оснащение, которое ему потребуется.

Совершенно очевидно, что та же фотография момента имеет отношение не только к фотографическому портрету, но и к жанровому снимку, событийному репортажу или даже к пейзажу, если в нем присутствуют движущиеся фигуры людей или животных.

Получается, что понятие вида гораздо шире определенного фотографического жанра в традиционном его понимании и относится не к снимаемому объекту, а к чему-то более существенному — подходу фотографа к съемке, его поведению, предсказуемости результата и многому другому.

Наша задача — рассмотреть не то, что снимает фотограф, а как он это снимает. При этом разделение на жанры, естественно, остается в силе. Но так ли уж важно, к какому жанру отнести крупно взятую фигуру человека на фоне выразительного пейзажа. Будет ли это называться портретом или пейзажем — неважно, от этого ничего не изменится. Главное — как подходить к такой съемке, на что рассчитывать и чего опасаться.

Мы будем рассматривать репортажную фотографию, причем репортаж — это не фотографический жанр в общепринятом понимании, а метод (способ) съемки. Репортажная фотография как противоположность постановочной, в ней категорически не допускается какая бы то ни было организация, режиссура. Это фотография, которую делает «невидимый» фотограф «невидимой» камерой.

Существуют два основных способа такой съемки: метод скрытой камеры и метод привычной камеры. В первом случае фотограф делает все возможное, чтобы остаться незамеченным, а во втором — не скрывается, но ждет того момента, когда люди перестанут реагировать на его присутствие.

Кроме того, деление репортажной фотографии на документальную и художественную также не выдерживает критики. Отсюда эти бессмысленные споры, может ли документальная фотография быть художественной и документальна ли художественная фотография.

Во-первых, понятие художественности обычно не раскрывается, кроме расхожих фраз: художественная фотография — это фотография «хорошая»; художественная фотография обладает эстетическим воздействием; художественная фотография — это образность или же степень вмешательства, мера рукотворной работы фотографа. Иногда понятия подменяются: художественная фотография называется фотоискусством вымысла (понимая под этим «творческое» вмешательство фотографа или фотомонтаж), документальная — фотоискусством факта, плюс хроникальная как неискусство. Или предлагают такой гибрид, как художественно-документальная фотография.

И, во-вторых, документальна любая фотография, даже абстрактный узор, потому что это не придумано, а увидено (пусть через объектив микроскопа), то есть существовало в реальности хотя бы одно мгновение. Документальна всякая фотография еще и потому, что на ней обязательно имеется незапланированная, излишняя информация. Именно она и превращает фотографическое изображение в документ, который можно изучать, находить в нем то, чего не видел сам фотограф.



399. Малькольм Браун

Нет такой разновидности — «документальная фотография» — еще и потому, что не существует ее антипода — «недокументальной фотографии». Поэтому лучше говорить об информационной фотографии, подчеркивая тем самым, что главное в ней — именно визуальная информация, а не авторская трактовка или же перевод ее на язык изображения.

Все фотографии в равной мере документальны, но по-разному информативны. В одной запечатлено какое-то событие (ситуация, факт), само по себе настолько выдающееся, что оно-то и является содержанием такой фотографии. А в другой — информация не представляет сколько-нибудь значительного интереса, содержание такой фотографии в чем-то другом: в подтексте, аналогии, форме, выразительности изображения.

Есть масса нехудожественных снимков, которые на полном основании причислены к искусству фотографии. Само событие настолько потрясающее — от самосожжения живого человека (илл. 399) до вида Земли из космоса, — что заключает в себе огромное человеческое содержание. И большой вопрос, выиграет ли снимок самосожжения, если в момент съемки думать о композиции, да и этично ли это (может, нужно бросить аппарат и бежать за водой)? Фотографии-свидетельства позволяют заглянуть в прошлое, увидеть поворотные моменты в истории человечества или в жизни отдельного человека. Здесь особенно силен эффект присутствия, такая фотография абсолютно прозрачна. Роль фотографа только в том, чтобы присутствовать на месте события и вовремя нажать на кнопку.

В художественной фотографии, наоборот, все зависит от фотографа, он тщательно выбирает свои сюжеты. В этой фотографии, прежде всего авторской, нас интересует уже не событие (часто события как такового на снимке просто нет), а проявление личности фотографа, его видение и его мышление.

«...Факт сам по себе неинтересен, интересна точка зрения, с которой автор к нему подходит» (А. Картье-Брессон, 53).

Итак, мы попытаемся определить некоторые основные виды репортажной фотографии, исходя из их функции, меры соответствия между объектом съемки и изображением, а также специфики работы фотографа на площадке.

Предварительно можно свести все многообразие фотографических задач, которые фотограф решает при любого рода съемке (как репортажной, так и постановочной), к четырем основным типам.

Первая фотографическая задача — получить резкое, хорошо проработанное изображение одного объекта, одной детали или же совокупности всех деталей в кадре, вне связей выделенной детали с другими или же деталей друг с другом. Цель — точность, изображение — точная копия изображаемого. Это — техника, пусть даже доведенная до уровня высочайшего мастерства. Если сам объект съемки выразителен, выразительной будет и фотография. Фотограф не перестраивает изображение по-своему, его задача — сделать точную копию изображаемого (илл. 400).

Вторая фотографическая задача — взять в кадр только тот или те объекты, которые в своем сочетании или сопоставлении несут определенный смысл, подтекст. Но для того чтобы такое сопоставление состоя-



400. Вернер Бишоф



401



402. Гунар Бинде

* Снимок Бишофа, конечно, совершенно исключительный. Но, прежде всего, это уникальность самой ситуации. Фотограф ограничился фиксацией этой ситуации, ничем ее не усилив. Он не сделал шаг вправо или влево, не присел, не скадрировал отпечаток.

лось, необходимо придать ему соответствующую форму, по крайней мере, выделить необходимые детали, расставить нужные акценты. Эта задача уже показывает в какой-то степени мышление фотографа, его способность построить определенное изобразительное высказывание (смысловые связи выделенных элементов). То есть здесь присутствуют авторское начало, интерпретация (илл. 401).

Третья фотографическая задача — целенаправленное построение изображения. Светом, точкой съемки, резкостью, всеми доступными фотографу средствами выделить одни детали и приглушить звучание других, возможно, видоизменить их. В итоге на снимке получится не совсем то, что было в реальности, а иногда и совсем не то. Это фотография творческая, здесь требуется все мастерство фотографа. К тому же это и авторская фотография, ее цель не фиксация, а выразительность, которая, возможно, только намечалась в самом объекте съемки или отсутствовала совсем (не столь выразительный объект и максимально выразительная фотография, илл. 402).

И четвертая фотографическая задача — сочетать, сопрягать детали, взятые в кадр, добиваясь в первую очередь их согласованности, и в этой согласованности искать смысл. В этом случае сам объект съемки или происходящее могут не представлять никакого интереса, акцент из изображаемого переносится в изображение. Иначе говоря, фотографа интересуют не столько смысловые связи, сколько изобразительные. В такой фотографии, а это, безусловно, самый трудный и самый редкий случай, главным становится чисто художественная задача построения изображения (илл. 403; см. также с. 181).



403

ГЛАВА 2

ВИДЫ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ

Хроникальная фотография. Хроникальная фотография, или фотография факта — это снимки каких-то частных событий, представляющих интерес только для тех людей, которые на них изображены и, может быть, для тех, кто эти снимки сделал. Люди ведут хронику своей жизни, жизни своих близких и друзей. На снимке — неотобранная и непродуманная случайная информация. Выхваченный из жизни факт не представляет интереса, он сам по себе. Нет сцепления его с другими фактами, а потому не возникнет и мысли как результата такого сцепления. Компановка случайная, границы кадра ничем не определены, свободны, изображение открыто продолжается во все стороны. Снимок делается ради одного интересующего фотографа объекта в центре, остальное всего лишь при сем присутствует.

Зритель не всегда разгадает, почему снимок сделан именно так и именно в этот момент. Сто из ста владельцев камер снимут точно так же, авторское начало отсутствует.

Пройдет много лет, хроникальные кадры станут частью истории и окажутся интересными, но не в фотографическом смысле, а как документ ушедшего времени (илл. 404; см. также с. 233).

Хроникальная фотография — это фотография народная, семейная. Трудно переоценить ее социальную роль. Американка Сьюзен Зонтаг очень тонко заметила, что эти фотографии — суть неопровержимые и подчас единственные доказательства того, что данный человек существует или существовал в этом мире. А по поводу семейных снимков сказала: «Нередко семейный альбом — не только единственное свидетельство существования той или иной семьи, но и единственное, что объединяет большую семью в некое единое целое» (54 - 14).

В современном мире фотография в известном смысле выполняет функцию памяти. Если событие не было снято, то можно сказать, что его просто не было. И наоборот, совершенно незначительное событие становится запоминающимся, если было снято удачно.

«Мы с женой в Париже», «Мой дом, мои дети», «Какой смешной человек, вон тот зади», «Какая инте-



404. Неизвестный автор

ресная собака», «А это мой день рождения, видно всех, кто пришел». Но и здесь природа фотографии проявляется, хотя и неожиданно. На снимке «Моя жена и пирамиды», возможно, самое интересное — как случайный прохожий держит руку, то есть непредвиденное и в данном случае ненужное.

Информационная фотография. Фотография информационная отличается от хроникальной тем, что она предназначена именно для постороннего зрителя. Человек фотографирует что-то такое, что его лично не касается, но кажется интересным. Фотографирует, чтобы запомнить и показать другим.

подавляющее большинство снимков, которые делаются для газет или журналов как любителями, так и профессионалами невысокого уровня, — это информационная фотография.

Она и называется информационной, потому что единственное ее содержание — это зрительная информация на поверхности фотобумаги. Она подобна тексту деловых сообщений — максимальная однозначность и отсутствие нюансов. Это текст, в котором все бесконечное богатство значений и оттенков языка не используется.

Иначе говоря, это чистая информация, которая фактически анонимна. Другой фотограф или тысяча фотографов сделают точно такие же безымянные снимки.

В большинстве случаев они используются в СМИ за неимением лучших. Часто такая фотография совершенно необходима (например, протокольная съемка заседания правительства).

Средства фотографической выразительности не используются, этот язык не требуется для передачи информации. Единственная цель фотографа — зафиксировать происходящее, единственная трудность — определение экспозиции и глубины резкости. Кстати сказать, сегодня большинство информационных снимков делаются со вспышкой. Прямая вспышка — плоский, слепой свет, отсутствие планов. Вспышка, особенно в неумелых руках, — это антивыразительность и антифотография.

Событийная фотография. Событийная фотография — свидетельство какого-то значительного события. Минимум организации изображения необходим, однако не это является главным. Закон таков: чем интереснее событие, тем ценнее снимок. Сюда относится и то, что бывает редко, и тем более то, что невозможно было себе представить (илл. 405).

Ценность событийной фотографии в том, что она живое свидетельство, желательно объективное и беспристрастное, ценны документальность, правдивость, возможность рассмотреть подробности. А вот авторская оценка, отношение фотографа, вообще говоря, не требуются. Его роль — быть там, где-то на другой стороне земного шара, и предоставить визуальную информацию. Это «прямая» фотография, чистый, художественно не организованный кадр.

От фотографа требуется умение видеть и мгновенно реагировать, а кроме того, конечно, умение понимать: иногда не так-то просто оценить нестандартность ситуации или же почувствовать, что может или должно произойти.



405. Владимир Жаров

Конечно, настоящий фотограф все равно проявляет свое «я», один снимает поведение участников в центре, другой — реакцию зрителей на периферии, третий ищет символическую деталь или выразительный момент (илл. 406).

Более того, в руках большого мастера камера все равно «думает». Поэтому отнюдь не исключены снимки действительно уникального события, в которых фотограф использует все свое мастерство, чтобы добиться выразительности. Однако событийная съемка требует тактичности, чувства меры. От снимка в ежедневной газете мы ждем прежде всего информации. Фотография в журнале может быть более авторской, более многозначной (тем более, если она одна «держит» аналитическую статью). И совсем другое дело — фотокнига или фотовыставка, здесь в полной мере уместны размышления фотографа, его личный, часто нестандартный и неожиданный взгляд на событие или проблему.

Чаще всего событийная фотография снимается по заданию газеты или журнала. Иногда для этого нужно ехать в другой город или другую страну. Фотограф должен представлять себе, в каких условиях он будет работать, то есть какая аппаратура ему необходима. Очень важно подготовиться к съемке и в другом плане — изучить местные условия, узнать как можно больше о событии, на котором предстоит побывать, представлять себе его особенности и возможные неожиданности, составить список сюжетов, которые необходимо снять.

«Очень важно помнить, что каждую съемку надо производить в том темпе, в каком развивается событие, и быть уверенным, что ты успеешь все передать на пленке, иначе будет слишком поздно: невозможно повторить мгновение.

Часто в процессе съемки неуверенность и неумение попасть в ритм события мешают сосредоточиться, и в результате фотографии скользят по поверхности и теряют те чудесные мгновения, которые, казалось бы, сами происходят на пленку» (А. Картье-Брессон, 53 - 5).

На событии репортер снимает очень много, однако хорошо представляет, что и где именно у него могло получиться. Случайности подстерегают его извне, в неожиданных поворотах события. Результаты же на пленке, если не подвели нервы и что-то не помешало, достаточно предсказуемы.

Однако считать следует не отснятые кадры, а количество сюжетов. Ведь на одну определенную ситуацию можно истратить целую пленку (одна точка, одни и те же герои). Итого, снят один сюжет, то есть один кадр, который в лучшем случае от этой пленки останется, а не 36 кадров, как кажется. А значит, настоящая работа еще впереди, нужно искать новые точки и новые сюжеты.

Самое важное — оказаться в нужный момент в нужном месте, это качество настоящего фоторепортера. В том месте и в тот момент его ждет желанная удача: «Мне повезло, я был ближе всех», или: «Все побежали вперед, а я остался сзади».

Высшим достижением событийной съемки следует считать снимки-свидетельства действительно уникальных событий. Это редкая репортерская удача и награда тому, кто много снимает и всегда имеет при себе камеру. Один-два раза в жизни может необыкновенно повезти. Вместе с тем у каждого репортера всегда наготове несколько душераздирающих историй о том, как он увидел нечто уникальное, но не смог сфотографировать его по вполне объективным причинам.



406. Тибор Хонти. Чехословакия, 10 мая 1945 г.

Фотография события сама иногда становится событием, изменяющим если не ход истории, то, во всяком случае, массовое сознание людей, отношение их к какой-то проблеме.

Следующий этап мастерства — способность запечатлеть кульминацию события. Здесь от фотографа требуется умение предвидеть, это одна из составляющих его таланта. В одном снимке нужно поймать самый нерв события, его смысл и особенность. Огромное значение имеет позиция, которую репортер выбирает для съемки. Здесь нет универсальных рецептов: залезть с телевиком на крышу или бежать в толпу с широкоугольником, — все зависит от опыта фотографа и его чутья.

Представим ситуацию: митинг на стадионе, выступает премьер-министр, тысячи людей и сотни фотографов. И вдруг в небе появляется незапланированный вертолет...

Естественно, все фотографы побежали наверх, чтобы взять в кадр массу людей и вертолет над стадионом. А один, наоборот, спустился вниз на поле, подошел близко к оратору, взял телевик и стал ждать. И он победил, этот фотограф, ему удалось соединить в одном кадре премьер-министра и вертолет в небе. И, как подарок судьбы, премьер в тот момент поднял руку и показал вертолету кулак!

Вот еще пример: площадь большого города, многотысячный митинг, на краю площади стоит огромный памятник Ленину... Можно бежать со всеми в центр площади, снимать ораторов и эмоции толпы, можно уйти на противоположный край и взять в кадр толпу на фоне памятника (это уже хорошо, но так поступают многие), а можно — догадавшись, что в конце концов люди, чтобы лучше видеть, непременно полезут на памятник и припадут к ногам вождя, как ребенок в минуту опасности держит за брючину любимого отца, — подойти к памятнику (это уже совсем хорошо).

Вообще говоря, повторить ничего нельзя, можно снять хуже, можно лучше, но никогда — так же. Настоящий репортер «снимает» всегда, нет аппарата, нет возможности зафиксировать что-то на пленку — не беда. Всегда нужно быть начеку, всегда все видеть, все замечать, искать смысл во всем видимом. И, может быть, если очень повезет, в жизни не раз встретится нечто подобное и камера будет наготове, и ты будешь к этому готов.

Еще одно необходимое фотографу умение — правильно себя вести при работе с людьми. Начинающие стесняются выйти на пустое место и встать лицом к толпе или тем более снимать людей открыто. И это действительно требует особых способностей, не всем под силу. Направить камеру на человека очень трудно. Но и этого мало. Нужно еще большее мужество, чтобы тут же не опустить фотоаппарат, щелкнув один раз для самооправдания.

И, наконец, самый желанный случай, когда в событии или в том, как оно проявляется, уже заложено определенное содержание, оно, событие, означает нечто другое, гораздо большее, чем то, что буквально происходит. Это подтекст, метафора, символическое значение. То есть интерпретация в этом случае может быть многоплановой, многозначной (илл. 407).



407

Событие может разворачиваться и не по правилам. Нужно быть готовым к самым неожиданным его поворотам и действовать по обстоятельствам.

Ситуация: левые на митинге дерутся с правыми, у тех и у других в руках флаги... Неожиданно ветер спутал флаги двух враждующих партий и на какой-то момент они как будто слились в объятии, внезапно примирились. Или тот же ветер облепил красным полотнищем лицо демонстранта, и он как будто ослеп и вместе с тем смотрит на мир сквозь символ своей веры.

Требования к форме здесь не так велики. Если элементарные условия композиции выполнены — главное выделено и акценты расставлены, то большего обычно не потребуется. Важно передать смысл, вовремя осознать его. Можно надеяться, что коммуникация в этом случае состоится, — зритель сполна получит свою информацию.

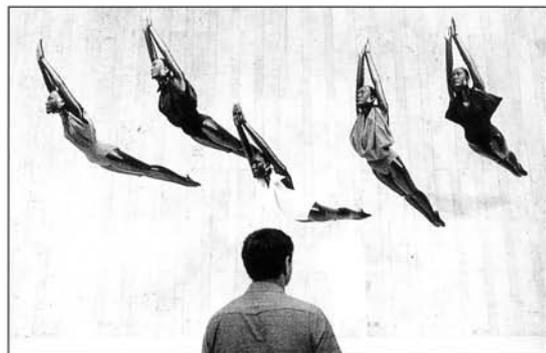
Необходимо уточнить, что специфика событийной съемки имеет место и в том случае, когда событие не столь значительное, но в его проявлении просматривается иносказание. Или же когда смысл возникает всего на одно мгновение. Или когда он проявляется через какую-то частную деталь. Или смысл возникает в том, как складывается изображение и как соотносятся его компоненты. Но все эти случаи имеют и свою собственную специфику.

Ситуационная фотография. Понятно, что действительно актуальные, значительные события бывают не так часто. И основная масса репортажных снимков, которые мы видим в журналах и на выставках, — это, строго говоря, фотография не событийная (выдающееся событие — интересный снимок).

Так, последний пример может вызвать вопрос: разве это событие, подумаешь, флаги слились или лицо облепило?! И если даже эти снимки сделаны во время большой демонстрации, то есть действительно важного события, имеют ли они к нему пря-



408



409



410



411

мое отношение? Если эти фотографии только часть очерка, который включает в себя и другие, более актуальные снимки, — безусловно, имеют. Это фон, подробности, периферия того события, которому посвящен репортаж в целом.

В противном случае, конечно, это не событийная фотография, потому что запечатленный факт не настолько значителен. Зато в подобной фотографии изображена некая ситуация, в которой скрыт глубокий подтекст.

Будем называть такую фотографию ситуационной. (Ситуация — положение, обстановка, совокупность обстоятельств). Не зря Зигфрид Кракауэр говорил о случайных событиях как лучшей пище для фотоснимков.

Ситуационная фотография отличается от событийной значительным содержанием при внешней незначительности происходящего. Это не показ и не фиксация происходящего, это раскрытие его смысла, то есть такая фотография является прежде всего аналитической, иногда даже поэтическим или философским размышлением о жизни (илл. 408; см. также с. 261).

Происходит нечто необычное, странное, не укладывающееся в рамки привычного. В таком случае мы говорим об интересно сложившейся ситуации. Нищий раздаст деньги прохожим. Или лошадь везет автомобиль с заглушим двигателем (сразу напрашивается название — «лошадиная сила»), мало ли что в жизни бывает, иногда возникают совершенно гротескные, просто сюрреалистические ситуации. И это действительно самая излюбленная пища для фотографов, ибо только фотография способна документально запечатлеть подобные вещи (илл. 409; см. также с. 249).

Фотограф ищет и находит такие сюжеты в реальности. Он не привязан к определенному событию, месту и времени его проведения. Жизнь полна неожиданностей, иногда она дарит фотографу такие сцены, которые невозможно придумать. Режиссура здесь вредит, ценность ситуации в ее безусловной правдивости, документальности.

Встречаются чисто репортажные фотографии, где случайным образом все сходится настолько точно, что они выглядят как постановочные. Справедливости ради нужно сказать, что редко, но бывают и постановочные снимки, которые не отличишь от настоящего репортажа. Но эти исключения не отменяют общего правила: жизнь гораздо богаче всех наших представлений о ней, а ценность фотографии и заключается в том, что она способна фиксировать самые непредвиденные, неожиданные события, разрушая все штампы и стереотипы.

Такого рода репортажная фотография близка по методике к событийной, все зависит от реакции фотографа, его способности мгновенно оценить значение сложившейся ситуации.

Но часто бывает и по-другому, когда подтекст заключен не в изображаемом действии, микрособытии, факте, а возникает благодаря невероятному, многозначительному сочетанию людей и предметов в кадре. То есть опять мы получаем некую ситуацию, смысл которой заключен в подтексте такого странного, невозможного сочетания. Выхваченные из жизни картинки, часто нелогичные и странные, они бывают сюрреалистичны, скорее сон, чем явь.



412



413



414

Если ситуация раскрывает свой смысл через детали — это фотография детали. Если выразительная ситуация возникает на один-единственный момент — это фотография момента. Если возникающая в силу стечения обстоятельств ситуация интересна своей выразительной формой — это изобразительная фотография. Но основа содержания во всех этих случаях — раскрытие значения ситуации.

Фотография ситуации во многом близка поэзии, особенно когда возникают рифмы-связи между объектами и их значениями. Она непременно многозначна, как и поэзия, причем содержание ее часто невыразимо при помощи слов, во всяком случае, оно не на поверхности, оно проступает, мерцает, угадывается сквозь нее. Содержание это заключено в подтексте, метафоре или же в сочетании смыслов и значений отдельных деталей, которые собраны в рамках одного кадра, часто совершенно несопоставимых или далеких по смыслу. Поэтому такие фотографии многих зрителей ставят в тупик: — «А о чем это? Что хотел сказать фотограф?» (илл. 410; см. также с. 257).

Итак, ситуационная фотография — это фотография какой-то многозначительной случайности, возникшей в силу стечения множества самых разных обстоятельств. Это или какое-то действие, или определенное сочетание деталей в кадре (илл. 411; см. также с. 205).

Это фотография, по сути, аналитическая, она требует от фотографа как умения видеть, так и умения понимать весь спектр значений и оттенков, которые содержатся в данной ситуации. Чаще всего фотограф ищет смысл в ситуациях странных и неоднозначных, а иногда и просто анекдотических (илл. 412-414).

Таким образом, в ситуационной фотографии важно не только то, что происходит перед камерой, а то, что увидел и как раскрыл это фотограф, то есть в конечном счете важен он сам, его мышление.

Ситуационная фотография более других субъективна. Фотограф изображает не то, что закономерно и должно происходить на самом деле, он ищет смысл в случайных проявлениях жизни соответственно тому, как он себе эту жизнь представляет. Он совершенно свободно может выразить свое личное отношение и понимание жизни, если, конечно, у него имеется это понимание и отношение.

Самый большой мастер ситуационной фотографии — это, наверное, Йозеф Куделка. Действительно, вот один из наиболее часто цитируемых снимков Куделки: один человек жонглирует мячом, второй лежит на земле, третий стоит, наклонившись вперед, а вдалеке лошадь и еще какой-то ящик или будка. Нельзя сказать, что это изысканная композиция или решающее мгновение, это ситуация совершенно странная, неоднозначная, действительно сюрреалистическая (илл. 415).

Другой снимок: мужчина стоит за спиной женщины, но впечатление такое, будто он сидит у нее на плечах, стена за спиной как будто в следах от пуль. Снова сон, только еще более многозначительный (илл. 416).

Остается добавить, что девять из десяти фотографий сделаны ради какой-то ситуации, которая заинтересовала фотографа. Проблема только в том, что ситуация, интересная для одного, не заставит другого просто поднять камеру, для него это совер-



415. Йозеф Куделка



416. Йозеф Куделка

шенно неинтересно. А третий вообще заявит, что это банально, это пройденный этап и такие вещи он больше не снимает.

Фотография момента. Фотограф не видит, а скорее угадывает. Он не знает, как сложится кадр, все зависит от стечения слишком большого количества непредвиденных обстоятельств. Практически фотограф работает на интуиции.

Чистота репортажа, то есть естественность поведения персонажей — обязательное условие, перед нами не актеры, а настоящие люди и настоящие ситуации.

Собственно события в этом случае может и не быть, фотографа интересует не событие само по себе, а некая ситуация, вернее, то, как она будет выглядеть в определенный момент. Зато снимать можно где угодно и что угодно, потому что главное здесь — уникальность момента, а не происходящего (илл. 417; см. также с. 241).

В фотографии момента существуют два совершенно различных метода съемки. Первый — это суперреакция, фотограф за долю секунды вскидывает камеру и снимает. А второй, гораздо более трудный, — длительное наблюдение, ожидание нужного момента с пальцем на кнопке. Здесь тоже необходимы мгновенная реакция, чувство предвидения, умение оставаться незаметным, и, главное, — способность предугадать смысл.

Выразительность момента — вещь самодостаточная, хорошо, если к этому и форма выразительна, и событие значительное, но, конечно, о таком можно только мечтать (илл. 418, 419).

«Наш метод работы — аналитический... Камера — это продолжение моего глаза, а снимок — сочетание взгляда, сердца и разума, возникшее в какой-то единственно важный момент» (А. Картье-Брессон, 53).

Отец обнимает дочь. Но почему у них закрыты глаза? От счастья (так люди закрывают глаза, когда целуются) или просто они моргнули в один и тот же момент? Этого



417. Анри Картье-Брессон



418. Анри Картье-Брессон



419. Эрнст Хаас



420. Эрнст Хаас

мы никогда не узнаем, а потому будем думать, что от счастья (илл. 420).

Фотография детали. Это тот случай, когда какая-то деталь, частность вдруг становится гораздо важнее, содержательнее, чем главный по смыслу объект. Например, тень на стене настолько интересна, что снимок делается ради нее, а не того, кто эту тень отбрасывает (илл. 421).

Представьте, ружье в руках человека — это деталь, но и ружье, висящее на стене, игрушечное ружье, которое направил на вас ребенок, значок-ружье на лацкане пиджака — это тоже детали, все они имеют общее значение, но вместе с тем в конкретной ситуации значительно отличаются по смыслу. Так что содержание может быть весьма различным: от лапидарного фотоплаката до глубокого размышления.

Уже упоминалось, что значащая деталь в изображении равносильна придаточному предложению. Если начать описывать изображение словами, то когда мы дойдем до нее, обязательно последует запятая и «который» («которая», «которое»), а дальше будет идти объяснение того значения, которое она вносит в смысл всего изображения или ситуации.

На следующем снимке (илл. 422) деталь — это тени на земле, которые значительно отличаются от своих хозяек, они стройнее и моложе, а кроме того, между женщинами неожиданно появляется кавалер.

Но не всякая деталь обязательно прозвучит в изображении. В любой фотографии великое множество самых разных деталей. При большом желании всегда можно найти такую из них, которая могла бы привести к смыслу или иметь подтекст. Но само по себе наличие на снимке такой многозначительной детали (или сочетания деталей) еще ни о чем не говорит, если она не читается.

Практически такая деталь немая, ее голос не будет услышан в шуме голосов других деталей, более активных, более выделенных. То есть сопоставления не произойдет и смысл не родится. Только акцентированные, глазом выделенные детали на снимке способны привести к смыслу. И



421. Джордж Крауз



422



423. Геннадий Бодров



424. Геннадий Бодров



425. Геннадий Бодров



426. Валерий Щеколдин

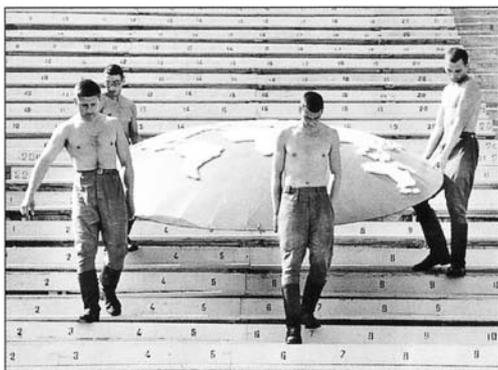
только в этом случае мы получим объективно существующее изобразительное высказывание.

Имеется один гениальный рецепт, необходимый всякому творческому человеку, решающему какую-либо проблему, — думать около. И в фотографии детали смотреть нужно около, то есть не туда, куда смотрят все окружающие. Например, смотреть не на лицо выступающего оратора, а на его руки или на тень на стене (илл. 423). Или же, в лучшем случае, успевать следить за тем и другим. Но это особое умение.

Можно снимать свадьбу или похороны и вдруг неожиданно увидеть что-то такое, что никакого отношения к теме не имеет. И очень важно суметь моментально переключиться, чтобы не потерять редкий кадр.

Деталь, свое самое дорогое, фотограф может показать сразу же, крупно и во всех подробностях. Но может и спрятать среди множества других, на первый взгляд не менее значимых. В этом случае важно, чтобы зритель не увидел ее раньше положенного времени.

В первом случае деталь самодостаточна, самовыразительна. Во втором — она неожиданным образом взрывает ситуацию, переворачивает ее с ног на голову. Ее смысл, ее содержание в контрасте с содер-



427



428. Андрей Турусов

жанием самого снимка. Сюжет строится на противопоставлении ожидаемого и случившегося, подобно новеллам О. Генри (илл. 424).

Сюда же можно отнести типажную фотографию, где внешность конкретного человека становится выразительной деталью.

Возможно, внимание фотографа привлекли две детали в кадре, и весь смысл в их сопоставлении. С точки зрения организации это более сложная задача. Во-первых, нужно выделить два композиционных центра, и, во-вторых, установить связь между ними. Ив — третьих, бывает важен еще и порядок восприятия (илл. 425, 426; см. также с. 229).

Большая разница, посмотрим ли мы сначала на целующуюся пару, а потом на белое пятно кровати или наоборот (если представить себе такую фотографию). А может быть, первым центром внимания станет белое платье, брошенное на стул.

Фотография детали — фотография в полной мере аналитическая (умение видеть плюс умение понимать), она часто прибегает к обобщению, иносказанию, метафоре (илл. 427).

Более всего это относится к тому случаю, когда фотограф сопоставляет (противопоставляет) две значимые детали. В этом содержится некое умозаключение, визуальное высказывание фотографа (иногда несколько слов, иногда целое предложение). Кстати сказать, в последнем случае наиболее органична композиция Весы (илл. 428; см. также с. 238).

Как и всякое иносказание, фотография детали многозначна. Более того, ее автор может проявить подлинную оригинальность и глубину мысли. Самое ценное, если фотограф смог увидеть что-то такое, что увидел он один, хотя рядом снимали и другие.

«Фотограф ориентируется во времени и пространстве, имея в виду сюжет и себя. Он должен стусеваться, забыть все, думая лишь о том, как через простую, но значительную деталь показать действительность...» (А. Картье-Брессон, 53).



429. Ансел Адамс

Изобразительная фотография. Следующий вид репортажной фотографии — изобразительная фотография. Основное внимание фотограф уделяет именно организации изображения. На снимке могут быть и актуальное событие, и выразительный момент, и значащая деталь, но все равно, особая ценность его определяется не информацией, не тем, что относится к изображаемому, а самим изображением, тем, как оно построено, и тем, что оно выражает сверх фиксации события, момента или детали.

Детали и фигуры людей в кадре рассматриваются как отвлеченные геометрические формы, как компоненты, которые важны не только в качестве знаков реальных объектов, но в большей степени сами по себе, как носители выразительности и смысла.

Фотограф привлекает все изобразительные и выразительные средства. Какая-либо приблизительность противоречит самой задаче и потому недопустима.

Точность компоновки, согласованность и выверенность построения, равновесие компонентов, а тем самым устойчивость рамки кадра, — вот основные критерии, которые отличают изобразительную фотографию.

Возможно и другое понимание изобразительной фотографии как повышенного внимания к изображению с точки зрения его качества. Главное для фотографа — максимальная резкость изображения, особая пластичность объектива, полная иллюзия в передаче фактур и предметов («как живое», говорит зритель, «хочется потрогать»). Огромное внимание уделяется печати, поверхности бумаги, проработке мельчайших деталей в тенях и светах. Но об этом ниже.



430. Виталий Сахн-Вальд

Фотографическое изображение имеет свою собственную выразительность — это абсолютная точность в передаче мельчайших деталей, объемность изображения (опять полная прозрачность). Все эти прирожденные качества фотографии (как трудно, однако, реализовать их на практике) можно назвать фотографичностью по аналогии с категорией живописности в изобразительном искусстве.

Яркий пример подобной фотографии — творчество таких великих мастеров, как Ансел Адаме (его работы — чудо фотографичности, илл. 429), а также Йозеф Судек. Их фотографии поражают, это настоящие образцы фотографического искусства, если в двух последних словах выделить «фотографическое». Если же ключевое слово в этом сочетании «искусство» в традиционном его понимании, то, конечно, искусство немислимо без формотворчества.

Далеко не во всякой фотографии изображение имеет самостоятельное значение, гораздо чаще оно служит только средством передачи визуальной информации. Во-первых, изобразительные знаки (фигуры людей, форма какой-то детали и т. д.), которые означают реальные объекты, сами по себе нейтральны, ничего не выражают. И, во-вторых, сочетания изобразительных знаков, связи между ними совершенно случайны и поэтому не содержательны.

Пример — репортажный снимок (илл. 430). Как фотография момента это очень удачный снимок, удивительно точно передано психологическое состояние действующих лиц. Но если рассматривать его как изобразительную фотографию, он, конечно, не совершенен. Три или четыре главных персонажа достаточно выделены, в целом же очень пестро, много лишних деталей.

Построение целого — очень трудная задача, не всегда это возможно, объект съемки часто не поддается усилиям фотографа, в нем просто не хватает одного или нескольких кирпичиков, чтобы достроить уже начатое здание. И с этим ничего не поделаешь (говорят же «сложилось» или «не сложилось»).

И потому большинство изобразительных фотографий остается как бы незавершенным, в них имеется какое-либо удачное сочетание форм, линий или тональностей, но в целом это сочетание не обладает силой подлинной композиции.

Фотограф соединяет, сопрягает какие-то выбранные детали, но остальные сопротивляются, мешают, иногда полностью уничтожают построенную гармонию или только частично ослабляют ее.

Этим изобразительная фотография и отличается от композиционной. Первую можно сравнить с этюдом, наброском, а вторую — с законченной картиной.

Форма тени не просто выразительна, она связана с очертаниями фигуры. Остальные элементы здесь, можно сказать, случайны (илл. 431).

Разделение тонов: он в черном, она в белом — уже элемент изобразительности. Но это единственный элемент в снимке, целое не сложилось, белый прочерк реки только мешает (илл. 432).



431



432



433. Неизв. автор



434. Неизв. автор

Многие фотографы наивно полагают, что всевозможные деформации, эффекты широкоугольника, внешне броские, неожиданные сочетания объектов в кадре и прочее тому подобное — и есть формотворчество. Конечно, это не так и ничего общего с настоящим «творчеством формой» не имеет (илл. 433).

Часто фотограф демонстрирует полное непонимание языка изображения (илл. 434). Можно заслонить лица людей деревом, можно поместить само дерево посередине кадра, можно нарушить все нормы композиции, но только если это необходимо, если эти нарушения подкреплены чем-то и в конечном счете оправданы. Оригинальность ради оригинальности часто оборачивается глупостью.

Одно дело собрать в кадр несколько случайных объектов и добиться их эффектных искажений. И совершенно другое — организовать их таким образом, чтобы продуманное сочетание стало выразительным и, возможно, приобрело совершенно новый смысл.

В первом случае изобразительное высказывание не отличается от произвольного набора слов без знаков препинания, некоторые из которых, возможно, как-то даже связаны друг с другом. А во втором — это осмысленная фраза, имеющая вполне определенное содержание и выражение, причем количество связей значительно увеличено, сами связи отобраны и тщательным образом организованы.

Две фигуры согласованы как нельзя лучше. Очертания, проникновение белого из одной фигуры в другую, разговор рук. Однако фон работает недостаточно, если не считать куса белого над головой и двух сходящихся к нему линий. Поэтому рамка относительно подвижна (илл. 435; см. также с. 244).

Изобразительные элементы — очертания толпы людей, как бы втекающей в дверь внизу, а также симметричные тени на светлом асфальте (илл. 436).



435



436



437. Арнольд Ньюман



438. Анри Картье-Брессон

В изобразительной фотографии фотограф не просто ищет какое-то выразительное движение или сочетание, он обязательно увязывает это движение и сочетание с другими фигурами, деталями и формами, он строит из них целое.

Например, портрет в интерьере. Есть фигура и фон (детали обстановки, мебель, картинки на стене и прочее). Если фигура согласована с фоном, если все детали закономерно связаны с главным — человеком, его лицом, руками, очертаниями фигуры, тогда все это вместе создает целое — портрет. Его содержание не ограничивается выражением лица или характерным жестом, оно гораздо шире, это тот самый случай, когда объединение слагаемых гораздо больше арифметической суммы этих слагаемых (илл. 437; см. также с. 248).

А. Картье-Брессон говорит о портрете: «Это для меня вещь более трудная, гораздо более трудная, чем работа на улице. В них особый пластический смысл, особая экспрессия. В конце концов ты фотографируешь что-то внутреннее безмолвие... и пластическую форму» (50 - 8).

Если изобразительная фотография — это поиск выразительных сочетаний в реальности, то тогда ценность такой фотографии определяется не информацией, отображенной на ней, а тем, каким образом это изображено, красотой этих сочетаний и смыслом, в них выраженным.

Событие, каким бы интересным или необычным оно ни было, в данном случае ничего не решает, может быть и так, что на снимке просто ничего не происходит. Фабула нескольких снимков Брессона: мужчина прыгает через лужу; мужчина сидит на лавочке, накрывшись от дождя газетой; мужчина в плаще идет по аллее и неожиданно оглядывается. Так что и в этом случае фотограф волен снимать в любом месте и в любое время.

Содержание изобразительной фотографии наиболее многозначно. Во всяком случае оно совершенно не в том, что человек прыгает через лужу, сидит на лавочке во время дождя или идет по улице, а в чем-то другом. Однако так же, как и в изобразительном искусстве, содержание это принципиально непереводаемо на язык слов. А иначе зачем рисовать или фотографировать, если можно просто сказать или написать: «мужчина прыгает через лужу, а на заборе плакат, на котором балерина тоже прыгает, но в другую сторону». Понятно, что такая трансляция фотографии не адекватна изображению и ничего не даст даже слепому. Слова здесь бесполезны, зато можно вспомнить несколько стихотворных строк или какую-то мелодию, которая гораздо лучше объяснит непосвященному, почему мы так восхищаемся фотографией А. Картье-Брессона (илл. 438; см. также с. 271).



439. Анри Картье-Брессон

(Примечание 18)

А если на снимке присутствует какая-либо интересная информация (событие, ситуация), содержание опять-таки не равно словесному описанию. Содержание — это информация плюс нечто, и в этом «нечто» как раз и находится интерпретация фотографа, его высказывание.

Иначе говоря, форма в этом случае содержательна, это не показ того, что происходит, а скорее размышление по поводу.

Живопись для художника — пластическое событие. Это имеет отношение и к фотографии с ее способностью извлекать из потока времени пластические драмы и комедии. Такими «событиями» и занимается изобразительная фотография.

То есть, снимая портрет или репортаж, фотограф, может быть, решает задачу сочетания овала и прямоугольника или же ищет меру серого и черного в кадре. И это при том, что прямая задача фотографа-ре-



440

портера — фиксация выразительного момента или состояния — остается в силе (илл. 439; см. также с. 250).

«Для меня фотография — это поиск в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений...

Фотограф должен полностью забыть о себе, чтобы умножить силу изображения. Он должен слиться с тем, что видит. Мысли могут иногда только повредить» (А. Картье-Брессон, 53).

Композиционная фотография. В том случае, если изображение сложилось, если все его компоненты действительно образуют единое и гармоничное целое, — задача фотографа решена, и мы вправе говорить о композиционной фотографии. Связи и взаимодействия между отдельными компонентами определяют содержание построенной композиции.

Изобразительная связь белой головы и полукруглого окна внизу. Рамка кадра закреплена, бюст с пьедесталом смещены немного вправо, а окно — влево. Композиция цельная, асимметрия борется с полной симметрией (илл. 440; см. также с. 191).

Следующий пример: очень цельная композиция, построенная на множестве разнообразных ритмов. Главное немного смещено от центра, на него указывает белая стрелка справа. Опять конфликт симметрии и асимметрии (илл. 441).

Композиционная фотография — это фотография, в которой именно композиция становится главным, она выразительна и содержательна. Чаще всего такой снимок лишен сюжета, не интересен событийно, свет или фактура не имеют в нем самодовлеющего значения. Хотя, конечно, в идеале одно совершенно не мешает другому. Иначе композиционную фотографию можно назвать фотокартиной: рамка кадра строго закреплена, ни одно из отношений (тональностей, линий, форм и т. д.) невозможно изменить, неразрушая гармонии целого. В самой фотографии уже заложены тысячи ответов на тысячу вопросов. Вот эта линия пересекает рамку именно здесь, не выше и не ниже. Этот угол по тональности светлее этого пятна и темнее того. Здесь в черном нужен провал, а здесь необходимы детали. И на каждый такой вопрос в изображении непременно имеется ответ. В композиции не может быть ничего случайного: если эти линия или угол таковы, причина в других линиях и углах. Соседи по кадру однозначно указывают друг другу на то, какими им быть, чтобы в сочетании с ними не нарушить закономерность построения целого.

Композиция — это высшее проявление изобразительной фотографии, тот идеал, к которому она стремится. Это в самом пря-



441



442. Владимир Сёмин



443. Юджин Смит

мом смысле слова формотворчество. Художественная форма позволяет фотографу свободно выражать себя, свое отношение и свое понимание. Это подлинно авторская фотография, потому что именно он, автор, в конечном счете ее построил, сотворил из того немногого, что нашел в реальности (илл. 442; см. также с. 255).

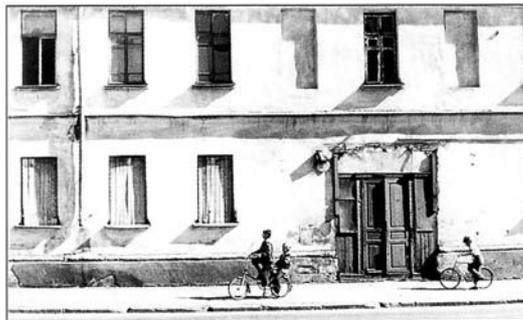
Это фотография художественная по задаче и потому она ближе всего к изобразительному искусству (илл. 443; см. также с. 252).

В композиционной фотографии свои титаны. Это, конечно, Картье-Брессон, это Андре Кертеш и Юджин Смит, это Борис Игнатович и Анатолий Гаранин. Наиболее яркие фигуры у нас — Ляля Кузнецова и Владимир Семин.

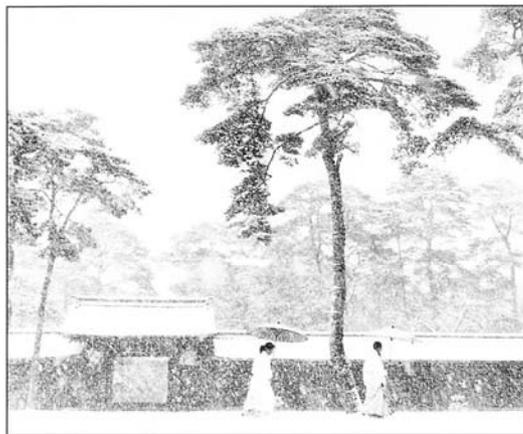
В подобной фотографии изображение самоценно, это согласованное, гармоничное сочетание компонентов на плоскости бумаги. Глаз распознает эту организацию, мы воспринимаем в такой фотографии не только реальные предметы и фигуры в пространстве (как в любом фотографическом изображении), но одновременно и цельность композиции. То есть можно отвлечься от значения изображенных фигур и предметов, а также смысловых отношений между ними (для этого достаточно, например, вырезать силуэты предметов и фигур из бумаги) и рассматривать их как геометрические формы, закономерно распределенные на изобразительной плоскости, как абстрактный узор, имеющий свой смысл и выразительность (илл. 444).

Композиционная фотография — высшая ценность фотоискусства в традиционном понимании искусства как творчества формой. Поэтому, естественно, шедевры в этом жанре не создаются, а случаются, причем случаются очень редко. Может быть, фотограф за всю свою жизнь делает всего один-два снимка такого уровня (илл. 445; см. также с. 243).

Фотограф имеет возможность обдуманно строить композицию при съемке. Ко-



444



445. Вернер Бишоф



445. Анри Картье-Брессон

нечно, как и в любой фотографии его подстерегают неожиданности, обычно это связано с движением людей в кадре, эффектами резкого и нерезкого, а также с теми нюансами тональных нарушений, которые обнаружатся впоследствии на отпечатке.

«Случается иногда, что ты, неудовлетворенный, застываешь на месте, ожидая момента, а развязка наступает внезапно и, вероятно, удачный снимок не получился бы, если бы кто-то, проходя мимо, не попал бы случайно в объектив фотоаппарата» (А. Картье-Брессон, 53; илл. 446; см. также с. 240).

В композиционной фотографии требуется абсолютная точность в размещении и сочетании компонентов. Поэтому фотограф не стоит на месте, он постоянно двигается вокруг своего предмета какими-то только ему понятными кругами, то приседая, то выпрямляясь во весь рост. Со стороны это похоже на какой-то ритуальный танец.

«Фотография всегда рассматривается как законченное целое, как картина, композиция которой должна быть постоянно в центре нашего внимания. Это достигается органическим соединением зрительных элементов кадра. Композиция его во всех элементах должна быть строго закономерна, ибо невозможно отделить форму от содержания» (А. Картье-Брессон, 53).

Остается уточнить: в композиционной фотографии большого мастера возможно влияние случайности, но главным образом она результат целенаправленных усилий фотографа. Во всяком случае, только мастер сумеет оценить по достоинству случайно возникший кадр или же с уверенностью отказаться от него.

Вообще же роль случайности в фотографии настолько велика, что в силу стечения разных обстоятельств даже у фотографа средней руки может «возникнуть» на пленке какой-то кадр, который обладает совершенной композицией. Можно рассматривать это как игру природы, как картину из облаков на небе (кто ее создал и для чего?).

Фотосерия. Принцип серийности хорошо известен в графике, графическом дизайне, рекламе. Примером может служить обложка популярного журнала: она всякий раз новая и всякий раз узнаваема, то есть какие-то элементы дизайна неизменны.

Фотографическая серия объединяется единством темы, объекта, сюжета или по каким-либо формальным признакам.

Серия может быть открытой (ее можно продолжать неограниченно) и закрытой. Серия отличается от обычной подборки фотографий, во-первых, наличием в каждой работе некоего признака, общего для всей серии; и, во-вторых, относительной равноценностью всех работ, здесь нет фотографий главных и вспомогательных, нужных для связки. Каждый лист серии самостоятелен, он равный среди равных.

В современной фотографии встречаются серии, объединенные по временному признаку. Это как последовательность кинокадров. Темой таких серий может быть исчезновение-появление, движение-покой, присутствие-отсутствие и прочее.

Серия представляет собой визуальное исследование, она состоит из множества различных подходов к теме, вариаций, это не рассказ, а рассуждение, иногда о вчерашней погоде, иногда о смысле жизни.

Не обязательна привязка к одному событию или времени, серию можно строить всю жизнь, использовать в ней фотографии разных лет.

Последовательность фотографий в серии не произвольная, но и не слишком жесткая, каждый лист самодостаточен и не нуждается в поддержке соседних. И все же порядок нужен, чтобы не утомлять глаз, а в отдельных случаях — установить определенные связи между снимками: формальные или смысловые.

Фотоочерк. Чаще всего под фотоочерком, иногда его называют просто репортажем или развернутым репортажем, понимают рассказ в фотографиях, по-английски он так и называется: photo story.

Фотоочерк посвящен какому-то одному событию, явлению, проблеме. Классика жанра — очерки Юджина Смита, например, очерк об Испании (илл. 447, 448).

Последовательность фотографий в очерке, монтаж фотографий — это основа его содержательности. Самую выразительную, емкую фотографию, фотографию-кульминацию обычно помещают на разворот журнала. Остальные приходится монтировать по две, три, четыре на полосе или развороте.

И это самая ответственная, самая тонкая работа бильдредатора или дизайнера. Снимки или притягиваются друг к другу как магниты, или же, наоборот, сопротивляются насильственному объединению и не хотят жить вместе. Между ними возникают изобразительные и смысловые связи, которые определяют закономерность такого соединения фотографий и содержание, возникающее в результате этого соединения.

Совсем не обязательно размещать фотографии по ходу реального времени: это случилось сначала, а это потом. Такой ряд кинокадров, — скорее, не аналитический фотоочерк, а фотофиксация (последовательная съемка по ходу события).

Даже в тех редких случаях, когда на снимках фотографа показан один и тот же человек в разные моменты и в разных ситуациях, ни в коем случае нельзя воспринимать последовательность фотографий в очерке как буквальный рассказ. И в таком материале, посвященном одному герою, очерк интереснее строить на контрасте, на столкновении разных ситуаций, никак не связывая порядок снимков с реальным временем. Тем самым мы отразим в очерке не распорядок дня героя, а его характер и образ мыслей.

Современный роман иногда начинается с того, как герой на смертном одре, вспоминает свою жизнь, потом описывается его детство, потом повествование идет от лица жены или сына героя. Подобный монтаж временных кусков используется и в кинематографе. Фотоочерк, как наиболее близкий к литературе вид фотографии, чаще всего использует ту же стилистику.

Так что переходы во времени и смена точек зрения вполне возможны и в фотографическом очерке. Он строится по ассоциативному принципу, главным становится сочетание снимков, смысловые связи между ними. Но смысловая связь может не прозвучать, если она не подкреплена сильной изобразительной. Поэтому изобразительные связи не менее, а часто даже более важны. Они многократно усиливают смысл, который только намечается при сопоставлении. При наличии сильных изобразительных связей смысл этот реализуется полностью.

Проблема в том, что не всякие две фотографии образуют устойчивое соединение. Этому мешает множество обстоятельств: несовпадение форматов, тональностей, масштабов и так далее. Очень трудно объединить две фотографии, в которых есть движения. Союз двух фотографий будет крепким и содержательным, если они в меру похожи и в меру различны.

Осмысленную, сложившуюся последовательность фотографий невозможно изменить без ущерба для содержания. Она сопротивляется любому изменению, ибо скреплена не только смысловыми, но главным образом — изобразительными связями.



447. Юджин Смит



448. Юджин Смит



449. Наталья Медведева (из очерка)

Всякая последовательность снимков имеет какое-то свое содержание. Но решает поставленную задачу последовательность, выражающая именно тот смысл, который искал фотограф, со всеми нюансами и оттенками, повторами и акцентами.

Первый снимок в ряду — вхождение в очерк, как первая фраза в статье, от него зависит очень многое. Он заявляет тему, это приглашение войти в нее, но такое, от которого невозможно отказаться.

Найти последний снимок, снимок-выход так же трудно, он должен быть очень точным.

Не менее важен снимок-кульминация. Это обычно самый выразительный и самый содержательный кадр, его появление подготовлено, но все равно оказывается неожиданным. Не обязательно это кульминация самого события, это кульминация в ряду других фотографий, основная его мысль, ядро очерка, выраженное в одном снимке или же в сочетании двух-трех фотографий.

Вместе с тем, содержание очерка в целом гораздо шире, оно возникает из сочетания, столкновения не только нескольких кульминационных снимков, но и вообще всех фотографий в зрительном ряду.

При этом особенно важна цельность очерка как законченного произведения: все необходимое и ничего лишнего. Ни один снимок нельзя устранить из ряда других, ни один добавить. Точно так же невозможно поменять местами какие-либо фотографии. Смысл от этого или значительно ослабится, или пропадет вообще.

Таким образом, очерк становится художественной формой и обладает своей строго организованной композицией. Разрушая эту форму, мы непременно изменяем присущее ей содержание. Создавая другую цельную форму, мы получим другое содержание.

Подчеркнем еще раз, начало, развитие, кульминация, развязка и конец — это не последовательные моменты в развитии самого события, а порядок осмысления изобразительного ряда, который предлагает нам фотограф или фоторедактор. То есть это развитие сюжета, а не фабулы.

Фотоочерк подразумевает именно такой аналитический подход, который строится на сопоставлении или противопоставлении отдельных фотографий и возникающих при этом смыслах, подтекстах, ассоциациях. Это не показ и даже не рассказ, а, скорее, оригинальные размышления по поводу, за которыми обязательно стоит автор — тонко чувствующий и знающий жизнь собеседник.

Одна и та же подборка фотографий позволяет автору очерка вскрывать совершенно разные пласты события, показывать оттенки его смысла. Это зависит от организации изобразительного ряда, то есть от его формы. В этом главная творческая составляющая очерка и основной его пафос. Здесь фотограф или фоторедактор

начинают рассуждать, анализировать, сопоставлять одно с другим и делать выводы. И нас интересует не только документальный показ события или явления, но главным образом точка зрения автора, глубина и оригинальность его мышления.

Цель фотоочерка — выразительность; задача очерка — анализ.

Минимальное число снимков в очерке — три, максимальное не определено, лишь бы не утомлять зрителя и исключить возможность повторов: композиционных, ситуационных, тональных и так далее. Впрочем, никаких ограничений здесь нет, все зависит от контекста (илл. 449).

В отличие от фотосерии в очерке возможны снимки-связки, мостики, без которых часто не обойтись. Сами эти фотографии, может быть, не настолько хороши, но в очерке они необходимы. И, наконец, иногда, если очевидно, что материала не хватает и нужны, допустим, пейзаж или деталь, необходимо специально доснять один-два кадра.

И последнее: стоит расширить понятие фотоочерка, это могут быть фотографии совершенно разных событий, сделанные независимо друг от друга, а затем объединенные в один изобразительный ряд, обладающий смысловой и изобразительной цельностью. Можно даже сочинить фотоочерк из снимков совершенно разных фотографов разных времен, используя поэтику монтажа фотографий. Этому посвящено следующее отступление.

С точки зрения специфики работы фотографа такой классический жанр, как репор-тажный портрет распадается на несколько принципиально различных видов.

1. Портрет как хроникальная фотография. Близкий человек, снимок на память.
2. Портрет как информационная фотография. Человек с «говорящей» внешностью, он чем-то интересен, необычен.
3. Портрет как событийный снимок. Портрет известного деятеля, портрет «на фоне» значительного события.
4. Портрет как фотография момента. Поиск выразительности в мимолетном жесте, взгляде, случайном движении и прочем.
5. Портрет как фотография детали. Характеристика человека через значимую деталь.
6. Портрет как изобразительная фотография. Здесь один критерий — закрыть лицо человека и проверить, что останется от фотографии. Если очертания фигуры, какая-то линия, сочетание форм и т. д. содержательны, то портрет остается портретом и без лица, все эти «мелочи» говорят о человеке не меньше, а иногда и больше, нежели его внешность или выражение лица.
7. Серия портретов. Человек в разных обстоятельствах или в разные периоды жизни.
8. Очерк о каком-то интересном человеке. В нем будет и крупноплановый портрет, но не только он. Здесь нужны и подробности быта, и общение с другими людьми, и главное — чем занят этот человек, в чем его неповторимость, особенность.

В каждом из этих случаев поведение фотографа, техническое оснащение, предсказуемость результата, количество необходимого снятого материала, характер работы фотографа будут совершенно различными.

В заключение два чрезвычайно важных обстоятельства, касающиеся поведения фотографа при репортажной съемке.

Первое. Фотограф работает, вот он идет со своей камерой, но еще не знает, на что ее направить. Со всех сторон он получает зрительные сигналы («надо остановиться», или «рассмотреть подробнее», «можно снимать»).

Сильный сигнал («какая удача!», «как мне повезло!», «это то, о чем я давно мечтал!») чаще всего означает: фотограф в тот момент увидел нечто такое, что уже «хранилось» в его голове. Это либо когда-то давно увиденный и застрявший в подсознании снимок известного мастера, либо что-то похожее на то, что уже было сделано самим фотографом и имело успех. Отсюда такая сильная и немедленная реакция сознания на увиденное.

Так вот, реагировать на сильный сигнал не обязательно (можно щелкнуть разок для самоуспокоения), но лучше проверить себя еще раз («наверное, где-то я это уже видел»).

В сознании накапливается огромное количество стереотипов и клише на тему «хорошо-плохо» или «красиво-некрасиво». Сильный сигнал поэтому и был сильным, что он пробудил один из таких стереотипов.

Другое дело — сигнал слабый, робкий и неуверенный («а может снять?», «что-то в этом есть, но что?»). Скорее всего это действительно удачная находка. А слаб сигнал потому, что ничего подобного наш фотограф раньше не видел. И еще потому, что за столь короткое время разобраться в своих ощущениях нет никакой возможности. И потому выход один — снимать! И как можно скорее!

Итак, закон слабого сигнала: слабый сигнал (неосознанное желание снять ту или иную ситуацию) гораздо более ценен, чем сильный; и на него нужно откликаться немедленно.

Можно найти высказывание Картье-Брессона и по этому поводу. «Думать следует до или после съемки, никогда во время ее» (53).

И второе. Вот фотограф идет среди людей, казалось бы, такой же, как все, да и думает о том же. Но это не так. Похожий, но не такой. И не потому, что при исполнении, нет, просто он с ними и не с ними. Он как бы смотрит сверху на все происходящее, сверху, откуда лучше виден смысл и причины; ниточки, за которые дергают людей, а также силу, которая дергает. В этой отстраненности, раздвоенности весь смысл работы хорошего фотографа. В эти минуты он не только участник, но и судья.

Есть такое хорошее слово «воспарить» (воспарить не значит возвыситься, просто иногда, чтобы быть ближе, нужно отойти дальше). Так вот, если сегодня фотограф ни разу не воспарил, он говорит себе: «Карточек не будет, пленки можно не проявлять, разве что какое-нибудь чудо...». А вот если он не знает этого слова и ни разу не испытал этого состояния, то он не фотограф.

Здесь очень важно избежать двух крайностей: в одном случае фотограф не может отстраниться от ситуации, выйти за ее пределы и проникнуть в суть происходящего, а в другом, наоборот, он слишком отстранен-но, холодно смотрит на нее. В первом он больше участник, чем судья, а во втором — судья, но не участник.

Зато если все состоялось, ощущения при съемке совершенно уникальные. Концентрация сил настолько велика, что иногда кажется, будто время остановилось, смотришь в видеоискатель, и люди в кадре двигаются медленно-медленно, видишь каждое малейшее движение, каждый жест и каждый поворот...

ОТСТУПЛЕНИЕ 4

МОНТАЖ ФОТОГРАФИЙ.

ОСНОВЫ БИЛЬДРЕДАКТИРОВАНИЯ

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.

Это и вызывало у первых зрителей «наивное отождествление жизни и ее изображения.... Как это ни покажется, может быть, странным, но фотографическая точность кинокадров затрудняла, а не облегчала рождение кино как искусства» (Ю. Лот-ман, 27-661, 298).

Единичный кадр на киноплёнке 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 — движение. Движение отдельных кадров, 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 плёнке (фотография).

Следующий, самый важный вид движения в кино — это смысловое движение, смена кадров. Кадр — основное понятие киноязыка, 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 письмо, следующий кадр — белые движущиеся облака, затем 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 — всего лишь долю секунды,



450-1



450-2



450-3



450-4



450-5

и этот заданный ритм сильнейшим образом влияет на восприятие зрителя.

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 этим.

Разве что внутрикадровый монтаж сближает более всего кинокадр и единичную фотографию. В данном случае у них общая способность находить смысл в организации изобразительного материала в кадре.

Таким образом, средства выразительности фотографии и кино имеют, в основном, разную природу. 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 своих лучших образцах, сравнима с фрагментом поэтического текста.

Кино из фотографий. 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.

Кадры в кино вытесняют друг друга и пропадают. А фотографии из ряда никуда не исчезают, они одновременно открыты для просмотра, возврата к началу, сравнению любых двух снимков ряда, проверки их на прочность соединения. Поэтому, естественно, требования к организации линейного ряда фотографий гораздо более жесткие, чем в кино.

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 женщина в метро читает газету. Следующим возьмем другой, где газету читает мужчина. Ключевое словосочетание — «читает газету». На третьем снимке снова женщина, укрывшаяся газетой от дождя или ветра. Ключевое слово, общее для второго и третьего — «газета». Следующий снимок — мужчина закрыл газетой ли-

цо. Ключевое словосочетание — «закрыться газетой» (действие). И на последней фотографии рыбки, которых закрыли газетой от солнца (илл. 450).

Таким образом, мы получили ряд фотографий, в котором каждая последующая объединена вполне определенным признаком с предыдущей. Более того, все снимки этого 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, контакта двух соседних изображений — их тональностей, зрительных центров, движений в кадре, крупности планов и многого другого.

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

Единственные два снимка, которые хорошо сочетаются, — это второй и третий, причем их соединяют чисто изобразительные связи, это тональность и сопоставимость размеров двух газет, а также, что не менее важно, повтор их легкого наклона.

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 потому, что вместо реальной, зримой формы мы опирались на детали, кусочки этой формы.

Важно отметить, если бы на одном из снимков вместо белой газеты был кусок белого неба или вообще что-то белое того же размера и формы, характер связей не изменился бы. Зато содержание такого сочетания снимков, естественно, было бы совершенно другим.

Работа бильдредактора. Бильдредактор, или фоторедактор — уникальный специалист. Он не журналист и сам не пишет, но хорошо чувствует специфику текста, умеет адекватно его истолковать, оценить все нюансы и оттенки его смысла.

Он не публицист и не политолог, но представляет себе, чем живет общество и в чем заключаются самые острые его проблемы.

Он не дизайнер, но лучше других понимает, как должны быть расположены фотографии на полосе и в каком сочетании они точно выразят именно тот смысл, который необходим.

Наконец, он не фотограф, не сможет снять репортаж о событии, пробраться в центр площади, заполненной демонстрантами, или первым подбежать к трапу самолета. Зато только он способен выбрать из сотен или даже тысяч фотографий необходимые и совершенно точно определить их смысл. Или же понять, чего не хватает в репортаже и что нужно доснять, если, конечно, это возможно, или добавить из других источников.

А кроме всего прочего настоящий фоторедактор очень любит фотографию, знает современных фотографов, представляет себе у кого из них можно найти те или иные темы или сюжеты.

Если фоторепортер плохо владеет языком фотографии, это еще полбеды. Он будет работать, делать сотни вариантов, из которых можно выбрать более или менее приемлемые снимки. Но фоторедактор, не разбирающийся в фотографии — это катастрофа.

Конечно, то, что говорилось выше, — это идеал, на практике бильдредатор чаще всего выполняет работу фотоподборщика, иначе говоря, курьера с компьютером для связи с агентствами и фотобанками. Все это так, но иногда хочется пометчать.

В лучших иллюстрированных журналах фотография — не пятно на поле и не довесок к тексту. Содержание одной фотографии может не только «держат» всю статью, но и дополнять ее смысл, раскрывать его с новой, неожиданной стороны. Но для этого иллюстрация должна быть уникальной во всех смыслах.

Изобразительный ряд ведет свой параллельный рассказ, не пересказывая текст статьи, и нуждается разве только в подписях с указанием места и времени съемки.

Бильдредатор работает с фотографом, направляя его на съемку, возможно, даже предвидит какие-то ситуации и их значение для будущего фотоочерка.

Затем он оценивает и анализирует тот материал, который фотограф привозит из командировки. И это наиболее ответственная часть его работы, здесь он показывает все свое понимание фотографии, ее специфики и выразительных возможностей.

И после этого нужно смонтировать фотоочерк, суметь извлечь максимум смысла из сочетания фотографий друг с другом, найти в них необходимые аналогии и контрасты, создать цельное и выразительное произведение. Иногда эту часть его работы делает дизайнер или художник, что совершенно неправильно, они мыслят другими категориями и, возможно, не так тонко понимают язык фотографического изображения.

Мы рассмотрим самую трудную и малоисследованную составляющую работы бильдредатора — монтаж фотографий.

Поэтика монтажа. Под монтажом мы понимаем не оптический или механический и не компьютерный фотомонтаж как соединение кусков различных изображений в одно. Монтаж — это сочетание, соединение двух или нескольких фотографий в разных вариантах: по горизонтали, по вертикали, блоком на развороте или полосе журнала.

К. Метц в книге «Кино: язык или речь?» пишет о том, что всякая последовательность изображений — это уже изобразительная речь. «Изолированная фотография ничего не может рассказать. Это очевидно! Но почему же, по какой странной прихоти две положенные рядом фотографии обязательно что-то рассказывают? Перейти от одного изображения к двум — значит перейти от изображения к речи» (32 - 111).

И вот пример. Два снимка (илл. 451; см. также с. 204) и они же в другом порядке (илл. 452).

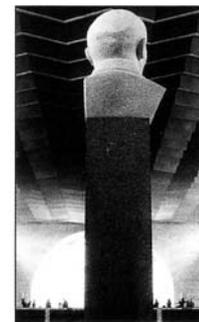
В самом соединении этих двух фотографий уже есть большое содержание, но содержание это чисто умозрительное, пока оно не оформлено в изобразительном материале.

В первом сочетании важны изобразительные связи: надгробие и постамент, движение снизу вверх в первом снимке и сверху вниз во втором, белое окно и маленькие людишки под ним в конце «рассказа».

Идея второго сочетания более определенная за счет буквального «взаимодействия» двух персонажей: забальзамированный с завистью смотрит на Распятого. «Вот



451-1



451-2



452-1



452-2

кому уготована вечная жизнь. А что он такого сделал?»

Так простое арифметическое сложение двух фотографий оборачивается умножением их суммарного содержания. Во всяком случае один плюс один при такой операции бывает гораздо больше двух. При этом не выполняется и другое правило сложения — при перемене мест слагаемых результат не просто меняется, но меняется самым кардинальным образом.

Цель такого соединения — направленный поиск отношений между отдельными фотографиями, получение нового качества взаимодействия между ними.

С одной стороны, фотографии не соединяются буквально в одну новую фотографию, и мы будем избегать излишней правдоподобности такого соединения. А с другой — они при определенных условиях начинают взаимодействовать друг с другом, между ними возникают изобразительные связи, которые приводят к новым смысловым связям и новому содержанию.

Этим, собственно, монтаж фотографий отличается от фотомонтажа, две фотографии не образуют единого целого, а всего лишь перекликаются, разговаривают друг с другом.

Пример неудачного представления нескольких фотографий (монтаж встык, без пробелов) как одного единого пространства (илл. 453).

Мы ищем золотую середину между полной идентичностью двух снимков (две одинаковые фотографии) с одной стороны и полной их противоположностью с другой (фотографии не имеют никаких тональных, линейных и прочих связей, несопоставимы по масштабу). Соединение двух фотографий будет гармоничным только в том случае, если они в меру похожи и в меру различны.

Прежде всего, монтаж фотографий должен вызывать ощущение неслучайности, закономерности такого объединения. Для этого снимки должны иметь необходимую степень единства. Фотографии остаются сами по себе и вместе с тем их объединение приобретает определенную цельность, завершенность, все необходимое для возникновения искомого смысла и ничего лишнего.

Иначе говоря, они объединяются только частично, приобретают новое качество, не соединяясь в то же время буквально. Самое разрушительное — это впечатление необоснованного, насильственного их соединения.

Хорошо, когда возникает впечатление, что это не мы их поставили рядом, а они сами нашли друг друга, как в той известной притче о двух половинках, которые мыкаются по свету, пока не встретятся.

И такие счастливые встречи иногда случаются (илл. 454; см. также с. 246, 247). Но теперь поменять фотографии местами невозможно. Как сиамские близнецы они накрепко срослись одной стороной.

Эта пара рождает множество ассоциаций: дорожка становится забором, женщина выходит из моря и направляется к мужчине.

Как известно, единство обнаруживается в нюансах. Вот эти необходимые для удачно-



453. Журнал «Огонек»



454-1



454-2

го монтажа изображений нюансы мы и постараемся определить.

Но сначала одно важное замечание, касающееся специфических смысловых связей как побочного и довольно вредного явления, возникающего при монтаже фотографий.

Слишком очевидные связи. Ложные смысловые связи возникают благодаря взаимодействиям потенциальных движений и направлениям взглядов персонажей на различных фотографиях.

Представим себе возможные варианты: футболисты, бегущие навстречу на двух разных фотографиях, обязательно покалечат друг друга.

Спортсменка с копьем в верхнем левом углу разворота замахивается на политического деятеля в центре и сейчас его поразит.

Два совершенно незнакомых человека, если их лица обращены друг к другу, смотрят один на другого и как будто общаются.

На плечах у женщины может сидеть мужчина, а на голове мужчины стоять автомобиль.

Или какая-нибудь дама с открытым ртом вот-вот откусит ухо у господина справа.

Во всех случаях возникновения ложных связей возникает ощущение, что все эти события происходят в реальном пространстве, а не на странице журнала. Движения в кадре, направления взглядов настолько мощные активные линии, что они пересекают границы кадра и продолжают вонне, создавая иллюзию общения персонажей на различных фотографиях.

Плохой редактор строит свой «рассказ» именно на ложных связях, благо они с легкостью прочитываются любым, даже самым неподготовленным зрителем. А хороший не опускается до такой банальности и использует подобные связи в самых исключительных случаях (илл. 455, 456).

Не ложные связи мы должны искать и находить в монтаже, а нюансы изобразительных связей, которые реально скрепляют наши фотографии и приводят их к единству.

Монтаж двух фотографий по горизонтали. Рассмотрим теперь монтаж двух фотографий по горизонтали. В первом приближении это два прямоугольника, и в этом уже проблема. Если прямоугольники не соразмерны, если они не равны по вертикальной стороне, получить их согласованное соединение довольно трудно (илл. 457).

В идеале два снимка должны иметь как бы одну общую рамку прямоугольной формы.

Следующая проблема — это внутреннее наполнение двух фотографий: общая тональность, выделенные фигуры и тональные массы, движения в кадре, масштаб узнаваемых фигур и так далее. Далеко не всякие две фотографии образуют устойчивое соединение. Очень трудно объединить фотографии, в которых имеются какие-либо движения.

Все возможные противоречия между двумя фотографиями нам необходимо каким-то образом примирить и обеспечить определенные взаимодействия, которые приведут фотографии к единству, и в конечном счете к тому новому смыслу, который отсутствует как в первой, так и во второй фотографиях, если рассматривать их по отдельности.

Главная проблема, естественно, обнаруживается на стыке двух фотографий, на границе между ними. Именно эта несты-



455. Журнал «Огонёк»



456. Журнал «Водка»

ковка, разрыв в изображениях может привести к антипатии двух снимков (они отвергают друг друга, отталкиваются). А нам необходима симпатия (притяжение их друг к другу).

Напомним, что буквальное, слишком правдоподобное соединение изображений, нас не устраивает. В этом случае из двух изображений получается одно общее пространство. Так, например, казалось бы идеальное соединение половины фотографии и ее зеркальной копии нам не подходит, тем более, что в этом случае не хватает отличий в содержимом двух изображений, которые могли бы привести к смыслу (илл. 458).

И все же иногда фотографии как будто буквально соединяются друг с другом, продолжаясь одна в другой. Но эта буквальность условна, только одна деталь повторяется в соседнем снимке. Два дома на рисунке, возможно, стоят на разных улицах разных городов, однако их подобие по форме, тону и размеру скрепляет изображения достаточно сильно (илл. 459).

Столь же сильное объединение — общая линия горизонта в двух снимках (илл. 460). Часто одно такое совпадение решает задачу.

Вообще, достаточно продолжения хотя бы одной или нескольких активных линий в соседнем кадре (илл. 461, 462). А теперь объединение невозможно (илл. 463).

Соединение при инверсии, когда черное и белое меняются местами, кривая линия-граница между ними соединяет снимки (илл. 464).

Объединение тональностей на границе (илл. 465).

Соединение ритмом и разрушение единства (илл. 466, 467).

Подобие пограничных фигур и подобие периферийных фигур (илл. 468, 469).

Нестыковка за счет скачка размеров (илл. 470). В таком случае иногда удается достичь единства, уменьшив одно из изображений. При этом условии соразмерности форматов остается в силе (илл. 471).

Очень трудно сочетать два динамичных изображения, единственный вариант успокоить два движения — направить их в разные стороны или же, наоборот, навстречу друг другу. Правда, в последнем случае возможен небольшой взрыв при столкновении двух движений (илл. 472-475).

Изобразительно-смысловая связь жеста — одна из самых сильных при условии соизмеримости фигур (илл. 476-479).

То же самое касается связи деталей. Только в этом случае чисто логическая, смысловая связь (скамейка) не приведет к желанному единству (илл. 480). Нужна изобразительная связь, связь подобия по форме, тональности или цвету. Это две тени (илл. 481), полукруг портрета женщины и окно (илл. 482), подобие по тону и размеру, продолжение линии бордюра (илл. 483).

Зато при наличии такой изобразительной связи можно соединить два снимка, которые как раз по смыслу совершенно несоединимы. Например, на первом плачущие родственники несут портрет любимого покойника, а на втором — такой же по тональности и размеру портрет любимого политика несет веселая толпа демонстрантов (конечно, здесь будет важен порядок, снимок слева — это всегда начало фразы).

Приведенные графические схемы, естественно, не могут исчерпать все случаи изобразительного единства двух фотографий. Таких случаев гораздо больше, причем в каком-то конкретном примере определяющими могут быть те связи, которые не сработают в другом. Поэтому рассмотрим еще примеры монтажа двух фотографий.

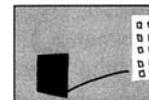
Сильное объединение снимков на границе. Линия, переходящая из одного кадра в другой, темная тональность на стыке (илл. 484).

Дом на первом снимке продолжается во втором (илл. 485).

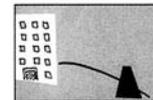
А эти два снимка можно соединить по горизонтали только в разных форматах (илл. 486).



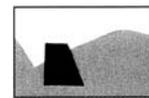
458



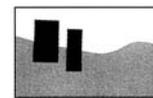
459-1



459-2



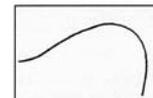
460-1



460-2



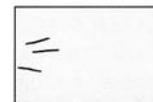
461-1



461-2



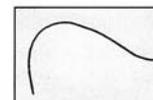
462-1



462-2



463-1



463-2



464-1



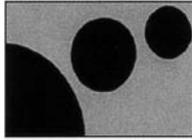
464-2



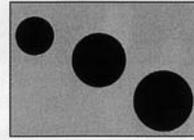
465-1



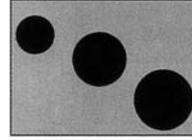
465-2



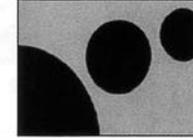
466-1



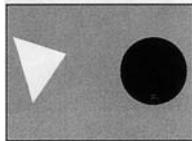
466-2



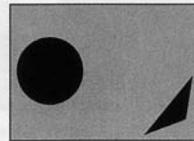
467-1



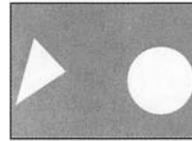
467-2



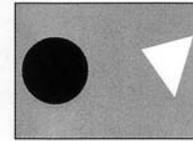
468-1



468-2



469-1



469-2



470-1



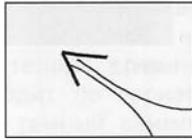
470-2



471-1



471-2



472-1



472-2



473-1



473-2



474-1



474-2



475-1



475-2



476-1



476-2



477-1



477-2



478-1



478-2



479-1



479-2



480-1



480-2



481-1



481-2



482-1



482-2



483-1



483-2



484-1



484-2



485-1



485-2

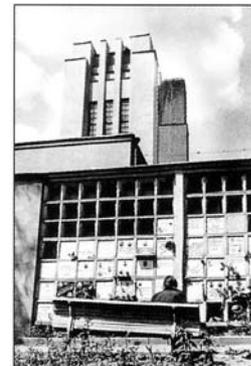
Заметим, что в отдельных случаях даже очень большой контраст масштабов может из основной помехи стать главным средством выразительности. Огромный, как горный пейзаж Владимир Высоцкий и маленькая Марина Влади (илл. 487). Прекрасная работа фотографа и фоторедактора! (Основа связи — одинаковая высота снимков, кроме того, — черный фон и движение навстречу).

Черное и белое меняются местами (инверсия), однако, остается сильная связь расходящихся диагоналей (илл. 488).

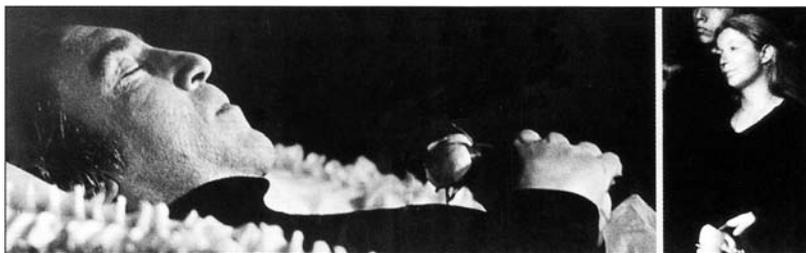
Интересный случай связи деталей: отсутствие головы в первом снимке и появление детали-головы во втором. Однако эта остроумная связь скорее смысловая, нежели изобразительная. А поэтому реализовать ее в полную силу при таком варианте монтажа не удается (илл. 489).



486-1



486-2



487. Журнал «Огонек»

Монтаж двух фотографий по вертикали.

Монтаж по вертикали имеет те же особенности, только теперь граница между снимками проходит по горизонтальной стороне. Более темный снимок обычно



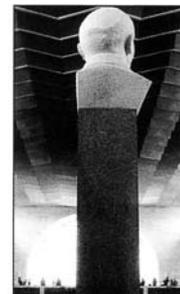
488-1



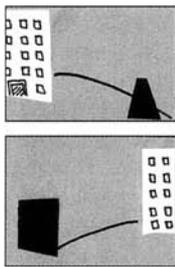
488-2



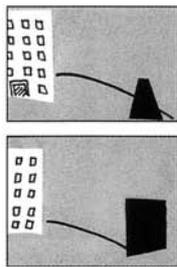
489-1



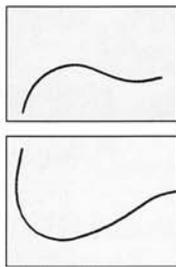
489-2



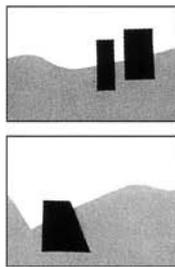
490



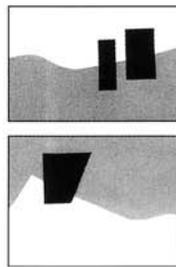
491



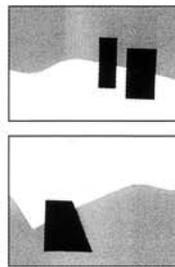
492



493



494



495

помещают под светлым. Если один снимок сделан с нижней точки, а другой с верхней, то первый сверху должен стоять сверху, а второй снизу. При горизонтальном монтаже соединить эти два снимка с разных по высоте точек зрения просто невозможно.

Половинки белого дома при вертикальном монтаже теперь стоят по диагонали, а не одна под другой (илл. 490). В противном случае «хорошего» соединения не получается (илл. 491).

Активная (зрительно выделенная) линия как и прежде скрепляет два изображения, если она, начавшись в одном снимке, продолжается в другом (илл. 492).

Соединение тональностей на границе. Тональности либо переходят из верхнего снимка в нижний, либо, наоборот, не дают снимкам соединиться (илл. 493-495).

При монтаже снимков по вертикали они хорошо согласуются, когда в одном или обоих снимках имеются активные вертикальные или сходящиеся линии, то есть когда движение организуется снизу вверх или сверху вниз (илл. 496).

Теперь опять примеры. Вот два снимка, которые хочется объединить, но они не даются. Кусок белого неба в нижнем снимке разрывает соединение. Но выход есть, достаточно немного скадрировать небо, и фотографии прекрасно заживут вместе (илл. 497, 498).



496



497



498



499



500



Висящий над землей Дзержинский смотрит вниз, а снизу за ним наблюдает полусасыпанная землей голова Сталина. Этот весьма многозначительный монтаж скреплен тональным подобием фигур и, главное, — направлением взгляда Сталина снизу вверх по диагонали (илл. 499).

Другой вариант монтажа (илл. 500). Подобие диагоналей, соизмеримость размеров, а также похожесть скульптурного рельефа головы и машины, — все это побеждает несовпадение тональностей на границе и соединяет две фотографии.

Две фотографии скрепляет связь черных кругов: голова-мяч-голова (илл. 501).

Связь белых колонн и голов (илл. 502).

А в этом случае снимки связывает подобие белых деталей (илл. 503).

Белые тональные массы на границе, а также энергия сходящихся линий в нижнем снимке соединяют две фотографии (илл. 504).

Очень красивое и глубокое по смыслу сочетание построено на подобии фрагментов скульптуры в верхнем снимке и манекенов в нижнем (илл. 505).

Окружность земного шара в верхнем снимке замыкается руками человека в нижнем. Несовпадение масштабов фигур побеждено (илл. 506).

Мы не разбираем в каждом конкретном примере содержание комбинации из двух снимков, иногда оно достаточно однозначно, в других случаях, наоборот, настолько многозначно, что не поддается переводу на слова.

Но необходимо отметить одно важное обстоятельство. Если говорить об изобразительном языке (монтаже именно изображений, а не символов или ситуаций, в них заключенных), то, естественно, форма первична.

Две фотографии, неразрывно соединенные изобразительными связями, непременно приведут зрителя к содержанию, он раскроет его сам, сделает маленькое открытие и будет доволен собой и тем, что увидел. Содержание домысливается, содержание придумывается. Монтаж дает первоначальный толчок фантазии и ничем ее не ограничивает. И в этом сила и значение монтажа.



501



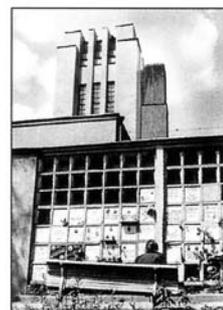
504



502



505



503



506

Бывает и так, что два снимка, совершенно несоединимые по смыслу происходящего, образуют изобразительное единство. Содержание определяется формой объединения, а не содержанием снимков.

С помощью монтажа можно искать и находить смысл в любых, самых острых и непредсказуемых сочетаниях, совмещениях, казалось бы, несопоставимых событий, фактов, деталей и ситуаций.

Задача автора монтажа: билдредактора или фотографа в том, чтобы не допустить банальности мысли, пошлости «юмора», заумности содержания.

Монтаж трех фотографий. Можно ли как-то ослабить линейные и тональные противоречия на границе двух снимков и облегчить тем самым задачу их соединения? Решение довольно простое: нужно просто раздвинуть снимки, пусть между ними будет какой-то третий, пока даже безразлично какой (илл. 507).

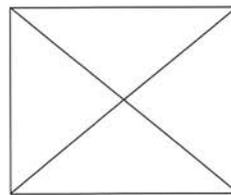
Нестыковка на границе при этом не настолько существенна, для единства крайних фотографий наиболее важными становятся элементы подобия, а не различия между ними. Более того, мы сможем соединить два снимка разных форматов (в том числе и несопоставимых) в качестве крайних.

Такое соединения трех фотографий — это известная нам композиция Весы. Ее основа — установка на симметрию крайних фотографий. Ее смысл — сильная связь крайних при относительной самостоятельности центральной работы. Поэтому на сей раз не так важна несогласованность на границе первого и второго или второго и третьего снимков, как достаточная согласованность первого и третьего.

По-прежнему нас интересует не полная тождественность крайних снимков или полная их независимость, а мера подобия и различия между ними. Подобие убедит нас в обоснованности их соединения, а различия приведут к смыслу такого объединения.



507-1



507-2



507-3



508-1



508-2



509-1



509-2



509-3



510-1



510-2



510-3



511-1



511-2



511-3

Вместе с тем, если содержимое крайних близко по смыслу, то ключ к изобразительному высказыванию — это смысловой контраст центральной работы и крайних (илл. 508-511). Сочетание двух крайних снимков в этом случае не представляет интереса, а кроме того, вдвоем они соединяются плохо.

Как правило, крайние снимки имеют одинаковый формат и схожие тональности (цвет). Формат и тональность центральной фотографии большого значения не имеют, разве только зрительно выделяют ее в этой роли.

В отдельных случаях удается соединить два совершенно несоединимых снимка за счет центрального (илл. 512, 513). Центральный снимок включает в себя два конфликтных начала: черную фигуру и белую фигуру. И тем самым объединяет два крайних.

Таким образом, соединение двух снимков подчеркивает различия между ними за счет близости границы. А соединение тех же снимков в качестве крайних в симметричной группе из трех фотографий ослабляет противоречия и усиливает подобие за счет возникновения связей симметрии.

Подчеркнем еще раз, согласованность трех фотографий — особая цельность, она заключается в единстве крайних, ее легко разрушить, если изобразительные связи между первой и второй или второй и третьей фотографиями излишне сильны. Две крепко связанные фотографии отстаивают свое единство и отторгают третью как ненужную.

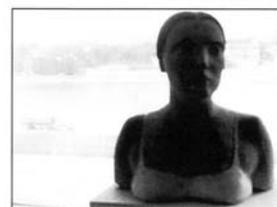
Удачное сочетание трех фотографий (илл. 514) практически разрушается, если поменять местами вторую и третью, хотя форматы крайних теперь подобны, а горизонтальный снимок выделяет центр (илл. 515).

Такое соединение (илл. 516) распадается: третий снимок просто лишний, два первых образуют свое единство. А этот вариант не лишен смысла (илл. 517).

Следующее сочетание вполне достаточно успешно (илл. 518), но в случае пере-



512-1



512-2



513-1



513-2



513-3



514-1



514-2



514-3



515-1



515-2



515-3



516-1



516-2



516-3



517-1



517-2



517-3



518-1



518-2



518-3



519-1



519-2



519-3



520-1



520-2



521-1



521-2

становки (илл. 519) распадается. Причина в том, что крайние снимки теперь конфликтны как по масштабу, так и по тональности. Общее направление рук только усиливает этот конфликт. В результате мы получаем две самостоятельные пары (илл. 520, 521).

Экспозиционный ряд фотографий. Линейная последовательность из нескольких фотографий (от четырех и больше) — это, конечно, не журнальный вариант, а, скорее, экспозиционный, выставочный ряд, работа экспозитора.

Приведем последовательность из восьми снимков, чтобы разобраться в принципе ее организации и механизме воздействия (илл. 522).

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

Главным образом, работают 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 белую шляпу вместо головы в четвертом, затем белое взрывается скульптурой в пятом. Белая скульптура оборачивается 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.

Последние три снимка имеют еще одну изобразительную связь — связь черных фигур. 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.

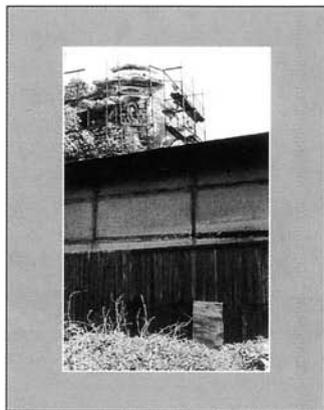
Вместе с тем достаточно очевидны сильные зрительные связи снимков через один. Этому помогает принцип организации ряда: нечетные снимки — скульптуры, четные — живые люди. Однако основная причина в другом. Если ряд содержит более трех фотографий, глаз, в силу симметричности нашего зрения, расчленяет его на отдельные группы из трех последовательных единиц. Это является основой следующего закона.

Закон триптиха. 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.

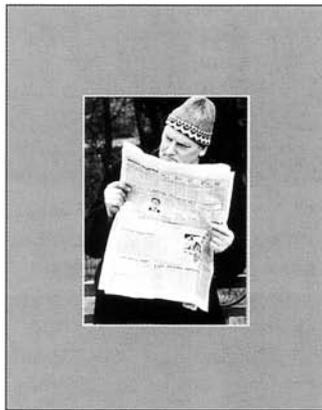
Этапы восприятия последовательности фотографий поможет представить схема (илл. 523). Мы рассматриваем снимки по порядку слева направо. Первая строка — внимание на первой фотографии, вторая — на второй, третья — на третьей и так далее. После того как ряд прочитан, внимание могут привлекать отдельные работы, но, опять-таки, непременно со своим окружением слева и справа.

Группа из трех фотографий — это все та же композиция Весы: центр и два крыла.

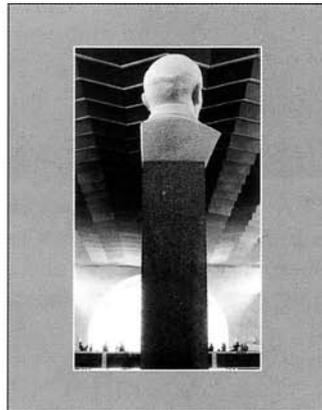
Итак, закон зрительного восприятия ряда фотографий (закон триптиха) гласит: любая фотография из ряда снимков



522-1



522-2



522-3



522-4

воспринимается одновременно с двумя соседними. При этом именно они исследуются со всей тщательностью, глаз отыскивает в них подобные изобразительные элементы, проверяет их на симметрию.

Это приводит к тому, что в непрерывном ряду фотографий сравниваются преимущественно работы через одну: первая с третьей, третья с пятой, пятая с седьмой, седьмая с девятой. И одновременно: вторая с четвертой, четвертая с шестой, шестая с восьмой, то есть четные с четными, а нечетные с нечетными. Нечетные снимки ведут свою линию, а четные — свою, между ними возникает своеобразный контрапункт.

Под непрерывностью подразумеваются одинаковые интервалы между работами, то есть ряд действительно непрерывный, он не расчленен на отдельные блоки или группы. Причем расстояния между работами сравнимы с их размерами. Картины в музее, наоборот, принято размещать достаточно далеко друг от друга, чтобы никаких связей между ними не возникало и каждая воспринималась изолированно.

И еще один вывод из закона триптиха: оптимальное число работ, выделенных в экспозиции как отдельная группа, — три работы.

Симметричная группа из трех фотографий — это как бы единица зрительного восприятия, наиболее всего комфортная для глаза, в особенности в том случае, если симметричность подтверждается достаточным единством периферийных снимков.

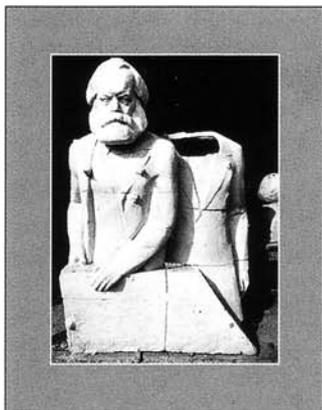
Вместе с тем центральная работа в группе имеет совершенно другой статус, она может значительно отличаться от соседних как по формату или тональности, так и по масштабу фигур на ней.

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

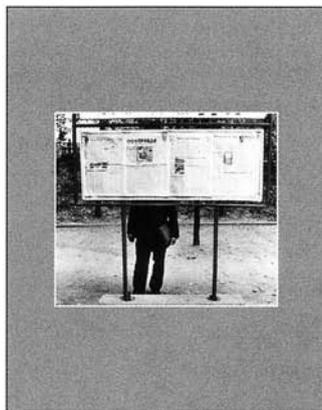
Следует, однако, иметь в виду, что крайняя в одном сочетании работа в следующий момент сама станет центральной.

Не всякая работа способна выступать в роли центральной, это касается первой или же восьмой работы ряда. Как крайняя, тем более заключительная, восьмая работа вполне хороша, но для центральной слишком динамична, неуживчива.

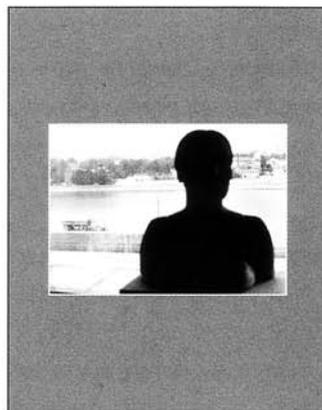
Поэкспериментируем с рядом, оставим только нечетные снимки, ряд распадается, смысловые связи не подкреплены изобразительными и поэтому в значительной мере ослаблены. Убрав промежуточные работы, мы разрушили единство ряда. Начало у ряда есть, а конец отсутствует (илл. 524).



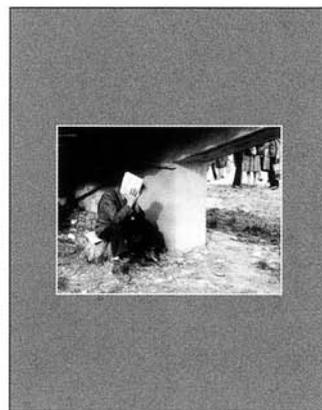
522-5



522-6



522-7



522-8

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. 525).

Естественно, что оба варианта укороченного ряда по содержанию значительно беднее, чем целый ряд. Мы лишней раз убеждаемся в очевидной вещи — разрушение формы приводит к разрушению содержания.

От формы к содержанию. Мы убедились, что все фотографии крепко держатся друг за друга благодаря изобразительным связям между ними. Теперь можно рассмотреть смысловые связи, которые определяют содержание нашего ряда.

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.

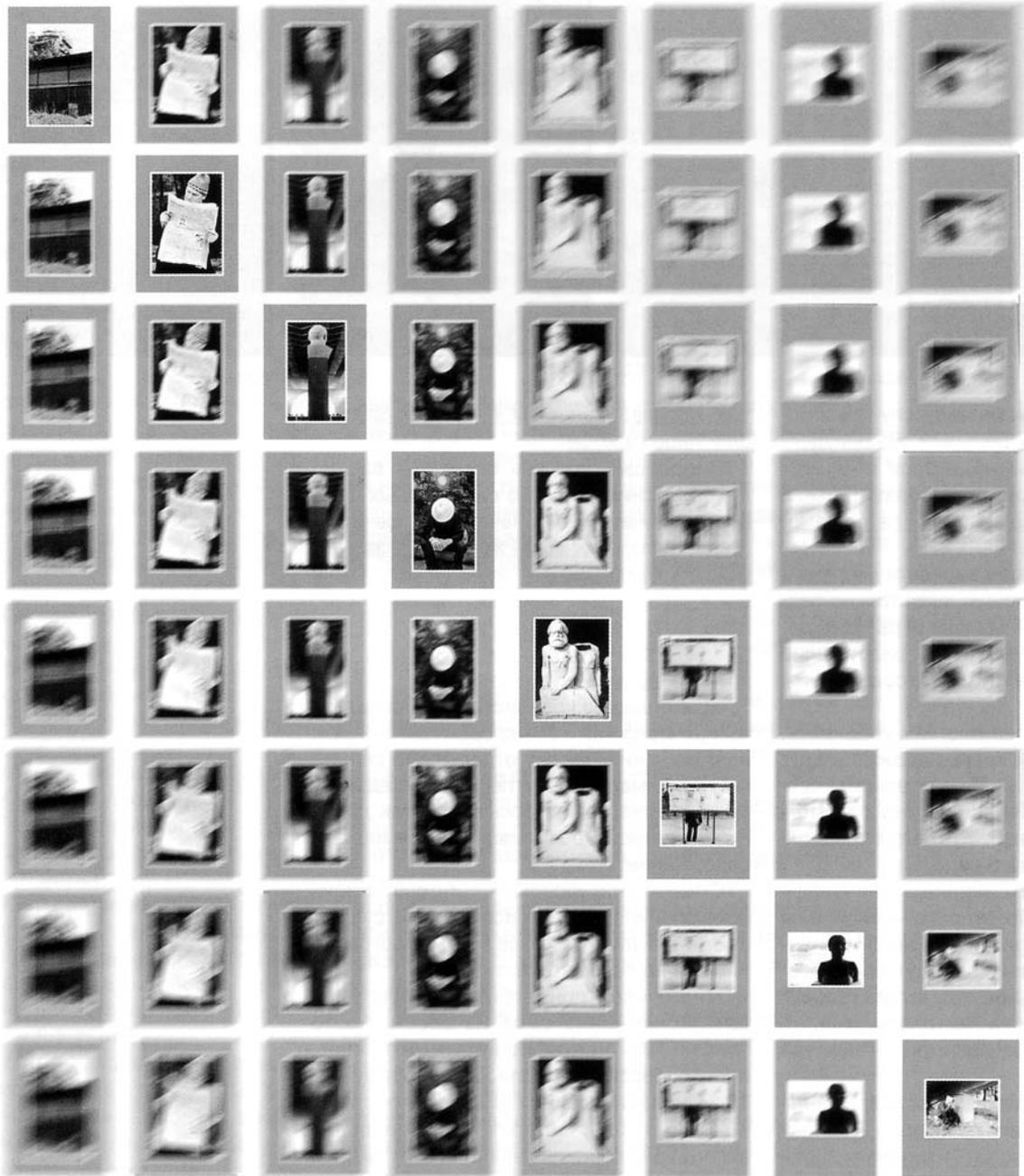
Получается следующая последовательность смысловых связей: голова Родины-матери + лицо читающего + голова вождя + человек, закрывший лицо шляпой. + скульптура без головы + человек за газетой + голова женщины + человек, закрывший лицо газетой.

Следующий уровень связей — взаимодействие снимков через один, четных с четными, 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.

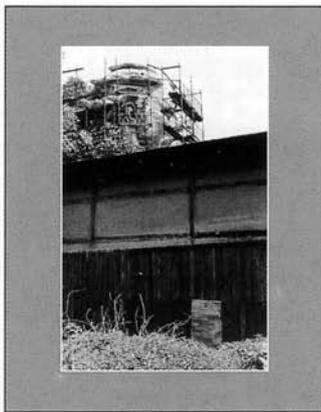
Еще большее количество изобразительных (а через них и смысловых) связей можно обнаружить между отдельными снимками, например, между первым и седьмым, между четвертым и восьмым и так далее. Все эти связи прочтываются и умножают содержание.

Следующий уровень — интерпретация, осмысление зрителем всех связей, существующих в ряду снимков, но мы договорились ее не рассматривать.

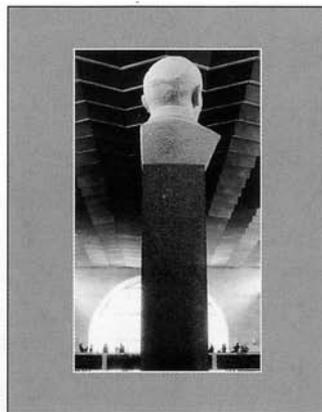
Много слов понадобится, чтобы передать содержание ряда из восьми фотографий. Но нужно понимать, что слова иногда бессильны, описать словами все оттенки возникающих смыслов просто невозможно. Количество связей, сцеплений, ассоциаций, пронизывающих этот ряд, настолько велико, что его хватит не только на несколько стихотворных строк (чему



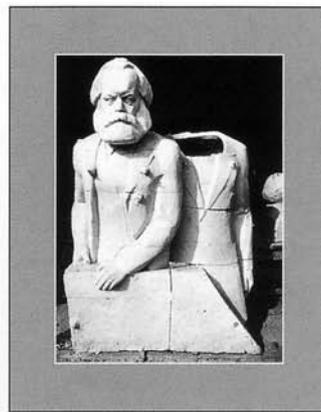
523



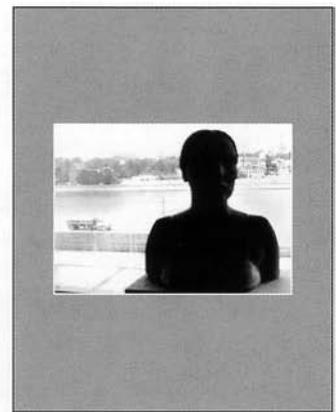
524-1



524-2



524-3



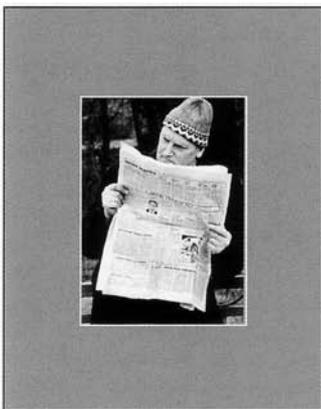
524-4

соответствует единичный снимок), а на целую поэму.

Сюжет имеет развитие, его движение сложно, он основан на разнообразных связях. Сюжет построен на повторах, возвратах к 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.

Еще один ряд согласованных фотографий (илл. 526). Первый снимок связан с третьим белыми табличкой и шляпой, неожиданная связь второго и четвертого — белая форма переворачивается. Первый снимок связан и с четвертым (сопоставимый масштаб фигур), но контрастен по движению (из глубины и в глубину кадра).

Экспозиционный ряд фотографий на выставке будет восприниматься цельно, если в нем с помощью интервалов организованы самостоятельные группы: одна работа, к которой трудно подобрать пару (интервал), две зрительно согласованные работы (интервал), три работы, сочетающиеся по принципу Весов (опять интервал), и, наконец, цельные группы из большого количе-



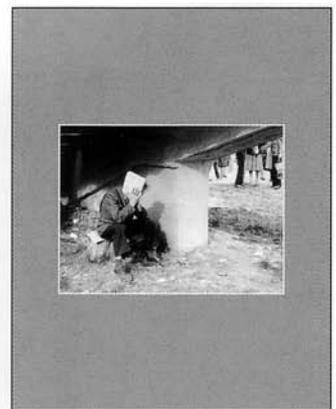
525-1



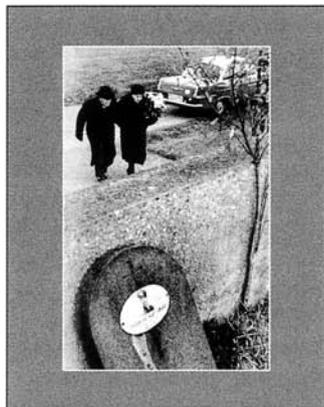
525-2



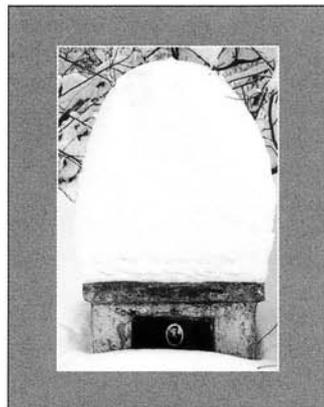
525-3



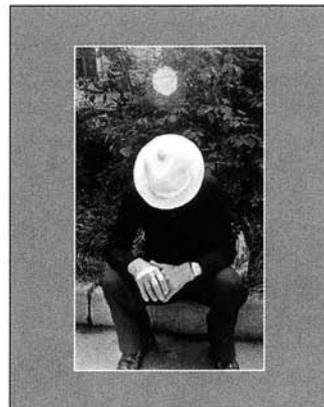
525-4



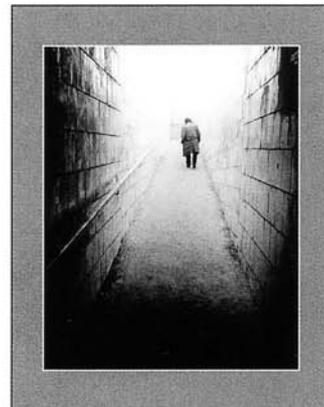
526-1



526-2



526-3



526-4

ства работ, хотя построить такие чрезвычайно трудно.

Необходимо отметить, что как закон триптиха, 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 тем же принципам. Интересно, что сочетаний из двух картин — диптихов намного меньше, их значительно труднее объединить.

Монтаж фотографий таит в себе поистине безграничные возможности выразительной, экспрессивной речи. Поэтому бильдредактирование, в частности организация изобразительного ряда, — это искусство.

Культура фотографии пока еще слишком низка. Специалистов можно было бы пересчитать по пальцам одной руки. Но рука эта, на которой нужно искать бильдредакторов, сама еще не выросла. Это происходит из-за отсутствия какой бы то ни было теории, школы, образования и опять-таки настоящих специалистов.

Правда, есть и еще одна причина — уж очень сложен сам предмет.

Авторы фотографий, использованных в последнем разделе:

Вернер Бишоф — 514 (1)

Геннадий Бодров — 501 (1), 506 (2)

Жан Бредшоу — 518 (3)

Эмиль Гатаулин — 526 (2)

Владимир Жаров — 499 (1)

Дана Киндрова — 516 (2)

К. Мацузаки — 514 (2)

Юрий Рыбчинский — 518 (2)

Павел Смертин — 516(1)

Николай Смилык — 502 (2), 516 (3)

Юджин Смит — 514 (3)

Леонард Фрид — 526 (1)

453 — Наталья Медведева

455 — Дмитрий Коробейников

474, 475 — ИТАР-ТАСС

487 — Лев Шерстенников

Фотографии автора: 450-452, 454, 476-486, 488, 489, 497, 499 (2), 500, 501 (2), 502 (1), 503-505, 506 (1), 507-513, 518 (1), 522-525, 526 (3, 4).

ЧАСТЬ 4

ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ

Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а то, что думает. То есть саму фотографию он и не видит, а 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 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» — 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, оно также субъективно.

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

И 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. 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.

Настоящий анализ фотографии выглядит 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, от уровня его подготовленности.

Можно указать и направление этих ассоциаций, но никоим образом не развивать их. Зритель сам должен сделать свое маленькое открытие. Необходимо только под-

сказать 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, и искать его следует не столько в изображаемом, сколько в изображении. Иначе содержание 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 что-либо «от себя». И тогда места для творчества в фотографии просто не было бы.

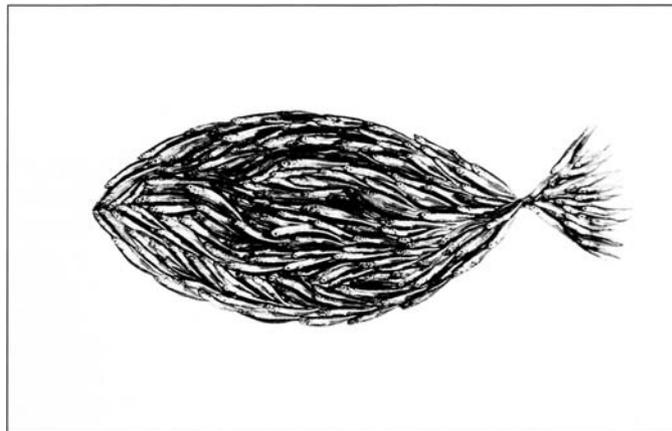
Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а то, что думает. То есть саму фотографию он и не видит, а только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность).

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

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

Но и фотограф, как правило, ничего внятного о своей фотографии не скажет, он тоже не знает, как это делается. И к тому же фотограф — самое уязвимое звено в этой цепочке. Не только потому, что был там, где мы не были, и пережил там что-то такое, что в нем, естественно, отложилось. Теперь, когда он смотрит на свою фотографию, видит он совсем не ее и уж во всяком случае совсем не так, как окружающие. 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.

Хороший фотограф объяснять свои фотографии просто не станет. Зачем, они сами постоят за себя. А плохой, наоборот, вынужден учиться этому трудному искусству многие годы по одной простой причине: его фотографии ничего зрителю не говорят и сказать не могут. Поэтому их необходимо объяснять. Так что выбор у нас невелик: говорящие фотографии и немой фотограф или же немые фотографии, но зато вдохновенно говорящий фотограф. Пусть уж лучше будет немым.



527. Ирвинг Пенн

Первое правило: судить автора нужно исходя из поставленной им задачи. Иначе говоря, необходимо постараться понять, почему фотограф выбрал данный сюжет и снял его так, а не иначе. Ответ имеется в самой фотографии, его только 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 — чисто ученическая задача. Так что если перспективы в снимке нет, это не является его недостатком или достоинством. Возможно, фотограф именно к этому и стремился, напри-

мер, его привлекла в кадре более всего графичность или сияние бликующих поверхностей. Но и это можно считать этюдом, только более сложным. Вопрос в другом: для чего нужны сияние или графичность, ведь это всего лишь средства, необходимые для чего-то более важного. Графичность ради графичности? Или же фотограф решает какую-то более серьезную задачу, находя в графичности выразительность или смысл?

Рассуждая о какой-либо фотографии, легко сказать «это уже было». Но 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. 527).

Важно отметить, будь перед нами не фотография, а рисунок, содержание не изменится. Ведь это не свидетельство о чем-то, что было увидено, обнаружено в жизни, а некое искусственное образование.

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

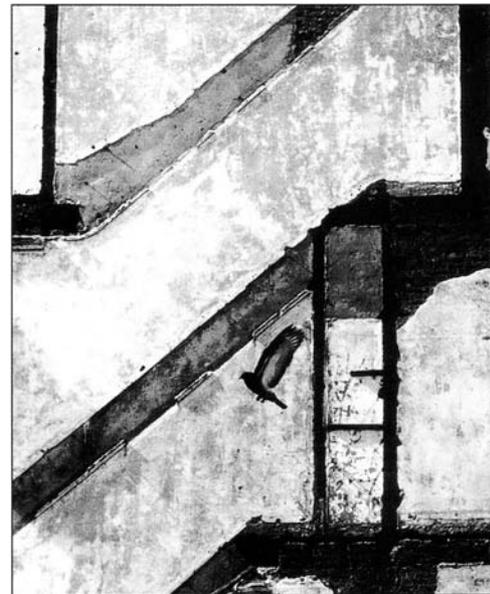
Здесь закон таков: можно сделать хуже (это очень легко), и сделать лучше (это очень трудно, но возможно). А вот сделать так же практически невозможно, буквально повторить что-либо нельзя, это касается как находок других, так и своих собственных.

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 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.

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 еще 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 полу-



528. Андре Кертеш

чится у всех примерно одинаково), и снимком, который смог сделать только один фотограф, хотя рядом с ним работали и десятки других. А может, фотограф искал свой сюжет несколько лет, сделал очень много снимков, но показывает нам один, — тот, 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, а ждал и искал его 30 лет, как сам потом рассказывал (илл. 528; см. также с. 242).

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 — одна из важнейших составляющих его таланта.

В следующих двух снимках их авторы наверняка видели большое содержание, глубину и оригинальность, мы же оцениваем эти снимки как откровенно банальные (илл. 529, 530). Мысль фотографа слишком очевидна; понятно, почему он выбрал эти сюжеты, понятно, что в них увидел. Наличие мыслительных способностей у зрителя не предполагается, — все разжевано и положено на тарелочку.

Содержание должно открыться зрителю в результате некоторого усилия с его стороны. Но усилие это не должно быть слишком малым (банальность) или слишком большим (заумность). Здесь нужна золотая середина.

Только в этом случае зритель испытает удовольствие от фотографии, а заодно и от своей проницательности.

Многие фотографы дают названия своим работам, причем делают это с одной-единственной целью — заставить зрителя увидеть в этих снимках то, что видит сам фотограф. Честно говоря, автор просто не уверен в том, правильно ли поймут его фотографии. Для того и полноценные развернутые названия, а не указания места и времени съемки, что часто бывает необходимо.

Если снимок претендует на художественность, композиция его выверена, рамка кадра жестко закреплена, фотограф сопрягает две или несколько фигур и главное внимание уделяет их согласованности, — 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 и 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 («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. 531).



529. Неизвестный автор



530. Неизв. автор



531. Нада Плискова

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

Это другая крайность, теперь совершенно невозможно разгадать, что хотел сказать фотограф. Было слишком просто, стало слишком заумно.

Однако для того чтобы отличить подобную формалистическую фотографию (которая всеми средствами должна удивлять, шокировать, привлекать к себе внимание) от настоящего формотворчества, достаточно одного ключевого слова — гармония. Если гармония — основа формы и если форма существует для гармонии, для содержания, 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 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. Это реалистическая фотография по Кракауэру.

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

От фотографий первого рода мы ждем максимальной достоверности, точности в изображении и соответственно оцениваем их. А с фотографиями второго рода (субъективными) все обстоит иначе. Фотографические качества — резкость, свет, пластика, фактура (все, что создает достоверность изображения) не обязательны; форма изображения, композиция не принципиальны; главное — это самовыражение фотографа, его видение, его фантазия. И здесь нас интересует оригинальность фотографа, мы оценим иносказание или метафору (илл. 532).

Природа изображения не существенна. В большинстве случаев ничего не изменится, если вместо фотографии будет рисунок. А 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. Изображение вторично, важна сама идея. Но тогда она должна быть действительно остроумной. При оценке такой работы помогает замечание Сергея Довлатова, который говорил, 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, воскликнуть: «А король-то голый!». И действительно, часто такие фотографии перегружены «философией», манерны, претенциозны, а по сути банальны и плоски. Чужие находки в этой области



532. Мэн Рей



533. Неизвестный автор

тиражируются особенно активно. В результате получаются или страшилки, или щекоталки (илл. 533).

Многие фотографы чрезвычайно большое значение придают качеству фотоотпечатка. У них работает все — от поверхности бумаги, цвета подложки до необыкновенной резкости 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 на бумаге. 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.

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 печати.

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

(Примечание 19)

Фотографичность и художественность. 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, все-таки не могут сделать ее более содержательной. 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 вывод 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. Это светотень, это филигранная проработка деталей и фактур, то есть пластичность изображения, это 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. Обычно именно так понимают «решающее мгновение» по Брессону. Однако сам Брессон вкладывал в это понятие совершенно другой смысл: это миг, когда линии и формы, тональные и 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 сохраняется и приумножается.

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», которому, 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. Бывает, что снимок, совершенно лишенный признаков искусства фотографии, плохо напечатанный, несет в себе элементы искусства, — поражает не техническим совершенством или игрой света, а чем-то другим. То есть у такой фотографии имеются более важные достоинства. Этот кадр на пленке так трудно распознать, зато он дороже, чем сотни других, на первый взгляд даже более «удачных».

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

(Примечание 20)

Если же говорить об искусстве без прилагательного «фотографическое», 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, но точность отношений, гармония, которая ощущается на всех уровнях, 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 приводятся в этой книге.

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. Сёмина "Реставраторы"» кажется иллюстрацией к известной поговорке: "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 женщи-



534. Владимир Сёмин

ны. Два временных пласта противопоставлены фотографом как два полюса жизни, и это придает времени снимка "объем", стереоскопию» (илл. 534).

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. А если в кадре есть и люди перед картиной, то почему бы не вспомнить, что 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 — критику не важны. Но ведь фотография всегда предельно конкретна и в этих подробностях весь ее смысл!

И самое главное: что дает это фотографу? Он ждет ответа на свои вопросы: правильно ли он сделал выбор, построил изображение, собрал в кадр необходимые детали?

Перед нами некая ситуация, которая в реальности длилась достаточно долго, и фотограф имел возможность выбрать один-единственный момент, представленный на снимке. Он нашел смысл именно в этом моменте и настаивает на нем. Можно вообразить себе сотни других моментов данной ситуации: реставраторы будут ходить, работать, садиться на корточки и вставать, пить чай и разговаривать, находясь все 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 и, наверняка, сделал, но выбрал именно этот кадр.

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 — в объекте съемки. Но фотография — это изображение, сама ситуация и ее смысл могут выглядеть совершенно иначе.

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 переходить к значениям этих связей.

Анализ фотографии «Реставраторы» мог бы выглядеть следующим образом. Картина стоит очень низко, практически на полу. Светлая фигура женщины на картине 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 картину в реальное пространство). Белые халаты вызывают эффект обратной перспективы: двое реставраторов зрительно еще активнее проникают в пространство картины. Та ким 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.

Заметим, что компьютер может моделировать то самое обобщенное видение, о ко-



535. Вариант

тором много говорилось в этой книге. И это, конечно, может помочь при анализе фотографии.

Самые нужные для анализа инструменты — это фильтры Gaussian Blur и Median программы «Фотошоп».

Применение фильтров размытия изображения дает тот же эффект, что и чужие очки. С той лишь разницей, что степень этого размытия можно изменять.

Такие рентгеновские снимки фотографии или картины (илл. 535; см. также с. 299) чрезвычайно полезны. На них мы видим основу, костяк композиции.

Мешающие обобщенному видению мелкие детали и подробности уходят, а важные для восприятия фигуры, лишённые излишней детализации, остаются и выглядят как тональные массы. Они-то, сочетаясь друг с другом, и создают композицию снимка.

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 вечно-го взгляда нарастает у Балодиса "дыхание времени", становясь все более мощным и широким» (илл. 536).



536. Леонс Баподис



537. Людмила Панкратова

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. Получается, что любой персонаж на любой фотографии, который смотрит прямо на зрителя, «пробивает эту плоскость» и взгляд этот переживает 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. И вообще она достаточно неряшливо сделана.

Конечно, в ней есть элемент изобразительности — это связь белых фигур, но все-

во лишь элемент, а не гармоническая целостность настоящей композиции. И уж во всяком случае, сопоставление этой простенькой фотографии с вечными шедеврами живописи совершенно непозволительно.

«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 подчеркнута 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 взглянуть в девочку, а она — в нас. Между "взирающими" цветом и глядящей девочкой ощущается родство, сходство. Из-за этого родства неизбежно припоминается популярная фраза: "Дети — цветы жизни". Фраза не отождествляет напрямую 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 Машенок, Сашенок 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. 537).

Без комментариев. Снимков, подобных этому, в мире миллионы, если о каждом наговорить столько слов, жизни не хватит прочитать. 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 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: снимок скомпонован 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.

«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.



538. Владимир Филонов

(Вот ведь неплохо насчет белизны, хотелось бы дальше о причинах. Причины! — А. Л.)

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 подчеркнута 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. 538).

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, неожиданности 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 надо заметить, что смысл этот 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, рефлексам. Благодаря



539. Ремигиус Пачеса

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 бутылка 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 бутылка 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 контрдействием "торможения"» (илл. 539).

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 четыре точно таких же.

Никакого движения «светлых сосудов» на снимке нет, да и самих этих сосудов нет, они не светлые. Единственное, на что надо было обратить внимание, — белое блюдо сзади и белая же головка чеснока, которая уравнивает 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. 540).

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



540. Альгирдас Шешкус

о том, что у автора есть чувство тональной гармонии, что уже неплохо. Но достоинства снимка этим исчерпываются, остаются недостатки, которых гораздо больше.

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. Пережеванная 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.

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 прийти 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 предельной конкретности его разбора.

Ну а если критик не способен на это и все, сказанное им, в какие бы красивые словесные одежды оно ни рядилось, сводится к простейшей формуле «в этом что-то есть», 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 чело-

век. 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 именно изображено и ни слова о том, как это изображено.

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

И «белый» мальчик — это не «чистая доска», 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 об изображении. 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 лишние фигуры. Ему нужен разговор по существу, ему нужно сказать, правильно ли он мыслит, 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 было бы 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».

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 (такой, где смысл заложен именно в изображении, а не в изображаемом). Если фотография художественная, только анализ формы приведет нас к ее содержанию.

Фотографию следует оценивать отдельно от изображаемой ситуации или события. Ситуация 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 перевода его на другие языки.

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 на снимке не является содержательным, 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 иконоческих 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 больше бы соответствовал видению или стилистике фотографа В. Тогда нужно отказаться от него как от чужого, как бы ни было тяжело 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 выделенных.

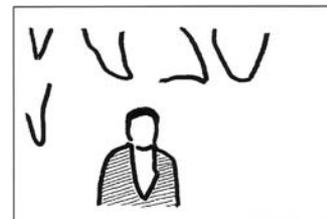
Но есть и исключения, хотя, конечно, довольно редкие. Рассмотрим одно из них — удивительно красивый снимок Гуна-ра Бинде, который он назвал «Психологический портрет» (илл. 541).

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.

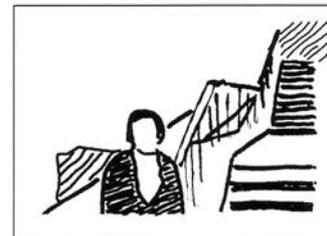
Треугольник светлого платья повторяется в очертаниях веток, образуя выразительное ритмическое движение, связывая ее фигуру и два дерева над ее головой гармоническим единством. И это одна часть композиции, достаточно самостоятельная, если не считать незаполненный правый угол (илл. 542).



541 . Гунар Бинде «Психологический портрет»



542



543

Можно указать и другую самостоятельную часть, в которой фигура женщины прекрасно себя чувствует. Если черная кофта женщины отправляет нас к деревьям, то светло-серое ее платье связывается с лестницей, а темно-серая будка за ее спиной — с листвой в правом верхнем углу. Это как бы другой мир, контрастный миру природы, — лестница, ступени и перила (илл. 543).

Композиция фотокартины складывается из двух самостоятельных композиций, причем фигура женщины является главным компонентом как в той, так и в другой.

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. В целом, эта удивительная композиция построена на ритмических повторях, тональных связях и диагональных движениях.

Таким образом, содержание этой фотографии настолько слито с ее 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. 544). Композиционный центр на снимке — белое пятно гроба. К нему приводят две сильные активные линии — белые диагонали полотенец, а также руки двух мужчин.

Остановившись на лице мужчины слева мы приходим к лицу другого, 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. 545).

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 во 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 для глаза 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 обход сюжета со своими завязкой, развитием и кульминацией превращается в содержательный рассказ.

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



544. Валерий Щеколдин



545

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 обычно 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 способна изображать разновременные события в одной картине, тем самым подготавливая кульминацию, фотография на это не способна.

Поэтому так важен композиционный прием, который применен в рассмотренной фотографии, — задержка внимания в начале обхода, и только затем кульминация — существенная деталь, которая неожиданно появляется в правой части кадра.

Рассмотрим еще один снимок, чрезвычайно важный для понимания механизма восприятия связей подобия, в частности тональных или цветовых.

Будапешт, 1946 год. Фотограф Ли Миллер снимает расстрел человека, по всей видимости, сотрудничавшего с гитлеровцами. Снимает она, как легко догадаться, из окна второго или третьего этажа жилого дома или гостиницы (илл. 546).

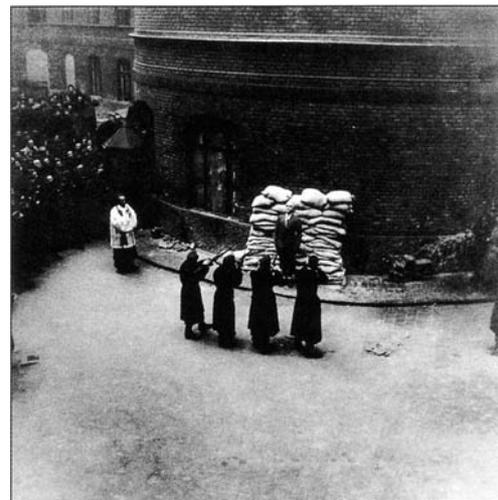
По счастливой случайности точка съемки оказалась предельно точной. Во-первых, при съемке сверху шеренга стреляющих опустилась вниз, а человек, которого расстреливают, поднялся над ними. И, во-вторых, что удивительно, он попадает точно в просвет между двумя людьми в черном (сам этот человек повторяет контрформу между двумя солдатами).

Такая многозначительная случайность говорит о многом. Преступник и исполнители с ружьями одинаково черные, они подобны по цвету и размеру. Он сам мог бы стрелять с ними вместе в другого преступника.

И эта ассоциация имеет вполне рациональную причину. Единство, основанное на связи подобия цвета или тона, одно из наиболее сильных. Мы отождествляем до какой-то степени две подобные фигуры или детали (если степень подобия дает для этого основания). Они как бы сделаны из одного вещества, они одной природы, мы ищем (и находим!) в их соединенности более глубокие смысловые связи.

Что может быть общего между священником в белом и белыми мешками за спиной арестанта? (Других таких выделенных фигур или деталей в кадре просто нет). И опять же, мы начинаем сравнивать и сопоставлять две эти белые формы. И опять ищем ассоциативную связь между ними. Получается, это священник стоит за спиной человека, в которого стреляют, это в священника полетят пули. Ведь в этом его работа и истинное его предназначение.

Итак, связи подобия несут в себе идею отождествления двух или больше объектов, что бы они ни изображали. Конечно, эта идея привела нас довольно далеко, к таким обобщениям, которые сделает не всякий зритель. Но у автора одно оправдание — он говорит о совершенно объек-



546. Ли Миллер



547. Вариант

тивных зрительных ассоциациях, они-то и вызвали приведенную интерпретацию, пусть даже субъективную.

Любая интерпретация субъективна, и с этим ничего не поделаешь. Все дело лишь в том, дают ли реально существующие в изображении аналогии и контрасты сколько-нибудь определенное направление, толчок этой интерпретации (такая форма содержательна), или же никакого направления просто нет, и каждый увидит то, что хочет увидеть (или не увидит ничего). Подобная форма в зависимости от зрителя может иметь произвольное содержание, а это значит — не иметь никакого.

Таким образом, снимок этот из факта, документа превращается в глубокое размышление о жизни и смерти. Но что же перед нами, офорт Гойи из серии «Ужасы войны», картина художника, где все тщательно продумано и взвешено? Нет, это чисто документальная фотография. А все то, что мы в ней увидели, — дело случая, игра природы. И судя по всему, даже не заслуга фотографа, она напечатала полный квадрат негатива и совершенно не позаботилась об изобразительной стороне своего снимка, а ведь он, в силу наличия двух композиционных центров, определенно требует симметрии в их расположении (илл. 547).

Фотография Аббаса подписана «Христианин в Дагоне». Снимок скомпонован ради одной единственной детали — креста, именно он выделен рамкой. А голова, лицо человека как будто лишние в кадре, они только мешают (илл. 548).

Фотография поражает не только изображенной на ней ситуацией и ее символическим значением, не только фактурой стены, чем-то схожей с кожей черного человека, хотя все это, конечно, важно и сознанием оценивается.

В этом снимке важно и другое — острота, странность композиции. Впечатление такое, будто фотограф не учел расположенной в кадре фигуры человека, и в особенности его лица, будто он не увидел того и другого. Намеренно или случайно, автор скомпоновал кадр так, как будто на нем имеются только белый крест и еще рука на кресте.

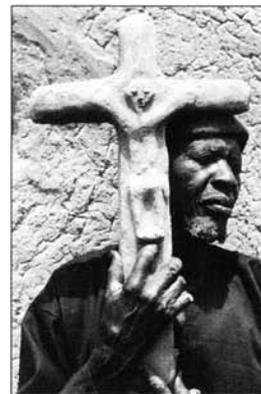
Но так снимать нельзя! В любой фотографической школе начинающему за такой снимок поставили бы двойку. Однако то, что нельзя начинающему, можно мастеру.

Неправильность оригинальной компоновки вызывает сильнейшее напряжение, это просто шок для взыскательного глаза. Можно даже указать место, где возникает это напряжение. Это сильнейшее давление рамки на лицо (или лица на рамку). Такое же давление испытывает рамка сверху, благодаря далекому от благородных пропорций делению кадра горизонталью креста. Но на лице человека страдание, и оно соответствует тому драматическому ощущению, которое возникает благодаря этому напряжению!

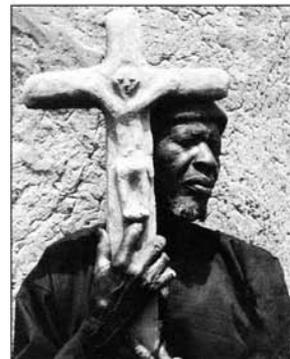
Что самое интересное — если бы снимок Аббаса был скомпонован по правилам, он потерял бы большую часть своей привлекательности. И это легко показать, если только продолжить кадр вправо или влево и вверх (илл. 549, 550).

Подчеркнем, что эффект этот возникает в результате определенного расположения геометрических фигур и не связан напрямую с тем, каков этот человек и что он делает. То есть ощущение это вызывается композицией снимка и только потом «складывается» в нашем сознании со смыслом происходящего.

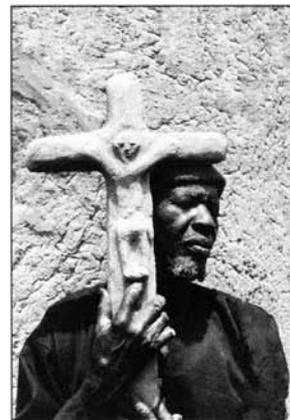
Такой прием — нарочитое выделение рамкой кадра одной детали и игнорирование роли других, более выделенных, иногда срывает, но копировать его бессмысленно, он применим в исключительных случаях. В остальных же фотограф законно получит свою двойку за неряшливую композицию.



548. Аббас



549. Вариант 1



550. Вариант 1

(Примечание 21)

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



551. Неизвестный фотограф. Крым, Массандра, кедр ливанский. 1 марта 1938 г.

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 ей подобных.

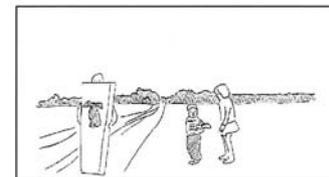
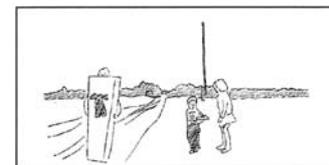


552. Владимир Сёмин

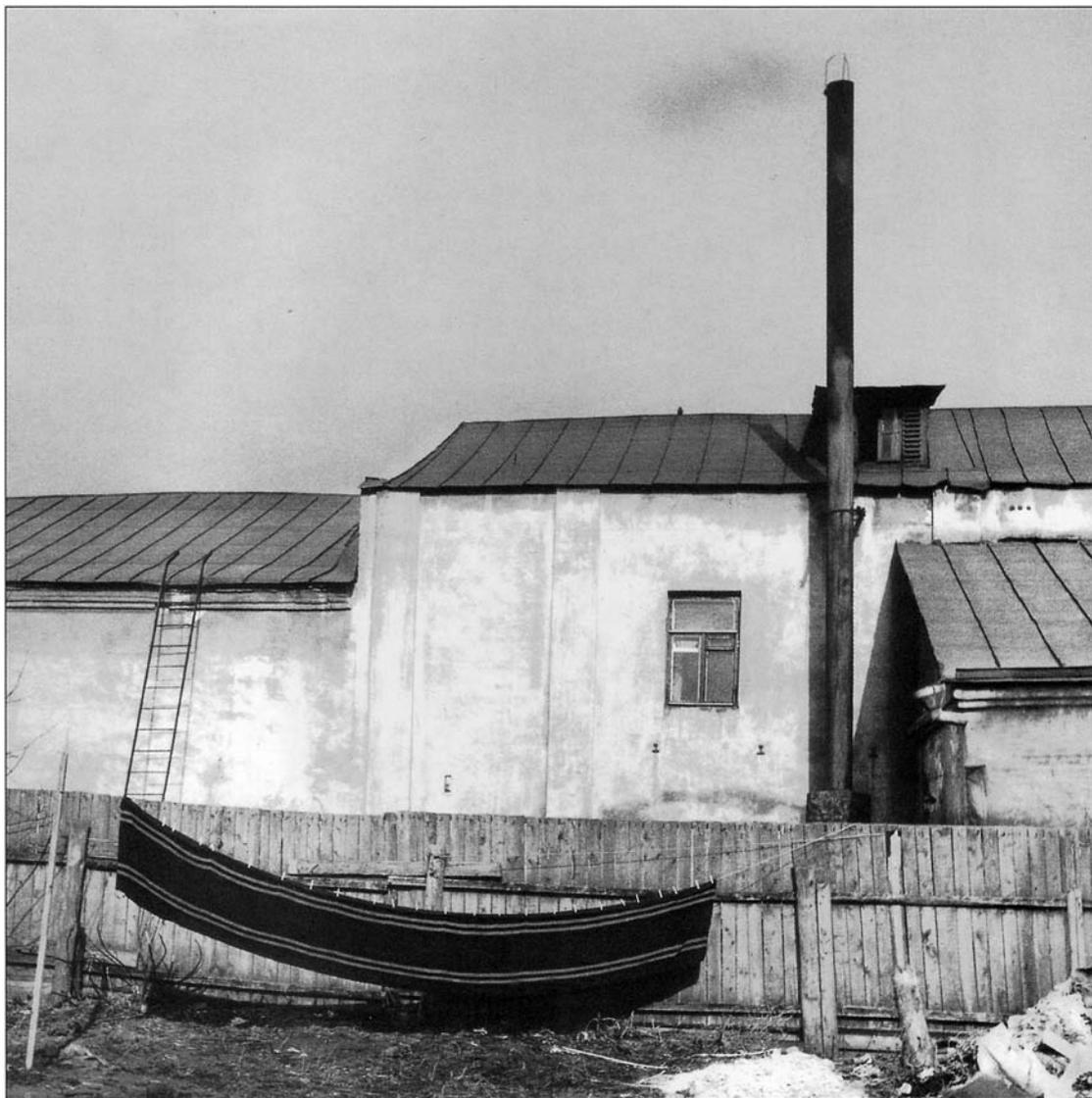
Конструкция чрезвычайно прочная, все связано со всем, все работает на цельность: черный бант + штанишки мальчика: голова несущего + голова девочки (она похожим образом режется линией горизонта); белые волосы девочки + повязка на руке мальчика + бетонное основание столба: даже деревья в том месте, откуда начинается дорога, и те повторяют форму банта на крышке гроба. Остается только дорогу представить себе черной, и она с деревьями даст такой же черный бант, по которому идет человек с белой крышкой... Но самое неожиданное 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 заставляют нас переходить от одного к другому, сравнивать их, искать смысл в этом сопоставлении.

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



553,554



555

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 (разве только в дымке из трубы), 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.



556

Черный ствол дерева делит кадр пополам и сразу же задает симметрию.

Форма: композиция Весы, два памятника на периферии, выраженная обратная тональная перспектива.

Содержание формы: поиски смысла в том, что памятники стоят спиной друг к другу, что один из них черный, а второй белый, а также ощущение движения черных масс вперед и светлых — назад.

Все неустойчиво, все движется, светлая земля роет подкоп под могилы, а те плывут вперед. Но что еще в нашей жизни так же неизменно, как кладбище? (см. также с. 296)



557. Николай Смилык

Форма предельно проста, но значительна: почти полная симметрия, схожесть двух голов, продолжение рук, развернутость лежащих в разные стороны, черные подушки. Из простого снимка на память получилась полная глубины и драматизма фотография, где речь не о чьих-то бабушке и дедушке, а о жизни в целом, никак не меньше.



558. 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 реакция — вот ключ к содержанию. Это одна семья, мы и дедушка Ленин.