

АНТОН ВЕРШОВСКИЙ

СТРИТ

ФОТОГРАФИЯ



ОТКРЫТИЕ
ПЛОСКОСТИ

2014

СТРИТ-ФОТОГРАФИЯ: ОТКРЫТИЕ ПЛОСКОСТИ

Язык, история, эволюция идей
непостановочной художественной фотографии

Учебно-методическое пособие

Текст: © Антон Вершовский
Рисунки: © Антон Вершовский
Оформление: © Антон Вершовский

Ознакомительная версия.
Иллюстрации приведены в пониженном разрешении.

СПб 2011
Первое издание: М., Double Vision, 204 с., 2012, 10000 экз.
ISBN 978-5-905773-01-3
Исправления и доработка: СПб 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 1

1. Фотография в современном мире 8
 - Массовая любительская и коммерческая фотография 8
 - Субъективистская фотография 12
 - Структурная фотография – открытие плоскости 14
 - Форма и сюжет 21
 - О постановочности, художественности, и фотографичности 25
2. Визуальный язык фотографии 36
 - Разговор об одной фотографии 38
 - О композиции в фотографии 49
 - Визуальная структура изображения и ее элементы 56
 - Компоновка фотографического кадра 68
 - Третье измерение: объем и перспектива 81
 - Семиотика фотографии: знак, символ, метафора 102
 - Практика композиционного прочтения 117
3. От гелиограмм к стрит-фотографии 128
 - Фотография: рождение и первые шаги 128
 - Детство: пикториализм 137
 - Отрочество: авангардизм 143
 - Юность: «прямая» фотография 150
 - Взросление: классическая стрит-фотография 154
 - Зрелость: Брессон и эра «Магнума» 168
 - Фотография в эпоху постмодернизма 180
4. Воспоминания о будущем 194
 - Эволюция представлений о реальности в искусстве 195
 - Апология фотографического субъективизма 203
 - Новая фотография: выход из плоскости 214
- Вместо эпилога 218
- Именной указатель 223
- Литература 247

К ЧИТАТЕЛЮ

Книга «Стрит-фотография: Открытие плоскости» рассказывает о фотографии, объект которой – человек и естественная среда его обитания: городские улицы, площади, транспорт, кафе... в общем, термин «уличная фотография», или «стрит-фотография» понимается здесь настолько широко, что захватывает практически всю непостановочную художественную фотографию. Тема книги – изобразительный язык этой фотографии, ее история, эволюция ее идей, основные течения и тенденции развития.

Текст книги рассчитан на неподготовленного читателя, но все же чтение ее может потребовать усилий. Это неизбежно: даже поверхностное знакомство с любым видом искусства всегда немного сродни изучению нового языка.

Сразу ответим на три вопроса, которые могли возникнуть у читателя – даже если они так и не возникли.

Во-первых, почему именно стрит-фотография, и чем она лучше студийной, портретной, и многих прочих? Может, и не лучше – но, как говорил величайший фотограф XX века Анри Картье-Брессон, фотография – это «погоня за ускользающей реальностью», и она не должна вырывать людей из естественного взаимодействия ни со светом, ни со средой, ни со стремительно утекающим временем...

Во-вторых, может ли непостановочная, тем более – уличная, фотография вообще быть художественной? Оказывается – да. Художественным может быть – а может и не быть! – и любительский снимок, и иллюстрация к газетной статье; и дальше мы покажем это.

В-третьих – о фотографии уже написаны тысячи книг; так имеет ли смысл тратить свое время на эту, и если да, то почему? Ответ на этот вопрос зависит от ваших целей и задач.

Если ваша задача – научиться технике фотосъемки и цифровой обработки, то эта книга – не то, что вы ищете: технические вопросы в ней не затрагиваются. Но, возможно, она поможет вам понять, что техника фотографии – не цель, а средство, и задуматься о том, что является вашей целью на самом деле.

Если для вас фотография – это глянец журнальных обложек, то, скорее всего, вам эта книга не нужна, – потому что мы здесь будем говорить о другой красоте: о той, которая видна не каждому. Впрочем, не исключено, что и вы здесь откроете для себя то, чего раньше не замечали, – или старались не замечать.

Если вас притягивает и волнует остановленное в старом уличном снимке мгновение; если вам интересно прошлое и будущее фотографии, и ее место в современном искусстве; если вы хотите понять язык, на котором она говорит сегодня – язык рифм и ритмов, подобий и контрастов, знаков и символов, структур и метафор...

Тогда эта книга – для вас.



Илл. 1. Трент Парк. Из альбома Dream Life, 2001.

От автора:

Я очень благодарен настоящим ценителям фотографии Алексею Крику, Юрию Гавриленко, Эдуарду Череднику, Антону Терещенко, Анастасии Кичигиной, Александру Лужину, и другим моим виртуальным учителям, во многом сформировавшим мое отношение к фотографии. И если из этого текста станет ясно, что их теории я так толком и не усвоил – то виноват в этом я, а не теории.

Спасибо Дмитрию Каткову за его виртуальную библиотеку фотожурнала ХЭ, Андрею Лозанову за его сайт «Стрит-Фото», а также всем участникам сетевых обсуждений текстов, которые легли в основу этой книги.

Особое спасибо издательству «Double Vision» и «крестному отцу» первого издания Валерию Самарину.

Предисловие

Для меня фотография – это средство понимания, неотделимое от прочих визуальных средств выражения. Это способ выкрикнуть, освободиться, а вовсе не доказательство и утверждение собственной оригинальности. Это – способ жить.

Анри Картье-Брессон, «Воображаемая реальность» [1]

Эта книга началась с осознания удивительного парадокса:

*нет более массового искусства, чем фотография,
и в то же время нет искусства, более далекого от масс.*



Илл. 2. А. Стиглиц, «Конечная станция», 1893.

Можете ли вы представить себе любителя поэзии, никогда не слышавшего про Пушкина или Шекспира? А любителя живописи, не

знающего, кто такой Пикассо? Вряд ли. Имена великих писателей, художников, скульпторов, композиторов, кинорежиссеров известны нам хотя бы понаслышке, с их произведениями мы знакомы – хотя бы поверхностно. А многие ли фотографы могут похвастаться тем, что им известны работы, например, Альфреда Стиглица? Конечно, нет; а ведь роль Стиглица в фотографии вряд ли менее значима, чем роль Эйзенштейна в кино или Пикассо в живописи.

В этом, безусловно, есть «заслуга» средств массовой информации: их природа такова, что они охотно пропускают репортажный шок, студийную эротику и великосветский гламур, и при этом не оставляют почти никаких шансов именно той фотографии, которую автору хотелось бы назвать *художественной*.

Но не только они образуют барьер между художественной фотографией и потенциальным ее зрителем. Еще более значительная роль в этом принадлежит массовой любительской фотографии, которая за какой-то десяток последних лет перекочевала из безобидных домашних альбомов во всемирную Сеть, организовалась в сайты и сообщества, сформировала свою иерархию, и создала своих кумиров.

На рубеже нового века в мир пришла новая волна фотолюбителей – и это прекрасно. Миллионы людей получили возможность сублимации творческой энергии, и среди этих миллионов наверняка есть фотографы от Бога; но к сожалению, у этой шоколадной медали есть и обратная сторона.

Разросшаяся до размеров всего социума среда фотолюбителей не знает и не желает ничего знать об искусстве фотографии вообще – но она диктует свои вкусы, формулирует свои правила и критерии, формирует рынок. Примерно так же в послереволюционной России рабочие выдвиженцы сменяли на управленческих постах старых специалистов, и каждая кухарка могла управлять государством; правда, это умение тогда осталось невостребованным, – поскольку рабоче-крестьянских

государств было гораздо меньше, чем кухарок, да и в тех, что были, ключевые посты оказались уже заняты политиками.

В соответствии с требованиями рынка развивается литература о фотографии. Полки магазинов ломятся от пособий, посвященных техническим аспектам фотосъемки и компьютерной обработки – от брошюр «Фотография для чайников» до толстых красочных томов «Фотография для профессионалов»; изданные мизерными тиражами книги, посвященные собственно *искусству* фотографии, среди них практически незаметны. А фотографические альбомы – не альбомы для семейных снимков, а сборники работ мастеров, – в нашей стране можно найти лишь в нескольких крупных городах. Ассортимент их невелик, а цена не оставляет любителям фотографии надежды собрать хоть сколько-нибудь представительную библиотеку.

Ну и, наконец, та литература о художественной фотографии, и те альбомы, которые можно найти на магазинных полках, посвящены в основном постановочной, студийной фотографии. Это понятно – студийная фотография, как правило, «красивее» (в общепринятом смысле этого слова), чем непостановочная фотография, и этим обусловлен спрос на нее. Но мир не стоит на месте, и все больший интерес у зрителя вызывает самый живой, сложный и динамичный фотографический жанр – современная стрит-фотография.

Википедия дает такое определение стрит-фотографии: «уличная фотография (англ. *street photography*) – жанр документальной фотографии, сделанной в общественном месте: на улице, в парке, на пляже...». Иначе говоря, это любая непостановочная фотография, которая не вторгается в частное домашнее пространство человека; заметим, что ее объектом может быть не только человек, и не только человек во взаимодействии со средой своего обитания, но и сама эта среда, несущая на себе отпечаток присутствия человека.

Одна из целей этой книги – познакомить зрителя с лучшими образцами стрит-фотографии; но для того, чтобы зритель увидел их, он должен

уметь видеть. Дело в том, что фотография говорит на своем визуальном языке, «слова» которого – линии, контуры, пятна. Этот язык родственен языку живописи и графики, он подчинен тем же принципам композиции, но у него есть и требующие отдельного изучения особенности, связанные с природой фотографии, как искусства проецирования реальности.

А-а, – скажет опытный читатель, – линии, контуры, пятна, понятно. Нам, значит, собираются в очередной раз предложить в качестве универсального ключа к фотографии учение о квадратах, палочках и кружочках? Как же, читали, знаем; но сколько нас ни убеждайте, палочки и кружочки – это не фотография, потому что фотография – это жизнь, а палочки и кружочки – жалкое школярство!

Да, «палочкам» и «кружочкам», «рифмам» и «перекличкам» (иначе говоря – визуальным элементам изображения и визуальным связям) действительно будет посвящена часть этой книги. И действительно, «палочки» и «кружочки» – это школярство... почти такое же, как азбука, которую проходят в первом классе. Но куда же от азбуки деться – не освоив ее, дальше не пойдешь.

Во второй половине XIX века в истории развития западноевропейской живописи произошло очень важное событие: художники, создавшие течение, получившее впоследствии название «импрессионизм», в стремлении к максимально убедительной передаче моментной реальности создали новый визуальный язык, – и, тем самым, перестали ориентироваться на неподготовленного зрителя. Прошло несколько десятилетий, прежде чем поток насмешек публики и критиков сменился всеобщим признанием; но к этому времени импрессионизм уже уступил место постимпрессионизму, затем экспрессионизму, фовизму, кубизму... и восприятие каждой новой модификации художественного языка требовало от любителей живописи все больших усилий.

По тем же законам, то подражая живописи и неизбежно отставая от нее, то стараясь найти свой собственный путь, эволюционировало и искусство

фотографии – и при этом оно также постоянно развивало, модифицировало, и усложняло свой язык. На современную фотографию недостаточно просто смотреть – ее надо уметь видеть, иначе лучшие снимки могут оставить чувство тяжелого недоумения вместо той радости, которую они способны дать. Иначе говоря,

для полноценного восприятия художественной фотографии необходимо знание ее изобразительного языка.

Этот принцип в равной степени относится и к фотографам, и к зрителям – в дальнейшем мы не будем разделять их, поскольку умение воспринимать и понимать фотографию должно быть присуще и тем, и другим. Да и разница между ними не так велика, как может показаться: по большому счету, искусство фотографа (как и зрителя) – это искусство восприятия и отбора. Сначала фотограф выбирает единственное мгновение и ракурс среди бесконечного количества реализаций реальности, потом он выбирает единственный кадр среди отснятых; в том, и в другом случае он выступает прежде всего в роли зрителя, способного увидеть и понять увиденное.

Технические навыки составляют необходимый базис, первую ступень фотографического мастерства. Анри Картье-Брессон (АКБ), на высказывания которого мы будем ссылаться еще не раз, говорил:

«Управление камерой – выдержка, диафрагма и т.д. должны быть рефлекторными, как переключение скоростей в автомобиле, и не иметь задержек даже при самых сложных операциях» [2].

Помимо рефлекторных навыков фотографу (как и водителю) нужны еще многие умения, среди которых наиболее важные – это способность определить свою цель и оптимальный путь к ней; о них и пойдет речь в этой книге.

По ходу изложения мы будем продвигаться от фотографии, которую знают все, к фотографии, известной немногим, и мы увидим, как при этом будет меняться отношение к элементам «триады» (Илл. 3)

субъект – изображение – объект.



Илл. 3. Фотографическая «триада»

И принятый в книге структурный подход, и многие положения теории неизбежно окажутся новыми не только для новичка в фотографии, но и для профессионалов, получивших образование в русле советской фотографической школы. Поэтому я буду всюду, где это необходимо, обращаться к первоисточникам, подкрепляя свою позицию выдержками из работ известных теоретиков и практиков фотографии и современного изобразительного искусства.

Как мы увидим, художественная фотография – в отличие от просто фотографии – всегда является чем-то большим, чем изображение объекта. Мы будем придерживаться этого подхода, и постепенно нам станет понятно, почему художественным может быть наспех сделанный на улице репортажный снимок, и не быть – фотография очаровательной женщины или заката: если снимок просто отражает красоту или другие свойства предмета, то он не самооценен.

Фотографы, специализирующиеся на съемке «прекрасного», любят говорить об умении «выявить красоту объекта», ставя знак равенства между таким умением и искусством художественной фотографии. Некий смысл в этом есть: прекрасное, несомненно, достойно того, чтобы быть запечатленным! Но вот парадокс: чем лучше фотограф воспроизводит свойства объекта, чем точнее и полнее он показывает его красоту, тем вторичнее и банальнее становятся его фотографии – как картины сотен тех живописцев, которые всю жизнь добивались полного сходства с

предметом, и которые теперь благополучно забыты всеми, кроме горстки историков-специалистов.

Действительно, задумаемся: если мы стремимся быть идеальным ксероксом – как мы можем при этом претендовать на то, что мы занимаемся творчеством?

Существует еще очень распространенный взгляд, согласно которому художественная фотография – это та, которая «трогает душу» и «вызывает чувства». В каком-то смысле это верно: искусство, не задевающее никаких струн в душе – не искусство. Но далеко не все, что трогает душу, можно считать искусством. Крайне редко бывают подлинно художественными фотографии храмов с золотыми куполами, животных с грустными глазами, беспомощных стариков, и чудесных детей; и если бывают, то, как правило, не благодаря выбору объекта, а вопреки ему. В подавляющем же большинстве случаев такие снимки представляют собой примеры осознанной или неосознанной эксплуатации образа, ничего общего не имеющей с искусством фотографии.

Сьюзен Зонтаг в эссе «Взгляд на фотографию» [3] писала:

«Как на ранних этапах своего развития, так и теперь в любительском варианте в фотографии действует укоренившееся правило – прекрасная фотография – это, прежде всего фотография прекрасного объекта. Но, начиная с того момента в 1915 году, когда Эдвард Стайхен сделал снимок молочной бутылки, стоящей на пожарной лестнице жилого дома, родилось и новое представление о “прекрасной фотографии”».

Как станет ясно из последующих глав, утверждение о том, что оно родилось именно в этот момент, довольно спорно. Но важен не момент и не автор, а то, что это произошло; и то, что тогда же родилось и искусство понимания «прекрасной» в этом новом смысле, то есть художественной фотографии.

1. Фотография в современном мире

А вы ноктюрн сыграть могли бы
на флейте водосточных труб?
В. Маяковский

Массовая любительская и коммерческая фотография

Начнем с массовой любительской фотографии. Ее примеры приводить не нужно – они окружают нас повсюду. При всем разнообразии сюжетов любительских снимков главный вывод, который можно сделать из их просмотра, довольно тривиален: чаще всего люди хотят видеть на фото интересные им, и при этом красиво изображенные объекты.

Родные и близкие, любимый город, чужие города и страны, цветы, знаменитости, симпатичные пушистые зверьки, разноцветные птицы, красивые девушки и автомобили – вот что должно быть на фотографии, чтобы она нравилась; и не просто быть, а быть показано красиво, по возможности – более привлекательно, чем в действительности. Возможны варианты – например, не красиво, а забавно, или необычно; сути это не меняет – на фотографии нормальный человек хочет видеть слегка улучшенное отображение своей жизни, или жизни, которую он хотел бы сделать своей.

Характерная черта такого восприятия – зритель, он же зачастую и фотограф-любитель, не разделяет в своем сознании достоинства фотографии и объекта, который на ней изображен. Красивый объект для него равен красивой фотографии. Интересный сюжет равен интересному снимку. Поэтому можно сказать, что неподготовленный зритель не способен видеть собственно фотографию – он видит лишь предмет.

Коммерческие фотографы, как правило, отличаются от любителей знанием и технических, и эстетических аспектов фотографии. Элита этой категории формирует вкус публики и занимает верхние строчки во всевозможных рейтингах популярности. Такова знаменитая, снявшая

портреты чуть ли не всех сколько-либо известных артистов, певцов и политиков Анни Лейбовиц; таков бесспорно талантливый, но вряд ли способный служить мерилom хорошего вкуса Дэвид ЛяШапель (Илл. 4; чтобы не слишком пострадал общий стиль книги, для примера выбран один из самых его сдержанных по цвету и сюжету снимков). Массовый зритель считает мастерство таких фотографов эталоном; фотолюбители копируют их стиль, сюжеты, и технические приемы.



*Илл. 4. Дэвид ЛяШапель,
портрет Жами Бошер, 2002*

Социальная роль, взятая когда-то на себя коммерческой фотографией, огромна. Сформировавшееся в первой половине XX века общество потребления нуждалось в новом, идеальном потребителе – и его воспитанием занялись фотография и кинематограф.

Действительно, любая рекламная фотография, единственное, казалось бы, назначение которой – убедить зрителя приобрести конкретный товар, – выполняет также и некую сверхзадачу. Не только она, но и каждый снимок в стиле «гламур», каждый фото-отчет о великосветском приеме, каждая панорама из путеводителя есть элементы глобального воздействия на массовое сознание¹.

¹ Здесь нет никакого намека на «теорию заговоров», подразумевающую, что процессами в обществе управляют некие скрытые от всех силы; напротив, «воспитание потребителя» осуществляется вполне открыто, причем источником воздействия является не какое-то конкретное лицо или группа лиц, но сама система производства-потребления.



Илл. 5. Хельмут Ньютон,
«Молитва», 1988

Цель этого воздействия – убедить каждого члена общества в истинности некоего единого Мифа, а именно: что счастлив, неотразим, и успешен «маленький человек» может быть, лишь если он будет непрерывно стремиться к приобретению материальных ценностей, которыми обладают его кумиры. Более того, обладание этими ценностями (если не автомобилем «Бугатти» – то хотя бы одноименным лосьоном) может и должно вознести каждого «маленького человека» на уровень его кумиров, поскольку в постиндустриальном обществе не человек придает ценность своему материальному окружению, а наоборот, материальное окружение придает ценность человеку.

«Любая фотография есть пропаганда» – лаконично высказался современный английский фотограф Мартин Парр¹.

Именно этому мифу служат коммерческие фотографы: они создают образы не только идеального «вещного» мира, но и самих его кумиров. Забавно, что миф безотказно воздействует на сознание собственных творцов и служителей: именно в их профессиональной среде, как ни в какой другой, распространена вера в то, что обладание дорогостоящими профессиональными инструментами (фотоаппаратурой, студией, аксессуарами, и пр.) есть необходимое и достаточное условие успеха. Таким образом, из орудия культа фотографическая аппаратура становится предметом культа, определяющим значимость фотографа в своих глазах и глазах общества.

¹ В конце книги размещен именной указатель, в котором перечислены упомянутые в книге фотографы, художники и исследователи, и процитированы некоторые их высказывания о фотографии.

Поскольку коммерческая фотография выполняет заказ социума, она ни в малейшей степени не вольна в своих установках. Цель ее, как правило, заключается в том, чтобы выразить сформулированную заказчиком мысль на языке массовой аудитории. Соответственно, влияние зрителя на фотографа в этом жанре особенно сильно, что и определяет присущий коммерческой фотографии в той или иной степени привкус безвкусицы.

И совсем немногие коммерческие фотографы позволяют себе не идти на поводу у зрителя, но, наоборот, навязывать зрителю свои вкусы. Тем самым они создают «облагороженную» версию коммерческой фотографии; и именно они выполняют задачу минимального просвещения зрителя, которому их искусство понятно и интересно, и которому чужды «изыски» субъективистов, формалистов и прочих «истов».

При всем многообразии коммерческой фотографии в ней можно выделить общую черту: она в первую очередь представляет собой *фотографию объекта*, что и обуславливает ее *вторичность*. Основная цель коммерческой фотографии – передача или усиление определенных свойств объекта съемки, и именно это роднит ее с массовой любительской фотографией. Отличия заключаются преимущественно в технике и грамотной компоновке кадра; поэтому именно вопросам техники съемки, постановки света, и компоновки изображения (а также вопросам взаимодействия с моделью и заказчиком) посвящено большинство фотографических курсов, мастер-классов, и пособий.

Очень показательно в этом смысле суждение самого, наверное, успешного фотографа XX века Хельмута Ньютона (Илл. 5, Илл. 12) – одного из тех представителей коммерческой фотографии, которые сумели подняться на уровень искусства. На вопрос «Ваша реакция на изящные искусства подразумевает, что фотография должна, прежде всего, представлять собой уникальность взгляда на объект, а не только на форму, которую объект принимает?», Ньютон ответил: «*Именно так. Объект – это главное. Это то, что меня интересует*».

Впрочем, родившийся в 60-х годах XX века поп-арт если не перевернул, то изрядно расшатал устоявшиеся отношения коммерции и искусства. Как заявил ведущий художник этого направления Энди Уорхол, *«бизнес – это следующая ступень после Искусства... Успех в бизнесе – самый чарующий вид искусства»*. Поп-арт, «l'enfant terrible» послевоенной эпохи, сокрушил все барьеры, до которых смог дотянуться, и в том числе – вернул на мировую сцену искусство репрезентации объекта: иронически переосмысленного, выпотрошенного, вывернутого наизнанку, готового к продаже или неоднократно употребленного – но объекта. И представление, пусть даже поверхностное, об этом постмодернистском взгляде на мир еще поможет нам разобраться в современной фотографии.

Субъективистская фотография

Существует устоявшийся стереотип, согласно которому противоположность успешному художнику-коммерсанту – это так называемый «непризнанный гений»; в фотографии этот термин обычно относят к человеку, в силу врожденной лени и неграмотности неспособному освоить фотографическую технику, и пытающемуся заменить умение вдохновением, а успех – признанием в узком кругу. Его отношение к технической стороне фотографического искусства выражается словами «чем хуже, тем лучше». С понятием «непризнанный гений» обычно ассоциируется термин «концептуальность», сакраментальная фраза «я так вижу», и классическое определение фотошедевра, как «нерезкой зернистой черно-белой фотографии бомжа на питерской помойке».

Но стереотипы – это всего лишь стереотипы. Их порождает массовое сознание, и, соответственно, они отражают не столько «народную мудрость», сколько узор, этому сознанию обычно присущий. Действительно, существует целое направление, называемое

субъективистской, или концептуальной¹ фотографией, внешние признаки которого соответствуют этому стереотипу. Признаком, определяющим субъективистскую фотографию, можно считать безразличие к детальному отображению внешней реальности и нацеленность на *субъект* – внутрь художника, то есть поиски средств выражения своего «эго». Отношение к этому направлению может быть очень разным; так, Ю.Гавриленко [4] опыты субъективистов назвал «люками в духовное подполье их авторов», заявив, что, по его мнению, прекрасное надо искать не в себе, а вне себя, в Божьем творении. Соглашаться с этим, или нет – дело личных убеждений и вкусов, тем более, что термин «Божье творение» может быть с равным основанием отнесен как к окружающей нас действительности, так и ко внутреннему миру Человека.



Илл. 6. Сол Лейтер Нью-Йорк, ок. 1960

В любом случае, язык субъективистской фотографии – это язык, изобретаемый заново каждым художником; язык, основанный на игре

¹ Эти термины не вполне взаимозаменяемы. Термин «концептуальная фотография» имеет гораздо больший охват, и относится и к постановочной, в первую очередь абсурдистской фотографии, и к различным техникам коллажа, включающим элементы фотографии.

подсознания и на ассоциациях, а потому практически не формализуемый. Художники-субъективисты предоставляют и зрителю неограниченную возможность включать свое подсознание, участвуя наравне с автором в создании образа. Иначе говоря, стиль и детали облачения голого короля каждый зритель дорисовывает в воображении сам – и при этом ему предоставляется право считать, что эта работа сделана не им, а королевскими портными.

Соответственно, никогда нельзя априори утверждать, что язык создателя субъективистской фотографии совпадет с языком зрителя, и вызовет у него те же ассоциации. Возможно, критерием значимости субъективистских произведений стоит считать соответствие языка художника некоему глубинному общечеловеческому языку; об этом мы более подробно поговорим в последней главе этой книги.

Структурная фотография – открытие плоскости



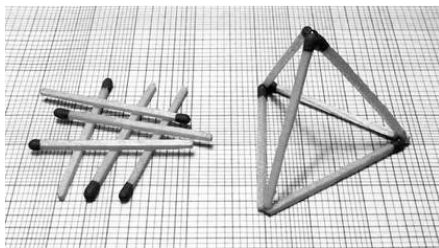
Илл. 7.А. Картье-Брессон. Сифнос, Греция. 1961.

Двум упомянутым выше течениям – коммерческой фотографии и субъективистскому «андеграунду» – соответствуют два полярных подхода, один из которых подразумевает приоритет *объекта* (то есть мира внешнего), а второй – *субъекта* (мира внутреннего).

На первый взгляд, все возможности исчерпываются этим перечислением. Но здесь можно вспомнить про существование тонкой границы, отделяющей мир объектной реальности от мира сознания художника (Илл. 3). Для живописца эта граница – поверхность холста, а для фотографа – плоскость пленки, пластинки, матрицы, фотобумаги... монитора, в конце концов.

Приняв положение о том, что *изображение* в этой плоскости может иметь самостоятельную художественную ценность, независимую от художественной ценности того, что находится по обе ее стороны – мы откроем для себя третий, если и не всеобъемлющий, то очень интересный и продуктивный подход к восприятию фотографии.

В детстве мне нравилось пробовать на взрослых задачу: расположить шесть спичек так, чтобы они образовали четыре равносторонних треугольника со сторонами не короче одной спички. Несмотря на всю простоту условий, решить задачу не удавалось почти никому. Каких только узоров не выкладывали подопытные из этих несчастных шести спичек – некоторые даже пытались их расщеплять! А решение было простым и предельно элегантным: из спичек нужно было сложить тетраэдр – ту самую фигуру, которая у всех советских людей сидела в сознании с детства, прочно ассоциируясь с молочным пол-литровым пакетом (Илл. 8).



Илл. 8. Задача о шести спичках

А чтобы сложить этот тетраэдр – надо было перестать мыслить в плоскости и перейти в трехмерное пространство. И вот этот переход и оказался непреодолимым для подавляющего большинства барьером.

Восприятие художественной фотографии требует от нас преодоления сходного барьера. Только тут нам придется открыть для себя *плоскость*,

и научиться по нашему желанию мысленно переходить из изображенной трехмерной реальности в саму эту плоскость, и обратно – в изображенное (спроецированное) трехмерие.

Почти сто лет назад испанский искусствовед Хосе Ортега-и-Гассет в своей знаменитой работе «Дегуманизация искусства» [5] подметил и сформулировал закономерность появления в изобразительном искусстве направлений, «открывших для себя плоскость» – он их назвал *новым искусством*. Если попытаться *переформулировать* выводы этой статьи применительно к нашей теме – художественной фотографии, то получится примерно следующее:

Глядя на изображение, нужно видеть не только объект, но и изображение само по себе. Соответственно, целью художественной фотографии является создание ограниченного рамками участка плоскости, заполненного формами, линиями, тонами и цветом таким образом, что он

- способен доставить эстетическое наслаждение развитому восприимчивому зрителю;
- объединен в целое композиционными и смысловыми связями между элементами;
- несет красоту и смысл, отличные от тех, которые уже содержались в реальности.

«...Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет – это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они

исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации...

Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо – или сквозь – не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала – ведь перед ними чистая художественность, чистая потенция» [5].

Здесь сформулировано, видимо, самое главное в искусстве восприятия изображения. Воспользуемся этой аналогией применительно к фотографии: массовый зритель хочет и умеет видеть только сад. Профессиональное восприятие коммерческой фотографии предполагает также умение оценить чистоту и прозрачность стекла – то есть качество изображения сада. Восприятие художественной фотографии подразумевает способность видеть и сад, и – независимо от сада – плоское стекло с разноокрашенными пятнами.



Илл. 9. Ансел Адамс. Песчаные дюны, Калифорния., 1948

Исключительно из ехидства приведем цитату из известной книжки Л.П. Дыко, изданной в 1962 году [6]; только не стоит принимать ее слишком всерьез – это дань идеологии тех лет:

«Окном в мир, через которое зритель видит правдивые и яркие картины современности, – вот чем должен быть фотоснимок. Стекло этого «окна» должно быть чистым, не иметь пороков в виде свилей и царапин, которые могут привести к искажению видимого. Такими «пороками стекла» могут стать и заузный ракурс, и пустые, абстрактные сочетания тонов и линий в кадре».

Интересно, сознательно ли Лидия Павловна использовала придуманную испанским критиком метафору, или это просто совпадение? Так или иначе, отступление от высказанной ею позиции, то есть применение «заузных ракурсов и пустых, абстрактных сочетаний тонов и линий в кадре» в СССР не поощрялось. И если бы не редкие фото-журналы из братских социалистических стран... Так что порадуемся тому обстоятельству, что современная фотография может – при желании – чувствовать себя свободной от идеологии, и вернемся к теории Ортега-и-Гассета.

Согласно этой теории, понимание изобразительного искусства вообще подразумевает, во-первых, умение отделять изображение от изображаемого объекта, и, во-вторых, умение чувствовать и читать композиционное строение изображения, – поскольку на эмоции зрителя сюжет и свойства объекта воздействуют не непосредственно, но будучи преломлены всей совокупностью художественных изобразительных средств – то есть сочетанием тонов, линий, форм, цвета.

В фотографии этот подход был претворен в жизнь около ста лет назад. И, как мы потом увидим, слова «открытие плоскости» не зря вынесены в заглавие книги: именно великим стрит-фотографам двадцатого века принадлежит честь «открытия плоскости». Анри Картье-Брессон сказал фразу, ставшую знаменитой:

«Для меня фотография – это поиск в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений» [2].

Обратите внимание на слово «пространственных». Формы и линии, с которыми имеет дело фотограф, изначально существуют в пространстве, а в момент фотографирования они проецируются на плоскость, в

результате чего возникают новые соотношения между ними. Фотографию, для которой приоритетны именно эти соотношения, часто называют композиционной, структурной, или формалистической, хотя ни один из этих терминов не отражает ее суть в полной мере¹. Мы в дальнейшем эту фотографию будем называть художественной, поскольку именно она лишена вторичности, присущей любой фотографии объекта.



Илл. 10. А.Картье-Брессон. *Heyeres*, 1922.

Очень убедительна проведенная Ю.Гавриленко параллель между художественной фотографией и поэзией:

«Отличие художественной фотографии от простой «любительской» – в существовании определенной структуры снимка, – структуры, вообще говоря, прямо не связанной с изображенным предметным миром. Эта структура подобна стихотворной просодии: просодия²

¹ Название «формалистическая» фотография особенно неудачно, поскольку ассоциируется с абстракционизмом, супрематизмом, и другими художественными ХХ века, полностью отрицавшими сюжетное наполнение произведения искусства.

² Просодия (греч.) – слогуударение, правильное произношение долгих и коротких слогов речи, певучесть (словарь Даля)

связывает слова на фонетическом уровне, не касаясь значения слов, а фотографическая структура объединяет «вещи» по сходству геометрии пятен, а не по их бытовой роли» [4].

Действительно, стихи без формы – все, что угодно, но не стихи. Выраженное прозой содержание стихотворения не равно стихотворению; если читатель сомневается в этом тезисе – он может попробовать пересказать содержание стихотворения «я помню чудное мгновенье» своими словами, и посмотреть, что у него получится. Так же и все, что в художественной фотографии можно выразить через описание ее содержания – не равно собственно фотографии.

«Отнюдь не выхолащивая визуальные сообщения, форма – единственное, что делает их доступными разуму». (Р. Арнхейм, [7])

Форма в фотографии является в первую очередь средством создания *структуры* изображения. В отличие от коммерческого фото, характеризующегося вниманием к деталям, в технической стороне художественной фотографии на первый план выходит все, что способствует читаемости структуры, а следовательно – отделению главного от второстепенных деталей: контраст, лаконизм, приоритет линий рисунка над фактурой.

Благодаря этому в художественной фотографии большое распространение получают изобразительные приемы, которые роднят ее с субъективистской фотографией, а в коммерческой воспринимаются как технический брак, – такие, как нерезкость, зернистость, «смаз», «шевеленка», умышленные «пересветы» и провалы в тени¹.

¹ Фотографический жаргон: «смаз» – смазывание элементов изображения из-за их движения, «шевеленка» – смазывание из-за движения фотоаппарата, «пересветы» и «провалы» – избыточно и недостаточно засвеченные области, «зернистость» – свойство пленочной эмульсии, связанное с тем, что ее светочувствительные элементы имеют форму хаотично расположенных зерен. Аналог зернистости в цифровой фотографии – цифровой «шум».

Это отнюдь не значит, что художественная непостановочная фотография готова простить фотографу техническую небрежность; ее требования к технике очень высоки, но ее набор критериев радикально отличается от принятого в коммерческой фотографии. В частности, в ней, как нигде, ценится аутентичность и естественность изображения; поэтому и сейчас очень многие работающие в этом жанре фотографы предпочитают пленочную технику цифровой. По той же причине не только «фотошопные украшения», но зачастую даже и обрезка и поворот кадра считаются нежелательными манипуляциями. Анри Картье-Брессон говорил:

«Я с иронией отношусь к идеям некоторых лиц, использующих фотографические технологии, отличающиеся неумеренным стремлением к четкости изображения, к супер-резкости, тщательной вылизанности картинки, или они надеются этой оптической иллюзией сделать изображение еще более реальным? По-моему, они столь же далеки от понимания настоящей проблемы, как и их предшественники из другого поколения, которые прикрывали «артистичной» размыткой свои анекдоты»¹.

Форма и сюжет

В рамках непостановочной фотографии можно выделить еще одно крупное направление – сюжетную, или жанровую фотографию. Как следует из названия, она отдает приоритет сюжету, утверждая его даже вопреки художественной форме; сюжет при этом понимается в житейском смысле – как история персонажей, разворачивающаяся на глазах у фотографа. Такое понимание сюжета фотография унаследовала у живописи – вспомним картины П. Федотова «Свежий кавалер» или «Сватовство майора».

¹ «Анекдотами» Брессон, судя по всему, назвал работы пикториалистов, – о них будет рассказано дальше.

Заметим, однако, что Федотов, как это показал С. Даниэль в своей книге¹ «Искусство видеть» [8], при всей очевидной сюжетности своих картин к художественной форме относился очень трепетно. И это понятно: реальные истории разворачиваются во времени, а картина или фотография может дать не более, чем один временной срез; и если художник или фотограф не хочет прибегать к излюбленной форме репортажного повествования – серии из нескольких изображений – то ему не остается ничего другого, как намекнуть на развитие истории во времени изобразительными средствами.



Илл. 11. Павел Федотов. «Свежий кавалер – утро чиновника, получившего первый крестик». 1846.

Картина П. Федотова (Илл. 11) – прямой пример такого изложения сюжета: рассмотрев детали, которыми художник заполнил – а точнее, перенасытил – картину, мы можем представить себе и то, что происходило ночью, и предшествующим днем, и даже несколькими месяцами ранее (на что недвусмысленно указывает округлившийся живот прислуги «кавалера»). Но вряд ли Федотов

остался бы в истории искусства, если бы он ограничился просто рассказом. С. Даниэль отметил, что Федотов использовал целый набор изобразительных приемов академического искусства, одновременно эти приемы пародируя:

¹ Книга «Искусство видеть», вообще говоря, посвящена искусству восприятия живописи, о фотографии в ней нет ни слова. Тем не менее именно ее, а не многочисленные технические пособия, следует в первую очередь порекомендовать желающим научиться понимать фотографию.

«Вполне очевидно, что картина не сводится к прямому повествованию: изобразительный рассказ включает в себя риторические обороты. Такой риторической фигурой предстает прежде всего главный герой. Его поза – поза задрапированного в «тогу» оратора, с «античной» постановкой тела, характерной опорой на одну ногу, с обнаженными ступнями. Таков же его излишне-красноречивый жест и стилизованно-рельефный профиль; папильотки образуют подобие лаврового венка... Восприятие двоится: с одной стороны, мы видим перед собой комически-жалкое лицо действительной жизни, с другой стороны – перед нами драматическое положение риторической фигуры в неприемлемом для нее «сниженном» контексте... Таким образом, значение изображения не сводится к значению видимого: картина воспринимается, как сложный ансамбль значений, и это обусловлено стилистической игрой, совмещением разных установок» [8].

Таким образом, живописи, искусству по своей природе визуальному, даже в наиболее «сюжетном» своем проявлении не удалось сохранить чистую повествовательность. Так же и фотография становится художественной тогда, когда она преобразует сюжет, пользуясь для этого арсеналом визуальных средств, а именно – взаимодействием форм и линий; в противном случае она остается фотографией объекта – только в роли объекта при этом выступает некая произошедшая в реальности история.

В XX веке стало очевидно, что понимание сюжета как реальной истории не является единственно возможным. В художественной фотографии оно уступило место другому, предложенному АКБ:

«Смысл фотографирования состоит не в том, чтобы собирать на пленку все предлагаемые реальностью факты, так как факты сами по себе не представляют большого интереса; важно уметь выбирать факты, выхватить из их бессмысленного нагромождения настоящий факт, в котором сконцентрируются глубокие отношения к реальности. Это и будет сюжет. В фотографии какой-нибудь незначительный пустяк может стать сюжетом, маленькая субъективная деталь оказаться его ведущим лейтмотивом. Выискивая нужный сюжет,

спровоцированный органическим ритмом формы, фотограф видит и показывает нечто вроде свидетельства о мире...» [2].

Итак, для АКБ сюжет в фотографии определяется («провоцируется») формой, а не наоборот. Это значит, что, во-первых, под сюжетом он понимал не столько ту «историю», которая имела место в действительности, сколько ту, которая возникла на фотографии (как это происходит – мы покажем в следующих разделах); а во-вторых, в основе этой истории все же должны лежать «концентрированные глубокие отношения к реальности».

Приведенная выше цитата выражает самую суть *непостановочной* художественной фотографии. Не копировать сюжеты из жизни, но выбирать и создавать их, следуя подсказке художественной формы; создавать не произвольные сюжеты, но только те, которые присущи этой реальности, то есть те, которые наиболее полно выражают самые основные ее свойства.

Мысль, выраженная художественными средствами, способна произвести неизмеримо большее воздействие, нежели та же мысль, высказанная «в лоб». Поэтому, в частности, так тесно сплетены форма и сюжет в творчестве настоящих репортажных фотографов. Самый известный тому пример – агентство «Магnum», фотографии которого уже 60 с лишним лет являются эталоном одновременно и репортажа, и художественности.

«Лично я больше верю в социальную совесть художников, умеющих блестяще и с большим мастерством использовать взаимодействие пространства и цвета, нежели тех, кто способен выражать лишь свои социально благочестивые чувства...»

– это сказала американская художница-абстракционистка Элен Франкенталер.

О постановочности, художественности, и фотографичности

Ранее уже упоминалось имя Хельмута Ньютона – мастера постановочной, эротической и модной фотографии. Творчество Ньютона и коллег лежит за границами нашей темы; но мы можем привести в этом разделе еще одну его фотографию, как замечательный пример художественной постановки.



Илл. 12. Хельмут Ньютон для "Vogue", 1975

Наверное, у читателя уже возникал вопрос – а что, собственно, плохого в постановке? И зачем художественной фотографии вообще какая бы то ни было связь с реальностью? И, если мы только что решили, что нужно уметь видеть «стекло, а не сад», – то какая нам разница, каким образом получены узоры на стекле? Нас ведь не интересует, например, в какой мере являются «постановкой» картины Мане или Матисса...

На это можно ответить – ничего плохого в постановке нет, просто существуют разные жанры художественной фотографии со своими плохо совместимыми идеалами и представлениями о художественности («я не занимаюсь «сфабрикованной», постановочной фотографией» - говорил Брессон [1]). Но можно также и показать, что эти жанры не одинаково *фотографичны*.

Понятие «фотографичности» довольно туманно и плохо определено. Тем не менее, интуитивно ясно, что такое понятие должно существовать; в частности, оно должно как-то обрисовывать отличие фотографии от других «двумерных» видов изобразительного искусства – живописи и графики.

Это отличие, на первый взгляд, очевидно: картина или рисунок создаются рукой и глазом художника, тогда как фотографическое изображение создается фотокамерой, и процесс этот требует лишь минимального вмешательства фотографа. И именно это обстоятельство в течение почти целого столетия препятствовало признанию фотографии искусством.

Взаимоотношения живописи и фотографии исторически складывались не самым простым образом (мы еще будем говорить об этом в Гл. 3). Начнем с того, что фотография в XIX веке завоевала признание именно как средство замены живописи: фотографические портреты были значительно доступнее живописных, хотя и не приукрашивали реальность, а следовательно, в понимании того времени не являлись искусством. В погоне за живописной красотой фотографии пришлось пройти длинный путь, результатом которого стало осознание того, что ее сила – не в украшательстве, а наоборот, – в достоверности. И прошла еще целая эпоха поиска новых приемов и методов и их осмысления, прежде чем стало понятно, как достоверность может сочетаться с художественностью.

Расскажем вкратце о двух наиболее ярких философско-искусствоведческих трудах, затрагивающих вопрос фотографичности; один из них – это глава «Фотография» книги «Природа фильма» Зигфрида Кракауэра [9], другой – эссе «Camera Lucida» Ролана Барта [10].

Кракауэр одним из первых сделал попытку, проанализировав историю взаимоотношений живописи и фотографии, определить естественное место фотографии в мире изобразительного искусства. Что показательно, вопрос о том, можно ли назвать фотографию искусством, еще в 1960-м году не был очевиден для автора:

«Слово «искусство» надо толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведением искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств. Снятые фотографом, обладающим художественным чутьем, они способны излучать красоту,

что также говорит в пользу более широкого применения слова «искусство»».

Заметьте, насколько нерешительны здесь авторские суждения. Кракауэр защищает принадлежность фотографии к искусству (иными словами, *художественность*) – не всей, конечно фотографии, а только отдельных ее образцов, «снятых фотографом, обладающим художественным чутьем»¹. Но и здесь, и в других своих пассажах Кракауэр связывает понятие художественности с условием *фотографичности*. Он пишет:

«произведения того или иного искусства эстетически полноценны тогда, когда они создаются на основе специфики его выразительных средств».

И применительно к фотографии это положение, безусловно, выдержало проверку временем. Далее Кракауэр дает определение фотографичности:

«Снимки, отвечающие требованиям *фотографичности*, проявляют определенные «склонности», надо полагать, столь же постоянные, как и свойства фотографии. Четыре из них заслуживают особого внимания.

Первая. Фотография явно тяготеет к неинсценированной действительности... Преходящие формы реальности, уловимые только фотокамерой, инсценировать невозможно...

Вторая. Тяготение фотографии к неинсценированной действительности определяет ее склонность подчеркивать элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события – лучшая пища для фотоснимков....

¹ Современное искусствоведение, кажется, признает некое право на художественность не только за отдельными фотографиями, но и, например, за репортажными сериями, в которых каждый отдельный кадр не отличается особыми художественными достоинствами, и за целыми ломографическими «стенами», состоящими из полностью случайных снимков.

Третья. Фотографии свойственно передавать ощущение незавершенности, бесконечности, возникающее от подчеркивания элементов случайного, которые на фотографии, будь то портрет или уличный снимок, запечатлеваются скорее частично, нежели полностью. Фотография хороша только тогда, когда она не оставляет впечатления законченности... Фотография призвана внушать нам представление о безграничности жизни.

Четвертая. Фотография склонна передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности... Никакой отбор не лишает фотографии склонности к неорганизованному и несобранному, придающей им документальный характер... Смысл фотографии обязательно остается не до конца ясным, ибо она показывает неупорядоченную действительность, природу в ее непостижимости».

Итак, условия фотографичности – это четыре «НЕ»: *неинсценированность, ненарочитость, незавершенность, неупорядоченность*; иначе говоря – отсутствие всего постановочного и неестественного. Только при соблюдении этих условий и возможна (по Кракауэру) «эстетическая полноценность», то есть *художественность* фотографии.

Ролан Барт, написавший свое эссе через двадцать лет после Кракауэра, двигался к своим выводам иным путем – подвергнув дотошному беспощадному анализу собственные ощущения. Стремление найти и объяснить самому себе причину воздействия фотографии на зрителя (точнее – на него самого) мучило Барта с невероятной силой. Пожалуй, лучше всего суть бартовского эссе передает вот эта фраза:

«Меня очаровывает (или вгоняет в депрессию) знание, что когда-то существовавшая вещь своим непосредственным излучением, свечением действительно прикоснулась к поверхности, которой в свою очередь касается мой взгляд».

Это субъективное чувство, это воздействие, возникающее в результате осознания почти прямого контакта с изображенной на фотографии

«вещью» Барт ставит в основу своей теории – расширяя идею «контакта» до более общего понятия «удостоверения реальности»:

«Живопись способна измыслить реальность без того, чтобы ее увидеть... В случае Фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитации, отрицать, что вещь там была. В ней имеет место наложение реальности и прошлого. А поскольку подобное ограничение относится только к ней, его нужно считать самой ее сущностью, нозмой¹ Фотографии».

«Фотография не напоминает о прошлом. Производимое ею на меня воздействие заключается не в том, что она восстанавливает уничтоженное временем, расстоянием и т.д., но в удостоверении того, что видимое мною действительно было».

«Ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото... любая фотография – это сертификат присутствия... В фотографии способность к установлению подлинности с феноменологической точки зрения перевешивает способность представления».

Иначе говоря, с точки зрения Барта способность фотографии нести образы, ассоциации и закодированные сообщения, которая свойственна ей так же, как и другим видам искусства, – значительно уступает по важности *уникальной* способности фотографии свидетельствовать о простом факте: «это было». В этой уникальности фотографии, в ее неразрывной связи с реальностью состоит ее суть.

¹ Нόэма (греч. νόημα – «мысль») – мысленное представление о предмете.

Спорить с этим положением трудно. Любому современному зрителю знакомо чувство разочарования, которое он испытывал, узнав, что чем-то «зацепивший» его снимок является коллажем, или вообще результатом каких-либо манипуляций. Хотя, казалось бы, на визуальное восприятие изображения такое знание влиять вообще не должно – но, тем не менее, оно катастрофически влияет на восприятие фотографии в целом.

И в то же время любые, в том числе самые неожиданные парадоксы и оптические иллюзии, возникающие на моментальных снимках (Илл. 13), не снижают ни нашего доверия к фотографии, ни ценности ее в наших глазах. Вообще «магия прикосновения» не относится к числу визуальных свойств снимка, она лежит глубже, в самой основе фотографии.



Илл. 13. Йозеф Куделка.
«Мальчик на рынке»,
Румыния, 2005

Несомненно, Барт увидел и выделил главное свойство фотографии: ее связь с реальностью, ощутимую почти физически – через рассеянные (или испускаемые) телом лучи и кристаллы серебра в эмульсии¹.

Все ожидаемое зрителем, информативное, культурно и контекстно зависимое в фотографии Барт объединял понятием «*студиума*» – в противовес принципиально непрограммируемому «*пунктуму*», детали, наносящей неожиданный укол зрителю. «*Студиум*» обуславливает интерес зрителя к фотографии, а «*пунктум*» навсегда оживляет снимок в его сознании; и если детали, которые могли бы уколоть зрителя

¹ Семиотика (см. Гл.2) это свойство определяет как *индексность* фотографического изображения.

и сделать фотографию не просто интересной, а значимой для него, оказываются неспособными на это – то лишь в силу того, что «фотограф поместил их туда намеренно». Впрочем, любая постановка все же сохраняет шансы на обнаружение в ней «пунктума», не предусмотренного фотографом.

Вспомним кракауэровское требование «ненамеченного, случайного, неожиданного»: получается, что снимки, «нефотографичные» по Кракауэру, заведомо лишены «пунктума» по Барту. Таким образом, оба этих философа пришли к сходным выводам о «нефотографичности» постановки уже по самому ее отношению к действительности и случайности.

Конечно, никакие философские и искусствоведческие заявления нельзя принимать на веру априорно. К фотографии это относится в особой мере – хотя бы потому, что это относительно мало исследованная область, и те немногочисленные теории, которые были в ней созданы, не прошли сколько-либо серьезной проверки критикой, практикой, и временем. В сущности, художественная фотография до сих пор находится в процессе нащупывания своего пути. И пока что этот путь представляет собой довольно узкую тропинку, по одну сторону которой – «голый», лишенный какой бы то ни было художественности репортаж, по другую – постановочная фотография, часто тяготеющая к гламуру, а то и к китчу (впрочем, «часто» не значит «всегда» – достаточно вспомнить великолепные, полные внутренней достоверности снимки Дианы Арбус, Юзефа Карша, Хорста П. Хорста, Салли Манн).

Мы уже говорили о том, что границы между постановочной и непостановочной фотографией часто бывают размыты. Студийный фотограф может неожиданно для себя сфотографировать непредвиденное движение своей модели, и в этом снимке реальное и ненамеченное заслонит ненастоящее и студийное; уличный фотограф может вносить в уличную сценку элементы постановки, а иногда просто подолгу ждать удачного расположения персонажей в кадре, «создавая» таким образом нужную ему реальность без явного нарушения

«принципа невмешательства». Однако и полностью непостановочная фотография со слишком выверенной композицией рискует утратить свойство фотографичности:

«Фотография может быть как безумной, так и благонаправной. Она благонаправна, если ее реализм остается относительным, смягченным эстетическими и эмпирическими привычками (перелистать журнал в парикмахерской или в приемной у зубного врача); безумна же она, если реализм ее абсолютен и, если так можно выразиться, оригинален тем, что возвращает влюбленному или испуганному сознанию Время в его буквальности...

Таковы два пути, которыми следует Фотография. Выбор остается за каждым из нас: подчинить ее рассматривание цивилизованному коду прекрасных иллюзий или же столкнуться в ее лице с пробуждением неуступчивой реальности» [10].

Приглашенный, «относительный» реализм не способен уколоть нас; он больше подходит для приятного, иногда успокаивающего, иногда чуть волнующего рассматривания. Впрочем, подавляющее большинство зрителей и не ждет от фотографии ничего иного; и подавляющее большинство фотографов не собирается давать зрителю ничего, кроме этих сглаженных приятных ощущений. Какое уж тут «пробуждение неуступчивой реальности»...

Отметим, что нам уже пришлось довольно сильно отклониться от предложенного ранее понимания фотографии, как «совокупности линий и пятен». Действительно, легко говорить – «вместо сада увидеть окно в сад». А что, если это не просто сад, а наш сад, и как раз в тот момент, когда мы смотрим в окно, мы видим в этом саду людей, которых не хотим – или, наоборот, очень хотим там видеть? Неудивительно, что в такой ситуации зритель окажется под очень сильным влиянием семантики изображения.

Это происходит потому, что фотография по самой сути своей способна на большее, чем создание «прекрасных иллюзий»: она может нам дать ощущение истинного сопереживания. И здесь имеется в виду отнюдь не

только бичевание язв общества или привлечение внимания к проблемам обездоленных. Сопереживание – это нечто еще большее; это возможность оказаться в другом пространстве и времени, посмотреть на мир чужими глазами, в конце концов, на секунду почувствовать себя другим человеком в другой реальности. И именно потому, что фотография способна подарить нам ощущение соприкосновения с другой реальностью, для нее так важны кракауэровские четыре «НЕ»:

*неинсценированность, ненарочитость,
незавершенность, неупорядоченность.*

Очевидно, нам уже не удалось, и вряд ли удастся дальше придерживаться одного логического подхода, и нам придется примириться с дуализмом взглядов на фотографию, сходным с тем, который принят в квантовой механике. Как было сказано выше – восприятие художественной фотографии подразумевает способность видеть и сам сад, и окно в него; если эти два типа видения не удастся совместить – то нужно хотя бы не забывать, что каждый из них дает только частичное представление о сложном явлении, называемом фотографией.

Пример, с неожиданной стороны иллюстрирующий понятие фотографичности, приведен на Илл. 14. Внимательный глаз увидит здесь специфические признаки фотографии, в частности – проявления дисторсии широкоугольного объектива; но на самом деле – это рисунок, произведение испанского художника-реалиста А.Л. Гарсиа. Наверное, для рисунка это изображение слишком фотографично (в данном контексте слово «фотографичный» звучит почти ругательством!), но с нашей точки зрения оно фотографичным не является – поскольку мы не знаем, был ли такой момент в реальности; эта картинка не вызывает самого главного – безоговорочного доверия к ней. Помните – «живопись способна измыслить реальность без того, чтобы ее увидеть»...



Илл. 14. Антонио Лопес Гарсиа, «Дом Антонио Лопеса Торреса», 1972-75

На Илл. 15 приведена фотография, сделанная Робертом Капой во время высадки десанта союзников в Нормандии 6 июня 1944 года – десанта, в котором он принимал участие в качестве фоторепортера журнала «Life».

«Моя прекрасная Франция выглядела грязной и непривлекательной, и немецкий пулемет, поливающий пулями воду вокруг баржи, окончательно испортил мне возвращение. Парни с моей баржи стали вброд добираться до берега. Я приготовился сделать свою первую фотографию вторжения: солдаты идущие по пояс в воде с оружием наизготовку, оборонительные сооружения, дымящийся берег на заднем плане.... Но боцман, который весьма торопился убраться отсюда, не понял, что я задержался, чтобы фотографировать: он подумал, что я струсил и помог мне выбраться из лодки пинком в зад. Вода была холодная, а до берега оставалась не менее ста ярдов. Пули делали дырки в воде вокруг меня, и я спрятался за ближайшим защитным сооружением. Какой-то солдат спрятался вместе со мной, и мы в течение нескольких минут делили это убежище. Он снял с ружья чехол, защищающий оружие от воды, и стал не целясь стрелять в

направлении берега. Стрельба придала ему смелости, и он отправился дальше, оставив меня одного...» [11]



Илл. 15. Роберт Капа. D-day (высадка союзников в Нормандии), 1944

Из 106 кадров, снятых в этот день, 96 были испорчены неосторожным лаборантом редакции «Лайф» – он слишком торопился высушить их, и сжег на обогревателе. Оставшиеся десять кадров – это наше окно в тот день... и что могло бы вызвать большее чувство сопричастности, чем эта смазанная нерезкая зернистая фотография?

2. Визуальный язык фотографии

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.
Микеланджело Буонарроти, XVI в.



Илл. 16. А. Картье-Брессон, 1932.
*Человек, прыгающий через лужу
на пустыре за вокзалом Сен-
Лазар.*

Итак, художественность фотографии проявляется в том, что фотография содержит *помимо* изображения объекта; а условия фотографичности подразумевают, в частности, не-искажение и не-упорядочение реальности.

Естественно, возникает вопрос о том, как можно объединить эти противоречивые требования, и вообще, что и как может фотограф «привнести» в неинсценированное изображение – ведь он пользуется не карандашом и кистями, а бесстрастно фиксирующим действительность фотоаппаратом?

Действительно, – строго говоря, «от себя» привнести он не может ничего.

Но на самом деле ему этого делать и

не нужно, поскольку в его распоряжении есть выбор из бесконечного числа предоставленных самой реальностью вариантов: он может выбрать точку в пространстве, направление оси объектива, и момент времени, в который будет нажата кнопка. Результатом будет свертка пространства-времени по двум координатам: четыре измерения уникальным образом спроецируются на двумерную поверхность пленки

или матрицы. В выборе из бесконечного количества возможностей и состоит акт творчества, – то, что АКБ называл *«решающим моментом»*.

«Реальность, которую мы видим, бесконечна, но лишь ее избранные, значимые, решающие моменты, которые нас чем-то поразили, остаются в нашей памяти. Из всех средств изображения только фотография может зафиксировать такой точный момент, мы играем с вещами, которые исчезают, и когда они исчезли, невозможно заставить их вернуться вновь... Для нас то, что исчезает, то исчезает навсегда. Отсюда наша тревога о том, чтобы успеть, и не упустить главное... Наша задача – отобрать значимые моменты реальности в процессе съемки, и только с помощью фотоаппарата. Не режиссируя происходящее во время съемки, не манипулируя изображением в лаборатории. Тем более что все эти трюкачества видны любому имеющему зрение» [2].

Самая известная, хотя, как мне кажется, далеко *не самая* впечатляющая иллюстрация брессоновского «решающего момента» – фотография «Человек, прыгающий через лужу на пустыре за вокзалом Сен-Лазар» (Илл. 16); она же – хороший пример того, как композиционное построение влияет на восприятие сюжета. Присмотревшись к фотографии, можно увидеть нелепое, но несомненное подобие фигур прыгающего человека и танцовщицы на афише; а их взаимодействие со своими отражениями превращает эту фотографию в сюрреалистический танец, где смешано видимое и реальное, высокое и приземленное.

Каждое произведение живописи неизбежно есть плод некоего суммарного опыта художника, сформированного в течение всей жизни, и включающего в том числе и опыт рассматривания данного конкретного объекта с *разных* точек зрения в *разные* моменты времени. Каждая фотография, в отличие от картины, представляет собой срез реальности, существовавший только в *один* момент времени.

И если фотограф выбрал из реальности то, что соответствует его индивидуальному видению, выстроив в плоскости кадра уникальное сочетание фигур, теней, линий – то и снимок этот будет уникален и не сможет быть повторен никогда более. Печальные примеры тысяч

фотографов-подражателей, безуспешно пытавшихся воспроизвести во всех деталях знаменитые кадры мастеров – тому доказательство, также как и бесчисленные, но бесплодные попытки имитировать уникальность момента коллажем.

«Фотография – это система визуального редактирования. В конечном итоге – это вопрос ограничения рамкой видимого пространства, причем видимого с правильного места в правильное время. Подобно шахматам... это вопрос выбора из некоторого количества возможностей, только в случае фотографии количество вариантов бесконечно» (Джон Жарковски).

Разговор об одной фотографии

Пора от теоретических деклараций перейти к самому главному – к рассказу о том, как на практике осуществляется соединение элементов в изображении, по каким законам оно живет, и что означает¹. Вот фотография «Римский Амфитеатр. Валенсия, Испания», которую Анри Картье-Брессон снял в 1933 году; это был период, когда он только начинал профессионально заниматься фотографией, и всецело находился под влиянием идей сюрреализма. Посмотрим на нее подольше, не вглядываясь особенно в детали, – просто постараемся проникнуться ее настроением.

С самого начала оговоримся: на этой фотографии, как и на любой другой, каждый зритель видит свое, но большинство зрителей все же увидят и нечто общее, и оно вызовет в них сходные эмоции; именно от лица этих

¹ После публикации статьи, которая легла в основу этого раздела, мне прислали ссылку на работу «Semiotics of Photography – On tracing the index» by Goran Sonesson (Lund University, 1989). В работе воспроизводится разбор этой же фотографии, сделанный Jean-Marie Floch - «La photographie en flagrant delit» (in Fabula, 4, 1984), отличающийся от приведенного здесь настолько, насколько могут отличаться два основанных на объективных закономерностях восприятия разбора одного изображения.

зрителей мы и будем говорить дальше. Если же у кого-то эта фотография вызовет совсем другие чувства и ассоциации – ну что же, мир бесконечно разнообразен, и это прекрасно.



Илл. 17. Анри Картье-Брессон, «Римский Амфитеатр. Валенсия, Испания», 1933

Итак, мы видим голову человека в фуражке, в очках, скосившего глаза на крохотную человеческую фигурку, замершую между двумя сжимающими ее конструкциями. Человечку никуда не деться – он зажат не только между стенками, холодный пристальный взгляд держит его, как в прицеле, и не отпускает, лишая его воли. Может быть, это символ диктатуры? Но фотография снята в 1933 году, гражданская война начнется только через три года, до диктатуры Франко еще шесть лет, да и портретно этот человек не похож на каудильо... И все же, чем дольше вглядываешься в эту сцену, тем больше давит ощущение несвободы и тревоги. «Предчувствие гражданской войны» – кажется, такое название подошло бы этой фотографии не меньше, чем знаменитой картине Сальвадора Дали. Откуда это ощущение? Какими средствами достигается эффект?



Илл. 18. «Расфокусированный» вариант Илл. 17

Посмотрим на эту фотографию, расфокусировав зрение – так проще всего вместо «сада» увидеть «окно в сад» (Илл. 18). Теперь, когда отвлекающие мелочи исчезли, и элементы фотографии утратили смысловую связь с породившей их реальностью, – мы видим плоскость, равномерно и гармонично заполненную полутоновыми пятнами, имеющими довольно простые геометрические очертания; темные области ритмично перемежаются светлыми, а прямоугольные формы – округлыми. В целом изображение хорошо уравновешено и статично. Ни один изображенный на фотографии объект не кажется особенно красивым сам по себе, но в целом изображение, несомненно, выглядит эстетически цельным – в том числе и потому, что все формы здесь складываются в некую структуру, речь о которой пойдет ниже.

Вернемся к исходной фотографии, и постараемся понять – а что тут было снято на самом деле? Передний план – деревянная стена или створка ворот, через прорезь в которой видна голова человека: скорее, он все же вахтер, чем генерал. Но его голова заключена в прямоугольник окна, как в рамку – и вот мы уже не можем понять, живой ли это человек, или портрет, или плакат. В любом случае, он обретает некую значимость – в

рамке ему явно тесно. На заднем плане – человек, прислонившийся к углу какого-то строения: скорее всего, это стена с еще одной дверью¹. Генерал-вахтер видеть его физически не может! И человек совсем не зажат между стенками – они находятся в разных плоскостях. Но передняя стена разрисована дугами, окраска которых по тону соответствует второй стене – и глаз воспринимает их, как находящиеся в одной плоскости. То, что срез передней стены почти совпадает с контуром человеческой фигурки, усиливает иллюзию «сдавленности».



Илл. 19. «Прорисовка» к Илл. 17

А то, что наш глаз соглашается воспринять эту картину, как плоскую (очень важно, что на ней нет элементов, способных разрушить эту иллюзию), приводит к отказу от восприятия перспективы, и, соответственно, к изменению относительного масштаба: «диктатор» кажется нам очень большим по сравнению со вторым персонажем, он

¹ Существуют другие кадры, снятые АКБ в этом месте, и на них более отчетливо видно, что собой представляли эти «декорации» в реальности (см. Илл. 22).

обретает монументальность скульптуры – на Илл. 19 элементы снимка, о которых мы говорим, подчеркнуты¹.

Далее, внешние дуги на стене по тону совпадают с одеждой «диктатора», они как бы исходят от него. А поскольку темная область, образованная головой и этими дугами, при этом охватывает и стекло очков, и белый полукруг на стене, – она подчеркивает еще одну, самую главную визуальную связь: связь по тону и форме стекла очков и белого полукруга, который мы подсознательно воспринимаем, как часть круга², – что нашло отражение на Илл. 18 и Илл. 19.

Блеснувшее стекло, помещенное фотографом в окрестность точки «золотого сечения»³, является несомненным композиционным центром снимка; второй центр – голова маленького человека на заднем плане. От одного центра к другому распространяются темные дуги, охватывая фигурку второго человека сверху и снизу, так что она оказывается как бы в центре мишени – вот откуда ощущение тревоги. А большой белый центральный полукруг выглядит и как мишень, и одновременно как увеличенная линза очков, так что у нас не остается сомнений в источнике угрозы. «Молитвенная» поза человека (хотя, скорее всего, в реальности он просто держал в руке сигарету, или открывал дверь на заднем плане) усиливает впечатление.

Сходство с мишенью или с кругом прицела подчеркивается темными вертикальной и горизонтальной полосами, в точном перекрестье которых оказывается голова «маленького человека»; причем

¹ Заодно на рисунке показаны линии, делящие снимок в «золотом сечении» (тонкие белые линии), и в соотношении 1:3 (тонкие темные линии).

² О законах восприятия, обуславливающих такое мысленное «дорисовывание», мы будем говорить в разделе «Визуальная структура изображения».

³ Это обстоятельство принято упоминать при малейшей возможности. Вообще же в композиции данного конкретного снимка ЗС особой роли не играет.

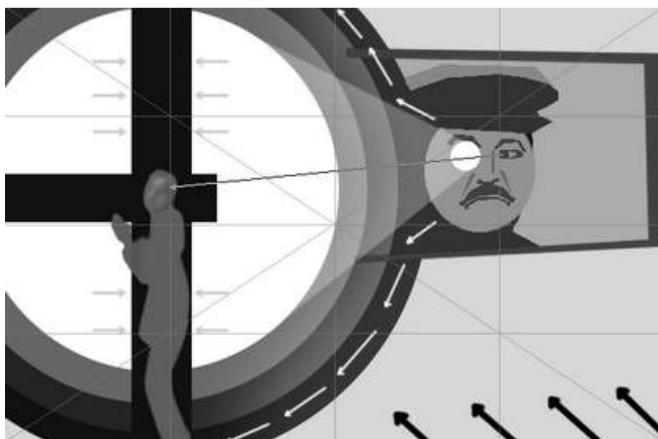
вертикальная полоса проходит от верхней до нижней границы кадра, а горизонтальная (прерывистая на исходной фотографии) – только до центра «мишени». Она вносит элемент неравновесности в симметричную структуру мишени, и, как любое отклонение от симметрии, создает напряжение, «визуальную силу», действующую на человека в горизонтальном направлении. Эта сила может ассоциироваться и со «сдавливанием» его створками двери, и с его стремлением высвободиться из тисков.

Контуры окна, в котором видна голова «диктатора», приобретают двойное значение: это и рама «живого портрета», и одновременно ствол орудия, направленного на маленькую фигурку.

И еще одно очень важное визуальное соответствие, которое следует упомянуть – это переключка по размеру, и в некоторой степени по форме стекла очков и головы маленького человека, которая определяет устойчивую связь между этими двумя фокусами фотографии. Голова человека – в прицеле взгляда, в центре мишени.

И даже «семерке», нарисованной в белом полукруге, находится место в структуре этого гениального снимка – своим изгибом она отвечает изгибу человеческой фигурки, визуальнo дополняя и усиливая его.

Вкратце опишем общее построение фотографии: она разделена по горизонтали на две примерно равные области, и главные объекты расположены на вертикалях, делящих каждую из этих областей пополам. Фотография почти полностью статична, на ней нет «движущихся» элементов, – только застывшие персонажи и напряжение, возникшее между ними. Динамика снимка, как правило, ассоциируется с наклонными нисходящими и восходящими линиями, а здесь таковых почти нет, – кроме темных и светлых дуг, по которым «распространяется воздействие», и рисунка досок в правом нижнем углу, указывающего на основные элементы изображения.



Илл. 20. Примерная структура фотографии Илл. 17

Теперь, наверное, мы знаем об этой фотографии достаточно для того, чтобы нарисовать вариант ее примерной структуры, освободив ее от второстепенных деталей, и сделав видимыми воображаемые связи между элементами и действующие на них силы (Илл. 20).

Зададимся крамольным вопросом: нельзя ли простым приемом, без коллажных манипуляций, улучшить снимок Маэстро, то есть – усилить те связи, которые мы увидели? Вспомним, что для нас более естественно читать изображение слева направо – так, как мы читаем текст. Перевернем картинку – как если бы мы положили пленку в увеличитель другой стороной.

Действительно, нам сразу становится очевидно, где источник «воздействия», а где его объект. И темные дуги теперь легко растекаются от головы «диктатора», не встречая сопротивления. И становится видно, что и усы и брови, и скошенные уголки «портрета» расходятся в тех же направлениях, поддерживая движение дуг (это имело место и в исходной версии, но в перевернутой стало заметнее). И «семерка» перестала восприниматься цифрой, сохранив при этом свое композиционное значение.



Илл. 21. Вариант к Илл. 17

Потеряла ли что-нибудь при этом фотография? Похоже, что да. Она стала проще читаться, она стала динамичнее – и в какой-то степени утратила напряженность. И дверь уже не так давит человечка, она скорее раскрывается, чем закрывается. И сам человечек уже не выглядит таким маленьким – просто потому, что он находится в правой части кадра, где предметы обретают дополнительный «вес»; зато этот дополнительный «вес» явно утрачивает голова «диктатора».

Так что остановимся, вернемся к исходному варианту, и попробуем понять, что у нас получилось. Не зная ничего об этих людях, о стране, о времени, – мы прочитали в этой фотографии целую историю, которой не было в реальности. И заметьте – мы ничего, или почти ничего не нафантазировали: все, что было сказано выше – было жестко продиктовано визуальной структурой изображения. Оказывается, даже когда у нас не хватает опыта и знаний, чтобы восстановить независимые от визуальных смысловые связи, – то сама композиция фотографии может с неожиданной силой навязать нам прочтение *послания*, заложенного фотографом.



Илл. 22. Анри Картье-Брессон, «Римский Амфитеатр. Валенсия, Испания», 1933 (вариант)

На Илл. 22 приведен вариант фотографии АКБ, снятый в том же месте (на самом деле это место - не что иное, как арена для боя быков), и примерно в то же время. Одного взгляда на него достаточно, чтобы понять, что мы не ошиблись в своих предположениях – справа на фотографии действительно живой человек, а не портрет в рамке, а полукруг слева действительно представляет собой половину целого круга. Но в этом варианте фотографии нет «зажатости» фигурки в створках ворот, зато есть другая очень важная визуальная связь: почти зеркальное подобие двух фуражек и белых воротников. Теперь уже человек в блестящих очках не «подавляет» другого, а проецирует себя вглубь фотографии, создавая сюрреалистическое ощущение раздвоенности. Но это уже совсем другая история.

У читателя может возникнуть вопрос – мог ли вообще фотограф вложить такое продуманное, «многословное» послание в моментальный, вроде бы случайный снимок? Может быть, мы все придумали, и никакого «послания» не было? Нет, конечно, было. Просто таких фотографов, как Брессон – один на миллионы. И за жизнь он снял около миллиона кадров, из которых отобрал примерно одну тысячу. И из этой тысячи зрителю известны несколько сотен снимков, тех, которые вошли в

золотой фонд фотографии... Таким образом, на этапе съемки работа фотографа не заканчивается. Отбор единственного снимка из многих снятых – есть продолжение процесса отбора единственной реализации отображения реальности из бесконечного их множества.

Сейчас, через 75 лет после того, как была снята эта фотография, использованные в ней приемы вошли в повседневный арсенал осознанно фотографирующих фотожурналистов, и стали для них привычными. Вот что однажды сказал Сергей Максимишин в своем интервью:

«Мне, например, композиции из двух элементов неинтересны, из трех – неинтересны. А вот шесть элементов закрутить – это да... Я когда-то спросил у Юлии Явлинской... что с ее точки зрения современная фотография. Понятно, что нельзя сейчас писать так, как писал Суриков, как писал Толстой. Она ответила, что раньше фотографы жонглировали двумя шариками, а потом научились трем, а сейчас восьмью. Чтобы в одной фотографии и цвет, и цветокомпозиция, и ассоциации, и метафора, и передний план, и задний план, и так далее, и так далее. Вот так мне интересно».

Это нормальный ход истории – то, что когда-то было вершиной мастерства и уникальной находкой, для следующих поколений становится делом техники. И многое из того, привнес сюрреализм, и вообще модернизм, в фотографию, стало неотъемлемой частью не только современной художественной фотографии, но и фотожурналистики. Правда, несмотря на лавинообразное (без преувеличения в миллионы раз) увеличение со времен АКБ количества ежеминутно снимаемых на планете фотографий, и на общий прогресс в искусстве фоторепортажа, – снимки, подобные «Валенсии», не стали появляться чаще.

Поэтому, говоря о фотографии «Валенсия. Римский Амфитеатр», хотелось бы обратить внимание не только на те визуальные средства, с помощью которых в ней выражено сообщение, но и на то, чем эта фотография воистину уникальна – само сообщение. Предвидение, которое более, нежели все содержащиеся в этом снимке примеры

соединения несоединимых элементов, позволяет причислить этот снимок к ряду наиболее значимых произведений сюрреалистического жанра.

Метафора, в которой два человека, не зная сами об этом, стали знаками народа и диктатуры – вот что такое этот снимок. Предчувствие неизбежной гражданской войны, которая надломила хрупкий мир в Европе, и стала прелюдией к еще одной, много более кровавой, унесшей жизни миллионов человек, в число которых чудом не попал сам АКБ. Предчувствие – или провидение? – родившееся в подсознании, на долю секунды воплотившееся в зрительных образах, и в тот же момент зафиксированное фотокамерой. Помните – *«выхватить из их бессмысленного нагромождения настоящий факт, в котором сконцентрируются глубокие отношения к реальности...»*.

Внимательный читатель мог заметить, что мы «прочитали» заложенное автором сообщение, почти не используя какие-либо специальные знания. Значит ли это, что пресловутый «язык фотографии» так прост, что специально изучать его нет необходимости?

На этот вопрос нет однозначного, подходящего для всех ответа. Вообще говоря, язык визуальных соответствий обращен к каждому человеку, и понимание его заложено у нас в генах так же, как и умение плавать – но нужна специальная тренировка, чтобы реализовать это латентное умение в полном объеме. Можно выбрать любое другое сравнение, например – кроме слуха, нужна музыкальная культура, чтобы в полном объеме воспринимать музыку. А в данном конкретном случае для разбора мы выбрали фотографию с очень простыми и сильными визуальными связями, лежащими буквально на поверхности, и рассмотрением этих связей и ограничились – и именно потому смогли обойтись без углубления в дебри теории.

И все равно, наверняка до прочтения этой «расшифровки» сообщение отнюдь не казалось таким очевидным, каким кажется теперь. Примерно так доктору Ватсону умозаключения Шерлока Холмса начинали казаться

простыми и само собой разумеющимися только по мере того, как изобретатель дедуктивного метода подробно, по пунктам, рассказывал о них в кресле у камина под рюмку шерри.

О композиции в фотографии

Таким образом, только что мы на примере убедились, что

художественная фотография – это, в том числе, и скрытое послание, а теория композиции – если и не универсальный ключ, то подсказка к поиску тайного смысла.

В этом месте необходимо сделать отступление, касающееся значения этого наиболее значимого в художественной фотографии, но и наиболее спорного понятия – *композиции*. Наверное, у большинства занимающихся фотографией людей оно прочно ассоциируется с представлением о пропорциях, и в первую очередь – с правилом «золотого сечения», с правилами равномерного заполнения кадра, с «принципом равновесия», и еще с несколькими простыми директивами – так, горизонт пейзажного снимка должен быть ровным, перед движущимся объектом должно быть место для движения, и так далее. Таково расхожее, распространяемое многочисленными пособиями и учебными курсами, но, к сожалению, катастрофически неполное представление.

Стандартная книга по композиции в фотографии – это много снимков с такими комментариями: «Мост. Композиция закрытая. Дополнительные композиционные приемы: съемка с высоты роста, светотеневое освещение». Или: «Река. Композиция открытая. Дополнительные композиционные приемы: съемка с высоты роста, светотеневое освещение».

Конечно, такое понимание этого термина освящено десятилетиями, и уже потому имеет право на существование, – хотя оно слишком примитивно даже с позиций официальной советской теории. Так, согласно Большому Энциклопедическому словарю,

«Композиция (от лат. *compositio* – составление – связывание) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением, и во многом определяющее его восприятие».

Отметим два очень важных момента: 1) композиция – это не только «составление», но и «связывание», то есть построение связей; и 2) композиция определяет восприятие произведения. Недостаток этого определения заключается в том, что оно относится к произведению искусства вообще, а нам нужен реальный инструмент, применимый именно к фотографии. Уже известная нам Л.П. Дыко, считающаяся непререкаемым авторитетом в этом вопросе, дает следующую формулировку:

«Термин «композиция» переводится с латинского как «сочинение, составление, соединение, связь», т. е. имеется в виду продуманное построение изображения, нахождение соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое – завершённое и законченное по линейному, световому и тональному строю фотографическое изображение.

Под композицией следует понимать всю систему рисунка, весь изобразительный строй снимка, созданный художником для достижения четкости и выразительности художественной формы и раскрытия идейно-тематического содержания картины.

Композиция в таком широком понимании есть сочетание всех элементов сюжета и рисунка в фотоснимке с учетом смысловых нагрузок на отдельные компоненты кадра-картины.

Композиционный рисунок определяется размещением фигур и предметов на картинной плоскости, характером и направлением происходящего в кадре движения, расположением основных линий и светотональных масс, ритмическими повторами, элементами перспективы и пр.

Работа над композицией кадра приводит все эти элементы в определенную гармоническую систему, делает ясным и четким рисунок изображения, через который и выражается с необходимой полнотой содержание картины» [12].

Основным недостатком этого определения является его расплывчатость и неоднозначность. Даже при поверхностном прочтении возникает ощущение, что он содержит бессистемное перечисление всех известных изобразительных средств фотографии – а заодно и живописи, и рисунка. Кроме того, осталось неясным: композиция – это процесс или его результат? Из приведенной выше цитаты следует, что – и то, и другое... Известно, что хороший способ избавиться от проблемы – это узаконить ее; пример такого подхода – Е.А. Григорян, «Основы композиции в прикладной графике»:

Композиция понимается диалектически: как процесс построения – на основе композиционных принципов и с помощью композиционных средств: как объект восприятия – с точки зрения психофизиологических особенностей восприятия; и как результат процесса построения, т. е. как завершенное художественное целое [13].

Такого рода неоднозначности являются приводят к тому, что споры вокруг термина «композиция» длятся, не утихая, уже многие годы.

Еще одна причина этих споров – постоянное стремление фотографов, придерживающихся «старой школы», сводить понятие композиции просто к «размещению фигур и предметов на плоскости». При этом они неизбежно пренебрегают и фигурирующим в определении Дыко «учетом смысловых нагрузок на отдельные компоненты кадра-картины», и, тем более, учетом тех смысловых нагрузок, которые несут *визуальные связи* между элементами изображения, и вся *структура* изображения в целом. Такой упрощенческий подход приводит к тому, что понятие композиции сводится к *компоновке* элементов изображения.

Казалось бы, какая разница, какой смысл вкладывать в тот или иной термин? Однако в рамках данной книги эта разница достаточно важна для того, чтобы посвятить ей несколько страниц обсуждения. Дело в том, что, согласно принятому здесь подходу, именно композиционное построение фотографии определяет ее художественность.

Следует разделять понятия компоновки и композиции. Вот как разграничивает их А.И. Лапин:

«Композиция – это совершенно определенная организация изображения в кадре, которая решает некую сверхзадачу...

Компоновка – распределение предметов и фигур в кадре – решает более простую задачу заполнения плоскости изображения, элементарное выделение главного, равновесие компонентов» [14].

А вот цитата из курса лекций Ю.В. Гавриленко:

«Сообщение формируется благодаря композиции, а эстетика снимка обусловлена компоновкой».

Соответственно, и мы универсальные правила эстетичного построения кадра будем называть правилами *компоновки*.

Подчеркнем, что даже полная совокупность таких правил еще не дает представления о *композиции*, поскольку композиция диктует не только эстетическое, но и смысловое восприятие произведения; ее задача – донести до зрителя «сообщение» или «послание» (англ. *message*). Подчеркнем, что композиция включает в себя (как средство) компоновку, но не сводится к ней. Анри Картье-Брессон писал:

«Композиция в фотографии – это моментальное и одновременное объединение визуальных элементов в их неразрывной взаимосвязи».

Фотографический кадр строится из визуальных элементов, которые объединяются, или «связываются» как между собой, так и с полем кадра посредством того, что мы будем называть визуальными связями и соотношениями. Эти связи не существуют вне воспринимающего их сознания (как, кстати, и элементы изображения не могут быть выделены иначе, чем воспринимающим их субъектом); тем не менее, их восприятие подчинено вполне объективным законам, изучению которых положила начало наука, которая называется гештальтпсихология.

О закономерностях восприятия визуальных связей можно прочесть в книгах Р. Арнхейма [15] и С.М. Даниэля [8], о их роли в фотографии – в статьях Ю.В. Гавриленко [4] и книге А.И. Лапина [14]. Совсем недавно из печати вышла книга С. Ландо [16], содержащая обширный и прекрасно систематизированный материал по фотографической композиции – хотя и в ней основное внимание уделено принципам *компоновки* кадра. По Арнхейму,

«композиция требует как момента разделения, так и момента связи, потому что, когда нет выделенных частей, их незачем и связывать между собой».

Таким образом, восприятие композиции базируется на определении первичных *элементов* изображения. Совокупность элементов и соотношений между ними образует структуру, которой, как любой структуре вообще, свойственна иерархия: группы объединенных визуальными связями объектов способны образовывать более сложные структуры, в которых они сами играют роль элементов.

Читателя не должно пугать слово «*структура*» применительно к художественному произведению. Композиционная структура мало похожа на управленческие диаграммы: ее элементы способны вступать во вполне поэтические отношения *ритма* и *рифмы*, и сама она характеризуется не только насыщенностью связями, но и, что очень важно, свойствами *цельности* и *гармоничности*.

Помимо визуальных связей, элементы кадра могут объединяться *смысловыми связями*; но, в отличие от визуальных связей, смысловые значения и связи не заложены в структуре изображения: их прочтение полностью определяется опытом и знаниями зрителя. Так, белый цвет платья в одной культуре может обозначать радость свадьбы, а в другой – горечь траура. Узнавание лиц известных людей, стилей причесок и одежды, позволяющих зрителю соотносить изображение с определенной эпохой, деталей военной формы, благодаря которым зритель понимает, где на фотографии «мы», а где «немцы», – весь этот процесс считывания информации с фотографии подразумевает наличие

у зрителя априорных знаний о предмете. Таким образом, смысловые свойства и соотношения не существуют сами по себе, вне культурного и индивидуального контекста.

Но и без априорного знания о изображенных на фотографии людях и предметах фотография способна очень многое сказать нам: как мы уже видели, складывающиеся в структуру визуальные свойства и соотношения сами по себе способны создать историю, или изменить ту историю, которую зритель, используя априорные знания об объекте, читает в изображении. Визуальные соотношения влияют на прочтение смысла, — создавая впечатление статичности или неустойчивости ситуации, подчеркивая тягу элементов кадра друг к другу или их отталкивание, увеличивая или уменьшая значение отдельных элементов — то есть меняя существующие *смысловые* отношения между ними, или создавая новые, не существовавшие в реальности.

Суммируя сказанное выше, можно сформулировать следующее определение фотографической композиции:

Фотографическая композиция — это построение кадра, при котором его новое смысловое и эмоциональное содержание определяется визуальной структурой, образованной элементами изображения и поля кадра, а также совокупностью взаимодействий между ними.

Заметим, что это определение ни в одном пункте не противоречит классическим общепринятым определениям композиции; оно лишь конкретизирует их и акцентирует в них главное применительно к фотографии. Как уже говорилось, от живописи и других изобразительных искусств фотография отличается необходимостью существования некоей исходной реальности, способной породить данный снимок; реальности, уже содержащей некую историю и смысл, и несшей определенную эмоциональную окраску.

Снимок, на котором расположение пятен и линий не создало никакого *нового* смысла или образа, не рассказало *новой* истории, в конце концов – не расставило четких *новых* акцентов в той истории, которая уже содержалась в действительности – такой снимок, не содержащий *значимых* композиционных связей, есть не более, чем в той или иной мере достоверная, и в той или иной мере приятная глазу проекция реальности – как бы ни была совершенна его компоновка. Именно таким отсутствием значимых композиционных связей, и упором на компоновку, как правило (за редчайшими исключениями – Илл. 23) характеризуется пейзажная фотография.

Но, как мы увидим далее, само размещение объекта (или объектов) в ограниченном рамками поле кадра уже создает некие напряжения и акценты, и, тем самым, влияет на зрительское восприятие; в этом смысле *некая композиция присуща изображению всегда*. Она может быть удачной или неудачной, выразительной или невыразительной, она может донести до зрителя мысль автора – а может воспрепятствовать этому. В этом последнем случае автор с удивлением обнаруживает, что его снимок воспринимается совсем не так, как он рассчитывал: главные персонажи теряются среди второстепенных, торжественное становится комичным, красивое – нелепым... а еще чаще – невыносимо скучным.



Илл. 23. Андрей Чиликин, «Лицо озера», 2008

Композиция не присуща реальности как таковой, или присуща в виде бесконечного количества реализаций, проекций, каждая из которых

существует лишь в один момент времени и в одной точке пространства – и из этого бесконечного количества реализаций фотограф в момент съемки выбирает единственный вариант, как скульптор из куска мрамора.

Собственно, – как уже было сказано выше – именно этот выбор и является моментом творчества. «Новая» (по выражению С. Зонтаг) красота, или сила воздействия художественной фотографии есть нечто большее, чем красота объекта – и это «большее» определяется композицией произведения.

Визуальная структура изображения и ее элементы

В этом разделе мы дадим минимально необходимое представление об основах восприятия изображения, а именно, рассмотрим понятие структуры изображения, основные свойства ее элементов и основные типы визуальных связей. Этот раздел, как и аналогичные разделы других современных книг по композиции, по преимуществу является конспектом книги «Искусство и визуальное восприятие», написанной одним из видных представителей гештальтпсихологии (науки о восприятии) Р. Арнхеймом [15]. Избежать такой «вторичности» практически невозможно, и не нужно – дело в том, что именно в рамках гештальтпсихологии ученые впервые начали изучать визуальное восприятие экспериментально, не ограничиваясь умозрительными заключениями и спекуляциями¹, и, соответственно, впервые получили вполне конкретные и крайне полезные результаты. Мы постараемся представить эти результаты в максимально сжатом виде, а тем, кто

¹ Существует легенда о том, что в одном из своих трактатов Аристотель написал, что у мухи восемь ног – и не счел нужным проверить этот факт, поскольку был уверен в приоритете умозрительных рассуждений над наблюдениями. Авторитет его был настолько велик, что тезис о восьминогости мухи повторяли вслед за ним средневековые ученые вплоть до эпохи Возрождения, хотя мух вокруг них летало вполне достаточное количество.

всерьез заинтересуется этой темой, посоветуем обратиться к первоисточнику. Итак,

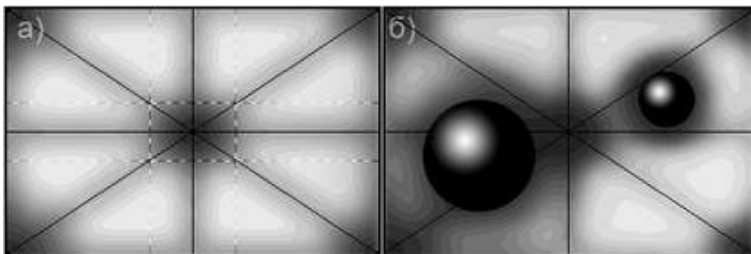
«Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Всё это – нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия» [15].

Эта фраза – ключ к основам понимания любого изображения. По Арнхейму, каждый ограниченный рамкой, ничем не заполненный участок плоскости (*поле кадра*) обладает своей скрытой структурой. Эта структура состоит собственно из границ кадра, а также из невидимых, но воспринимаемых сознанием *силовых линий* – диагоналей и осей кадра (Илл. 24а), и любой объект, помещенный в поле кадра, вступает с ней во взаимодействие. Это взаимодействие вызывает напряжения. Так, круг, помещенный в центр квадрата, находится в равновесии; но стоит его немного сместить с этой точки – и мы *физически* ощути́м силу, которая стремится вернуть его назад. И такие *перцептивные*¹ силы возникают каждый раз, когда что-то стремится нарушить спокойное симметричное состояние системы.

Как только мы поместили объект в поле кадра – в этом поле возникают новые силовые линии, связывающие центр масс объекта с силовыми точками (фокусами) кадра. Два или несколько объектов, помещенных в кадр, начинают взаимодействовать не только с полем кадра, но и друг с другом, притягиваясь или отталкиваясь, и искажая силовое поле кадра.

На Илл. 24 а изображены основные силовые линии прямоугольного кадра (черным цветом), и линии «золотого сечения» (пунктиром). Темные области на рисунке соответствуют «потенциальным ямам», то есть областям, к которым визуальнó притягиваются объекты в поле кадра.

¹ Перцептивная сила – сила, существующая только в нашем сознании, хотя и возникающая в соответствии с объективными законами восприятия.



Илл. 24. Силловая структура кадра.

На Илл. 24 б показано возмущение силовой структуры кадра при размещении в нем двух объектов (больших «шаров»). Визуализировать («увидеть») силовую структуру зритель может и самостоятельно, проделав следующую мысленную процедуру: поместив в кадр еще один маленький шарик и перемещая его, наблюдать за тем, в какую сторону его «притягивает», и в каких точках он находится в равновесии.

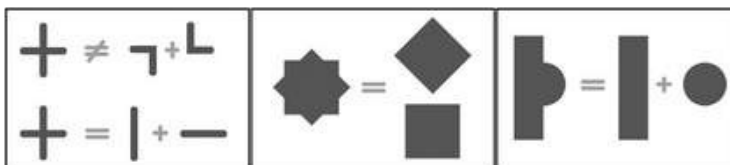
Впрочем, силовая структура кадра, то есть распределение по поверхности кадра визуальных сил, не равна собственно визуальной структуре кадра; визуальная структура кадра есть иерархия, включающая поле кадра, его силовую структуру, визуальные элементы кадра, и связи, отражающие взаимодействие элементов кадра друг с другом и с полем кадра.

Арнхейм считал, что любое восприятие «начинается с быстрого осознания характерных и наиболее ярких особенностей структуры»; то есть стремление к разбивке изображения на простейшие элементы и к установлению связей между ними является основой любого процесса визуального восприятия. По Арнхейму, основной закон зрительного восприятия звучит так:

«Любая стимулирующая модель воспринимается таким образом, что результирующая структура будет наиболее простой, насколько это позволяют данные условия».

Это значит, что при взгляде на крест человеческое сознание воспримет его, как две перекрещенные черты, а не как два соединенных

вершинами уголка; в относительно сложном контуре шестиугольной звезды мозг, скорее всего, сразу выделит два пересекающихся треугольника, а в контуре восьмиугольной звезды – два квадрата. Кстати, именно этим принципом мы руководствовались при разборе фотографии «Римский Амфитеатр», когда произвольно дорисовали белый полукруг до круга. Круг – более простая фигура, чем полукруг, и поэтому сознание охотно представляет его себе целиком по одной его половине (Илл. 25).



Илл. 25. Зрительное восприятие сложных фигур.

Таким образом, визуальные элементы кадра – это те простые фигуры, на которые стремится разложить изображение наше сознание. Степень «упрощения» этих фигур нам приходится определять самим в каждом конкретном случае: так, в каких-то ситуациях (в частности, при выделении *базовых* элементов изображения) мы можем лицо персонажа «упростить» до светлого пятна. При рассмотрении же следующих уровней структурной иерархии нам будут важны не только детали этого лица, но и малейшие оттенки его выражения... Иногда границы элементов кадра однозначно определяются их контрастом с фоном и с другими элементами, иногда нам приходится мысленно дорисовывать эти границы, пользуясь арнхеймовским правилом «максимальной простоты».

Любые элементы, на которые разъято изображение, вступают во взаимодействие между собой и с полем кадра. При этом возмущение,

которое они вносят в структуру, пропорционально их *весу*¹. Факторы, определяющие вес объекта [15]:

- Близость к центру: объект в центре кадра или на силовой линии весит меньше².
- Верх-низ: объект вверху кадра тяжелее того, что помещен внизу.
- Право-лево: объект с правой стороны имеет больший вес.
- Размеры: объект больших размеров выглядит тяжелее.
- Цвет: яркие цвета тяжелее, чем темные, красный цвет тяжелее голубого, и т.д.
- Яркость: светлые объекты уравниваются темными объектами большей площади.
- Изолированность: ощущению веса содействует изоляция объекта от его окружения.
- Компактность: правильная форма выглядит тяжелее, чем неправильная.

Кроме того, Арнхейм указывал на свойство сознания выделять из сложных структур группы сходных объектов, и оперировать ими, как элементами структуры. Интересно, что элементы, входящие в одну группу, сознание стремится воспринимать как находящиеся в одной плоскости. Этот принцип мы неявно использовали в разделе «Разговор

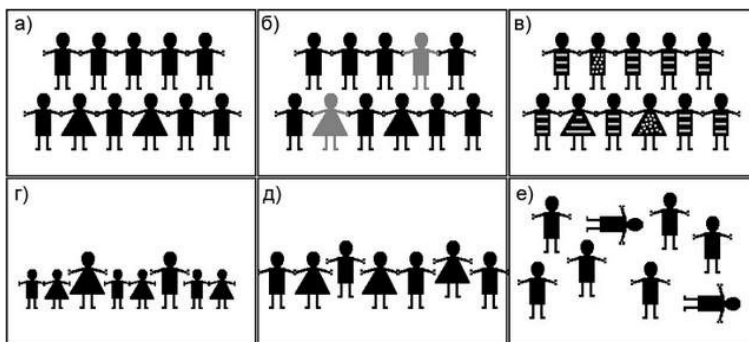
¹ Еще одно понятие из разряда перцептивных. Перцептивный вес предмета не равен его весу в физическом мире.

² Из чего следует, что понятие «момент силы» лучше подошло бы для описания этой визуальной характеристики, чем «вес». Действительно, по Арнхейму, расположенные в поле кадра объекты ведут себя так, как если бы они находились на разных концах рычага (типа детских качелей), имеющего опору в центре кадра.

об одной фотографии» при объяснении того, почему две стены воспринимаются, как находящиеся на одном расстоянии от зрителя.

Как мы уже видели, элементы изображения вступают во взаимодействие как между собой, так и с полем кадра, в результате чего возникают *визуальные связи*, такие как

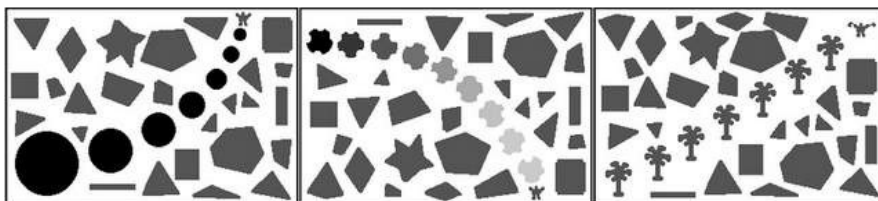
- пространственные соотношения между объектами и элементами силовой структуры поля кадра – например, положение «центра масс» объекта по отношению к
 - рамке кадра;
 - вертикальной или горизонтальной оси кадра;
 - диагоналям кадра (см. Илл. 24).



Илл. 26. Простые подобию.

- связи между объектами по подобию или отношению
 - формы – напр., подобие «треугольное-треугольное» (Илл. 26 а);
 - тона – напр., подобие «светлое-светлое» (Илл. 26 б);
 - цвета – напр., подобие «красное-красное»;
 - текстуры – напр., подобие «пятнистое-пятнистое» (Илл. 26 в);
 - размера – напр., подобие «большое-большое» (Илл. 26 г);
 - положения – напр., подобие расположенных на одной высоте объектов (Илл. 26 д);

- направления – напр., подобие «горизонтальное- горизонтальное» – (Илл. 26 е).



Илл. 27. Визуальные связи внутри группы объектов

- связи между объектами, принадлежащими к одному ряду или группе, и характеризующимися сходными *отношениями* размеров, тонов, цветов, или координат, например – между подобными объектами
 - равномерно уменьшающимися или увеличивающимися (Илл. 27 а)
 - градиентно окрашенными (Илл. 27 б);
 - расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга («метр» – Илл. 27 в).
 - расположенными на переменном расстоянии друг от друга («ритм»).

Последовательности, перечисленные выше, придают изображению повествовательность, определяя направление, в котором оно будет читаться.

Группы подобных объектов в определенных случаях могут восприниматься, как единый элемент структуры; в качестве независимого элемента изображения может также выступать участок фона, ограниченный контурами других объектов (так называемая контрформа, Илл. 28).

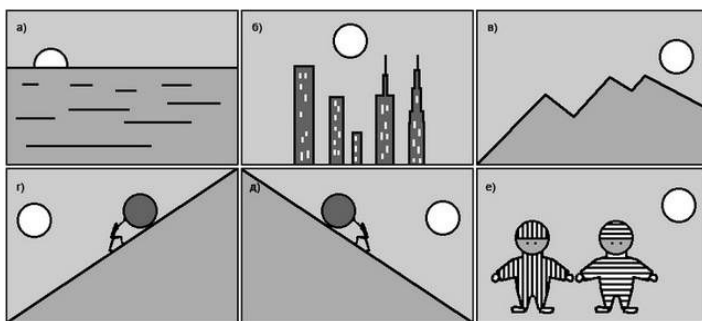


Илл. 28. Контрформы (гравюра М.Эшера)

Далее, сами связи и группы связей могут восприниматься, как элементы визуальной структуры в отрыве от элементов, их породивших. Так, на каком-то фрагменте фотографии может быть изображена листва, а может – порыв ветра; в этом последнем случае такие первичные элементы снимка, как отдельные листья, игнорируются зрителем в процессе восприятия, и значимой становится объединяющая их визуальная связь – а именно, вектор, характеризующий их ориентацию в пространстве.

Связи по подобию – не единственный тип визуальных связей. Объекты могут связываться линиями. Линии, как правило, бывают образованы либо контурами объектов, либо тенями и световыми переходами; но в качестве линий могут восприниматься и менее «вещественные» элементы изображения: элементы скрытой структуры поля кадра (силовые линии); направление взгляда (вспомним еще раз брессоновский «Римский Амфитеатр»); направление, указанное рукой, пальцем, поворотом головы. В качестве линий могут восприниматься и границы ряда объектов, подобного изображенному на Илл. 27.

Линии могут соединять объекты, указывать на них, создавать визуальные напряжения, задавать направления движения, ограничивать движение, визуально изменять пропорции предметов, и тому подобное.



Илл. 29. Линии

Линии, доминирующие в поле кадра, определяют его восприятие (Илл. 29): горизонтальные линии создают ощущение спокойствия (Илл. 29 а),

вертикальные – напряженности (Илл. 29 б), изломанные линии – беспокойства (Илл. 29 в). Наклонные линии придают кадру динамику, причем диагональ, идущая из левого нижнего угла кадра в правый верхний, воспринимается, как восходящая (Илл. 29 г), а зеркально симметричная ей – как нисходящая (Илл. 29 д). Изгибам линий соответствует чувство напряженности. Штриховка вертикальными линиями визуально вытягивает предметы вверх, делая их стройнее, а штриховка горизонтальными – наоборот (Илл. 29 е).

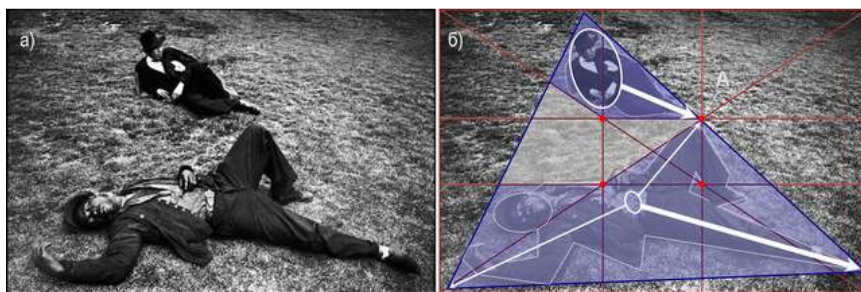
Точки пересечения или сильного изгиба линий (как видимых, так и силовых), а также их дорисовываемых сознанием продолжений, образуют отдельный класс элементов – визуальные (изобразительные) центры. Визуальные центры могут также образовываться благодаря тональному или цветовому контрасту; они концентрируют на себе внимание зрителя, а поэтому «работают» на общую идею фотографии, когда они совпадают с ее смысловыми центрами.

Пример 1. На Илл. 30 два человека – белый и темнокожий – поодаль друг от друга отдыхают на траве; очевидно, они принадлежат к разным слоям общества, и вряд ли они знакомы. В общем-то, ситуация достаточно банальная, – что же привлекло в ней Брессона? По всей видимости, – необычайно *геометрически* строгое структурное построение.

Базовый уровень структуры (см. Илл. 30 б) определяется тем, что фон практически однороден, а контуры фигур вписаны в общий треугольник – в свою очередь, вписанный в прямоугольник поля кадра; благодаря этому два персонажа оказываются объединены друг с другом.

Второй уровень структуры определяется расположением областей, занятых фигурами внутри общего треугольника (выделены синим на Илл. 30 б). Очень интересно, что границы этих областей совпадают с силовыми линиями кадра – диагоналями и линиями золотого сечения (выделены красным на Илл. 30 б). Эти области соприкасаются в точке А, которая лежит на пересечении линий золотого сечения друг с другом и с

диагональю кадра; четыре таких точки выделены ярко-красным цветом на Илл. 30 б, и всем им соответствует какая-нибудь узловая точка структуры кадра. Как видите, здесь слишком много совпадений, чтобы считать их просто совпадениями: в отличие от снимка «Валенсия», который был структурно разбит по четвертям – снимок «Марсель» построен по правилам золотого сечения.



Илл. 30. Анри Картье-Брессон, «Марсель», 1932

Следующий уровень структуры подчеркивает различия между фигурами персонажей:

- Верхняя: вписана в компактную область, что создает ощущение замкнутости, собранности; очертания контура плавные, гладкие, но заостренность его по диагонали направо вниз указывает на скрытую энергию. Яркие белые пятна (лицо, рубашка, руки, платок) образуют овал, вписанный в вершину большого треугольника, и при этом лежащий на линии золотого сечения; тем самым определяется визуальный фокус кадра.
- Нижняя: звезда из расходящихся от центра лучей; контур образован ритмично изломанными линиями. Фигура открыта; общее горизонтальное расположение ассоциируется с расслабленностью; три основных луча «звезды», образованные рукой и ногами, заканчиваются на диагоналях кадра, т.е. совпадают с областями минимального напряжения. Но в то же время изломанность линий контура создает ощущение внутреннего беспокойства (так может

быть расслаблен, и в то же время беспокоен человек, которому снится тревожный сон). Если голова верхней фигуры находится в фокусе структуры, то голове нижней фигуры отведено место на периферии этой структуры, вдали от ее узловых точек; руки и ноги композиционно выделены гораздо сильнее.

Итак, верхняя фигура – замкнутость, собранность, энергия, исходящая из головы; нижняя – открытость, расслабленность, «бездумность» и определяемая размером сила: визуально нижняя фигура занимает гораздо больше места, но верхняя вполне ее уравнивает благодаря своему положению в кадре и компактности (см. правила, определяющие перцептивный вес).

В структурах двух фигур есть и подобие – сильные линии, уходящие в правый нижний угол кадра, и образующие общий вектор «потока энергии»; направление этого вектора поддерживается асимметрией большого треугольника. В целом структура кадра, как и положено, объединяет элементы и указывает на их различие; она ассоциируется с некоей пирамидой, в которой неравные элементы составляют единое целое – и которая, в свою очередь, ассоциируется с пирамидой социальной.

Илл. 30 б – всего лишь одна из возможных интерпретаций; другой вариант разбивки изображения на элементы приведет к другим вариантам структуры – впрочем, вряд ли затронув ее базовый уровень). Вообще же говоря, ни одна попытка структурного анализа не может быть полна, пока не исчерпаны все возможности построения различных структур.

Пример 2. На Илл. 31 показан репортажный снимок, снятый в Гаити после землетрясения. Он характеризуется структурой совершенно иного типа: центральная область кадра представляет собой правильный светлый круг на темном фоне; в его нижней части – тонально выделенная фигура в набедренной повязке, напоминающая о снятии с

креста; над ней – человек, фигура которого образует указывающую на лежащего стрелку.



Илл. 31. Паоло Пеллегрин, «Гаити», 2010

К лежащему протянуты с противоположных сторон две руки – темная, создающая трагический контраст со светлой фигурой, и светлая, совпадающая с ней по тону – как два борющихся за человека мировых начала. Кроме этого, на него со всех сторон указывает множество прямых линий – руки, ноги других персонажей, контуры домов... Но это далеко не все: драматизм и неустойчивость ситуации подчеркивается самим обилием наклонных линий при полном отсутствии горизонталей и вертикалей. Линии, идущие в одном направлении, образуют области, которые соприкасаются, но не пересекаются. Хотя на фотографии и нет разрушенных зданий, само пространство на ней выглядит так, будто оно состоит из случайным образом нагроможденных обломков дощатых стен и перекрытий.

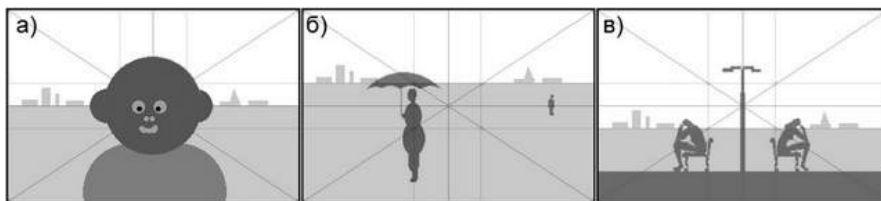
«Фотограф компоует кадр почти одновременно с нажатием на спусковую кнопку... Забавно обнаружить позже, прочерчивая на снимке пропорциональные схемы и прочие фигуры, что, нажимая на кнопку затвора, ты инстинктивно зафиксировал геометрическое решение, без которого снимок остался бы аморфным и безжизненным. Конечно, фотографу необходимо постоянно заботиться о композиции, однако в момент съемки она улавливается не иначе как интуитивно, так как ты захвачен ускользящим мгновением или сдвигами соотношений... Все совершается внутри. Но вот снимок сделан, изображение проявлено и зафиксировано, после этого можно

подвергать его любому геометрическому анализу, выводить всевозможные схемы, и это лишь повод к размышлению» [1].

Компоновка фотографического кадра

Для создания фотоизображения объект должен находиться в момент съемки перед объективом фотоаппарата (Л.П. Дыко)

Рассмотрим простейшие схемы *компоновки* фотографического кадра, которые часто называют композиционными схемами.



Илл. 32. Простейшие композиционные схемы

Схема с одним главным объектом, центр масс которого совпадает с центром кадра (Илл. 32 а) – самая простая и примитивная из возможных. Она равновесна, и ей не свойственно напряжение; она совершенна – и, видимо, поэтому она не доставляет эстетического удовольствия зрителю. Как ни странно, человеческий глаз недолго любит идеальную симметрию.

Поэтому, скорее всего, гораздо лучше восприниматься будет другое построение кадра, – в котором главный объект сдвинут из центральной точки – ну, например, в точку «золотого сечения», почему бы и нет. Как уже говорилось, это приведет к необходимости уравновесить кадр, введя в него дополнительные элементы.

Благодаря всему, что мы теперь знаем об относительных весах объектов, мы можем это сделать, не теряя фокусировку внимания зрителя на том объекте, который мы считаем главным – поскольку элементы с равным весом не обязательно должны быть подобны друг другу по размерам и

форме. Так, например, большой объект, находящийся близко к оси симметрии кадра, может быть уравновешен объектом маленьким, но более удаленным от центра (Илл. 32 б). Эффект проявится сильнее, если маленький объект будет расположен в правой части кадра, а большой – в левой, и так далее – здесь должны учитываться все влияющие на вес предметов факторы.

Следующая по простоте, и, соответственно, по распространенности типовая схема компоновки – это так называемые «весы». Она требует наличия трех элементов: одного, подчеркивающего симметрию картины, в центре (как правило, это вытянутый по вертикали объект, или линия), и двух подобных друг другу объектов в разных половинках кадра (Илл. 32 в). У композиций, выстроенных по этой схеме, есть одна особенность: они побуждают зрителя к тщательному сравнению этих двух объектов.

Читатель, наверное, уже обратил внимание на то, что рассмотренная нами выше фотография «Валенсия» построена по схеме с двумя фокусами – в ней достигнуто равновесие между двумя композиционными центрами в разных половинах кадра; и, в какой-то мере, ее компоновка работает также и по принципу «весов».

Подобным образом в кадре могут быть скомпонованы три, четыре и более объектов; здесь, однако, нужно учитывать, что чем больше в структуре кадра элементов примерно равного значения, тем более затрудняется прочтение фотографии. Основной принцип при компоновке многих объектов остается прежним – равновесие; равновесные композиции статичны, неравновесным свойственна динамика.

Нарушение равновесия приводит к появлению визуальных сил, способных акцентировать действие или готовность к нему – именно поэтому для изображения движущихся (или готовых к движению, как спортсмен на старте) объектов используются неравновесные композиции с полем, не заполненным в направлении движения. Как заметил Р. Арнхейм, *«функция равновесия может быть понята только*

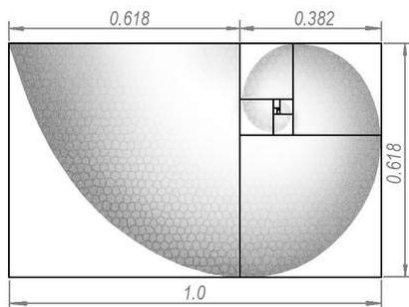
тогда, когда понято значение, которое выражается с помощью этого равновесия».

Динамика также возникает при наличии наклонных линий в кадре, тогда как вертикальные и горизонтальные линии статичны. При этом горизонтальные линии воспринимаются, как устойчивые, а вертикальные – как находящиеся в неустойчивом равновесии. Неустойчиво также равновесие кадра, верх которого визуальнo тяжелее низа. Движение слева направо воспринимается легче, чем движение справа налево (это мы также видели при разборе фотографии «Римский Амфитеатр»). Обычно правила равновесия требуют также избегать наклона основных вертикальных и горизонтальных доминант кадра.

Важнейшим понятием, и, при определенных условиях, элементом композиции, является *ритм* кадра. В фотографии он играет ту же роль, что и в поэзии, задавая скорость и такт ее прочтения – но, в отличие от поэтического ритма, визуальный ритм задает также и *направление* прочтения фотографии (Илл. 27). Благодаря ритму фотография приобретает, кроме пространственного, временное измерение. Ритмические повторы оказывают воздействие на подсознание зрителя, подобное звуку барабана или тамтама, и воздействие их оправдано, когда последовательность ритмических элементов приводит взгляд к смысловому центру фотографии.

Существенным требованием к компоновке кадра является требование пропорциональности объектов и частей кадра, то есть наиболее гармоничного соотношения их размеров. Со времен Леонардо да Винчи принято считать, что наиболее гармоничным является так называемое золотое сечение (ЗС), – такое соотношение отрезков a и b , что $a:b = b:(a+b)$, то есть длина меньшего отрезка относится к длине большего отрезка так, как длина большего отрезка относится к длине

суммы отрезков¹. Таким образом, ЗС является довольно простым, хотя и иррациональным, соотношением, и в силу своей геометрической простоты оно довольно часто встречается в природе.



Илл. 33. Спираль Архимеда

Еще Архимед, заинтересовавшись строением раковины, обнаружил, что образующую ее спираль можно вписать в последовательность увеличивающихся квадратов, таких, что сторона каждого следующего квадрата равна сумме сторон двух предыдущих – а это и есть правило ЗС. Соотношение это не стоит абсолютизировать; каждая эпоха в искусстве выдвигает свои каноны, и это относится и к представлениям о пропорциональности.

Автор долго сомневался, стоит ли здесь приводить список тех самых правил компоновки снимка, которые в фотографии до сих пор часто называются «законами композиции», и которые, вообще говоря, хороши только для некоего безликого и усредненного снимка. Возможно,

¹ Если мы примем $(a + b)$ за единицу, то $a \cong 0,38197$ и $b \cong 0,61803$. Тот же результат дают в пределе соотношения соседних чисел из ряда Фибоначчи $x_{n+1} = x_n + x_{n-1}$: 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13, и т.д. История ЗС сложна и запутана; сам термин ввел в употребление Леонардо да Винчи, но пропорции ЗС использовались еще при строительстве античных храмов, в т. ч. Парфенона.

краткий список все же будет здесь не лишним – хотя бы для того, чтобы не возвращаться к этому вопросу.

Итак, вот они, – имеющие рекомендательную силу правила *компоновки* кадра, обычно (в традиции труда Л.П. Дыко) ассоциируемые с законами композиции; некоторые из них представляют собой предельно общие рекомендации по оптимальному выбору ракурса и освещения, как то:

- выбор плана снимка (крупный, средний или общий) должен способствовать максимально полному выражению идеи снимка, позволяя выделить и рассмотреть наиболее важные черты объекта съемки, и в то же время не разрывая его связь с окружением;
- выбор горизонтального угла съемки (фронтальный ракурс, боковой, диагональный) должен отвечать поставленной задаче, способствуя выражению статичности или динамичности снимка;
- выбор высоты точки съемки должен быть сделан в соответствии с требуемым соотношением важности объектов на переднем и заднем плане;
- выбор характера освещения должен способствовать максимальному проявлению особенностей объекта съемки, наиболее важных в свете поставленной задачи [6].

Сами по себе эти правила мало информативны. Не будучи подкреплены пояснениями и примерами, они могут в лучшем случае обратить внимание на те или иные аспекты компоновки кадра.

Группу менее общих, но существенно более полезных правил компоновки мы уже упомянули и частично разобрали – в нее входят правила, напрямую следующие из законов визуального восприятия. К ним относятся (названия условны):

- правило доминанты, или акцентирования смысловых центров, предполагающее наличие на снимке одного или нескольких наиболее важных по смыслу объектов, совмещенных с визуальными

центрами кадра. Также рекомендуется изоляция смысловых центров изображения от объектов второстепенных, указание на них вспомогательными линиями изображения, и размещение их в наиболее «выгодных» местах – таковыми обычно считаются точки и линии «золотого сечения». Акцентируемыми объектами в портретной съемке могут быть глаза модели, в пейзаже – линия горизонта и доминирующие элементы ландшафта, в жанровой фотографии и репортаже – основные персонажи снимка;

- правило равновесия, recommending to use balanced variants of composition for static plots, and unbalanced – for emphasizing dynamics; main factors, influencing the visual balance of the image, we have considered above;
- правило равномерного заполнения кадра – незаполненные участки поля кадра могут восприниматься, как независимые объекты, обладающие неожиданно большим весом, но при этом не несущие смысловой нагрузки; рекомендуется по возможности избегать таких компоновочных решений;
- правило пропорциональности, requiring that the sizes of the main elements or parts of the frame be in certain ratios – for example, arithmetic or geometric proportion – with each other. A widely spread standard of proportional ratio of two sizes is the so-called «golden section».
- правило ритмичности структуры, recommending to use repetitions of similar visual elements for setting the tempo, consistency and direction of reading the photograph.
- правило подобия и контраста, taking into account the effect on the structure of the frame of additional forces of attraction, conditioned by visual

подобиями его элементов, а именно – подобиями по форме, тону, размеру, положению, направлению и т.д.

- правило открытого и закрытого построения, рекомендующее использовать для динамичных сцен «открытые» схемы компоновки, т.е. схемы с сильными линиями, уводящими взгляд зрителя за границы кадра, а для статичных – «закрытые», т.е. лишенные таких элементов;
- правило границ, требующее избегать размещения на границах кадра элементов, привлекающих внимание; кадр, как струна, должен быть «зажат» на своих краях, и «играть» остальными областями; в частности, следует избегать соседства с границами кадра линий, почти параллельных этим границам;
- правило формата, требующее согласования формата кадра с динамикой сцены: горизонтальные кадры более спокойны и устойчивы, чем вертикальные; из всех форматов кадра наиболее статичным является квадрат, обладающий максимальным числом степеней симметрии;
- правило лаконичности, рекомендующее ограничивать количество первостепенно значимых объектов тремя-пятью – из большего количества трудно построить гармоничный аккорд, да и количество одновременно воспринимаемых глазом объектов также ограничено;

и так далее. Кроме этого, существует ряд правил, относящихся непосредственно к *фотографической технике*, и имеющих довольно опосредованное отношение и к композиции, и к компоновке – это, в частности,

- правила оптимальной экспозиции кадра, требующие, в частности, избегать пересвеченных участков и провалов в тенях – если они не используются как художественный прием. Оптимальная экспозиция достигается подбором соответствующих освещению и

светочувствительности пленки параметров – выдержки (времени экспонирования кадра) и диафрагмы (отношения диаметра зрачка объектива к фокусному расстоянию). При съемке движущихся объектов короткие выдержки позволяют получать четкие изображения, а длинные приводят к т.н. «смазу», то есть размыванию объекта на неподвижном фоне, или наоборот, к размыванию фона в случае, когда объектив следовал за объектом (этот прием называется проводкой, он позволяет создавать ощущение скорости). Открытые диафрагмы позволяют уменьшить глубину резко изображаемого пространства, закрытые – увеличить ее;

- правила использования глубины резко изображаемого пространства (ГРИП) для акцентирования главных объектов и для подчеркивания объема пространства. Нерезкость заднего плана (ЗП) – очень сильный прием, особенно уместный в портрете. Нерезкость же переднего плана (ПП) традиционно считается фотографическим браком, так как она противоречит законам «воздушной» перспективы, так что при недостаточной глубине резкости рекомендуется исключать передний план из снимка вообще. Впрочем, современная фотография допускает не только снимки с нерезким ПП, но и снимки, нерезкие вообще, – но об этом мы будем говорить позже;
- правила выбора фокусного расстояния объектива. Различия между объективами с малым и большим фокусным расстоянием не ограничиваются тем, что первые позволяют охватывать широкий угол пространства, а вторые – снимать удаленные объекты. Короткофокусные объективы, во-первых, искажают геометрию пространства (это относится и к тем широкоугольным объективам, в которых дисторсия, то есть искажение прямоугольной сетки, устранена за счет искажения формы и размеров объектов, близких к краям кадра), и, во-вторых, подчеркивают разницу размеров объектов, находящихся на разных расстояниях от объектива; за счет этого третье измерение (глубина) на таких снимках гипертрофируется, а объекты на ПП приобретают дополнительный вес. Длиннофокусные объективы, наоборот, сглаживают разницу в размерах между близко

и далеко расположенными объектами, и за счет этого «схлопывают» пространство. Но зато короткофокусные объективы практически не оставляют возможности варьировать ГРИП – их зона резкости очень велика даже при открытых диафрагмах, тогда как длиннофокусные позволяют легко достигать эффекта глубины как за счет малости ГРИП, так и за счет тональной перспективы.

- правила постановки и использования света. Контурные объектов, тона, цвета – все это становится видимым благодаря свету. Характер освещения определяет характер изображения: направленный свет увеличивает количество линий в кадре за счет резких теней и переходов между освещенными и затененными областями; рассеянный свет позволяет «проработать», то есть без потерь показать на фотографии одновременно самые темные и самые светлые участки объекта. Свет модифицирует собственные цвета предметов, а также их теней. Правильной постановке света уделено огромное внимание в фотографических пособиях. Но эта книга посвящена уличной фотографии, а фотограф, работающий в этом жанре, должен довольствоваться тем светом, который имеется в его распоряжении, уметь его использовать, и быть готовым к тому, что характер освещения меняется от жесткого направленного в солнечную погоду до мягкого рассеянного в пасмурную, и сверхконтрастного со многими точечными источниками в ночное время на городских улицах. «Не нужно никаких магниевых вспышек – уважайте свет, даже когда его нет» – говорил Анри Картье-Брессон.

Как мы помним, в момент съемки трехмерное пространство проецируется в два измерения, и одновременно, – о чем мы еще не упоминали, – происходит проецирование всего многообразия цветов реальности в цветное (черно-белое или цветное) пространство фотографии. Поэтому теория компоновки фотографического изображения включает в себя еще два важных аспекта:

1. ПЕРСПЕКТИВА. Вопросам передачи на плоскости трехмерной действительности будет посвящен следующий раздел; там будут

подробно рассмотрены все виды перспективы (линейная, тональная, воздушная, эффект перекрытия), и рассказано об их использовании при построении структуры двумерного изображения.

2. ЦВЕТ. У нас нет возможности сколько-либо подробно изложить здесь законы колористики; ограничимся упоминанием о том, что цвет более, чем линейный рисунок, воздействует на эмоции зрителя, и что фотографии, работающие с цветом, должны знать

- триаду основных цветов – красный, зеленый, и синий¹, и цветовой круг, образованный их сочетаниями;
- пары дополнительных цветов, образованных цветами, занимающими противоположное положение на цветовом круге, и, соответственно, обеспечивающими максимальный цветовой контраст: такими парами считаются красный-голубой, зеленый-пурпурный, синий-желтый²;
- психологическое воздействие различных цветов и их сочетаний: красный и оранжевый считаются возбуждающими, желтый – стимулирующим, зеленый и голубой – успокаивающими, синий и фиолетовый – угнетающими; палитра, состоящая из красных, оранжевых и желтых цветов – «теплая», из голубых, синих и фиолетовых – «холодная»;
- влияние цвета на перцептивные свойства объекта: вес (о чем мы уже говорили), размеры – ярко окрашенные объекты выглядят большими, чем тусклые, расстояние до зрителя – объекты, окрашенные в теплые цвета, кажутся ближе, чем на самом деле, а в холодные – дальше;

¹ В живописной традиции основными цветами считались красный, синий, и желтый.

² Соответственно, классическая теория живописи дополнительными цветами считает красный-зеленый, синий-оранжевый, желтый-фиолетовый.

- влияние соседствующих на изображении цветов друг на друга.

Впрочем, ничто не может натренировать глаз на восприятие цветов и цветовых сочетаний лучше, чем постоянное изучение самых разных направлений живописи¹.

Хотя цветная фотография была изобретена еще в 1861 году, непостановочная фотография двадцатого века была по преимуществу черно-белой. Причины осторожного отношения к цвету сформулировал Анри Картье-Брессон в 1952 г.:

«Я опасаясь, чтобы такой сложный элемент, как цвет, не пошел в ущерб жизненной правде и той простой выразительности, которую мы можем иногда запечатлеть в черно-белой фотографии. Чтобы создавать действительно цветные фотографии, надо иметь возможность управлять цветом и находить свободу высказываться на основе великих законов, сформулированных импрессионистами, и которые даже фотограф не может игнорировать»

В третьей главе этой книги мы расскажем о фотографах, которые не испугались предостережения АКБ, и научились «управлять цветом».

Таким образом, мы рассмотрели основные правила компоновки кадра. Очевидно, ни одно из них не может претендовать на то, чтобы называться «законом»: все они – лишь инструменты, которые фотограф использует – или *не* использует – так, как подсказывает ему задача, соображения композиционно-смысловой структуры, и его эстетическое чувство.

Здесь, Впрочем, следует учитывать, что любое сообщество, любое направление, и любой жанр в фотографии формирует свой кодекс, т.е. свод правил, имеющих ограниченный «ареал распространения» (самый

¹ Наиболее широко известны колористические эксперименты импрессионистов, но и предшествующие им, и последующие художественные школы создали свои, не менее интересные методики работы с цветом.

известный пример такого правила – «горизонт должен быть ровным и на две трети»).

Следование локальному кодексу – непереносимое условие успеха в пределах данного ареала; но оно также неизбежно приводит к тиражированию шаблонных схем, выход за рамки которых возможен только путем переосмысления, модернизации, а иногда и ломки принятых правил.

Еще раз подчеркнем, что речь идет только о правилах компоновки:

Нарушить можно правила компоновки. Нарушить или изменить законы композиции так же невозможно, как невозможно нарушить или изменить законы Природы¹.

При применении правил компоновки на практике имеет смысл в первую очередь помнить следующее: основная и главная ошибка фотографа в момент съемки обусловлена верой в то, что его снимок отразит его представления об окружающем его мире, тогда как на самом деле снимок этот в любом случае будет не более и не менее, чем проекцией на плоскость той части мира, которая поместится в рамку кадра. В момент съемки все значимые визуальные и смысловые связи между вошедшими в кадр объектами и всем остальным миром обрубается рамкой и «повисают»; те элементы и связи внутри поля кадра, на которые не обратил внимание фотограф – приобретают неожиданное значение, вес и смысл.

¹ *Правила* могут запрещать прыгать в воду с пирса, но вы все же можете нарушить их и прыгнуть; а *законы* физики приведут к тому, что при этом вертикальная составляющая вашей скорости начнет изменяться на 9.81 м/с за каждую секунду полета, и изменить этот факт будет не в ваших силах – если только вы не отращиваете крылья, противопоставив закону тяготения законы аэродинамики.

Отсюда следует единственный в этой книге *практический* совет по компоновке кадра:

при съемке следует постоянно видеть во всех деталях все поле видоискателя, уже в этот момент воспринимая его, как плоскую картинку с рамкой; и полностью забыть о мире за пределами этого поля.

Третье измерение: объем и перспектива

Теперь пора поговорить об очень важном свойстве фотографий: их способности быть одновременно сущностью и окном в иную сущность, пребывать одновременно в двух пространствах – двумерном и изображенном трехмерном, характеризующемся наличием глубины. Свойство это присуще как фотографиям, так и произведениям живописи и графики; но в фотографии оно, несомненно, имеет свою специфику, обусловленную особенностями фотографического процесса.

Соответственно, данный раздел будет некоторым экскурсом из плоскости в третье измерение. Мы уже говорили, что для восприятия художественной фотографии нужно «открыть для себя плоскость» – то есть научиться абстрагироваться от изображенного трехмерного объекта, и воспринимать не только и не столько его, сколько плоское двумерное изображение, как самостоятельную, безотносительную к объекту, ценность. Но если мы разорвем в нашем сознании связь плоского изображения с породившей его трехмерной реальностью, то мы лишим фотографию самого, наверное, глубинного ее свойства – способности свидетельствовать о Бытии, о существовании уникального момента. Следовательно, две присутствующих на фотографическом снимке вселенные – плоская и объемная – должны сосуществовать в нашем сознании. Из представления о двойственности изображения следует вывод и о двойственности композиции:

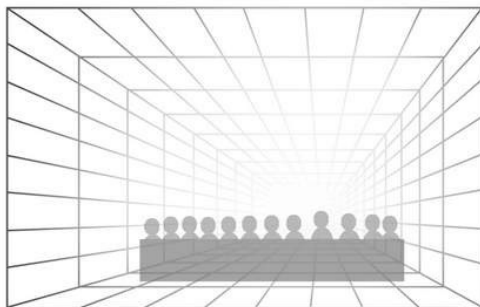
«Третье измерение создает обогащение, сходное с тем, что происходит в музыке, когда к гармоничному аккорду добавляется линия мелодии... объединение двух структурных измерений в одно целое создает сложность современной полифонической музыки.

Довольно схожая ситуация существует и в изобразительном искусстве... каждый элемент принадлежит двум различным контекстам. Он располагается на фронтальной плоскости живописного полотна и в то же время находится в трехмерном пространстве, изображенном в картине. Соответственно каждая изобразительная единица имеет две формы: форму, присущую трехмерному предмету,

и форму проекции предмета на плоскости. Картина как целое состоит из двух совершенно различных композиций. Одна – это простирающаяся вглубь композиция самого «места действия», другая – это композиция внутри фронтальной плоскости. Синтез их обеих и составляет значение целого» (Р. Арнхейм, [15]).

Это первый и главный аспект вопросов глубины и объема в изобразительном искусстве. Элементы, лежащие в одной плоскости изображения, в трехмерном мире, как правило, лежат в разных плоскостях, и имеют иные соотношения размеров (вспомним еще раз фотографию «Валенсия», где в одну плоскость сведены элементы, которые никак не взаимодействовали в реальном трехмерии). Но этим не исчерпываются аспекты разницы и взаимодействия двумерной и трехмерной композиции.

Проецируя пространство на плоскость, художник или фотограф упорядочивает это пространство и организует его, создавая структуру на плоскости. Реальное пространство вокруг нас также может быть структурировано – например, линии и направления могут задаваться направлениями тротуаров, улиц и стен, но влияние на нас этой структуры не так детерминировано, как влияние структуры плоского изображения. Так, все направления в комнате воспринимаются нами, как более-менее равноправные, и даже такие анизотропные области пространства, как улица или узкий тоннель, предлагают два направления движения; любое видимое соотношение любых предметов, любых контуров и любых линий меняется, как только мы меняем свое положение в пространстве – а мы делаем это постоянно. А проекция этого многообразия на плоскость, как правило, отсекает все точки перспективного схождения, кроме одной, и жестко фиксирует структуру, основанную на схождении к этой точке. Такая спроецированная на плоскость перспективная структура пространства может подчинить себе всю структуру изображения, определив и фокус внимания, и направление действия визуальных сил.



Илл. 34. Структура, заданная перспективой

Пример такого построения приведен на Илл. 34 (этот рисунок не воспроизводит буквально никакую конкретно картину, но использует распространенный прием, свойственный живописи Возрождения и классического периода). Нейтральные в трехмерной реальности линии здесь, на плоской картинке, производят сразу несколько эффектов: во-первых, они втягивают нас в пространство изображения; во-вторых, они создают четко выраженный композиционный центр, который совпадает с фигурой одного из персонажей, обособляет ее от остальных и концентрирует на ней внимание, и, в-третьих, при дальнейшем рассматривании картины, которое продолжается от главного персонажа – создает эффект взрыва или сияния теперь уже расходящихся линий.

Заметим, что если бы эту сцену снимал фотограф, то он мог бы простым смещением камеры переместить фокус внимания с одного персонажа на другого (изменив тем самым смысл изображения), или вообще увести точку схождения линий от главных персонажей, лишив изображение осмысленного композиционного центра, и поплатившись выразительной силой всей сцены. Следовательно, выбор ракурса при съемке объемных сцен должен осуществляться не только исходя из чисто эстетических соображений, но также и с учетом плоской структуры, и диктуемого ею смысла.

Если же мы примем во внимание, что помимо такой структуры с центром, образованным схождением параллельных линий, всегда существует еще одна невидимая структура, в которой все испущенные или отраженные предметами лучи сходятся в глазу наблюдателя – то мы сможем сделать вывод и о взаимодействии этих двух взаимопроникающих структур и о связи, возникающей между двумя их центрами. В религиозных картинах эпохи Возрождения именно так достигалась «мистическая» связь зрителя с образом Спасителя. Эффект вовлечения зрителя в «духовное» пространство картины американский искусствовед Эрвин Панофски считал наиболее важным результатом использования перспективы в живописи:

«Перспективное восприятие религиозного искусства завершается сферой магического, внутри которой само произведение искусства воздействует как чудо, а также сферой догматически-символического, внутри которой оно это чудо удостоверяет и предсказывает. Перспектива открывает в искусстве... сферу визионерского, внутри которого чудо становится непосредственным переживанием зрителя, когда сверхъестественные события словно вторгаются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и именно сверхъестественностью побуждают верить в себя. Перспектива... доводит Божественное до простого человеческого сознания и, напротив, расширяет человеческое сознание до вмещения Божественного» [17].

Впрочем, как мы увидим, этот взгляд на перспективу – далеко не единственный. Так или иначе, изображения с ярко выраженной глубиной побуждают зрителя к двойному восприятию, и взаимодействие объемной и плоской структур образует ту самую «двойную композицию», о которой говорит Арнхейм.



Илл. 35. Эффекты перспективы (линейная, тональная, воздушная перспективы), эффект перекрытия

Рассмотрим подробнее набор изобразительных средств, которыми и в живописи, и в фотографии могут передаваться глубина и объем. В набор этот входят разнообразные оптические явления (или эффекты), и, главным образом, – эффекты перспективы.

Перспектива – это явление кажущегося искажения визуальных свойств

расположенных в пространстве тел, т.е. еще один фактор, влияющий на восприятие визуального веса объектов, их размеров, и расстояния от них до зрителя. В традиции изобразительного искусства принято различать (см. Илл. 35):

- линейную перспективу, то есть линейное уменьшение размеров объектов при их удалении от наблюдателя, и схождение всех горизонтальных линий на воображаемой линии горизонта¹, а всех параллельных линий – в точке схода;
- тональную перспективу, то есть приглушение контраста предметов при их удалении от наблюдателя; обычно предполагается, что удаленные предметы выглядят светлее близкорасположенных;

¹ Поскольку Земля со времен Колумба и Коперника не является плоским телом, перспективный горизонт, вообще говоря, не совпадает с тем горизонтом, который «разделяет» небо и землю, и удаление которого зависит от положения глаз наблюдателя.

- воздушную перспективу, то есть уменьшение четкости контуров и цветовой насыщенности предметов при их удалении от наблюдателя.

А.И. Лапин [14] также приводит понятие «изменение плотности текстуры» (травы, листья, плитки тротуара...) при ее удалении от наблюдателя; однако очевидно, что изменение масштаба текстуры есть следствие линейной перспективы, а изменение ее плотности – следствие тональной и воздушной перспектив. Впрочем, эти две последние также не являются универсальными эффектами: обе они, в отличие от линейной перспективы, обусловлены не общими оптическими законами, а переменчивыми свойствами воздушной среды. Третье измерение может также подчеркиваться эффектом перекрытия: близкорасположенные предметы могут частично или полностью заслонять собой предметы, расположенные дальше от зрителя (Илл. 35).

Кроме перечисленных инструментов отображения третьего измерения, фотокамера предоставляет еще один, характеризуемый величиной ГРИП (глубина резко изображаемого пространства). Объекты, не попадающие в зону ГРИП, кажутся размытыми, и степень их размытости дает зрителю дополнительную информацию об их удаленности.

В отображении пространственных свойств и соотношений элементов фотографии участвует и светотеневой рисунок – так, на Илл. 35 тень под передней машиной указывает на тот (и так, впрочем, вполне очевидный) факт, что эта машина едет по дороге, а не висит над ней. Светотень помогает отличать объемные фигуры от плоских, но она, как и эффекты перспективы, может быть обманчива: так, Луну и Солнце мы, благодаря их равномерной по поверхности яркости, воспринимаем не как шары, а как плоские диски.



Илл. 36. Линейная перспектива

Эффекты перспективы могут показаться очевидными человеку, привыкшему к фотографическому преобразованию пространства. Фотографии линейная перспектива присуща изначально; фотографу, как правило, не приходится применять усилий для создания в кадре линейной перспективы, поскольку она возникает сама всюду, где есть уходящие вдаль линии (Илл. 36).

Этот эффект можно регулировать: фотографы-практики знают, в частности, что широкоугольные объективы подчеркивают линейную перспективу (зачастую нарушая ее линейность), а длиннофокусные, напротив, ослабляют ее, сглаживая разницу в размерах между близко и далеко расположенными объектами.

Считается, что наиболее «адекватно» (в смысле как линейной перспективы, так и угла охвата) передает на фотографии окружающее пространство объектив с фокусным расстоянием, примерно равным диагонали кадра: для 35-мм пленки или полноформатной матрицы (24×36 мм) – это 43.2 мм. Впрочем, объективы с любым фокусным расстоянием в каком-то смысле «правильно» передают перспективу – при условии, что фотография рассматривается с соответствующего расстояния; другое дело, что это расстояние может быть слишком мало или слишком велико для комфортного рассматривания.

Восприятие «глубины» снимка в огромной мере зависит от зрителя. Так, еще Я.И. Перельман в книге «Занимательная физика» писал, излагая известные с XIX века факты:

«раз мы желаем получить от снимка такое же зрительное впечатление, как и от самой натуры, мы должны: 1) рассматривать снимок только одним глазом и 2) держать снимок в надлежащем расстоянии от глаза... Для получения полного впечатления надо рассматривать снимок под тем же углом зрения, под каким объектив аппарата видел снимаемые предметы».

Таким образом, фотографию, снятую «нормальным» объективом с фокусным расстоянием 43 мм, и отпечатанную на бумаге 9 × 12 см, нужно рассматривать, держа ее на расстоянии 15 сантиметров от глаза! Однако расстояние, с которого смотрит на фотографию человек с нормальным зрением, почти вдвое больше – оно примерно равно 25 см...

Формированию полноценной иллюзии глубины препятствует также то, что в мозг зрителя поступает информация о том, что глаз сфокусирован на близкорасположенной карточке, а не на изображенных на ней далеких объектах. Поэтому пейзажные фотографические снимки еще с XIX века рекомендовалось рассматривать через лупу, и таким образом переносить точку фокусировки на бесконечность; похожего эффекта можно достичь, распечатав фотографию «во всю стену», и рассматривая ее издалека. В прошлом веке именно так просматривали слайды: или в портативном слайдоскопе с линзой, или проецируя их на стену.

Задействуя дополнительные механизмы стереоскопического восприятия, а именно – глядя на фотографию двумя глазами и смещаясь относительно нее в пространстве, зритель дополнительно разрушает иллюзию объема – особенно в случае наличия на снимке переднего плана.

Таким образом, любой «объем» на фотографии является относительным и условным; и это – одна из причин того, что современная

художественная фотография редко ставит перед собой задачу создания абсолютной иллюзии глубины и «получения от снимка такого же зрительного впечатления, как и от самой натуры».

Еще один непростой аспект вопросов перспективы и глубины кадра состоит в том, что создаваемая перспективой иллюзия глубины может вступать в противоречие с особенностями нашего восприятия: оказывается, мы склонны видеть предметы не такими, каковы их моментальные и, возможно, искаженные проекции на нашей сетчатке, а такими, каковы они на самом деле:

«несмотря на наличие искажений, возникающих на сетчатке глаза, объекты воспринимаются почти в соответствии с их физической формой и размером (принцип постоянства)» - Р. Арнхейм [15].



Илл. 37. «Евангелист Лука», Псков, XVI век.

Хотя история живописи насчитывает не одну тысячу лет, вопросы перспективы в ней до сих пор не имеют однозначного решения. До эпохи Возрождения художники, как правило, либо обходились без перспективы вообще, либо использовали обратную перспективу (Илл. 37).

Обратная перспектива, по о. П. Флоренскому, известному философу-богослову и искусствоведа, имеет глубокое символическое значение: она характеризует не мир земных вещей, но мир Духа:

«таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто,

тем больше, и чем ближе, – тем меньше».

Живопись начала использовать линейную перспективу относительно поздно, в XIV веке; однако в прикладных искусствах, например, при

рисовании театральных декораций, линейная перспектива использовалась еще в Древней Греции. Научная теория перспективы появилась в эпоху Возрождения – начали ее развивать итальянские архитекторы Альберти и Брунеллески в начале XV века, а расцвет ее связан с именем Леонардо да Винчи.

Влияние этих мастеров было так сильно, а открытые ими закономерности так просты, изящны, и эффектны, что с XV века и по середину XIX следование законам перспективы считалось неперменным условием любого живописного творчества.



*Илл. 38. Рафаэль Санти
«Видение Иезекииля», 1518*

«Рисунок должен иметь только одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой одной точке зрения должно быть направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображений. На этом одном горизонте должны лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий» (наставление из учебника XIX века Г.Шрейбера, цитируется по [18]).

Тем не менее, как утверждал, ссылаясь при этом на авторитеты западных исследователей, Павел Флоренский, – истинных высот мастера Возрождения и последующих периодов достигали там, где сознательно нарушали законы перспективы, вводя в одной картине несколько точек зрения и несколько

горизонтов:

«Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы «Видение Иезекииля». Тут – несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дольнего мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий

на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. В этой картине, как и во многих других у Рафаэля – равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств... такова в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе «Брак в Кане»: по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов» [18].

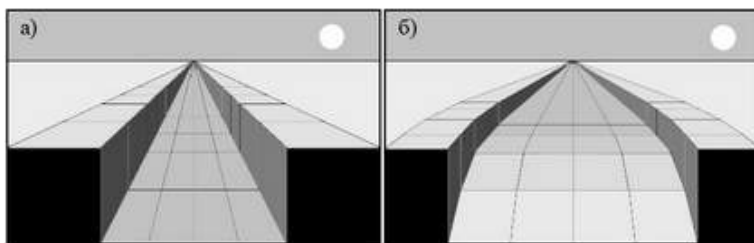
Вообще о. Флоренский (и в этом его сугубо православная точка зрения диаметрально противоположна концепции апологета западного искусства Э. Панофски) был убежденным противником «попыток подставить... на место божественного действа – театр» – так он характеризовал основанную на использовании линейной перспективы живопись Возрождения и нового времени. Он считал, что перспектива не только искажает суть предметов, подменяя ее иллюзией глубины, – но и в качестве иллюзии она несовершенна, поскольку

«человек, покуда жив, вполне вписаться в перспективную схему не может, и самый акт зрения с неподвижно-закрепленным глазом психологически невозможен».

Человек смотрит двумя глазами, в результате чего близкие объекты он видит не только стереоскопично, но и с двух точек зрения сразу; постоянно вступая во взаимодействие с объектом, он рассматривает объект с разных сторон, и в мозгу на глубоко подсознательном уровне выстраивает представление о его форме, восстанавливая ее и освобождая ее от свойственных «моментальному» зрению искажений; не случайно же дети рисуют стол в виде прямоугольника на ножках, а не в виде трапеции, и более того – в изображении трапеции на ножках они отказываются видеть стол!¹

¹ Здесь усматривается связь, в частности, с искусством древнего Египта, и вообще со стремлением человека познавать посредством искусства не видимые свойства, а глубинную суть вещей – о чем мы будем говорить в последней главе.

В том, что даже в рамках представления об «акте зрения с неподвижно-закрепленным глазом» линейная перспектива является всего лишь приближением к видимой реальности, можно убедиться, и не прибегая к авторитетам. Достаточно представить себе, что мы смотрим с моста на железнодорожный путь, лежащий прямо под нами, и пытаемся, глядя вниз, нарисовать то, что мы видим. Ясно, что – в соответствии с законами перспективы – уходящие вдаль рельсы сольются на горизонте в точку и с одной, и с другой стороны от нас, а в точке, расположенной прямо под нами, железнодорожное полотно будет выглядеть максимально широким, и рельсы в этой точке будут параллельны друг другу; в целом два рельса образуют некую *криволинейную* фигуру, похожую на эти две скобки: () – если их сильно вытянуть по вертикали.



Илл. 39. линейная и перцептивная перспектива

Академик Б.В. Раушенбах [19], изучив восприятие глазом фактора глубины, пришел к выводу, что в силу уже упомянутых факторов (бинокулярности зрения, подвижности точки зрения, и действия принципа постоянства формы) человек воспринимает

- ближний план в обратной перспективе,
- неглубокий дальний – в аксонометрии¹,
- дальний план – в прямой линейной перспективе.

¹ То есть в евклидовой проекции, в которой параллельные линии не пересекаются.

Такая общая перспектива, объединяющая в себе все три вида линейной перспективы, называется перцептивной (Илл. 39 б). Она, вообще говоря, нелинейна – согласно этой модели, в ближнем пространстве параллельные линии расходятся, а в дальнем – наоборот, сходятся в точку. Понятно, однако, что и эта модель является приближенной – как неизбежно являются приближенными любые попытки отобразить на плоскости трехмерное пространство, будь то в знакомой нам еще по школе картографии, в живописи или в фотографии. Теперь нас уже не удивит высказывание С. Даниэля:

«Справедливо заключить, что перспективное изображение не столько окно в реальное пространство, сколько язык, на котором художник говорит о реальном пространстве и формулирует опыт зрительного восприятия пространства» [8].

Итак, «фотографическое» линейно-перспективное видение не свойственно человеку изначально – но, как мы уже говорили, оно вполне свойственно фотоаппарату, а потому снимать кадры с линейной перспективой достаточно просто. Гораздо более нетривиальная, но, тем не менее, отнюдь не бессмысленная задача – это использование в фотографии других перспективных систем, таких, как обычные в искусстве древнего Египта и многих других культур изображения без перспективных сокращений, или принятая в иконописи обратная перспектива.



Илл. 40. Обратная линейная перспектива (та же доска, что и на Илл. 36)

Как ни удивительно, все эти задачи можно решить фотографическими средствами – например, изображение предмета в обратной перспективе

можно получить, поместив перед ним достаточно большую линзу на расстоянии меньшем, чем фокусное (именно так, с помощью линзы Френеля, получено изображение на Илл. 40).

Увеличение линзы возрастает по мере удаления от нее, так что дальние фигуры выглядят большими, чем ближние; а если мы нарисуем ход лучей – мы увидим, что на разные точки предмета мы сквозь линзу глядим с разных сторон, и вполне способны увидеть одновременно поверхность шахматной доски или книги, и три ее боковых среза – совсем как на иконах! Аналогичным образом можно получить и изображение в аксонометрии. Но, возможно, еще больший интерес для фотографа представляют изображения, лишенные перспективы вообще.

«В действительности достичь средствами художественной изобразительности требуемой глубины довольно нетрудно. Это искусство, которым восхищаются непосвященные, легко постигает каждый учащийся. Более трудная проблема для художника заключается в том, чтобы сохранить фронтальную плоскость и в то же самое время получить желаемую глубину... В физическом пространстве картина всегда остается плоской поверхностью. Следовательно, вместо того чтобы создавать иллюзию, которая осуждена всегда быть несовершенной, живописец умышленно подчеркивает наличие фронтальной плоскости и достигает тем самым богатства двойной композиции» (Р. Арнхейм, [15]).

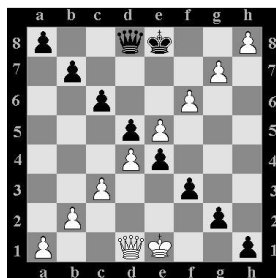
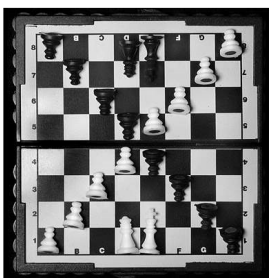
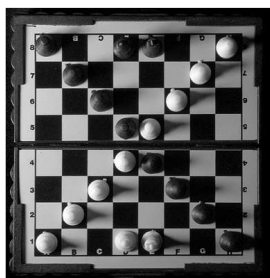
Соответственно, фотограф может ставить перед собой как задачу достижения максимальной иллюзии объема (особенно эффектной при наличии фронтальной плоскости – Илл. 50), так и задачу максимального уплощения видимого изображения, сближения изображаемой реальности с плоскостью изображения.

«Чтобы воспринять изображение на стадии чистоты, мы должны вернуться к очевидному факту: двухмерная вселенная совершенна сама по себе, и ни в коем случае не следует ухудшать ее до трехмерной реальной вселенной, или в некоторых случаях до несовершенной версии таковой. Это – параллельная вселенная, и

отсутствие одного измерения составляет ее специфическое очарование, ее дух.

Все, что добавляет третье измерение изображению, будь то размер или рельеф, время или история, звук или движение, идеология или значение; все, что стремится приблизить его к реальности и репрезентации, есть насилие, которое разрушает эту параллельную вселенную» (Жан Бодрийар, [20]).

Попробуем последовать советам Арнхейма и Бодрийара. На Илл. 41 а приведен фронтальный снимок шахматной доски с той же самой «невозможной» позицией фигур на ней, что и на Илл. 36. Действительно, с точки зрения «постижения сути» этот снимок имеет свои достоинства: теперь фигуры не заслоняют друг друга, и более того, теперь нам очевидно, что доска квадратная, а не прямоугольная и не трапецевидная – о чем раньше мы могли только догадываться; у нас нет ощущения иллюзорности глубины – поскольку снимок этой глубины практически лишен.



Илл. 41. Фронтальное изображение

Илл. 42. «Египетская» проекция

Илл. 43. Графическая шахматная нотация

Но если нашей задачей было максимально ясное отражение позиции фигур – то мы своей цели не достигли. Чтобы понять, какие фигуры находятся на доске, нам придется положить их на бок (Илл. 41 б). Наша фотография при этом стала очень похожа на изображение шахматной доски, каким его мог бы сделать ребенок... или древний египтянин – доска изображена фронтально, а фигуры – в профиль (примерно так египтяне изображали людей – ноги в профиль, торс фронтально, лицо в

профиль, глаз фронтально). Но вот что интересно – именно на этом приеме основана традиционная графическая шахматная нотация, призванная отображать не внешний вид шахматной позиции, но ее суть (Илл. 43).

Таким образом, в этом примере с шахматной доской нам на последнем шаге удалось достичь приближения к сути изображаемого за счет пренебрежения внешним сходством с реальностью. Приведенный пример, конечно, примитивен, но он может помочь понять некоторые черты живописи XX столетия (в частности, склонность Пабло Пикассо и его сподвижников к рисованию натуры одновременно с нескольких ракурсов), и, в какой-то мере – особенности современной фотографии.



*Илл. 44. Жан Гоуми.
«Надзиратели»*



*Илл. 45. Раймон
Депардон.
Роттердам*



*Илл. 46. Патрик Захманн.
Шанхай*

Теперь мы можем определить основные подходы к преобразованию окружающей нас реальности в реальность фотографическую. Соответственно, строя кадр, фотограф может преследовать цель

1. Используя законы перспективы, придать изображению объем – Илл. 36, Илл. 44.

2. Избежать «несовершенства иллюзии», лишая объема реальность – Илл. 41, Илл. 45.
3. Изобразить суть объекта, пренебрегая законами перспективы вообще – Илл. 42.
4. Противопоставить плоскостность объему, введя тем самым в изображение элемент парадокса – Илл. 46.

Первые три подхода являются прямым следствием всего сказанного выше, последний представляет собой не обсуждавшуюся до сих пор альтернативу.



*Илл. 47. Морис Эшер.
Бельведер, 1958*

Подход 3 проще реализуется в живописи, нежели в фотографии. А «парадоксальному» подходу 4 следует уделить особое внимание. Он свойственен фотографии более, чем живописи и рисунку – видимо, потому, что придуманная, «нарисованная» парадоксальность вряд ли может быть так интересна, как парадоксальность, обнаруженная в самой реальности.

В пособиях по фотографии этот подход, как правило, называется «творческим» использованием перспективы, и иллюстрируется примерами того, как что-нибудь далекое визуально переносится в одну плоскость с чем-то близким, в результате чего искажается относительный масштаб двух объектов, и они вступают в невозможное в трехмерной реальности взаимодействие. Такой прием, примененный «в лоб», давно воспринимается, как штамп; гораздо более тонкое использование

этого приема приводит к изменению относительных весов и масштабов, не воспринимаемому, как парадокс, но смещающему зрительные акценты (еще раз вспомним фото «Валенсия»).

Вообще необычное преобразование пространства проще всего построить на эффекте тональной перспективы – просто потому, что реальность изобилует примерами ее нарушения – так, городской смог приводит к тому, что предметы на удалении темнеют вместо того, чтобы светлеть, а вечернее городское освещение приучает нас к светлой сцене и темному горизонту. Эффект тональной перспективы часто вступает в противоречие с объемом, созданным светотеневым рисунком, и в результате на изображении могут попеременно выступать вперед то одни, то другие участки (Илл. 48).



Илл. 48. Валерий Самарин, из серии «Вилки», 1995



Илл. 49. Анри Картье-Брессон. Индия, Ахмадабад, 1966

Эффект перекрытия (Илл. 47) в фотографии очень редко приводит к обману восприятия; гораздо чаще он, напротив, играет очень важную роль «разоблачителя иллюзии». На фотографии Брессона «Индия, Ахмадабад» (Илл. 49) элементы не просто сведены в одну плоскость, но их расположение в пространстве изменено на обратное.

Благодаря соотношению масштабов фигур, тональному их подобию, и позам двух центральных персонажей у зрителя возникает иллюзия, что ковер с изображением чуть отодвинут в

глубину кадра, так что сидящие индусы, запрокинув головы, смотрят на него, как на экран в кинотеатре. Иллюзия намеренно разрушается столбом в правой части кадра, – благодаря эффекту перекрытия он «расставляет все по местам». Но без этого разрушения иллюзии мы бы не заметили самого парадокса!

Фотография Марка Рибо (Илл. 50) построена на том же приеме, что и Илл. 45, но здесь этот прием усилен множественностью образов.



Илл. 50. Марк Рибо. Пекин, 1965

Фрагменты реальности, вырезанные рамами окон, собираются в одной плоскости в разных масштабах, как разные фотографии на одной альбомной странице. Вообще для встраивания фрагмента одной реальности в другую изображение ее в проеме окна – инструмент необычайно сильный уже в силу того факта, что фотография сама по себе является «окном» в другое пространство, и появление в этом пространстве «вложенных» окон неизбежно усиливает эффект. Отметим фронтальную съемку в обоих случаях – введение в композицию ракурсных диагональных линий разрушило бы иллюзию.



Илл. 51. Филипп Халсман.

В фотографии Филиппа Халсмана (Илл. 51) никаких видимых искажений перспективы нет; но поза девушки, убегающей от нацеленных в нее агрессивных пик облаков, заставляет поверить, что острие линии облаков находится в одной с нею плоскости. Обратите внимание на то, как здесь линии центральной перспективы (кромка воды, линия горизонта)

образуют совместно с другими линиями (контур горы, кромка облаков, абрис платья) единую структуру (подобную изображенной на Илл. 34), концентрирующую наше внимание на голове девушки.

Далее приведены три фотографии, на которых разными средствами создается эффект обратной перспективы.



Илл. 52. Хельмут Ньютон. «Мари-Клэр», 1973



Илл. 53. Анри Картье-Брессон. Ленинград, 1973



Илл. 54. Ансел Адамс. Аспенс, Нью-Мехико, 1958

На фото Хельмута Ньютона (Илл. 52) также нет никаких перспективных искажений, но здесь, напротив, разница масштабов объектов фотографии заставляет зрителя искать эти искажения; нашему подсознанию было бы уютнее считать, что мужчина, девушка, и гигантский стул все находятся на разных расстояниях от зрителя. Но и тут эффект перекрытия разрушает эту спасительную для здравого смысла иллюзию, подменяя ее неким подобием обратной перспективы.

На снятой в том же году в Ленинграде¹ фотографии Брессона (Илл. 53) иллюзия обратной перспективы еще сильнее; она усиливается видимым расстоянием, разделяющим фигуры, и явным их подобием по тону и форме. Точка «перспективного» схождения воображаемых линий, объединяющих фигуры, находится где-то чуть выше правого нижнего угла кадра. Драматический эффект от такого построения очевиден: огромная фигура вождя не просто шагает в одном пространстве с людьми (как зашедшая в гости статуя Командора), но и само пространство оказывается вывернутым наизнанку, и приобретает иные свойства.

На снимке Ансела Адамса (Илл. 54) подобие обратной перспективы создается не масштабом объектов (толщина березовых стволов уменьшается с удалением от зрителя, как ей и положено), а исключительно линиями структуры рисунка, сходящимися к зрителю.

Таким образом, существует огромное количество приемов, позволяющих преобразовать пространство в фотоизображении, и, что самое главное, – избежать «вялости» и неопределенности в передаче объема, столь обыкновенной в работах никогда не задумывавшихся над этими проблемами фотографов.

¹ Как ни странно, Брессон и Ньютон были друзьями; но жизнь студийного фотографа все же обычно гораздо спокойнее жизни фотографа-репортажника, что видно и по этим фотографиям.

Суммируя все сказанное, можно сформулировать вывод о необходимости постоянно помнить о двоякой – плоскостной и объемной – природе изображения, и о важности выбора варианта проецирования объема на плоскость, обеспечивающего построение максимально выразительной и осмысленной двумерной структуры. Кроме того, в каждом конкретном случае нужно четко себе представлять и исходные соотношения объема и плоскости, и конечный результат – иллюзорно-пространственный, плоский, или парадоксально-пространственный.



*Илл. 55. Антон Вершовский,
«Стена», 2008*

Очевидно, любые варианты построения фотографии, кроме иллюзорно-пространственного, могут не вписываться в критерии массового зрителя, согласно которым хорошая фотография – это фотография, хорошо передающая свойства объекта, а следовательно, снимок, лишенный объема, или снимок с «неправильными»

пространственными соотношениями

есть фотографический брак. Но, к счастью, художественная фотография (в отличие от коммерческой) не нацелена на удовлетворение запросов массового зрителя, и мир ее неизмеримо многообразнее любых попыток слепить красивую кальку с реальности. И вкратце рассмотренные в этом разделе вопросы соотношения плоскости и объема составляют всего лишь одну из граней этого прекрасного многообразия.

Семиотика фотографии: знак, символ, метафора

Рассматривающий фотографию зритель не может участвовать в процессе компоновки; максимум, что зритель может себе позволить – это мысленно подвигать элементы снимка, и отметить про себя, что компоновка снимка стала бы удачнее при таких-то условиях.

Гораздо более сложную задачу, стоящую перед зрителем (как перед фотографом на этапе съемки и отбора), можно сказать, сверхзадачу, решая которую, зритель без каких-либо преувеличений включается в творческий процесс – представляет собой восприятие того *послания*, которое несет композиция фотографии.

Здесь мы выходим за рамки примеров композиционной структуры в виде прямоугольных полей, заполненных линиями и стрелочками, обозначающими визуальные связи и перцептивные силы – выходим, поскольку на этапе интерпретации изображения к визуальным связям должны быть подключены смысловые.

Таким образом, мы достигли некоего уровня, за которым оказываются бесполезны простые схемы и правила. Автор, пытающийся изложить науку о композиции с помощью схем и слов, оказывается в положении человека, пытающегося пересказать словами учение дзен¹. Суть дзен, если таковая вообще существует, не может быть передана вербально – для ее постижения существует практика направляемой наставниками медитации. Постигание же науки о композиции осуществляется посредством практики композиционного разбора (и постоянного просмотра и хороших фотографий, и произведений живописи!)

Пример такого разбора мы показали в разделе «Разговор об одной фотографии», стараясь, правда, не использовать термины, которые будут приведены в этом и трех предыдущих разделах. Суть того, что мы сделали, состоит в следующем: мы выделили основные элементы изображения, построили схему основных связей между ними (то есть воспроизвели *структуру* фотографии), – и дальше постарались понять,

¹ Автору известна одна такая попытка – книга «Дзен в искусстве стрельбы из лука» (автор – Ойген Херригель). Существует, кстати, довольно распространенное мнение, что для понимания того, как именно нужно фотографировать, эта книга полезнее, нежели любые книги по «фотографии для чайников».

какие новые смысловые связи вносит она в изначальный сюжет, и как она тем самым на него влияет. Таким образом, мы действовали в соответствии с некоей поэтапной моделью процесса восприятия:

1. Анализ:

- a. разложение изображения на простые объекты;
- b. выделение нескольких главных элементов;
- c. построение схемы компоновки изображения.

2. Синтез:

- a. поиск визуальных связей между элементами;
- b. построение структурной схемы изображения.

3. Интерпретация:

- a. прочтение сообщения, диктуемого структурой;
- b. декодирование сюжета с учетом его модификации композиционным «сообщением».

Первые два этапа этого процесса (анализ и синтез) соответствуют действиям относительно механическим, т.е. описываемым простыми алгоритмами. Последний, третий этап значительно более сложен, он подразумевает творческое участие зрителя, особенно при расшифровке символов и прочтении смысловых связей в фотографии; возможно, именно необходимость такого соучастия обуславливает притягательную силу художественной фотографии.

Связи между элементами композиционной структуры с достаточной степенью условности можно разделить на связи *in praesentia* – то есть связи между присутствующими в изображении элементами, определяемые их визуальными свойствами, и связи *in absentia*¹, то есть связи, либо ведущие за пределы изображения, либо соединяющие два элемента изображения неким отношением, отсутствующим в изображении, но могущим быть априорно известным зрителю.

Пример связи *in absentia* – отношения между персонажами фотографии



Илл. 56. Элиот Эрвитт.

Жаклин Кеннеди на похоронах Джона Ф. Кеннеди, 1963.

Э. Эрвитта (Илл. 56). Сама фотография говорит нам о многом – о горе главных персонажей, об их высоком социальном статусе, и об отчуждении между ними – но она построена так, что вопрос об отношении этих людей друг к другу будет мучить зрителя, если он не знает, что перед ним – вдова и брат убитого президента. Впрочем, вряд

¹ Лингвистические термины. Связи *in praesentia* (лат. – в присутствии) – связи между сопresentствующими в произведении элементами. Связи *in absentia* (лат. – в отсутствии) – связи между элементами присутствующими в произведении, и элементами, отсутствующими в нем. Это отношения, образующие структуру. Насколько известно автору, эти термины применительно к фотографии впервые употребил Ю. Гавриленко.

ли в Америке 1963 года нашелся бы человек, которому потребовались бы пояснения по поводу этого снимка.

И все же как при построении, так и в процессе интерпретации снимка по возможности следует опираться только на связи *in praesentia*, как можно меньше привлекая связи *in absentia* – хотя полностью обойтись без них вряд ли удастся.

Примером подхода, подразумевающего максимальный упор на смысловые связи *in absentia* в конкретном социальном и культурном контексте снимка, является книга В.И. Михалковича и В.Т. Стигнеева «Поэтика фотографии» [21]. Авторы ее, признавая роль композиционной структуры изображения в смысловом наполнении фотографии, в своих разборах неизменно отталкиваются не от нее, а от *образов* – то есть, в данном контексте, от стереотипов, присущих «коллективному бессознательному». С этим подходом крайне резко полемизирует в своей книге А.И. Лапин [14]. Тем не менее, принятая в «Поэтике» образно-знаковая трактовка фотографического изображения имеет полное право на существование, – хотя и с ограничениями, которые будут обрисованы далее.

Символы, знаки, знаковые системы, языки в самых различных видах человеческой деятельности, в том числе и в изобразительных искусствах, изучает относительно молодая наука – *семиотика* (от греч. *semeion* – знак, признак). Сразу оговоримся, что привлечение этой науки к трактовке фотографий, вообще говоря, отнюдь не обязательно (разве что с точки зрения самой семиотики). Но ее терминология уже прочно вошла в лексикон фотографической критики – и мы тоже будем ее использовать, предварительно дав определения основных понятий. Умберто Эко в книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» [22] говорит:

«Язык – это общественный продукт речевой способности и вместе с тем система необходимых конвенций, принятых в том или ином обществе и обеспечивающих реализацию этой способности

говорящими». Язык – это система, стало быть, структура, описываемая отвлеченно и представляющая собой совокупность отношений».

Язык фотографии тоже есть одновременно 1) продукт зрительной способности человека, и, соответственно, связанных с ней закономерностей зрительного восприятия, и 2) система необходимых конвенций. О первой составляющей мы уже рассказали; о второй мы поговорим в этом разделе, используя базовые понятия *знака* и *кода*.

Знак – это минимальная единица языка, несущая информацию; он представляет собой соглашение о приписывании чему-либо (*означающему*) какого-либо определённого смысла (*означаемого*). Различают три основных класса знаков: иконические, индексные и символические.

1. *Иконический* знак имеет внешнее сходство со своим объектом (пример – простое изображение предмета на бумаге).
2. *Индекс* представляет собой знак, основанный на реальной смежности или связи означаемого и означающего: так, дым является индексом огня, наклонившиеся деревья – индексом ветра.
3. *Символ* представляет собой знак, связь которого с объектом устанавливается на основе некоей конвенции, договоренности.

Фотографическое изображение объекта, вообще говоря, является и его иконическим, и его индексным знаком – и это последнее свойство, обусловленное причинно-следственной связью изображения с вызвавшим его к жизни его объектом, отличает фотографию от рисунка, и придает ей особую значимость в глазах зрителя. А эволюция языка художественной фотографии идет в первую очередь именно по пути расширения базы символов.

Понятие *кода* более сложно. *Коды* представляют собой как правила соответствия каждого символа какому-то одному означаемому, так и способы организации знаков по определенным правилам.

Необходимой составляющей процесса интерпретации изображения является *декодирование* содержащихся в изображении знаков: на этом этапе мы воспринимаем визуальные элементы (или группы элементов) изображения, как знаки или символы, которым соответствуют некие понятия и образы. В сущности, именно так читает фотографию массовый зритель: мы уже говорили, что в изображении он видит только объект. Теперь мы можем сказать, что для него изображение представляет собой *ряд иконических и индексных* знаков; прочтение же *символьных* знаков, как правило, уже требует некоторой культуры восприятия.

Но, даже при условии наличия этой культуры, если в элементах изображения мы будем видеть только набор знаков, и проигнорируем визуальные взаимодействия между этими элементами – мы значительно обедним многосвязный и многоплановый язык изображения, сведя его, по сути, к линейной последовательности пиктограмм.

Так, Р. Барт полагал, что восприятие содержащегося в фотографии сообщения происходит аналогично чтению текста – изображения объектов воспринимаются, как знаки, и их последовательность составляет содержание фотографии. Он даже назвал фотографию «сообщением без кода» [23], подразумевая, что единственное ее назначение – свидетельствовать о существовании (не в настоящем, но в прошлом) изображенных на ней людей и предметов. Барту возражал Р. Арнхейм, считавший, что визуальное сообщение в фотографии в первую очередь определяется ее формой – а именно, взаимодействием первичных элементов, на которые раскладывает подсознание зрителя фотографические изображения. «Передаваемые на фотографиях сообщения нельзя свести к языку знаков» – утверждал он.

«Зрительное восприятие есть восприятие модельное: оно организует и структурирует формы, оптические проекции которых регистрируются глазом. Именно эти организованные формы, а не какие-то условные идеограммы, порождают зрительные концепты, благодаря которым картина становится прочитаемой. Они являются ключами, открывающими доступ ко всей многообразной сложности образа» [7].

Область существования подавляющего большинства кодов ограничена. Дело в том, что наше восприятие неразрывно связано со средой, в которой мы обитаем, с эпохой и ее культурой. И в рамках одной культуры изображения простых предметов (кирпича, дома, стула, стола...) ни у кого не вызовут проблем при расшифровке. Очертания элементов военной формы (фуражка, погоны) будут узнаны на фотографии большинством зрителей, но далеко не любой зритель сможет определить по ним род войск или воинское звание, или даже просто отличить военного от полисмена. Еще меньше шансов на то, что зритель узнает конкретного персонажа в лицо – даже если этот персонаж достаточно знаменит в своей области деятельности.

Значительно более общими являются коды жестов и выражения лица; все мы люди, и все «человеческое» для нас значимо, – чем и оправданы трактовки фотографических образов вроде «взгляд исподлобья тяжел»; «и хотя лицо спокойно, взгляд пронизателен и задумчив»; «взгляд ее направлен в сторону и вниз, будто девушка обуреваема какой-то тяжелой, мрачной думой» [21].



Илл. 57. Иван Крамской, «Неизвестная», 1883. Холст, масло.

Но и этот язык не так един и неизменен, как может показаться: выражения эмоций неоднозначны, кроме того – они могут быть разными в разных культурах, и в любом случае – они должны по-разному трактоваться в зависимости от культурного контекста. Всем известный

пример – картина И. Крамского «Неизвестная». «Взгляд царственный, таинственный и немного грустный» – пишет о ней современный критик, и это соответствует нашему впечатлению от картины. А вот в книге, посвященной творчеству И. Крамского, мы читаем:

«В 1883 году в Петербурге... многие критики восприняли картину как произведение, обличающее моральные устои общества. Героиню картины называли «одним из исчадий больших городов, которые выпускают на улицу женщин презренных под их нарядами, купленными ценой женского целомудрия» (Ковалевский), «кокоткой в коляске» (Стасов)... «Я» героини – это «я», прежде всего, готовое к отпору, к обороне. В ее взгляде вызов, но за ним читается внутренняя оптошенность и надломленность...» [24]

Итак, даже в этой «общечеловеческой» области образно-знаковое прочтение изображения имеет весьма ограниченную «область применения» по сравнению со структурно-композиционным подходом, основанным на более универсальных законах человеческого восприятия.

Вернемся к связям *in absentia*. Очень часто фотографии строятся на информации, которая не содержится в структуре, но должна быть априорно известна зрителю. Распространенный пример – снимок, смысл которого определяется значением присутствующей в нем надписи. Использование надписей в изображениях¹ – прием несколько рискованный уже потому, что он подразумевает смешение двух способов передачи информации, и, соответственно, выход за рамки «чистого» изображения. Кроме того, для зрителя, не знающего языка надписи, такой снимок не будет иметь смысла; и все-таки и тут возможны компромиссы, основанные на общепринятых «соглашениях» – например, можно надеяться, что подавляющее большинство европейских и даже азиатских зрителей смогут прочесть на фотографии

¹ В искусстве начала XX века с этим приемом экспериментировали Пикассо, Родченко, и многие другие, но впоследствии применение его практически полностью ограничилось прикладной областью – рекламой, плакатом, и т.д.

надписи *Taxi, Bar, Hotel, Whisky, Coca-Cola, Hospital*, и тому подобные (Илл. 58).



Илл. 58. Трент Парк, Австралия, Новый Южный Уэльс, 2003.

В разряд общеизвестных знаков уже перешли изображения Ленина и Мэрилин Монро; большинство зрителей узнают на фотографии кремлевские башни и отождествят их с конкретной страной... и так далее. И все же такие изображения должны восприниматься и интерпретироваться строго в контексте определенной эпохи и культуры.

Возможен также «образный» подход к прочтению изображения, основанный на некоем «универсальном» восприятии элементарных форм (О.Л. Голубева, «Основы композиции»):

«Квадрат. Законченная, устойчивая форма, готовая выражать утверждающие образы. При определенных условиях – тяжелая форма, которой чуждо движение, тем более «полет».

Треугольник. Активная форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Может выражать или вызывать агрессивные образы. В положении вершиной вверх она устойчива, вершиной вниз – сверхнеустойчива. В этой форме явно выражена борьба противоположностей, что в свою очередь необходимо для создания вполне конкретных образов.

Круг. В этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются у человека с формой круга или его производными.

Форма «амебы». Ее текучесть выражает неустойчивые по характеру образы. Романтичность, меланхолия, пессимизм – вот их диапазон. [25]

Несомненно, все эти простейшие формы вызывают (в соответствии со сформулированными Р. Арнхеймом законами визуального восприятия) некие ассоциации. Тем не менее, строить изображение, например, на предполагаемой ассоциации формы круга с понятием «добро» было бы довольно рискованно, – поскольку визуальное взаимодействие данной формы с формами других элементов изображения, и (даже при их отсутствии) с полем кадра, способно полностью изменить ее восприятие. И если круг у кого-то и ассоциируется с понятием «счастье», изображение нескольких кругов вряд ли будет читаться, как «много счастья»: его восприятие в первую очередь будет определяться расположением элементов, то есть *структурой* фотографии.

Иногда прочтению фотографии помогает подпись, или название. Действительно, как мы уже говорили, для правильной интерпретации нам, как правило, нужно знать контекст – страну, время действия, в каких-то ситуациях – действующих лиц; подпись способна дать нам минимальную информацию. С другой стороны, очевидно, что чем меньше фотография нуждается в подпорке в виде подписи – тем сильнее ее воздействие.

В художественной фотографии, как и в искусстве вообще, распространен прием замены: изображенные предметы выступают не в их прямом значении, а служат символами других (как правило, более общих, глобальных) вещей, или целых понятий; такая замена называется тропом.

Троп (греч. *tropos* – оборот) – перенесение признаков одного предмета на другой. В основе тропа лежит сопоставление предметов и явлений. Основные виды тропов:

1. *метафора* – фигура речи, использующая название объекта одного класса для описания объекта другого класса, в том числе, чтобы кратко выразить объемное значение описываемого объекта (пример – «мед поэзии» из скандинавских саг);
2. *метонимия* – словосочетание, в котором одно слово замещается другим, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной связи с предметом, который обозначается замещаемым словом. Замещающее слово при этом употребляется в переносном значении (пример – «чайник кипит»; на самом деле кипит вода в чайнике);
3. *синекдоха* – частный случай метонимии: троп, состоящий в назывании целого через его часть или наоборот (пример – «очаг» в значении «дом»)

Именно на использовании тропа основана фотография «Валенсия»: при ее разборе мы полагали, что сюжет фотографии – не взаимоотношения двух изображенных на снимке людей, но отношения, в которые вступают гораздо более глобальные сущности – например, народ и власть. Применение тропов в художественной фотографии естественно – во первых, именно благодаря форме – поэтической или прозаической – произведение становится художественным; во-вторых, для художественной фотографии, как и для поэзии, характерно стремление к обобщению, желание рассказывать не просто о конкретных случаях, но об общечеловеческих проблемах и отношениях.

Фотография может использовать тропы, похожие на те, что используются в поэзии – так, в стихотворении понятие «финансовая мощь» может передаваться словом «злато», а понятие «военная сила» – словом «булат»: знаками, передающими эти понятия на фотографии, могут стать

изображения, например, смокинга и мундира; или сигары и погона... количество вариантов огромно. Кроме того, фотография может говорить об объектах с помощью визуально близких им форм (в поэзии такому приему соответствовала бы подмена одних слов другими, близкими им по звучанию). Пример такого визуального тропа – это игры контуров, контрформ, и теней, обретающих очертания знакомых предметов, или вызывающих ассоциации с загадочными силами и явлениями (Илл. 59).



Илл. 59. Рене Бурри, Форт Ротас, Пакистан.

Осознанно используемой составляющей фотографического языка визуальные рифмы и тропы стали только в прошлом веке, – когда фотографы начали активно искать их в окружающем мире, а зритель научился видеть их в фотографиях. У. Эко [22] иллюстрирует процесс эволюции языка примером, в котором заодно поясняются значения основных терминов: благодаря общепринятому коду языка некое *означаемое* понятие (вполне конкретная домашняя птица с громким немusыкальным голосом) связывается с *означающим* – а именно, словом «петух»; в какой-то момент у слова «петух» в устойчивом выражении «дать петуха» появляется дополнительное значение (*коннотация*), – «сфальшивить при пении». А впоследствии сложившаяся метафора «дать петуха» может быть использована в новом значении – «сфальшивить в своих высказываниях». Это значение будет *вторичной коннотацией*. Поначалу оно связано со своим означаемым

не общепонятным кодом, а *лексикодом*, т.е., кодом, который присущ не всем, а только какой-то части носителей языка; пока метафора нова, адресат сообщения должен сам расшифровывать ее в соответствии с контекстом, если же эта новая метафора окажется удачной, то она постепенно станет языковой нормой.



Илл. 60. Йозеф Куделка, «Вторжение», Прага, 1968.

В полном соответствии с этой моделью, формирование художественного языка требует участия всех, кто этим языком пользуется. Фотографы вводят в оборот новые символы, которые могут восприниматься зрителем только в том случае, если он подготовлен к их восприятию. Будучи же восприняты и воспроизведены другими фотографами, они постепенно становятся штампом, и авторам приходится искать новые, еще неезженные метафоры – которые зачастую строятся на основе переосмысления привычных старых, и придания им нового значения. Так развивается язык фотографии.

Пример такой эволюции метафоры в изобразительном языке – снимок Йозефа Куделки из альбома «Вторжение» (Илл. 60). Наручные часы на этом снимке – символ остановленного момента, фиксации мгновения, когда необратимо изменился мир вокруг фотографа.



Илл. 61. Мартин Парр, «Проблема в том, что мы слишком стремимся следовать моде», 1991.

Эта метафора быстро и прочно вошла в изобразительный язык фотографии, была растиражирована в десятках снимков, и вскоре стала штампом, повторение которого может служить свидетельством дурного вкуса и отсутствия воображения у фотографа. Но вполне возможно использование наручных часов как детали в кадре, отсылающей к знаменитой фотографии Куделки и, тем самым, намекающей на значительность происходящего. Возможен и другой вариант –

ироническое переосмысление «штампа» с часами, нарочитое применение его там, где ровно ничего значительного не происходит – как это сделано на снимке коллеги Йозефа Куделки по агентству «Магnum» Мартина Парра (Илл. 61).

Таким же образом эволюционируют и принятые в рамках определенного фотографического сообщества, направления или жанра правила построения кадра (которые также являются лексикодом по отношению к общепринятому коду фотографического языка): удачная новаторская ломка или модификация устоявшихся шаблонов может привести к созданию новых правил, которые со временем также станут шаблонами и будут, в свою очередь, отброшены или модифицированы на новом этапе развития.

Можно сказать, что в функциональном аспекте совокупность правил, основанных на закономерностях зрительного восприятия, в фотографическом языке играет ту же роль, что совокупность правил грамматики в языках человеческой речи. Наверное, многие читатели помнят фразу *«Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит*

бокрёнка», придуманную в 1930-е годы Л. В. Щербой для демонстрации того, насколько осмысленной может быть подчиняющаяся правилам морфологии и грамматики фраза, даже если в ней нет ни одного знакомого слова¹. Сложно сказать, может ли настолько же осмысленной быть композиция, элементы которой не ассоциируются ни с какими знакомыми образами; но она несомненно может, в соответствии с законами восприятия, воздействовать на подсознание зрителя.

В свою очередь, совокупность визуальных знаков представляет собой «словарный запас» фотографического языка. Основа его состоит из общепонятных иконических и индексных знаков, а «поэтическое расширение» – из вошедших в арсенал фотографии символов.

Практика композиционного прочтения

Изложенную в предыдущих разделах информацию о визуальных связях, силах и т.п. нужно научиться использовать, доведя технику прочтения фотографии до подсознательного, «спинномозгового» срабатывания. А для этого нужно привыкать выделять главные объекты изображения и подобия между ними; тренировать глаз на нахождение связей и так называемых «перекличек» – так фотографы называют визуальные рифмы.

Для фотографии как произведения «чистого» искусства не имеет значения, связывало ли что-то в реальности людей, визуально соединенных на снимке: с того момента, как мы перешли от объекта к изображению, нас должна интересовать только та история, которая

¹ Первым известным примером конструкции такого рода было написанное в 1863 г. стихотворение Льюиса Кэрролла, позднее вошедшее в книгу «Алиса в Зазеркалье»: *"'Twas brillig, and the slithy toves did gyre and gimble in the wabe; all mimsy were the borogoves, and the mome raths outgrabe"* (Варкалось. Хливкие шорьки пырялись по наве. И хрюкотали зелюки, как мюмзики в мове – пер. Д. Орловской).

возникла на фотографии. А она может дополнять реальный сюжет, может противоречить ему, а может вообще не иметь к нему никакого отношения. В качестве примера истории, которой не было в реальности, но которая появилась в изображении, опять сошлемся на фотографию Брессона «Валенсия».

И здесь уместно вспомнить совет Брессона «выхватить из бессмысленного нагромождения фактов настоящий факт, в котором сконцентрируются глубокие отношения к реальности». Это значит, что возникшая на фотографии история, хотя и не должна копировать реальность, но должна отражать глубинную сущность этой самой реальности, – как и произошло на фотографии, где за долго до войны и диктатуры отражено предчувствие этих событий.

Таким образом, при чтении «истории» совершенно не нужно стараться вспомнить все, что вам известно о изображенных людях или предметах; наоборот, на первом этапе нужно полностью абстрагироваться от связей *in absentia*, и, наоборот, полностью сосредоточиться на связях чисто визуальных, связях *in praesentia*, выстроив по ним структуру фотографии, и поняв, что в этой структуре является главным, а что – второстепенным.

И только увидев эту структуру и прочитав историю, которую она рассказывает, имеет смысл «подключить» связи, ведущие за границы изображения, и вспомнить, что и как могут символизировать элементы изображения и их сочетания. Тогда нам станет ясно, как влияет история визуальная на реальную – а это уже совсем близко к прочтению содержащегося в фотографии «послания».

Еще раз подчеркнем, что все эти процессы могут и должны в конечном счете происходить в подсознании зрителя; а сознательный поэтапный разбор хорош лишь для тренировки восприятия.



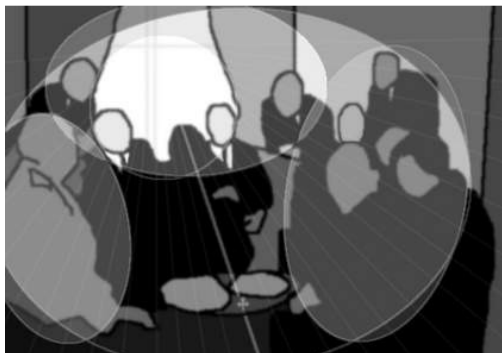
Илл. 62. Элиот Эрвитт. Москва, встреча Л.И.Брежнева и Ш.де Голля во французском посольстве. 1966

На Илл. 62 приведена фотография Элиота Эрвитта – репортажный снимок встречи Брежнева и де Голля во французском посольстве в Москве в 1966 году. Но, как известно, репортаж репортажу рознь. Каждая из фотографий Эрвитта, вошедших в его портфолио в «Магнуме» – маленький шедевр, и эта – не исключение.

Во-первых, отметим очень строгую компоновку этого снимка (Илл. 63), и, во-вторых – многообразие вариантов прочтения его структуры. На первый взгляд, помещенный автором в область центра кадра де Голль является главным объектом фотографии, а все остальные персонажи – второстепенными; де Голль готовится сказать какую-нибудь историческую фразу, а все остальные, включая Брежнева, ему внемлют.

Но, внимательно рассматривая снимок, мы видим, что он практически симметричен относительно некоей наклонной оси; в трехмерном пространстве этой оси соответствует вертикальная плоскость симметрии, смещенная вправо относительно фотографа. По отношению к этой оси

выделяются уже два персонажа – Брежнев и де Голль. Они также выделены близостью к центру симметрии (он же – источник света), подобием ярких белых рубашек с галстуками, и приводящими к ним линиями – занавески, спинка дивана, плечи других участников встречи.



Илл. 63. к фото Э.Эрвитта – прорисовка 1

Самый малый «круг внимания» образован головами центральных персонажей, головой сидящего к нам спиной человека (тоном он слился с темными костюмами, видимо, это незначительный персонаж, возможно – сотрудник посольства), занавесками и оконной рамой; более широкий овал

образован головами центральных персонажей, фигурами склонившихся к ним переводчиков, и верхней границей кадра.

Наличие оси симметрии подчеркивается двумя яркими блюдами на столе. Брежнев и де Голль уравнивают друг друга, их переводчики – тоже. А вот группу персонажей справа уравнивает всего одна фигура слева, но она тонально отличается от остальных: это человек в военной форме; таким образом, мы имеем противостояние военного с одной стороны и группы штатских – с другой. Не в этом ли смысл фотографии? Вернемся на сайт агентства «Магнум» и прочитаем в списке ключевых слов к снимку – «Холодная война».

Но Эрвитт не был бы самым насмешливым фотографом XX века, если бы ограничился этим намеком на склонность «русских» решать все проблемы силовыми методами, и не ввел бы в фотографию еще один смысловой слой. Приглядимся еще раз к построению снимка (Илл. 63) – его композиционным центром являются не главные участники встречи, а окно с крестообразной рамой! Именно от этого светящегося креста

расходятся вниз и вширь симметричные овалы, в которые вписаны группы персонажей, через него и через маленький крестик на столе проходит плоскость симметрии, он является источником, освещающим лица персонажей – это построение, характерное для религиозных картин (в основном – на тему распятия и снятия с креста) и Средних веков, и Возрождения. Впечатление подчеркивается руками персонажей, выделенными тоном на темном фоне. Таким образом, вольно или невольно Эрвитт эту вполне официальную фотографию построил по религиозным канонам – в результате чего, несмотря на серьезность момента, в ней угадывается призыв пародии.

Впрочем, эта трактовка – наверняка не единственная. Фотография вообще – не ребус, имеющий определенное решение; и, возможно, читатель увидит в снимке Эрвитта что-то свое (что, безусловно, хорошо), или не увидит вообще ничего, кроме простой фиксации момента, – в таком случае, наверное, он зря потратил время на чтение...



*Илл. 64. к фото Э.Эрвитта –
прорисовка 2*

Попробуем и мы посмотреть на снимок под другим углом. Интересная деталь – в правой стороне кадра, где, по идее, должны бы находиться члены французской делегации, мы видим еще одного человека, сидящего лицом к нам, и уже потому претендующего на некую значимость на своем участке снимка. И если теперь за центр снимка мы снова примем фигуру де Голля – то увидим, что

перед нами композиция типа «весы» (Илл. 64): по разные стороны от центра друг друга уравнивают двое – Брежнев и этот самый таинственный человек.

Как мы знаем, «весы» заставляют нас сравнивать то, что находится на их чашах. Получается, что на этом снимке кто-то (кроме, конечно, де Голля) ставит себя вровень с самим Генсеком? Уточнив состав советской делегации, выясняем – это А.Н. Косыгин, как раз в те после-хрущевские годы вместе с Л.И. Брежневым и Н.В. Подгорным входивший в «тройку» коллективного руководства СССР, и интенсивно боровшийся за влияние и власть с еще не укрепившим свои позиции Брежневым. «Интересные шляпки носила мировая буржуазия»... Заметим, что связи *in absentia* нам пришлось подключить только для того, чтобы узнать имя персонажа; все остальное рассказала сама фотография.

Ниже приведено несколько фотографий совершенно замечательного английского фотографа, члена агентства «Магnum» Иана Берри. Англичанин по рождению, Берри пятнадцать лет жизни провел за пределами Англии, а вернувшись на родину, создал целую серию фотографий своих соотечественников. Потом его фотографии были изданы во многих странах, в том числе и в СССР (в 1978 г.), в виде альбома под названием «Англичане» [26]. Советские критики и издатели увидели в этой книге отражение социальных контрастов английского общества, и это недалеко от истины; слова «социальные контрасты» встречаются прямо в названиях фотографий из альбома, выставленных на сайте агентства «Магnum».

Но кроме того, это взгляд человека, полный сочувствия и любви к людям, на которых он глядит через видоискатель; а кроме того – необычайно острый взгляд художника, моментально подмечающего самые разнообразные визуальные рифмы и переклички, и очень точно использующего их в своих фотографиях.

Для разбора выбраны фотографии, содержащие максимально явные, и при этом разнотипные визуальные связи. Совет: прежде чем смотреть их, возьмите лист бумаги, и прикройте ими правую часть страницы с комментариями. Проверьте себя; постарайтесь увидеть в этих снимках больше, чем смог увидеть автор книги.



Илл. 65. Иан Берри, Йоркшир, недалеко от Понтефракта. Человек тянет груженую углем баржу по каналу Хеллинглейской угольной шахты. 1969.

По построению эта фотография является лаконизированной версией репинских «бурлаков»; то, что для решения подобной задачи фотограф выбрал сходные средства, говорит об универсальности законов композиции. Силуэт рабочего по форме и тону перекликается с кучей угля на барже, которую тот тащит; так подчеркивается их неразрывная связь. Обвивающий рабочего канат почти зеркально повторяет линию силуэтов «рабочий-уголь», создавая впечатление замкнутости внутри этого контура. Убыстряющийся к правому краю ритм труб на заднем плане противодействует усилиям рабочего; также затрудняет движение само направление – справа налево.



Илл. 66. Иан Берри, Нортумберлэнд, Эшингтон. Ряды домов, выстроенных для шахтеров. 1974.

Структуру снимка определяют центральная перспектива (сильные сходящиеся линии приводят взгляд к маленькой фигурке в их перекрестии), и унылый, однообразный ритм. Ритму окон вторит метр одинаковых вывешенных на просушку мешков. Черная «угольная» плоскость нижней половины фотографии подчеркивает общее ощущение унылости и безысходности.

Леонардо да Винчи учил: показывайте темное на светлом и светлое на темном! Эта фотография основана на тональном контрасте – белое на черном и черное на белом. Удивительно, насколько точно выдержан этот контраст – вплоть до белых зубов на черном лице, и черного провала рта – на белом. Самое интересное здесь – что мы видим явное подобие двух фигур: таким образом, цветовые и тональные контрасты могут подчеркивать не только разницу, но и общность!



*Илл. 67. Иан Берри, Лондон.
Черный и белый рабочие в
Брикстоне. 1964.*



*Илл. 68. Иан Берри, Кумбрия, Седберк.
Фермеры со своими призовыми овцами под
дождем на сельскохозяйственной выставке
в Седберке. 1974.*

Снимок, основанный на тональном подобию – ряд одинаково светло-серых овец, и параллельно ему – ряд одинаково темно-серых фермеров. Фермеры не подобны овцам по тону, но они так же, как овцы, по тону однородны – и это порождает мысль о сходстве одних с другими.

Эта фотография по построению напоминает религиозные картины раннего Возрождения – полная симметрия фигур, вписанность их в общий круг, строгая иерархия. Однако вместо центральной (по идее, самой трагической) фигуры здесь – вход в кабинет врача. Очевидно, он ассоциируется со страданиями более, нежели с их облегчением?



Илл. 69. Иан Берри, Лондон, Бэттерси. В приемной врача. 1969.



Илл. 70. Иан Берри, Лондон. Ратуша Бэттерси. 1975.

Здесь визуальная рифма настолько очевидна, что зритель не может не заметить ее. Интересно, что приведенный здесь некадрированный вариант этой фотографии с сайта Магнума (в отличие от альбомного) содержит справа небольшой фрагмент фигуры в темной куртке – два темных треугольника. И эти треугольники очень удачно компенсируют отсутствие у парня в джинсовом костюме крылышек, которые есть у его скульптурного «двойника».

Этот снимок построен на контрасте линий: идеально прямой, как его идеально вертикальный зонтик, денди, - и скрюченный, согбенный рабочий, которого аристократ как бы пригибает к земле своей левой рукой. Но если бы это было все – это не был бы Берри. Обратите внимание на параллельность линии ноги денди линиям тележки, и на сложный узор, который вместе образуют пересекающиеся линии. Смысл фотографии глубже, чем простое подчеркивание контрастов – это танец фигур и линий, выявляющий их общность в единстве противоположностей. Британия социально неоднородна, но она едина – вот в чем ее «сообщение».



Илл. 71. Иан Берри, Эскот.
Завсегдатая скачек
проходит мимо рабочего
(социальные контрасты
Великобритании). 1975.



Илл. 72. Иан Берри, Пул,
Дорсет. 1973.

Еще одна фотография, основанная на подобию по форме и на повторении сходных элементов. Коробка, которую мальчишка надел на себя, формой и тоном похожа одновременно на однообразные дома на заднем плане, и на плитки, которыми выложена мостовая. Обратите внимание на то, как уходящая вдаль дорожка связывает прямоугольные плитки с домами. Фотография на несколько лет предваряет композицию Pink Floyd "Another brick in the wall" (еще один кирпич в стене), и могла бы быть иллюстрацией к ней.

3. От гелиограмм к стрит-фотографии



Илл. 73. Ж.Н.Ньепс , «Вид из окна», 1826

Фотография: рождение и первые шаги

В 1826 году Жозеф Нисефор Ньепс, потомок старинного французского рода, изобретатель, вдвоем с братом истративший на исследования родовое состояние, – получил изображение, которое сегодня считается первой дошедшей до нас фотографией. Для этого ему пришлось в течение восьми часов освещать покрытую слоем светочувствительного асфальта оловянную пластинку через отверстие установленной на подоконнике камеры-обскуры, оснащенной однолинзовым объективом с диафрагмой, – кстати, изобретенной самим Ньепсом. Этому успеху предшествовали десять лет поисков и проб; к сожалению, их результаты не сохранились.

В 1827 году Ньепс заключил соглашение о сотрудничестве с французским предпринимателем, директором Парижской Диорамы, энтузиастом искусства оптических иллюзий и световых эффектов Луи Дагером. Дагер, заинтересовавшись методом Ньепса, довольно быстро смог оценить и присущие ему недостатки. После смерти Ньепса в 1833 году Дагер продолжил исследования в одиночку, и ему удалось добиться существенно лучших результатов, – правда, для этого ему пришлось использовать совершенно иные химические процессы.



Илл. 74. Л. Дагер, «Бульвар Темплъ», 1838-1839, Париж

В своем окончательном варианте методика Дагера включала в себя этапы проявления парами ртути и фиксации солями натрия изображения на покрытой слоем серебра и предварительно обработанной в темноте парами йода (в результате чего и возникало светочувствительное йодистое серебро) медной пластине. Впрочем, переход к новой методике, резко улучшивший качество изображения, породил существенную проблему: «гелиограммы» Ньепса, получавшиеся после растворения асфальта в тех местах, где на него не воздействовал свет, и

последующего протравливания металлической подложки, были рельефными, и с них можно было делать любое количество оттисков; а каждый дагерротип существовал в единственном экземпляре, что, безусловно, повышало его ценность, но резко снижало возможности распространения фотографии.

Официально днем рождения фотографии считается 7 января 1839 года, когда физик Луи Араго на заседании Парижской академии наук прочитал доклад об исследованиях Дагера и Ньепса [27, 28]. Это сообщение вызвало настоящий бум, подстегнув и тех ученых и изобретателей во всех концах Европы, которые уже работали над этой проблемой, и тех, которые до этого ничего о ней не слышали.

Уже 31 января сообщение о своем методе получения изображений с помощью света сделал в Королевском Обществе английский изобретатель Уильям Фокс Тальбот, с 1835 года получавший изображения на светочувствительной бумаге, а впоследствии (1841) запатентовавший метод контактной печати многих позитивных отпечатков с нескольких негативов – прозрачность бумажному негативу придавала пропитка воском. Эту технологию Тальбот назвал «*калотипией*» (от греч. καλός – красивый), но она не произвела особого впечатления ни на ученых, ни на публику – изображение на бумаге было мутноватым и зернистым, и сильно уступало по качеству поражающим своей детальностью дагерротипам.

К счастью, Араго удалось убедить французское правительство не только приобрести у Дагера и потомков Ньепса права на их изобретение, но и подарить его человечеству: уже 19 августа 1839 года на объединенной сессии Академии Наук и Академии Изящных искусств Араго сделал доклад, на котором он раскрыл все секреты дагеротипии. С этого момента использовать и развивать метод разрешалось изобретателям во всем мире (за исключением Англии, где он был защищен патентом). Благодаря этому, в частности, уже к началу 1840-х годов усилиями

американских и европейских изобретателей требуемую для снимка при солнечном освещении выдержку удалось сократить с десятков минут до десятка секунд.

В 1851-м году на парижской Всемирной Выставке было продемонстрировано изобретение британца Фредерика Арчера – коллодиевая фотография (коллодий – это раствор нитроцеллюлозы в эфире). Коллодий наносился на стеклянные пластинки, благодаря чему изображение было практически лишено зернистости; коллодиевые негативы на прозрачной подложке могли использоваться для контактной печати позитивов на бумаге, а если за коллодиевую пластинку помещали черный фон – то она выглядела, как позитивное изображение (такие фотографии называли *амбротипами*). Коллодиевые снимки были четкими и ясными, и требовали более коротких выдержек, нежели дагерротипы. Арчер разрешил пользоваться своей технологией всем желающим, и она на три десятилетия почти вытеснила остальные техники фотографирования – пока ее не сменили сначала *ферротипы*, где стекло было заменено железными пластинками, а начиная с 1870-х – желатиновые эмульсии. Как и следовало ожидать, методики, позволяющие тиражировать снимки, победили: от фотографии с самого начала ожидали доступности, а не эксклюзивности.

Уже в 1830е–1860-е годы появляются первые ростки основных фотографических жанров: портрет, натюрморт, пейзаж, панорамный ландшафт, архитектурная съемка... Чуть ли не единственный фотографический жанр, который еще не существовал в то время – это непостановочная уличная фотография: слишком мала была светочувствительность тогдашних материалов, чтобы фотографировать движущихся людей и экипажи на улицах. Впрочем, в истории остался по крайней мере один снимок, сделанный самим Луи Дагером (Илл. 74), на котором с выдержкой около десяти минут снят парижский бульвар... со стоящим человеком! Экипажи и прохожие полностью смазались за время экспозиции, но человек в левой нижней четверти фотографии

стоит на месте в одной позе – ему чистят ботинки; видна и фигура чистильщика (этот фрагмент в увеличенном виде показан на Илл. 74 на врезке справа). Таким образом, перед нами первая известная нам непостановочная стрит-фотография в полном смысле этого слова.



Илл. 75. И.Венингер, «Портрет девочки», 1840-е годы (из коллекции Эрмитажа)

Первые фотографии из собрания Эрмитажа датированы 1840-ми годами (Илл. 75) – это говорит о том, с какой невероятной скоростью фотография из предмета научного исследования превратилась в прикладное ремесло и распространилась по миру.

Не удивительно, что наиболее востребованным жанром новорожденной фотографии оказался портрет. Услуги модных живописцев-портретистов во все времена были недешевы, сеансы отнимали много времени, а свое фотографическое изображение

можно было получить, простояв перед камерой без движения всего несколько десятков секунд – успеху этого процесса немало способствовали скрытые от объектива рамы и подголовники, жестко фиксирующие портретируемого в одной позиции. Но по-настоящему массовым фотографический портрет стал в 1854 году, когда француз Дисдери запатентовал фотографию «формата визитной карточки» (6×10 см), моментально распространившуюся по миру благодаря своей дешевизне.

Фотографические портреты отличались от живописных не только доступностью: они воспроизводили натуру с механической точностью, не

приукрашивая образ, не скрывая его недостатки, не выделяя в нем главное – но и не позволяя себе отступлений от реальности. Несмотря на



Илл. 76. Стерео-дагерротип, ручная раскраска, начало 1850-х годов

это, а может – и благодаря этому, охотно и много фотографировались члены и европейских, и восточных царских фамилий, политические деятели, поэты, композиторы, артисты – и в истории остались не только их лица, но и многочисленные приметы той эпохи.



Илл. 77. Раджа Л.Д.Даял, «Юный принц с придворными» (около 1880)

Конечно, немедленно вслед за официальными и семейными портретами появились и эротические фотографии, в том числе (для пущей силы воздействия) и стереоскопические, да еще и тщательно раскрашенные в естественные тона. Впрочем, уже не за горами было изобретение настоящей цветной фотографии: первый цветной снимок был получен в 1861 году великим шотландским физиком, создателем теории электромагнитных волн Джеймсом Максвеллом, а в 1868 году принципы цветной фотографии были запатентованы во Франции Луи дю Ороном.

Фотография стремительно распространялась по планете, проникая во все уголки, доступные человеку цивилизованному, и почти во все сферы его деятельности. В первую очередь – в угоды, до того безраздельно принадлежавшие живописи. Неудивительно, что этот процесс вызвал резкую реакцию со стороны живописцев.

Художники 1830-х годов к фотографии отнеслись довольно снисходительно; самые прогрессивные из них (Делакруа, Энгр) видели в ней полезное средство документирования природы, по которому может верить свой глаз художник. Ситуация радикально изменилась к концу 1850-х годов, когда фотография впервые добилась некоторого признания своих претензий на художественность. В 1859 году французское Общество фотографии выхлопотало право устраивать свои выставки одновременно со знаменитым парижским Салоном. Результатом был отзыв критика Ф. Бюрти: «Никакое это не искусство, потому что искусство – это непрерывная идеализация Природы». Не остался в стороне и Шарль Бодлер, заявивший, что

«эта новая индустрия ничего не даст, разве что укрепит глупость в своей вере и поможет окончательно погубить те остатки божественности, что еще уцелели во французском духе... Если позволить фотографии заменить собой искусство в каких-то из его функций, то она вытеснит или испортит все, что сможет, благодаря

естественному союзнику, который она обнаруживает в безмозглости людских толп» («Салон 1859», цитируется по [27]).

Итак, общий вердикт был таков: фотография – это не искусство, пусть даже неполноценное, ущербное, механистическое; – это индустрия, ремесло.

И документальная по самой сути своей фотография начала бороться за звание «искусства». Первым делом она научилась изгонять из фотографических снимков «постылую достоверность», прибегая к декорациям, гриму, ретуши, монтажу – так возникла (и так существует поныне) постановочная художественная фотография. Интересно, однако, что уже тогда звучали предупреждения о том, что на этом пути фотография лишается своей сущности; так, фотограф Дюрье, полемизируя со сторонниками «артистической» ретуши, в 1855 г. писал: «вождение и царапание кисточкой по фотографии будто бы ради внедрения какого-то искусства есть не что иное, как отрицание и уничтожение искусства фотографического» [27].



Илл. 78. Прусское королевское семейство, 1915



Илл. 79. Ф. Гойя, «Портрет семьи Карла IV», 1800, холст, масло

И еще, что крайне важно, фотография переняла у живописи все ее многовековые наработки, касающиеся построения изображения, т.е.

теорию композиции. Посмотрим на снятый в начале XX века портрет прусского королевского семейства – не правда ли, кажется очень вероятным, что, komponуя эту фотографию, придворный фотограф сознательно или подсознательно ориентировался на полотно великого Гойи?

И сразу следует отметить одну важную деталь, которая есть на картине и которой нет и не может быть на фотографии – это портрет самого художника на заднем плане. Портрет, который представлялся Гойе настолько важным, что для привлечения внимания к нему он нарушил строгое вертикальное построение картины, введя чуть ли не единственную, отвечающую разве что шпаге и перевязи самого короля, сильную наклонную линию – границу мольберта. И столь велика была роль художника в сознании общества того времени, что самое надменное королевское семейство Европы не возразило против изображения живописца с мольбертом на парадном семейном портрете.

Роль фотографа, несомненно, более скромна, да и не может он показать себя вместе со своей фотокамерой среди фотографируемых – разве что с помощью какой-нибудь системы зеркал, не вполне уместной в королевских апартаментах, или прибегнув к монтажу. Фотограф привязан к реальности, как калек к своим костылям – вот типичное суждение критика середины XIX века.

Реакцией на это мнение стал целый период в истории фотографии – время, когда фотографы всячески пытались ослабить «унизительную» связь с реальностью методами всевозможного ее украшения. Им представлялось, что возвести фотографию на уровень искусства они смогут, переняв у живописи изобразительные приемы.

Действительно, вторая половина XIX века – это время возникновения и развития импрессионизма, живописного направления, которое

показало, насколько свеж и необычен может быть взгляд на самые привычные и обыденные сюжеты и предметы – если художник не стремится к механическому («фотографическому», как стали говорить в то время) копированию реальности, а использует все краски своей палитры, чтобы передать впечатление от уникального момента. Было бы очень странно, если бы фотография, на которую в 1850-х годах уже оказал мощнейшее влияние романтизм, смогла бы в течение последующих десятилетий избежать очарования импрессионизма.

Детство: пикториализм

Итак, живопись старалась уйти от фотографичности изображения (и появление фотографии сыграло в этом не последнюю роль), а фотография всеми силами тянулась за ней. Так возникло новое направление – пикториализм [29], или, как его стали называть позже, фотографический импрессионизм.

Пикториализм родился в Британии – во всяком случае, именно так утверждала в 1911 году Британская Энциклопедия. Истоком его было творческое объединение «За высокое искусство фотографии», созданное около 1855 года художниками по образованию и фотографами по призванию У.Л. Прайсом, О. Рейнландером и Г.П. Робинзоном, и прославившееся целой серией «картинных» постановочных аллегорических фотоснимков на мифологические и исторические сюжеты.



Илл. 80. Генри Пич Робинзон, «Фигуры в пейзаже», ок. 1880, коллаж

И именно Г.П. Робинзоном (а вовсе не Дж.Р.Р. Толкиеном) было в 1892 году создано первое «Братство Кольца» – английский фотографический клуб «The Brotherhood of the Linked Ring», в который впоследствии вошли американцы Альфред Стиглиц, Клэрэнс Уайт, и другие известные фотографы того времени.



Илл. 81. Генри Пич Робинзон, «Угасание», 1858, коллаж

Генри Пич Робинзон, ярый сторонник «художественности» фотографии, применял все доступные в то время средства для того, чтобы «освободиться от реальности» – он строил постановки с «живописными» театрализованными сюжетами, фотографируя каждую из фигур в отдельности, и совмещая изображения на отпечатке с помощью изобретенной им техники коллажа. Самая его знаменитая фотография «Угасание (Fading Away)» (Илл. 81) при печати компоновалась из пяти негативов и сопровождалась стихами из поэмы П. Шелли «Королева Мэб».

Сподвижники и последователи Г.П.Робинзона «украшали» свои фотографии как при съемке – используя мягко-рисующие объективы или однолинзовые объективы-«монокли», максимально применяя открытые диафрагмы для размытия переднего и заднего планов, – так и при пост-обработке фотографий. Ими широко применялись техники, приближающие внешний вид отпечатка к рисунку или гравюре, и техники тонирования, такие, как бромойль – способ печати, позволявший вручную окрашивать разведенной масляной краской темные участки отпечатанного на бромосеребряной бумаге снимка.

Своего расцвета пикториализм достиг в Америке благодаря усилиям великого фотографа и энтузиаста фотографии Альфреда Стиглица (Илл. 2). На рубеже XIX-XX веков он почти одновременно основывает фотографическое общество «Photo-Secession», в которое вошли Эдвард Стейхен, Гертруда Кэзебир, Клэрэнс Уайт; начинает издавать фотографический журнал *Camera Work*, и открывает на Пятой авеню галерею «291», где впервые



*Илл. 82. А.Стиглиц,
«Венецианский канал», 1897.*

показывает американцам работы европейских импрессионистов, пост-импрессионистов и экспрессионистов, а также – лучшие произведения американского и европейского фотографического искусства.



Илл. 83. Йозеф Судек, «Воскресный полдень на острове Котин», 1924

Именно там, в галерее 291, Америка сначала сама поверила в то, что фотография – это искусство, а затем и убедила в этом весь мир.

Под влияние пикториализма позднее попал и чешский фотограф Йозеф Судек (не нужно путать его с коллегой и соотечественником Яном Саудеком, известным шокирующими эротическими снимками). Впрочем, Судек впоследствии отошел от этого течения.

Наверное, пикториализм был обречен с самого начала. Заимствование у живописи внешних изобразительных приемов и наложение их на костяк совершенно иной, нежели живопись, изобразительной дисциплины вряд ли могло породить жизнеспособное искусство. И действительно, произведения наиболее последовательных сподвижников Стиглица неуклонно приближались к эстетике конфетной коробки.

Журнал Стиглица Camera Work, издававшийся им с 1903 по 1917 год – великолепная энциклопедия расцвета и упадка пикториальной фотографии. В 1997 году немецкое издательство Taschen выпустило книгу «Camera Work – полный сборник фотографий» [30], содержащую около пятисот иллюстраций, и теперь мы можем увидеть все эти замечательные снимки сразу – тогда как в начале прошлого века за каждый выпуск журнала с отпечатанными на прекрасной японской рисовой бумаге photographиями нужно было заплатить два доллара, что было под силу только довольно богатому человеку.



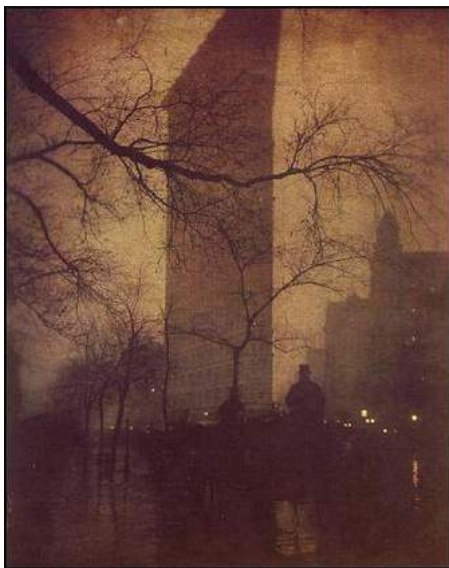
Илл. 84. Гертруда Кэзебир, «Мисс N (Портрет Эвелины Несбит)», 1903



Илл. 85. А.Стиглиц, «Париж», 1911.

Надо сказать, что сам Стиглиц так и не стал «пикториалистом из пикториалистов». Он изначально придавал огромное значение способности фотографии правдиво отражать реальность – и потому вполне закономерен был его отход от пикториализма и переход на позиции *«straight photography»* – «прямой» фотографии, начисто отрицавшей любые украшения. Стиглиц также был и одним из первых стрит-фотографов в современном смысле этого слова.

Эпоха пикториализма закончилась, но пикториализм жив до сих пор. Жесткость современного фотоискусства у многих вызывает желание вернуться к первоначальной наивной красоте фотографии, и потому многострадальные «Гелиосы-44» никогда не залеживаются на полках комиссионных магазинов³⁴. Современный пикториализм – это, прежде всего, русский фотограф Георгий Колосов, снимающий самодельным моноклем портреты, бытовые сцены, сцены из религиозной жизни – в них «моноклевый» свет приобретает прямо-таки мистический оттенок.



Илл. 86. Эдвард Стайхен, «Небоскреб-Утюг», 1905

³⁴ Именно из этого недорогого советского объектива можно меньше чем за час сделать вполне качественный монокль.

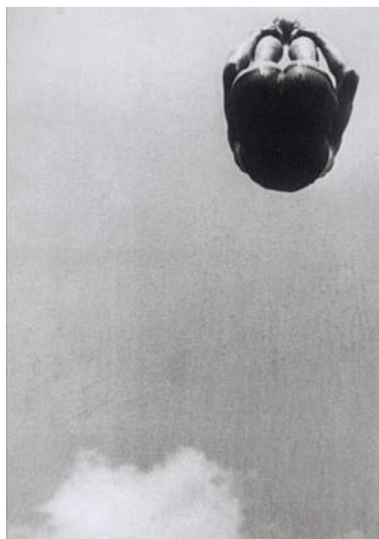
А в фотографиях из жизни листиков и травинок колосовский монокль творит чудеса, преобразуя крошечные пасторальные сценки в торжественные, чуждые человеку, пропитанные театральной мистикой вселенные (Г. Колосов, «Всякое дыхание»). В последней главе этой книги мы попробуем показать, что современный пикториализм, смыкающийся с субъективизмом, есть явление гораздо более глубокое, нежели простое «украшение реальности».

Отрочество: авангардизм

Начало XX века стало эпохой авангарда в изобразительном искусстве, и Россия с ее революционными настроениями сыграла в этом не последнюю роль, дав миру художников Казимира Малевича, Василия Кандинского, Роберта Фалька, и художника и фотографа Александра Родченко.

Василий Кандинский в 20-х годах жил в Веймаре (Германия), и преподавал в школе «Баухаус», с которой связаны имена целого поколения художников и фотографов-абстракционистов; в их числе – Герберт Байер и Ласло Мохой-Надь. Примерно в то же время в школе Изящных Искусств во Франкфурте-на-Майне училась Марта Хепфнер, которая также вдохновлялась работами Кандинского.

Диапазон их экспериментов был весьма широк – от фотомонтажного наложения привычных предметов в невозможных комбинациях до



*Илл. 87. Александр Родченко,
«Прыжок в воду», 1934*

вполне супрематических полотен (супрематизм – разновидность абстракционизма, предполагающая использование в изображении лишь комбинаций простейших геометрических очертаний). При этом они зачастую обходились без фотокамеры – располагая на фотобумаге и над ней полупрозрачные и непрозрачные объекты, и освещая их одним или несколькими источниками света, они получали так называемые *фотограммы* – метод, известный задолго до фото-абстракционистов, но именно ими возведенный в ранг искусства. Наиболее известны эксперименты с фотограммами Мэн Рая и Мохой-Надя.



Илл. 88. Герберт Байер,
«Одинокий горожанин», 1932.
Смешанная техника

Фото-авангардизм за пределами России и Германии ассоциируется в первую очередь с именами Мэн Рая и его последователей. Мэн Рэй – художник, скульптор, кинорежиссер и фотограф – родился в Филадельфии, а жил и работал в основном в Париже, как и подавляющее большинство американских художников и литераторов того времени. Нравился им Париж, что тут еще можно сказать.

Впоследствии их поиски положили начало *сюрреализму* в фотографии – направлению, которому отдали дань многие мастера реалистической фотографии, от Байера и Рэя до Брессона. Байер и Рэй использовали

технику монтажа, но впоследствии стало ясно, что и без нее фотография предоставляет огромное количество возможностей для сюрреалистического искажения реальности, – это наложение разноплановых элементов, теней, отражений, бликов, искажений при подводной съемке, и многое другое.

Василий Кандинский, будучи человеком прекрасно образованным, и знакомым со всеми новыми тенденциями не только в живописи, но и в музыке и литературе, понимал, что «ветер перемен», ощущавшийся в искусстве нового века, далеко не случаен – он только ждет обоснования своей закономерности. В 1911 году Кандинский опубликовал книгу своих записок на немецком языке под названием «О духовном в искусстве» [31], где обрисовал общие черты в творчестве Дебюсси, Вагнера, Скрябина, Сезанна, Пикассо, Метерлинка – и показал, что суть их – в уходе от внешней «красивости» (так любимой старым буржуазным миром), и в перенесении усилий на выявление внутренней красоты духовного мира вещей и человека, – красоты, могущей быть выраженной посредством чистых форм, созвучий и цветов. Книга Кандинского была переведена на многие языки и выдержала десятки изданий; а спустя четырнадцать лет появилась уже знакомая нам статья Хосе Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства» [5].

Статья эта вызвала множество споров – и продолжает вызывать их до сих пор, несмотря на то, что она давно и прочно заняла свое место в хрестоматиях и учебных курсах. Ортега-и-Гассету удалось подметить и систематизировать черты «нового» искусства XX века и причины, по которым оно оказалось столь враждебным к искусству «старому»:



Илл. 89. Мэн Рэй, «Поцелуй», 1922

«Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб... зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых

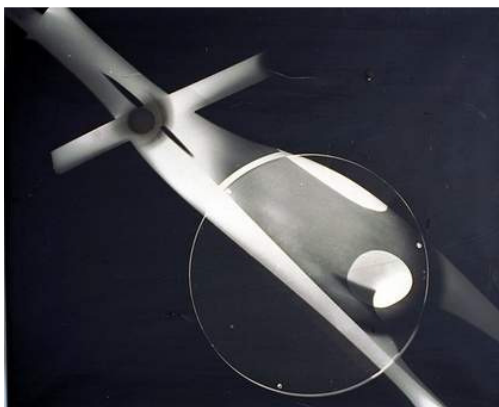
героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки ...

Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием».

Выше мы уже приводили два абзаца про «сад и стекло» из той же работы – своеобразный манифест, квинтэссенцию «нового» искусства.

Задача зрителя – «увидеть стекло», то есть собственно произведение искусства, а не те листья и ветки, которые создали рисунок на стекле. А задача художника – показать это «стекло», не теша зрителя соучастием в переживаниях

близких ему героев, поскольку для того, чтобы сопереживать герою сериала – не нужно ни эстетическое чувство, ни серьезное душевное усилие. И именно в этом смысле новое искусство по Ортеге «дегуманизировано»: оно не играет непосредственно на чувствах зрителя, вовлекая его в истории, подобные его собственной, – нет, оно задевает другие струны в душе, чувствительные к самому искусству, а не к трогательности изображаемого сюжета.



*Илл. 90. Ласло Мохой-Надь,
«Фотограмма», 1924*

С другой стороны, фотография, – в отличие от живописи, – есть именно средство репрезентации реальности, обеспечивающее визуальный контакт зрителя с явлениями, бывшими когда-то и где-то; сопереживание заложено в самой ее природе, и нужно полностью отрешиться от человеческих чувств, чтобы в фотографии с живым сюжетом увидеть только «окно в сад». Поэтому всегда были и будут фотогафы, которые из своих фотографий старательно изгоняют человеческий фактор, стараясь, чтобы за их окнами вообще не было никакого сада. Материал для их абстрактных произведений – случайные фрагменты реальности, мусор для неподготовленного зрителя, и отрада для зрителя избранного.

Таким образом, идея абстракционизма – предельная дегуманизация, воздействие, минующее все первобытно-человеческое, и обращающееся непосредственно к эстетическому восприятию зрителя.

«Кто же ученики и последователи Кандинского? Это художники, и теперь им нет числа, поверившие, что существует физическая и духовная реальность, которая может быть понята и передана средствами визуального языка, элементами которого являются беспредметные пластические символы» (Г. Рид, «Краткая история современной живописи» [32]).

Однако вся художественная фотография стать абстрактной не может, как не смогла когда-то стать абстрактной вся живопись. Слишком значимо человеческое для человека; визуальные элементы, которыми представлены на любых изображениях лица и фигуры, а также все, что относится к среде нашего обитания, для нас полны смысла, и связанные с ними коды чрезвычайно информативны. Будучи значимым, человеческое требует воплощения и в живописи, и тем более в фотографии. Собственно, для этого и была изобретена фотография – как инструмент для фиксации моментов истории вообще, и истории каждого

индивидуума в частности, так что странно было бы, если бы ей удалось полностью уйти в область абстрактного от своего прямого назначения.

Кроме того, супрематизм, то есть абстракционизм в его чистом, ультимативном виде, нес зародыш своей гибели в себе самом: чем проще реализации абстрактного произведения, тем легче исчерпаемы их варианты. Вряд ли кому-то может быть интересен второй черный квадрат; человечеству не нужны второй Малевич, второй Кандинский и второй Мондриан. Потенциальное поле изобразительного искусства несравненно богаче, нежели любая комбинация простых форм и цветов. Да и исключение «человеческого» из изображения не столько возносит изобразительное искусство на новый уровень красоты, сколько обедняет его – как стало понятно по мере самоисчерпания абстракционизма.



Илл. 91. Андре Кертеш, «Вилка», 1928

Фотография отчаянно сопротивляется абсолютной «абстрактизации», и этому можно назвать еще одну причину: фотография – как утверждал Брессон – по самой сути своей есть образ уникального, неповторимого момента, что, как правило, предполагает наличие в поле изображения чего-то, кроме неподвижных предметов. Да и вообще, если мы вспомним

признаки фотографичности, перечисленные в разделе «О постановочности, художественности, и фотографичности», то увидим, что фотографичность и абстракционизм сочетаются с трудом.

Но само понятие *дегуманизации* никогда и не означало отказа от изображения человека или человеческих чувств. Отказ от

непосредственного воздействия на эмоции зрителя, перенос фокуса внимания с объекта на творение художника, с изображаемого на изображение, и только потом, через призму определяемых структурой изображения связей, на объект – так, наверное, можно вкратце сформулировать суть этого термина.

Вернемся к влиянию авангардизма на фотографию – очень сильному в меру того, что фотография в то время не могла найти себя, как искусство. В эпоху пикториализма фотография бежала вслед за живописью – а в становлении абстракционизма она участвовала вместе с живописью и скульптурой. Абстракционизм показал фотоаппаратам важность Формы в произведении искусства. Не формы в понимании пикториалистов (обращавших внимание в основном на фактуру снимка), а Формы – структуры, Формы, определяемой композицией произведения.

И во многом благодаря экспериментам авангардистов стало выкристаллизовываться представление о том, что фотографии, для того, чтобы стать произведением искусства, нужно быть чем-то большим, нежели сумма составляющих ее элементов; и это большее может быть сокрыто в визуальном соотношении элементов, в их связях, складывающихся в новое прочтение изображения.

В каком-то смысле этот взгляд на произведение искусства стал выходом из тупика для стремящейся к художественности фотографии: не копирование реальности, и не ее приукрашивание, и не уход от нее – но поиск в реальности совершенно новых визуальных взаимодействий привычных форм. И, как мы увидим, основные идеи эпохи авангардизма, заключающиеся в стремлении к изображению идеи вещей, не умерли в фотографии, а дали ей толчок к развитию уже сейчас, в начале нового века.

Юность: «прямая» фотография



Илл. 92. А.Адамс, «Конец зимней бури», 1944

Термин *straight photography* очень плохо переводится на русский язык. Словосочетания «прямая фотография» и «честная фотография» одинаково неуклюжи, и отражают смысл лишь отчасти. Обычно это понятие ассоциируется со Стиглицем, пришедшим к «прямой» фотографии через пикториализм, и с еще одним великим американским фотографом – Анселом Адамсом, пейзажистом, одним из основателей группы *f/64*.

Название этой группы, собравшейся в 1920-е годы в Сан-Франциско, и официально провозгласившей свое существование в 1931 году, вполне недвусмысленно говорит об объединяющей ее идее: *f/64* – это самое маленькое отверстие диафрагмы на камерах большого формата, обеспечивающее максимальную глубину резкости изображения (что интересно, оно также подразумевает некую пейзажную статичность – ведь на такой диафрагме можно снимать только с очень длинными выдержками). Участники группы, и в первую очередь сам Адамс, яростно

отрицали идеалы пикториальной фотографии, доходя до фанатизма в стремлении максимально четко и ясно передать все детали объекта. Адамсу, в частности, принадлежит разработка «зонной теории», позволяющей подобрать экспозицию при съемке так, чтобы максимально вписать разно-освещенные детали объекта в динамический диапазон пленки, избежав появления и пересвеченных, и недоэкспонированных участков. К сожалению, подавляющее большинство фотографов-техноманов именно эту теорию считает основным вкладом Адамса в фотографию, абсолютно игнорируя композиционную уникальность его работ.

Сам Адамс признавал огромное влияние, оказанное на него работами Стиллица и его соратников. И если присмотреться к его пейзажам – становится ясно, что полностью преодолеть притяжение пикториализма ему не удалось: несмотря на резкость и тонкую прорисовку деталей, эти пейзажи очень картинны и статичны, их компоновка тщательно продумана, в них нет места случайности.

В стороне от процесса «освобождения фотографии от буржуазных красот» не могла остаться и Россия. Послереволюционные годы дали мировой фотографии два имени, которые навсегда останутся в ее истории – Борис Игнатович и Александр Родченко.



*Илл. 93. Б.Игнатович, «Арбузы»,
1930-е*

Оба «левых» фотографа входили в одну группу, которая называлась «Октябрь» (а как же еще). Оба экспериментировали, оба постоянно искали новые неожиданные ракурсы и сопоставления; Игнатович фотографировал с низко летящего самолета, Родченко снимал вообще откуда угодно – с земли, с балконов, с башен.

Классик конструктивизма и еще нескольких авангардистских направлений в искусстве, мастер плаката и фотомонтажа, Родченко, несомненно, был новатором и в «прямой» фотографии. Точность и многоплановость его снимков, нестандартные ракурсы, разрушавшие плакатные стереотипы, сильные композиционные решения, зачастую придававшие вполне просоветской по сюжету фотографии совершенно новый и не всегда «желательный» смысл, были постоянной причиной некоторой настороженности, с которой власть относилась к своему «певцу»: в 1951 году величайший советский фотограф и график Родченко был исключен из Союза художников, и принят обратно только в 1952 (по некоторым источникам – в 1954) году.

Посмотрим на фотографию Родченко (Илл. 94), и постараемся пока что не обращать внимание на ее название. Мы видим замкнутый прямоугольник двора, в его торце – людей, прислонившихся к глухой стенке, и шеренги людей в светлой форме лицом к ним. На балконе на переднем плане женщина наблюдает за происходящим. Что это – расстрел? Нет, это «Сбор на демонстрацию»! И двор не закрыт со всех сторон, справа от него отходит улица. Просто фотограф выбрал момент, когда тень от дома оказалась параллельна его фасаду, создав иллюзию тупика, из которого нет выхода. И все элементы в этом тупике (тени, продолговатые лужи) задают направление – вперед, к глухой стенке! Отсюда и впечатление безнадежности происходящего, несмотря на светлые одежды демонстрантов.



Илл. 94. А.Родченко, «Сбор на демонстрацию», 1928

Таким образом, композиционный строй фотографии здесь откровенно противоречит ее оптимистичному названию. Авторское сообщение подчеркнуто наличием зрительниц – одна наблюдает за действием, вцепившись в перила, другая отвернулась и занялась уборкой – происходящее внизу ее не интересует; возможно, на тот момент это было самой разумной позицией.

В похожем «реалистическом» ключе в это время работали фотографы во всем мире, так что «прямая» фотография, конечно, не была выдумана Адамсом. Она существовала всегда, развиваясь параллельно с

пикториализмом, но не претендуя – до поры до времени – на титул «искусства». И мы, наконец, переходим к главной ветви этого направления, и одновременно к основной теме этой книги – к так называемой стрит (*street*), или уличной, фотографии.

Взросление: классическая стрит-фотография



Илл. 95. Шарль Марвиль, «Рю де Константан», Париж, 1865-е

В начале этой главы мы рассказали о первой стрит-фотографии (Илл. 74), снятой Луи Дагером в конце 1838 или начале 1839 года, то есть еще до официального «рождения» фотографии. Впрочем, неподвижные фигуры на ней – скорее счастливая случайность: длинные выдержки практически исключали возможность съемки движущихся людей на улицах.

Поэтому почти все (за редким исключением – см., например, Илл. 95) уличные сценки, снятые в середине и второй половине XIX века, в той или иной мере являются постановками. Таким образом, современной стрит-фотографии предшествовала стрит-фотография «частично постановочная».



Илл. 96. Дейвид Хилл, Роберт Адамсон, «Нью-Хейвен», 1843-1847

Первопроходцами этого направления были Дэвид Хилл и его ассистент Роберт Адамсон, в 1843-1847 г. отснявшие в шотландской рыбацкой деревне Нью-Хейвен уникальную серию из более чем ста жанровых снимков-калотипов, ставшую первым в истории фото-репортажем, и одновременно – лучшим образцом использования несовершенной технологии У. Тальбота.

Классика жанра постановочной стрит-фотографии – работы английского фотографа Фрэнсиса Сатклиффа, в 1880-х годах создавшего целую галерею зарисовок небольшого английского городка Уитби (северный Йоркшир).

Чтобы набрать нужное время экспозиции, Сатклифф просил своих персонажей – горожан, рыбаков, детей – позировать ему в «натуральных» позах; иногда ему приходилось приплачивать им за позирование.



Илл. 97. Фрэнсис Сатклифф, «Рыбаки», Уитни, 1880-е



Илл. 98. Фрэнсис Сатклифф, «Водяные крысы», Уитни, 1886

В его фотографиях видна борьба двух начал — стремления к естественности и живописности, причем, как правило, побеждала в этой борьбе живописность. Самый известный снимок Сатклиффа «Водяные крысы» (Илл. 98) мог быть и не постановкой: рябь на воде говорит о том, что фотографу хватило света для того, чтобы сделать «моментальный» снимок (хотя, скорее всего, он все же кричал детям «замрите!»); но задний план фотографии размыт в традициях пикториалистов. И все же



Илл. 99. Дж. А. Риис, «Бандитский притон, Нью-Йорк», 1888

реальность и так была достаточно красочна. Кем-то двигала любовь к фотографии, кем-то – желание заработать, кем-то – стремление рассказать людям о жизни других слоев общества. В Америке первым стрит-фотографом был эмигрант из Дании Джейкоб (Якоб) Риис, отснявший в 1880-е годы в трущобах Нью-Йорка выдающееся как по социальному звучанию, так и по фотографической красоте фото-эссе «Как живет другая половина».

В 1898 году на улицах Парижа начал

многие работы Сатклиффа – это «прямая» фотография без каких-либо пикториалистских изхищрений.

Документальная стрит-фотография родилась в конце XIX века, когда сразу несколько фотографов вышли из своих студий на улицы крупных городов Америки и Европы с тележками, на которых они возили фотопластинки, штативы, и огромные неуклюжие фотокамеры.

Они снимали то, что они видели, не стремясь никак приукрасить реальность или сгустить краски –



Илл. 100. Эжен Атже, «Уличный музыкант», 1898

работать Эжен Атже (папаша Атже), – фотографируя сначала старые здания, идущие под снос (для продажи фотографий агентствам), а потом – все интересное, что попадалось ему на глаза. Наследие Атже – это десять тысяч пластинок 18×24 см, это весь Париж конца XIX и начала XX века, с его кафетериями, бельевыми веревками, швейцарами, консержками... Умением Атже видеть сущности предметов, – и буквально заставлять зрителя увидеть их, не прибегая при этом ни к каким техническим ухищрениям, восхищался молодой Ансел Адамс. Сергей Эйзенштейн в своем эссе «Глагольность метафоры» [33] писал про фантастическую силу вовлечения зрителя в фотографии Атже:

«Вы становитесь телегой. Вы были шарабаном. Вы извиваетесь узлом корней. Это вы лестницей заворачиваетесь из-за угла. Это вы пережили драму раздавленных цилиндров и шапокляков... "Да ведь это же люди, а не предметы!" – пролетает сквозь голову... При этом Атже никогда не переходит границы фактической предметности и предметности факта».

Атже никогда не менял ни своих взглядов на фотографию, ни многокилограммовую аппаратуру, которую он использовал. Но по его снимкам хорошо видно, как менялись его фотографии за 30 лет, насколько сложнее они стали композиционно, насколько больше в них тонкой игры со светом, тенями, отражениями, рефlekсами – того, что, собственно, и составляет основу художественных выразительных средств фотографии.

Эжен Атже не получил признания при жизни, точнее – он стал известен в старости, за несколько месяцев до смерти, благодаря стараниям Мэна



Илл. 101. Эжен Атже, «Улица Гоблен», 1927

Рэя и его (в то время) ассистентки Беренис Эббот, «открывших» Атже и организовавших публикацию подборки его фотографий. Тем не менее, его учениками считали себя величайшие французские стрит-фотографы – Брассай и Робер Дуано. И, конечно, Анри Картье-Брессон.



*Илл. 102. Андре Кертеш, «Meudon»,
1928*

Заметной вехой в истории стрит-фотографии стал снимок Андре Кертеша, сделанный в Медоне – пригороде Парижа. Кертеш отправился туда в 1928 году, чтобы сделать несколько снимков, и остался недоволен результатами: снимки, по его мнению, выглядели так же скучно, как и сам пригород. Но что-то в ландшафте «зацепило» фотографа, так что через несколько дней он вернулся в Медон, и снял совершенно другой снимок – с паровозом на заднем плане, и прохожим, несущим загадочный пакет – на переднем. Кто был этот прохожий, и что он нес –

осталось неизвестным; перед нами просто кусочек реальности, живущий своей загадочной жизнью. Присмотритесь к тому, как построен снимок: верхняя граница пакета замыкает композицию, и она же визуально связывает прохожего с поездом по подобию наклонных линий, разделяющих темные и светлые области. В этом снимке выстроена некая *история*, – но эта история остается загадкой, тайной в себе.



Илл. 103. Брассай, «Старейший полицейский участок в Париже», 1933



Илл. 104. Брассай, «Мамаша Бижу», 1932

Брассай (именно так читается его псевдоним), венгр по национальности, художник, начал фотографировать в 1924 году, и в 1932 году выпустил альбом «Ночной Париж», открывший для добропорядочных парижан жизнь обитателей ночных улиц их города, ночных гуляк, бандитов, вышибал и проституток, а заодно – удивительные светотеневые эффекты, рожденные электрическим освещением «столицы мира».



Илл. 105. Брассай, «Пара в Val Musette des Quatre-Saisons», 1933



Илл. 106. Робер Дуано,
«Набережная Вер Галан»,
Париж, 1946

Робер Дуано – горожанин из трущоб, самоучка, освоивший (впрочем, как подавляющее большинство фотографов того времени) несколько ремесел, интересовавшийся новыми течениями в искусстве и даже в политической философии – известно, что в молодости он читал Маркса и Ленина. Дуано одним из первых сосредоточил свое внимание на людях в их взаимодействии с окружением, он снимал их, стараясь никак не влиять и не воздействовать на снимаемую сцену. «Люди должны принять тебя, ты должен приходить и пить с ними каждый вечер, пока не станешь частью обстановки, пока они не перестанут тебя замечать» – говорил он.



Илл. 107. Робер Дуано, «Картина в галерее Роми, рю де Сен», Париж, 1948



Илл. 108. Робер Дуано, «Дети с площади Эбер», Париж, 1957

Дуано отклонил предложение Брессона о вступлении в агентство «Магnum» – деятельность члена Магнума была связана с разъездами, а он любил фотографировать Париж, и терпеть не мог быть фотографирующим «туристом».

С его именем связан и довольно громкий скандал – одна из его самых известных работ, «Поцелуй у муниципалитета», оказалась постановкой (что противоречит самой идее стрит-фотографии) – но, правда, постановкой, воспроизводящей случайно увиденный им и не снятый сюжет.



*Илл. 109. Робер Дуано, «Поцелуй у муниципалитета»,
Париж, 1950*

Отметим, что именно этот постановочный кадр Дуано характеризуется избыточным количеством того, что называется «фотографическим мусором», то есть – случайных объектов и связей, таких, как столб, «растущий» из головы человека в берете, прохожие, «слипшиеся» с главными героями, бесформенные пятна (чьи-то ухо, затылок, и плечо)

на переднем плане, фигура, разрезанная правым краем кадра – очевидно, все это должно было усиливать впечатление выхваченности момента из реальной жизни.

В работах Атже и его последователей очень ясно прослеживается важная закономерность – постепенное смещение фокуса с улицы, обстановки, зданий на человека. Начиная с работ Брассая и Дуано человек оказывается в центре внимания стрит-фотографии.

Параллельными путями развивалась фотография на новом континенте. Американская стрит-фотография середины XX века – это, в первую очередь, Уокер Эванс, Дороти Ланг, Альфред Эйзенштадт, Ричард Аведон, Мартин Мункачи и Роберт Франк (трое из них – эмигранты из Европы).



*Илл. 110. Дороти Ланг,
«Линия раздачи хлеба Белого
Ангела», Сан-Франциско, 1933*

Дороти Ланг начинала свою фотографическую карьеру, как студийный фотограф-портретист, – и добилась успеха. Но в годы Великой депрессии она стала фотографировать людей на улицах; в 1939 году в Америке вышел сборник ее фотографий, посвященный жертвам депрессии.

Альфред Эйзенштадт (впрочем – скорее разнопрофильный фотожурналист, нежели стрит-фотограф) – эмигрант из Германии, наиболее известный своей фотографией "Безоговорочная капитуляция", запечатлевшей сцену празднования дня победы над Японией в 1945 году. Показательна история этого

снимка, сделанного им в Нью-Йорке на Таймс-Сквер в вечер объявления о капитуляции Японии (V-J Day):

«...я увидел матроса, бегающего по улице, и хватающего всех женщин подряд. Были ли они старыми, толстыми, худыми – ему было все равно. Я бежал впереди него с моей «лейкой», наблюдая за ним через плечо, но ни один из увиденных мной кадров не показался мне достаточно хорошим.

Затем внезапно я увидел, как он схватил что-то белое; я повернулся и нажал на кнопку в тот момент, когда моряк поцеловал медсестру. Если бы она была одета в темное, я бы не стал фотографировать. Если бы моряк был одет в белую форму – тоже не стал бы. Я успел снять четыре фотографии, и только одна оказалась удачной – остальные недостаточно хорошо сбалансированы, фигуры моряка слева от медсестры или слишком мало, или слишком много».



*Илл. 111. Альфред
Эйзенштадт, "Безоговорочная
капитуляция", Нью-Йорк, 1945*

Как настоящий художник, Эйзенштадт среагировал на контраст «чего-то белого» с темной одеждой матроса. Теперь мы знаем, какой ценой была достигнута капитуляция Японии; но тогда, на площади 14 августа 1945 года, этого не знал еще никто, и фотография с ее яркими тонами и безупречным соотношением черных и белых пятен передает чистую радость от празднования победы.



Илл. 112. Ричард Аведон, "Сентрал-парк", Нью-Йорк, 1949

Ричард Аведон – как и многие фотографы прошлого столетия, он зарабатывал фотографиями для журналов мод («Harper's Bazaar» и «Vogue»), и портретами, и одновременно снимал уличную жизнь Нью-Йорка; в 1979 – 1984 годах снял серию фотографий «Американский Запад» о простых американцах; эта серия подверглась острой критике за «представление Соединенных Штатов в неприглядном виде».

Мартин Мункачи, венгр, эмигрировавший в США из Германии, тоже снимал и репортажи, и фото для модных журналов. О его фотографии «Три мальчика на озере Танганьика» Брессон сказал:

«Я неожиданно понял, что с помощью фотографии можно зафиксировать бесконечность в одном моменте времени, И именно эта фотография убедила меня в этом. В этом снимке столько напряжения, столько непосредственности, столько радости жизни, столько сверхъестественности, что даже сегодня я не могу спокойно смотреть на него».



Илл. 113. Мартин Мункачи, «Три мальчика на озере Танганьика», 1930

Роберт Франк – человек, с чьим именем ассоциируется «честная» (*'frank'*) уличная фотография. Франк эмигрировал в Америку из Швейцарии в 1947 году. В 1957 году на средства фонда Гуггенхайм он совершил большую поездку по Америке, во время которой сделал приблизительно 28 тысяч фотоснимков! В 1958 году в Париже был издан (а в 1959 переиздан в Нью-Йорке с текстом Джека Керуака) его альбом «Американцы», в который вошли 83 снимка, и который вызвал в Америке настоящую бурю возмущения – Америка глазами эмигранта выглядела отнюдь не оптимистично, и Великая Американская Мечта не казалась особенно привлекательной.



*Илл. 114. Роберт Франк,
«Четвертое июля», из альбома
«Американцы», 1954*



*Илл. 115. Роберт Франк,
«Чикагское предвыборное ралли»,
из альбома «Американцы», 1956*

Но Франк, один из величайших стрит-фотографов своего века, заставил признать себя сначала Европу, а потом и Америку – его американский и последующие альбомы выдержали множество переизданий. Франку

принадлежит знаменитая фраза «Белое и черное – это цвета фотографии»; для него эти цвета символизировали надежду и отчаяние.

Интересно, что альбом «Американцы» американский журнал «Popular photography» раскритиковал (в том числе) и за «бесмысленную нерезкость, зерно, грязные (muddy) экспозиции, нетрезвые горизонты, и общую неряшливость» – так что, как видно, тогдашний уровень профессиональной критики и понимания стрит-фотографии не очень сильно отличался от теперешнего.



Илл. 116. Роберт Франк, «Лондон», 1952-53

Благодаря работам фотографов XX века стрит-фотография прочно утвердилась в качестве основного направления непостановочной художественной фотографии; и мы не будем разделять эти жанры в дальнейшем изложении.

Зрелость: Брессон и эра «Магнума»



Илл. 117. Анри Картье-Брессон, без названия, 1933

Об Анри Картье-Брессоне (АКБ) и его фотографиях можно говорить до бесконечности: всего одной из этих фотографий («Валенсия») хватило на целый раздел этой книги! К счастью, на эту тему уже написано более, чем достаточно, и в том числе — самим АКБ. Ограничимся самыми общими сведениями: он родился в 1908 году в обеспеченной семье, фотографией занимался с детства, с пяти лет мечтал стать художником, учился живописи в Париже, увлекся идеями молодого тогда (и еще не затронутого влиянием С.Дали) сюрреализма, не добился успеха, год провел на африканском Берегу Слоновой Кости, где тяжело заболел, и, вернувшись во Францию, полностью посвятил себя фотографии.

Анри Картье-Брессон умер в 2004 году, прожив 96 лет; за это время он снял около миллиона фотографий, не менее тысячи из которых совершенно заслужено считаются шедеврами, так что на вопрос — а что, собственно, называется фотографическим шедевром, можно смело отвечать: шедевр — это фотография Брессона.

Он создал теорию «решающего момента» и оставил нам целую галерею стрит-зарисовок, репортажей из десятков стран мира, и портретов (Илл. 7, Илл. 10). Одна из его фотографий, снятая сквозь щель в заборе, огораживающем пустырь у вокзала Сен-Лазар, и запечатлевшая неуклюжий прыжок через лужу на фоне афиши с изящной балериной



Илл. 119. Анри Картье-Брессон, «Трафальгар-сквер в день коронации Георга VI», Лондон, 1937



Илл. 118. Анри Картье-Брессон, «Марокко», 1933

(Илл. 16) – стала самой знаменитой фотографией всех времен и народов. Вообще, практически каждый его снимок – это целая история, рассказанная визуальными средствами, с неизменно эффективным использованием средств композиции.

В 1947 году АКБ вместе со своими коллегами Робертом Капой, Дэвидом Сеймуром и другими основал знаменитое ныне агентство *Magnum Photos*. В этом агентстве в 2007 году числилось 66 постоянных членов (среди них всего один российский фотограф – Георгий Пинхасов), и список включал практически всех знаменитых фотографов-документалистов второй половины XX – начала XXI века. Хотя формально целью агентства было распространение репортажных

снимков в печати, фактически Magnum задал стандарты не только в репортажной, но и в художественной фотографии. АКБ писал: «Магнум – это сообщество духа, распределенной человечности, любопытства к тому, что происходит в мире, уважения к тому, что происходит, и желания описать это визуально».

Почти в каждой работе Анри Картье-Брессона структура подчеркивает авторскую мысль, дает зрителю толчок к определенному прочтению фотографии. Достаточно посмотреть, как раздваиваются бетонные конструкции моста, вторя раздвоившейся человеческой фигуре (Илл. 117); как подчеркивают якоря и канаты худобу мальчишеских силуэтов (Илл. 118), создавая впечатление, что и эти мальчишки сделаны из веревок и палочек, и как живые люди по закону подобия «одушевляют» мертвые предметы (человеку, увидевшему эти снимки, уже не придется объяснять, что такое визуальная рифма).

Читатель может спросить – а как влияет структура на прочтение фотографии мальчишки с двумя бутылками вина (Илл. 120), какую роль здесь играет пустая правая половина кадра, обрезанные ноги, растущий из головы мальчишки угол дома, и чей-то локоть в левой части снимка? Ну, может, никакой роли они и не играют (хотя хоровод фигур на заднем плане – играет несомненно). Все-таки это стрит, а не постановка.



Илл. 120. Анри Картье-Брессон, «Мишель Габриэль», 1952

Зато здесь, на этом снимке, в полной мере запечатлен тот самый знаменитый брессоновский «решающий момент».

«Лицом» репортажной фотографии Магнума был друг АKB Роберт Капа, побывавший на всех войнах своего времени, начиная с испанской гражданской войны. Его фотография «Смерть испанского лоялиста» (которую также называют «смерть республиканца») по праву считается символом военной фотожурналистики. *«Когда началась атака республиканцев, я высунул из окопа свою «Лейку», а когда услышал автоматную очередь, вслепую нажал на спуск»* – вспоминал Капа.



Илл. 121. Роберт Капа, «Смерть испанского лоялиста», 1936

Тем не менее этот сделанный вслепую снимок оказался настолько точно выстроен, что его непостановочность неоднократно ставилась под сомнение, и споры на эту тему длятся по сей день. Слова о «точной выстроенности» могут удивить читателя – на первый взгляд, фотография скадрирована совершенно случайно, фигура солдата вжата в угол, а большая часть площади фотографии пуста. На самом же деле построение снимка полностью отвечает его содержанию – неравновесность композиции с удивительной силой подчеркивает неизбежность падения солдата, а темная линия горизонта, стрелой утыкающаяся ему в живот, создает впечатление невидимого, но почти физически ощущаемого удара пули. Линии руки и тени продолжают движение в том же направлении.

Девизом Капы было – «если ваши фотографии недостаточно хороши, значит, вы были недостаточно близко». Буквальное следование этому девизу стало причиной гибели фотографа – в 1954 году он подорвался на mine в Индокитае.

В Магнум входят (или входили): бразилец Себастиано Сальгадо, мрачно-



Илл. 122. Себастиано Сальгадо, «Беженцы», Эфиопия, 1984

торжественный мастер метафоры, придавший трагическую красоту самым страшным язвам нашего времени;

англичанин Иан Берри, сумевший увидеть взглядом «извне» соотечественников-англичан, и показать их в удивительном



Илл. 123. Иан Берри, «Продавец фруктов» (из книги «Англичане»), 1972

многообразии переключек с их своеобразным английским миром – взгляните в его фотографию человека-ананаса, и вспомните те фотографии из альбома «Англичане», которые мы приводили в разделе «Практика композиционного прочтения»;

блестящий, остроумный и ироничный американец Эллиот Эрвитт (фотографию которого мы также разбирали ранее), с одинаковым



Илл. 124. Эллиот Эрвитт, Братск, 1967

изяществом изображавший комнатных собачек и ведущих политических деятелей эпохи.

В 1971 году в Магnum вступил чех Йозеф Куделка, а в 2002-м – австралиец Трент Парк. Членство Куделки в Магнуме было вполне закономерно – его серия «Прага, 1968» стала, возможно, лучшей репортажной серией за всю историю человечества. Магnum распространял ее, еще когда Куделка жил в Чехословакии, – как снимки «анонимного чешского фотографа». И все же искусство и Куделки, и Парка принадлежит следующей эпохе в истории фотографии – и о них мы будем говорить в следующем разделе.



*Илл. 125. Йозеф Куделка,
«Вторжение», Прага, 1968*

Таким образом, к середине XX века сформировалась та фотография, которую мы сейчас можем назвать «классической», и костяком ее стало агентство «Магnum». Конечно, художественная фотография того времени далеко не исчерпывалась Магнумом, хоть и была им великолепно представлена. Все же Магnum – репортерское агентство, и магnumовские снимки в первую очередь должны были отвечать таким идеалам репортажной фотографии, как документальность, непостановочность, нахождение фотографа «внутри» события при полном его невмешательстве в ход вещей.

Эти принципы, следование которым определяет соответствие снимка критерию фотографичности (см. раздел «О постановочности, художественности, и фотографичности»), одновременно являются также и принципами художественной, и в частности – стрит-фотографии. Но между репортажной и художественной фотографией все же существует и серьезное различие: приоритетом для первой является само событие, а для второй – изображение.

Похоже, что классическая художественная фотография в духе «Магнума», уже миновала время своего расцвета, уступив место новым течениям – но традиции ее продолжают. Из современных западных стрит-фотографов наиболее «классичен», наверное, молодой (1974 г. рождения) английский фотограф Мэтт Стюарт. Хотя своими учителями он считает Брессона и Франка, его потрясающая способность подмечать мгновенные визуальные парадоксы скорее роднит его фотографии с работами Э. Эрвитта.

«Магнумовская» фотография оказала огромное влияние и на страны, находящиеся с нашей стороны «железного занавеса». Особенно заметно оно было в фотоискусстве восточноевропейских стран (Чехии, Польши, Югославии), и тогдашних прибалтийских республик – Латвии, Литвы, Эстонии.



*Илл. 126. Мэтт Стюарт,
«Колесо Миллениум» , 2000*



Илл. 127. Антанас Суткус «Без названия», 1972

Классик и создатель литовской школы художественной фотографии Антанас Суткус провел жизнь во «внутренней эмиграции», создав целую галерею работ, лежавших вне плоскости официального искусства.

Фотография, приведенная на Илл. 127, наверное, может рассматриваться, как выражение его гражданской позиции – обратите внимание на подчеркнуто свободный стиль одежды мужчины, за которым наблюдает человек в форме, на разделенность пространства узкими ячейками-камерами, и, – главное – на руки мужчины, скованные «кандалами» поручня.

Эта фотография (не по построению, а по сюжету) немного напоминает «Валенсию» Брессона; но построение снимка определяет совсем другие акценты. Герой фотографии здесь на первый взгляд значим и свободен; наблюдающий за ним – невзрачен и незаметен, но к нему ведут линии снимка, намекая на его истинную роль.

На Украине жил и работал Борис Михайлов – самый, возможно, знаменитый на Западе фотограф советского пространства; стал известен еще в 60-х годах сериями, выполненными в разных жанрах (квази-эротическая постановка, монтаж, постановочная и непостановочная уличная фотография) – объединенных общим неприятием господствующей идеологии. Наиболее известны его серии с харьковскими бомжами, беспризорниками и бездомными, откровенно позирующими фотографу, часто – в обнаженном виде: не принявший

советскую эстетику Михайлов создал свою собственную. Его часто упрекали в намеренной эксплуатации образа; тем не менее его работы, несомненно, представляют собой очень яркое явление в мире художественной и социальной фотографии. Во многом благодаря Михайлову сформировалась и приобрела известность «харьковская школа».



Илл. 128. Александр Калион, «Еще раз по воду» (из альбома «Русские», ок.1980)

С 80-х годов в стиле стрит-фото работает Александр Калион, издавший альбомы «Русские. Провинция начала 1980-х» и «Снова в СССР» (2009). О влиянии Магнума, точнее, Иана Берри, он говорит сам (цитируется по [34]): «Мне попал на глаза альбом английского фотографа Яна Берри «Англичане» и я понял, что стиль Берри мне близок. У Берри меня привлекает полное единство формы и содержания: все линии у него рифмуются, работают».

В рамках стрит-фотографии можно выделить два основных направления – фотография «магнумовская», идущая от репортажа, от фиксации момента, и фотография аналитическая (в последнее время все чаще используется термин «метафизическая», лишенная репортажности, отправной своей точкой почитающая не событие, но его внутренний визуальный смысл.



Илл. 129. Борис Смелов, «Голубь», 1975



Илл. 130. Александр Слюсарев,
«ТО на месте посольства
Великобритании», 1981

Два классика этого второго направления в России – это трагически погибший в 1998 г. Борис Смелов, и ушедший из жизни в 2010 г Александр (Сан Саныч) Слюсарев, однажды сказавший: «Я занимаюсь не журналистикой, а аналитической фотографией; то есть, для меня информация о конкретном моменте не важна, мне важна информация о состоянии этого, скажем так, момента».

Традиции классической непостановочной фотографии в России продолжают Георгий Пинхасов (член Магнума с 1988 г.) и Сергей Максимишин.

Фотография Максимишина «Рыбзавод» (Илл. 131) – не просто рассказ о буднях камчатских грузчиков, и не только сказка об обретших крылья и вырвавшихся из жестко структурированного пространства в узкий промежуток неба рыбах, но нечто большее – посмотрите, как вскинутые руки грузчика становятся отражениями летящих рыб; как человек на заднем плане повторяет этот жест; и как оба человека замкнуты каждый в своей ячейке пространства, и только рыбы спокойно пересекают границы этих ячеек.



Илл. 131. Сергей Максимишин , «Рыбзавод» , Камчатка, 2006

Снимок Пинхасова «Киевский вокзал» (Илл. 132) совершенен по построению, прекрасно выдержан по цвету, и метафоричен по содержанию; внутренняя ирония этого снимка определяется его структурой – предоставим читателю додумывать эту мысль.



Илл. 132. Георгий Пинхасов , «Киевский вокзал» Москва, 1995

Перемены, произошедшие в последние десятилетия в информационной сфере, не могли не затронуть и сам Магnum. В декабре 2009 года агентство, полностью перейдя на цифровые носители информации,

продало весь свой бумажный фото-архив – уникальную коллекцию, содержащую почти двести тысяч фото-отпечатков с пометками авторов и редакторов. Эта продажа – этап процесса реорганизации: в новом веке Магнуму пришлось сильно потесниться, уступая место в средствах массовой информации массовой любительской фотожурналистике. Чтобы выжить, агентство вынуждено менять свою политику – в дальнейшем оно собирается все более интенсивно выступать в роли самостоятельного Интернет-издания. В результате неизбежно изменится и роль Магнума в современной и репортажной, и художественной фотографии; как именно – покажет время. Сейчас ясно только одно: эпоха старого, классического Магнума в фотографии заканчивается.

Фотография в эпоху постмодернизма



Илл. 133. Энди Уорхол,
Банка томатного супа
«Кэмпбел», 1962

Шестидесятые годы XX века ознаменовались рождением нового стиля мышления всего постиндустриального мира, а вместе с ним – и новых направлений в искусстве. После двух мировых войн и последовавшей за ними переориентации общества на безудержное потребление искусство стало скепичнее, циничнее, ироничнее. Незыблемые прежде традиционные ценности стали вызывать у художников едкую улыбку; общепринятым стало подчеркнутое неприятие фальши и пафоса, а недоверие к догмам, характерное для эпохи модернизма, было возведено в принцип – возможно, единственный принцип нового стиля.

Родившийся в 60-х годах прошлого века в Америке поп-арт опроверг абсолютно все догматы не только классического, но и современного искусства – продемонстрировав,

например, что произведение искусства может быть не более, чем изображением объекта (а объектом этого произведения – быть консервная банка); что нет запрещенных тем и запрещенных цветовых сочетаний; и даже – что нет границы между китчем и искусством. Памятниками эпохи постмодерна стали: скульптурная композиции в виде пепельницы с окурками (Клас Олденбург); гигантский надувной памятник губной помаде, поднимающейся на танковых гусеницах (он же); нарисованная за двадцать три секунды композиция, поднявшаяся к небу вместе с пролетом Литейного моста (арт-группа «Война»); десятки раскрашенных в кислотные цвета фотографических портретов умершей Мэрилин Монро (сделанных по фотографии Дж. Корнмана 1953 года) и Председателя Мао (Энди Уорхол).



*Илл. 134. Энди Уорхол,
Розовая Мэрилин, 1967*

С таким стилем мышления плохо сопоставим классический строго структурированный взгляд на мир. И классическое учение о визуальной структуре с его четкой иерархичностью, подчиненностью деталей главному, и доминированием структурных центров также плохо с ним сопоставимо – хотя оно прекрасно отвечало мышлению предыдущей эпохи. Так что, возможно, причиной заката Магнума стали не фотолюбители с мобильными телефонами, все более часто и успешно заменяющие искусство и квалификацию близостью к месту событий, а собственная приверженность старым ценностям.

И хотя основные течения в фотографии редко повторяли в своем развитии эволюцию живописи, а если повторяли – то с изрядным запозданием и в произвольной последовательности, но сам дух постмодернизма не мог не повлиять на чувствительных к переменам

фотографов. Они увлекались стремительно расширяющим свои позиции поп-артом, экспериментировали с совершенно новыми объектами; американский фотограф и художник Эд Руша (участвовавший в первых выставках поп-арта вместе с Энди Уорхолом и Роем Лихтенштейном) создал серию фотографий американских бензоколонок, а Уильям Эглстон порадовал зрителей фотографией трехколесного велосипеда. Он же первым стал использовать цвет в художественной фотографии, что до него считалось совершенно недопустимым: цвет использовали только рекламные и студийные фотографы.



Илл. 135. Уильям Эглстон, «Трехколесный велосипед», Мемфис, 1969-71

Мир фотографии менялся вместе с окружающим миром, медленно меняя представление о визуальной структуре.

В 60-х годах в Америке работал фотограф Гарри Виногранд. Наверное, можно сказать, что он был первым стрит-фотографом в современном смысле слова – в отличие от, например, Брессона, он никогда не выстраивал сцену, и не ждал появления «главного героя», чтобы оживить декорации – помните, что Барт писал про пунктум? Виногранд хотел снимать улицу такой, какова она есть. Степень его «невмешательства» в реальность была столь высока, что он не проявлял

и не просматривал отснятые пленки в течение двух-трех лет – ждал, пока воспоминания о дне съемки, окрашивающие снимок в те или иные эмоциональные тона, полностью выветрятся из памяти, и он сможет посмотреть на них взглядом незаинтересованного зрителя. После его смерти осталось две с половиной тысячи катушек непроявленной плёнки, и больше шести тысяч катушек проявленных, но непросмотренных.



Илл. 136. Гарри Виногранд, «Мир прекрасен», Нью-Йорк, 1964

Конечно, метод Виногранда подразумевал жесточайший отбор. Из сотен снимков выбирался один. Четкое структурное построение характерно и для снимков Виногранда, но, если он и допускал какие-либо манипуляции реальностью, то они сводились к придирчивому отсеву фотографий. Можно сказать, что Виногранд привнес в фотографию требование естественности структуры.

Очень, кстати, интересен снимок «Мир прекрасен (World's fair)» Виногранда (Илл. 136) – на первый взгляд, простая фиксация забавного момента, лишенная какого-либо оригинального построения (если смотреть на него, как на моментальную фотографию). Но снимок

допускает иное, совершенно неожиданное прочтение: если мы посмотрим на него, как на последовательность кинокадров, протянутых вдоль наклонных сильных линий скамейки и тротуара, то он буквально оживает, приобретая новое, временное измерение.



*Илл. 137. Йозеф Куделка, Франция,
1987*



*Илл. 138. Йозеф Куделка, Франция,
1974*

Свой отнюдь не малый вклад в начатый Г. Винограндом процесс разрушения устоявшихся догм внес непредсказуемый Йозеф Куделка. Некоторые его фотографии обнаруживают настолько жесткую структуру, что кажется совершенно невероятным, что она могла быть построена в фото «навскидку» (моментальное, но идеально выстроенное, глубоко символическое фото с собакой, Илл. 137). В некоторых же фотографиях структура настолько сложна, что требует специального исследования (фото с женщиной, тентом и автомобилем, Илл. 138).

Вообще творчество Куделки бесконечно разнообразно, это многогранник, способный вызвать восхищение каждой из своих сторон. И в его фотографиях всегда присутствует отпечаток подсознания автора, выраженный некоей диссонансной нотой в структуре фотографии.

Фантастические, ни на что не похожие работы уже упомянутого Трента Парка – еще один «пролом в стене», еще один выход наружу, за пределы, и в то же время – субъективистский вход глубоко в себя.



Илл. 139. Трент Парк, из серии
«Жизнь/Сон», 2001



Илл. 140. Трент Парк, из серии
«Жизнь/Сон», 2000?

«Трент Парк систематически разрушает конкретный и фотографически точный образ человека, превращая его в *знак* человека, – человека «вообще».

На фотографии (Илл. 140) резкий контраст превращает образы людей в их собственные перевернутые тени, реализуя равенство: «человек = тень», а общая текстура светлых бликов приравнивает эти тени друг другу. Так видимый мир превращается в сюрреалистический орнамент» (Ю.Гавриленко, «Одиссея сознания» [35]).



Илл. 141. Марио Джакомелли, «Семинаристы», 1965

Итальянский провинциальный фотограф-самоучка Марио Джакомелли никогда не уделял особого внимания фотографической технике; его снимкам свойственна совершенно особая красота – красота увиденной внутренним взором реальности, и это роднит его творчество с творчеством Парка. Изобразительный язык Парка и Джакомелли также содержит некоторые общие элементы – лаконичную графичность, почти полное отсутствие полутонов, и соответственно, отсутствие деталей в темных и светлых областях снимков.

Алекс Вебб – представитель нового поколения в Магнуме; его репортажи прежде всего выделяются насыщенным цветом, прекрасно передающим их напряженную эмоциональность. Стрит-фотографы прошлого века предпочитали обходиться без цвета; но со времен Эглстона цвет все чаще становится инструментом и этого направления (еще пример – работы замечательного американского фотографа Джоэла Мейеровица).



*Илл. 142. Алекс Вебб, «Гренада»,
1979*



*Илл. 143. Джоэл Мейеровиц,
Нью-Йорк, 1970-е*

Про пост-советскую русскоязычную, раскиданную по всему миру, но объединенную Рунетом стрит-фотографию предполагалось написать книгу вторую этой серии – «Осколки плоскости». Влияние пост-модернизма на пост-советский стрит впервые проявилось в работах объединения «Серая Волна», в которое в начале 2000-х вошли

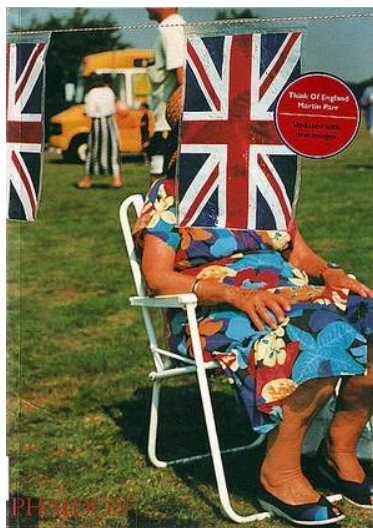
фотографы Виктор Гинзбург, Алла Сологубенко, Егор Неделя, Олег Елесин, и другие.



Илл. 144. Виктор Гинзбург, «Вольтерра», 2006

Фотографии В. Гинзбурга – тоже в своем роде «сны», и этим они похожи на работы Парка. Но эти сны цветные – Гинзбург играет с цветом, используя технику кросс-процесса, добиваясь необычно чистого, иногда пронзительного звучания, и предоставляя цвету доминировать над линейным рисунком в структуре изображения.

Работы Куделки, Парка, Вебба отходят от традиций классической «магнумовской» фотографии: в них явно заметно смещение фокуса внимания с объекта фотографии на субъект, на совокупность глубоко личных, но каким-то удивительным образом передающихся зрителю, ассоциаций, – и все же их корни лежат в брессоновской классике. Естественно ожидать, что кроме таких течений, в художественной непостановочной фотографии должны были возникнуть и течения антагонистичные и протестные – как, по сути, был протестом весь постмодернизм с его демонстративно-саркастическим взглядом на мир.



Илл. 145. Мартин Парр «Думай об Англии», 1999

И такие течения, конечно, возникли. Новые времена оказались невероятно трудны для фотографии: мы уже писали о том, что на рубеже веков, практически одновременно с появлением всемирного информационного пространства, произошло лавинное увеличение числа людей фотографирующих, и в меру этого интересующихся фотографией. Цифровой фотоаппарат стал необходимым атрибутом практически каждого горожанина, а Интернет предоставил всем заинтересованным фотолюбителям возможность публикации своих произведений, возможность писать и получать отзывы на них, и, в результате – формировать групповое мнение и критерии восприятия. Этот процесс, как бы дико это ни звучало, затронул и художественную фотографию – многие профессионалы стали ориентироваться на новые недвусмысленно выраженные критерии.



Илл. 146. Мартин Парр, Испания, Бенидорм, 1997

Результатом стал «бунт» многих серьезных современных фотографов и против массовых критериев, и против сведенных к уровню шаблона приемов классической фотографии. Но если вдуматься – то не удивительно, что одним из фотографов, олицетворяющих новую постмодернистскую фотографию, стал именно член Магнума Мартин Парр – оригинальный, талантливый, и насмешливый до сарказма британец, опровергший уже практически все каноны традиционного фото.

Издаваясь над массовой культурой, Парр позволяет себе легко переступать границы того, что принято считать «хорошим вкусом». Его фотографии насыщены несочетающимися цветами, он (вопреки всем традициям уличной фотографии) использует подсветку «вспышкой в лоб» даже там, где можно обойтись без дополнительного света, он не стесняется влиять на сюжет, обнаруживая (а то и навязчиво демонстрируя) свое присутствие, он прибегает то к самым банальным темам, то, наоборот, к сюжетам, тщательно избегаемым классической фотографией. Его ирония направлена и против штампов массового восприятия, и против ценностей общества... и против традиций «Магнума» – в котором, надо заметить, сам он состоит с 1988 года.



Илл. 147. Андреас Гурски «99 центов», 1999

Примером радикального переосмысления понятия структуры может служить работа Андреаса Гурски «99 центов», – некогда самая дорогая фотография в мире (сегодня спустившаяся на 6-е место – а на первом месте находится работа того же А. Гурски «Рейн»). На этом гигантском коллажном полотне изображена витрина супермаркета. Здесь нет сюжета, нет значимых смысловых связей, нет композиционных центров. Все, что здесь есть – это масштаб, хаотичный цвет и однородная иерархическая структура с бесконечным дроблением элементов изображения по фрактальному принципу – своеобразный фотографический супрематизм.

Предмет этой книги – непостановочная уличная фотография; однако новое время ломает рамки жанров. Примером попытки комбинировать постановочное и непостановочное в стрит-фотографии являются работы американских фотографов Грегори Крюдсона и Филип-Лорка ди Корсия, каждый из которых разработал свою схему «кинематографичной» съемки стрит-фото.



Илл. 148. Филип-Лорка ди Корсия, «Брент Бус, 21 год», ок.1997

Ди Корсия тщательно планирует сцену с использованием целого набора замаскированных осветительных приборов и камер, неожиданно включающихся и ловящих реакцию прохожих; снимает он и полностью постановочные «уличные» сцены, и сцены, построенные с участием как «статистов», так и случайных персонажей. Грегори Крюдсон подходит к съемке «постановочного стрит-фото» с полным арсеналом кинематографиста: с целой командой операторов и осветителей, и актерской труппой; полученные снимки служат материалом для создания цифровых фотоколлажей.

В пограничной по отношению к теме этой книги области находится крайне самобытное и своеобразное творчество Салли Манн — американской женщины-фотографа, создавшей невероятно откровенный «семейный альбом» с портретами своих дочерей и сына, серию пейзажей американского юга «*Deep South*», и альбом фотографий человеческих останков «*What remains*».

Бесспорно, все, что Салли Манн снимает, она снимает не только оригинально и талантливо, но и предельно качественно технически: детальность ее снимков заставляет вспомнить Адамса и группу f/64.



Илл. 149. Салли Манн, «Эмит, Джесси, Виржиния», 1939

Впрочем, некоторую дань пикториализму отдала и она, в частности, в альбоме «Deep South». Вообще, в «зарисовках» Салли Манн грань между постановочным и не-постановочным зачастую размыта. Салли использует «влажную коллодиевую» технологию, изобретенную в середине девятнадцатого века³⁵, и для понимания ее работ нужно вернуться в атмосферу первых уличных фотографий – действие происходит в естественных условиях при натуральном освещении, съемка требует относительно длинных выдержек, но даже там, где автор специально выстраивает сцену, он максимально высвобождает естественные реакции своих персонажей. Вообще в работах Салли Манн

³⁵ Коллодиевый эмульсионный слой, нанесенный на стеклянную пластинку большого формата (обычно 18x24 см) должен быть обработан нитратом серебра непосредственно перед съемкой, проэкспонирован во влажном состоянии, и проявлен сразу после съемки, – из-за чего при использовании этой технологии «на пленере» фотографу приходится возить с собой целую химическую лабораторию. Преимущество технологии – высокое качество негатива.

очень мало сиюминутно-современного, они – своеобразный мост между прошлым и будущим, и поэтому мы еще встретимся с ними в следующей главе.

Количество современных авторов, о которых мы смогли рассказать, ограничено форматом этой книги; кроме них, в сегодняшней российской (точнее – пост-советской) стрит-фотографии уже оставили Анна Бочарова, Анна Войтенко, Эмиль Гатаулин, Александр Гроусс, Анна Данилочкина, Виктор Дещенко, Валентина Донеико, Елена Елеева, Олег Елесин, Артем Житенев, Анастасия Кичигина, Роман Канащук, Влад Краснощек, Ляля Кузнецова, Сергей Осьмачкин, Дмитрий Орлов, Михаил Палинчак, Миша Педан, Сергей Рогожкин, Борис Савельев, Ян Саркисян, Владимир Семин, Дмитрий Степаненко, Антон Терещенко, Алексей Титаренко, Леонид Тугалев, Эмир Шабашвили, Михаил Штейнберг;

в западной – Кристоф Агу (Christophe Agou), Нобуеши Араки (Nobuyoshi Araki), Марк Коэн (Mark Cohen), Кэролайн Дрейк (Carolyn Drake), Джордж Джорджиу (George Georgiou), Брюс Гильден (Bruce Gilden), Нильс Йоргенсен (Nils Jorgensen), Ричард Кэлвар (Richard Kalvar), Марк Пауэлл (Mark Powel), и многие-многие другие.

4. Воспоминания о будущем

Образ не должен быть совершенно чуждым истине – иначе он не будет образом; но, с другой стороны, он не должен быть и равным истине – иначе он будет самой истиною, а должен оставаться в своих пределах, и не иметь всего, и не быть лишенным всего, что имеет истина (Иоанн Златоуст, IV век н.э.)

Эта глава представляет собой попытку осмысления и экстраполяции процессов, происходящих в искусстве вообще, и в художественной фотографии в частности. В отличие от предыдущих глав, она не содержит фотографической конкретики, и ее при чтении вполне можно пропустить. Хотя, конечно, при желании пропустить можно было и предыдущие главы.



Илл. 150. Виктор Гинзбург, «В Москве»

Из уже приведенных ранее примеров становится очевидно, что и фокус внимания современного фотографа все чаще смещается с объекта на субъект, с внешних свойств реальности на внутренние. Этот процесс – не единственный среди многих, но он наиболее значим, и для того, чтобы понять сегодняшнюю и завтрашнюю фотографию, его следует рассмотреть подробнее, – в контексте общей эволюции

изобразительного искусства. Далее мы покажем, что усиление позиций субъективистских направлений в фотографии вполне закономерно, и связано оно с постоянным и неизбежным переосмыслением понятия «реальность».

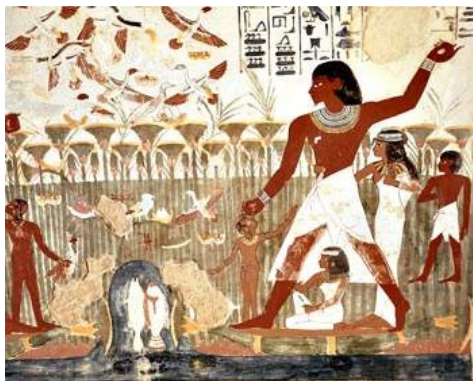
А поскольку фотография привязана к реальности гораздо теснее, чем все остальные искусства, это понятие представляет для нас особый интерес.

Эволюция представлений о реальности в искусстве

Что есть истина? (Понтий Пилат, I век н.э.)

Предпримем небольшое историческое исследование наиболее, наверное, важного для художественной фотографии понятия «художественная реальность». Попробуем понять, что считали реальностью художники и зрители в тот или иной период истории изобразительного искусства, – видимые глазом очертания объекта, – или его внутреннюю суть, постоянные свойства, идею? Или – увеличим степень общности проблемы, – как эволюционировало понятие реальности по мере того, как менялся присущий эпохе способ *видеть* окружающий мир?

Начнем с Древнего Египта – страны, где зародились истоки современного искусства. Р. Арнхейм [15] показал, что отказ египетских



Илл. 151. Древний Египет, сцена охоты – фреска

художников от изображения линейной перспективы обусловлен отнюдь не примитивностью их изобразительной техники, но, наоборот, стремлением максимально точно отображать постоянные свойства предмета. Квадрат под углом выглядит неправильным четырехугольником, круг – овалом; именно такого искажения присущих предмету свойств хотели избежать египетские художники, которые квадрат всегда изображали квадратом, пренебрегая видимым в пользу Идеи. Они не пытались точно воспроизводить внешний образ предмета, отдавая предпочтение его постоянным свойствам. Они выражали его сущность так, как они ее понимали. Их искусство – искусство упорядочения и увековечения того, что мы считаем иерархическими атрибутами живых существ и предметов, а они считали единственно достойными упоминания сущностными свойствами. Их фараоны были огромны, а крестьяне малы. Их живопись неотделима от иероглифического письма, от знаков, от символов; ее изучение – область семиотики и лингвистики не в меньшей степени, нежели искусствоведения.

Напротив, греки, а вслед за ними и римляне, стремились к совершенству изображения внешней формы людей и животных; темой их искусства по преимуществу были не внутренние, а видимые свойства объекта, и изображались эти свойства не в их наиболее простой постоянной форме, но в во всем многообразии ракурсных сокращений.

«Египтяне в своей архитектуре и живописных изображениях не считались с требованиями зрительного восприятия, подчиняя их абстрактно установленным и неукоснительно соблюдавшимся канонам. Греческое же искусство выдвигает на первый план субъективное видение. Живописцы изобретают ракурс, дающий возможность не соблюдать объективную точность красивых форм: если щит, представляющий собой совершенный круг, изобразить с учетом восприятия зрителя, тот увидит его в перспективе приплюснутым» – У. Эко, «История красоты» [36].



Илл. 152. Древняя Греция, фрагмент фриза алтаря Зевса.

Античное искусство – это прославление красоты Натуры. Египетская иерархичность ему чужда – даже в сценах, где участвуют боги наравне с героями и царями, отличить их можно только по их атрибутам.

«Едва ли не самым главным достоинством искусства в античности считалось детальное и точное, мы бы сказали, фотографическое копирование действительности. Предметом восхищения античных критиков искусства обычно являлась именно эта фотографическая точность. Она доводила их до простодушного восторга особенно в тех случаях, когда картина или скульптура производила иллюзию реального предмета... Платон говорит о том, что умелый художник может так изобразить плотника, что на расстоянии дети или глупые взрослые смогут принять его за настоящего плотника» – А. Лосев [37].

Раннее средневековье было временем торжества христианского идеала: живопись и скульптура в эту эпоху утрачивают сходство с натурой, они, как готические соборы, – выражают Идею. Контуры, колористика, фактура – все подчинено духовному содержанию произведения. Для средневекового живописца не имело значения, могли ли одежды святого Георгия, пронзающего змия, выглядеть так, как они выглядят на картине или иконе; важно было, чтобы цвета их в сочетании символизировали чистоту и отвагу и вселяли веру и радость в сердце



Илл. 153. Дуччо, Жены-мироносицы у гроба Господня, ок. 1308.

созерцающего. В изображениях отсутствует объем, ракурсы подчинены выразительной идее, часто в одном произведении сочетаются несколько несовместимых ракурсов; перспектива отсутствует, либо применяется обратная перспектива, как образ «духовного пространства» [18].

Возрождение – эпоха освобождения от условностей, прорыв к непосредственному визуальному восприятию предмета, к линии, цвету и свету: итальянская перспектива, вырвавшая живопись из плоскости; светотень, впервые связавшая фундаментальные свойства предметов с моментальным и преходящим; леонардово «сфумато», наполнившее картины воздухом и тайной. Именно в этот период, по мнению



Илл. 154. Джованни Беллини, *Мадонна на лугу*, ок. 1505.

о. Флоренского, западное искусство отказалось от служения высоким духовным идеалам и обратилось к «земному и суетному»; отказалось от выражения Идеи, заменив ее Видимостью, «театральной иллюзией».

Классицизм и академизм – их внимание снова сосредоточено на свойствах, присущих объекту или приписываемых ему (то есть на его Идее), в ущерб его видимым свойствам; именно в этом смысле академизм *формалистичен*: это идеалистический канон, пренебрегающий видимым ради предписываемого. Картина Карла Брюллова «Гибель Помпеи», герои которой – не «настоящие» (то есть испуганные, раненые, испачканные пеплом) люди, но, скорее, персонажи античной трагедии, – прекрасный тому пример.

Импрессионизм, как и живопись Возрождения, стремится к отображению видимых проявлений реальности, более того – на их сиюмоментности. Все усилия импрессионистов нацелены на поиски художественных средств, позволяющих представить на полотне реальность такой, какой она предстала глазу в один уникальный миг.

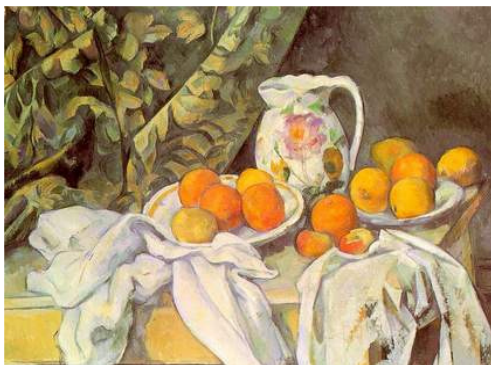


Илл. 155. Клод Моне, Впечатление. Восход солнца, 1872.

Локальные – то есть постоянные, свойственные объектам, – цвета не воспроизводятся вообще, каждый цвет – результат взаимодействия поверхности со светом и тенью; каждый контур – результат взаимодействия с живым, дышащим воздухом. «Присущие самим предметам» формы на картинах импрессионистов, как правило, не удастся разглядеть из-за солнечных бликов, марева, тумана – там нет собственно предмета, есть моментальное впечатление, *«impression»*.

И, наконец, пост-импрессионизм и модернизм – все их многочисленные течения объединены общим стремлением, которое можно кратко сформулировать так: освободившись от очарования импрессионизма, от господства видимых свойств предмета, счистить с объекта искусства все внешнее – как кожуру с лука, проявив его сущность (Идею). Пост-импрессионисты показали, что существует множество способов добиться этого – убрать мимолетное, выделив постоянное, избавиться от

рефлексов, светотени, модуляции контуров, свести формы и цвета к простейшим элементам – как это делали Сезанн и Гоген.



Илл. 156. Поль Сезанн, натюрморт с драпировкой, 1899.

Поль Сезанн впервые задумался о роли единой сущности предмета в живописи, о возможности изобразить его свободную от моментальных влияний и искажений «идею». Он говорил: «свет для живописца не существует»; «трактуйте природу посредством шара, цилиндра, конуса...» Из постимпрессионизма Сезанна вырос модернизм в живописи.

«Сезанн... заменяет телесные формы – геометрией: ирреальными, вымышленными образами, связанными с реальностью только метафорически. Начиная с Сезанна, художники изображают идеи – тоже объекты, но только идеальные, имманентные субъекту, иными словами, интрасубъективные»

писал Ортега-и-Гассет [39]. Движение в направлении, заданном Сезанном, продолжили художники-модернисты, предложившие свои способы выражения Идеи: убрать внешнее, проявив внутреннее (Филонов, Шагал). Отмести видимое, освободив линию и цвет от присутствия объекта (Малевич, Мондриан, Кандинский). Если мало содрать кожу – вывернуть предмет наизнанку (Пикассо, Мур). Увидеть

предмет другими глазами, поместив его в новый контекст и высвободив его скрытые значения (Дюшан, Пикабия). Добраться до той таинственной сущности, которую предмет обретает где-то в бесконечной глубине человеческого сознания (Магритт, Мунк) – см. замечательную книгу Г. Рида «Краткая история современной живописи» [32]. Все перечисленные возможности открыла для себя, хоть и с заметным опозданием, и фотография.

Таким образом, мы видим, что, по мере того, как модифицировался доминирующий способ видения, – переосмысливалось понятие реальности, причем, начиная с периода пост-импрессионизма, в искусстве утвердился приоритет Идеи.

«Новое перемещение точки зрения – скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним, – было возможно лишь при полном отказе живописи от своих привычных функций. Теперь она не помещает нас внутрь окружающего мира, а стремится воплотить на полотне само внутреннее – вымышленные идеальные объекты» (Хосе Ортега-и-Гассет, «О точке зрения в искусстве» [39]).

Сейчас трудно сказать, как позиционирует себя по отношению к этой дилемме искусство постмодернизма, и есть ли у него единая позиция вообще. В частности, поп-арт предъявил зрителю объект как таковой, не концентрируясь специально ни на его видимых, ни на его сущностных свойствах, - скорее вообще переводя его в другую плоскость, из отношений созерцания – в отношения потребления [38].

Апология фотографического субъективизма



Илл. 157. Ласло Мохой-Надь.
«Люсия и Ласло», 1923-1925.
Фотограмма.

Вернемся к фотографии, и, в частности, к вкратце обрисованному в первой главе течению – фотографическому субъективизму. В философии под субъективизмом понимается *«понятие, означающее поворот к субъекту, то есть взгляд на сознание как на первично данное, в то время как все другое является формой, содержанием или результатом творчества сознания»*. Субъективизм в искусстве – понятие более расплывчатое; под ним подразумевают стремление фокусироваться на изображении

внутреннего мира художника, пренебрегая достоверным изображением объекта. Еще в 1924 году Ортега-и-Гассет писал: *«Эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника»* [39]. А фотография отнюдь не свободна от влияния искусства вообще, и живописи в частности; этапы, которые прошла живопись, она проходит с запозданием, при этом далеко не всегда соблюдая их последовательность.

Здесь следует прежде всего упомянуть очередной расцвет течения, казалось бы, полностью иссякшего сто лет назад – пикториализма, или фотографического импрессионизма. Новый пикториализм, использующий те же технические приемы, что и пикториализм рубежа XIX-XX веков, представляет собой результат стремления придать фотографии живописность – преимущественно за счет одновременного использования мягкорисующей оптики и необычных эффектов освещения. Насколько можно заметить, новый пикториализм отличается от старого двумя своими чертами – во-первых, отказом от таких не-

фотографических методов, как коллаж, раскраска, и т.п., и, во-вторых, ощутимой религиозной либо мистической направленностью – то есть фокус его внимания очень часто оказывается смещен с внешней стороны предметов на их внутреннее, идейное наполнение, на отображение духовного мира художника.



Илл. 158. Георгий Колосов. Из серии «Крестный ход на реку Великую» (1993-1999)

Родство нового пикториализма и субъективизма очевидно – например, приведенный в начале книги снимок Трента Парка (Илл. 1) может служить примером одновременно и пикториальной, и субъективистской фотографии. Однако именно субъективистскую фотографию часто обвиняют в уходе от реальности, и, как следствие – в нефотографичности (помните, признаком *фотографичности* Барт считал способность фотографии свидетельствовать о «прикосновении реальности»?).



Илл. 159. Анна Бочарова, «h», 2007

В фотографии процесс отхода от отображения игры светотени к постоянной сущности был начат авангардистами (Родченко, Байер, Мохой-Надь, Рей, Кертеш), и реалистами (Франк, Картье-Брессон). Но эти фотографы также и экспериментировали с наложением и пересечением разных пластов реальности, иногда – просто посредством выбора точки съемки, иногда – с использованием бликов, теней и отражений, а то и мультиэкспозиций. Так появился сюрреализм в фотографии (общезвестные примеры сюрреализма в постановочной фотографии – работы Филиппа Халсмана и Яна Саудека).

Для конца XX – начала XXI века характерен дальнейший отход от реалистической традиции. В фотографической среде усилилась тенденция к использованию разнообразных приемов, уменьшающих связь изображения с породившей его действительностью. Наметившийся сдвиг к субъективизму можно было бы игнорировать, если бы в числе фотохудожников, в чьих фотографиях стираются грани между сном и явью, мечтами и реальностью, не было бы таких признанных мастеров, как Трент Парк. И не только Парк – «сдвигами реальности» занимался и Хельмут Ньютон с его любимой игрой в «люди и манекены», и Атже с отражениями, и даже Брессон, и Brassai, и Робер

Дуано; вспомним еще раз и Георгия Колосова с его новым религиозно-мистическим пикториализмом.



Илл. 160. Георгий Колосов. Из серии «Крестный ход на реку Великую», 1993-1999.

Выше говорилось, что фотография призвана свидетельствовать о реальности. Не отображать реальность, но свидетельствовать о ней. Но что такое реальность? Вот перед нами корень старого дерева с движущимися тенями, которые на него отбрасывают листья. Это – реальность моментальная, реальность импрессионистов; но мы знаем, что есть реальность более глубинная – хотя бы потому, что более долговечная: это видимая поверхность этого корня безо всяких бликов и теней. И есть еще более глубокая реальность – это структура, благодаря которой он остается всегда собой, хотя выглядит по-разному в солнечных лучах и в пасмурную погоду, днем и ночью, зимой и под дождем.



Илл. 161. Салли Манн. «Deep South», 2005

Когда предмет способен максимально открыть свою суть фотографу – при ярком свете, когда можно рассмотреть все его детали, или под дождем, когда вода подчеркивает все малейшие неровности его поверхности? А может быть – когда его фотографируют расфокусированным объективом, или – сквозь капли тумана, чтобы ни детали, ни мелкие неровности не помешали увидеть основные формы, его составляющие, так что сочетание этих форм пробудит в зрителе совершенно новые, глубинные чувства и ассоциации. И если сходные чувства и ассоциации рождаются не у одного зрителя, а у многих – то возможно, их совокупность и есть фотографическая сущность, идея этого предмета. В. Кандинский писал:

«Форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а является только намеком, всего лишь указуя путь к внешнему выражению».

«Настроение... может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи внутренней ценности этого настроения» [31].

А вот что на ту же тему писал о. Павел Флоренский:

«Художник же должен и может изобразить свое представление дома, а вовсе не самый дом перенести на полотно... При созерцании же... скользит острое яснейшего зрения вдоль линий и поверхностей картины с их зарубками, и в каждом месте ее у зрителя возбуждаются соответственные вибрации. Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения» («Обратная перспектива», [18]).

«В самом деле, если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачею видимого, то изображен был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита – силовое поле – осталось бы, как невидимое, неизображенным и даже неуказанным, хотя в нашем представлении о магните оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы, конечно, разумеем силовое поле, при котором мыслится и представляется кусок стали» («Иконостас», [18]).



Илл. 162. Трент Парк. Австралия, 2000

Таким образом, в начале двадцатого века мыслители и художники самого разного толка, исходя из совершенно различных позиций, сошлись в представлении о том, что высшей целью искусства должно быть выявление идеи объекта в представлении фотографирующего

(субъекта), а не изображение его (объекта) видимой формы. В какой-то мере это суждение оказалось применимым и к фотографии.

«...отсутствие формальной четкости, с точки зрения самой фотографии должно быть оценено положительно как проявление подлинной природы физической реальности, иррациональный и не полностью определенный характер которой вызывает у создателя образа желание дать зрительно четкую форму. Это свойство сырого оптического материала проявляется не только тогда, когда зритель на фотографии распознает объекты, которые были спроецированы на чувствительном слое пленки, но еще в большей степени оно ощущается в тех крайне абстрактных фотографиях, где все объекты сведены до чистых форм» [7] Р. Арнхейм.



Илл. 163. Пабло Пикассо. «Герника», 1937

Художественная фотография двадцатого века характеризовалась по преимуществу приоритетом внешнего, видимого; но, похоже, и в ней в течение уже нескольких десятилетий акценты смещаются ко внутреннему, к идее. Эта идея, то есть «внутренняя» реальность вещей, оказывается неразрывно связана с ассоциативным миром человека, с процессами его мышления, а этот мир невообразимо сложен. И столь же

сложно каждому художнику отделить общечеловеческое в восприятии от индивидуальных ассоциаций и комплексов.

Самая знаменитая картина XX столетия – «Герника» Пикассо – не пытается даже отдаленно изобразить форму лошади, человека и быка – она выражает идею, то есть представление о чем-то страшном и бесчеловечном в подсознании, и использует для этого элементы форм лошади, человека и быка. И гениальность Пикассо, возможно, состоит именно в умении оперировать общечеловеческими, а не индивидуальными, образами и ассоциациями.



Илл. 164. Дайдо Морияма. Бродячая собака, 1971

Так же и на фотографии Дайдо Мориямы (Илл. 164) изображена не какая-то конкретная, повстречавшаяся фотографу бродячая собака, и не просто собака, а зверь вообще; ее глаза и пасть существуют сами по себе, олицетворяя наши представления о звериной недоверчивости, злости, угрозе, готовности к агрессии и к бегству. И Пикассо, и Морияму волнует не реальность вещей, и не закоулки сознания индивидуума, но реальность человеческого сознания, как таковая.

Но Хосе Ортега-и-Гассет, имея в виду именно тот самый период модернизма, о котором мы говорим, утверждал, что искусство движется не к человеку, а от человека (он называл это «дегуманизацией искусства»). Нет ли здесь противоречия с нашими выводами? Конечно, нет. Статья «О точке зрения в искусстве», постулирующая смещение фокуса западного искусства на «субъективное» и «интрасубъективное», подтверждает это. Формула Ортеги «видеть не сад, а окно в сад» подразумевает отделение форм, из которых состоит изображение, от форм изображаемых предметов, то есть отход от копирования внешних признаков реальности, и ориентацию нового искусства на более глубокие, «сущностные» слои восприятия: восприятие чистых, «дегуманизированных» форм подготовленным, эстетически развитым



Илл. 165. Дайдо Морияма. «Record #6», 2007(?)

человеческим сознанием. От человека внешнего к человеку внутреннему – так мог бы сформулировать основную идею этого процесса писатель прошлого века.

Ту же мысль высказывал и Василий Кандинский:

«В основе как каждой малой, так и в основе величайшей проблемы живописи будет лежать внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже в настоящее время и который является величайшим счастьем нашего времени, есть путь, на котором мы избавимся от внешнего» [31].



Илл. 166. Лоренцо Касторе, Парадиз

Здесь уместно также вспомнить культуру Востока, в которой человеческое сознание в качестве истинной реальности фигурировало изначально. И для европейского изобразительного искусства знакомство во второй половине XIX века с искусством Японии оказалось очень значимым: оно повлияло на всех крупных художников постимпрессионистского периода, заимствовавших из восточного искусства идеи, решения, и акценты.

Для японского художника, рисующего гору Фудзи, смотрящий на гору не менее важен, чем сама гора. В сущности, это и есть основной принцип модернизма. И отсюда легко перейти к фотографии, поскольку в фотографии всегда есть некий вектор в пространстве-времени: на одном конце этого вектора – объект, а на другом – фотограф с камерой, и фотография всегда есть результат выбора не одной точки, но всего вектора.

«Чтобы понять смысл фотографии, необходимо смотреть на нее как на место встречи физической реальности с творческим разумом человека, причем не просто как на отражение данной реальности в мозгу человека, а как на мелководье, где сошлись две определяющие силы – человек и мир – противники и союзники одновременно, каждая из которых содействует окончательному успеху своими собственными ресурсами» [7] Р. Арнхейм.

Те же закономерности, что в живописи и фотографии, можно проследить и в музыке (Шостакович, Шнитке), и в кинематографе (Тарковский, Феллини, Бунюэль, Джармуш), и в литературе, за последние полтора века прошедшей путь от реализма Гюго и Жюль Верна к субъективизму Сэлинджера, Фоулза, Макса Фриша, Кобо Абэ, Флэнна О'Брайена.



Илл. 167. Георгий Пинхасов.
Индия, Раджастан, 1995

При всем уважении к Жюль Верну можно предположить, что новая литература в его традициях имела бы мало шансов найти своего читателя – действительно, ну кого в XXI веке могут всерьез и надолго заинтересовать детальные, с расчетами и выкладками, описания летающих или плавающих железок? Или любые другие *фотографически* точные и подробные описания предметной реальности? Похоже, что современное искусство во всех своих наиболее значительных проявлениях твердо выбрало главным своим объектом человека, его внутренний мир, и очеловеченное пространство.

Вспомним еще раз фотографическую «триаду» (субъект – изображение – объект). Вспомним рецепт восприятия художественной фотографии, сформулированный в начале этой книги: необходимо уметь по

собственному желанию переключать внимание с «сада» на «окно в сад». Теперь мы можем дополнить его, задействовав все элементы триады:

Необходимо уметь по собственному желанию переключать фокус восприятия не только с сада на окно в сад, но и на человека, который смотрит в сад через окно...

Новая фотография: выход из плоскости

Забудь свое имя, и стань рекой (БГ)

Очевидно, процессы, идущие в современной фотографии, не могли не затронуть самые ее основы – то есть принципы структурного построения. Новое фотографическое искусство все чаще ломает рамки традиционной структуры, маскируя и усложняя ее; само понятие трансформируется, развивается и переосмысливается. Фотография стремится освободиться от выстроенности структуры, и, одновременно – от однозначной «читаемости» заложенного в ней сообщения.



Илл. 168. Салли Манн, из альбома «Deep South», 2005

Новая фотография все чаще допускает открытую, то есть не однозначно заданную автором, интерпретацию [22]. Она то заменяет простые

общепонятные коды лексикодами, вырабатываемыми в процессе развития, то намеренно девальвирует эти коды многократным их проигрыванием, то отказывается от кодов вообще.

Трудность восприятия современной фотографии усугубляется тем, что она все чаще пренебрегает детальностью, красочностью, вообще достоверной передачей видимой стороны реальности, оставляя ее фотолюбителям и коммерческим фотографам. Натуралистичности она предпочитает недосказанность, детализации – отсечение всего лишнего и концентрацию на значимом. Она не стремится копировать фактуру предметов, как это делала «прямая» фотография, и не изобретает способы искусственного ее изменения, как это делали пикториалисты на рубеже XX века.

Фактура сегодняшней художественной, особенно стрит-фотографии – это мозаика пленочного зерна, смазанность движущихся фигур, ореолы от капель дождя, зигзаги отражений в мокром асфальте и витринных стеклах, рефлексy от автомобильных фар и огней реклам. Современная фотография выработала свои собственные, довольно своеобразные представления о красоте; она не пытается ни преобразить визуальную действительность, ни приблизиться к ней, ни подчинить ее себе – она скорее стремится поймать момент, когда нереальное свободно и спонтанно проявляется в видимом мире.



*Илл. 169. Сол Лейтер.
Снег, Нью-Йорк, ок. 1960*

«Возможно, эстетическая ценность современного искусства и вправду невелика; но тот, кто видит в нем лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Нынешнее состояние живописи и искусства в целом – плод непреклонной и неизбежной эволюции» – писал Ортега-и-Гассет [39]

У зрителя, взявшегося проследить путь, пройденный фотографией за два столетия ее существования, может сложиться впечатление замкнутости круга: художественная фотография безжалостно отбрасывает самые радужные перспективы, которые когда-то открывались перед ней; она последовательно отказывается от живописности, затем от внешней зрелищности, затем от ясности и читаемости структуры, как бы стремясь вернуться к первым фотоснимкам Жозефа Нисефора Ньепса...



Илл. 170. Марио Джакомелли,
«Семинаристы», 1965

Действительно, гегелевская диалектика именно так и описывает любое достаточно масштабное развитие – как цепь последовательных отрицаний, неизбежно приводящих к возврату к отвергнутому когда-то старому, но уже на новом уровне; так что, скорее всего, видимый нам круг окажется не кругом, но витком восходящей спирали. И одно из важных отличий этого витка от предыдущего заключено в сознательном отказе от воспроизведения внешних свойств предметной реальности, и в выборе пути, ведущего к содержанию, к сути, к идее. Возможно, именно так художественная фотография сможет найти свое предназначение и место в

пока что еще непонятном нам новом веке.

Важно отметить, что все сказанное здесь о любых тенденциях в современной фотографии никоим образом не предполагает их монополию или доминирование. Наша эпоха вообще характеризуется отсутствием единой линии и разнообразием во всех сферах жизни общества, будь то политика, мода, или искусство. Эта черта была характерна уже для эпохи модернизма (действительно – modern art

значит просто «современное искусство», не более того!); множественные же течения эпохи постмодерна вообще объединяет только то, что они пришли модернизму на смену. И если эпоха постмодернизма закончилась, то ей наследует нечто уже с двумя приставками «пост-», также пока не имеющее единого лица.

Так и современная фотография – она может быть и абстракцией, и поп-артовской «презентацией объекта»; она может быть сюр- или гиперреалистичной; она может характеризоваться классической структурой или структурой нового типа – например, не имеющей иерархических центров или не содержащей видимых связей между ними; более того, фотография может не быть самодостаточной, а реализоваться только в составе серии, т.е. быть элементом структуры более высокого порядка.

Ориентироваться в этом многообразии можно не иначе, как опираясь на визуальный опыт; при этом необходимо, чтобы опыт этот не был ограничен только фотографией, но был сформирован знакомством с самыми разнообразными направлениями классического и современного изобразительного искусства.

Вместо эпилога

Более ста лет назад эволюция идей и техники привела к рождению жанра «стрит», который к сегодняшнему дню стал основным направлением художественной непостановочной фотографии. В предыдущих разделах мы показали, что такое стрит-фотография, теперь мы попробуем описать присущие ей черты словами.



Илл. 171. Владимир Травников, «One Size», 2008

Существует два полярных взгляда на фотографию – эмоциональный и формалистический, и спор их приверженцев своими корнями уходит в древнее столкновение представлений о человеке – которые на протяжении человеческой истории варьировались от иррациональных до сверх-рациональных, от «подобия Божия» до декартовского автомата. Что такое человек – никто толком не знает и сегодня, но, по крайней мере, нам становится ясно, что это – уникально сложное явление, к подход к пониманию которого не может быть ни всецело идеалистическим, ни полностью механистическим.

Наверное, то же самое относится и к высшим проявлениям человеческой деятельности – науке и искусству, и фотографии в частности. И хотя в этой книге принят «структурный» подход к фотографии, было бы непростительной ошибкой забыть о существовании иных, чисто *человеческих* ее аспектов. Попытка свести описание стрит-фотографии исключительно к ее формальной стороне привела бы к выхолащиванию этого явления, – так же как и попытка пренебречь формальной, композиционной стороной фотографии в пользу ее способности описывать мир человека и окружающих его вещей.

Итак, стрит-фотография сегодня – это:

- Гуманистичность. Стрит-фотография – одно из немногих, если не единственное, направление фотографического искусства, показывающее человека в его естественной среде обитания, – как те восхитительные фильмы, которые дают нам возможность увидеть жизнь племени сурикат изнутри. Сцена стрит-фотографии – это не обязательно улица: это могут быть кафе, кинотеатры, пароходы, вокзальные буфеты... вообще любые места, где человек не укрыт раковиной своего жилища. В этом стрит-фотография близка к жанровой фотографии и ломографии – впрочем, последняя может быть отнесена к изобразительным искусствам лишь с некоторой натяжкой. В фокусе стрит-фотографии – всегда либо человек, либо «очеловеченные» вещи (помните, что писал Эйзенштейн о снимках Эжена Атже?). «Очеловечены» не только персонажи, но и декорации – стрит-фотография стремится уравнивать декорации и персонажей в их визуальном единстве.

- Дегуманизированность. Снимки в жанре стрит-фото могут восприниматься не только и не столько, как окно в трехмерный мир изображаемого – но и как самодостаточная и самооценная художественная плоскость. Этим они отличаются от обычных жанровых фотографий. «Видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации» – писал Ортега-и-Гассет; тем не

менее именно умение видеть и «сад», и «оконное стекло», переключаясь по собственному выбору, требуется от зрителя для того, чтобы понять искусство стрит-фото.

- **Документальность.** Стрит-фотография никогда не делает акцента на значимости изображаемого события, но она подразумевает его реальность. Непостановочность, как и неповторимость – необходимые составляющие стрит-фото. Наверное, можно сказать, что из всех изобразительных искусств стрит-фотографии в наибольшей мере присуща фотографичность, и из всех видов документальной фотографии – художественность.

- **Моментность.** Стрит-фотография – это всегда искусство одного момента. Каждый стрит-снимок уникален и не может быть повторен; все, что мы упускаем – мы теряем навсегда, как говорил Анри Картье-Брессон.

- **Структурность.** Структурные связи, как правило, являются не просто усиливающим сюжет инструментом, но – самой сутью, основой стрит-фотографии. В этом смысле стрит-фотография тесно связана с другими современными изобразительными искусствами, а также с музыкой и поэзией. И эволюция ее подчинена закономерностям, общим для всех этих искусств.

- **Метафоричность.** Настоящая стрит-фотография – это всегда больше, чем один видимый план, это метафора или цепь метафор, и этим она похожа на настоящее стихотворение. Это свойство обуславливает трудность ее восприятия неподготовленным зрителем, который, как правило, просто не понимает, на что ему нужно смотреть, и привычно пытается обнаружить в изображении красивые объекты, – но оно же дарит настоящее удовольствие истинным ценителям фотографии.

А еще стрит-фотография – это откровенность, искренность, неприятие пафоса, нарочитости и фальши; умение подчиняться красоте момента; стремление к соединению несоединимых пластов реальности;

преклонение перед случайностью; способность неожиданно переходить от отстраненной иронии к безграничному сопереживанию, и опять к насмешливой отстраненности; умение ничему не учить, и не судить своих персонажей.

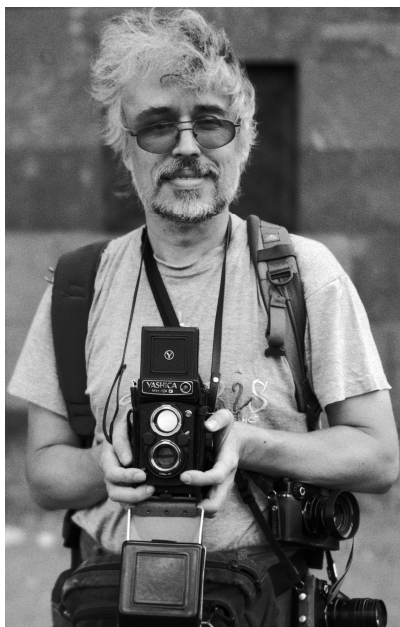
Мы обрисовали место стрит-фотографии, и художественной непостановочной фотографии вообще в современном мире; дали основы знаний о фотографической композиции и о языке современной фотографии; коротко пробежались по теории, предыстории, и истории стрит-фотографии; попробовали понять ее, и уловить тенденции ее развития.

И теперь читателю осталось еще раз приглядеться – и к привычным уже фотографиям «мэтров» прошлого века, и к раздражающим глаз, иногда нерезким, иногда небрежно построенным, зачастую бессюжетным фотографиям сегодняшних стрит-фотографов.

И если сквозь них проступят осколки странной, иногда удивительной, иногда немного сумасшедшей реальности; осколки, способные, попав в глаз и сердце, навсегда изменить наше видение мира, – значит, эта книга написана не зря.

© Антон Вершовский, 2010-2014

Об авторе:



Антон Вершовский – физик, доктор физико-математических наук, член Союза Фотохудожников России. Родился в 1961 году в городе Таллине, Эстония, живет в Санкт-Петербурге. В 1984 году закончил физический факультет Ленинградского Университета, работает в Физико-Техническом институте имени А.Ф. Иоффе. Автор сорока с лишним работ по специальности, а также одной совершенно ненаучной, но очень смешной книги «О Дании и датчанах... королях и красной капусте», изданной в Москве в 2006 году. Фотографией занимается с детства, при этом сам себя считает скорее очень увлеченным любителем, чем «настоящим»

фотографом. Автор статей о фотографии, которые легли в основу этой книги; организатор и участник нескольких сетевых фотографических проектов, участник международных и российских фотовыставок. Любимые авторы – Анри Картье-Брессон, Йозеф Куделка, Борис Смелов, Трент Парк, Салли Манн, Дайдо Морияма.

*Сайт автора: www.antver.net
e-мейл: vershovski@gmail.com*

Именной указатель

Ниже перечислены в алфавитном порядке упомянутые в книге фотографы, художники и исследователи, и процитированы некоторые их высказывания о фотографии³⁶; возможно, эти короткие цитаты дадут лучшее представление об авторах приведенных в тексте работ, чем могли бы дать их краткие биографии.

- **Аведон**, Ричард (Richard Avedon; 1923-2004) – американский фотограф, потомок выходцев из России, автор серии фотографий «Американский Запад».

Все фотографии точны. Ни одна из них не истинна.

Фотографии для меня обладают реальностью, которой не имеют люди. Я узнаю людей, глядя на их изображения.

- **Адамс**, Ансел (Ansel Easton Adams; 1902-1984) – американский фотограф.

Не бывает правил для хороших фотографий, бывают только хорошие фотографии.

Настоящая фотография не нуждается в объяснениях, и не может быть выражена словами.

Великая фотография есть полное выражение самых глубоких чувств фотографа к фотографируемому предмету, выражение чувств к жизни во всей ее полноте.

Нет ничего хуже, чем блестящая реализация нечёткой концепции.

³⁶ Высказывания зарубежных фотографов и художников, за несколькими исключениями, взяты с сайта www.photoquotes.com. Перевод мой (А.В.).

- **Арбюс**, Диана (Diane Arbus, урожденная Немерова; 1923-1971) – американский фотограф.

Фотография – это секрет в секрете. Чем больше она говорит вам, тем меньше вы знаете.

Я всегда думала, что фотография – это совершенно порочное занятие, и это мне в ней нравится больше всего.

Фотографировать – это как пробираться ночью на цыпочках на кухню, чтобы стащить печенье.

- **Арнхейм**, Рудольф (Rudolf Arnheim; 1904-2007) – американский ученый немецкого происхождения, теоретик кино, специалист в гештальтпсихологии.

Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Всё это – нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия.

Подобно рыбаку или охотнику, фотограф делает ставку на невероятный случай и, как это ни странно, выигрывает чаще, чем это представляется сколько-нибудь разумным или обоснованным.

- **Арчер**, Фредерик (Frederick Scott Archer; 1813-1857) – британский скульптор, изобретатель коллодиевого процесса.
- **Атже**, Эжен (Jean Eugene Auguste Atget; 1857-1927) – французский фотограф.

Хороший фотограф должен быть как охотничья собака – бессловесным, но выразительным.

- **Байер**, Герберт (Herbert Bayer; 1900-1985) – австрийский дизайнер, художник, фотограф и архитектор.

- **Барт**, Ролан (Roland Barthes; 1915-1980) – французский философ-пост-структуралист и семиотик.

Фотография не напоминает о прошлом. Производимое ею на меня воздействие заключается не в том, что она восстанавливает уничтоженное временем, расстоянием и т.д., но в удостоверении того, что видимое мною действительно было.

- **Берри**, Иан (Ian Berry; род. 1934) – английский фотограф.
- **Бочарова** Анна (Sush; род. 1978) – русский петербургский стрит-фотограф.
- **Брессон** – см. Картье-Брессон.
- **Брассай** (Brassaï, настоящее имя – Дюла Халас; 1899-1984) – венгерский и французский фотограф, художник и скульптор.

Фотография в наше время налагает на нас серьезную ответственность. Мы играем в наших студиях с разбитыми цветочными горшками, апельсинами, обнаженными моделями и натюрмортами, но однажды нас призовут к ответу: жизнь проходит перед нашими глазами, но мы не видим ее.

- **Вебб**, Алекс (Alex Webb; род. 1952) – американский фотограф.

Цвет гораздо лучше передает атмосферу, эмоции и создает иллюзию присутствия.

Если вы посмотрите на историю Магnuma, вы увидите, что и фотожурналистика и фотоискусство присутствовали в нем с самого начала. Всегда был Картье-Брессон и всегда был Боб Капа...В Магnume всегда было это деление и эти два полюса фотографии.

- **Виногранд**, Гарри (Garry Winogrand; 1928-1984) – американский стрит-фотограф.

Фотография – это не о сфотографированном предмете. Это о том, как выглядит предмет, когда он сфотографирован.

В моих фотографиях нет «сообщения»... задача фотографии в том, чтобы поймать на пленку кусочек реальности, каков бы он ни был.

- **Гавриленко**, Юрий Вячеславович – современный российский фотограф, практик и теоретик фотографии, преподаватель.

Отношение «художественной» фотографии к «нехудожественной» подобно отношению поэтического произведения к бытовой речи: что такое стихи – всегда ясно по формальному признаку. Стихи – это форма, художественная фотография – тоже форма.

- **Гинзбург**, Виктор (род. 1957) – современный русский и американский фотограф.
- **Гойя-и-Лусьентес**, Франсиско Хосе де (Jose de Goya y Lucientes; 1746 – 1828) – испанский художник и офортист.
- **Гурски**, Андреас (Andreas Gursky; род. 1955) – немецкий фотограф, автор панорамных фотографий сверхбольшого формата.

Для меня видение есть интеллектуальная форма мышления.

- **Дагер**, Луи Жак Манде (Louis Jacques Mande Daguerre; 1787-1851) – французский художник, химик и изобретатель, один из создателей фотографии.
- **Даниэль**, Сергей Михайлович (род. 1949) – российский искусствовед, автор ряда книг по истории и теории изобразительного искусства.

Восприятие не просто информирует о внешнем мире, но обнаруживает творческие способности... обучение восприятию есть одно из важнейших условий воспитания человеческого в человеке.

- **Даял**, Раджа Лала Дин (англ. Lala Deen Dayal; 1844- 1910) – индийский фотограф.
- **Джакомелли**, Марио (Mario Giacomelli; 1925 - 2000) – итальянский фотограф.

Не знаю какими камерами пользуются другие. Свою я сделал сам из подручных материалов, она скреплена изолентой, и от нее постоянно отваливаются запчасти. Все что мне нужно установить – это расстояние и... ну... забыл, как называется. Я не очень разбираюсь в механике...

- **Дуано**, Робер (Robert Doisneau; 1912-1994) – французский фотограф.

Чудеса повседневной жизни восхитительны; ни один кинорежиссер не может организовать то неожиданное, что встречаешь на улице.

Вы должны стать животным с острыми инстинктами, чем-то вроде интуитивного медиума, – так, чтобы фотографирование стало магическим действием, и за видимыми картинками медленно проступили другие, более значимые, за которые фотограф не несет ответственности.

- **Жарковски**, Джон (John Szarkowski; 1925-2007) – американский фотограф, искусствовед, директор по фотографии Нью-Йоркского Музея Современного Искусства.

Некоторые фотографы думают что главное – это идея... Я слышал историю — очень красивую и, думаю, правдивую: Дюкас как-то сказал своему другу Малларме: «У меня полно идей, а стихи вот получаются не очень». На что Малларме ответил: «Конечно. Стихи ведь создаются не из идей. Их создают из слов»... И это на самом деле так. Только не очень хорошие фотографы считают что фотографии делаются из идей. Они, как правило, не проходят больше половины пути...

Фотография – это система визуального редактирования. В конечном итоге – это вопрос ограничения рамкой видимого пространства, причем видимого с правильного места в правильное время. Подобно шахматам... это вопрос выбора из некоторого количества возможностей, только в случае фотографии количество вариантов бесконечно

- **Игнатович**, Борис Всеволодович (1899- 1979) – выдающийся мастер советской фотографии.

Мы строим новую жизнь и должны снимать по-новому!

- **Калион**, Александр (род. 1958) – русский фотограф, автор серий о российской провинции, живет и работает в г. Конаково Тверской обл.

Вытворяй немислимое со своей камерой, забудь про видеоискатель, плюнь на всякую резкость, вообще на все принципы построения кадра, делай так, как нельзя и невозможно делать, и техника тебе явится сама.

Те, кто сразу пытается встать на фарватер и двигаться в "правильном" направлении, неизменно оказываются в болотистой заводи, и, завязшие в жиже, уже не умеют и не могут вырваться оттуда.

- **Кандинский**, Василий Васильевич (1866-1944) – русский живописец, график и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма.

Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения. Бытующее до сего дня утверждение, что «разлагать» искусство опасно, поскольку это «разложение» неизбежно приведет к смерти искусства, происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первоначальной силы

- **Капа**, Роберт (Robert Sara, настоящее имя Эндре Эрне Фридман; 1913-1954) – французский фоторепортер венгерско-еврейского происхождения.

Если ваши фотографии недостаточно хороши, значит, вы были недостаточно близко.

- **Картье-Брессон**, Анри (Henri Cartier-Bresson; 1908-2004) – французский фотограф.

Фотография – это то, чем становятся живопись, композиция, пластический ритм, геометрия, размещенные в считанных долях секунды.

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

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.

Снимать – значит определить сразу и в доли секунды событие и точную организацию визуальных форм, которые выражают и определяют это событие.

- **Карш**, Юзеф (Yousuf Karsh; 1908-2002) – канадский фотограф американского происхождения.

Думай и смотри перед тем, как открыть затвор. Сердце и ум – вот настоящие объективы камеры.

- **Кертеш**, Андре (Andre Kertesz; 1894-1985) – венгерский, французский и американский фотохудожник.

Все есть объект. У каждого объекта есть ритм. Почувствовать его – вот смысл бытия. Фотография – это зафиксированный момент «смысла бытия», который живет своей жизнью.

Техника не важна. Техника должна быть в крови. События и настроение важнее, чем хороший свет.

- **Касторе**, Лоренцо (Lorenzo Castore; род. 1973) – современный итальянский фотограф.

Хорошие фотографии хороши потому, что они правдивы. Они становятся такими, когда вы достигаете той правды, которая внутри вас, и следуете своему личному видению.

- **Колосов**, Георгий Мстиславович (род. 1945) – русский фотограф, идеолог современного пикториализма.

Все происходящее в материальном мире – лишь проекции мира духовного.

Картинка монокля – таинственное изображение таинственного. Анастигмат изображает поверхность, которую можно потрогать. Монокль изображает пространство, не доступное осязанию.

- **ди Корсия**, Филип-Лорка (Philip-Lorca diCorcia; род. 1951) – американский фотограф.

Я реагирую на реальность, хотя главное в моих работах не «решающий момент», а синтез.

- **Крюдсон**, Грегори (Gregory Crewdson, род. 1962) – американский фотограф, автор жанра постановочной стрит-фотографии.

- **Куделка**, Йозеф (Josef Koudelka; род. 1938) – чешский фотограф.

Для меня важно фотографировать... продолжать и не повторяться. Идти так далеко, как я могу.

- **Кэзебир**, Гертруда (Gertrude Kasebier; 1852-1934) – американский фотограф-пикториалист.

- **Ланг**, Дороти (Dorothea Lange; 1895-1965) – американский фотограф и фотожурналист.

Камера – инструмент, который учит людей, как видеть без камеры.

Я не вмешиваюсь в то, что фотографирую, и ничего не организую.

Фотографы обычно заканчивают фотографировать объект, далеко не исчерпав всех его возможностей.

- **Лапин**, Александр Иосифович (1945-2012) – российский фотограф, исследователь фотографии, преподаватель, автор книги «Фотография как...».

Можно сказать, что композиция – это собственная, независимая от изображаемого жизнь изображения, внутренний диалог, который ведут отдельные компоненты, диалог неслышимый и не для всех видимый.

Форма и содержание не просто связаны неразрывно, они принципиально неразделимы, это одно и то же.

Фотография – искусство складывать отдельные детали в цельное и наделенное смыслом изображение.

- **Лейбовиц**, Анни (Annie Leibovitz; род. 1949) – известный американский коммерческий фотограф.

Мне иногда доставляет удовольствие фотографировать поверхностное, потому что я думаю, что это может быть таким же разоблачающим, как и проникновение в самую суть.

- **Люкс**, Лоретта (Loretta Lux; род. 1969) – немецкий фотограф-портретист, широко использует технику коллажа.

- **ЛяШапель**, Давид (David LaChapelle; род. 1963) – американский фотограф и продюсер.

Говорят, что фотографии не врут. К моим это не относится.

Если вам нужна реальность, поезжайте на автобусе.

Моя работа – это изготовление сладостей, только для глаз.

- **Максвелл**, Джеймс (James Clerk Maxwell; 1831 – 1879) – шотландский физик, создатель теории электромагнитного поля, изобретатель основ цветной фотографии.

- **Максимишин** Сергей (род. 1964) – русский фотограф-документалист.

Фотограф должен пройти по очень тонкой грани: видимости и невидимости. Снимать человека без разрешения – нельзя!

В фотографии есть две «неправды»: кадрирование, которое уже выбор, а значит субъективность. И вторая «неправда» – сам фотограф.

- **Манн**, Салли (Sally Mann; род. 1951) – американский фотограф.

Фотографии открывают двери в прошлое, но они также позволяют заглянуть в будущее.

- **Марвилль**, Шарль (Charles Marville; 1816-1879) французский фотограф (архитектура и городской пейзаж).

- **Мейеровиц**, Джоэл (Joel Meyerowitz, род. 1938) – американский стрит-фотограф.

Мне кажется странно прекрасным, что камера, с присущей ей ясностью воспроизведения объекта и его деталей, может создавать образы, в которых заложена возможность быть чем-то большим, чем они есть.

- **Михайлов**, Борис Андреевич (род. 1938) – советский художник, фотограф.

Там, где возникают запреты, появляется ирония. Советское – это именно ироническое отношение к реальности.

Улицы все чаще видятся композициями, которые не несут никакого смысла.

- **Морияма**, Дайдо (Daido Moriyama; род.1938) – японский стрит-фотограф, известен ночными снимками Токио.

Мои образы также далеки от совершенства, как далека от совершенства реальность.

- **Мохой-Надь**, Ласло (Laszlo Moholy-Nagy; 1895-1946) – венгерский художник и фотограф, теоретик фото- и киноискусства, журналист, одна из крупнейших фигур мирового авангарда.

Абсолютно все равно, называть ли фотографию «искусством», или нет. Ее собственные базисные законы, а не мнение критиков, дадут нам единственно верную оценку ее ценности в будущем.

Фотография как искусство не есть просто копия натуры; это доказывается тем, насколько редки «хорошие» фотографии.

- **Мункачи**, Мартин (Martin Munkacsy; 1896-1963) – американский фотограф венгерского происхождения.

Суметь увидеть в сотую долю секунды то, что простые люди не замечают – это теория фоторепортажа. А суметь в следующую тысячную секунды сфотографировать увиденное – это уже практическая сторона фоторепортажа.

- **Ньепс**, Жозеф Нисефор (Joseph Nicéphore Niepce; 1765-1833) – французский изобретатель, известен как первооткрыватель фотографии.

- **Ньютон**, Хельмут (Helmut Newton, настоящее имя Helmut Neustadter; 1920-2004) – австралийский и американский фотограф.

Я никогда не претендовал на то, чтобы создавать произведения искусства.

В моих фото нет послания (message). Они очень просты и не нуждаются ни в каких объяснениях.

Часто женщины на моих фотографиях выглядят, как манекены, а манекены выглядят, как люди. Эта путаница забавляет меня, и я люблю обыгрывать эту двойственность в моих фотографиях.

Я люблю вульгарность. Меня очень привлекает плохой вкус – он гораздо интереснее того, что считается хорошим вкусом, и что на самом деле есть не более, чем стандартный взгляд на вещи.

- **дю Орон**, Луи Дюк (Louis Ducos du Hauron; 1837-1920) – французский ученый, изобретатель цветной фотографии.
- **Ортега-и-Гассет**, Хосе (Jose Ortega y Gasset; 1883-1955) – испанский философ.

Масса брыкается и не понимает.

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других.

Радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения.

Большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства.

- **Парк**, Трент (Trent Parke; род. 1971) – австралийский фотограф.

Я пытался найти ответы на мучавшие меня вопросы о жизни, о смерти, о смысле нашего существования... Фотография помогает мне понять, зачем я здесь. Фотокамера помогает мне видеть.

- **Парр**, Мартин (Martin Parr; род. 1952) – английский фотограф.

Любая фотография есть пропаганда.

Я смотрел на то, что делают мои коллеги, и задавал себе вопрос – какое отношение это имеет к тому, что происходит вокруг? Фотографов интересовали только определенные вещи – визуально интересные места, очень богатые или очень бедные люди, и ностальгия..

- **Пеллегрин**, Паоло (Paolo Pellegrin, род. 1964) – итальянский фотограф-документалист.

- **Пикассо**, Пабло (Pablo Picasso; 1881-1973) – испанский художник, скульптор, график, керамист и дизайнер.

Два самых неудовлетворенных ремесла – это дантисты и фотографы. Дантисты, потому что они хотят быть докторами, и фотографы, потому что они хотят быть художниками.

- **Пинхасов**, Георгий (Gueorgui Pinkhassov; род. 1952) – российский фотограф.

Лучше повышать свой культурный уровень и развивать себя как личность, нежели оттачивать технические приемы. Человек, обладающий вкусом, может заниматься чем угодно. Он – художник. Это и есть свобода, даже от техники.

Фоторепортер – это свидетель, летописец. Он должен передавать реальность и стараться ее не исказить. Он

конечно, свободен ее интерпретировать сообразно собственной личности, визуальной культуре, ощущению композиции, цвета, но все равно реальность превыше всего. И, пожалуйста, никакого фотошопа!

- **Рей, Мэн** (Man Ray, настоящее имя – Эммануэль Радницкий; 1890 – 1976) – французский и американский художник, фотограф и кинорежиссёр.

Я рисую, когда я не могу фотографировать.

Всегда будут люди, интересующиеся только техникой, и спрашивающие «как?», тогда как другие, более любознательные натуры, задают вопрос «почему»? Что касается меня, я всегда предпочитал вдохновение информации.

- **Риис, Джейкоб** (Jacob Riis; 1849-1914) – Датско-американский журналист, фотограф.

Я пришел к фотографии не как к забаве... я просто должен был ее использовать, и я никогда не выходил за рамки необходимости.

- **Робинзон, Генри П.** (Henry Peach Robinson; 1830-1901) – английский фотограф-пикториалист, один из изобретателей фотомонтажа.

Фотография давно получила бы признание в качестве изящного искусства, если бы мы не вдавались так сильно в детальность. Мы всегда были слишком горды детальностью наших работ.

Красота, картинность, и привлекательность – вот пища искусства.

- **Родченко, Александр Михайлович** (1891-1956) – советский живописец, график, скульптор, фотограф, художник театра и кино. Один из основоположников конструктивизма.

Нас приучили, воспитывая тысячелетия на разных картинах, видеть все по правилам бабушкиной композиции. А нужно революционизировать – людей видеть со всех точек и при всяком освещении.

- **Руша, Эд** (Ed Ruscha; род. 1937) – американский художник и фотограф.
- **Сальгадо, Себастиано** (Sebastiao Salgado; род. 1944) – бразильский фотограф-документалист.

Фотографию делает не фотограф; фотография более или менее хороша в зависимости от ваших отношений с людьми, которых вы фотографируете.

Информация, которую мы получаем по телевидению, большей частью искажена (скомкана). Фотография позволяет отводить гораздо больше времени каждой теме.

Если фотография не придает благородства человеку, которого вы фотографируете – нет смысла ее снимать.

- **Сатклифф, Фрэнсис** (Francis Meadow Sutcliffe; 1853-1941) – английский фотохудожник.

Фотография дает нам голую истину; воображение должно одеть ее.

- **Саудек, Ян** (Jan Saudek; род. 1935) – культовый чешский фотограф, мастер эротической фотографии.

Я не знаю способов фотографировать чужую жизнь. Я фотографирую свою.

- **Стайхен, Эдвард** (Edward Steichen; 1879-1973) – американский фотограф-пикториалист.

Когда вы начинаете видеть вещи – вы начинаете по-настоящему чувствовать их.

Когда я впервые заинтересовался фотографией, у меня была идея добиться ее признания в качестве изящного искусства. Теперь я не дам за это ломаного гроша. Задача фотографии в том, чтобы объяснить человека человеку и человека самому себе.

Ни один фотограф не хорош настолько, как простейшая камера.

- **Слюсарев** Александр Александрович (1944 – 2010) – российский фотограф, классик российской художественной фотографии, профессиональный переводчик.

Для меня информация о конкретном моменте не важна, мне важна информация о состоянии этого, скажем так, момента

- **Смелов**, Борис (1951-1998) – ленинградский фотограф, художник.

Когда сознание возвращается из бездны опьянения, особенно остро воспринимается красота окружающего мира.

- **Стюарт**, Мэтт (Matt Stuart; род. 1974) – английский стрит-фотограф.

Я полагаюсь на маленькую «Лейку», терпение и оптимизм. В награду я получаю шанс сделать честный снимок, который люди безошибочно воспримут, как подлинный момент, и который, я надеюсь, останется в их памяти.

- **Стиглиц**, Альфред (Alfred Stieglitz; 1864-1946) – американский фотограф, один из крупнейших мастеров пикториализма.

В фотографии содержится реальность настолько тонкая, что она становится больше, чем реальностью.

Хочу обратить ваше внимание на наиболее популярное заблуждение насчет фотографии — термин «профессиональная» используется для удачных, по общему мнению, фотографий, термин «любительская» — для

неудачных. Но почти все великие фотографии делаются — и всегда делались — теми, кто следовал фотографии во имя любви — и уж никак ни во имя наживы. Термин «любитель» как раз предполагает человека работающего во имя любви, так что ошибочность общепринятой классификации очевидна.

Там, где есть свет — там можно фотографировать.

Цель искусства — самовыражение.

- **Судек**, Йозеф (Josef Sudek; 1896, 1976) — чешский фотограф, работал в жанре городского пейзажа.

Все вокруг нас, мертвое или живое, в глазах сумасшедшего фотографа претерпевает столько изменений, что кажущийся мертвым объект оживает благодаря свету или своему окружению... Поэтика в том, чтобы заснять хотя бы часть этого.

Я полагаю, что фотография любит банальные объекты, и я люблю жизнь объектов.

- **Суткус** Антанас (Antanas Sutkus; род. 1939) — классик советской и литовской фотографии, основатель Союза фотоискусства Литвы.
- **Тальбот** Уильям Генри Фокс (William Henry Fox Talbot, 1800-1877) — английский физик и химик, один из изобретателей фотографии, изобретатель негативно-позитивного процесса.

Одним из достижений Фотографического Искусства будет то, что оно позволит нам ввести в картины множество сиюминутных деталей, которые добавляют изображению реальности и правдивости, но копированием которых с натуры художники себя обычно не затрудняют.

- **Уайт**, Клэрэнс (Clarence Hudson White; 1871-1925) — американский фотограф-пикториалист.

- **Уорхол**, Энди (Andy Warhol; 1928-1987) – американский художник-постмодернист.
- **Франк**, Роберт (Robert Frank; род. 1924) – современный американский фотограф.

Белое и черное – это цвета фотографии. Для меня они символизируют надежду и отчаяние.

Меня часто обвиняют, что я сознательно искажаю факты, чтобы они соответствовали моей точке зрения. Это отчасти правда, ведь фотограф не может наблюдать жизнь безучастно. Его мнение – своего рода критицизм. Но критицизм может быть и от любви.

- **Халсман**, Филипп (Philippe Halsman, 1906-1979) американский фотограф, родился в Латвии, создатель серии портретов С.Дали.

Слово «фотография» можно перевести, как «световое письмо» или «рисование светом». Некоторые фотографии создают прекрасные фотографии, рисуя светом. Другие фотографии пытаются сказать что-то своими фотографиями. Они пишут светом.

Идея в голове фотографа важнее, чем его камера.

- **Хепфнер**, Марта (Marta Hoepffner; 1912-2000) – немецкий фотограф-авангардист.
- **Хилл**, Дейвид (David Octavius Hill; 1802-1870) – шотландский художник, создавший вместе с фотографом и химиком Робертом Адамсоном первые в истории фоторепортажные серии.
- **Хорст**, Хорст (Horst P. Horst; 1906-1999) – немецкий и американский фотограф-портретист.
- **Эббот**, Беренис (Berenice Abbott; 1898-1991) – американский фотограф.

Я согласна, что все хорошие фотографии – это документы, но я также знаю, что не все документы – хорошие фотографии.

Хороший фотограф не просто документирует, он исследует объект, он раскрывает его...

- **Эванс** Уокер (Walker Evans; 1903-1975) – американский фотограф-журналист.

Фотография – это не милые котята, не обнаженная натура, не материнство и не композиции из коммерческих продуктов. И ни при каких обстоятельствах фотографией не может быть то, что происходит даже рядом с пляжем.

- **Эглстон** Уильям (William Eggleston; род. 1939) – современный американский фотограф, основоположник цветной художественной фотографии.

- **Эйзенштадт**, Альфред (Alfred Eisenstaedt; 1898-1995) – немецкий и американский фотожурналист.

Люди всегда спрашивают про камеру, но это не имеет значения, какая камера у вас. Если у вас не глаза, камера бесполезна.

Фотограф не должен быть агрессивным. Некоторые агрессивны, например Анри Брессон – но он газетчик. Если вы говорите с людьми, вам не приходится распихивать их.

С камерой в руках я не знаю страха.

- **Эйзенштейн**, Сергей Михайлович (1898-1948) – советский режиссёр, сценарист, теоретик кино.

Единое входит в сознание и чувства через целое и целое -- через образ.

Этот образ входит в сознание и ощущение, и через совокупность каждая деталь сохраняется в нем в ощущениях и памяти неотрывно от целого.

- **Эко**, Умберто (Umberto Eco; род. 1932) – итальянский философ, историк-медиевист, специалист по семиотике, писатель.

Произведение искусства – это принципиально неоднозначное сообщение.

Критику-структуралисту прекрасно известно, что художественное произведение не сводимо ни к схеме, ни к ряду схем, из него извлеченных, но он загоняет его в схему для того, чтобы разобраться в механизмах, которые обеспечивают богатство прочтений и, стало быть, непрерывное наделение смыслом произведения-сообщения.

- **Эрвитт**, Эллиот (Elliott Erwitt; род. 1928) – американский фотограф. Родился в Париже в семье эмигрантов из России.

Для меня фотография – это искусство наблюдения, искусство того, как находить интересное в самом обычном месте... Это скорее относится не к предметам, которые вы видите, а к тому, как вы на них смотрите.

В книге использованы изображения из следующих источников:

Trent Parke “Dream/life” Hot Chilli 1999 [Илл. 1, Илл. 139, Илл. 140]

Gianni Mercurio “David LaChapelle” Giunti 2009;
snarkerati.com/galleries/index.php/Jamie-Bochert [Илл. 4]

“The Best of Helmut Newton” Schirmer/Mosel 2004 [Илл. 5]

“Photofile: Helmut Newton” Thames & Hudson 2006 [Илл. 12, Илл. 52]

“Saul Leiter (Photofile)” Thames & Hudson, 2009 [Илл. 6, Илл. 169]

Peter Galassi “Henri Cartier-Bresson: The Early Work” The Museum of Modern Art, NY 1987 [Илл. 10]

Franz-Josef Weppelmann “Wer sind sie, Henri Cartier-Bresson?” Schirmer /Mosel 2003 [Илл. 7, Илл. 16, Илл. 17, Илл. 30, Илл. 49, Илл. 53, Илл. 117, Илл. 118, Илл. 119]

“Henri Cartier-Bresson: Scrapbook” 2007 [Илл. 22]

“Antonio López García: Paintings and Sculpture” Distributed Art Publishers, Inc. 2011 [Илл. 14]

Richard Whelan “Robert Capa: the Definitive Collection” Phaidon Press London 2001 [Илл. 15, Илл. 121]

“The Magic Mirror of M.C. Escher” Taschen 2007 [Илл. 28, Илл. 47]

“Marc Riboud in China” Harry N. Abrams 1997 [Илл. 50]

“Philippe Halsman: A Retrospective” Bulfinch 1998 [Илл. 51]

“Ansel Adams: 400 Photographs” Ansel Adams; 1ST edition 2007 [Илл. 9, Илл. 54]

“Ansel Adams in the National Parks” Little, Brown and Company 2010 [Илл. 92]

Josef Koudelka “Invasion 68: Prague” Aperture Foundation 2008 [Илл. 60, Илл. 125]

“Josef Koudelka (Photofile)” Thames & Hudson 2007 [Илл. 137, Илл. 138]

Elliott Erwitt “Personal Best” teNeues 2010; “New York” teNeues 2011 [Илл. 56, Илл. 62, Илл. 124.]

Ian Berry “The English” Penguin Books London 1978 [Илл. 65, Илл. 66, Илл. 67, Илл. 68, Илл. 69, Илл. 71, Илл. 72, Илл. 123]

Anna Farova, Josef Sudek “Josef Sudek (Fototorst)” Torst 2003 [Илл. 83]

“5 Great Street Photographers - Jacob Riis” Phaidon Press 2001 [Илл. 99]

“Atget, Paris” Taschen 2008 [Илл. 100, Илл. 101]

Michel Frizot and Annie-Laure Wanaverbecq “Andre Kertesz” Editions Hazan 2010 [Илл. 102]

“Brassai, Paris” Taschen 2008 [Илл. 103, Илл. 104, Илл. 105]

“Robert Doisneau: Paris” Flammarion 2010 [Илл. 106, Илл. 107, Илл. 108, Илл. 109]

“Aperture 128: Martin Munkacsy” Aperture 1993 [Илл. 113]

Robert Frank “The Americans” Steidl 2008 [Илл. 114, Илл. 115]

Robert Frank “London/Wales” Robert Frank 2008 [Илл. 116]

Sebastiano Salgado “Sahel: The End of the Road” University of California Press 2004 [Илл. 122]

Matt Stuart <http://www.mattstuart.com> [Илл. 126]

“Antanas Sutkus. Retrospective” Vilnius, Sapnu sala 2009 [Илл. 127]

Александр Калион «Русские. Провинция начала 1980-х» R-Master 2006 [Илл. 128]

«Борис Смелов. Ретроспектива» Государственный Эрмитаж 2009 [Илл. 129]

Сергей Максимишин «Последняя империя 20 лет спустя» М. Леонид Гусев, 2007 [Илл. 131]

John Szarkowski “William Eggleston's Guide” The Museum of Modern Art, NY 2002 [Илл. 135]

“Garry Winogrand - The Game of Photography” Tf Editions 2001 [Илл. 136]

Alistair Crawford “Mario Giacomelli” Phaidon Press 2006 [Илл. 141, Илл. 170]

“Hot Light/Half-Made Worlds: Photographs from the Tropics by Alex Webb” Thames & Hudson 1986 [Илл. 142]

“Joel Meyerowitz: Out of the Ordinary 1970-1980” 2007 [Илл. 143]

Martin Parr “Think of England” Phaidon Press 2004 [Илл. 145]

Martin Parr “The Last Resort” Dewi Lewis Publishing 2010 [Илл. 146]

"Andreas Gursky: Photographs" Schirmer/Mosel 2004 [Илл. 147]

“Philip-Lorca diCorcia (Contemporaries, a Photography Series)” The Museum of Modern Art, NY 2003 [Илл. 148]

Sally Mann "Immediate Family" Aperture NY 1992 [Илл. 149]

Sally Mann "Deep South" Bulfinch, Washington, DC 2005 [Илл. 161, Илл. 168]

Daido Moriyama “Memories of a Dog” Nazraeli Pr 2004 [Илл. 164]

Daido Moriyama Record No. 6 Nazraeli Press 2009 [Илл. 165]

Lorenzo Castore "Paradiso" ACTES SUD 2006 [Илл. 166]

"Magnum Magnum" Schirmer/Mosel Munchen 2009;
<http://www.magnumphotos.com> [Илл. 31, Илл. 44, Илл. 45, Илл. 46, Илл. 58, Илл. 59, Илл. 61, Илл. 70, Илл. 162]

Masters of Photography <http://www.masters-of-photography.com> [Илл. 94]

"20th Century Photography Museum Ludwig Gologne" Taschen 2001 [Илл. 88, Илл. 91, Илл. 111, Илл. 120]

Aldred Stieglitz "Camera Work" Taschen 2008 [Илл. 2, Илл. 82, Илл. 84, Илл. 85, Илл. 86]

"A History of Photography from 1839 to the present" Taschen 2005 [Илл. 110, Илл. 90]

К. Бажак, "История фотографии". М.: Астрель, 2006 [Илл. 73]

Г. Рид, "Краткая история современной живописи", М., Искусство-XXI век, 2006 [Илл. 156, Илл. 163]

К. Каррьеро, "Потребление и поп-арт", М., Искусство-XXI век, 2010г. [Илл. 133, Илл. 134]

В книге также использованы материалы из Википедии, с сайтов photographer.ru, street-photo.ru, photoisland.net и других, из периодического издания «Вестник Стрит-Фото».

Литература

1. А. Картье-Брессон, «Воображаемая реальность», Лимбус-Пресс, 2008
2. А. Картье-Брессон, «Решающий момент», «Magnum Photos» 1952
3. С. Зонтаг, Взгляд на фотографию, Нью-Йорк 1973; в книге «Мир фотографии», М. 1998
4. Ю.В. Гавриленко, «Что такое фотография?», ART-переход.ru 2005
5. Х. Ортега-и-Гассет, «Дегуманизация искусства», «Эль Соль» 1925
6. Л.П. Дыко, А.Д. Головня, «Фото-композиция», М, Искусство, 1962
7. Р. Арнхейм, «О природе фотографии» //Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
8. С.М. Даниэль, «Искусство видеть», СПб, «Амфора» 2006
9. З. Кракауэр «Теория фильма» («Природа фильма»), 1960
10. Р. Барт, «Camera Lucida», Париж 1980
11. Р. Капа, «Немного не в фокусе», Нью-Йорк, 1947
12. Л. П. Дыко, «Основы композиции в фотографии» М., Высшая школа, 1988
13. Е. А. Григорян, «Основы композиции в прикладной графике» Ереван, 1986
14. А.И. Лапин, «Фотография как...», Москва 2004
15. Р. Арнхейм, «Искусство и визуальное восприятие», Беркли 1954
16. С.М. Ландо, «Фотокомпозиция для киношколы», СПб, Политехника-сервис, 2009
17. Э. Панофски, «Перспектива как символическая форма» (1927); СПб, Азбука-классика, 2004
18. П. Флоренский, «Обратная перспектива», 1919 \\ Иконостас. М: Русская книга, 1993
19. Б.В. Раушенбах, «Системы перспективы в изобразительном искусстве». М.: Наука, 1986.

-
20. Ж. Бодрийар. Интеллект Зла, Лондон, 2005
 21. В.И. Михалкович, В.Т. Стигнеев, «Поэтика фотографии». Искусство, 1989
 22. У. Эко, «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», М. «Симпозиум» 2006
 23. Р. Барт, «Риторика образа» / Избранные работы. М., 1994
 24. «Иван Крамской», текст Т. Карпова. М.: Белый город, 2000
 25. О. Л. Голубева, «Основы композиции», Москва 2004
 26. И. Берри, «Англичане», London, 1978, М.: Планета, 1981
 27. A History of Photography, Taschen 2005
 28. К. Бажак, «История фотографии». М.: Астрель, 2006
 29. Е. Литвинова, «Пикториализм», Prophotos.ru 2007
 30. Camera Works, The Complete Photographs, Taschen 2008
 31. В. Кандинский, «О духовном в искусстве», Мюнхен 1911
 32. Г. Рид, «Краткая история современной живописи», М., Искусство-XXI век, 2006
 33. С.М.Эйзенштейн, «Монтаж» – М.: ВГИК, 1998.
 34. М. Рейдер, ««Русские» Александра Калиона», сайт «Фотолан»
 35. Ю.В. Гавриленко, «Одиссея Сознания», www.2x36.ru, 2007
 36. У. Эко, «История красоты», Слово, 2005
 37. А.Ф.Лосев, «История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика». М., 1975
 38. К. Каррьеро, «Потребление и поп-арт», М., Искусство-XXI век, 2010г.
 39. Х. Ортега-и-Гассет, «О точке зрения в искусстве», Мадрид, 1924

СТРИТ-ФОТОГРАФИЯ: ОТКРЫТИЕ ПЛОСКОСТИ
Язык, история, эволюция идей
непостановочной художественной фотографии

Учебно-методическое пособие

Текст, рисунки, оформление: © Антон Вершовский
Ознакомительная версия.
Иллюстрации приведены в пониженном разрешении.

СПб 2011

Первое издание: М., Double Vision, 204 с., 2012, 10000 экз.
ISBN 978-5-905773-01-3

Исправления и доработка: СПб 2014

Текст книги, в том числе электронного издания, защищен «Законом Российской Федерации об авторском праве и смежных правах». Запрещено полное или частичное копирование материалов без согласия автора и правообладателей. Незаконное использование материалов влечет за собой административную либо уголовную ответственность [Ст.49]. При согласованном использовании текста книги обязательна ссылка на источник и указание авторства.

