

## глава 2

# ВОЗМОЖНОСТЬ

# ХУДОЖЕСТВА

Мы постараемся доказать, что фотографическое изображение не тождественно изображаемому объекту, иначе пришлось бы согласиться с тем, что в результате природного автоматизма фотографического процесса реальность сама собой перетекает на фотоматериал. А роль фотографа всего-навсего в том, что он инициирует процесс, то есть выбирает объектив, точку съемки и нажимает на кнопку.

В мире ежечасно делаются миллионы фотоснимков. Конечно же, практически все они лишены какого бы то ни было творческого начала. Собственно результат зависит от программы автоматической камеры, но не от человека. Но разве любой произвольный текст имеет отношение к литературе? Или же любой покрытый красками холст - к живописи? А художественная литература, настоящая живопись или поэзия тем не менее существуют.

Нет полной ясности, может ли фотография быть подлинным искусством. Фотографий-произведений достаточно, а ясности нет. Искусство, как известно, - это создание человека, плод его мысли, фантазии, интуиции, а фотография - всего-навсего результат физико-химического процесса.

**ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ.** Разделение фотографии на художественную и документальную не совсем удачно. До сих пор не решен вопрос о границе их раздела, ведутся споры, может ли документальная фотография быть одновременно художественной? Например, в кино деление на документальные и художественные фильмы явно устарело, документальные часто ближе к искусству, нежели художественные.

Проблема в том, возможны ли художественность и формотворчество в фотографии или же, наоборот, они принципиально недопустимы? В этом случае, если и говорить о существовании фотоискусства, какое-то оно получается второсортное, ущербное, его и называют техническим, чтобы не спутать с изобразительным или другим «настоящим».

В самом термине «художественность» нет ничего мистического. Конечно, он не имеет отношения к качеству фотографии, уровню ее технического совершенства или

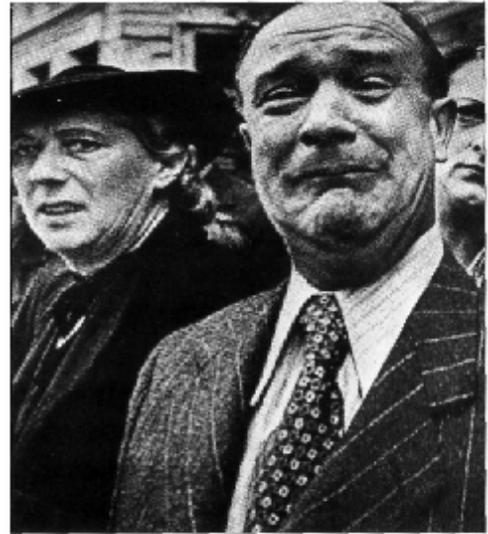
мере рукотворного вмешательства фотографа в изображение, трансформации его. Кое-как сделанная контролька может иметь черты художественности, а прекрасно отпечатанный снимок в дорогой раме - не иметь.

Важно отметить, что само по себе наличие художественности еще не есть признак искусства, вернее это признак необходимый, но не достаточный. Картина или фотография может быть построена по всем законам композиции и очень искусно сделана, но искусство - совершенно другой уровень. А кроме того, в некоторых случаях мы готовы признать произведением фотоискусства и нехудожественную фотографию - свидетельство какого-либо уникального события или момента (илл. 405; Февраль 1941 года. Французские части покидают Марсель, за ними придут немцы). «Я готов согласиться с тем, что большинство снимаемых фотографий лишены художественной ценности, но то же самое можно сказать и о тысячах акров полотна, ежегодно покрываемых краской. Живопись и скульптура, как и другие виды искусства, создают тысячи посредственных произведений ради одного шедевра; однако мы восхищаемся всеми этими искусствами, несмотря на то что они терпят так много неудач», - сказал Хельмут Гернштейн (52-69).

В изобразительном искусстве художественность означает наличие художественной формы, а она, в свою очередь, может быть построена лишь в изображении и отсутствует в изображаемом. Применительно к фотографии важно не *что* изображено на снимке, будь то редкий момент или даже уникальное событие, а *как* это изображено. Иначе говоря, художественность можно обнаружить только на уровне изображения, каким бы изящным или содержательным ни было само изображаемое. Вопрос решается в процессе анализа изображения, его композиции, его строя.

Конечно, фотография - это исследование действительности, но открытие происходит в конечном счете не только в видеоискателе, но, главным образом, на фотобумаге. Само изображение на плоской

бумаге содержит или не содержит нечто такое, что позволяет нам говорить о наличии или отсутствии художественной формы. Проблема в том, чтобы научиться видеть это «нечто», распознавать его в толпе деталей и подробностей на фотоснимке, независимо от того, какие роли играют все эти отвлеченные фигуры, круги и



405. Неизвестный фотограф

треугольники, то есть - *кого* или *что* они на сей раз изображают. А кроме того - научиться видеть нюансы, хотя лучше было бы сказать - «чувствовать», ибо в большинстве случаев они практически невидимы, хотя от них-то все и зависит.

Еще ближе к сути искусства знаменитое «чуть-чуть» К. Брюллова. Об этом пишет Лев Толстой: «Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. „Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось“, - сказал один из учеников. „Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть“, - сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства». И далее: «То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее - в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация - в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено - в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства» (40-127, 128).

«Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, - это все равно, что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма», - заключает Лев Выготский, комментируя высказывание Л. Толстого (11-37).

О том же говорит и А. Картье-Брессон: «Разница между хорошим и средним снимком - это вопрос нескольких миллиметров, очень маленькая разница. Но существенная. Я думаю, что между фотографами нет большой разницы, зато очень важны разницы маленькие» (53).

**ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ.** Но разве можно говорить о самостоятельности изображения в фотографии, коль скоро изображение это тождественно изображаемому? В изобразительном искусстве каждый мазок, каждый штрих и каждая линия в картине есть произведение художника, результат его замысла и состояния, а изображение в целом - его самовыражение, причем оно никак не тождественно натуре. Мера условности, несоответствия между реальностью и ее изображением есть необходимое для художественности условие.

Но такая условность, отличия между изображением и изображаемым, существуют и в фотографии, хотя, безусловно, они меньше, чем в живописи или графике.

Если изображение действительно не является точной копией изображаемого, слепком с него, как принято думать, художественность в фотографии достижима,

и тогда мы можем говорить о формотворчестве в фотографии или о фотографическом искусстве, произведения которого в отдельных случаях столь же уникальны, как и произведения живописи или графики.

Более того, художественная фотография является единственным и самым неоспоримым доказательством того, что в самой реальности, несмотря на всю ее хаотичность и непредсказуемость, существуют редкие, но тем более бесценные для нас моменты красоты и смысла.

Фотограф «берет» такой момент отчасти готовым, остается только осмыслить и довести его спонтанную художественность до уровня искусства, уточнить отношения и выстроить целое. Задача фотографа, если говорить о художественной фотографии, - наполнить композицию смыслом.

Поэты бывают медиумами или творцами. Фотограф (репортажная фотография) всегда медиум, он не создает того, что происходит, а лишь откликается на происходящее.

Решение принимается в доли секунды. Поэтому так важно забыть о себе, своем опыте, представлении происходящего, уже виденных снимках подобных сюжетов - полностью погрузиться в ситуацию, воспринимать ее никак не умом, а только сердцем и нервами.

«Объект съемки не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом» (З. Кракауэр, 22-40).

\* \* \*

Рассмотрим фотографическое изображение с точки зрения соответствия его изображаемому объекту реальности.

Фотография - результат одноглазого зрения, как и живопись. Точные и часто нарочитые совпадения разноплановых предметов - элемент фотографического языка. При рассматривании плоского изображения все зрительные признаки удаленности не работают и их заменяют изобразительные признаки третьего измерения, которые и дают сильнейшую иллюзию перспективы.

Черно-белая фотография - определенная условность, хотя, конечно, графика по сравнению с фотографией гораздо более лаконична и еще более условна. Ее язык включает в себя выразительность линии, каждого штриха, проведенных рукой художника (связь с материалом). Поверхность листа бумаги в графике чаще всего не скрывается, поэтому пространство в ней имеет другое измерение. Фотография, наоборот, прозрачна и безудержно болтлива в силу избыточности информации.

Если представить себе мир черно-белым, его изображение на фотобумаге будет иметь массу тональных несоответствий. Добиться абсолютно точной копии реальных объектов, сохранить все фактуры, получить черное черным, а серое серым

-

чрезвычайно трудная техническая задача. Зато в черно-белой фотографии фотограф имеет возможность строить тональные отношения практически свободно с помощью света, экспозиции, фильтров, проявления и печати. Небо в пейзаже может быть чисто белым, серым или черным с тем или иным рисунком облаков. Изменяя тональные отношения, уходя от правдоподобия, фотограф создает свое, необходимое ему пространство и добивается выразительности.

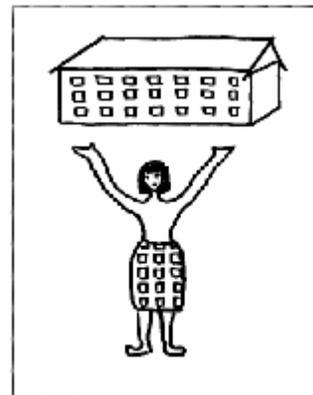
Часто говорят, что черно-белая фотография гораздо богаче цветной несмотря на отсутствие реальных цветов. Чего стоят только возможности черного цвета, таинственного, волнующего: глубокого, искристого, черного со структурой зерна или угольно-черного, глухого (фактура бумаги, зернистость материала, бумажный проявитель). Черные формы могут зрительно восприниматься как лежащие на поверхности, выступающие вперед или уходящие в глубину.

Главное достоинство черно-белой фотографии - ее недосказанность, лаконичность, это и делает ее столь привлекательной. Объект съемки отличается от его изображения на фотобумаге гораздо больше, чем в цветном варианте. Поэтому художественность в черно-белой фотографии в большей мере достижима.

Легкая, еле заметная окраска изображения (вирирование, тонирование) придает черно-белому изображению сильнейшую выразительность, оттенки в светах и тенях могут отличаться по цвету.

Отказываясь от цвета, черно-белая фотографий приобретает уникальные возможности создания новых связей и отношений. Так, голубое небо и желтое платье женщины на переднем плане настолько контрастны, что ни при каких условиях не взаимодействуют в реальности, зато на черно-белой фотографии могут быть связаны подобием. Новая тональная связь дает новый, невозможный ранее смысл. Таким образом, композиция черно-белого изображения гораздо богаче отношениями и подобиями, то есть имеет больше возможностей для языка изображения, причем часто абсолютно немислимых в зрительной реальности.

Но и это еще не все. То же самое желтое платье и кирпичного цвета стена дома на заднем плане хотя и достаточно близки, все равно не будут иметь сильной связи (даже при подобии геометрических форм) в реальном пространстве по той простой причине, что когда мы смотрим на платье, не видим дома (конвергенция глаза и 3-градусный угол резкого зрения), а направив взгляд на дом, - платье. То есть видим, конечно, но лишь периферийным, нерезким, невнимательным зрением. Или действительно не видим их одновременно, сначала рассматриваем одно, затем поворачиваем голову и видим другое. А на фотографии (черно-белой или даже цветной) они, платье и дом, могут оказаться рядом или одно под другим и получают в силу этого сильную связь,



406

на которой, возможно, и строится вся композиция. Изображения платья и дома лежат в одной плоскости, одинаково резки и соседствуют определенным образом. И даже когда мы воспринимаем дом и женщину на снимке в перспективе, та «плоская» связь между ними остается столь же сильной, поскольку видим их совершенно отчетливо (илл. 406).

Плоскость изображения дает разноплановым элементам новую, невиданную свободу взаимодействия несмотря на большую разницу в удаленности их от глаза наблюдателя в реальном пространстве.

Это явление можно назвать **основным феноменом плоского изображения**, ибо оно имеет место для любого изображения на плоскости, рукотворного или фотографического.

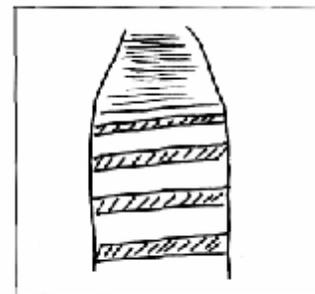
Изображенные на бумаге или холсте предметы не являются буквальными копиями или отражениями предметов реального мира, в пространстве плоскости они живут другой жизнью, по совершенно другим законам, меняются не только пластические, но даже смысловые отношения между ними. Установление новых отношений между предметами, изображенными на плоскости бумаги или холста, невозможных для них как предметов видимого, пространственного мира - вот подлинная задача изобразительного искусства и фотографии. Именно плоскость дает предметам свободу жить другой жизнью. Благодаря плоскости, особенностям ее восприятия изображение становится новой реальностью, тем вторым миром, о котором говорят в связи с искусством.

И хотя эта новая реальность очень напоминает настоящую, она принципиально другая, что и позволяет нам говорить о возможной художественности в фотографии, будь то пейзаж, натюрморт или репортаж.

Нарушения тональной перспективы, которые мы назвали обратной перспективой - человек в белом заслоняет черный дом вдали, - воспринимаются как нарушения именно в плоском изображении, поскольку только в нем человек и дом воспринимаются глазом одинаково отчетливо и лежат в одной плоскости. Таким образом, и в этом случае плоскость изображения дает предметам новую свободу отношений. А опытный фотограф иногда находит смысл в обратной тональной перспективе и соответственно строит композицию.

И еще одно отличие объекта от изображения - это так называемая константность восприятия величины, в силу которой мы «мысленно» увеличиваем размер удаленных предметов и уменьшаем размер слишком близких (рука около глаза).

Поэтому, например, рельсы в действительности мы видим как на **илл. 407**. Сначала они строго параллельны и только на значительном расстоянии начинают сходитьсь и уменьшаться в размерах.



407

Кажущийся размер узнаваемых объектов как бы сохраняется, хотя хрусталик, к примеру, честно дает изображение человека величиной со спичку. Но даже у ребенка, если он смотрит из окна 10-этажного дома на улицу, не возникает намерение собрать таких человечков в спичечную коробку, чтобы потом с ними поиграть. Ему, конечно, хотелось бы иметь такую замечательную игрушку, но он не воспринимает их настолько маленькими.

Константность восприятия размера не допустит такой смешной ситуации (илл. 408, 409). Она просто уменьшит размер человека на переднем плане и увеличит его на дальнем. Кстати, картинка эти показывают, насколько различны перспектива объектива и реального зрительного восприятия пространства.

Объектив, конечно же, про константность ничего не знает и поэтому возможны казусы, как на илл. 410.

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

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

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

Все это справедливо, если говорить о фотографии вообще (или о тексте вообще; о холсте, покрытом красками, вообще). Более того, художественная фотография



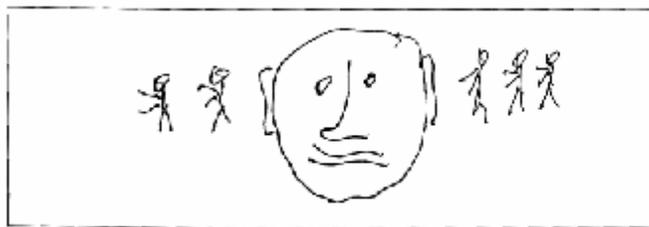
408, 409

составляет доли процента среди массы всех фотоснимков в мире. И все же развитие визуального языка отчасти происходит в направлении художественности.

Это вызвано как требованием большей смысловой наполненности изображения, которое соответствует содержательности фотографии в средствах массовой коммуникации, так и стремлением многих фотографов к художественному языку, композиционному творчеству, которое в этом случае становится основным средством выражения

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

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



410

## **ЧАСТЬ 3**

### **ВВЕДЕНИЕ**

### **В РЕПОРТАЖНУЮ**

### **ФОТОГРАФИЮ**

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

## **глава 1**

### **ВИДЫ**

### **ИЛИ ЖАНРЫ**

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

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

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

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

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

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

А третий скажет, что будет искать выразительный типаж, что через характерную внешность конкретного человека хочет выразить нечто, соответствующее его замыслу. И так далее, и тому подобное. Задача, которую ставит фотограф, определяет логику его действий, специфику его работы и даже техническое оснащение, которое ему потребуется.

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

То есть это понятие гораздо шире определенного фотографического жанра в традиционном его понимании и относится не к снимаемому объекту, а к чему-то более существенному - подходу фотографа к съемке, поведению его, предсказуемости результата и многому другому, важнейшему для творческого фотографа.

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

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

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

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

Во-первых, понятие художественности обычно не раскрывается, кроме расхожих клише: художественная фотография - это фотография «хорошая», художественная фотография обладает эстетическим воздействием; художественная фотография - это образность или же степень вмешательства, мера рукотворной работы фотографа. Иногда понятия подменяются: художественная фотография называется фотоискусством

вымысла, документальная - фотоискусством факта, плюс хроникальная как неискусство. Или предлагают такой гибрид, как художественно-документальная фотография.

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

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

Все фотографии в равной мере документальны, но по-разному информативны. В одной запечатлены какие-то событие, ситуация, факт, сами по себе настолько выдающиеся, что они-то и являются содержанием такой фотографии («Горе» Д. Бальтерманца, илл. 411). А в другой информация не представляет сколь-нибудь значительного интереса, содержание такой фотографии в чем-то другом: в подтексте, аналогии, форме, выразительности изображения.

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

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



411. Дмитрий Бальтерманц  
Керчь, 1942 год

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

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

Предварительно можно свести все многообразие фотографических задач, которые фотограф решает при съемке, к четырем основным типам.

**Первая фотографическая задача** - получить резкое, хорошо проработанное изображение одного объекта, одной детали или же совокупности всех деталей в кадре, вне связей выделенной детали с другими или же деталей друг с другом. Цель - точность, изображение - точная копия изображаемого. Это - техника, пусть даже доведенная до уровня высочайшего мастерства. Если сам объект съемки выразителен, выразительной будет и фотография. Фотограф не перестраивает изображение по-своему, его задача - сделать точную копию изображаемого (илл. 412).



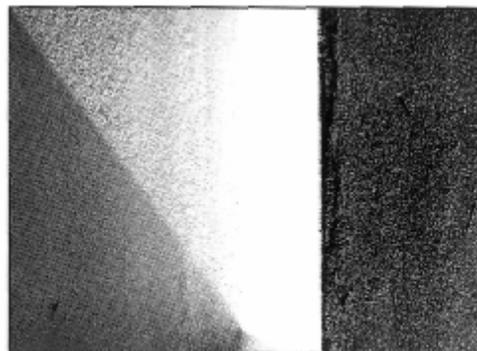
412

**Вторая фотографическая задача** - взять в кадр только тот или те объекты, которые в своем сочетании или сопоставлении несут определенный смысл, подтекст. Но для того чтобы такое сопоставление состоялось, необходимо придать ему соответствующую форму, по крайней мере выделить необходимые детали, расставить нужные акценты. Эта задача уже показывает в какой-то степени мышление фотографа, его способность построить определенное изобразительное высказывание (смысловые связи выделенных элементов). То есть здесь присутствуют авторское начало, интерпретация (илл. 413).



413

**Третья фотографическая задача** - целенаправленное построение изображения. Светом, точкой съемки, резкостью, всеми доступными фотографу средствами выделить одни детали и приглушить звучание других, возможно, видоизменить их. В итоге на снимке получится не совсем то, что было в реальности, а иногда и совсем не то. Это фотография творческая, здесь требуется все мастерство фотографа. К тому же это и авторская фотография, ее цель не фиксация, а выразительность, которая, возможно, только намечалась в самом объекте съемки или отсутствовала совсем (невывраительный объект и выразительная фотография, илл. 414).



414

**И четвертая фотографическая задача** - сочетать, сопрягать детали, взятые в кадр, добиваясь в первую очередь их согласованности, и в этой согласованности искать смысл. В этом случае сам объект съемки или происходящее могут не представлять никакого интереса, акцент из изображаемого переносится в изображение. Иначе говоря, фотографа интересуют не столько смысловые связи, как изобразительные. В такой фотографии, а это, безусловно, самый трудный и самый редкий случай, главным становится чисто художественная задача построения изображения (**илл. 415**; см. также с. 207).



415

## глава 2

# ВИДЫ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ

**ХРОНИКАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ.** Хроникальная фотография, или фотография факта - это снимки каких-то частных событий, представляющих интерес только для тех людей, кто их сделал и кто на них изображен. Люди ведут хронику своей жизни, жизни своих близких и друзей. На снимке - неотобранная и непродуманная случайная информация. Выхваченный из жизни факт не представляет интереса, он сам по себе. Нет сцепления его с другими фактами, а потому не будет и мысли как результата такого сцепления.

Компоновка случайная, границы кадра ничем не определены, свободны, изображение открыто продолжается во все стороны. Снимок делается ради одного интересующего фотографа объекта в центре, остальное всего лишь при нем присутствует.

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

Пройдет много лет, хроникальные кадры станут частью истории и окажутся интересными, но не в фотографическом смысле, а как документ ушедшего времени (илл. 416; см. также с. 251).

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

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

«Мы с женой в Париже», «Мой дом, мои дети», «Какой смешной человек, вон тот сзади», «А это мой день рождения, видно всех, кто пришел», «Какая интересная собака». Но и здесь природа фотографии проявляется, хотя и неожиданно. На снимке



416

«Моя жена и пирамиды», возможно, самое интересное - как случайный прохожий держит руку, то есть непредвиденное и в данном случае ненужное.

**ИНФОРМАЦИОННАЯ ФОТОГРАФИЯ.** Фотография информационная - следующая ступень, она предназначена именно для постороннего зрителя. Человек фотографирует что-то такое, что его лично не касается, но кажется интересным. Фотографирует, чтобы запомнить и показать другим.

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

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

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

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

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



417. Владимир Жаров

**СОБЫТИЙНАЯ ФОТОГРАФИЯ.** Событийная фотография - свидетельство какого-то значительного события. Минимум организации необходим в этом случае, однако не она является главным. Закон таков: чем интереснее событие, тем ценнее снимок. Сюда относится и то, что бывает редко и тем более то, что невозможно было себе представить (илл. 417; см. также с. 212).

Первая ценность событийной фотографии - это свидетельство, желательное объективное и беспристрастное, а вторая, конечно, - документальность, правдивость, возможность рассмотреть подробности. Авторская оценка, отношение фотографа, вообще говоря, не требуются. Его роль - быть там, где-то на другой стороне земного шара и предоставить визуальную информацию. Это «прямая» фотография, чистый, художественно не организованный кадр.

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

Конечно, настоящий фотограф все равно проявляет свое «я», снимает поведение участников в центре или реакцию зрителей на периферии, ищет символическую деталь или выразительный момент (илл. 418).

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

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

Возможно и такое - фотограф просто не подготовился к съемке, не продумал значение происходящего события, не понял всех оттенков его смысла, мысленно не прорепетировал возможное его развитие.

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



418. Тибор Хонти  
Чехословакия, 10 мая 1945 г.

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

Репортер снимает на событии очень много, однако хорошо представляет, что и где у него могло получиться. Случайности подстерегают его извне, в течение события, в неожиданных его поворотах. Результаты же на пленке, если не подвели нервы и нет грубых технических ошибок, достаточно предсказуемы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Еще один талант фотографа - умение правильно себя вести, работать с людьми. Начинающие стесняются выйти на пустое место и встать лицом к толпе или тем более снимать людей вблизи. И это действительно требует особых способностей, не всем под силу. Направить камеру на человека очень трудно, но и этого мало, нужно еще большое мужество, чтобы тут же не опустить ее, щелкнув один раз для самооправдания.

И, наконец, самый желанный случай, когда в самом событии или в том, как оно проявляется, уже заложено определенное содержание, оно, событие, означает нечто другое, гораздо большее, чем то, что буквально происходит. Это подтекст, это метафора, это символическое значение. То есть интерпретация в этом случае может быть многоплановой, многозначной (**илл. 419**).

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

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

Требования к форме здесь не так велики. Если элементарные условия композиции выполнены - главное выделено и акценты расставлены, большего обычно не требуется.



419

Существенно передать смысл, вовремя осознать его. Можно надеяться, что коммуникация в этом случае состоится - зритель сполна получит свою информацию.

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

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

Так, последний пример может вызвать вопросы: разве это событие, подумаете, флаги слились или лицо облепило. И если даже эти снимки сделаны во время большой демонстрации, то есть действительно важного события, имеют ли они к нему прямое отношение? Если эти фотографии - только часть очерка, который включает в себя и другие, более актуальные снимки - безусловно, имеют, это фон, подробности, периферия того события, которому посвящен репортаж в целом.

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

Мы и будем называть такую фотографию ситуационной. (Ситуация - положение, обстановка, совокупность обстоятельств).

Не зря Зигфрид Кракауэр назвал случайные события «лучшей пищей для фотоснимков» (22-45).

Ситуационная фотография отличается от событийной значительным содержанием при внешней незначительности происходящего. Это не показ и не фиксация происходящего, это раскрытие его смысла, то есть это фотография прежде всего аналитическая, иногда даже поэтическое или философское размышление о жизни (илл. 420; см. также с. 279).



420

Происходит нечто необычное, странное, не укладывающееся в рамки привычного. В таком случае мы говорим об интересно сложившейся ситуации. Нищий раздает деньги прохожим. Или лошадь везет автомобиль с заглохшим двигателем (сразу название - «лошадиная сила»), мало ли что в жизни бывает, иногда возникают совершенно гротескные, просто сюрреалистические ситуации. И это та самая излюбленная пища для фотографии, ибо только она способна документально запечатлеть подобные вещи (илл. 421; см. также с. 267).

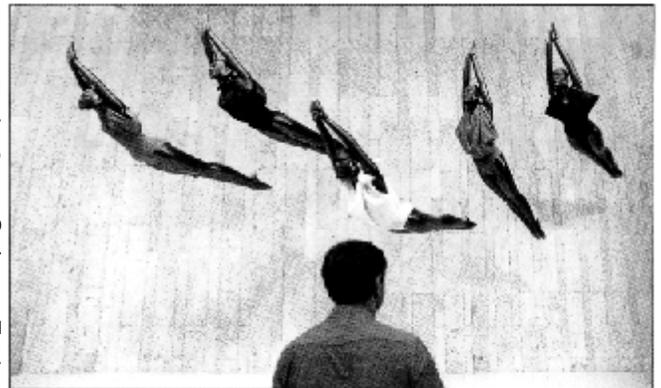
Фотограф ищет и находит такие сюжеты в реальности. Он не привязан к событию, месту и времени его проведения, жизнь полна неожиданностей, иногда она дарит фотографу такие сцены, которые невозможно придумать. Режиссура здесь вредит, ценность ситуации в ее безусловной правдивости, документальности.

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

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

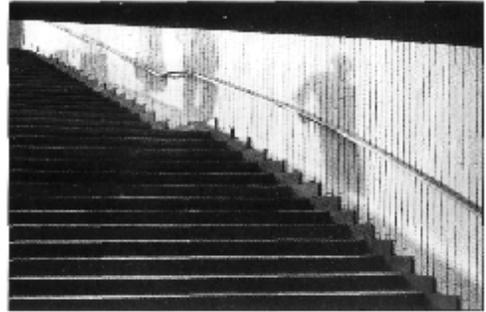
Но часто бывает и по-другому, когда подтекст заключен не в изображаемом действии, микрособытии, факте, а возникает благодаря невероятному, многозначительному сочетанию людей и предметов в кадре. То есть опять мы получаем некую ситуацию, смысл которой заключен в подтексте такого странного сочетания. У фотографии вообще много общего с сюрреализмом, на что многократно указывал тот же А. Картье-Брессон. Выхваченные из жизни картинки, часто нелогичные и странные - действительно скорее сон, чем явь.

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



421

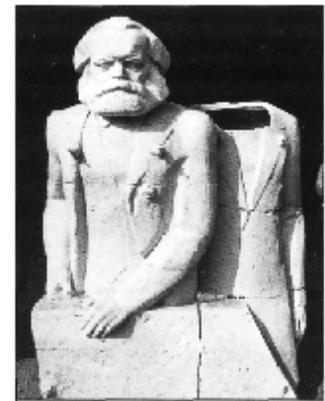
Фотография ситуации во многом близка поэзии, особенно когда возникают рифмы - связи между объектами и их значениями. Она непременно многозначна как и поэзия, причем содержание ее часто невыразимо при помощи слов, во всяком случае, оно не на поверхности, оно проступает, мерцает, угадывается сквозь нее. Содержание это заключено в подтексте, метафоре или же в сочетании смыслов и значений отдельных деталей, которые собраны в рамке одного кадра, часто совершенно несопоставимых или далеких по смыслу. Поэтому такие фотографии многих зрителей ставят в тупик: - «А о чем это, что хотел сказать фотограф?» (илл. 422; см. также с. 275).



422

Итак, ситуационная фотография - это фотография какой-то многозначительной случайности, возникшей в силу стечения множества самых разных обстоятельств. Это или какое-то действие, или определенное сочетание деталей в кадре (илл. 423; см. также с. 221).

Это фотография, по сути, аналитическая, она требует от фотографа как умения видеть, так и умения понимать весь спектр значений и оттенков, которые содержатся в данной ситуации. Чаще всего фотограф ищет смысл в ситуациях странных и неоднозначных, анекдотических, а иногда и просто сюрреалистических (илл. 424-426; см. также с. 212, 221).



423

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

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



424 - 426

Самый большой мастер ситуационной фотографии из наиболее известных - это, наверное, Йозеф Куделка. Действительно, вот один из наиболее часто цитируемых снимков Куделки: один человек жонглирует мячом, второй лежит на земле, третий стоит, наклонившись вперед, а вдалеке лошадь и еще какой-то ящик или будка. Нельзя сказать, что это изысканная композиция или решающее мгновение, это ситуация совершенно странная, неоднозначная, действительно сюрреалистическая (илл. 427).



427, 428. Йозеф Куделка

Другой снимок: мужчина стоит за спиной женщины, но впечатление такое, будто он сидит у нее на плечах, стена сзади как будто в следах от пуль. Снова сон, только еще более многозначительный (илл. 428).



Остается только добавить, что девять из десяти фотографий сделаны ради какой-то ситуации, которая заинтересовала фотографа. Проблема только в том, что интересная для одного ситуация не заставит другого просто поднять камеру, для него это совершенно неинтересно. А третий вообще заявит, что это банально, это пройденный этап и такие вещи он больше не снимает.

**ФОТОГРАФИЯ МОМЕНТА.** То интересное, что ищет фотограф, может случиться в какой-то момент, но может и не случиться.

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

Чистота репортажа, естественность поведения персонажей - обязательное условие, перед нами не актеры, а настоящие люди и настоящая ситуация.

Собственно события в этом случае может и не быть, фотографа интересует не событие само по себе, а некая ситуация, вернее, то, как она будет выглядеть в определенный момент. Зато снимать можно где угодно и что угодно, потому что главное здесь - уникальность момента, а не происходящего (илл. 429; см. также с. 259).

429. А. Картье-Брессон

Два совершенно различных метода съемки. Первый вариант: фотограф за долю секунды вскидывает камеру и снимает, это суперреакция. А второй, гораздо более трудный, - длительное наблюдение, ожидание нужного момента с пальцем на кнопке. И здесь тоже необходимы мгновенная реакция, чувство предвидения, умение оставаться незаметным, и, главное, - способность предугадать смысл.



Выразительность момента- вещь самодостаточная, хорошо, если к этому и форма выразительна, и событие значительное, но, конечно, об этом можно только мечтать (илл. 430, 431).

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

\* \* \*

Отец обнимает дочь. Но почему у них закрыты глаза - от счастья (так люди закрывают глаза, когда целуются) или просто они моргнули в один и тот же момент? Этого мы никогда не узнаем, а потому будем думать, что от счастья (илл. 432).



430. А. Картье-Брессон

**ФОТОГРАФИЯ ДЕТАЛИ.** Это тот случай, когда какая-то деталь, частность вдруг становится гораздо важнее, содержательнее, чем главный по смыслу объект. Например, тень на стене настолько интересна, что ради нее, а не того, кто эту тень отбрасывает, делается снимок (илл. 433).

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

Уже упоминалось, что значащая деталь в изображении равносильна придаточному предложению.

Если начать описывать изображение словами, когда мы дойдем до нее, обязательно последует запятая и «который» («которая», «которое»), а дальше будет идти объяснение того значения, которое она вносит в смысл всего изображения или ситуации.

Следующий снимок (илл. 434), деталь здесь - это тени на земле, *которые*



431, 432. Эрнст Хаас



433. Джордж Крауз, 434

значительно отличаются от своих хозяек, они стройнее и моложе, а кроме того, между женщинами неожиданно появляется кавалер.

\* \* \*

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

Практически такая деталь немая, ее голос не будет услышан в шуме голосов других деталей, более активных, более выделенных, которые, возможно, говорят совсем другое или ничего не говорят. То есть сопоставления не произойдет и смысл не родится. Только акцентированные, глазом выделенные детали на снимке способны на это. И только в этом случае мы получим объективно существующее изобразительное высказывание.

Имеется один гениальный рецепт, необходимый всякому творческому человеку, решающему какую-либо проблему, - думать около. И в фотографии детали смотреть нужно около, то есть не туда, куда смотрят все окружающие. Например, смотреть не на лицо выступающего оратора, а на его руки или на ту же тень на стене. Или же, в лучшем случае, успевать следить за тем и другим. Но это особое умение (илл. 435).

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

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

В первом случае деталь самодостаточна, самовыразительна. Во втором она неожиданным образом взрывает ситуацию, переворачивает ее с ног на голову. Ее смысл, ее содержание выражает контраст с содержанием самого снимка. Сюжет строится на контрасте ожидаемого и случившегося, подобно новелле О. Генри (илл. 436).

Сюда же можно отнести типажную фотографию. Внешность конкретного человека как выразительная деталь.



435 – 437. Геннадий Бодров

Возможно, внимание фотографа привлекли две детали в кадре, и весь смысл в их сопоставлении. С точки зрения организации это более сложная задача. Во-первых, нужно выделить два композиционных центра, и, во-вторых, установить связь между ними. И, в -третьем, бывает важен еще и порядок восприятия (**илл. 437, 438**; см. также с. 213, 249).

Большая разница, посмотрим ли мы сначала на целующуюся пару, а потом на белое пятно кровати или наоборот. А может быть, первым центром внимания станет белое платье, брошенное на стуле.

Фотография детали - фотография в полной мере аналитическая (умение видеть плюс умение понимать), она часто прибегает к обобщению, иносказанию, метафоре и афоризму (**илл. 439**).

Более всего это относится к тому случаю, когда фотограф сопоставляет (противопоставляет) две значимые детали. В этом содержится некое умозаключение, визуальное высказывание фотографа (иногда несколько слов, иногда целое предложение). Кстати сказать, в последнем случае наиболее органична композиция Весы (**илл. 440**; см. также с.256).

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

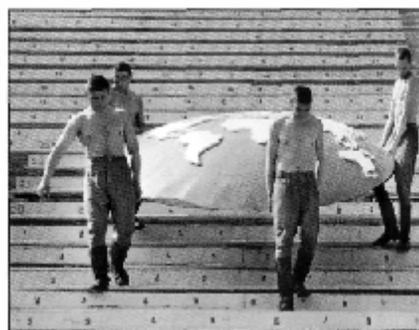
«Фотограф ориентируется во времени и пространстве, имея в виду сюжет и себя. Он должен стусеваться, забыть все, думая лишь о том, как через простую, но значительную деталь показать действительность...» (А. Картье-Брессон, 53).

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

Детали и фигуры людей в кадре рассматриваются как отвлеченные геометрические формы, компоненты, которые важны не только



438. Валерий Цеколдин



439



440. Андрей Турсов

в качестве знаков реальных объектов, но в большей степени сами по себе, как носители выразительности и смысла.

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

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

\* \* \*

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

Фотографическое изображение имеет свою собственную выразительность, это абсолютная точность, достигающая силы зрительной иллюзии (опять полная прозрачность). Все эти природные качества фотографии (как трудно, однако, реализовать их на практике) можно назвать фотографичностью по аналогии с категорией живописности в изобразительном искусстве.

Яркий пример подобной фотографии - творчество таких великих мастеров, как Ансел Адаме (его работы - чудо фотографичности), а также Йозеф Судек. Их фотографии поражают, это настоящие образцы фотографического искусства, если в двух последних словах выделить «фотографическое». Если же ключевое слово в этом сочетании «искусство» в традиционном его понимании, последнее, конечно, немыслимо без формотворчества (илл. 441).

Далеко не во всякой фотографии изображение имеет самостоятельное значение, гораздо чаще оно служит только средством передачи



441. Ансел Адамс



442. Виталий Сахин-Вальда

\* В сочетании «изобразительная фотография» есть некоторая двусмысленность (фотография всегда изображает, следовательно всегда изобразительна). Но точно такая же имеется и в другом - «изобразительное искусство» (любое изображение, какое бы оно ни было, и есть искусство), однако мы к нему привыкли и воспринимаем его совершенно однозначно.

информации. Во-первых, изобразительные знаки (фигуры людей, форма какой-то детали и т.д.), которые означают реальные объекты, если рассматривать их отвлеченно, сами по себе эти геометрические формы нейтральны, ничего не выражают. И, во-вторых, сочетания изобразительных знаков, связи между ними совершенно случайны и поэтому не содержательны.

Пример - репортажный снимок (илл. 442). Как фотография момента это очень удачный снимок, удивительно точно передано психологическое состояние действующих лиц. Но если рассматривать его как изобразительную фотографию, он, конечно, не совершенен. Три или четыре главных персонажа достаточно выделены, в целом же очень пестро, много лишних деталей.

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

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

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

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

Форма тени не просто выразительна, она связана с очертаниями фигуры. Остальные элементы здесь, можно сказать, случайны (илл. 443).

Разделение тонов: он в черном, она в белом - уже элемент изобразительности. Но это единственный элемент в снимке, целое не сложилось, белый прочерк реки только мешает (конфликт вертикали и горизонтали) (илл. 444).

\* \* \*

Многие фотографы наивно полагают, что всевозможные деформации, эффекты широкоугольника, внешне броские, неожиданные сочетания объектов в кадре и прочее - это и есть формотворчество. Конечно, это не так и ничего общего с настоящим творчеством формой не имеет (илл. 445).

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



443



444

В первом случае изобразитель-



445

ное высказывание не отличается от произвольного набора слов без знаков препинания, некоторые из которых, возможно, как-то даже связаны друг с другом.

А во втором - это осмысленная фраза, имеющая вполне определенное содержание и выражение, причем количество связей значительно увеличено, сами связи отобраны и организованы самым тщательным образом.

\* \* \*

Две фигуры согласованы как нельзя лучше. Очертания, проникновение белого из одной фигуры в другую, разговор рук. Однако фон работает недостаточно, если не считать куса белого над головой и двух сходящихся к нему линий. Поэтому рамка относительно подвижна (илл. 446; см. также с. 262).

Изобразительные элементы - очертания толпы людей, как бы втекающей в дверь внизу, а также симметричные тени на светлом асфальте (илл. 447).

Часто фотограф демонстрирует полное непонимание языка изображения (илл. 448). Можно заслонить лица людей деревом, можно поместить само дерево посередине кадра, можно нарушить все нормы композиции, но только если это необходимо, если эти нарушения подкреплены чем-то и в конечном счете оправданы. Самая смелая оригинальность ради оригинальности часто оборачивается глупостью.

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



446, 447



448

Как пример можно взять портрет в интерьере. Есть фигура и есть фон - детали обстановки, мебель, картинки на стене и прочее и прочее. Если фигура согласована с фоном, все детали работают, все они закономерно связаны с главным - человеком, его лицом, руками, очертаниями фигуры, то все это вместе создает целое - портрет. Его содержание не ограничивается выражением лица или характерным жестом, оно гораздо шире, это тот самый случай, когда объединение слагаемых гораздо больше арифметической суммы этих слагаемых (илл. 449; см. также с. 266).

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

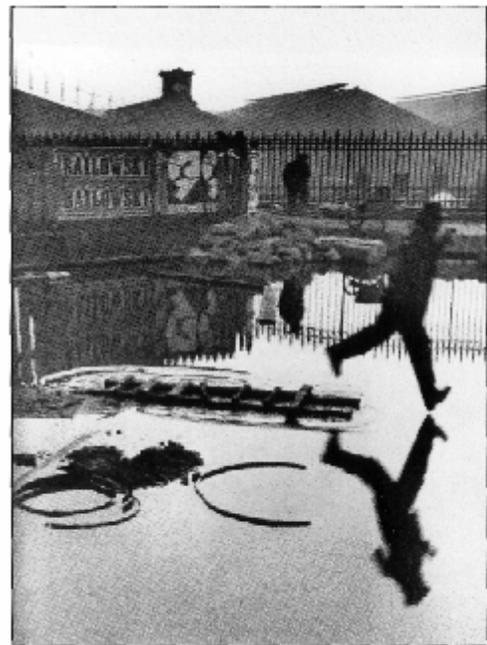
Если изобразительная фотография - это поиск выразительных сочетаний в реальности, ценность такой фотографии определяется не информацией, отображенной на ней, а тем - как это изображено, красотой этих сочетаний и смыслом, в них выраженным.

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

Содержание изобразительной фотографии наиболее многозначно. Во всяком случае оно совершенно не в том, что человек прыгает через лужу, сидит на лавочке во время дождя или идет по улице, а в чем-то другом. Однако так же, как и в изобразительном искусстве, содержание это принципиально непереводаемо на язык слов. А иначе зачем рисовать или фотографировать, если можно просто сказать или написать: «мужчина прыгает через лужу, а на заборе плакат, на котором балерина тоже прыгает, но в другую сторону». Понято, что такая трансляция фотографии не адекватна изображению и ничего не даст даже слепому. Слова здесь бесполезны, зато можно вспомнить несколько стихотворных строк или какую-то мелодию. Вот это, возможно, гораздо лучше объяснит непосвященному, почему мы так восхищаемся фотографией А. Картье-Брессона (илл. 450; см. также с.291).



449. Арнольд Ньюман



450. А. Картье-Брессон

А если на снимке присутствует какая-либо интересная информация (событие, ситуация), содержание опять-таки не равно словесному описанию, это информация плюс нечто, и это нечто содержит интерпретацию фотографа, его высказывание.

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

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

То есть, снимая портрет или репортаж, фотограф, может быть, решает задачу сочетания овала и прямоугольника или же ищет меру серого и черного в кадре. И это при том, что прямая задача фотографа-репортера - фиксация выразительного момента или состояния - остается в силе (илл. 451; см. также с. 268).

«Для меня фотография - это поиск в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений» (А. Картье-Брессон, 53).

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

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

\* \* \*

Изобразительная связь белой головы и полукруглого окна внизу. Рамка кадра закреплена, бюст с пьедесталом смещены немного вправо, а окно - влево. Композиция цельная, асимметрия борется с полной симметрией (илл. 452; см. также с. 220).

Следующий пример: очень цельная композиция, построенная на множестве разнообразных ритмов. Главное немного смещено от центра, на него указывает белая стрелка справа. Опять конфликт симметрии и асимметрии (илл. 453).



451. А. Картье-Брессон



452

Композиционная фотография - это фотография, в которой композиция работает, то есть выразительна и содержательна. Чаще всего такой снимок лишен сюжета, не интересен событийно, свет или фактура не имеют в нем самодовлеющего значения. Хотя, конечно, в идеале одно совершенно не мешает другому. Иначе композиционную фотографию можно назвать фоток картиной: рамка кадра строго закреплена, ни одно из отношений (тональностей, линий, форм и т.д.) невозможно изменить, не разрушая гармонии целого.

В самой фотографии уже заложена тысяча ответов на тысячу вопросов. Вот эта линия пересекает рамку именно здесь, не выше и не ниже. Этот угол по тональности светлее этого пятна и темнее того. Здесь в черном нужен провал, а здесь необходимы детали. И на каждый такой вопрос в изображении непременно имеется ответ. В композиции не может быть ничего случайного: если эти линия или угол таковы, причина в других линиях и углах, они, эти соседи по кадру однозначно указывают на то, какими им быть, чтобы в сочетании с ними не нарушить закономерность построения целого.

Таким образом, изобразительная фотография оперирует элементами изображения, это прежде всего организация его формы. Однако далеко не всякая организация отвечает требованиям подлинной композиции - единству и цельности. Поэтому композиция - это высшее проявление изобразительной фотографии, тот идеал, к которому она стремится.

Это в самом прямом смысле слова формотворчество. Художественная форма позволяет фотографу свободно выражать себя, свое отношение и свое понимание. Это подлинно авторская фотография, потому что именно он, автор в конечном счете ее построил, сотворил из того немногого, что нашел в реальности (илл. 454; см. также с. 272).

Это фотография художественная по задаче и потому она ближе всего к изобразительному искусству (илл. 455; см. также с. 270).

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



453



454. Владимир Сёмин



455. Юджин Смит

Композиционная фотография - высшая ценность фотоискусства в традиционном понимании искусства как творчества формой. Поэтому, естественно, шедевры в этом жанре не создаются, а случаются, причем случаются очень редко. Может быть, фотограф за всю свою жизнь сделает всего один-два снимка такого уровня (**илл. 456**; см. также с. 261).

В композиционной фотографии изображение самоценно, это согласованное, гармоничное сочетание компонентов на плоскости бумаги. Глаз распознает эту организацию, мы воспринимаем в такой фотографии не только реальные предметы и фигуры в пространстве (как в любом фотографическом изображении), но одновременно и цельность композиции. То есть можно отвлечься от значения изображенных фигур и предметов, а также смысловых отношений между ними (для этого достаточно, например вырезать силуэты предметов и фигур из бумаги) и рассматривать их как геометрические формы, закономерно распределенные на изобразительной плоскости, как абстрактный узор, имеющий свой смысл и выразительность (**илл. 457**; см. также с. 260).

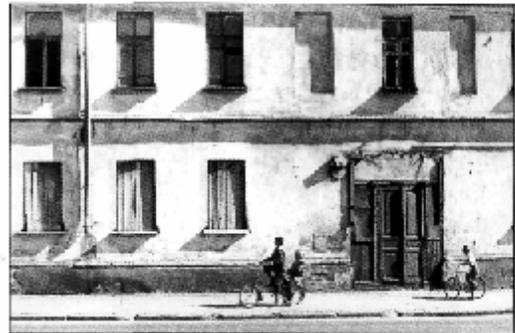
Фотограф видит, что снимает (если это не фотография момента), он имеет возможность обдуманно строить композицию при съемке. Конечно, как и в любой фотографии его подстерегают неожиданности, обычно это связано с движением людей в кадре, эффектами резкого и нерезкого, а также с теми нюансами тональных нарушений, которые обнаружатся впоследствии на отпечатке.

«Случается иногда, что ты, неудовлетворенный, застываешь на месте, ожидая момента, а развязка наступает внезапно и, вероятно, удачный снимок не получился бы, если бы кто-то, проходя мимо, не попал бы случайно в объектив фотоаппарата» (Л. Картье-Брессон, 53; **илл. 458**; см. также с. 258).

В композиционной фотографии требуется абсолютная точность в размещении и сочетании компонентов. Поэтому фотограф не стоит на месте, он постоянно движется вокруг своего предмета какими-то только ему понятными кругами, то приседая,



456. Вернер Бишоф



457



458. А. Картье-Брессон

то выпрямляясь во весь рост. Со стороны это похоже на какой-то ритуальный танец. Нет ничего более захватывающего, чем наблюдать за работой мастера на улице.

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

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

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

Кто же автор этой уникальной фотографии, если сам фотограф не сможет оценить результат и наверняка отправит непредусмотренный кадр в корзину? Ответ тот же: природа, которая спонтанно создает подобные картины. А фотография - доказательство тому.

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

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

Серия может быть открытой (ее можно продолжать неограниченно) и закрытой. Главная отличительная черта серии от обычной подборки фотографий - это, во-первых, наличие в каждой работе некоего признака, общего для всей серии, и, во-вторых, относительная равноценность всех работ, здесь нет фотографий главных и вспомогательных, нужных для связки. Каждый лист серии самостоятелен, он равный среди равных.

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

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

Нет привязки к одному событию или времени, серию можно строить всю жизнь, использовать в ней фотографии разных лет.

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

**ФОТООЧЕРК.** Фотоочерк, иногда его называют просто репортажем или развернутым репортажем, представляет собой рассказ в фотографиях. Это хорошо звучит по-английски: photo story.

Фотоочерк посвящен какому-то одному событию, явлению, проблеме. Классика жанра - очерки Юджина Смита (илл. 459, 460).

Последовательность фотоснимков жестко определена: начало, развитие действия, кульминация, развязка, конец. Расположены снимки, конечно же, не по ходу реального времени, это не кинокадры. Порядок определяется логикой сюжета, сочетанием снимков друг с другом. Эти сочетания или связи определяют смысл. Осмысленную, сложившуюся последовательность фотографий невозможно изменить без ущерба для содержания. Она сопротивляется любому изменению, ибо скреплена не только смысловыми, но, главным образом, - изобразительными связями.

Соединение двух и более снимков - это, по сути, монтаж как главное средство выразительности языка кино. С. Эйзенштейн выделял монтаж по доминантам, по темпу, по главному внутрикадровому направлению, по переднему плану, по движению, по яркости (тону).

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

Так простое арифметическое сложение двух фотографий оборачивается умножением их суммарного содержания. Во всяком случае один плюс один при такой операции бывает гораздо больше двух.



459, 460. Юджин Смит



461. Наталья Медведева

При этом не выполняется и другое правило сложения - результат не просто меняется, но меняется самым кардинальным образом при перемене мест снимаемых.

Всякая последовательность снимков имеет какое-то свое содержание, но только одна из них решает поставленную задачу, если она выражает именно тот смысл, который искал фотограф со всеми нюансами и оттенками, повторами и акцентами.

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

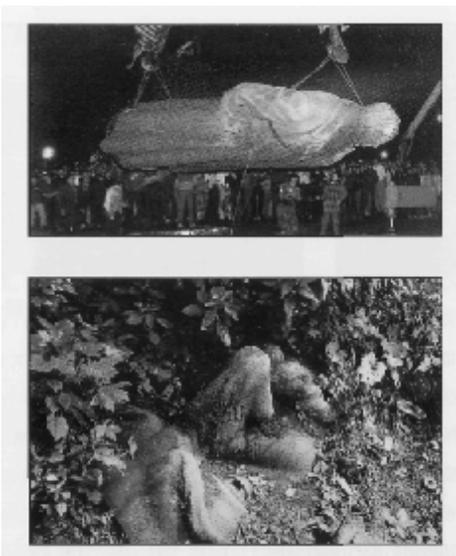
Первый снимок в ряду - вхождение в очерк, как первая фраза в статье, от него зависит очень многое. Он заявляет тему, это приглашение войти в нее, но такое, от которого невозможно отказаться.

Не менее важен снимок-кульминация. Это не только самый выразительный и емкий кадр, его появление подготовлено, но все равно оказывается неожиданным. Не обязательно это кульминация самого события, это кульминация в ряду других фотографий очерка, его нерв.

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

Минимальное число снимков в очерке три, максимальное не определено, лишь бы не утомлять зрителя и исключить возможность повторов: композиционных, ситуационных, тональных и так далее. Впрочем, никаких ограничений здесь нет, все зависит от контекста (**илл. 461**).

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



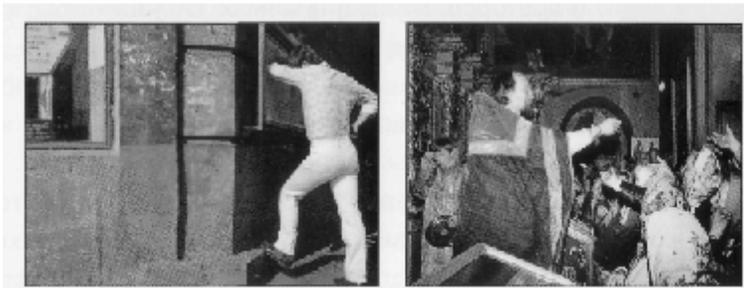
462



463



464



465



466



467

Монтаж фотографий таит в себе поистине безграничные возможности выразительной, экспрессивной речи. Поэтому бильдредактирование, организация зрительного ряда - это искусство, и еще поэтому так мало настоящих бильдредакторов.

Взаимодействуют не только рядом расположенные первая и вторая, третья и четвертая фотографии, но все со всеми; возможна, например, сильная связь между второй и восьмой или третьей и пятой фотографиями. Многое зависит от подачи - это линейный ряд фотографий или же фотографии в два ряда наподобие полосы журнала или его разворота.

Бывает и так, что два совершенно несоединимых по смыслу происходящего снимка образуют изобразительное единство. Содержание определяется формой объединения, а не содержимым снимков. Если две фотографии соединены сильными изобразительными связями в одно целое, содержание такого объединения обязательно найдется, домыслится, придумается. Так что и в этом случае форма первична.

Меняется монтаж, меняются связи, исчезают старые, возникают новые, соответственно меняется содержание (**илл. 462 - 467**).

Таким образом, например, классический жанр репортажного портрета с точки зрения специфики работы фотографа распадается на несколько принципиально различных видов.

- **Портрет как хроникальная фотография.**

Близкий человек, снимок на память.

- **Портрет как информационная фотография.**

Человек с «говорящей» внешностью, он чем-то интересен, необычен.

- **Портрет как событийный снимок.**

Известный деятель, портрет «на фоне» значительного события.

- **Портрет как фотография момента.**

Поиск выразительности в мимолетном жесте, взгляде, случайном движении и прочем.

- **Портрет как фотография детали.**

Характеристика человека через значимую деталь, раскрывающую главный смысл.

- **Портрет как изобразительная фотография.**

Здесь один критерий - закрыть лицо человека и проверить, что останется от фотографии. Если очертания фигуры, какая-то линия, сочетание форм и т.д. содержательны, то портрет остается портретом и без лица, все эти «мелочи» говорят о человеке не меньше, а иногда и больше, нежели его внешность или выражение лица.

- **Серия портретов.**

Человек в разных обстоятельствах или в разные периоды жизни.

- **Очерк о каком-то интересном человеке.**

В нем будет и крупноплановый портрет, но не только он. Здесь нужны и подробности быта, общение с другими людьми, и главное - чем занят этот человек, в чем его неповторимость, особенность.

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Есть такое хорошее слово «воспарить» (воспарить не значит возвыситься, просто иногда, чтобы быть ближе, нужно отойти дальше). Так вот, если сегодня фотограф ни разу не воспарил, он говорит себе: «карточек не будет, пленки можно не проявлять,

разве только какое-нибудь чудо...». А вот если он не знает этого слова и ни разу не испытал этого состояния, то он просто не фотограф.

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

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