
Е. Л. Мжельская

Редакторская подготовка **ФОТО**изданий



У ч е б н о е п о с о б и е

Е. Л. Мжельская

Редакторская подготовка фотоизданий

*Учебное пособие для студентов вузов,
обучающихся по направлению и специальности
«Журналистика»*



АСПЕНТ ПРЕСС

Москва

2005

УДК 77.01
ББК 76.17
М56

Рецензент

кандидат филологических наук,
доцент кафедры редакционно-издательского дела и информатики
факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова
И. А. Панкеев

Мжельская Елена Львовна

М 56 Редакторская подготовка фотоизданий: Учеб. пособие для студентов вузов / Е. Л. Мжельская. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 112 с.

ISBN 5—7567—0398—5

В учебном пособии дается методика работы фоторедактора с фото-материалами на различных этапах редакционно-издательского процесса. Автор предлагает рассмотреть наиболее проблемные участки в создании фоторяда как смысловой и структурной основы публикаций в журнальных и книжных изданиях.

Книга предназначена для студентов, специализирующихся по редактированию, а также для издателей.

УДК 77.01
ББК 76.17

ISBN 5—7567—0398—5

© ЗАО Издательство «Аспект Пресс», 2005

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Введение

Фотоиздания сегодня — явление эволюции фотоискусства, издательского дела и полиграфии. Появление в 1839 г. фотографии дало развитие такому виду изданий, в котором основным содержанием стало фотоизображение (людей, природных ландшафтов, достопримечательностей городов и др.). Фотоиздания формировались постепенно, по мере развития фототворчества и традиций фотоизданий. Им предшествовала эпоха иллюстрированных изданий, книжек-картинок, альбомов по искусству. Со временем фотография стала для издателей не только формой визуального творчества, не только удобным материалом для иллюстрирования книг, но особой формой передачи человеческой мысли, творческого замысла. Фотоиздания получили популярность благодаря силе воздействия зрительного образа, его точности и доступности. Фотоальбомы и фотокниги стали своего рода отражением времени.

Среди российских издательств, которые в настоящее время занимаются выпуском фотоизданий (альбомов, путеводителей, альманахов, календарей), можно назвать такие, как: «Лики России», «Планета», «Физкультура и спорт», «Недра», «Московский рабочий», «Искусство», «Галарт», «Дрофа», «Инвит», «Русская книга», «Знание», «Стройиздат», «Московские учебники», «Просветитель», «Издатель», «Татарское книжное издательство», «Авангард», «АСТ», «ИздАТ», «Колос», «Логата», «Граница», «Пента», «Истоки», «Диорит», и др. Это далеко не полный перечень. В среднем по стране каждый год выходит около 50 только фотоальбомов и фотокниг. Это количество может показаться небольшим, если не учитывать процесса подготовки и выпуска фотоизданий, который длится иногда от года до нескольких лет, что часто объясняется продолжительностью съемочного периода, который зависит от времени года, погодных условий, поиска подходящей природы и пр. Съемочного периода может и не быть в редакционно-издательском процессе, если фотомастер или составитель уже принес готовый отснятый материал.

В пособии процесс создания фотопроизведения рассматривается таким образом, чтобы редактор мог профессионально оценить фото-

графический материал. В некоторых случаях редактор присутствует на съемке и вместе с фотомастером выбирает объекты, однако мы не ставим перед собой задачу полностью раскрыть лабораторию фотомастера. Предметом нашего изучения будут методика редакционно-издательской подготовки фотоизданий, критерии редакторской оценки отснятого материала, задачи редактора на каждом этапе подготовки и создания фотопроизведения.

История формирования фотоизданий

Фотоиздания, к которым мы относим фотоальбомы, фотокниги, фотокалендари, фотоплакаты, фотооткрытки, уходят своими корнями к периоду изобретения и развития фотографии. Фотоиздания определялись развитием свойств и жанров фотопубликаций. Уже с момента изобретения фотографии мастера фототворчества стали использовать книжные и журнальные издания как форму, в которой может реализовываться их творчество, как способ продления существования фотографических произведений. И сегодня фотоальбомы и фотокниги рассматриваются фотохудожниками и фотопублицистами как средство налаживания контактов фотографии со зрителем.

Обратимся к истории появления фотографии. В 1839 г. французы Ж. Н. Ньепс и Л. Ж. Дагер открыли способ получения изображения на светочувствительном слое серебряных пластинок. По имени одного из ученых способ был назван *дагерротипией*. В России этот способ получил название «светопись», т.е. писать светом. А в 1840 г. англичанин Фокс Тальбот открыл способ получения и закрепления изображения на бумаге.

С 1840 г. началось проникновение фотографии в научную сферу.

В 1840 г. Джон Драпер получил первую дагерротипию Луны.

В 1856 г. впервые проведены подводные съемки.

В 1860-е годы была изобретена техника натурной съемки. Фотографы снимают пейзажи, путешественники создают этнографические натурные снимки.

Но фотография как результат научного поиска, как способ познания жизни, как результат воспроизведения и отражения окружающего мира не могла существовать сама по себе. Отдельно существующие фотоснимки еще не могли представлять общественно значимого интереса.

Опыт фотографирования сразу нашел применение в книжном деле.

В 1840 г. был издан первый альбом фотографий на основе дагерротипов — «Виды Парижа и его окрестностей».

В 1842 г. вышла книга «Путешествие дагерротипистов» с 114 фотоснимками, сделанными на Мальте и в Египте.

В 1844 г. Фокс Тальбот выпустил книгу «Карандаш Природы», а в 1845 г. — «Солнечные картинки в Шотландии» с видовыми снимками.

В эти годы получают большое распространение фотоальбомы с видами городов: Е. Пио «Монументы Италии» (1851), Робертсон «Фотографические виды Константинополя» (1853).

В России к первым фотоизданиям можно отнести фотоальбом Н. И. Второва и М. Б. Туликова «Типы и костюмы Воронежской губернии» (1858), удостоенный золотой медали географического общества.

В 1865 г. русский фотохудожник Андрей Денжер издал «Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц известных в России» (оригинальные снимки вклеивались в альбом).

Процесс изготовления книг с фотографиями в прошлом веке был трудоемким. Фотооригинал копировали вручную в виде рисунка или гравюры и уже с них печатали тираж. Иногда для всего тиража готовились фотографические снимки, которые затем вклеивались в книжный блок.

В 1872 г. была опубликована книга Ч. Дарвина «Выражение ощущений у человека и животных» с фотоиллюстрациями О. Рейландера.

В 1870–1880-е годы московская фирма «Шерер-Набоголец» выпустила серию фотоальбомов, посвященных железным дорогам России. Каждый альбом включал подробный отчет о состоянии крупной железнодорожной станции в фотоснимках, как, например, «Альбом видов первого отделения Грязе-Царицынской железной дороги».

К 1882 г. относится изобретение *автотипии*. Это высокая растровая печать, позволившая репродуцировать фотоизображения. В связи с этим получают развитие и фотоиздания. Их становится больше, расширяется их тематика. Кроме видовых и портретных альбомов делаются попытки издавать альбомы по художественным произведениям. Например, фотоальбом по повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего». О нем как о новости писали в европейских газетах. На выставке в Вене издание было удостоено медали. Необычность этой книги состояла в том, что каждый фотографический снимок сопровождался соответствующим текстом. В книгоиздании это были первые попытки синтезировать текстовую информацию с фотоизложением.

С появлением первых фотоизданий шло осмысление и самой сущности фотоизображения. Фотографы видели перспективу в развитии художественных качеств фотоснимков. Мастера фотографии стремились не только к протоколированию действительности, но и к ее художественному осмыслению. Художественным снимком называли такой, который отражал бы замысел автора, его переживания, его отношение к сюжету съемки.

Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. выделились два основных типа фотографии: *художественная* и *документальная*.

В 90-е годы XIX в. получила развитие репортажная фотография. Особенно известен в жанре фоторепортажа М. Дмитриев, чьи фотоматериалы предназначались специально для книжных изданий. В его работах запечатлена Россия с ее красотами, проблемами, противоречиями. В работах 1893 г. «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии» и «Волжская коллекция» автор не просто документирует событие, он пытается придать ему политический и социальный накал, чтобы пробудить сознание читателей. Он использует такие средства художественной выразительности, как тональное разнообразие, вводит детали — рыбацкая лодка на водной глади, луна, отраженная в воде. Дмитриев оживлял линейную композицию — вводил в кадр дорогу, уходящую вдаль, кромку берега реки или пруда.

Расцвета публицистический фоторепортаж достиг в работах Карла Буллы, который также стремился отразить все важные события в истории России.

Итак, фотография со временем стала самым распространенным способом передачи визуальной информации.

События начала XX в. отражались во многих журналах, газетах, где печатались фоторепортажи с мест военных действий. Затем эти публикации были собраны в фотоальбом «Москва», составленный из хроникальных кадров газетных репортеров.

Другой интересный факт в истории развития фотоизданий относится к появлению *фотомонтажа* как способа интерпретации действительности. Первые шаги в этом направлении сделал Александр Родченко в издании поэмы Маяковского «Про это» (1923). Именно он показал большие возможности фотографии в интерпретации текста в плане обобщения и типизации событий. Фотомонтаж стал основным средством выражения авторской мысли в оформлении книг. Один из исследователей писал: «Фотомонтажные композиции Родченко настолько соответствуют стилевой системе Маяковского, с такой убедительностью воссоздают его образы — гиперболические, эмоциональные, лирические, сатирические, — что могут быть образцом самого тесного вхождения в текст».

Идею фотомонтажа А. Родченко также реализовал в книге «Речи борца» А. Барбюса (1924) и брошюре А. Р. Вильямса «Народные массы в русской революции» (1925).

В 1920–1930-е годы стали популярны издания, где поэмы, посвященные достижениям советской власти, и документальные снимки воспринимались как единое произведение, например поэмы С. Кирсанова «Пятилетка», Н. Асеева «Семен Проскаков». Примечательно, что фотографический материал в этих изданиях был не вторичным (т.е. про-

изводным от литературного текста), а его источником. Включение документального фотоматериала усиливало ощущение реальности происходящего.

Главенствующую роль фотоинформации продемонстрировал Илья Эрэнбург в книге «Мой Париж» (1933), где личностный взгляд автора на жизнь города связал фотографии в одно целое. Сам И. Эрэнбург писал о своем труде так: «В книге «Мой Париж» основным текстом являются фотографии. Слова лишь иллюстрируют их». Обратим внимание на его замечание о сущности изображения и слова в печатном произведении. Он выделяет переосмысление задач и функций фотоизображения в книжных изданиях, когда фотоснимок перестает быть просто иллюстрацией или средством оформления.

В 1930-е годы издаются альбомы, где фотография становится основным средством передачи информации, где текст играет только вспомогательную роль, устанавливая пространственно-временные характеристики, уточняя фактическую сторону фотографии, определяя ее эмоциональный настрой.

В те же годы появился жанр фотопубликаций, названный фотосерией. Наиболее известной в те годы стала серия авторов М. Альперта, А. Шайхета и С. Тулеша «24 часа семьи Филипповых», где показана жизнь рабочего одного из московских заводов.

Фотосерии дали начало другому публицистическому жанру — фотоочерку. Ряд снимков в фотоочерке выстраивался в соответствии с замыслом автора с краткими пояснительными подписями или без них под общим названием. Сюжетное монтирование снимков проводилось автором самостоятельно или с участием редактора.

В последующие годы появились новые жанры фотоповествования: фотонovelлы, фотоповести. Стала складываться разновидность фотоизданий — фотокнига. В издательском деле фотокнигой называли издание, основным содержанием которого было сюжетное фотоповествование.

Ранее мы наблюдали, что фотоиздания часто формировались на основе газетных и журнальных публикаций. А в 1950-е годы делались попытки создать фотокниги и фотоальбомы на основе тематических фотовыставок. Например, международная фотовыставка, организованная Э. Стейхеном «Род человеческий», послужила для создания одноименной фотокниги. Выставка была подготовлена так, что, двигаясь вдоль стендов, зрители постигали идею выстроенной композиции с фотографиями, разными по стилю, сюжету, манере исполнения. Для воспроизведения экспозиции в книге были привлечены афоризмы из литературных произведений, отрывки из Библии. Книга создавалась по подробному сценарию. Но из-за нарушения масштабного соотношения она утратила многие существенные моменты в компоновке фотографии.

1960–1970-е годы — период выпуска общественно-политических фотоизданий, фотоальбомов, посвященных деятелям искусства, спортсменам.

Большой вклад в развитие творческих возможностей фотоизображения внес основатель общества «МАГНУМ» Анри Картье-Брессон. Им введено такое понятие, как «*решающий момент*». Он выискивал мгновение, в котором раскрывается не только событие, но и судьба. Благодаря творчеству французского мастера распространение приобрел метод репортажно-жанровой съемки, или «динамического реализма». Это снимки, сила которых — в открытой достоверности факта, когда включается работа воображения самого зрителя.

Фотографы с художественным талантом стремились решить более трудные задачи: достичь обобщенно-образного решения в снимках, ведя поиск новых выразительных возможностей. Результатом творческих поисков стал альбом Вадима Гиппенрейтра «Вулканы Камчатки» (М.: Планета, 1973). Автор внес мотивы драматизма в пейзажную цветную съемку. Достигли успехов в пейзажной, отчасти в жанрово-репортажной съемке фотокорреспонденты журнала «Огонек» И. Тункель, Д. Бальтерманц, Л. Шерстенников, Г. Копосов и др.; корреспонденты агентства печати «Новости» В. Шустов, А. Макаров, Ю. Абрамочкин; А. Пушкирев из фотохроники ТАСС создал прекрасные серии, посвященные космической теме; Д. Донской, И. Уткин преуспели в съемке спортивной тематики.

Цветная фотография овладела техникой съемки в острых, интересных ракурсах объективами разного фокусного расстояния, что обновляет видение пространства, объемов, форм, фактуры. В этом отношении очень плодотворно работал московский фотохудожник Николай Рахманов. Из-под его «пера» вышли такие знаменитые издания, как «Московские зори» (1972), «Москва» (1975), «Московский Кремль» (1975), «Московская панорама» (1988), «Русская фотография. Середина XIX — начало XX века» (1996).

К 1970-м годам обе разновидности современной фотографии — черно-белая и цветная — уже на равных существовали в искусстве и средствах массовой информации в союзе с полиграфией.

С изобретением *слайдов* расширились возможности полиграфической промышленности. Издатели буклетов, альбомов, рекламных проспектов, плакатов, иллюстрированных журналов отдавали предпочтение воспроизведению слайдов, а не цветных снимков на бумаге. Журналы географической тематики издавались теперь с цветными иллюстрациями. Появилось много фотоальбомов по искусству, содержащих репродукции мировых шедевров. Таким образом, *цветная фотография* выступает в роли своеобразного исследователя-комментатора.

С развитием жанров и видов фотографии появлялись и новые жанры фотокниг. Получил развитие такой жанр, как фотопоэма. Для него характерен героический пафос. Очень плодотворно над фотоизданиями работает издательство «Планета». Здесь вышли такие книги, как «Руки Гевары», «Поэма о нефтяном континенте», «Преодоление» и др. Для жанра фотонovelлы, как и для фоторассказа, характерны идейное и тематическое единство, а также многосюжетность. Лирическим настроением проникнуты фотонovelлы Е. Кассина и М. Редькина «Волга», Ю. Роста и В. Якобсона «Десять новелл о Ленинграде».

В 1975 г. издательством «Планета» выпущено многотомное издание «Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в фотографиях и кинодокументах». Это монументальное по своим задачам и объемам использованного материала издание можно отнести к жанру фотопэопеи.

Сначала в зарубежной, а затем и в нашей фотокниге широкое распространение получил жанр биографического фоторомана, например книга Д. Дункан «До свидания, Пикассо». По своим выразительным особенностям фотороман ближе к кино, чем собственно к роману.

В 1980-е годы появилось много фотоизданий общественно-политической тематики, фотоальбомов, посвященных спорту, краеведению, Великой Отечественной войне: «Москва-80» (М.: Физкультура и спорт, 1980), «В ритме века» (М.: Планета, 1981), «Москва» (М.: Советская Россия, 1981), «Уголь Кузбасса» (М.: Недра, 1984), «Парад Победы» (М.: Планета, 1985), «На страже мира и социализма» (М.: Планета, 1985), «Праздник великой Победы» (М.: Планета, 1986), «Память: Московская битва, 1941–1942» (М.: Московский рабочий, 1986), Г. Я. Коваленко «В объективе — жизнь» (М.: Искусство, 1987), «Природа России» (М.: Россельхозиздат, 1987), «Чернобыльский репортаж» (М.: Планета, 1987), «ЦРУ. Государственный терроризм. США» (М.: Планета, 1987), «Армения. Трагический декабрь» (М.: Планета, 1989).

Издания этого периода — своего рода отражение времени. Они дают зримое ощущение эпохи. Положительной тенденцией в книгоиздании стали серийные издания фотоальбомов. В издательстве «Планета» вышли серии «Курорты СССР», «Человек, события, время», «Советский Союз», «Города-герои». Эти альбомы выявили уже сформировавшиеся традиции и приемы работы с фотоизданиями.

В 1990-е годы круг тем, освоенных фотоизданиями, начал расширяться. Появились фотоальбомы и фотокниги, посвященные истории России, знаменитым людям, поднимавшие общечеловеческие проблемы. В большинстве своем издатели отдают предпочтение фотоальбомам, фотопутеводителям, а фотокниг публикуется мало. По данным «Летописи изданий», с 1995-го по 2004 г. в России вышло 342 фотоальбома и 29 фотокниг. Это означает, что фотокнига как форма представле-

ния информации освоена издателями в меньшей степени. Редкие издания по типологическим признакам можно назвать фотокнигой. По содержанию отдельных фотоизданий, которые в выпускных данных не названы ни альбомами, ни книгами, многие по характеру представления информации можно определить как фотоальбомы. Среди них «Михаил Иванов: Старая Москва» (М.: Галарт, 1993), «Уфимское училище искусств» (Уфа: Инвит, 1993), «Санкт-Петербург — столица Российской империи» (М.: Русская книга, 1994), «Памятники науки и техники в музеях России» (М.: Знание, 1996), «Виллы, дачи, загородные дома» (М.: Стройиздат, 1996), «Московские особняки. Посвящается 850-летию Москвы» (М.: АО «Московские учебники», 1997).

Отдельные рассмотренные фотоальбомы тяготеют по форме изложения материала к фотокниге. Например, ««Спартак», Москва» (М.: Дрофа, 1993), «Якутск: 1632–1992» (М.: РИФ «Антиква», 1993), «Волоколамская земля» (М.: Просветитель, 1994), «Камчатка — страна вулканов» (М., 1995), «Тара» (Омск: НПВП «Издатель», 1995). Довольно объемный текстовый материал в подобных изданиях, конечно, не позволяет определить их как фотокнигу, здесь можно отметить органичный сплав визуального и текстового рядов. Фотографическое повествование не представляется самодостаточным, когда оно «прочитывается», понимается, переживается без словесного сопровождения.

Типоформирующие признаки фотоизданий

Фотоизображение в книжном издании не утратило своей основной функции — быть иллюстрацией к литературному произведению. Снимок в фотоиздании может выполнять те же задачи, что и любая иллюстрация.

Вместе с тем мы наблюдаем, что фотография вошла в книгу как основной вид изобразительного повествования. Фотоинформация преобразуется в определенной мере в том случае, когда становится частью книжного искусства. Книга в свою очередь предстает в качестве особой формы фотографического творчества.

Фотоснимок, помещенный в книгу, составляет некое единство с текстом, снимок входит в книжную композицию, устанавливая дополнительные связи между отдельными изображениями и меняя «звучание» фотокадра. В фотоповествовании он, как и слово в предложении, может нести определенную смысловую нагрузку, выполнять роль связки, передавать действие. Снимок в фотоиздании — это вид не только эстети-

ческой деятельности, но и визуальной информации. Язык фотографии — это средство фиксации того, что хочет сообщить, показать человек.

Фотоиздания — это вид изданий, в которых авторская идея, замысел выражаются посредством фотоповествования. Среди них мы выделяем фотоальбомы, фотокниги, фотоплакаты, фотопутеводители, фотокалендари. Основные разновидности в данном ряду — это фотоальбомы и фотокниги. Фотопутеводители могут быть представлены как фотокнига или фотоальбом, в зависимости от характера информации.

В книговедении вопрос видотипологической характеристики фотоизданий принято рассматривать исходя из типологических признаков изоизданий. Прослеживается связь последовательных звеньев: изоиздание, фотоиздание, фотоальбом, фотокнига. Основным типоформирующим признаком изоизданий является способность передачи информации посредством изобразительного ряда. Отсюда определяющая характеристика — доминирующая информативная функция изображения. Например, в государственном библиографическом указателе «Летопись изоизданий» главный недостаток схемы изданий — отсутствие единого критерия классификации. Различные изоиздания выделяются по разным признакам: портреты — по жанру; книжки-картинки для детей — по читательскому адресу; эстампы и репродукции — по технике печати; плакаты, открытки, календари — по материальной конструкции. Более совершенной представляется типология изоизданий, которую предлагают специалисты Книжной палаты Н. А. Ростовская и Г. П. Кувшинова (Типология изданий. М., 1990). Она построена на основе двух конструктивных признаков: формы издания и техники печати. Эта классификация может лечь в основу учета как потока, так и всего массива изоизданий.

По целевому назначению в ОСТ 29.130-97 «Издания. Термины и определения» выделяются следующие виды изоизданий: массово-политические, научные, научно-популярные, производственно-практические, нормативно-инструктивные, учебные, рекламные. Данное деление довольно условно. Зачастую изоиздания одного вида выполняют функции других. Например, научно-популярные могут иногда служить учебными, а научные, предназначенные для подготовленных читателей, могут представлять интерес для широкого круга читателей в большей степени, чем научно-популярные. Не выделены справочные изоиздания, хотя это правомерно в силу существования каталогов выставок и фондов музеев, путеводителей и других подвидов справочных изданий.

При определении характера информации изоизданий учитываются следующие факторы: принципиально различные разновидности изоизданий внутри вида; различные уровни сложности материала; рамки тематического, хронологического, регионального отбора материала; ши-

рокий спектр конструктивных особенностей, присущих изоизданиям в целом и их разновидностям. Согласно ОСТ 29.130-97 разновидностью изоиздания считается альбом, его подвидом — фотоальбом. Учитывая, что в типологическую проблематику книговедения не включается классификация книг (произведения печати, литературы, изданий) по содержанию с точки зрения их предметно-тематической принадлежности, отстраниться от тематики изоиздания как одного из аспектов характера информации было бы неверно. Очень часто от того, что определяет предмет издания, зависит дальнейшая его характеристика.

Таким образом, изображение, обладающее наглядностью, непосредственной визуальной доступностью информации, составляет основное содержание изоизданий. Характер изображения наряду с другими признаками во многом определяет принадлежность конкретного изоиздания к той или иной типологической группе.

Читательский адрес изоизданий чрезвычайно широк. Это научные и практические работники различных отраслей, учащиеся.

Большое значение для изоизданий имеет конструктивное решение, поскольку от художественного воплощения и формы, а также полиграфического исполнения зависит реализация основных типологических признаков, функций и задач произведений печати.

В фотоизданиях авторская идея, замысел выражаются посредством фотоповествования, закрепленного с помощью полиграфических средств репродуцирования.



Фотоальбом отражает типологические характеристики изоизданий и их видов — альбомных изданий, но вместе с тем имеет свойственные только ему специфические особенности.

Каковы же типологические особенности фотоальбомов?

Последний стандарт отрасли (1997) ссылается на ГОСТ 7.60-90, в котором дано очень сжатое определение альбома как «книжного изоиздания, как правило, с кратким пояснительным текстом». Однако основная особенность альбома — соотношение текста и изображения. «В альбоме изображения составляют основу, главное содержание альбома, текст же в нем второстепенен...»*. Основное содержание и большую часть объема составляют изображения, объединенные общей темой и вступительной статьей, с подписями или аннотациями, комментирующими изображения, но не образующими единый, связный текст. По тематике, характеру и назначению изображения выделяются следующие виды альбомных изданий: по искусству, фотоальбомы, научно-технические. Таким образом, альбомы — самостоятельный вид изоизда-

ний, основная характеристика которого — самоценность изобразительного ряда, содержательность.

В соответствии с характером изооригиналов альбома построена типология альбомных изданий, предлагаемая в ОСТ 29.130-97 «Издания, термины и определения». Классификация создана по принципу «характер изображения», это существенный признак альбомных изданий. В первую группу выделены репродукции произведений искусства, во вторую — репродукции научно-познавательных изображений технического характера, в третью — репродукции документальных, репортажных, видовых фотографий. Типы альбомов четко разграничены. Тематика в этой классификации не учитывается, так как может привести к путанице.

Согласно типологии Российской книжной палаты выделяются следующие типы альбомных изданий: массово-политические, научные, научно-популярные, производственно-практические, учебные, рекламные, для досуга.

Основное функциональное назначение альбома — сообщить читателю определенный комплекс комментируемой текстом визуальной информации. Понятие комплекса визуальной информации подразумевает, что альбом являет собой собрание изобразительных материалов, объединенных необходимой внутренней связью, которая раскрывается и комментируется текстовыми материалами. При анализе характера информации альбомных изданий учитываются различные специфические особенности репродукций, на основании которых выделяются подвиды альбомов. В типологическую проблематику книговедения не включаются классификации книг с точки зрения их предметно-тематической принадлежности. Однако данное положение является спорным, так как безоговорочно отстраниться от тематики изданий как одного из аспектов характера информации было бы неверно. Тематические признаки при отборе материала для альбома играют важную роль, так как наряду с характером репродукции составляют единый смысловой комплекс, внутреннюю связь изображений.

Для детальной характеристики фотоизданий целесообразно уточнить принципиальные связи, на которых основана структура их отдельных разновидностей.

Фотографии, составляющие изобразительный ряд фотоальбома, имеют определенные свойства, на основании которых формируется особый язык фотоповествования. Изображение, составляющее содержание альбома, представляет собой специфическую форму отражения действительности, которая не может быть заменена словесными описаниями. Тексты к снимкам лишь поясняют или комментируют их. В фотоальбомах особую роль играет единство снимков и текста, которое является, как правило, идейно-композиционным.

* Алямовская В. Г. Альбом как тип издания // Изд. дело. 1973. № 1. С. 12–18.

Фотоальбом представляет собой объединение в одном переплете отдельных фотографий. Но будет неверным считать, что в фотоальбоме снимки расположены без определенной системы и связи. Визуальный ряд здесь несет определенную смысловую нагрузку, представляет рассказ о чем-либо. В альбоме фотографии становятся средством выражения мысли автора. Объединяются фотоснимки как по формальному, так и по содержательному принципу. *Формальный принцип* предусматривает подбор фотокадров по временному признаку (альманах «Фото-80», «Интерпрессфото-90»), по признаку принадлежности автору («Избранные фотографии В. Скурихина»), по жанрам (А. Секретарев «Последний репортаж», «Я расту»). *Содержательный принцип* обеспечивает отбор фотографий на определенную тему («Сын Отечества», «Женская военная судьба»).

Фотоальбом строится на основе не одного какого-либо принципа, а их совокупности. Единство достигается сочетанием тематического, логического и стилистического принципов. И это уже не просто собрание разрозненных снимков с подписями, а идейно-композиционное единство. Основой *логического принципа* является содержательно-художественный стержень, с помощью которого реализуется тема. В некоторых случаях логический принцип реализуется в виде сюжета, иногда логической системой служит структура той области знания, которой посвящена книга. *Стилистический принцип* в организации фотоснимков предусматривает их соответствие композиции, ракурса и цвета общему содержательно-художественному единству книги. В построении тематического фотоальбома ведущий принцип организации фотоматериалов — общность темы. Однако принцип тематического единства еще не обеспечивает цельности произведения. Организация фотографий в фотоальбоме подчиняется гораздо более сложным отношениям снимков. Между изобразительными и текстовыми элементами возникает система внутренних связей.

Тематические фотоальбомы в общем потоке занимают наиболее значительное место. Всегда актуальна тема истории. В последние годы отмечен рост изданий, посвященных царствованию Николая II (Николай II — последний русский царь. М.: Терра, 1993; Император Николай II в Пскове: К 80-летию отречения от престола. Псков: Отчина, 1997). Приметой нового времени стало появление изданий на религиозную тему (Русь Православная. М.: Джулия, 1993; Сорок Сороков: Святые места Москвы. М.: СП «Квадрат», 1993).

Рассматривая *фотоальбомы по целевому назначению*, можно придерживаться классификации, предложенной Е. Б. Адамовым (Классификация альбомов по искусству и фотоальбомов. М., 1977). Выделены следующие виды: художественно-образный, агитационно-пропагандист-

ский, научный, научно-популярный, учебный, информационно-справочный. В издательской практике часто целевая установка объединяет два-три направления и учитываются интересы различных групп читателей. Таким образом, возникают *фотоальбомы смешанного типа*. В данную классификацию следует включить и такие виды по целевому назначению, как *рекламные* и *для досуга*. В последние годы расширяется круг изданий, предлагающих рекламную продукцию, организующих досуг читателей. Поэтому надо предполагать и формирование общественной потребности на рекламные фотоальбомы и для досуга.

Характер информации в фотоальбоме определяется целевым назначением и читательским адресом. От того, кому адресовано издание и какие цели оно выполняет, зависят характер и композиция изображения, содержание текстов, особенности структуры всего текста.

В издательской практике применяется *форматный признак*. Фотоальбомы издаются как в книжном, так и в альбомном формате. Формат определяет особенности работы над изданием. Художник, работая над оформлением издания, выбирает формат, который в большей степени способствует раскрытию авторского замысла.

Теперь рассмотрим такое понятие в книгоиздании, как **фотокнига**. Сегодня на основе исследований Г. Алямовской, С. Алексеева, В. Новоспасского, Г. Коваленко, В. Стигнеева, Л. Шехуриной и анализа массива фотоизданий можно сделать вывод, что текст и изображение в фотокниге слиты в единое целое. Нельзя изменить число фотоснимков и их месторасположение, не нарушив тем самым целостности всего произведения.



Фотокнига раскрывает новые возможности для проявления фотографического творчества. В ней все фотографии определенным образом связаны между собой и с композицией книги в целом. Составленные в отношения связи друг с другом снимки образуют пластический сюжет, придающий фотокниге характер изобразительного повествования.

Выделены такие жанры фотокниги, как фотомонография, фотоповесть, фотохроника, фотопоэма, фотопьеса, фотолетопись, фотодетектив, фотофельетон и т.д. Внутренняя структура фотокниги выступает в двух основных формах: в виде последовательного ряда фотоизображений (текст при этом занимает лишь незначительное место) и в виде сочетания изображения и текста (в равном соотношении).

Таким образом, фотокнига — такой вид издания, ведущим средством изложения в котором является фотография. При этом фотография и текст находятся в смысловом и композиционном единстве и в совокуп-

ности создают содержательную основу произведения. Соединяя в себе, по существу, два равноправных носителя информации — фотографию и текст, фотокнига обладает особой наглядностью, достоверностью, художественностью. Нельзя расщепить ее вербальный и зрительный ряд. Фотокнига имеет сложную структуру. Основное содержание — изображение — разбито на главы, темы. Тематическое разнообразие фотокниг очень велико. В них находят свое отражение те области знания и практической деятельности, которые может отобразить и в которых может быть использована фотография.

Согласно классификации Л. Шехуриной*, фотокниги выделяются по *целевому назначению*: художественно-образная, массово-политическая, научная, научно-популярная, производственная, учебная, справочно-информационная, рекламная.

По *читательскому назначению* выделяем фотокниги для специалистов, смежников, массового читателя, для детей.

К типотформирующим признакам следует отнести вопрос *соотношения изображения и слова* в фотоизданиях. Хотя фотография, как уже говорилось, выполняет в издании ведущую роль, образование целостного художественного единства во многом зависит от характера и меры соотношения фотоизображения и слова. Словесный текст в фотоиздании используется в двух основных видах: в качестве дополнения и пояснения фотоизображения, в качестве звеньев единой цепи повествования.

Характер текста может служить одним из признаков отличия фотоальбома от фотокниги. В фотоальбоме слово проявляется в виде вступительной статьи, послесловия, подписей, комментариев к изображению. Они не образуют связанного текста. Для фотокниги характерен сквозной текст, идущий параллельно фотографиям, а также связующий текст, выполняющий не только информационную функцию, но и организующую. С одной стороны, он является частью композиции, с другой — средством композиционной организации.

Можно выделить следующие элементы связующего текста: сквозной текст (связное повествование), отдельные небольшие произведения (прозаические или стихотворные), подписи-рассказы (текстовки), подписи-комментарии, эпиграфы, введения к каждой части книги, вступления и заключения ко всему изданию**.

Некоторые из перечисленных форм словесного текста применяются и в фотоальбоме, однако в нем они не всегда выполняют связующую роль.

* Шехурина Л. Д. Фотокнига. История, типологические и художественные особенности, вопросы использования в библиотечно-библиографической практике: Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1980. 16 с.

** Алямовская Г. В. Альбом как тип издания // Изд. дело. 1973. № 1. С. 12–18.

По форме выражения текст фотоальбома не отличается от текста фотокниги. Например, и в том и в другом виде издания используются вступительная статья, подписи, текстовки и т.д. Но характер проявления этих текстовых форм, их функции различны. В фотоальбоме вступительная статья носит характер содержательного обзора, своего рода справочника к фотографическому материалу. В ней, как правило, содержится большой объем информации по соответствующей области знания или деятельности, раскрывающей значение и важность изображаемого на фотоснимках. Нередко дается и содержательный комментарий фотографий. В фотокниге вступление дается с целью создания у читателя определенного психологического, эмоционального настроения, т.е. подготовки к ее восприятию. Во вступлении автор нередко излагает основную идею, главную мысль своего произведения.

Что касается подписей к фотоснимкам, то они кроме своей основной функции (пояснения и дополнения) могут выполнять связующую роль. Связующий характер подписей специфичен для фотокниги, но не свойствен фотоальбому. В фотокниге подписи могут выступать в качестве звена сплошного связующего текста и выполнять роль связки в пределах книжного разворота.

Текстовый материал в фотоизданиях решает следующие задачи:

- ♦ создает движение, т.е. способствует организации последовательного изложения, повествования, протяженного во времени и пространстве;
- ♦ создает целостный художественно-смысловой образ;
- ♦ акцентирует внимание читателя на элементах фотоизображения;
- ♦ раскрывает содержание фотографии в нужном аспекте;
- ♦ вместе с фотографией создает новую информацию при полном взаимодействии слова и изображения.

Словесный текст может выполнять роль сценария фотоиздания, определяющего его сюжетное и композиционное решение. Например, в фотоиздании Д. Донского «Анатолий Карпов» (М., 1984) сплошного, связного текста нет. Роль связки выполняет краткий текст-подпись на каждом развороте. Однако во всей совокупности подписи составляют сценарную канву книги, в результате повествование легче воспринимается читателем-зрителем.

Итак, слово в фотоиздании выполняет следующие основные функции: композиционную, информационную, эстетическую, управления восприятием читателя.

Жанровая структура фотоматериалов

При анализе фотоматериалов редактор учитывает их жанровую специфику. Каждый жанр отражает ту или иную сферу действительности: человек, природа, предметный мир. Каждая сфера действительности обладает особыми выразительными свойствами. Жанр фотографии как аспект восприятия предполагает выдвижение на первый план определенных свойств. Выразительные возможности жанров фотографии унаследованы во многом от живописи. Как и в изобразительном искусстве, жанры фотографии определяются по предмету изображения и включают натюрморт, пейзаж, портрет и жанровую фотографию. Однако выделение предмета изображения не является основой в формировании жанровых характеристик. Например, Г. Н. Вагнер, исследовавший систему жанров в изобразительном искусстве, пишет: «Не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект, в рамках которого реализуется изображение и образуют жанр»*.

Существуют изображения, содержащие одну группу изобразительных свойств. Например, портреты, где модель, взятая по грудь, располагается на нейтральном фоне. В таком портрете воздействующими моментами выступают выразительные свойства самой модели. Однако распространены портреты, где человеческая фигура изображается в окружении различных предметов или на фоне природного ландшафта. В подобных случаях редактор должен учитывать, что выразительные свойства фигуры соединяются с выразительными свойствами объектов других сфер реальности. Портрет с предметным окружением или с фрагментом пейзажа приближается тогда к другим жанрам — интерьеру или пейзажу. Вопрос жанровой принадлежности в таком случае решается издателем сообразуясь с тем, какая группа выразительных свойств выдвинута и главенствует. Если в мотиве «человек на природе» автор сосредоточился на человеческой фигуре, то пейзажный фрагмент выполняет роль фона, с которым соотнесен персонаж. Пейзаж здесь подчеркнет состояние героя. Но если в изображении доминируют выразительные свойства природного ландшафта, то существенным для зрителя станет характер среды, тональные соотношения предметов, а фигура человека будет восприниматься как смысловой штрих в общей характеристике пейзажа.

В другом случае бытовую сцену фотограф намерен трактовать как групповой портрет его участников. Тогда замысел продиктует опреде-

ленные приемы фиксации, позволяющие усилить, акцентировать именно портретные характеристики персонажей. Иначе станет действовать автор, если на основе той же ситуации решит создать жанровый снимок. Тогда он усилит внимание на деталях, на атмосфере сцены, а ее участники предстанут как элементы общей композиции, как составная часть изобразительной структуры.

В натюрморте выделяются выразительные свойства предметов вещного мира. В данном случае мастер строит композицию на пластических связях между вещами. Расположением предметов подчеркиваются их качества, важные для смысла снимка, а тем самым и для фотографического образа. Пространство, в котором находятся предметы, для смысла кадра не столь существенно, оно выступает как фон, зачастую абсолютно нейтральный.

Пейзажный снимок сочетает фиксируемые предметы, объекты и пространство в едином ансамбле, составные части которого отражаются друг в друге, причем пространственному фактору принадлежит ведущая роль. При портретировании интерес фотографа сосредоточен на человеке. Автор снимка выявляет и подчеркивает его индивидуальные характеристики, его неповторимость. Окружающие предметы и среда включаются в структуру портретного снимка как элементы, оттеняющие своеобразие модели. Жанровый снимок, напротив, демонстрирует зрителю не героя как такового, но происходящие события с участием героя. В связи с этим в жанровом снимке доминируют выразительные свойства, возникающие из взаимодействия фигур, предметов, пространства и выражающие суть и характер ситуации, бытовой сцены.

Для редакторского анализа фотографий в изданиях представляется важным знание методов и приемов создания снимков в различных жанрах, а также их выразительных свойств, так как именно это позволяет фоторедактору дать профессиональную оценку содержанию фотоизложения.

Жанры художественной фотографии

Натюрморт



Натюрморт (от фр. *nature morte* — мертвая природа) определяется как изображение неодушевленных предметов быта, атрибутов какой-либо деятельности, цветов, плодов, битой дичи, промышленных изделий, произведений прикладного искусства.

Средствами фотонатюрморта (рис. 1) не только осуществляется выразительное воспроизведение различных предметов с характерными особенностями их поверхности, подчеркнутой материальностью, что вызывает вполне определенные ассоциации, но и достигается решение

* Вагнер Г. Н. Проблема жанра в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 38.



Рис. 1. Мангутов Р. Натюрморт с открыткой // Советское фото. 1988. № 8.

более сложных, подлинно художественных задач, когда, например, с помощью так называемых предметных композиций создаются своеобразные картины жизни и рассказывается об отсутствующем в кадре человеке. Существует и другое значение термина «натюрморт», происходящего от голландского «штильлебен» — «тихая жизнь». В натюрморте вещи перекликаются друг с другом своими линиями, тонами, фактурами — вступают в пластическое взаимодействие и противоборство. Зрителю демонстрируются не только сами предметы как таковые, сколько

эти взаимоотношения. Это и есть «тихая жизнь» изображенных вещей. Натюрморт может демонстрировать ощущения, которые человек испытал, глядя на вещи, например, естественная среда; могут быть зеркалами этих ощущений, тогда используются предметы, составленные искусственно. Выразительные средства натюрморта необычайно разнообразны, а круг тем практически неисчерпаем.

Для создания эмоциональной выразительности фотохудожник учитывает закономерности в композиции кадра. Среди них следует подчеркнуть приемы, которые вызывают ощущение борьбы, драматизма: столкновение черного и белого, обилие резких ломаных линий. Затягивающая взгляд темнота таинственна и тревожна, а светлая картина, плавные линии успокаивают и радуют. Но главное — эмоциональный строй композиции должен соответствовать сюжету картины. Это решающий признак ее художественного совершенства.

В сюжетном натюрморте предметы имеют прежде всего смысловую ценность. Важная задача фотографии — отображение истории, отражение социальных проблем, оценка окружающей действительности. Существуют различные способы создания желаемого образа в натюрморте. Так, обнаружить и раскрыть в предмете политический смысл можно, выразив к нему свое отношение. Оно должно повлиять на пластическую трактовку предмета, в котором можно подчеркнуть и прекрасное, и безобразное. Соединение предметов может превращать их в символы явлений и придавать сюжетам неожиданно глубокий смысл. Обычные предметы в необычной среде могут подниматься до уровня социального исследования или оказаться иллюстрацией политических принципов. Слезы на «щеке» почерневшего на ветке яблока — это 1941 год, погнутое пенсне на разорванной старинной книге — образ, в котором можно увидеть последствия обыска, а шире — недавнюю судьбу интеллигенции. При этом композиционное решение должно быть внутренне напряженным.

Пейзаж



Пейзаж (от фр. *paysage* — страна, местность) — это жанр, в котором объектом изображения является природа (рис. 2).

В современном пейзажном жанре значительное развитие получили такие его разновидности, как индустриальный, городской и архитектурный пейзажи, в которых появились новые темы и мотивы, эстетические оценки. Стали доступными для съемки пейзажи, открывающиеся с больших высот, в том числе пейзажи Луны и планет Солнечной системы.

Но чаще всего пейзаж — это все-таки изображение природы. Картины природы позволяют художнику передать свое художественное видение мира. Самое главное в пейзажной съемке — уловить, выявить одухотворенность природы, поскольку нет такого душевного состояния



Рис. 2. Тимофеева С. Беломорье. Пейзаж с белой лошадыо // Фото. Сибирский успех. 2001. № 3.

человека, с которым переключка природы была бы невозможна. Поэтому важно обозначить признаки наиболее эмоционально значимого сюжета. Новизна сюжета всегда привлекательна. Переживание — это душевное движение, и наиболее соответствуют ему движения природы. Для необычного сюжета необязательно искать экзотику, с помощью любых переходных состояний природы — сезонных, суточных, погодных — можно найти необычное в обычном, а без этого самый экзотический сюжет не состоится как художественное высказывание.

В каждом пейзаже есть общий изменчивый элемент, имеющий над нашими эмоциями исключительную власть, — небо. Пейзажист должен снимать небо и... все остальное. Бесконечное разнообразие неба позволяет «не сходя с места» подбирать любые эмоциональные ключи к одному и тому же ландшафту. Менее очевидно другое: пластические переключки неба и земли необычайно усиливают убедительность композиции.

Создать эмоциональный настрой в пейзаже автору удастся порой только на стадии позитивного процесса. Ключевую роль здесь играет выбор «общей светлоты картины», который призван окончательно определить, как, в каком «настроении» будет восприниматься зрителем пейзажная композиция. Так, изменяя по светлоте густой туман, картину можно сделать и зловещей, и элегической. Но чаще приходится искать единственно верную светлоту: с нагнетанием тона уходит естественность, с разжижением — настроение. И чем композиция пестрей, тем эти поиски труднее. Что касается пестроты композиции, то под ней мож-

но понимать «визуальное дребезжание». Психофизиология человеческого зрения такова, что в первую очередь глаз реагирует на яркость. Для передачи целостной композиции соотношение яркостей имеет важное значение. Ничто так не отвлекает взгляд от смыслового центра картины, как постороннее яркое пятно. А если таких пятен много, то глаз вообще мечется от одного к другому, не в состоянии на чем-нибудь задержаться.

Искусство фотокомпозиции в целом не сводится к установлению гармоничного баланса яркостей. Но его нарушение способно перечеркнуть любой сюжет, сделав его невоспринимаемым. Композицию нужно создавать из крупных компонентов, каждый из которых можно воспринимать как более или менее единое пятно, а сами эти пятна должны различаться по яркости и по размеру. Применительно к пейзажу, учитывая тональную перспективу, все яркое желательно перемещать с передних планов подальше, вглубь. И при наличии явного сюжетного центра надо приглушать все, что хоть в малейшей степени отвлекает от главного.

Если яркостные акценты не расставлены, слишком выделяются мелкие детали. Чем деталей больше, тем прочтение образа затруднительнее. Воспринимая картину как целое, глаз никогда не видит всего того, что фиксирует оптика.

Все изобразительные аспекты фотопейзажа, рассмотренные выше были посвящены в основном одной проблеме — как приблизить фотоизображение к действительному пейзажу. Мера одухотворенности, как бы непроизвольно перешедшая из природы на фотографию, и есть тот единый универсальный критерий, которым определяется художественная состоятельность фотопейзажа. И потому она есть критерий редакторской оценки и редакторского анализа, а степень ее выражения — критерий качества, художественности фотопейзажа.

Пейзажные кадры разнятся между собой выразительными элементами — линейными и тональными ритмами. Главным источником выразительных элементов в пейзаже становится запечатленное пространство. Связывая содержащиеся в нем ритмы, акцентируя какие-то из них, фотограф добивается своеобразия и ценности кадра. Выразительным элементом фотографии могут стать облака, создающие на изображении настроение. Благодаря правильному использованию света на фотопейзаже можно выделить главный объект, сформировать смысловой центр кадра. Исследователи поэтики фотографии так объясняют значение «тональной доминанты» в кадре: «Темный фон на фотоизображении несет таинственное настроение, драматичное. Светлый тон рождает радостный настрой»*. Понятие «тональность» применяется к черно-белым изображениям. Его аналогом в цветных изображениях является коло-

* Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М., 1989. С. 192.

рит, т.е. единство, некое общее звучание красок. Выразительность пейзажу задает выразительность его ритмов. Искусство пейзажа есть прежде всего искусство создания ритмизованного пространства. Например, человек, рассматривая пейзаж, переходит с плана на план, от предметов, расположенных на одном плане, к предметам последующего плана. При этом глаз как бы обходит деревья или какие-либо другие предметы первых планов или следует в глубину за изгибом реки, затем задерживается на дальних планах и теряется у горизонта.

Чтобы взгляд следовал по снимку в глубину, она должна быть выстроена. Глубина хорошо прочитывается, если даны четкие сокращения перспективы или одни предметы заслоняют другие. Мастер фотографии следит, чтобы заслоняющий предмет был фактурным, объемно смоделированным. Пространственная ритмика может быть передана главным движением вглубь кадра. Такое «движение является средством развития сюжета в пейзаже, делает его интересным для разглядывания, придает многозначность изображению»*. При редакторской оценке, анализе фотопейзажа все эти требования следует учитывать как совокупность критериев его художественной выразительности.

Портрет

Жанр **портрета** — один из самых старых и популярных в фотоискусстве. Еще на заре зарождения фотографии многие оценивали художественные возможности фотопортрета. В 1840 г. Эдгар По заметил, что по своей правдивости дагерротипная пластинка бесконечно более точна, чем любое живописное произведение, сделанное руками человека.



Фотопортрету присущи два качества: глубина проникновения в суть человеческого характера и стремление к предельной достоверности воссоздаваемых на снимке деталей. Снимая портрет, художник стремится к предельной схожести с индивидуальными чертами человека. Портрет передает индивидуальные, единичные, неповторимые черты модели.

Таков основной признак жанра, предопределяющий его специфичность. Вместе с тем достижение сходства не может быть критерием удачи автора. В портрете важно передать душу оригинала, донести внутренние качества человека (рис. 3).

Индивидуальные черты модели выполняют на снимке роль выразительных свойств. Модель может фиксироваться в естественной бытовой обстановке, и это будет жанровый портрет. Съемка человека во вре-

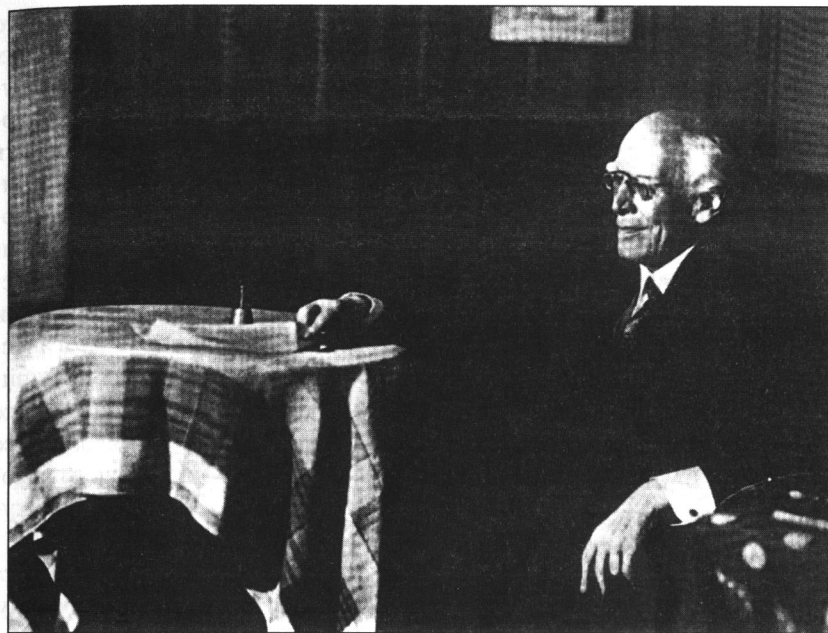


Рис. 3. К. С. Станиславский // М. Наппельбаум. Избранные фотографии. М.: Планета, 1985.

мя какого-либо действия дает «репортажный портрет». Выразительные свойства обстановки или действия — не самоценность в портрете, они лишь дополнительно характеризуют изображаемого человека.

Передача внешнего сходства не составляет для светописы проблем, фотограф может положиться на камеру, точно фиксирующую внешний мир. Но как в фотопортрете можно выразить внешние характеристики персонажа? Сошлемся на мнение известного фотографа-портретиста М. Наппельбаума: «Разве не располагает фотохудожник средствами создать обобщенный образ? В его распоряжении организация и расположение предметов в кадре, выбор позы портретируемого, выбор точки съемки, оптики, характера освещения, подбор бумаги, светофильтров. Специфические, присущие фотоискусству средства выразительности помогают отделить главное от второстепенного и создавать обобщение»*.

Значение портретной фотографии в том, чтобы отражать события и людей определенной эпохи, оставить их след в истории. Во множестве снимков М. Наппельбаума запечатлены представители искусства, ли-

* Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. М., 1975. С. 470.

* Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству: Искусство фоторепортера. М., 1958. С. 109.

тературы, науки. Рассматривая портреты, сделанные им, кажется, что встречаешь давно тебе знакомых, внутренне значительных, наделенных сложной духовной жизнью людей. И вместе с тем узнаешь почерк художника, которого затем никогда не спутаешь с другим автором. Творческое мастерство фотохудожника отличали не только приверженность к одному источнику света, дающему глубокие тени, что позволяло выявить характерные черты лица. Наппельбаум работал в той разновидности жанра, который можно назвать психологическим портретом. Минимум внешних эффектов, скупость жестов и поз, и при этом умение раскрыть внутреннее состояние человека, глубинные грани личности и одновременно свое отношение к внешнему миру. Кроме психологического портрета в студийном фотопортрете есть и другие жанры, например, экспрессивный портрет, лирический портрет, парадный портрет. Все эти жанры конечно же не исчерпывают богатства его проявлений. Все перечисленное подтверждает, что жанровое разнообразие тесно взаимосвязано с творческой индивидуальностью отдельных крупных фотохудожников.

Студийный портрет в фотоизданиях сегодня составляет лишь часть портретного жанра. Другая его часть отдана портрету репортажному, являющемуся частью документального фотоискусства. В таких популярных жанрах фотожурналистики, как очерк, серия, репортаж, все чаще встречаются портреты участников реальных событий, в отличие от студийных произведений, где автор имеет возможность фотографическими средствами преобразовать внешние данные человека, здесь сильно документальное начало.

В *репортажном портрете* чаще всего автор представляет зрителю основных героев своего повествования. От этого, считают некоторые исследователи, страдает динамика развития фотосюжета, однако выигрывает его глубина, усиливается личностное начало запечатленных событий. Репортажный портрет стал неотъемлемой частью фотоповествования в книжных изданиях. Нередко именно кадр-портрет является ключевым в фотоочерке, придает ему истинный смысл, определяет силу его звучания. Таким стал портрет Н. Амосова в очерке М. Альперта «Мысли и сердце». Эволюция жанра объясняется стремлением к более полному отражению тесной связи между человеком и его делом, окружающей его привычной средой.

В теории фотографии выделяются особые приемы, с помощью которых можно подчеркнуть, выделить характер персонажа. Так, выразительным элементом в портрете могут стать руки модели. Именно руки не менее красноречиво, чем глаза, передают душевное состояние. Расположенные у головы, они говорят об одухотворенности модели, в спокойном положении усиливают впечатление пассивности характера. Если

в руках сжат какой-либо предмет, это свидетельствует об активности натуры человека. Большое значение в характеристике модели играют взгляд, поза, жест. В портретном жанре выразительными средствами становятся фон, ракурс, световая композиция. На многих портретных снимках взгляд персонажа устремлен на зрителя, и потому создается впечатление, что изображенный человек прямо обращается к нему. Чтобы подобный контакт возник, герою снимка недостаточно просто глядеть в объектив, думая о чем-то своем. Требуется общение с камерой, тогда создается впечатление, что человек ведет с нами безмолвный разговор. Однако если взгляд человека отведен в сторону, впечатление внутреннего контакта ослабевает, герой снимка отдаляется от зрителя, уходит в мир собственных чувств. Во многих работах персонажи существуют, как бы не ведая, что камера наблюдает за ними. И поэтому зритель оказывается не участником прямого диалога, но сторонним наблюдателем. Его пространство отделено прозрачной, но непроницаемой стеной от изображенной реальности, и фотография приоткрывает эту реальность. Так, в зависимости от способа общения персонажа с камерой изменяются точка зрения зрителя, характер его контакта со снимком.

В головном портрете основными выразительными средствами служат световая композиция и ракурс, с их помощью усиливают те или иные характерные черточки, проявляют индивидуальное в модели. Более свободные композиционные приемы свойственны репортажному портрету. Съемку его ведут в реальной обстановке, так что в его композицию могут войти разнообразные предметы из окружающей среды. Чтобы сохранить характер контактности, присущей студийному снимку, в репортажном портрете прибегают к постановочным приемам: подбирают позу, освещение, детали. Взгляды героев устремлены к зрителю, и это помогает ощутить единство изображенных, их общность. Она подчеркнута и композицией: лица заполнили кадр так, что пустого пространства нет, ритм лиц повторяется в ритме красок и лампочек. Это групповой портрет, где у каждого человека свой характер, свое отношение к жизни и вместе с тем три разных характера складываются в целостный образ труженика. Целостный образ здесь возникает в силу общего, единого контакта всех трех персонажей со зрителем.

Выразительные свойства модели, будучи зафиксированы аппаратом, становятся выразительными элементами снимка. Характер человека в первую очередь прочитывается по лицу, оно в большей мере оказывается «зеркалом души». Поза и жест персонажа в такой же степени характеризуют человека, но более опосредованно, косвенно. Человек реагирует на внешние обстоятельства по-своему. Индивидуальные особенности реакции тоже говорят о чертах внутреннего склада. Например, поза и жест эффективно используются фотографами, для того чтобы создать у зрителя пред-

ставление о внутренних, характерологических свойствах изображаемого персонажа. Фотографам приходится прибегать к планам во весь рост или поколенным, в них акцент выразительности перемещается с лица на корпус, а главным выразительным элементом оказывается линия.

Если портретист характеризует модель через взаимодействие со средой, тогда среда выступает как фон и выполняет активную смысловую функцию, определенным образом «высвечивая» портретируемого. Основной предмет изображения в портрете — человек, поэтому фон здесь не самоцель, он имеет вспомогательную функцию и подчинен основному предмету изображения.

На практике портретисты используют самые разные фоны: условный, однотонный, глубинный. Фоном в портрете может быть пейзаж, интерьер или композиция из предметов, характеризующих модель. В психологическом портрете фон предстает как проекция внутреннего мира героя. В парадном портрете или портрете, представляющем собирательный тип героя, роль фона иная: в первую очередь он должен подчеркнуть социальную значимость персонажа. Художник М. Нестеров считал, что удачный фон — половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием. Фон участвует в жизни изображаемого лица. Фон жанрового или бытового портрета помогает обрисовать ситуацию, обозначить состояние героя или дополнить его характеристику (рис. 4).

Жанровая фотография

В изобразительном искусстве термином «жанровая» пользовались еще в XVII в. Для жанровой живописи характерно обращение к событиям и сценам повседневной жизни. В произведениях художников-жанристов нетрудно заметить интерес к простым, безыскусным сюжетам, к повествовательности, психологизму в обрисовке характеров. Все эти качества, имеющие сильные традиции в истории русской живописи, оказались близки фотографии, ее языку, ее выразительным возможностям. Благодаря своему содержанию, стилистике жанровая фотография стала неотъемлемой частью документальной съемки: фоторепортажи, очерки, зарисовки, серии.



Для **жанровой фотографии** характерны подлинность жизненных обстоятельств, выразительность человеческих характеров.

В отличие от портрета главный источник выразительных элементов в жанровом снимке — не изображаемый человек, а процесс. Темой жанровых снимков служит социальная и бытовая среда. Фотограф-жанриста интересуют прежде всего процессы, происходящие в ней. Он выражает суть и характер этих процессов через людей, которые в них уча-

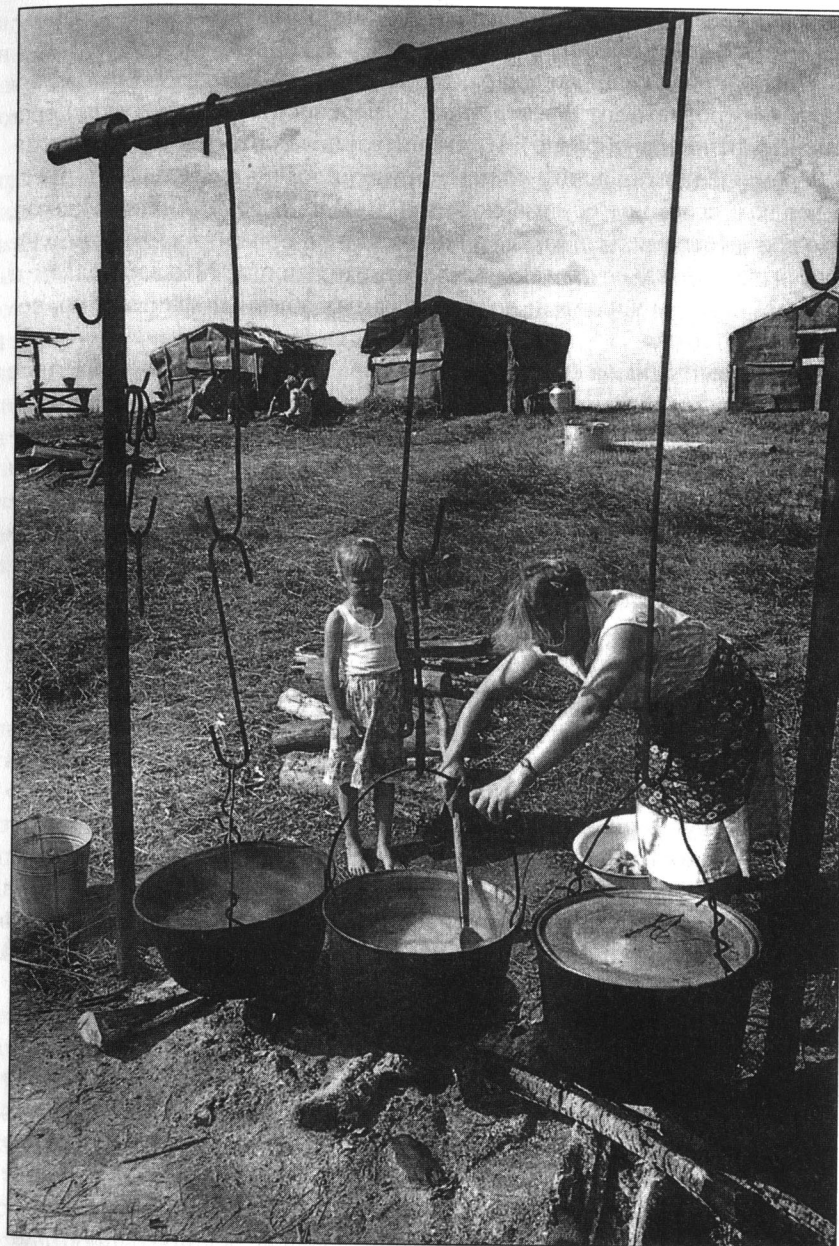


Рис. 4. Скуратов С. Из серии «Лето в деревне» // Фото. Сибирский успех. 2000. № 1–2.

ствуют. Среда оказывается главным предметом изображения, а зафиксированные люди ее только объясняют.

Для жанровых снимков характерен так называемый *репортажный метод* («репортаж» от фр. *reportage* — переносить, перемещать, представлять, относить обратно). Применительно к фотографии суть такого перемещения объяснил Картье-Брессон: «Действительность предлагает нам огромное обилие сюжетов, и надо уметь выбрать главное, надо всегда стремиться, чтобы в видоискатель попало то, что наиболее ярко выражает какое-то явление действительности. Мы наблюдаем и помогаем другим увидеть и познать в самых обычных фактах мир, который нас окружает»*.

Жанровый снимок сюжетен. Сюжет представлен как запечатленное состояние или действие. Обычно сюжет охватывает некоторый временной отрезок, поскольку имеет начало, развитие и завершение, иначе говоря, воплощает в себе определенный процесс. В жанровой светописи для создания сюжета необходим ансамбль объектов, состоящий из запечатленных людей и предметов. При репортажном методе используется определенный принцип работы: выразительность материала соединяется с построением его в определенный ансамбль, т.е. предполагаются поиск и компоновка выразительных ансамблей в самой действительности.

Сюжет жанрового снимка не всегда разворачивается точно в указанном месте и в точно указанном астрономическом времени. Сюжет имеет свое художественное пространство и свое художественное время.

Благодаря оптике фотограф свободно оперирует пространством, расстилающимся перед объективом камеры, заставляет его выполнять смысловые функции. Объектив аппарата выделяет фрагмент пространства из реальности. Такое выделение — принципиальный момент фотографирования: фрагментированием начинается организация пространства в соответствии с характером и содержанием сюжета. Используя различную оптику, фотограф добивается определенных соотношений предметов и пространства. О соотношениях, выстраиваемых посредством оптики, американский фотограф С. Робертсон писал: «Мы можем растянуть пространство, увеличивая расстояние между предметами, чтобы создать ощущение величественности. Можем сузить, собрав предметы в одну тесную группу, и тем самым лишить каждого из них самостоятельного значения. Человеческая фигура на фоне глубокого растянутого пространства может создать атмосферу одиночества; та же самая фигура на фоне темной громады передает ощущение подавленности. Мы можем приблизить к себе группу людей и расширить пространство за ними. Такой прием создает у зрителя ощущение непосредственно-

го участия в изображенном, создает эффект присутствия. Если же мы снимаем эту группу, сузив пространство сзади, то добьемся противоположного эффекта: она покажется зрителю далекой, совершенно изолированной от него»*.

Сюжет жанрового снимка разворачивается не только в своем пространстве, но и в своем художественном времени. В противоположность кино светопись не передает последовательные фазы движения. Но даже на фотоизображении мастер передает темп запечатленного фото процесса: стремительность или медлительность, силу или слабость протекаемого процесса. Светопись передает самые разные «тембры времени» — мгновенность и вечность. Порой они присутствуют в снимке или находятся в конфликте, и тогда какой-то один тембр становится доминирующим, главенствующим в фотографии. «Дыхание времени» выражается двумя способами. Один — так называемый действенный, другой — пластический. Действенный способ передается видимым движением, пластический создается изобразительными средствами: линией, ракурсом, светом. В зависимости от замысла автор использует тот или иной способ показа времени и пространства.

Жанры фотопублицистики

Теперь подробнее рассмотрим характерные черты жанров фотопублицистики, свойственные периодическим изданиям, которые могут стать основным содержанием фотоизданий.

Фотоиздания часто появляются как результат творческой работы фотожурналистов. Фоторепортеры становятся авторами визуального ряда фотоизданий и как создатели снимков, и как составители. Порой альбом или книга складывается из фотоочерков, фоторепортажей. Поэтому опыт, накопленный фотожурналистикой, следует использовать в работе с фотоизданиями.

Творческий процесс познания действительности протекает в рамках того или иного жанра. Жанры современной фотожурналистики — это исторически сложившиеся разновидности снимков, объединенные в группы по общим характерным признакам — объектам изображения и исследования, подходу к материалу, методике создания снимка, его изобразительной структуре.

Здесь мы имеем в виду, что, например, *информационно-публицистические жанры* фиксируют прежде всего события. Основные требования к этим материалам — актуальность, оперативность, целенаправленность, доходчивость, содержательность.

* Картье-Брессон А. Моим друзьям // Сов. фото. 1966. № 10. С. 25.

* Робертсон С. Магия пространства // Сов. фото. 1966. № 9. С. 31.

В художественно-публицистических жанрах можно достичь органического слияния информационной основы с художественным воплощением. Использование широкого спектра изобразительных средств фотожурналист добивается воздействия на логическое мышление читателя-зрителя, а также создания определенных эмоций. Жанры, входящие в эту группу, предполагают в меньшей степени оперативность и актуальность, но зато более глубокое проникновение в сущность явлений.

Фотокорреспонденция

Каковы черты этого жанра? Что необходимо знать редактору, формирующему фоторяд для публикации? Эмоциональное воздействие — без чего ценность информации, как известно, резко снижается — достигается в информационном снимке, как правило, не за счет его художественных достоинств, а в первую очередь благодаря новизне общественно важного сообщения и оперативности, с которой оно находит своего адресата, жаждущего узнать, где, что и когда произошло. Сюжетное решение фотоинформации не обязательно требует от фотожурналиста особого индивидуального подхода, глубокого «препарирования» сути факта или события с субъективной точки зрения. При определенных обстоятельствах своеобразный подход к созданию информационного снимка, особые, необычные точки съемки или ракурсы могут лишь снизить достоинства документального свидетельства. Идеино-политическая направленность проявляется в жанре корреспонденции не столько в интерпретации фактов и событий, сколько в их отборе, в характере подачи снимков (рис. 5).

Рассмотренные типичные особенности жанра фотокорреспонденции вовсе не означают, что ей абсолютно при всех обстоятельствах противопоставлены такие, например, черты жанра репортажа, как концептуальность, аналитический подход к жизненным фактам, событиям, социальным явлениям. Фотокорреспонденция может стать репортажем в одном кадре со всеми присущими ему особенностями и при чрезвычайных обстоятельствах, когда репортер оказался единственным вооруженным фотокамерой свидетелем события. Характер события должен быть общественно значимым и в то же время в своем роде уникальным, непредсказуемым ни для его участников, ни для репортера. Это — событие-случай. Вспомним уникальные снимки убийства японского парламентария Асанумы, самосожжение буддийского монаха и др. Уникальность, острота и драматическая насыщенность ситуации придают информации тот самый оттенок субъективного взгляда на происходящее, который наделяет снимок качествами репортажного кадра.

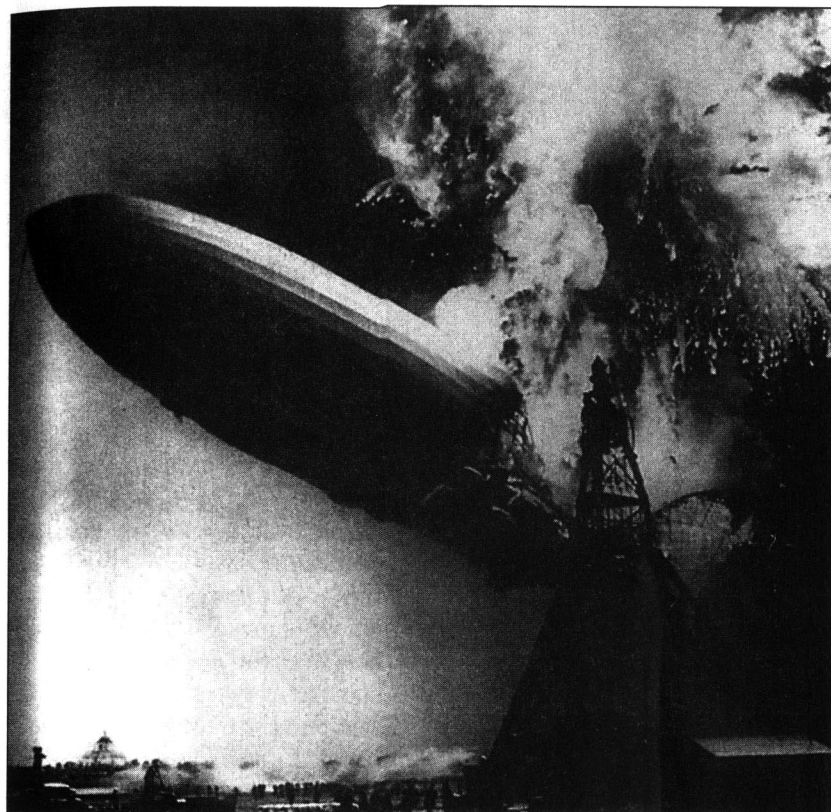


Рис. 5. Шейр С. Гибель дирижабля «Гинденбург». 1937 // Огонек. 1996. № 26.

Секвенция

Драматические ситуации породили в последние годы так называемые секвенции (рис. 6) — несколько кадров, рассказывающих с кинематографической динамикой о происходящем. Появлению этой новой многокадровой формы информации-репортажа в периодических и книжных изданиях, несомненно, способствовало рождение технического новшества — фотокамер с моторами. Напомним несколько секвенций, опубликованных на страницах периодических изданий: убийство Садата, покушение на Рейгана, сенсационные пожары в американских гостиницах, трагические ситуации на автогонках и т.д. Секвенции появились значительно позже многокадровых репортажей, но тем не менее их можно считать как бы промежуточной формой между репортажем в одном кадре и жанром, который давно и прочно завоевал себе позиции в печати под именем «фоторепортаж».

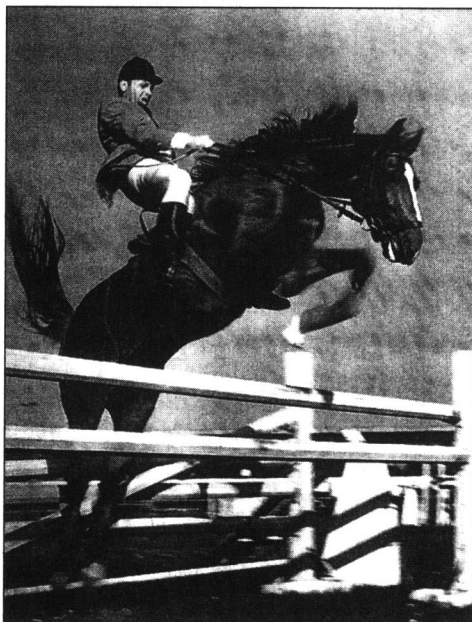


Рис. 6. Ерков М. Кроссовый сюрприз // Фото. Сибирский успех. 2004. № 4.

Фоторепортаж

Для него обязательно наличие нескольких основных факторов: бесспорно документальный публицистический характер, определенные временные рамки, эффект присутствия автора на месте события в качестве очевидца или участника, субъективное авторское отношение к событию, яркая стиливая форма с возможным использованием художественных средств.

Содержательность фоторепортажа (рис. 7, а–д) предопределена не только выбором объектов съемки, существенных с точки зрения автора, но и последующим монтажом снимков в редакции. Фоторепортаж должен не только предлагать авторскую концепцию, но и побуждать читателя-зрителя к размышлениям, аналитическим оценкам, открывать нечто новое в окружающем мире, иметь познавательную, а при достоверном воплощении и эстетическую ценность. Этому жанру подвластны самые разнообразные темы, предлагаемые повседневной жизнью общества. В свое время заметным явлением стали репортажи А. Рубашкина «Открытие памятника бывшим школьникам, погибшим в годы Великой Отечественной войны», «Улица Альенде», «Солдатский вальс». Все они сделаны «в один прием», в каждом наличествует общий, средний и крупный планы. В одном из них («Улица Альенде») сюжет завязан вокруг центрального кадра — репортажного портрета вдовы президента, в других сюжетность базируется на столкновении разноплановых кадров или дополнении одного кадра другим с целью создать широкую панораму события. Репортаж А. Рубашкина — это маленький шедевр. Отдельные снимки могут и не обладать особо выдающимися качествами, но вместе способны создать новое качество, новую концепцию всей композиции, оцениваемую по иным критериям. В связи с этим роль и ответственность редактора, художника, работника секретариата того или иного издания при формировании или макетировании многокадрового репортажа значительно возрастает.

Как справедливо утверждает известный деятель мировой фотографии, автор тематических выставок и фотокниг Карл Павек, «редактор, берущий в руки фотографию, «заканчивает» ее в хорошем и плохом значении этого слова»*.

Среди художественно-публицистических жанров редактору доводится работать с фотоочерком, фотосерией. Общая их особенность в том, что они основаны на поиске художественно-документального образа.

* Цит. по: Коваленко Г. В содружестве с авторским активом // Сов. фото. 1971. № 1. С. 23–24.

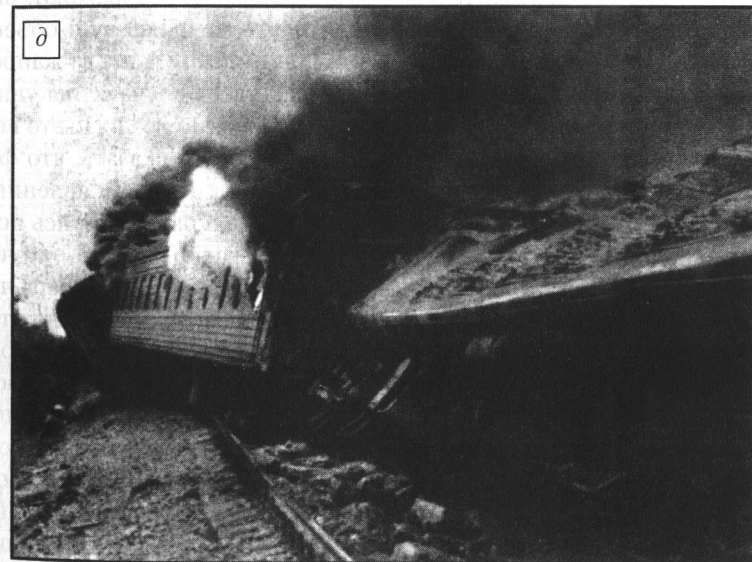
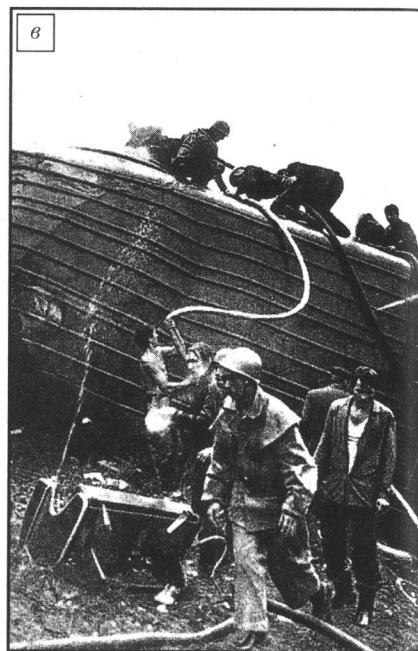


Рис. 7. Курохтин В. Крушение поезда «Аврора», следовавшего из Ленинграда в Москву (а–д) // Советское фото. 1988. № 12.

Фотоочерк

Фотоочерк состоит из трех кадров и более, объединенных одним сюжетом (рис. 8, а–з). В отличие от многокадрового репортажа очерк допускает авторские отступления, включение в канву повествования фотокadres, созданных не в кульминационный момент сюжета, а совсем другое время и в другом месте, а также включение в ткань повествования фотокadres-символов, созданных методом предварительной организации и во многих случаях именно благодаря этому обогащенных эстетическими достоинствами.

Фотоочерк не ограничивается первым планом события, а раскрывает его характер, сущность, подтекст. Известный фотожурналист Вс. Тарасевич, рассказывая о замысле своего фотоочерка «Край земли», в котором опоэтизирован человек в его единстве с природой, подчеркивал: «Нет, просто репортаж тут не годится. Набор фактов, даже самых ярких, не передает увиденного и пережитого. Нужно осмысление, нужно обобщение»*.

Специфика этого жанра выражается в том, что в фотоматериале уточняются «участки» действительности, которые они отображают, выделяется объект познания. Если проследить, что же фиксирует объектив очеркиста, то можно не обнаружить различий между данным жанром: фотокорреспонденцией, фоторепортажем. Во всех случаях мы увидим снимки человека, его действий, состояний, творений и т.д. Но это внешне сходство на уровне фактографии. Точнее будет сказать, что фотоочерк — это материал, в котором человек от события идет к явлению, о частности — к обобщению. В фотоочерке всегда должно вестись исследование явления действительности. Причем раскрывается оно через поступки, отношения, устремления человека. Поэтому фотоочерк часто предстает как форма повествования о судьбе человека. Однако это не значит, что герой должен быть запечатлен в каждом снимке. О человеке могут рассказывать реалии действительности, к которым он причастен.

Фотоочерк в значительно большей степени, чем фоторепортаж, предполагает разнообразие творческих стилей, манер и сюжетных ходов. Объясняется это прежде всего тем, что для него не важны единство места и времени, обязательные для репортажа. В фотоизданиях могут быть использованы различные виды фотоочерка. Издатели различают портретный, путевой, проблемный фотоочерки.

В *портретном фотоочерке* создается образ человека. Одновременно через его портретную характеристику раскрывается какое-либо явление общественной жизни. Обратимся к широко известной работе

М. Альперта «Мысли и сердце. Хирург Амосов» (М., 1962). Здесь все как бы репортаж, но глубже, значительнее по замыслу. Читатель-зритель получает в нескольких кадрах не просто сообщение о событии (операция на сердце) и факте (трагическая развязка), но через событие и факт приходит к пониманию их гуманистической, философской основы. Перед нами напряженное, взволнованное повествование о жизни и смерти, о нравственных категориях, о профессиональном подвиге врача, прошедшего суровое испытание во имя будущих побед в борьбе за человеческую жизнь. Драматический характер повествования подчеркнут и динамической композицией каждого кадра, и общей, единой для всех снимков тональностью, и скрупулезным отбором только самых неотразимых сюжетов, без которых очерк не состоялся бы во всей своей драматургической завершенности. Знаменательно, что в этой работе, представляющей собой наиболее яркое олицетворение жанровой специфики очерка с точки зрения монтажного построения, особое место занимает крупноплановый портрет хирурга. Портрет настолько впечатляющий, что ему даже была уготована впоследствии самостоятельная долгая жизнь вне рамок очерка.

В *путевом очерке* может быть воплощен образ края, города, села. Рассмотрим фотоочерк Б. Савельева и Е. Федоровского «По Чуйскому тракту» (Алтай нашего времени // Сов. фото. 1990. № 3. С. 35). Материал в нем бессобытиен, отражает уже свершившуюся действительность, задача авторов — создать образ современного Алтая, что обусловило широкий охват жизни и соответствующий масштаб обобщений. Авторы используют характерный прием — выделяют стержневую деталь, вокруг которой возводится «каркас» образа. В данном случае это Чуйский тракт.

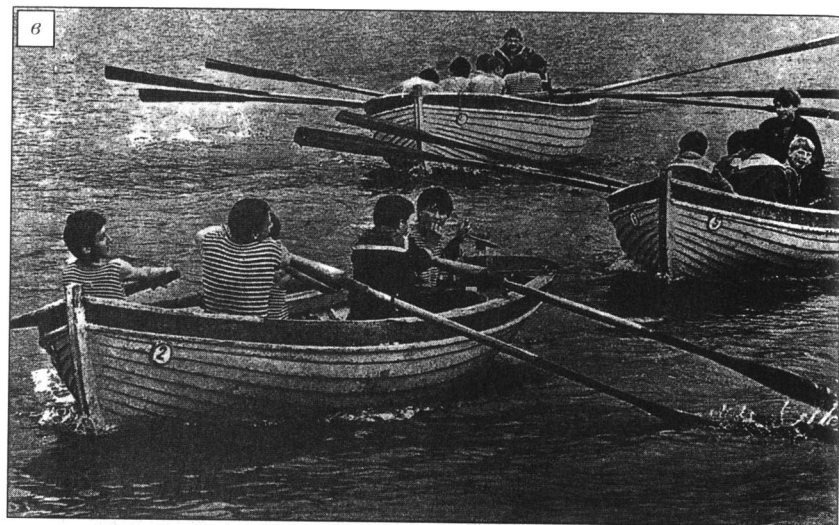
Образность фотоочерка может существовать в той или иной «пропорции» с понятийностью. Более того, именно понятийное начало нередко выдвигается на первый план. Отчетливо эта тенденция обнаруживается в *проблемном фотоочерке*. Поскольку проблема может быть социальной, фотожурналисту бывает трудно добиться ее образного преломления. В таком случае автор стремится к буквальной протокольности изображения. Включает в изобразительный ряд натуралистические снимки, например, запечатлевшие безжизненную в результате промышленного использования землю и землю рекультивированную, на которой теперь растут деревья. С помощью таких приемов можно добиться в снимке большей достоверности и этим вызвать особое доверие к материалу у читателя-зрителя. Однако наличие в изобразительном ряде таких фотоснимков не должно сбивать с очеркового «курса», т.е. содержательный центр фотопубликации должен быть перенесен на человека.

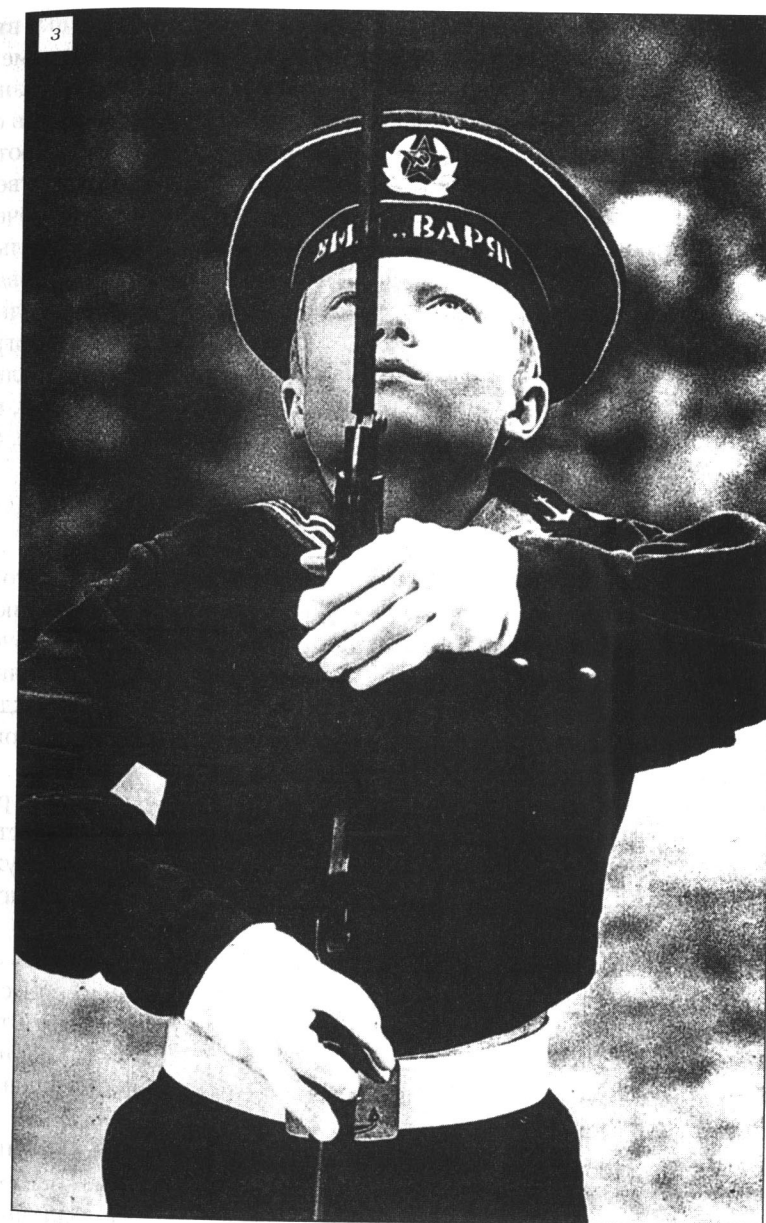
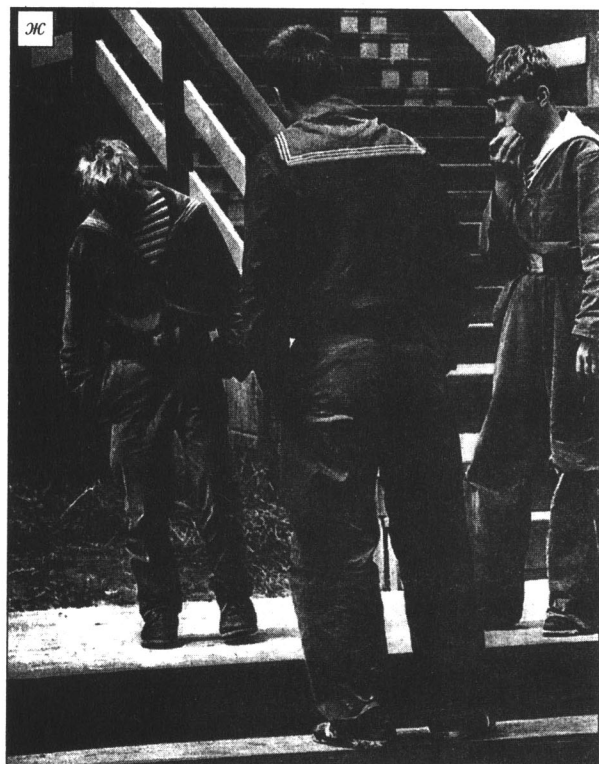
Фотоочерк может строиться на основе жесткой сюжетной структуры, предусматривающей завязку, кульминацию и развязку; на основе

* Тарасевич Вс. Край земли // Сов. фото. 1970. № 9. С. 15.



Рис. 8, а—з. Гуцин А. На море Братском (из очерка) // Советское фото. 1988 № 3.





главного, стержневого кадра, объединяющего вокруг себя мозаику второстепенных кадров, на основе ассоциативных связей, возникших между кадрами, разными по творческому решению, созданными в разное время и, возможно, по разным поводам; на основе сочетания кадров сегодняшнего дня с ретроспективными, их взаимодополнения или противопоставления и т.д. Но неизменным остается главное — общественная значимость факта, события или человека, ставшего объектом очеркового повествования, социальная позиция автора, наличие не только информативных, но и художественных достоинств, способных вызвать у читателя-зрителя эмоциональное отношение к материалу, пробудить эстетическое чувство. В этом случае фотоочерк можно считать пограничным жанром, в равной степени принадлежащим как фотожурналистике, так и фотоискусству — по аналогии с литературным очерком, который можно с одинаковым основанием отнести и к журналистике, и к документальной литературе.

Фотосерия

В отличие от фотоочерка фотосерия не имеет строгой, замкнутой в определенных сюжетных границах структуры (рис. 9). Число снимков, входящих в серию, определяется весьма произвольно. Если в фотоочерке кадры, дополняющие друг друга, могут быть далеко не равноценными по своим информативным и художественным качествам, то каждый кадр, входящий в серию, обычно обладает примерно равными достоинствами.

Тематический характер фотосерий, публикуемых в книге, очень разнообразен. Например, серии снимков известных спортсменов, артистов, ученых, серия пейзажных снимков, посвященных теме охраны окружающей среды; серии снимков, рассказывающих о городах России, исторических памятниках, о жизни разных стран и народов и т.п.

Наиболее характерной для этого жанра работой можно считать фотосерию В. Пескова «Широка страна моя...»*. Все кадры этой серии, снятые автором с вертолета, объединены сюжетным ходом — верхней точкой съемки. Каждый из них, будь то «Нефтяной город на Каспии», «Сплав леса на Каме» или «Тракай» представляет собой законченное произведение, имеющее самостоятельную ценность.

Таким образом, фотопроизведения вошли в книжные и альбомные издания, в периодическую печать как особая форма передачи знания об окружающем мире, как особый способ воздействия на читателя-зрителя. Развитие творческой природы фотоизображения послужило началом развития различных форм фотопроизведений.

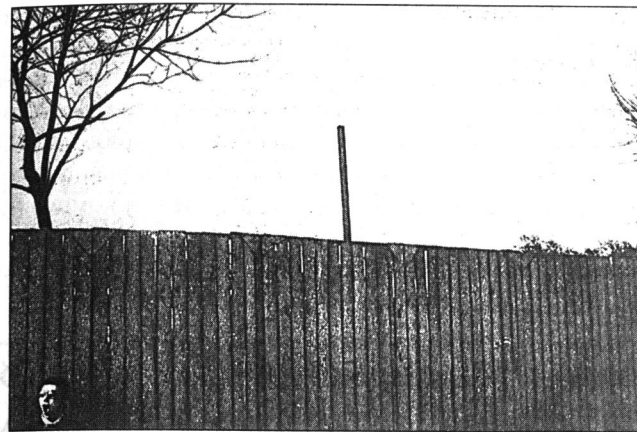


Рис. 9. Шульгин А. Она // Советское фото. 1988. № 9.

* См.: Песков В. М. Записки фоторепортера. М., 1960.

Аспекты редакторского анализа, оценка содержания и формы фотопроизведений определяются использованием выразительных средств и методов изображения в фотографии. Жанровая принадлежность рассматривается редактором не только с точки зрения предмета изображения, но и с учетом выразительных свойств изображения. Знание редактором информационной значимости отдельных жанров фотоповествования, а также умение оценивать содержательный и композиционный планы создадут необходимые условия для всестороннего анализа фоторяда и обеспечат высокий профессиональный уровень всего издания.

Методика редакционно-издательской подготовки фотоизданий



Редакционно-издательский процесс — это комплекс взаимосвязанных организационно-управленческих, творческих, производственных, информационных и маркетинговых работ, направленных на подготовку и распространение изданий.

Процесс подготовки издания условно делят на четыре этапа: создание произведения и планирование работы, подготовка произведения к изданию, полиграфическое исполнение издания, книгораспространение.

Работа редактора над фотоизданиями, в частности над фотоальбомами и фотокнигами, имеет специфические особенности и трудности. Он работает одновременно с авторами разных направлений: автором-составителем, автором текста, автором фотографий, художником, поэтому должен быть компетентен в области фотографии, должен чувствовать структуру издания, композицию визуального ряда, иметь хорошую литературную подготовку. Редактор участвует во всех процессах создания фотоальбома и фотокниги. Особенность подготовки фотоиздания состоит в том, что основное содержание будущего издания, его авторский замысел, идея, тема выражаются в первую очередь в изобразительном ряде, его композиции и в каждом отдельном снимке. Замысел — это отношение к окружающей действительности, которое автор хочет сформировать у читателя. Замысел — исходная точка будущего произведения. Тема раскрывает то, о чем рассказывается в произведении. Идея — главная мысль произведения. Замыслом определяется композиция, т.е. расположение и построение частей произведения. Но главная особенность фотоиздания в том, что его содержательную и структурную основу составляет фоторяд. Это определяет и особенность в методах работы над изданием.

Проследим этапы редакционно-издательского процесса и методы подготовки фотоизданий:

- ♦ рассмотрение поступившей заявки на тему;
- ♦ работа над сценарием;
- ♦ работа над поразворотным кадропланом;
- ♦ отбор фотоматериалов в соответствии со сценарным кадропланом;
- ♦ работа над макетом в черно-белом цвете;
- ♦ работа над текстовыми материалами.

Поступление заявки

Редакция оценивает тему заявки, поступившей либо от автора-составителя, либо от фотомастера, с точки зрения актуальности, социальной значимости, содержательности и возможности решить данную тему фотосредствами. Тема выражает круг жизненных вопросов, которые будут отражены в фотопубликации.

Сценарный план

На основании заявки автор (составитель, фотохудожник, фотомастер) пишет сценарный план. Сценарий — это литературное произведение, в котором автор создает повествование будущего фотопроизведения. Повествование предполагает последовательное изложение событий и фактов. Это процесс, который имеет протяженность во времени, что обуславливает последовательное раскрытие темы. При этом последовательность должна быть мотивированной, причинно обусловленной, воссоздающей события в их целостности. Повествование содержит изложение событий с конкретной позиции, с точки зрения автора. Другими словами, повествование есть проявление авторского отношения к излагаемым событиям, их оценка. Автор повествования «управляет» ходом событий, ускоряя или замедляя его. Автор устанавливает пространственные и временные границы, создавая последовательность разновременных событий, «переносит» читателя из одной исторической эпохи в другую, монтируя отдельные сцены, эпизоды в соответствии с сюжетным замыслом. Таким образом, повествование есть раскрытие темы в определенной пространственной и временной протяженности, позволяющей автору выразить свое отношение к действительности. Образ авторского мышления, его язык и стиль определяют форму повествования.

Редактору следует оценивать способы построения повествования, глубину отражения темы, фотографические средства, с помощью которых автор разрабатывает замысел будущей книги. Сценарию придают особое значение в редакции при создании фотоальбомов и фотокниг. Отсутствие сценария лишило бы эти издания прочного стержня, без которого они представляли бы собой не целостное произведение с оп-

ределенной для него композицией, а хаотичный набор отдельных фото, графических элементов. Сценарный план задает композиционный строй будущей книги.

Смысловым стержнем в сценарии служит сюжет. Будучи основой фотоповествования, сюжет в фотоиздании имеет общие с сюжетом литературного произведения и в то же время отличные от него черты. Понимание сюжета как способа реализации фабулы, характерное для литературоведения, в силу специфики фотографического языка не всегда приемлемо для фотоповествования. Своеобразие событийности текста в фотоиздании отражается на специфике ее сюжета. В данном случае понятия «событийность фотографии» и «событийность сюжета» не синонимичны. Фотография как способ фиксации реальной действительности позволяет запечатлеть огромное многообразие событий. Художественно-публицистические произведения, составляющие значительную часть фотоизданий, создаются, как правило, на основе событийной репортажной фотографии. Если событийность фотографии есть выражение особенностей конкретного жанра, проявление определенного способа съемки, то событийный сюжет вовсе не должен строиться на основе только событийных снимков. Событийность сюжета обеспечивается композиционной организацией фотоснимков различных жанров. Распределение событий, запечатленных на снимках во временной и пространственной протяженности, способно передать ощущение динамики жизни, ее движение. Под движением подразумевается не только развитие событий, поступков, но и формирование и раскрытие идей. Таким образом, сюжет в фотоиздании есть движение, развитие событий и идеи, которое обеспечивается определенной композиционной организацией фотоснимков.

В основе повествования многих фотоизданий лежит тот или иной вид связи. Какие связи обуславливают сюжет фотоповествования? Сюжетное построение опирается прежде всего на логическое соотношение композиционных частей. Принцип логического соотношения предусматривает сочетание причинных и временных видов связи между элементами композиции.

Логика фотографического повествования базируется на причинной зависимости частей, где одна часть композиции служит продолжением другой. Каждый снимок обретает значение лишь в соотношении с другими, подобно тому как одно слово в предложении зависит от другого. Например, в фотоальбоме «Камчатка — страна вулканов» (М., 1995) развитие действия достигается преобладанием причинных связей над временными. Никаких конкретных указаний на время изображенных на снимках событий нет, и в том нет необходимости. Сотни фотографий воссоздают облик края и облик современника в различных штрихах. Фотоснимки представляют читателю геологию Камчатки, ее заповед-

ные места. В структуре повествования этой книги нет сквозной сюжетной линии. Однако смена кадров здесь происходит не произвольно. Между снимками наблюдаются глубокие внутренние связи, прежде всего логические и стилистические. Книга состоит из нескольких глав, каждая из которых посвящена отдельному району Камчатки. В пределах одной главы, например «Вулканические ворота Камчатки», мы узнаем об особенностях строения вулканической гряды, бухт, образующих ворота. Глава «Загадка озера Хангар» — интереснейший рассказ о достопримечательностях и необычных явлениях природы в районе вулканического озера. Глава «Петропавловск-Камчатский начинается» знакомит нас с историей города. В главе «Защитим и возродим природу Камчатки» ставится проблема охраны окружающей среды. Каждая глава несет свою сюжетную линию, но в целом прослеживается общая идея — ответственность человека за жизнь на Земле. Авторы книги строят фоторяд таким образом, что перед читателем-зрителем возникает объемная картина этого края. В пределах изобразительного фрагмента вулканы, гейзеры даны в различное время года, в разное время суток, в разном состоянии. Такое решение темы заставляет человека задуматься о себе, о своем существовании.

Фотоповествование предполагает развитие действия во времени. Здесь мы наблюдаем временные связи в происходящих событиях и показе характеров. Временная протяженность наиболее свойственна произведениям биографического характера, описаниям путешествий или произведениям, сама тема которых заранее предопределяет хронологические рамки повествования. И в некоторых случаях не столь важно, какому периоду принадлежат фотокадры, нарушается ли хронологическая последовательность изложения, важно иное — насколько убедительно и логично раскрывается характер, поведение, жизненное явление. В ряду таких изданий можно назвать альбом Д. А. Донского «Анатолий Карпов» (М.: Физкультура и спорт, 1984). Содержанием фотоальбома стала история восхождения на Олимп советского шахматиста. Развитие фотоповествования подчинено хронологическому принципу. В главах книги представлен последовательный рассказ о днях соревнований, отдыха, подготовки чемпиона мира в Мерано. Кульминацией стали кадры победной игры, реакции зрителей, звонки спецкоров. Автор создал впечатляющую, эмоциональную картину победного соревнования Анатолия Карпова. Но фоторассказ был бы неполным без кадров, которые выходят за временные рамки сюжета. Д. Донской включает в издание большое количество снимков, сделанных в другое время и в другом месте: снимки других играющих шахматистов, детские портреты Карпова, портреты его жены, кадры из семейной жизни. Но именно фрагменты, созданные на основе этих снимков, помогают раскрыть замысел произведения и создают законченную историю.

Временные и причинные связи в сюжетном фотоповествовании тесно переплетаются между собой. Однако соотношение их может быть самым разным. Все зависит от замысла автора и от характера самого материала. Обратимся к композиции фотоальбома «Уфа» (Уфа: Словесность, 1995). В фотоиздании складывается своеобразный фотографический ряд, где документальное изображение памятников архитектуры Уфы в то же время содержит в себе художественное истолкование реальности. Изобразительное повествование не распадается на части благодаря продуманному соединению разных по крупности планов. Оно гармонически живет как единое целое. Снимки как бы описывают процесс постижения красоты древних храмов, в каждом эпизоде зритель общается с образом архитектурного памятника, созданным сцеплением кадров. Автор сумел выразить собственное понимание уфимского зодчества, что и составило концепцию книги.

В фотоизданиях биографического жанра временные связи преобладают над причинными. Последовательность расположения материала определяется строго хронологическими этапами жизни. Такая композиция свойственна фотоизданиям «Шейхзада Бабич» (М., 1985), «Женская военная судьба» (М., 1995). Несколько отходит автор от хронологического принципа фотоповествования в альбоме «Руки Гевары» (М. Планета, 1974). Как и во многих публицистических произведениях, здесь хронология намеренно нарушается. Автору важно показать облик стойкого, мужественного борца, чья судьба — борьба за свободу народа. Изобразительная часть подкрепляется главами поэмы Е. Долматовского. Текст поэмы не только дополняет изобразительный рассказ эмоционально-смысловым содержанием, но и является структурным стержнем произведения.

Сценарий фотоиздания заимствовал основные черты у киносценария как литературного жанра, где сценарий — способ воплощения сюжета. Но если сюжет характерен больше для фотокниги, то сценарий как способ реализации замысла присущ любому фотоизданию. Однако как содержательная и композиционная основа кино сценарий применительно к изданию носит специфический характер. Автор сценария для фотоиздания старается искать слово, которое прямо служило бы изображению. Слово должно быть «зримо». В сценарии задается сюжетная конструкция, содержащая как эпическое, так и драматургическое начало. Он литературен по внутренней структуре и в то же время фотографичен: описания в нем зримы, все сказанное словом может быть запечатлено на пленке. Таким образом, как форма выражения авторского замысла, авторских идей сценарий является необходимой ступенью в создании фотоизданий. Он задает будущему изданию эмоциональную целостность и смысловую законченность.

Поразворотный кадроплан

По сценарию автор составляет поразворотный кадроплан, который является основанием для фотомастера при проведении съемки. В процессе анализа кадроплана редактору следует использовать такие критерии оценки, как глубина и полнота раскрытия темы. В кадроплане автор дает описание содержания и формата снимков, необходимых для фотоизложения, стремясь в намечаемом плане выразить свою идею. Его фотоповествование должно содержать документальную и образную информацию. Но чтобы создать образную информацию, необходимы определенная последовательность элементов композиции произведения и эмоционально-смысловое соотношение между этими элементами. Автор тщательно продумывает расстановку каждого будущего кадра. Необходимо заранее представить, где и какой кадр нужен, чтобы образовался прочный мост между началом и концом повествования. Очень важно представить себе место каждого кадра в общей цепочке зрительных образов и его связь с другими кадрами и текстом.

Связность элементов композиции и, следовательно, понятность всего произведения обеспечиваются тем, что эмоции, вызванные одним элементом, соотносятся с эмоциональной сущностью соседних. Они сопоставляются, противопоставляются, дополняют друг друга. Такие соотношения и выражают смысл композиции. Поэтому мы говорим об эмоционально-смысловом соотношении.

В соответствии с кадропланом происходит отбор снимков из архива или из авторских фотооригиналов. Если не представлены авторские фотооригиналы или если нет возможности подобрать их из архива, то для съемки приглашается фотограф. Редактор должен хорошо представлять, какой фотомастер может осуществить данную съемку, ведь у каждого художника своя манера исполнения, свои пристрастия, свое видение мира. Редактор подробно знакомит фотомастера с замыслом будущего издания, его задачами, идеями. Фотохудожник или фотожурналист работает во время съемок часто вместе с редактором. Авторский замысел заставляет его искать такой фотокадр, какой заранее определен планом.

Отбор и оценка отснятого материала

Степень реализации замысла, глубина разработки темы и идеи фотоповествования анализируются редактором, прежде всего с отдельного фотографического снимка. Это также особенность редактирования фотоизданий. Фотографии, помещенные в книгу, далеко не всегда тематически свежи и разнообразны. В этом, конечно, можно усмотреть только отрицательные моменты, шаблонный подход к сюжетному воплоще-

нию типичных фактов и ситуаций. Но редактору нельзя забывать, что повтор одних и тех же тем и даже некоторое тематическое однообразие фотопубликаций — во многих случаях не столько штампы, сколько определенные визуальные символы, без которых фотопублицистика обойтись не может. Иногда необходимо опубликовать снимки протокольные, хроникальные, которым авторские «сюжетные находки» изначально противопоставлены, так как они лишь разрушают установившуюся в сознании людей структурную модель типичной ситуации.

Объективность передачи информации, одно из важнейших свойств фотоязыка, не адекватна абсолютной беспристрастности в отражении событий. Она не только не исключает, но и предполагает возможность авторской интерпретации материала. Известная степень субъективности авторской оценки действительности проявляется уже в самом выборе объекта съемки, определении ракурса, обработке снимка в процессе его печати (кадрирование, фотомонтаж и др.). Все это позволяет автору со всей определенностью выражать в произведении свою позицию, свое видение отображаемой действительности.

В фотоиздании как в целом произведении субъективное начало проявляется в отборе фотокадров, их монтаже, текстовых дополнениях и оценках запечатленного на фотографиях. Для публикации в книге прежде всего нужны фотографии, запечатлевшие существенный (в пределах данной темы) момент, а не любой из мыслимых по теме. Фиксация момента определяет способ воспроизведения действительности на снимке, особенность фотографического видения. В фиксации момента сосредоточены и форма, и содержание, и замысел, и исполнение.

Содержательный аспект редакторского анализа отснятого материала предполагает использование критериев оценки, связанных с основными свойствами фотоизображения: точность, художественность, документальность, достоверность.

Фотография способна передать точный облик объекта, т.е. она обладает *визуальной точностью*. Образная точность снимка не означает обязательного отступления в изображении от визуальной точности. Существует множество снимков, где выразительность достигнута в пределах естественного зрительного восприятия. Приступая к подбору фотоматериала, редактор и автор должны определить, какого рода точность требуется в данном издании и в какой степени она может быть выражена. Фотографы знают, что в зависимости от характера освещения, тональности объектов, использования объективов с различным фокусным расстоянием, применения светофильтров и других условий съемки можно получить фотографические изображения различного характера: от естественных до самых фантастических. Следовательно, в издательской практике недостаточно полагаться на природную документальную точ-

ность фотографии. Редактору нужно уметь выбирать между снимками с различной степенью точности.

Художественность снимка связана с его выразительностью. Определенный эмоциональный настрой создается у читателя-зрителя благодаря грамотному использованию выразительных средств фотографии. Художественность снимка предполагает авторскую точку зрения на снимаемый объект, с одной стороны, с другой — это поэтическое выражение авторской идеи.

Документальность в содержании снимка обязательна в тех случаях, когда речь идет об актуальной событийной информации. В то же время снимок, содержание которого не связано с конкретным событием, не претендующий на актуальность, нередко нуждается в художественно-изобразительных достоинствах, способных не только подчеркнуть, усилить содержание, но и стать органическим элементом самого содержания. Так, снимки сельских и индустриальных пейзажей, интерьеров промышленных предприятий, современного оборудования научно-исследовательских лабораторий и т.п. обычно выигрывают в информативности благодаря использованию острых ракурсов, умелому применению тональных решений, новизне композиционных построений, оригинальности кадрирования. Однако в тех случаях, когда фотожурналист трансформирует фотоизображение, используя средства фотографии, технику изогелия, псевдобарельефа и т.п., он неправомерно лишает снимок его главного и основного качества, необходимого для издания, — документальности. С этим можно примириться только в тех случаях, когда речь идет о фотокадрах, не претендующих на информационную достоверность. Определенные эстетические требования предъявляются к любому документальному снимку, помещаемому в книгу. Документальность заключается в том, что изображено, а художественность — в том, как это сделано. Если фотограф только показал объект, снимок обладает лишь чисто информативной ценностью. Если фотограф сумел сверх того выразить свое отношение к объекту в соответствии с замыслом повествования, снимок приобретает значение художественного произведения.

Фотография должна обладать *достоверностью*, что делает ее средством воспитательного воздействия на человека. Степень достоверности фотографии зависит от целевой установки автора-фотографа. Для человека, преследующего цели объективного познания мира, фотография служит максимально достоверным средством.

Оценка изобразительных качеств снимка зависит от функциональной установки фотоиздания. Редактору следует всегда помнить, что фотоматериал не может и не должен ограничиваться одной фиксацией фактов, событий и явлений жизни, а обязан их интерпретировать с учетом конкретных задач издания.

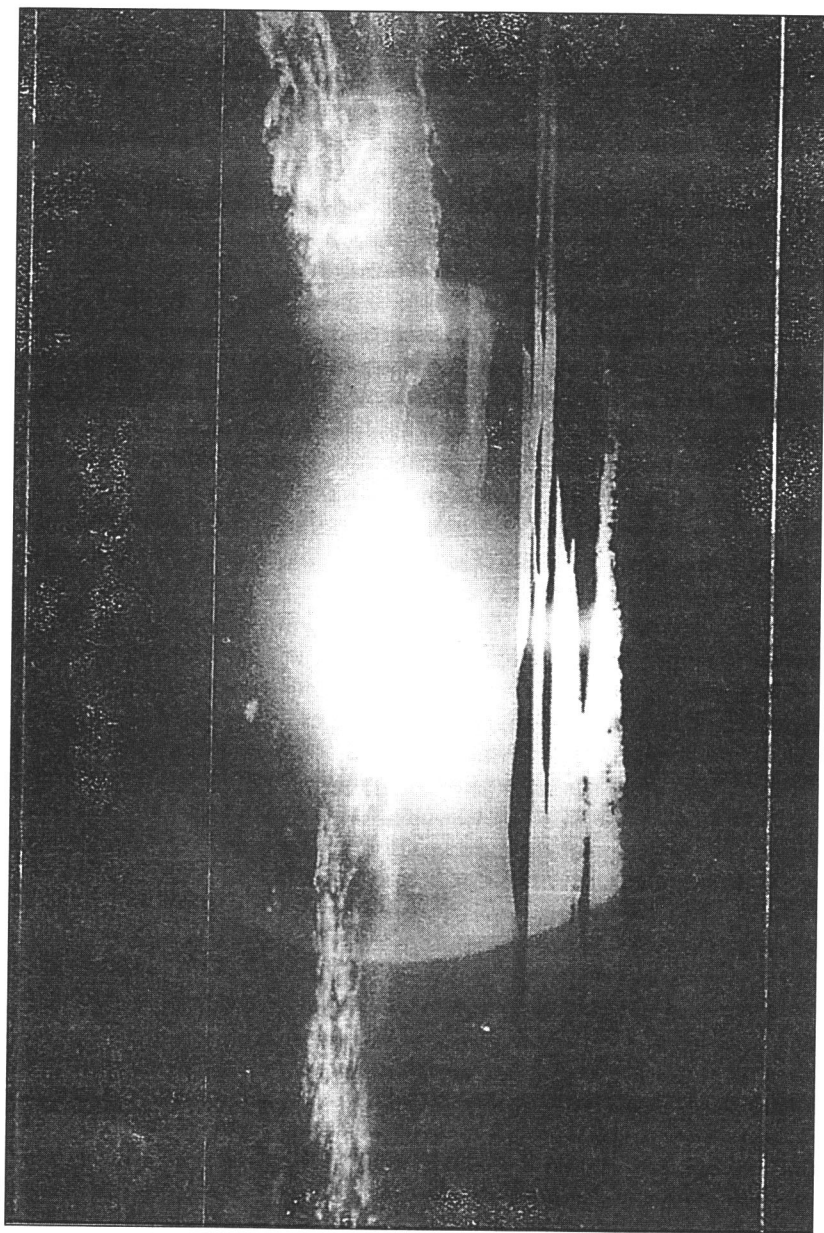


Рис. 10. Тимофеев С. // В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989.

Рассмотрим выразительные свойства фотоизображения, которые обеспечивают соблюдение этих критериев.

В фотографии все выразительные средства ориентированы на воспроизведение объективного мира. Средством выразительности может стать физика фотографического процесса, которая функционирует автоматически, не подчиняясь воле человека. Таким явлением становятся ажурные световые круги (рис. 10) при съемках солнца. Они не относятся к запечатленной реальности, а являются результатом встречи внешнего мира с записывающим устройством. Но фотограф может сделать средство «перевода» персонажем снимка. Световые круги на вечернем пейзаже могут стать эстетическим элементом, который правильностью своей вносит гармонию в распадающийся на клеточки и полосы пейзаж. Тем самым кадр не просто свидетельствует о записывающей технике, но утверждает способность камеры гармонизировать то, что не имело гармонии.

Одним из изобразительных средств может стать так называемая смазка движущихся объектов (рис. 11), которая ассоциируется у зрителя со скоростью движения. Однако это не означает, что в любом случае смазка уместна и понятна. Все это определяется предметом содержа-

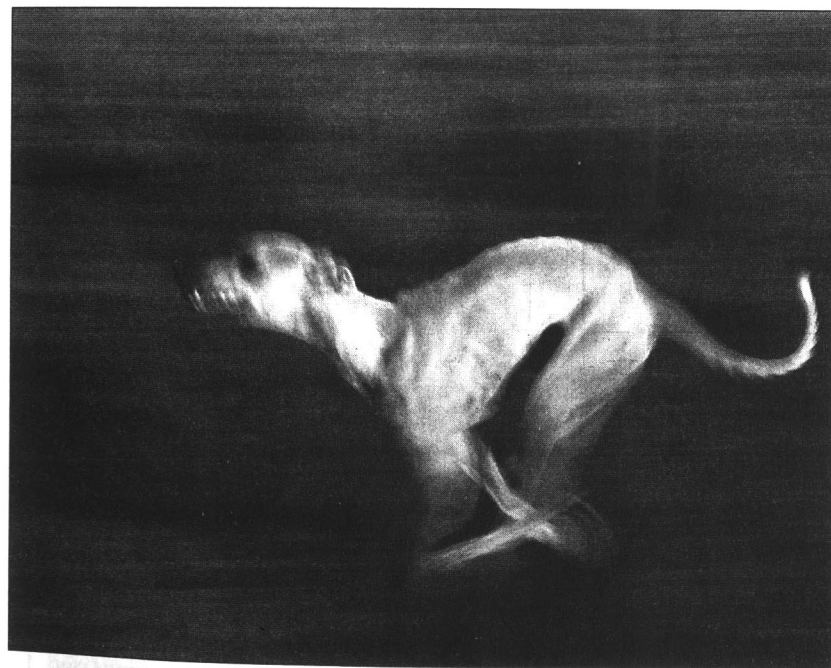


Рис. 11. Снимок из каталога «Lettre de Paris». 1976. № 37.



Рис. 12. Айвазов Ш. В грузинском селе // Советское фото. 1988. № 10.

ния. Выразительные средства могут иметь различный смысл в зависимости от того, какова визуальная фраза в целом, каков художественный образ. Например, фотограф использовал метод смазки при съемке быстро движущихся мотоциклистов. Этим он передает стремительность их движения, ярко проявляющегося на фоне зрительской массы, данной четким изображением. Отбирая фотографии для издания, редактор согласует общий замысел фоторяда с содержанием отдельного снимка. Данный выразительный элемент должен быть уместен и понятен в каждом конкретном случае.

Прочно вошел в практику другой элемент чисто фотографической выразительности — частичная *нерезкость изображения, дефокусировка* (рис. 12). Она помогает выделить главное на фоне относительно второстепенных элементов изображения. Главный элемент изображения при этом должен находиться в фокусе камеры. При отборе фотопроизведения редактор решает вопрос о согласованности звучания всего изобразительного материала с предметом содержания конкретного произведения. Дефокусировка может даваться не на главный объект изображения, чтобы подчеркнуть его таинственность или неоднозначность. Такой способ может оказать необходимое воздействие на читателя-зрителя только при общей смысловой согласованности внутри изобразительной фразы.

Средством выразительности могут стать *зернистая фактура* (рис. 13) негативного слоя, повышенная контрастность снимка (без полутонов). Эти



Рис. 13. Жванко Ю. Вечерняя скачка // В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989.

приемы помогают зрителю по-другому увидеть предмет изображения, вносят дополнительную нотку в общее изобразительное звучание.

Для редакторской оценки фотографий, предназначенных для фотоизданий, существенное значение имеют законы и выразительные возможности *изобразительной (или картинной) плоскости* (рис. 14). Плоскость фотобумаги тоже может стать изобразительно-выразительным средством. Это происходит, например, когда фотограф располагает снимок на белой бумаге большого размера и при этом граница снимка размывается. В этом случае возникает новое звучание в изображаемом объекте, новый смысл. Близину художник может использовать как метафору безмолвия, из которого все возникает, все может родиться.

Выразительным средством может стать изобразительная плоскость, где фотомастер с помощью горизонтальных и вертикальных линий создает *плоскостной узор* (рис. 15), который становится художественным приемом, когда горизонтальные и вертикальные линии в кадре задают ритмичное изображение.

Кроме двух вертикалей и двух горизонталей изобразительная плоскость имеет свой центр, а также оси, делящие стороны пополам. Сове-

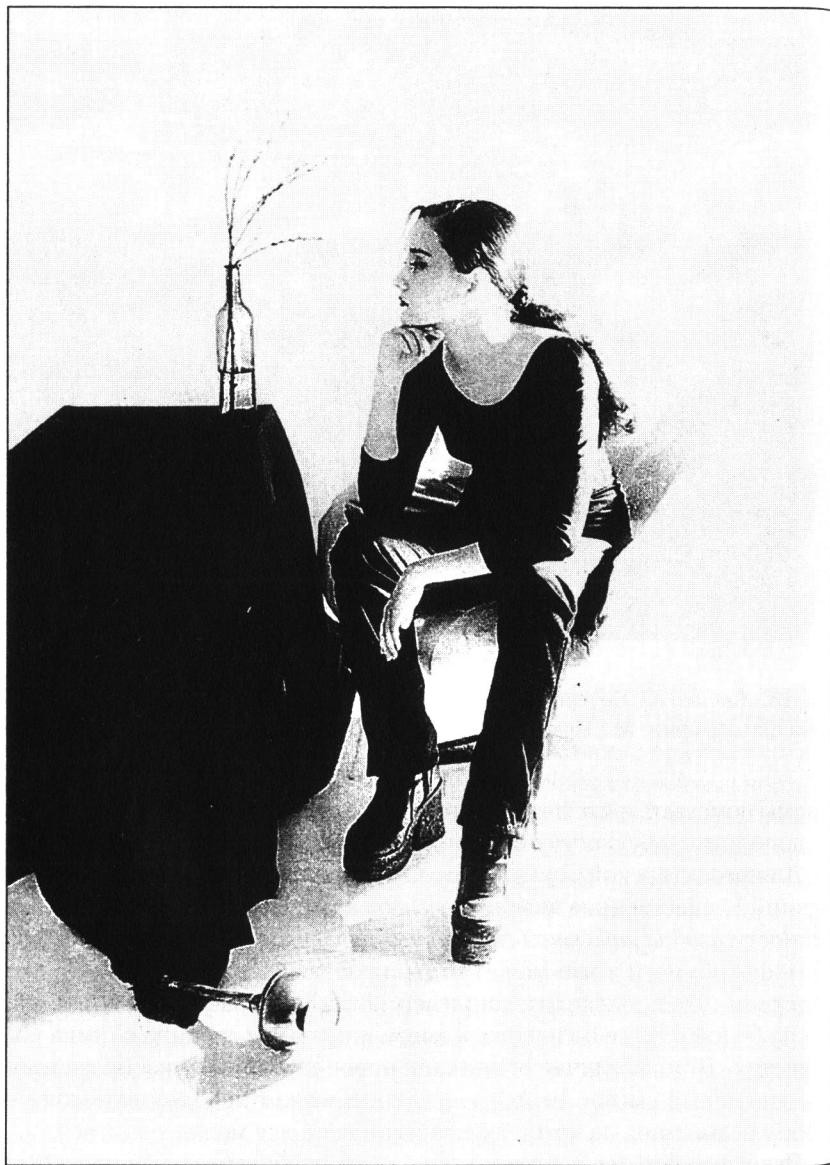


Рис. 14. Изобразительная плоскость // Фото. Сибирский успех. 2001. № 5.

купность линий, сходящихся в центре, называют *структурным планом плоскости*. Всякий предмет, расположенный на линиях структурного плана или в непосредственной близости, кажется в кадре спокойным

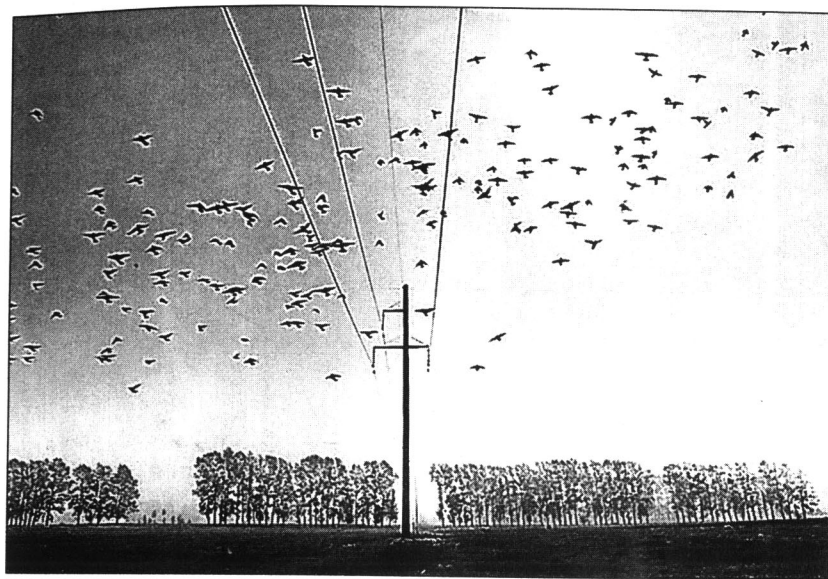


Рис. 15. Гатауллин Э. Стая // Фото. Сибирский успех. 2003. № 2.

но если он удален от линий, в нем ощущается напряжение, словно изображенный предмет жаждет покоя, и жажда преобразуется в энергию.

Объекты, расположенные вне линий структурного плана, создают ощущение напряженности. При отборе фотографий редактору следует учитывать, что если объект, несущий основное смысловое значение, расположен справа, то создается состояние умиротворения; если этот объект поместить слева — возникает ощущение напряженности. Для избежания эмоциональной сухости возможно расположение предметов содержания слегка сдвинутыми с линии структурного плана.

Определенной выразительностью обладает линия «золотого сечения» (рис. 16). Это воображаемая линия, которая делит картинную плоскость примерно в пропорции 3:5 и 2:3*. На плоскости нужно провести две вертикальные и две горизонтальные линии «золотого сечения», отмеряя большую часть от правого и левого края, а также — от верха и низа. Какие особенности этого изобразительного приема важно учитывать редактору в работе над фотопроизведением? Зона между этими четырьмя линиями оказывается самой спокойной на плоскости. Если фотограф помещает фигуру при съемке портрета на правой линии «золотого сечения», тогда фигура выглядит спокойной и умиротворенной.

* Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Указ. соч.



Рис. 16. Грикенис И. Музыкант // В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. М.: Искусство: 1989.

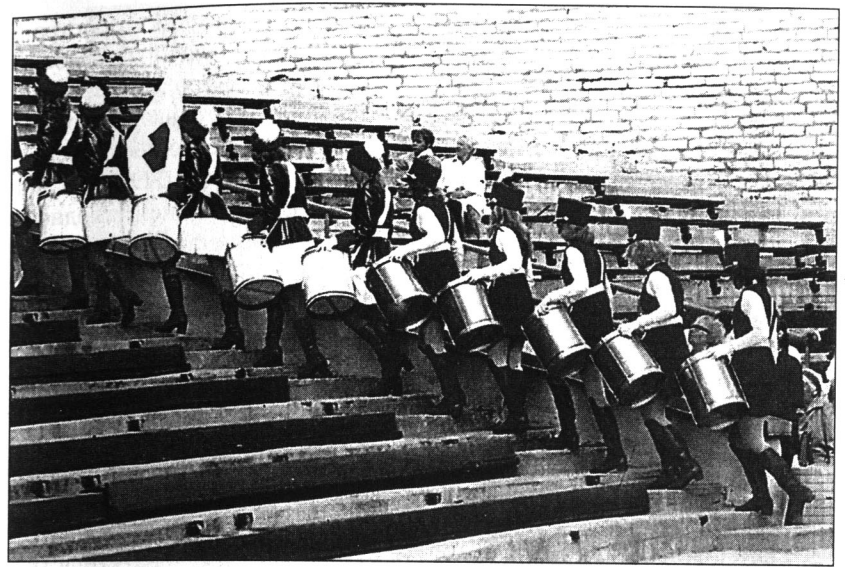


Рис. 17. Тимофеев В. Барабанщицы // В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989.

В пейзажных работах с низким горизонтом, он, как правило, совпадает с нижней линией «золотого сечения», в пейзажах, где горизонт высокий, — с верхней. Автор снимка так или иначе вынужден выбрать место для расположения главного предмета содержания, выражая таким образом его характер, особенность. Задача же редактора — определить, удалось ли автору снимка создать нужный настрой у читателя-зрителя к изображенному на снимке.

Эмоциональную значимость на снимке имеют также диагонали (рис. 17). Они получили названия по своему движению: диагональ, идущая из левого верхнего угла в правых нижний носит название «падающей», а устремленная из левого нижнего угла в правый верхний есть диагональ «восходящая»*. Теоретик живописи М. Шапиро подчеркивает: «Если диагональ, проведенная из левого нижнего угла в правый верхний, производит эффект восхождения, а противоположная диагональ производит обратный эффект, то художник, изображающий фигуры, поднимающиеся по склону, идущему от левого верхнего угла в правый нижний, передает тем самым напряжение этого восхождения»*.

По своим характеристикам плоскость неоднородна в пространственном отношении и являет собой сложную структуру. «Композиция и образ, создаваемые фотографом, являются структурными. Благодаря «внутренним силам» плоскости структурирование начинается уже в момент съемки. Структура, «таящаяся» в изобразительной плоскости, базируется на противоположностях центра и периферии, верха и низа, правой и левой сторон. Противопоставления эти являются неотъемлемыми характеристиками изобразительной плоскости, и потому даже «прямые фотодокументаторы» не в состоянии обойти их»*.

Благодаря «внутренним силам» плоскости во всяком изображении возникает особый эффект, когда на фотографии места, хорошо известные зрителю, кажутся незнакомыми. Узнать изображаемое можно, подчас только по ориентирующим деталям — какому-нибудь одному дере-

* Вайсфельд И. В. Теоретическое наследие Эйзенштейна и вопросы изучения киновосприятия // Художественное восприятие. Л., 1971. С. 226–232.

** Семиотика и искусствометрия. М., 1972. 314 с.

* Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Указ. соч. С. 61.

ву, вывеске. Несходство ощущается потому, что изображаемое пространство выделено рамкой фотокадра. Рамка «вырывает» изображаемое из природного контекста, и, следовательно, то, что в природе существует только в связи с общим окружением предметов на фото, выделено в самостоятельное единство. Содержанием фотографии становятся реальные предметы, так или иначе запечатленные фотографом. Однако значение имеют не только сами предметы, но их расположение. Находясь в реальном окружении, предмет пластически перекликается со множеством других предметов. Его цвет, фактура, линии находят отклик в окружающих вещах. Фотокадр не может передать все эти отзвуки, отсекая значительную их часть. Однако те предметы, которые вошли в кадр, как бы приобретают интенсивность смысла и содержания. Изобразительная плоскость стягивает предметы воедино, заставляет их сплотиться, придавая им новое звучание.

Одним из важных средств выражения языка фотографии можно назвать и *тон изобразительной плоскости* (рис. 18). Опираясь на тоналы фотограф тем самым предопределяет содержательность, семантику снимка — создает желаемый смысл. Например, если в кадре господствуют темные тона, он ощущается драматичным, напряженным, преобладание светлых тонов делает снимок лиричным, нежным. Совокупность тонов, производящих определенное воздействие на зрителя, называется *тональностью кадра*.

Кроме понятия «тональность» различают тон реальных предметов и тон в кадре. *Тон предмета* зависит от освещенности, количества света, падающего на объект и объектом отражаемого. Изображенный предмет покажется темным по тону, если на него падает мало света и соответственно еще меньше им отражается. Обильный свет, напротив, словно заставляет объект блистать. На позитивном впечатлении темные и яркосветленные места предстанут как черные и белые пятна — как тона кадра*. В книге эти качества должны учитываться, так как, оперируя тонами, фотограф создает желаемый смысл, задает необходимый акцент для поддержания снимка. Тональные решения одного и того же предмета могут во многом предопределять гибкость фотографического языка.

Анализ и оценка отдельного кадра

Рассматривая фотографии, используемые в изданиях, необходимо остановиться на понятии «кадр». Как мы знаем, повествование строится на согласовании отдельных кадров. Под кадром понимают отдельный фотографический снимок (кадрики) на киноплёнке, на котором зафиксирована одна из последовательных фаз движения снимаемого



Рис. 18. Тооминг П. Репетиция // В. И. Михалкович, В. Т. Стигнеев. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989.

объекта или его статичного положения. Заключение снимаемых объектов в пространственные границы, отделяемые рамкой, т.е. выбор обреза изображения, — один из важнейших факторов первичного отбора объектов съемки и первый этап творческой организации материала в определенной изобразительной композиции. Задаче полного раскрытия идеи и содержания снимаемой сцены или события подчинены все элементы зрительной формы кадра, особенности его линейного и пространственного построения, тонального и колористического решения, характера освещения, выбора ракурса, а также обреза изображения и границ пространства, отображаемого в кадре. Изобразительная композиция кадра определяется замыслом всего изобразительного ряда. Компонентами

* Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Указ. соч. С. 66.

изображенного пространства в кадре выступают фон, воздух, объем съемки. Пространство, окружающее фигуру, неизбежно воспринимается как нечто, принадлежащее телу и сообщающее ему новые качества. Целостность пространства достигается тем, что изображенные предметы перекликаются между собой. Пространственная целостность изображения задается композицией. Композиция в фотографии определяется органичным единством выразительных элементов, линейным построением, согласованностью предметов по своей величине и действиям.

Остановимся на композиции кадра — важнейшем аспекте редакторского анализа фотоматериала.



«Композиция кадра — творческий прием формообразования фотокартинки, создание структуры фотоизображения, способной передать зрителю чувства, мысли и другую авторскую информацию. Композиция подразумевает стилистическое единство приемов различного решения сюжета. В фотографии композиция носит временной характер, подчиняя зрительное внимание заданному темпу, ритму и навязывая последовательность восприятия произведения. Как процесс, композиция состоит в активном поиске гармоничного и выразительного решения авторской задачи. Как структура композиция складывается из элементов, связанных фабульными, семантическими, эмоционально-эстетическими отношениями. Например, детали фона могут подчеркивать и, наоборот, скрадывать черты главных композиционных элементов, а также выражать их взаимозависимость»*.

Следовательно, под композицией кадра надо понимать всю систему рисунка, весь изобразительный строй снимка, созданный художником для достижения четкости и выразительности художественной формы раскрытия идейно-тематического содержания картины. Композиция в таком широком понимании есть сочетание всех элементов сюжета рисунка в фотоснимке с учетом смысловых нагрузок на отдельные компоненты кадра. Композиционный рисунок определяет размещение фигур и предметов на изобразительной плоскости, характер и направление происходящего в кадре движения, расположение основных линий светотональных масс, ритмические повторы, элементы перспективы. Работа над композицией кадра приводит все эти элементы в определенную последовательность, гармоническую систему, делает четким и ясным изображение, что выражает необходимую полноту содержания изображенного пространства.

Характер художественной формы кадра определяется его идейно-тематическим содержанием и замыслом. Композиция кадра является самым существенным моментом в передаче характера снимаемых предметов, в отражении существенных признаков настроения, состояния. Композиция кадра играет важную роль в передаче содержания снимаемых явлений как одно из выразительных средств фотографии. Структурными элементами композиции являются: линейный рисунок, световой рисунок, пространственное решение, тон, цвет, масштаб изображения, ракурс, формат.

Оценка композиционных приемов отдельного снимка — один из аспектов редакторского анализа фотокадров, предназначенных для издания. Рассмотрим элементы композиции фотоматериала, который редактор оценивает в первую очередь.

Важным приемом построения изображения является *крупность плана*. Этим термином в фотоискусстве обозначают расстояние от точки съемки до снимаемого объекта, где при заданном поле изображения определяется пространство, охватываемое углом зрения объектива, и масштаб изображения. Существует деление кадров на общие, средние, крупные и сверхкрупные планы. Последние еще имеют название «деталь» или «фрагмент». Каждый план имеет свои смысловые значения. В каждом случае меняются пределы изображаемого пространства и вместе с тем меняются акценты на снимке, меняется как бы сам психологический подход к изображаемому объекту.

Кадр, снятый *общим планом* (рис. 19), охватывает значительные пространства и показывает объект съемки в целом, его общий вид. Общий план дает возможность зрителю ознакомиться с объектом в целом — его характером, рисунком, с размещением в пространстве отдельных элементов и их соотношением, с движением и взаимодействием людей. Давая зрителю информацию, представление о целом, общий план обладает богатыми возможностями. Но масштабность изображаемого имеет и свои недостатки: от нас скрываются важные детали, частности, порой очень интересные. Например, в просторах общего плана человек, имеющий крайне малый масштаб изображения, теряется, ускользает из сферы внимания зрителя.

Если перед фотографом стоит другая цель — показать человека со всеми его индивидуальными особенностями и характерными чертами, он использует так называемый *средний план* (рис. 20), когда объект показан с более близкого расстояния, в более крупном масштабе. Тем самым зритель приближается к происходящему, и потому его внимание останавливается на определенном человеке, предмете, месте, моменте действия. Такая крупность позволяет зафиксировать внимание на выражении лица, позе, фигуре. Человека можно показать в действии, в

* Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии. М., 1988. С. 97.



Рис. 19. Айвазов Ш. На празднике «Тбилисоба» // Советское фото. 1988. № 1



Рис. 20. Агасьянц Р. Коновод // Советское фото. 1988. № 10.

движении, в живой связи с окружающими предметами, с природной средой. Средний план предполагает заполнение большей части картинной плоскости фигурой одного человека или нескольких людей. Но в то же время средний план дает пространство для того, чтобы ввести в композицию элементы фона, предметы обстановки, элементы пейзажа. Средний план очень распространен при фоторепортаже.

Крупный план (рис. 21) — самое сильное средство выделения объекта из окружающей среды. Он заставляет сосредоточиться на том, что может ускользнуть от внимания при общем обзоре событий и явлений. Крупный план предполагает укрупненное изображение предмета. Он всегда очерчивает малые пространства, дает возможность выделить детали. При съемке портрета можно с предельной степенью индивидуализации показать черты человека, а через внешнюю характеристику раскрыть внутреннюю сущность, психологию, душевный мир.



Рис. 21. Епачинцев Е. А что будет «скоро»? // Советское фото. 1988. № 10.

Ограниченные пространственные возможности крупного плана практически исключают прямой показ движения, перемещения объектов. Для полного и всестороннего, глубокого раскрытия содержания заданной темы используют сочетание разноплановой в пространстве. Но это не значит, что композиционный рисунок теряет свою динамичность, так как эффект общей живости достигается передачей состояния человека, жизнью «человеческого духа». Динамика передается и характерной позой, жестом, направлением взгляда снимаемого человека.

Динамика портретного снимка может быть подчеркнута с помощью композиционных приемов, линейного рисунка, направления основных линий в кадре, ракурсного построения, расположения световых пятен, светотональных масс.

Кадры, которые передают деталь изображаемого, часть целого, называются *сверхкрупными* (рис. 22). Такой план используется, когда автор снимка хочет обратить внимание зрителя на нечто существенно важное. Но деталь и фрагмент должны быть взяты таким образом, чтобы можно было правильно судить о целом.

Между перечисленными видами нет четко обозначенных границ. Порой бывает трудно определить, крупный это план, близкий к среднему или средний, близкий к крупному. Широко используется и такой принцип организации изобразительного материала, когда в одном кадре сочетаются планы различной крупности. Например, человек, главный объект изображения, снимается средним или крупным планом, а

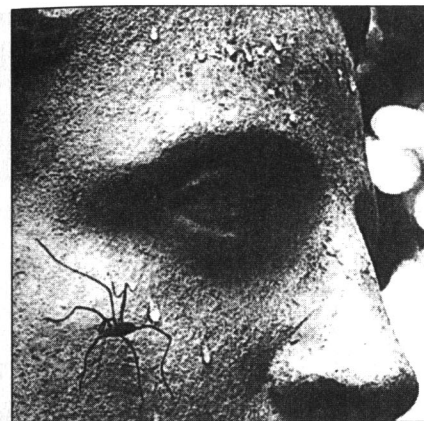


Рис. 22. Смелов Б. Аполлон. Летний сад // Советское фото. 1988. № 10.

ним дается широкий общий план места действия — бытовой интерьер, пейзаж, завод. Такое построение кадра создает дополнительные возможности показа человека во взаимосвязи со средой, с обстановкой.

Итак, каждый план имеет свои изобразительные возможности и смысловые ограничения. Для полного и всестороннего, глубокого раскрытия содержания заданной темы используют сочетание разноплановой в пространстве. Но это не значит, что композиционный рисунок теряет свою динамичность, так как эффект общей живости достигается передачей состояния человека, жизнью «человеческого духа». Динамика передается и характерной позой, жестом, направлением взгляда снимаемого человека.

Живой взгляд человека динамичен, он бесстрастно «меняет фокус» пределы обзора. В результате человек получает полное представление о зрительно воспринимаемом явлении. В такое представление обычно входят и детальный образ главного объекта, и характеристика общей обстановки. Достичь подобной полноты представления помогает сочетание разноплановых кадров. Чередование планов различной крупности, т.е. использование ряда кадров, связанных общей темой, может применяться при создании фотоочерков, фоторассказов, фоторепортажей в других жанрах фотоповествования.

Ракурс (от фр. *raccourci* — укороченный, сокращенный) несет большие выразительные возможности. Ракурсные снимки (рис. 23) отличаются подчеркнутыми перспективными сходами вертикалей, ярко выраженными перспективными сокращениями, укорочением вертикальных линий. Ракурс в фотографии зависит от точки съемки: верхней, средней, нижней. И нижние, и верхние точки съемки, как и любой другой изобразительный прием, требуют своего логического обоснования со-



Рис. 23. Степанов А. Город // Советское фото. 1988. № 3.

держанием снимка и идеей автора. Только в этом случае они становятся действенным средством решения художественных задач. Если же своеобразие линейного рисунка используется только для внешнего эффекта, вне связи с содержанием, темой снимка, то изображения нередко получаются поверхностными, формальными. Верхние точки съемки часто используются фотографами, чтобы подчеркнуть существенные детали сюжета, находящиеся на горизонтальной поверхности. В других случаях с помощью нижней точки съемки можно освободить кадр от пестроты, загруженного деталями фона и спроецировать фигуры или предметы, составляющие сюжетный центр картины, на спокойный фон неба, тем оттенить и выделить их в кадре.

В построении ракурса иногда используется такой стилистический прием, как *фронтальная композиция*. Это означает, что фигуры и предметы видны только одной своей стороной. Главная ось изображаемых предметов при этом совпадает с центральной осью всей фотографии, которой картины и с направлением оптической оси объекта. Фронтальная композиция устойчива, спокойна, изображение нейтрально по отношению к материалу композиции. Как правило, здесь какие-либо части выделяются как главные, внимание не акцентируется на одном из элементов композиции. Такой снимок чаще всего представляет собой

общий вид изображаемого объекта и дает общее представление о материале, знакомит с объектом в целом.

Обычно фронтальная композиция используется при съемках городского пейзажа или отдельных архитектурных сооружений, рассчитанных на наблюдение с центральной точки. При фронтальной композиции возникает некоторая статичность изображения, появляются монументальность, спокойствие и строгость в трактовке темы. И потому этот прием редко используется при съемке динамичных сюжетов. Особенности такой композиции способствуют выразительному раскрытию темы, передаче характерных черт объекта, сюжета съемки, дают интересный изобразительный результат.

При постепенном смещении точки съемки вправо или влево от ее центрального положения становится видимой вторая сторона снимаемых фигур и предметов, в кадре выступают грани, линии, очерчивающие объемные формы, усиливая эффект объемности, пространственности изображения. И весь композиционный рисунок кадра становится глубинным, пространственным. Теперь компоненты кадра иначе распределяются на картинной плоскости и по-разному воспринимаются зрителями. Равнозначность частей композиции, характерная для симметричного рисунка кадра, теряется. И это дает возможность создания акцентов на тех фигурах и предметах, которые автор считает важными, значительными, помогающими восприятию смысла происходящего. Весь композиционный рисунок снимка приобретает направленность, при этом активная линейная структура кадра и четкие линии, уходящие от переднего плана в глубину, ведут за собой взгляд зрителя. В ряде случаев главный объект изображения размещается именно на сходе линий, и это также один из приемов создания изобразительного акцента на сюжетном центре композиции*. Пространственное изображение более энергично, чем плоскостное, а общая композиционная структура кадра более активна. Эти свойства боковых точек следует учитывать при съемке более сложных сюжетов — при фоторепортажах, в жанровой фотографии. Их нередко используют при съемке городского пейзажа.

Дальнейшее смещение точки съемки в сторону от ее центрального положения приводит к образованию так называемой *диагональной композиции кадра*. Диагональная композиция приобретает сугубо подчеркнутую направленность; главные линии, образующие композиционный рисунок кадра, наклонены, неустойчивы и динамичны. Подобные композиции применяются при съемке сюжетов, наполненных движением, где особенно важен эффект динамичности. Они нередко лежат в основе изобразительного решения спортивных снимков. Эффекту динамичности способствуют нерезкость, смазанность фона.

* См.: Дыко Л. П. Указ. соч. С. 60.

Оценивая фотоизображение с точки зрения построения ракурса, редактору следует учитывать, что разнообразие композиции с боковыми точками съемки обеспечивает передачу объемов и пространств, создание эффекта движения, активный линейный рисунок кадра и выразительную линейную структуру снимка. В фотоизданиях такие картины задают повествованию динамичность, они выразительны и как бы вводят зрителя в происходящее действие. И тогда возникает так называемый эффект присутствия, усиливается контакт между зрителем и автором произведения.

Создавая картины жизни, раскрывая сущность явлений и сложный внутренний мир человека, художник изображает окружающую нас действительность, и она предстает перед зрителем во всей ее достоверности. Для передачи своих мыслей, наблюдений, для того чтобы подвести к определенным выводам, художник должен уметь изобразить материал так, чтобы зритель увидел окружающий мир живым и пластичным. Одна из изобразительных задач подобного рода связана с необходимостью убедительно передать трехмерность реального мира с его пространствами, объемами, рельефами, фактурами на двухмерной плоскости картины. Жизненность и правдивость картины во многом будут зависеть от того, насколько выразительно в ней переданы эти привычные характеристики реального мира. Она должна вызывать точные ассоциации у зрителя и адресовать его к действительности.

В фотографии большое значение имеют *закономерности тональной и линейной перспективы*, которые автор использует для убедительной и выразительной передачи пространства на снимке. «Восприятие человеком пространства связано со следующими закономерностями, получившими название линейной перспективы:

- ♦ фигуры и предметы, о которых мы знаем, что они имеют одинаковые размеры, кажутся нам тем меньше, чем дальше от нас они находятся;
- ♦ параллельные линии, направленные от переднего плана вдаль, обнаруживают стремление сойтись в одной точке, находящейся в бесконечности;
- ♦ линии в таких проекциях сокращаются в размерах, кажутся более короткими, чем они есть в действительности»*.

Для создания энергичного перспективного рисунка нужны такие точки съемки, которые подчеркнут разницу масштабов изображаемых предметов. Этому способствует точка съемки, приближенная к объекту, когда отношение расстояний до переднего и дальнего планов все более

возрастает. Такой прием помогает передаче глубины пространства и делает законченным композиционный рисунок кадра.

Правильно построенная тональная перспектива вызывает у зрителя ощущение отдаленности, глубины, пространственной протяженности, усиливает жизненную правдивость изображения и его художественную выразительность. Поэтому редактору необходимо учитывать следующие закономерности тональной перспективы: наиболее резок и четок по сравнению со всем изображением первый план, т.е. предметы, находящиеся в непосредственной близости к точке съемки; второй план более мягок, здесь начинает теряться четкость линейных очертаний предметов, уменьшаются контрасты тонов и светотеней; наименее четким выглядит дальний план, где предметы на снимке почти не имеют деталей, теряют объемную форму, выглядят плоскими и ограничены лишь очень расплывчатыми контурами. Все эти зоны постепенно переходят одна в другую через множество промежуточных планов и гармонически сливаются в единый тональный рисунок, что и создает эффект глубины снимка.

Отбирая работы для своего издания, редактор обращает внимание на построение тональной и линейной перспективы в кадре, так как именно глубина и резкость изображенного пространства задают такие качества фотографии, как точность и достоверность.

Как уже говорилось, изобразительная плоскость, в пределах которой размещается, komponуется материал, представляется зрителю как изображаемый объект в целом или как некоторая его часть, фрагмент. Это картинная плоскость представляет собой прямоугольник, очерченный рамкой кадра. Размеры картинной плоскости и соотношение ее сторон есть формат снимка. Два самых распространенных формата — горизонтальный и вертикальный. Выбор формата изображения является частью процесса, который в фотоискусстве получил название кадрирования.

Кадрирование (рис. 24, а, б) определяется как «выбор обреза изображения, ракурса и плана» для изобразительного решения фотокадра. С его помощью автор обращает внимание читателя-зрителя на детали и предметы, существенные на данном этапе развития повествования. В процессе кадрирования обязательно учитывают предыдущий и последующие кадры монтажной композиции. Выбор формата снимка зависит прежде всего от творческого замысла автора. Рамка кадра, по мысли автора, должна выборочно очертить пространство, выделив на снимке именно тот материал, который привлек внимание автора в жизни и который теперь он хочет представить своему читателю.

Изобразительное решение требует использования снимков различных форматов. *Вертикальный формат* изображения чаще всего поддается пропорциями выбранного для съемки объекта, например, высотой современного архитектурного сооружения, фигурой человека в полный рост и т.д. Конечно, такой объект можно вписать и в *горизон-*

* См.: Дыко Л. П. Указ. соч. С. 62.

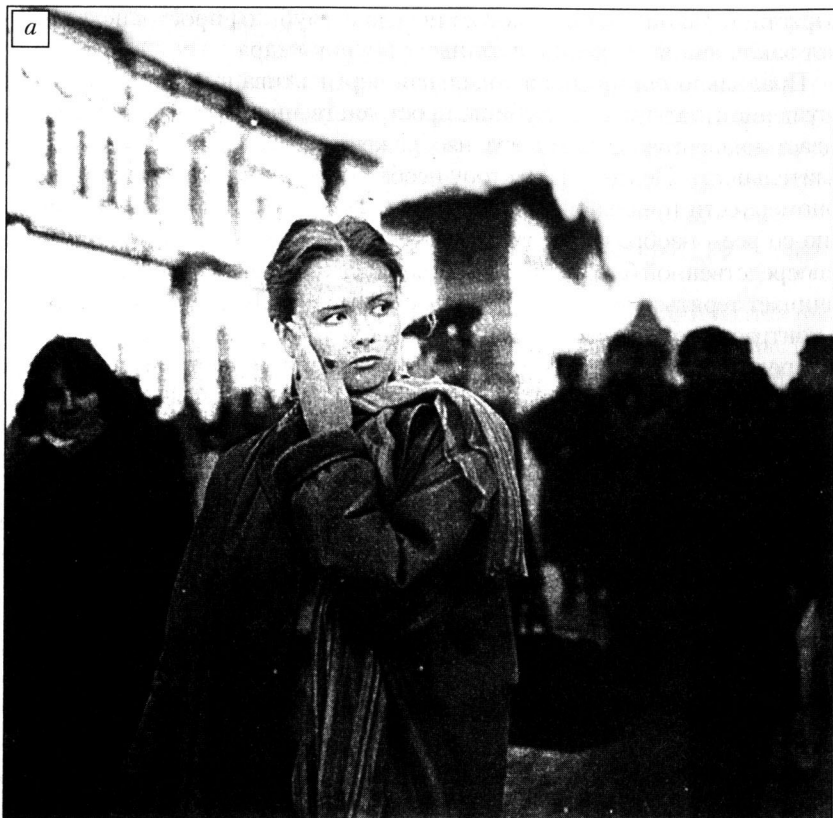


Рис. 24. Агасьянц Р. Прекрасная незнакомка (а, б) // Советское фото. 1988. № 10.

тальный формат, но нередко этот формат оказывается принудительным: в кадр на свободное пространство входит слишком много второстепенных деталей, за которыми теряется главный предмет изображения. К вертикальному формату часто прибегают при съемке поясного портрета. На такой картинной плоскости компактно размещается главный объект изображения — фигура человека, и остается достаточно места для дополнительных деталей, например, предметов обстановки, которые могут быть использованы для более полной характеристики человека, его профессии. Например, вертикальный формат можно использовать и при съемке крупных планов, особенно в тех случаях,

когда в кадре остается только человек и при этом нет никаких вспомогательных элементов композиции.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте. При этом изображаемое пространство и пространство картинной плоскости увязываются друг с другом.

Таким образом, редактор, выбирая формат изображения, одновременно решает вопросы заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного раскрытия темы, построения сюжета снимка. В целом можно заключить, что выбор формата готового отпечатка зависит от ряда условий:

- ♦ замысла автора-составителя, который занимает определяющее место при решении всех вопросов композиции;
- ♦ характера снимаемых объектов;
- ♦ характера взаимосвязи снимаемых объектов: сложное деление на планы, стремление выделить главное, взаимовлияние вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, создающих определенную напряженность.

Для каждого сюжета, для каждого замысла может быть только один наиболее соответствующий формат. Ошибка в выборе формата может привести к изменению целостности снимка, его эмоциональной направленности и смысла.

При определении формата изображения и, как мы теперь скажем, при кадрировании объекта редактор учитывает закономерности, которые определяют правила композиции снимка. «Как правило, в кадре в направлении происходящего в нем движения либо поворота, жеста, взгляда человека в снимках портретного жанра оставляется некоторое свободное пространство. Такая закономерность, как, впрочем, и все другие, имеет свое логическое обоснование: это пространство как бы оставляет место для развития, продолжения движения. Зритель понимает, что движущийся объект будет проходить оставленное пространство в последующие моменты времени, которые единичная фотография запечатлеть не может, но дает представление о развитии движения с помощью использованного композиционного приема. Поэтому построение динамичного снимка с учетом найденной закономерности очень важно для придания ему живости, подвижности»*.

Дело в том, что на снимке зафиксирован и передается лишь один короткий момент, одна фаза, выхваченная из непрерывного движения. А это далеко не всегда оказывается достаточным для характеристики всего движения в целом. Свободное пространство, оставленное в кадре

* См.: Дыко Л. П. Указ. соч. С. 73.

по направлению движения, дополняет эту характеристику: у зрителя складывается представление о том, как, в каком направлении будет развиваться движение в дальнейшем. Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда человека на портрете, не вызывают ощущения просчета, незаполненной пустоты и не нарушают равновесия композиционного рисунка. Эти пространства как бы заполняются ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, и именно это приводит в равновесие всю композиционную систему: кадр выглядит законченным, композиционно завершенным, уравновешенным.

И наоборот, неприятное ощущение может вызывать такой обрез изображения, когда граница кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом: она словно становится препятствием на пути развивающегося движения. При этом движение как бы тормозится, и снимок теряет динамику. Таким же композиционным диссонансом оказывается свободное пространство, оставленное позади движущегося объекта. Но у всякого правила есть исключения. Если у автора есть иной изобразительный замысел, указанная закономерность может быть нарушена. Но ее нарушение необходимо мотивировать. Например, автор хочет подчеркнуть неожиданную и резкую остановку быстро движущегося объекта. Или подсказать зрителю, что движение в кадре возникло совершенно неожиданно или оно тормозится каким-либо препятствием, затруднено. В этом случае граница кадра может пройти непосредственно перед движущимся объектом, и это создает ощущение рывка, что и позволяет выявить ситуацию.

Мы говорили о завершенной композиции, законченной и разрешенной внутри картинной плоскости, в ее пределах, это распространенная композиционная форма. Но существует немало примеров построения кадра по законам *«разомкнутой» композиции*, где действие, показанное в кадре, как бы находит свое продолжение и развитие за пределами картинной плоскости. Тогда кадр выглядит как фрагмент события, развивающегося на больших пространствах, словно бы не вмещающихся в прямоугольник кадра. К этой форме рисунка нередко прибегают, снимая репортажные сюжеты, жанровые сцены или завоевавший большое признание в современной фотографии документальный портрет. Здесь нередко фигура человека, находящегося у края кадра, срезается его рамкой, порой на пути развивающегося движения не оставляется достаточно свободного пространства. Приемы подобного рода, казалось бы, дерзко нарушающие стабильные правила классических композиционных форм, вносят в рисунок кадра беспокойство, диссонанс, но именно благодаря этому в конечном счете сообщают изображению необходимую для решения подобных сюжетов динамичность. При работе с изобразительным материалом редактор оценивает возможность создания смыс-

ловых акцентов в кадре с *«разомкнутой»* композицией, а также его взаимосвязь с соседними кадрами.

Другая важная сторона композиционного решения кадра — получение *изобразительного акцента* на главном объекте изображения, который должен доминировать, привлекать внимание. Здесь нужно сказать, что композиционный рисунок кадра ведет свое начало от его смыслового центра. Каждый элемент сюжета должен иметь свою смысловую и композиционную значимость. Эти элементы далеко не равнозначны. Одни из них образуют центр сюжета; другие характеризуют обстановку, среду; третьи имеют изобразительное значение, необходимое для разработки рисунка кадра; четвертые вообще не нужны: попадая в кадр, они становятся лишь помехой и потому должны остаться за его пределами.

Часто недостатком снимка становится одинаково четкое изображение всего материала. Кадр начинает блеснуть множеством мельчайших подробностей, рисунок снимка делается запутанным, перегруженным деталями. И глаз зрителя, рассматривающего снимок, не может остановиться ни на чем определенном, потому что на картинной плоскости нет какой-либо фигуры или предмета, привлекающего к себе особое внимание, т.е. нет акцента, поставленного на главном, ключевом элементе сюжета. А ведь рассмотрение кадра должно начинаться с сюжетно важной части изображения, и акцент, умело поставленный фотографом, — залог не только правильного прочтения зрителем содержания снимка, но и композиционной стройности фотопроизведения, т.е. его легкой «читаемости».

Таким образом, при отборе изображений редактору нужно ориентироваться на следующие приемы создания желаемого акцента:

- ♦ правильное размещение главного сюжетного мотива фотоизображения (по центру, на линии «золотого сечения»);
- ♦ крупность плана;
- ♦ тональную организацию кадра;
- ♦ сопоставление объекта и фона по степени резкости;
- ♦ световой рисунок кадра.

Прямое повторение снимаемого мотива без учета особенностей его перевода на плоскость будущего фотоснимка успеха не принесет. В любом жанре необходимы активное изобразительное решение снимка, точность его композиционного рисунка и расстановка акцентов.

Выразительность и завершенность снимка тесно связаны с композиционным равновесием, т.е. правильно найденным фотографом соотношением правой и левой частей кадра, его верха и низа, что дает ощущение гармонии рисунка, устойчивости, композиционной стройности картины.

Устойчивое равновесие рисунка достигается путем центрального размещения в кадре главного объекта изображения. Но данное решение

кадра может стать примитивным, если не ввести в него дополнительные элементы. Структура снимка должна быть сложнее. Рисунок кадра усложняется, разрабатывается введением в поле зрения объектива дополнительных элементов, которые несут смысловую нагрузку и участвуют в разработке композиции снимка.

Рассмотрим особенности уравновешенной и неуравновешенной композиции и характер их влияния на выразительные возможности снимка. *Уравновешенная центральная композиция* очень устойчива, статична, и это ограничивает ее применение при съемке сюжетов, связанных с движением. Быстро движущийся объект, зафиксированный в центре кадра, теряет свою динамику, движение тормозится. Движущийся предмет может быть смещен вправо или влево, так как мотивом для своеобразного равновесия композиции может служить развивающееся в кадре движение, его направление, и тогда незаполненная часть кадра приобретает свой смысл и значение. Те же законы картинной плоскости относятся и к сопоставлениям верха и низа кадра. Активную роль в решении композиционного равновесия играют свет, характер светового рисунка кадра, отдельные элементы этого рисунка — форма световых пятен, распределение светотональных масс, раскладка падающих теней.

Неуравновешенные композиции применяются, как правило, при съемках динамичных сюжетов, так как помогают передаче движения на снимке. Принцип равновесия может быть автором сознательно нарушен для достижения определенного изобразительного эффекта. Такое решение всегда обусловлено содержанием картины, потому что сюжет в этом случае получает особую выразительность.

Неуравновешенная композиция, вносящая известное беспокойство и, следовательно, подвижность в изображенный сюжет, хотя и нечасто, но используется и в портретных снимках. Главный объект — человек — здесь опять-таки должен находиться у границы кадра, а взгляд его порой буквально упирается в эту границу, возникающую как препятствие движению. Какой же изобразительный эффект дает такой прием организации кадра? Движение, возникшее здесь, кажется порывистым, внезапным, резким, словно человек неожиданно повернулся либо быстро двинулся с места, и если фотограф хочет выразить именно такой характер действия, то его прием композиционного построения кадра редактору следует оценить как правильный, дающий должный эффект.

Итак, применение неуравновешенной композиции может быть хорошо продуманным приемом организации кадра, которым фотограф добивается определенного зрительного эффекта, глубже и полнее выражает содержание картины, нарушение равновесия вносит в нее элемент беспокойства, неустойчивости, отчего и возникает эффект динамичности изображения. Многие художники отказываются от равновесия для решения особых смысловых задач. В фотографии все же чаще

встречаются уравновешенные композиции, имеющие широкое распространение в пейзаже, портрете, натюрморте.

Редактору нужно учитывать и другую особенность организации фотографического кадра. Это создание впечатления *пространственной завершенности* или *незавершенности, фрагментарности кадра*. Если момент, запечатленный на снимке, можно считать фрагментом реально длящегося времени, то пространство, ограниченное рамками кадра, — это фрагмент продолжающегося за этими рамками реального пространства. Фрагментарность фотографии дает возможность зрителю воспринимать любой снимок как некоторую часть целого. Снимок, изображающий фрагмент действительности, хорошо сочетается с другими снимками. Благодаря этому качеству становится возможным объединение снимков, связанных общим замыслом в цельный рассказ или репортаж о событии, и облегчается их монтаж на книжной полосе. Убежденность зрителя в достоверности любой фотографии психологически помогает ему домыслить то, что выходит за рамки фотокадра, что фактически на снимке не изображено.

Часто автор, стремясь получить «оригинальный» по композиции кадр, чрезмерно увлекается элементами изобразительной формы, и снимок утрачивает живость изображения. Кадр становится абстрактным, живая действительность уступает место сочетанию линий и тонов как таковых.

Грамотное построение композиции, удачное светотональное решение еще не гарантируют возможности получения интересного снимка. Имеет значение и изобразительная трактовка, которую автор хочет придать снимаемому материалу. Ведь важной стороной творческого процесса является не только разработка сюжета, но и своеобразие найденного рисунка изображения.

Таким образом, композиция определяет не только чисто внешний рисунок изображения, но и соотношение и взаимосвязи отдельных его частей. Композиция — это одно из важнейших средств реализации идейно-художественного замысла художника, т.е. того, о чем он размышляет, к каким выводам и оценкам стремится подвести зрителя. Композиционное решение помогает сформулировать авторскую мысль, перевести ее в зримые формы, в изобразительный ряд. Залог композиционной стройности снимка — четко сформированный смысловой центр кадра, который должен стать также изобразительным его центром. При этом используются различные композиционные формы кадра — композиции уравновешенные и неуравновешенные, центральные и диагональные, построения перспективные и ракурсные, ритмический рисунок кадра, элементы световых и тональных образований.

В фотожурналистике, как и в литературной журналистике, есть свои *штампы*. Принимая отснятый материал, отбирая его для публикации, редактор должен быть очень внимателен и требователен, чтобы не снизить

уровень изобразительного материала на полосе. Еще часты бесконечные повторения пройденного: повороты темы, композиции, ракурсы, которые читатель видел много раз. Мало по-настоящему динамичных кадров. На снимках в лучшем случае делают вид, что что-то делают: напряженно вглядываются в экран компьютера, «увлеченно» спорят — иначе говоря, репортажный метод есть, а репортажа нет. Штампы проявляются в изображении какого-либо события с обязательным показом присущих ему атрибутов. Если нефть — то вышки и вертолет, если ученый — то обязательно с микроскопом, если 1 сентября — то девочка со звонком. Стереотипы присутствуют не только в выборе объекта съемки, но и в манере исполнения снимка. Вот только два таких фотографических приема.

Первый — ракурс. Фотографы часто без всякой надобности используют нижнюю точку съемки, при которой человек и происходящее событие приобретают как бы особую значимость. Когда этот прием оправдан (например, во время съемки спортивных состязаний или памятников архитектуры), в нем есть реальное содержание, в противном случае он обращается в штамп. Выбор такого ракурса совершенно неуместен при официальной съемке — встреча официальных лиц, подписание документов должны быть сняты с нормальной по высоте точки съемки.

Второй прием — крупный план. Репортеры часто используют съемки в упор в крупном масштабе. Снимки «разгоняются» по полосе, становятся внешне значительными, большими, неся при этом минимум информации. А понятие «крупный план» связано с портретной съемкой. Этот прием позволяет детально воспроизвести облик человека, дать его с предельной степенью индивидуализации, показать лицо со всем богатством и многообразием мимики, а через эту внешнюю характеристику раскрыть внутреннюю сущность, психологию, настроение, душевный мир человека. Но каждый ли портрет на страницах газеты или журнала должен нести подобную психологическую нагрузку и каждый ли человек должен быть непременно снят крупным планом? Конечно нет. Поэтому редактор должен четко знать, какого рода снимок нужен в данный момент на полосе.

В случае необходимости на помощь редактору приходит компьютерная техника. Высокий уровень полиграфического исполнения требует отличного качества исходного материала, т.е. иллюстраций и конечно же фотографий. Но часто бывает так, что снимок не удовлетворяет редактора своим качеством, а публиковать его надо обязательно. Тогда можно применить *систему подготовки иллюстраций* Grey View, Photoshop. Основное назначение этих программ — создание качественных иллюстраций для текстов или изданий, подготавливаемых с помощью пакетов типа Page Maker, Ventura Publisher, Microsoft Word и т.д. Исходным материалом при этом служат сканированные фотографии. С помощью программ графического редактора возможно улучшение све-

тотонального решения снимка, выбор оптимального контраста и формата. Можно сделать необходимую ретушь, удалить царапины и пятна.

Эти программы дают расширенный набор средств для улучшения качества исходного изображения, в том числе управляемые фильтры, позволяющие во многих случаях автоматически устранять дефекты без значительного снижения качества изображения, разнообразные средства стилизации изображений реального мира. Данные программы используются для хранения изображений современным методом сжатия их в 10 раз и более, а также дают возможность создания и управления базами изображений с текстовой информацией. С помощью программ Grey View и Photoshop фотографии можно обрабатывать как целиком, так и в выбранной области. Можно вырезать из изображения фрагмент, масштабировать его, изменить градационные характеристики, повернуть на произвольный угол, вставить один в другой, применять различные методы фильтрации.

Каждое фотографическое изображение на полосе должно быть целенаправленным, т.е. нельзя включать просто «подходящий снимок». Визуальный ряд должен выполнять определенную задачу, необходимую для данного издания. Фотография в издании тем и отличается от любой «свободной» фотографии, что становится составной частью, элементом публикации и несет дополнительную нагрузку в качестве этого элемента.

Выбор снимка определяется характером издания. Учитываются такие характеристики, как вид издания, целевое назначение, читательский адрес, замысел автора. Уточнение целей издания и характера воздействия всех его материалов на читателя-зрителя позволяет постепенно сузить границы поиска. В процессе работы решаются следующие вопросы:

- ♦ какого рода снимки должны быть в издании (выбор по содержанию — в соответствии с темой книги);
- ♦ какова функция кадров в издании (выбор по назначению — для фотоповествования, для иллюстрирования текста, для оформления);
- ♦ какой вид должны иметь эти снимки (цветные, черно-белые, плутоновой отпечаток, фотографика).

Работа по отбору фотографий предполагает определенную методику:

- ♦ отбирать основные, узловые, главные кадры, а затем второстепенные, дополнительные;
- ♦ при оформлении учитывать состав всех используемых материалов;
- ♦ учитывать, что основной единицей в издании является разворот; полезно «мыслить разворотами», не ограничиваясь в выборе простой последовательностью кадров.

При отборе каждого отдельного снимка редактор оценивает содержание и композиционное решение фотографии с учетом читательского и целевого назначения издания. В зависимости от главных типологи-

ческих признаков он определяет такие аспекты изображения, как подробность показа (общий вид, фрагмент, средний план, ракурс, цветотеневая характеристика) и границы охвата предметов (степень детализации, перспектива, точка съемки, окружающие предметы). Все изобразительно-выразительные элементы должны быть связаны с замыслом издания, способствовать полноте раскрытия темы.

При разделении фотоматериала на группы в соответствии с их размещением по разворотам часто обнаруживается, каких кадров в подборе не хватает или какие из отобранных снимков лишние.

Анализ и оценка фоторяда

Редактор оценивает, как развивается тема, раскрывается авторский замысел. Отобранные снимки должны иметь смысловую связь, поэтому полезно еще раз просмотреть последовательно весь материал, чтобы не нарушилось смысловое единство. Фотоснимки могут объединяться на полосе как по формальному, так и по содержательному признаку. Формальный решает задачи временного (хронологического) показа событий, выделяет авторскую принадлежность, содержательный признак обеспечивает подбор снимков на определенную тему.

Чтобы замысел автора был выражен наиболее полно, а тема раскрыта глубоко, фотоповествование должно содержать документальную и образную информацию, которую передают факты, отраженные на снимках. Это особенно важно для художественно-публицистических жанров фотосообщения, которые основаны на поиске художественно-документального образа. Для них характерно слияние информационной основы с художественным воплощением, использование широкого спектра изобразительных средств, с помощью которых можно не только воздействовать на логическое мышление читателя-зрителя, но и вызывать за счет эстетических достоинств снимка определенные эмоции. Фотоинформация в таких жанрах предполагает глубокое проникновение в сущность явлений и широкое использование художественных средств для образного осмысления действительности.

Идея — главная мысль произведения. Благодаря ее синтезирующей роли факты соединяются, между ними образуется связь. Поэтому материал, отобранный для публикации, должен быть достаточно полным. Одной из важных проблем здесь является нахождение оптимального варианта. Недостаток, а также избыток фактического материала затрудняют прочтение фотоповествования. В первом случае возникает ощущение недосказанности, во втором — замедляется его восприятие.

Не менее значима для воплощения идеи произведения упорядоченность материала, его соподчиненность. В основе систематизации фотокadres лежит логика авторской мысли и взаимосвязь фактов. Таким образом, оптимальная полнота и упорядоченность материала составля-

ют основные предпосылки для воплощения идеи произведения. Положительный результат достигается, если идее подчинены оба компонента — и визуальный, и вербальный.

В процессе объединения фотографий в единую серию эмоциональное звучание отдельного снимка существенно меняется в зависимости от характера фотографий, соседствующих с ним, а также от расположения кадров друг относительно друга и их последовательности. Иногда для раскрытия замысла возникает необходимость включения в фотоиздание других типов иллюстраций. Ими могут быть рисунки и карты. В этом случае важно четкое разделение функций между изображениями разного назначения. Одновременно противопоставляемые элементы визуального ряда, какими могут быть фотография и рисунок, взаимно влияют друг на друга, и в результате вымысел становится чуть достовернее, а изображенная на фотоснимке реальность — чуть условнее.

Работа над макетом

Отобрав лучшие снимки, редактор раскладывает их в соответствии с кадропланом и все передает художнику, которому предстоит подготовить предварительный (рабочий) макет издания. При подготовке макета указывается место для текста, определяется его размер.

Текст для фотоальбома дорабатывается в редакции после составления макета и подбора фотоматериала. Художник создает образ будущей книги, имея перед собой определенный план работы (сценарий, кадроплан), но и его можно считать автором. Он осуществляет композиционный монтаж фотографии, вкладывая свои мысли и представления о задуманной теме.

Монтаж фоторяда

Важнейшим средством композиционного построения фоторяда, основанном на сочетании, сопоставлении фотокadres в пределах книжного или журнального пространства, служит монтаж. Это средство выражения мыслей и чувств автора, средство выделения в контексте главного. Используя соответствующие композиционные приемы, можно активно управлять вниманием читателя-зрителя, организовать процесс восприятия всего произведения, направляя поток ответных эмоций зрителя по определенному руслу к определенной идее. Причем последовательность эмоциональных переживаний читателя-зрителя предусмотрена автором и обусловлена последовательным развитием темы. Любой художественный замысел предполагает, что главное в произведении будет каким-либо способом выделено, подчеркнуто.

Для того чтобы монтируемые кадры могли вступать во взаимодействие, необходимы определенные условия. Важно найти общность между

фотокадрами (тематическую, идейную, формальную, ассоциативную). Однако наличие общих признаков, по которым монтируются фотоснимки, — только одна сторона дела. Развитие мысли или чувства требует, чтобы в композиционном построении один кадр отличался от другого, одновременно дополняя его. Только в этом случае возможно раскрытие общего смысла произведения. Динамика монтажа заключается в том, что кадры продолжают друг друга, дают почву для сопоставления.

Работа над композиционным монтажом фотографического ряда разбивается на три ступени: соединение двух кадров на развороте, композиция монтажной фразы, связь между монтажными фразами.

Первая ступень — соединение двух кадров на развороте. Мерой пространственности издания, его «метрической единицей» является разворот. Это на первый взгляд условное деление психологически оправдано. Глаз читателя-зрителя не способен воспринимать сразу все элементы на всем протяжении книжного пространства. Однако площадь книжного разворота человек может охватить одним взглядом, а затем рассматривать подетально. Разворот книги в повествовании выступает как образно-смысловая единица. Книжные развороты в совокупности выстраивают художественный образ. Полнота визуальной информации фотоиздания зависит от композиционного взаимодействия каждого разворота.

Не забывая о целостности всего «книжного организма», редактор считает разворот единицей изобразительного пространства. Два соседних кадра, помещенных на одном развороте, воздействуют на читателя-зрителя практически одновременно. Соподчиненность для них наиболее значима. Важно и то, что все предшествующие развороты существуют у воспринимающего изображение уже как след в памяти, а последующие находятся в области неизвестного.

Кроме того, существенны следующие особенности монтажа снимков в фотоиздании:

- ♦ разноформатность монтируемых фотоизображений (используется как средство выделения главного изображения, соподчинения кадров и т.д.);
- ♦ возможность включения в монтаж графических элементов;
- ♦ возможность, а часто и необходимость включения в монтаж текста;
- ♦ возможность для читателя возвращаться к просмотренным кадрам.

Это только наиболее важные, общие случаи, так или иначе проявляющиеся при композиционном объединении фотоснимков.

Далее можно выделить различные типы связи фотоматериала:

- ♦ сопоставление равнозначных кадров (психологически воспринимается как перечисление);

- ♦ сопоставление контрастирующих кадров (здесь нет противопоставления, кадры ограничиваются сравнением);
- ♦ смысловое дополнение (это параллельный показ двух или нескольких фотографий, относящихся к одному явлению или факту и поэтому взаимодополняющих друг друга);
- ♦ ассоциативное дополнение. Кадры также взаимно дополняют друг друга, но соотносятся между собой не по смыслу, а по эмоциональным признакам. В основе лежит эмоциональное созвучие;
- ♦ визуальное дополнение. Предполагает явное сходство, воспринимаемое прежде всего как зрительное подобие. Это сознательно используемый элемент повтора зрительных ощущений, но за ним обычно кроется определенный замысел автора.

На практике в подобных случаях нужно особенно тщательно следить за тем, чтобы такое сочетание кадров не порождало связи вопреки замыслу автора.

Связи фотокадров могут строиться и на уровне противопоставления:

- ♦ противопоставление кадров по смыслу;
- ♦ эмоциональное противопоставление кадров. В основе может лежать чувственный контраст. При этом за эмоциональным противопоставлением кроется и смысловой контраст, но передается он через разницу в эмоциональной реакции;
- ♦ визуальное противопоставление кадров. Это еще один способ косвенного подхода к раскрытию смысла. В основе — явное различие в пластической форме изображения, зрительная разница или противоположность.

Как видим, широкий диапазон сопоставлений, противопоставлений, дополнений превращает композиционный монтаж фотокадров в активное изобразительное средство, в средство изложения авторской мысли любой сложности.

Связь кадров на одном развороте дополняется связью между соседними разворотами. Ведь книжное издание представляет собой по форме блок чередующихся разворотов. Поэтому, если брать монтаж в целом, важны и принципы композиционного расположения фотоснимков на развороте (когда предполагается непосредственная зрительная связь между фотоизображениями), и принципы последовательного монтажа, подобного кинематографическому. Таким образом, в организации фотоиздания монтаж выполняет самостоятельные функции, создавая композиционную целостность произведения; динамику движения (не механическое движение подобно кино, а умозрительное: развитие сюжета, движение мысли); ритм; идею; образ; оценочное отношение.

В фотоальбоме М. Маркова «Отныне и навсегда» есть разворот, где на левой полосе дан снимок, показывающий момент закрепления звезды на башне Кремля, на правой — момент спуска двуглавого орла на фоне кремлевских стен. Каждый снимок композиции представляет собой самостоятельный локальный сюжет. Однако в результате композиционного объединения хроникальные снимки репортажного плана приобретают совершенно иное звучание: вместе они не столько показывают факты, сколько символизируют начало новой эпохи в нашей стране. Этот символический смысл, поддержанный удачно найденной подписью, соотносит изображение с событием, которое визуальное не показано на снимке, — с Октябрьской революцией 1917 г. Кадры связаны здесь единой мыслью. Тем не менее каждый из них показывает определенный этап совершающегося перед объективом акта: первый — укрепляется звезда, второй — снимается орел. Кажется, было бы логичнее соблюдать естественную последовательность в показе этих двух этапов. Поскольку обычно в нашем восприятии левый кадр всегда есть начало, а правый — его продолжение, то слева нужно было бы поместить кадр с орлом, хронологически предшествующий кадру, показывающему установку звезды. Но автор книги нарушает эту последовательность, меняя кадры местами, и, кроме того, смещает правый кадр вниз. Почему автор так поступил? Дело в том, что здесь важны не отдельные факты, а событие в целом. Оно имеет смысл только как единое действие, без разделения на этапы. Сделанная автором перестановка разрушает ненужную хронологическую связь между снимками, тем самым выдвигая на первый план связь смысловую и обнажая идейное соподчинение компонентов. Объединение кадров в связанное композиционно завершенное единство чаще всего не ограничивается задачей взаиморасположения двух соседних кадров.

Вторая ступень — композиция монтажной фразы. Монтаж в фотоповествовании может объединять любое количество кадров. В подобных случаях тема часто излагается поэтапно. Она как бы дробится на отдельные «подтемы», в которых снимки локально связаны между собой. Такие «куски» общей композиции называют монтажной фразой. Композиция монтажной фразы подчиняется смысловому делению фотоблоков, т.е. нескольких разворотов. Не забывая о целостности всего книжного «организма», разворот остается единицей изобразительного пространства, которое находится в распоряжении художника издания. Исходя из этого монтажное объединение фотоизображений в книге целесообразнее всего строить «поразвотно». При этом разворот как ограниченное пространство может содержать целую монтажную фразу. Если возникает необходимость монтажную фразу продолжить на нескольких разворотах, то прибегают к особым приемам, обозначающим границы каждой фразы.

Разрабатывая монтажную фразу, художник фотоиздания должен решить, какие кадры и в каком сочетании показать сразу, затем — какие

кадры и в какой последовательности показать один за другим. Для того чтобы монтируемые кадры могли вступать во взаимодействие, необходимы определенные условия. Основанием для объединения могут быть:

- ♦ общность темы. На снимках — разнообразные факты, относящиеся к одному кругу явлений (сюжет одного снимка схож с сюжетом другого);
- ♦ общность идеи. На снимках — факты, относящиеся к различным или даже противоположным явлениям жизни, но связанные общей авторской идеей;
- ♦ общность сюжета. Здесь могут быть такие основания для объединения: сюжет одного снимка схож с сюжетом другого, серия снимков входит в один сюжет, т.е. каждый кадр представляет собой часть одного сюжета;
- ♦ общность формальных признаков. Фотокадры похожи по композиции, форме, внешнему виду, структуре снятых объектов. Здесь за визуальным подобием кроется авторское сравнение смысла монтируемых кадров;
- ♦ общность ассоциативная. Она предлагает умозрительное сопоставление фотокадров, не имеющих на первый взгляд ничего общего. Нужно «поймать», почувствовать что-то общее между двумя изображениями. Сходство здесь может быть обнаружено в характеристике изображенных объектов (одинокое дерево — одинокий человек), в их состоянии (смеющиеся лица — радостный солнечный пейзаж), в общей эмоциональной окраске (гроза — война) и т.д.

Общая закономерность здесь такая: чем больше общих признаков связывает кадры монтажной фразы, тем легче воспринимается монтаж как единое целое.

Однако наличие общих признаков, по которым монтируются фотоснимки, — это только одна сторона дела. Развитие мысли или чувства требует, чтобы один кадр существенно отличался от другого. Только в этом смысле возможно какое-то продвижение мысли художника, развитие его художественной идеи, раскрытие общего смысла произведения. Динамика монтажа заключается в том, чтобы кадры дополняли или продолжали друг друга, чтобы они давали почву для сопоставления. При воспроизведении единичной фотографии скрытый образный потенциал снимка не принимает участия в коммуникации. То же образное начало снимка иначе работает в окружении других фотоизображений. Сопоставление может усиливать содержательное и художественное значение стоящих рядом кадров, может гасить их, и всякий раз происходит трансформация содержания фотоснимков.

Разберем несколько разворотов в фотоальбоме «Юрий Абрамочкин. Фотографии» (М., 1986).



Рис. 25. Из серии «Целина». Казахстан. 1961.

В композиционном монтаже (рис. 25–26) слева мы видим зреющие колосья, справа — автомобильные колонны везут пшеницу. Здесь понятна смысловая связь фотокадров. Но их изобразительная структура столь различна, что монтажного объединения они не получают. Снимок слева, изображающий зреющие колосья, — цветной. Сделан он в технике изогелия и выглядит скорее вирированным, чем цветным. Справа помещен черно-белый фотокадр. Он дан в очень контрастной печати, к тому же движение автомашин направлено в обратную от соседнего кадра сторону. Это еще больше разрывает линейную взаимосвязь снимков.

На развороте (рис. 27–28) размещены два снимка. На левом дано изображение рабочего, стоящего у огромного рулона металлической ленты. Справа — пейзаж, снятый через иллюминатор самолета. Композиционным центром в обоих снимках становится овал. Вероятно, редактор и художник намеревались создать переключку замкнутых овалов. Однако эти кривые линии переключки снимков не обеспечивают. Слишком разнороден материал съемки.

Странно выглядит сопоставление кадров на другом развороте (рис. 29–30). Левый снимок вызывает тревогу. Это звонкий красный цвет, всполох, тревога. Таково восприятие человека. И радостные эмоции рыбака на черно-белом снимке на соседней стороне никак не увяза-



Рис. 26. Из серии «Целина». Казахстан. 1961.

ны с тревожным кроваво-красным пейзажем озера. Рыбак улыбочив, благодушен, по композиции взгляд его направлен к зареву, но это не делает фрагмент целостным по содержанию.

Можно назвать удачным монтаж снимков на развороте (рис. 31–32). Здесь на обеих полосах альбома кадры хотя и разных жанров (слева — снимок в стиле натюрморта, полевой цветок дан крупным планом, справа — жанровая зарисовка, где мы видим двух наездников на холмистых степных просторах), но оба сюжета лиричны, снимки создают настроенные успокоения, в природе чувствуется гармония. Увязываются кадры и тонально.

На развороте смонтированы четыре снимка дирижера большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения Владимира Федосеева. На левой полосе (рис. 33–35) даны три снимка, в каждом из которых мастер запечатлен во время дирижирования, но в разные мгновения. На правой полосе (рис. 36) представлен портрет В. Федосеева, где дирижер поправляет очки. Не все кадры, фиксирующие различные движения Федосеева в процессе работы, удачны по выбору момента съемки. Вряд ли представляет интерес фотография в середине страницы, так как зафиксированный момент мало характерен и по содержанию средний кадр дублирует нижний.

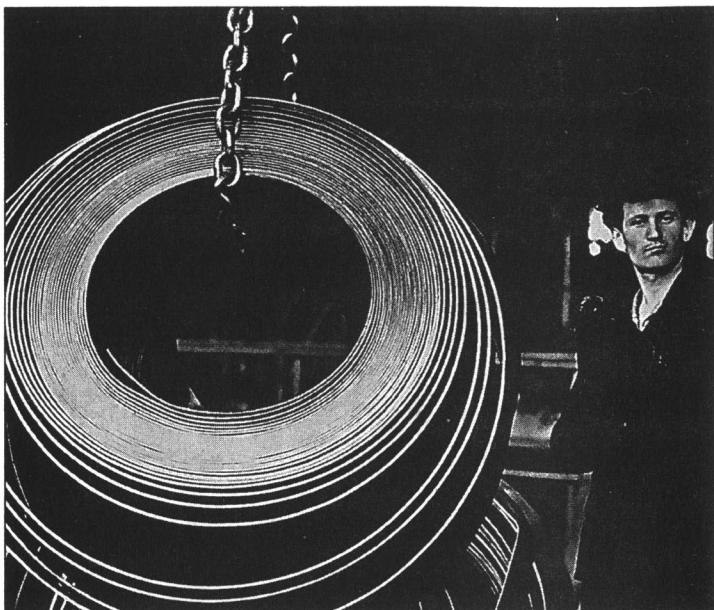


Рис. 27. Рабочий человек. Сибирь. 1969.



Рис. 28. Карелия. 1978.



Рис. 29. Из серии «Байкальские рыбаки». Сибирь. 1965.



Рис. 30. Из серии «Байкальские рыбаки». Сибирь. 1965.



Рис. 31. Из серии «Хомутовская степь: Донецкая область». 1981.

На развороте (рис. 37–38) помещены снимки Ирины Дерюгиной. На одной стороне альбома — изображение, где она слушает музыку, сидя на полу, на другой — танцует с лентами. Казалось бы, сочетание вполне логичное: спортсменка обдумывает танец, затем его исполняет. Все же композиция получилась разомкнутой. Оба снимка включают в себя элементы движения, и каждое из них направлено от центра к краям разворота. Это разобщает снимки, связанные один с другим тематикой и персонажем. Думается, было бы выгоднее поменять их местами на развороте, тогда движения в кадре были бы направлены к центру, что служило бы объединению фотоснимков.

Примером продуманного монтажа кадров можно назвать разворот (рис. 39–40). Здесь задается тематическое размещение. Именно на этом развороте проступает удивительный закон композиционного монтажа: удачное монтажное сопоставление снимков дает зрителю почву для размышлений. И подчас возникает образ того, чего нет ни на первом, ни на втором из сопоставляемых снимков, но что рождается при их соединении. На левой странице изображена молодая пара в момент встречи на шумной улице, на правой странице — пожилые люди, мирно беседующие на скамье. Совмещение этих кадров однозначно рождает у зрителя ощущение быстро текущего времени, расцвета жизни и приближающегося конца.



Рис. 32. Из серии «Хомутовская степь: Донецкая область». 1981.

При композиционном монтаже следует учитывать, что включаемый в книгу снимок выполняет такую же роль, что и слово в литературной фразе. Целостное впечатление от монтажной фразы создается только единством включенных в нее кадров — «слов». Предполагается, что часть смысла всей фразы выражается одним кадром, а другая часть — соседствующими кадрами. При этом общий смысл членится на несколько кадров. Следовательно, каждый отдельно взятый снимок имеет в общем фразовом единстве ограниченную задачу. Он, как правило, не должен исчерпывающе полно выражать общий смысл фразы.

Фотография в монтажной фразе может выполнять локальную роль завязки, служить развитию темы, выражать кульминационный момент или, наконец, выполнять роль финального, завершающего аккорда. Это функциональное разнообразие кадров, входящих в фотоповествование, выражается не только в их содержании, но и форме. Предполагается и определенное чередование планов, и разнообразие ракурсов, и тональная ритмика и разнообразие форматов, так как выразительная сущность монтажа заключается в его ритме и композиционном построении. Главное — надо четко представлять себе, какую роль выполняет данный фотоснимок в составе монтажной фразы, и исходя из этого определять границы изображаемого и по смыслу, и по форме.



Рис. 33. Из фотоочерка «Дирижер оркестра»

Рис. 34. Из фотоочерка «Дирижер оркестра»



Рис. 35. Из фотоочерка «Дирижер оркестра»

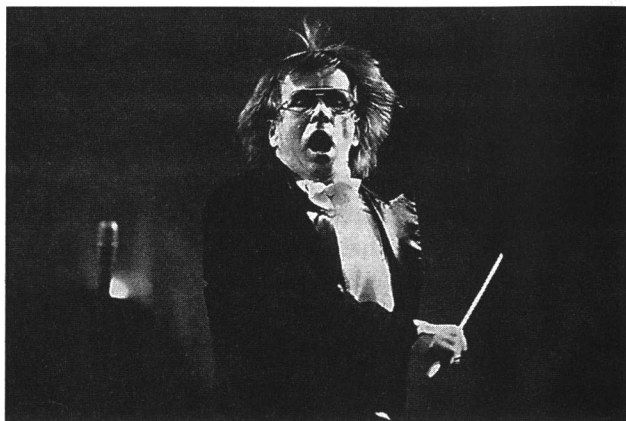


Рис. 36. Из фотоочерка «Дирижер оркестра»

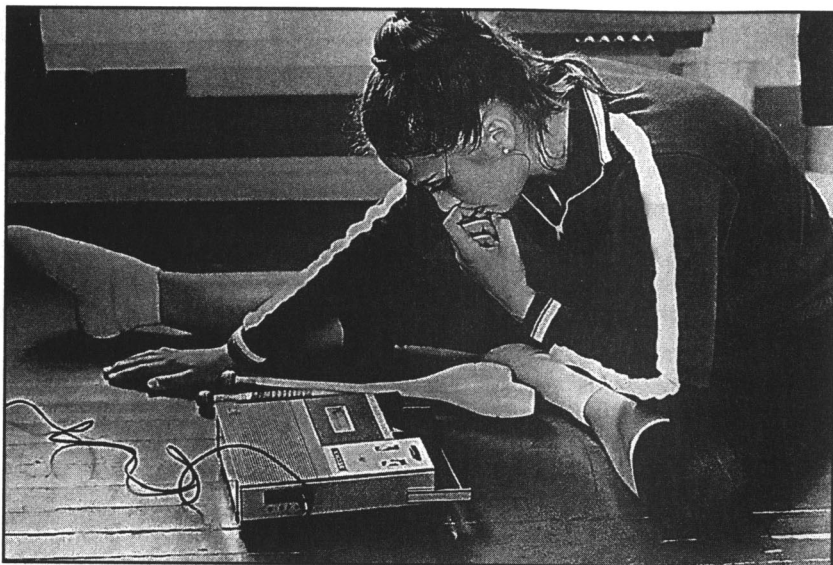


Рис. 37. Из фотоочерка «Спортивное счастье»

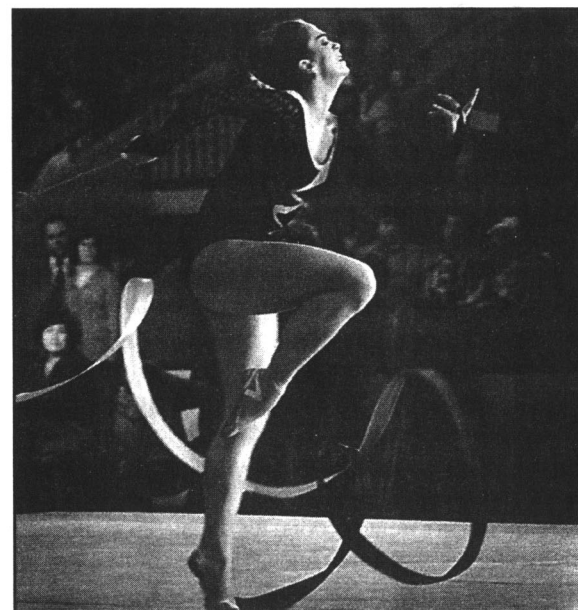


Рис. 38. Из фотоочерка «Спортивное счастье»



Рис. 39. Встреча. Чехословакия. 1969.



Рис. 40. Обмен новостями. Венгрия. 1975.

Создавая макет будущего издания, художник учитывает и другие особенности монтажа. Два соседних кадра, помещенных на одной странице или развороте, воздействуют на читателя-зрителя практически одновременно, если только каким-либо композиционным приемом не определена их очередность, последовательность или обособленность друг от друга. Поэтому для выражения смысла, возникающего при совместном «прочтении» фотографий, особое значение приобретает внутрикадровая композиция.

Третья ступень — установление связи между монтажными фразами. В этом случае художник фотоиздания использует отдельные приемы монтажа, выработанные режиссерами кино.

Повествовательный монтаж обеспечивает движение, развитие повествования. Переход от одного кадра к другому сам по себе не имеет выразительного значения, поэтому фотоповествование, подобно кинорассказу, должно быть рядом последовательных изображений, «из которых каждое «включает» в себя и объясняет предыдущее»*. В то же время каждый разворот или фотография воспроизводит новые события и факты, включает новые элементы. В противном случае создается впечатление многословия, перегруженности, тормозящее движение рассказа.

Так, в фотоальбоме «Сын Отечества» (М.: Планета, 1995), рассказывающем о жизни маршала Советского Союза Георгия Константиновича Жукова, соблюдается хронологический принцип изложения. Фотоповествование начинается с показа мест, откуда родом Г. К. Жуков. Затем перед читателем-зрителем встают кадры времен Великой Отечественной войны. Заканчивается рассказ картинками мирных дней. На первый взгляд это простое перечисление фактов жизни. Фотокадры сменяют друг друга во временной последовательности. Вместе с тем повествовательный монтаж предполагает не просто констатацию событий жизни. Так, внутри изложения встречаются и другие формы сочетания кадров. К примеру, в главе «Вечер жизни» серия фотокадров воспроизводит Г. К. Жукова в разных состояниях: в горячих спорах, в радостном воодушевлении, в тяжелых раздумьях. Мы видим его на отдыхе с женой и дочерью, среди родственников, на Параде Победы, в кабинете за работой над «Воспоминаниями», во время беседы с А. Т. Твардовским. Эти кадры, дополняя друг друга, помогают воссоздать образ великого полководца нашего времени.

Ритмический монтаж проявляется в пластическом соотношении фотокадров на книжном развороте и определяется их количеством, размером, цветом, жанром, стилем и т.п. Ритмическая организация разворота фотоиздания играет такую же важную роль, как и ритмическое построение главы, части, фразы литературного произведения. Она подчи-

няется вполне определенным закономерностям. Нередко ритмический монтаж включает в себя требования соразмерности или симметрии. Понятие же «симметрия» предполагает равновесие. Равновесие в свою очередь достигается за счет повторения определенных явлений, элементов через определенные периоды. Повторяемость нередко проявляется в зрительных аналогиях.

Например, на одном из разворотов книги «Камчатка — страна вулканов» одно изображение показывает картину долины гейзеров, а другое — вулкан. Оба снимка передают природу в одно и то же время года — зимой. Оба решены в цвете. При этом почти совпадают цветовые тональности: голубизна неба, голубоватый снег. Другой пример из фотоальбома «Женская военная судьба». Четыре фотографии на развороте рассказывают о победных днях 1945 г. На одной — застолье в украинской деревне, где женщина-воин поднимает бокал, на другой — старики встречают русского офицера. На третьем снимке изображена встреча детей и солдата. На четвертом мы видим детей, сидящих на руках у воина. Весь фотофрагмент передает радость победы в разных уголках родины, за которую сражались наши солдаты. Во всех кадрах, передающих одно событие в различных эпизодах, повторяется общее ликование народа.

Существуют и другого рода повторы, выходящие за пределы книжного разворота. Такие повторы могут стать лейтмотивом ко всему произведению. В фотоальбоме «Волшебный мир аквариума» изображение морского дна с галькой и растениями окаймляет всю книжную разворотку (пример кольцевой симметрии). Подобно основной теме музыкального произведения оно как бы рефреном проходит через всю книгу.

Если бы сущность ритмического монтажа заключалась лишь в механической повторяемости, он не мог бы нести никакой смысловой нагрузки. Повторы, о которых говорилось, организуют произведение, расчленяя его на смысловые части, сообщают произведению характер устойчивости, законченности, управляют восприятием читателя-зрителя, помогая акцентировать, заострять внимание на существенном и важном.

«Понятие ритма, — пишет А. Моль, — связано с понятием ожидания: после какого-то события ожидают следующего, и это является критерием ритма»*. Ожидание события — необходимое условие, которое порождает движение, ритмический монтаж, создает движение внутри визуальной фразы.

Параллельный монтаж осуществляется путем сопоставления кадров, когда отдельный кадр вызывает у зрителя ощущение неудовлетворенности, любопытства, вызванное отсутствием или, наоборот, наличием какого-либо элемента в кадре. В результате читатель-зритель стремится установить ассоциативную связь в увиденном; в последующих

* Мартен М. Язык кино. С. 152.

* Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. С. 121.

снимках он должен найти ответы на вопросы, возникшие прежде. Внутреннее движение (динамика) достигается логическим несоответствием содержания кадров предположениям читателя, так как в результате стыковки двух кадров содержание снимков обретает иной смысл, иное значение.

Параллельный монтаж кадров в фотоиздании может быть основан на следующих связях:

- ♦ аналогия, ассоциация. Сочетание («стыковка») двух кадров ведет к образованию метафоры. Например, на развороте фотокниги «Святое Белогорье» (Белгород, 1995) три фотографии: на одной — голубое небо и летящий голубь, на другой — самолет на постаменте на фоне такого же голубого неба, на третьей — поле голубых цветов. Данный фрагмент рождает мысли о бесценности человеческой жизни, о красоте жизни. Это своего рода гимн миру, в котором есть что беречь;
- ♦ противопоставление. Как известно, развитие, движение происходит через нарушение повторяемости, симметрии, пропорций. Движение достигается через противодействие, противоположности. В фотоиздании противодействие иногда выступает в виде противопоставления элементов повествования и вводится не только в пределах книжного разворота, но и в процессе развития повествования как противопоставление различных тем. Прием противопоставления фотокадров проявляется в двух видах: визуальное противопоставление и смысловое. Рассмотрим пример визуального (или формального) противопоставления. На одной фотографии разворота — рабочий трудится на солнцепеке. По его лицу и обнаженному телу струится пот. Рядом на снимке — водолаз, только что поднявшийся из воды. Металлический костюм его обледенел на морозе. Под скафандром — заиндевшее лицо и шапка водолаза. Построенное на чисто внешних элементах, это противопоставление подчеркивает определенную мысль: человеку не страшны никакие трудности. Его не пугают ни жара, ни суровая стужа, работа под водой и в безводной пустыне.

Яркий пример сочетания визуального и смыслового противопоставления фотокадров — фотокнига «Живая Антарктика». Здесь противопоставление используется как композиционный прием построения всей книги. В основу ее композиции положено деление последовательного ряда фотографий на две параллельные линии. Верхний цикл фотографий воспроизводит жизнь на поверхности Антарктиды, нижний — подводный мир. Иногда они сливаются в общие панорамы. Такая организация материала поддерживает устойчивый интерес читателя, направляя и концентрируя его внимание на воссоздание в его представлении целостной картины жизни в Антарктике. В результате подобное визуальное

противопоставление, неся определенный смысл, трансформируется в сознании читателя в художественный образ:

- ♦ одновременность действия. Кадры, помещенные на развороте, отображают действия, происходящие в один и тот же момент. Так, например, в фотокниге «Святое Белогорье» в главе «Стольный град Белгород» разворот содержит три снимка, изображающих праздник в дневное время: стоят девушки в народных костюмах, надувная кукла-матрешка, исполнение русского народного танца. На следующем развороте — четыре кадра вечерней съемки: вечернее небо, музыканты, праздничный салют, оркестр на сцене. Эта визуальная фраза на двух разворотах передает события одного дня — утром и вечером, что создает общую картину дня Победы, передается радость людей;
- ♦ разновременность событий. Сближение разных событий независимо от времени, места действия с целью придать содержанию фотографии символическое звучание. Приведем пример из фотокниги «Храм Христа Спасителя в Москве» (М., 1995). На одном из ее разворотов помещена большая фотография с изображением храма Христа Спасителя. В дальнейшем изложении авторы используют кадры храма, сделанные разными авторами с разных точек съемки в разное время года. Сочетание каждого из этих снимков с другими кадрами о Москве придает теме новое звучание, иной смысловой оттенок. Содержание соседнего снимка вносит новое значение, а оба кадра в результате их сопоставления обретают пафос и символику.

Психологический монтаж помогает раскрыть характер и содержание какого-либо явления через воспроизведение его в различных состояниях. В фотоальбоме Д. А. Донского «Анатолий Карпов» автор рассказывает о пути спортсмена к победе. Фотоаппарат зафиксировал шахматиста в различных психологических состояниях во время турниров, во время встречи в аэропорту, на отдыхе после состязания, в диалоге с партнером, в сценах награждения, в эпизодах сборов и перелетов. Кроме того, в альбоме много кадров, передающих психологическое состояние других участников соревнований: задумчивость спортсменов в момент шахматного состязания, реакция наблюдателей соревнований, звонки спонсоров о результатах шахматных игр, грустное прощание в аэропорту.

Психологический монтаж можно использовать, если нужно выделить какое-либо явление, чтобы сконцентрировать на нем внимание читателя-зрителя. При этом отдельный снимок может быть представлен в разных планах: в одних случаях план укрупняется, в других — размеры кадра могут постепенно уменьшаться до изображения отдельной детали, на которой автор хочет остановить внимание читателя. Кроме

того, из композиционно сложного снимка автор может выделить какой-либо фрагмент и расположить его на книжном развороте рядом с основным снимком. Данный прием характерен для фотоальбома «Анатолий Скурихин. Фотографии» (М., 1988), где автор воспекает человеческий труд. В этом издании многие развороты содержат снимки общего плана и фрагментов, много портретов. Например: на колхозном току — женщина поднимает сноп колосьев, завод Магнитки — сталевар у печи, награждение знатного металлурга — он же крупным планом, домна Кузнецкстроя — портрет монтажников, доярка разливает молоко в огромные бидоны — ряд рук держат ведра, из которых льется молоко в бидоны.

Таким образом, редактор оценивает фоторяд с точки зрения всех особенностей композиционного монтажа:

- ♦ степени реализации авторского замысла, раскрытия темы повествования, последовательности сюжета, полноты и убедительности, достоверности передачи содержания;
- ♦ степени взаимосвязи отдельных частей и целостности композиции;
- ♦ качества подачи съемочного материала, соблюдения естественной соразмерности последовательности объектов, сочетания временной и пространственной непрерывности изобразительных явлений, четкого соотнесения различных планов, форматов, тонов, ракурсов в общей композиции.

При подготовке макета художник продумывает и характер заверстки текста, и его объем.

В фотоизданиях на снимках обычно изображены объекты в естественных объемах, в натуральном трехмерном пространстве. А иллюзорная трехмерность пространства, изображенного на фото, находится в некотором противоречии с плоскостью страницы. Это противоречие усугубляется, если на этой же странице помещены элементы оформления явно плоскостного характера, подчеркивающие двухмерность страницы. Задача художника — внести организующее начало в соотношение между «объемными» и «плоскостными» элементами издания.

Трехмерность пространства на снимке особенно подчеркивается, если его поместить навывлет — без полей. Фрагментарность снимка, предполагающая продолжение изображения за пределами кадра, влияет на характер использования фотографии в книге больше, чем глубина изображенного пространства.

Со снимками, имеющими замкнутую композицию, работа проходит иначе. Они не требуют мысленного продолжения пространства за своими границами. Незамкнутая композиция «сопротивляется» любым попыткам ограничить изображение. Такие фотокадры труднее заключить в рамки или ограничить полями, не вызвав диссонанса между характером изображения и характером его публикации.

В целом снимки, помещаемые навывлет, без полей, подчеркнута не ограничены, поэтому их воображаемое «продолжение» мыслится легче. Напротив, снимки, заключенные в рамку или ограниченные полями, локализуются и в некоторой степени теряют способность «продолжаться» за пределами кадра.

Характерно, что фоторепродукции живописных полотен в книгах по искусству, как правило, публикуются с полями, выполняющими роль рамы. Поля показывают границы картины. Однако в тех же изданиях фрагменты картин часто располагаются на всей полосе без полей. Отсутствие зримых границ изображения подчеркивает его фрагментарность.

Возможность «довоображать» зримую натуру за границами кадра часто объясняется наличием на снимке среды, не представляющей собой законченного объекта в пределах изображаемого пространства. Даже линия горизонта, уходящая за кадр, уже явно указывает на какое-то продолжение за его пределами.

Перед художником может стоять задача максимально локализовать фотоизображение, прервать связи, ведущие за пределы снимка. Здесь можно использовать не только рамки, чистое поле, отбивку текстом, но и такой способ, как преднамеренное удаление среды с фотооригинала. Среду удаляют либо специальными приемами съемки, либо особыми приемами получения позитива: применение масок в процессе печати, травление негатива или позитива, ретушь.

В издательской практике вместо травления часто применяется вырезка из целого кадра тех элементов изображения, которые необходимо выделить из среды. Этот прием используется в целях видоизменения сути изображения. Изолированное и внедренное в новую среду изображение приобретает иное звучание, иной смысл, а в сочетании с другими элементами ему придается характер, не предусмотренный первоначальным замыслом автора.

На этом, в частности, базируется искусство фотомонтажа. Он предполагает замену натуральной связи объекта с окружающим миром новыми связями, создаваемыми волей художника. Мету сохранение естественности связей при этом выбирает художник. Он же создает и новую среду, новые пространственные соотношения между элементами изображения.

Существуют некоторые особенности верстки, имеющие непосредственное отношение к композиции фотоизображений. Размер кадра может стать определяющей характеристикой для выявления выразительности фотоснимка. Чем крупнее снимок, тем активнее воздействует его содержание на читателя-зрителя.

Наиболее «доходчив» кадр, помещенный изолированно от текста, на отдельной странице книги. Полосные фотоиллюстрации на правой стороне разворота обладают большей самостоятельностью, они несут

более важную смысловую нагрузку в фотоповествовании. Фотография на левой полосе рассматривается как дополнение к тексту.

Полуполосное фотоизображение немного уступает по силе воздействия полосной. Из двух полуполосных снимков активнее тот, рядом с которым есть свободное пространство, без текста.

Оборная фотография, окруженная текстом, наименее самостоятельна, она рассматривается как элемент текста и «работает» вместе с ним.

При размещении нескольких снимков на одном развороте значение приобретает соразмерность соседствующих кадров. Равновеликие по размеру кадры подчеркнуто равнозначны или подобны по содержанию. Самый крупный кадр самопроизвольно становится центром композиции и смотрится как главный. Более мелкие кадры на развороте обычно выполняют роль дополнения к главному. Возникает соподчинение фотоизображений.

Разделение снимков пробелами, линейками, цветом обособляет каждый кадр и выводит его из подчинения другим кадрам независимо от соразмерности. Снимки, выделенные цветом, и цветные фотографии среди черно-белых выделяются особенно резко. Поэтому черно-белые изображения, даже превосходящие цветные по размеру, воспринимаются как дополнение к цветным.

Принципы соподчинения кадров сохраняют свою силу на протяжении всего фотоиздания. Поэтому, например, все полосные фотоснимки, будучи равнозначными между собой, воспринимаются как узловые, кульминационные пункты в книжной композиции, подчиняющие себе фотоизображения меньшего размера.

Редактор сверяет соответствие макета кадрировке, как художник решает тему, анализирует правильность расстановки смысловых акцентов, правильность выражения идеи, замысла, методы подачи съемочного материала, убедительность и достоверность содержания выстроенного фоторяда.

Работа над текстом

Готовый макет передают автору текста. В макете дается разметка — для каких разделов, блоков, страниц нужно писать текст и каково его количество. Редактирование текстового материала фотоиздания проводится по тем же правилам, что и любого литературного произведения. Но есть и свои особенности, касающиеся технической стороны. Редактор получает и редактирует тексты по частям. Отдельно — вступительную статью, отдельно — развернутые тексты под какой-либо блок, тему, отдельно — подписи, эпиграфы, стихи и т.д. В функции редактора кроме непосредственного редактирования авторского текста входит такая работа, как определение соответствия текста изображению и макету, оценка

степени согласованности стилистики текста со стилистикой фотографического повествования.

При отборе снимков для публикации в книге, подготовке подписей к ним автор и редактор должны учитывать значение каждого элемента издания.

В наиболее полном объеме сопроводительная подпись выполняет свою роль, если, обладая всеми специфическими свойствами вербальной информации, она не дублирует того, что предложено визуальной информацией, но обогащает, комментирует, придает снимку большую достоверность, вызывает интерес к его содержанию. В то же время фоторедактор и автор, вкладывая в подпись максимум информации, не должны полностью лишать читателя-зрителя возможности иметь собственное мнение.

Как правило, фотограф, отсняв какой-либо объект, в текстовом сопровождении к материалу старается сообщить наибольшее количество фактов и сведений о нем. Избыток информации может иметь столь же негативный эффект, как и ее недостаток, поэтому редактор должен тщательно подходить к отбору фактов, избегать ненужной детализации либо текстовой недостаточности. Работая над текстом к определенной теме, редактор должен обратить внимание, освещалась ли она в печати раньше и каким образом, так как желательно, чтобы текст знакомил читателя с новыми аспектами темы, развивал ее, а не повторял уже опубликованные материалы.

Вдумчивый, серьезный подход к тестовому сопровождению снимков необходим во всех изданиях и при любых обстоятельствах. Но, к сожалению, практика дает немало примеров, когда это условие нарушается. И как результат — кочующие подписи под снимками, созданные по одному трафарету: «Пикетирование Дома правительства», «Во время демонстрации», «В одном из магазинов», «Момент игры», несущие «ноль» информации и значительно снижающие их эффект.

Зачастую по определенному образцу создаются и расширенные текстовки. В последние годы на страницах изданий встречается такая схема (она наиболее часто используется в репортажах с промышленных предприятий, из научных учреждений, сельских хозяйств): история существования предприятия до перестройки (экономического кризиса, распада Союза ССР и т.п.), трудности и проблемы, которые возникли в результате этих процессов, успехи в разрешении этих проблем, планы на будущее либо вопросы типа «кто виноват?» или «что делать?».

При создании текста автору и редактору следует помнить о главном — текст в фотоальбоме и фотокниге не должен описывать то, о чем читателю-зрителю уже рассказал снимок, а давать новую информацию, как правило, выходящую за рамки кадра, обладающую способностью абстрагировать и обобщать.

Заключение

В фотоиздании форма изложения зависит от того, что и как показано. Что показать — определяется в результате выбора кадров, как показать — композицией отдельных полос и разворотов, версткой.

В фотокниге и фотоальбоме снимки составляют основное содержание. Они адресуются не столько читателю, сколько зрителю, и выполняют функцию не рассказчика, а демонстратора наглядных образов. Фотография в упомянутых изданиях не представляет собой ни иллюстрации, ни средства оформления. Она сама сущность издания, основной носитель информации. Иными словами, смысл издания концентрируется в фотографических изображениях. Особенности фотоальбома и фотокниги определяются их основным назначением — это книги для рассматривания. Они создаются для читателя-зрителя. Редакционная подготовка рассматриваемых изданий характеризуется тем, что текстовый ряд набирается на основе уже созданной фотографической композиции. Характерно, что при подготовке этих изданий проводится огромная работа — отбор кадров, позволяющих наиболее полно представить событие в его типических чертах. Над фотоизданиями работает составитель. Этот человек не механически составляет план, подбирает работы. Он — автор, который выражает свою, авторскую концепцию, свой взгляд на события путем продуманного отбора кадров и соединения их в определенной последовательности, отражающей именно авторскую мысль, а не локальную мысль фотографа, снявшего один из эпизодов общего повествования. Автор-составитель стремится к тому, чтобы будущее издание отличалось целостностью художественного образа и его воплощения.

Фотоиздание представляет собой синтетическое произведение, где доминирует фотоискусство и свойственная ему образность. Возникает вопрос: кого считать автором издания? Если это фотоальбом или фотокнига, где автором снимков, составителем, сценаристом является один человек, его фамилия выносится в выходные данные как автора издания. Но такие издания не так часто встречаются в практике. Мы уже рассматривали, из каких элементов складывается фотоиздание. Авто-

ром фотокниги и фотоальбома можно назвать и художника, который завершает создание пластической драматургии и самой книжной конструкции. Кроме того, издание может строиться на материале различных фотографов. Какую роль отводить автору текста? Необходимо признать, что авторство в фотоиздании носит коллективный характер. Когда мы говорим: сценарист, фотограф, художник, составитель, автор текста, то имеем в виду не конкретные лица, а роли и связанные с ними функции. Роли часто переплетаются. Так, сценаристом и автором текста может быть фотограф, а художник — одновременно и составителем. Многослойность авторского коллектива порождается специфичностью издания. Сценарий составляет первоначальный словесный компонент будущего издания, определяет его драматургию. Драматургическая концепция находит свое выражение в фотографическом повествовании, затем в нее включают текст. Завершает создание пластической драматургии художник, которому принадлежит последнее слово в авторской цепочке. Композиция фотоиздания изменяется, конкретизируется, обогащается в процессе работы над пластическим сюжетом и самой книжной конструкцией. Как видно, коллективный характер авторства в разной степени проявляется на всех стадиях работы — от замысла до внешнего оформления.

Контрольные вопросы

1. Что такое дагерротип?
2. Кто ввел в фотоискусстве понятие «решающий момент»?
3. Какова роль снимка в фотоиздании?
4. В чем типологические особенности фотоальбомов?
5. В чем типологические особенности фотокниги?
6. Как определяются жанры в фотографии?
7. Что такое «тихая жизнь» изображенных вещей?
8. Что означает понятие «общая светлота картины»?
9. Чем являются в портрете индивидуальные черты модели?
10. При съемке каких жанров используется репортажный метод?
11. В чем особенность жанровой фотографии?
12. В чем особенности показа события в жанре фотокорреспонденции?
13. В чем особенности жанра секвенция в фотопублицистике?
14. Каковы черты жанра фоторепортажа?
15. Чем характерен жанр фотоочерка?
16. Каковы особенности жанра фотосерии?
17. Каково основное отличие в редакционно-издательской подготовке фотоизданий и изданий, иллюстрированных фотографиями?
18. Что такое сценарий для фотоиздания?
19. Что такое поразворотный кадрплан?
20. Что такое композиционный монтаж?
21. Сколько полос составляет «метрическую единицу» в фотоиздании?
22. Что такое «монтажная фраза»?
23. Что такое текстовка?

Рекомендуемая литература

- Александрова А. А.* Фотокнига на современном рынке // Книга. Исслед. и мат. — 1994. Сб. 68. С. 119–122.
- Вартаков А. Н.* Фотография: документ и образ. М.: Планета, 1983. С. 271.
- Ворон Н. И.* Жанры советской фотожурналистики. М.: Высш. шк., 1991.
- Мир фотографии / Сост. В. Стигнеев, А. Липков. М.: Планета, 1989.
- Морозов С. А.* Творческая фотография. М.: Планета, 1989.
- Панфилов Н. Д.* Фотография и ее выразительные средства. М.: Искусство, 1981.
- Пономарева Е. Л.* Специфика редактирования фотоизданий // Изд. дело: Науч.-техн. информ. сб. М., 1995. Вып. I. С. 3–11.
- Пономарева Е. Л., Мальшева Е. Н.* Фотография в периодической печати. Редакторский анализ // Изд. дело: Науч.-техн. информ. сб. М., 1996. Вып. I. С. 12–31.
- Славин А. В.* Наглядный образ в структуре познания. М.: Политиздат, 1971.
- Суткус А.* Фотография и издательское дело // Сов. фото. 1988. № 7. С. 18–19.
- Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964.

Содержание

Введение	3
История формирования фотоизданий	4
Типоформирующие признаки фотоизданий	10
Жанровая структура фотоматериалов	18
Жанры художественной фотографии	19
Натюрморт	19
Пейзаж	21
Портрет	24
Жанровая фотография	28
Жанры фотопублицистики	31
Фотокорреспонденция	32
Секвенция	33
Фоторепортаж	35
Фотоочерк	38
Фотосерия	46
Методика редакционно-издательской подготовки фотоизданий	48
Поступление заявки	49
Сценарный план	49
Поразворотный кадроплан	53
Отбор и оценка отснятого материала	53
Анализ и оценка отдельного кадра	64
Анализ и оценка фоторяда	84
Работа над макетом	85
Монтаж фоторяда	85
Работа над текстом	106
Заключение	108
Контрольные вопросы	110
Рекомендуемая литература	111

Учебное издание

Мжельская Елена Львовна

РЕДАКТОРСКАЯ ПОДГОТОВКА ФОТОИЗДАНИЙ

Редактор *Л. В. Доценко*. Корректор *Е. Н. Ковалева*

Художник *Д. А. Сенчагов*. Компьютерная верстка *С. А. Артемьевой*

Подписано к печати 30.09.2005. Формат 60х90^{1/16}. Гарнитура Petersburg.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 7. Уч. изд. л. 6,74. Тираж 2000 экз.

Заказ № 970

ЗАО Издательство «Аспект Пресс». 111141, Москва, Зеленый проспект, д. 8.

E-mail: info@aspectpress.ru; www.aspectpress.ru Тел. 306-78-01, 306-83-71

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

143200, Можайск, ул. Мира, 93.



МЖЕЛЬСКАЯ Елена Львовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры Издательского дела и редактирования МГУП. Читает лекции по редактированию и подготовке к изданию произведений отдельных видов литературы, спецкурс по редакторской подготовке фотопроизведений.

В учебном пособии «Редакторская подготовка фотоизданий» приведена оригинальная методика подготовки к изданию фотопроизведений, рассмотрены критерии редакторской оценки различных жанров художественной и публицистической фотографии. Для специалистов книжного бизнеса, фоторедакторов (бильдредакторов) и издателей.

ISBN 5-7567-0398-5



9 785756 703986