

Конструкция и композиция.

В теории живописи так обозначались два этапа создания картины. Поначалу художник лишь намечает расположение фигур в будущем своем холсте; предварительно устанавливает их связи между собой и с фоном. На следующем этапе работы он выполняет задуманное "в материале" - в красках.

Различать конструкцию и композицию впервые стало искусствознание 20-х годов. Для Тарабукина, например, композиция являлась "только расчетом, внешним расположением элементов по принципу уравнивания, имеющим целью заполнить живописное пространство... своего рода начертательной схемой", то есть первой, наметочной стадией работы. В результате второго, высшего этапа возникает конструкция, где "краска так обработана живописцем, что полотно представляет компактную массу мастерски обработанного материала". Именно в конструкции и достигается органичная целостность произведения - благодаря тому, что приведена к единству ("компактной массе") "материя" живописи - краски.

Так же соотносил оба уровня А.В. Бабичев, художник, скульптор и теоретик изобразительных искусств: композиция как "система расположения линейных форм на плоскости или объемных в пространстве" есть первая стадия организации материала; конструкция же ("система строения формы, продиктованная ее техническими функциями и свойствами материала") мыслится как вторая стадия.

В.А. Фаворский, напротив, первичным уровнем, начертательной схемой полагал конструкцию; композицией же у него была конструкция, выполненная "в материале".

Параллельно искусствознанию и независимо от него литературоведение тех лет выделяло два уровня в словесном произведении - фабулу и сюжет. Фабулой считалась "совокупность событий в их взаимной внутренней связи" - своего рода начертательная схема всего действия. Фабула легко поддается пересказу, в пересказе характеризуются персонажи и то, что с ними случилось. Сюжет есть более высокая стадия организации словесного произведения. Создавая сюжет, автор окончательно располагает события в определенной последовательности, не обязательно хронологической; вводит авторские отступления - не движущие действие, а потому неорганичные в фабуле; но главное - на сюжетном уровне реализуется авторский стиль речи. Потому сюжет, согласно Ю.Тынянову, - "это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением - нарастанием и спадами стиливых масс" (выделено в тексте. - В.М. и В. С.). Под стиливыми массами подразумевается словесный материал, а также интонационные и ритмические структуры. Если сопоставить фабулу и сюжет с двумя уровнями в живописи, ясно ощутится их полная тождественность. Как бы ни называли теоретики второй уровень живописи, суть его - в той же динамизации стиливых масс, определяемых линией, цветом, тоном, колоритом. Динамизируя эти массы, художник приводит изображаемые предметы в соответствие между собой.

В фотографии, как и в других искусствах, наличествуют те же два уровня. А.Вартанов, например, выделяет в снимке "предметный состав (то, что снято в кадре)" и ощущаемый через посредство запечатленных предметов "характер авторской индивидуальности, интонацию художественного повествования". Эта личностная, неповторимая интонация реализуется в нарастаниях и спадах стиливых масс, свойственных фотографии, - в линейных и тональных структурах. Динамизировать эти структуры фотографу труднее, чем живописцу. Рассказанный Г.Франком эпизод съемки жизнерадостной девочки, которую аппарат, превратил в забитого Ваньку Жукова, свидетельствует о том, что не только фотограф оперирует стиливыми массами. В окошке видоискателя он определенным образом располагает фиксируемые предметы, создавая тем самым начертательную схему будущего кадра. Однако линейные структуры снимка зависят не только от автора - их предопределяет также оптика, влияющая на характер перспективных соотношений. Техника в значительной степени детерминирует и тональные структуры посредством той же оптики и свойств фотоматериалов. Значит, техника не только фиксирует реальность, но также влияет на высший, стиливый уровень снимка. Потому автор не может выпустить из-под контроля "физику фотографического процесса" и должен полностью подчинить ее своей власти.

Искусствоведы 20-х годов предлагали считать высшим уровнем конструкцию - предложение это не привилось. Оттого мы будем называть композицией уровень, на котором приводятся в движение стилевые массы материала.

Живописная и фотографическая композиция.

Единственность, неповторимость картины или снимка обеспечивается композицией, приводящей к особому в каждом случае “звучанию” стилевых масс. В результате длительной эволюции живопись сумела сделать эти массы гибкими, податливыми авторской воле. Гибкость красочных и линейных структур живописи знаменует собой высокую культуру изобразительного мышления. Возникновение фотографии не отменило и не разрушило эту культуру. Напротив, только на ее основе светопись и сложилась как искусство. Если бы изобразительные искусства по-прежнему, как и до эпохи Возрождения, знали только канонические, “преднаведенные” композиции, то фотография с нуля начинала бы искать приемы и методы приведения в движение стилевых масс. Но светопись возникла не на пустом месте, она застала высокую культуру изобразительного мышления, а потому воспользовалась накопленным багажом, адаптируя и приспособливая имеющиеся методы к своим возможностям и потребностям.

Понятие композиции первым ввел в европейское искусствознание Леон-Батиста Альберти в “Трех книгах о живописи” (1436). Общность композиционных принципов живописи и фотографии явственно ощутится, если сравнить сказанное Альберти с практикой и теорией современной светописы.

Стилевые массы снимка образованы тональными и линейными структурами, Альберти в “Трех книгах...” поочередно рассматривает композицию поверхностей, композицию частей тела и композицию тел. Все эти виды композиции можно понять как линейные и тональные структуры.

Поверхность для Альберти - это “каждая часть, обладающая определенной светлотой и отделенная от более темной”. Современная фототеория такую поверхность назвала бы тональным пятном. Поверхность Альберти не является, следовательно, натуральным, “анатомическим” компонентом предмета; она подвижна; ее размеры и местоположение зависят от среды, от световых условий - с изменением их меняется и конфигурация поверхностей. В подлинной реальности эти метаморфозы выразительны и причудливы, потому Альберти советует учиться у природы, “следя за тем как... эта удивительная мастерица всех вещей, отменно компоненту поверхность в прекрасных телах”. Природное освещение, непрерывно меняясь, изобретательно моделирует предметы - Альберти и предлагает постигать законы этой моделировки. Фотографу постижение их тем более необходимо, поскольку от распределения светлот и теней зависит конечный результат его работы: отчетливость и точность воспроизведения того, что снимается.

Вероятно, сочетания частей тела и сочетания тел разделены в “Трех книгах...” из-за пристрастия автора к методичности. На деле же в обоих случаях имеется в виду одно и то же - компоновка линий, поскольку оба типа сочетаний суть не что иное, как линейные структуры. Альберти указывает два принципиально разных критерия, на основе которых достигается гармоничность линейных построений: “Прежде всего надо следить за тем, чтобы отдельные члены хорошо соответствовали друг другу. Соответствовать же друг другу они будут в том случае, если они по величине, назначению, виду, цвету и тому подобному в свою очередь будут соответствовать единой красоте”. Или: “...тела должны быть согласованы друг с другом как по величине, так и по своим действиям”. Отсюда явствует, что одним из критериев сочетаемости является соразмерность, выражаемая количественно - этим и диктуется требование, чтобы изображаемые части тел и сами тела соответствовали друг другу по величине. Напротив, соответствие их единой красоте предопределяется не столько количественной мерой, сколько совпадением со всеобщими, утвердившимися представлениями о желаемом и должном. Совпадение это оказывается эмоционально воздейственным - рождает отклик в душе зрителя, о чем специально говорит автор “Трех книг...”: соответствуя “единой красоте”, картина “будет казаться настолько нарядной и привлекательной, что порадует и взволнует всякого зрителя, ученого и неученого”.

Знаменательно, что Альберти вообще не упоминает о цветовых структурах, хотя речь идет о живописи. При чтении “Трех книг...” начинаешь думать, что красочная выразительность для Альберти не существенна по сравнению с выразительностью линейной и тональной: “конечно...

обилие и разнообразие цветов весьма содействует прелести и качеству живописи, однако мне хочется, чтобы и ученые признали, что высшее мастерство и искусство заключается в умении пользоваться белым и черным". Из этих слов хочется сделать вывод, что если бы тогда изобрели черно-белую фотографию, Альберти признал бы ее художеством более трудным и более выразительным, чем многокрасочную живопись.

Композиционные структуры. Компонуя кадр, фотограф оперирует стиливыми массами. В черно-белой светописе они образуются линиями, тонами, а в цветной фотографии - еще и цветом. Эти виды выразительных средств автор соединяет в структуры - чешская фотографическая энциклопедия даже предпочитает говорить не о структурах, а о трех композициях снимка: цветовой, тональной и линейной".

Всякая структура имеет какой-либо организующий принцип. Для цветовой композиции, сказано в энциклопедии, он состоит в выборе колорита, с которым соотносятся и которому подчинены все цвета на изобразительной плоскости. В тональной композиции черно-белого снимка организующим принципом являются соотношения черного и белого - фотограф или подчеркивает контраст между ними, или, напротив, сглаживает, смягчает его. Что же касается линейной композиции, то она предопределена характером снимаемых объектов и положением их на изобразительной плоскости. В зависимости от преобладания тех или иных предметов возникают разные виды линейной композиции. Когда фиксируются объекты с подчеркнутой вертикальностью линий - высотные дома, фабричные трубы или элементы конструкции, как у В. Биргуса на снимке "Стамбул" (32), мы имеем дело с вертикальной композицией; если же преобладают линии горизонтальные (в равнинных пейзажах и т.д.), то и композиция будет горизонтальной. Кроме того, энциклопедия указывает еще композицию диагональную (объекты располагаются вдоль мысленной линии, соединяющей противоположные углы изобразительной плоскости); композицию лучевую (линии, мысленно проведенные от зафиксированных объектов, сходятся в одной точке, которая ощущается как центр изображения); композицию треугольную (зафиксированные объекты вписываются в треугольник) и композицию криволинейную (с преобладанием изогнутых, изгибающихся линий).



Создание выразительных линейных и тональных структур требует от автора упорнейшего труда. Примером его может служить работа чешского фотографа И. Еничека над кадром, в котором мастер хотел снять новый мост через Влтаву и лестницу, к нему ведущую. Еничек рассказывает: "Над фотографией "Лестница" я трудился около полугода - с января по июнь. Снимки не были импровизированными. Я не пропускал ни одной субботы, ни одного воскресенья, наблюдая еще новый тогда Либенский мост. Солнце с недели на неделю меняло формы этой... постройки. И я фотографировал лестницу с облаками на голубом небе или когда оно целиком закрыто тучами..." Альбарти советовал учиться у природы светотеневой моделировке поверхностей - Еничек, в сущности, так и поступает. Читаем дальше: "Размышляя о стаффаже, я решил посадить девушку на ограду лестничной площадки, затем ставил на первый, третий, четвертый, пятый марши. Заставлял ее двигаться по лестнице спокойным шагом и нажимал затвор, когда она приближалась ко второму, потом к четвертому и, наконец, к шестому маршу. Снимал девушку, когда в небе было мало облаков и когда от туч оно было грязно-серым. Ставил девушку к левой ограде и заставлял смотреть влево, вправо; опираться на ограду и читать книгу; снимал девушку в шляпке и без шляпки. Все повторялось с разными платьями - сероватым, красным, желтым. Шляпки тоже менялись. Желтое платье и кремовая шляпка наиболее подошли общей серой тональности снимка".

Как видим, линейная и тональная организация кадра потребовала от мастера множества усилий. Еничеку хотелось, чтобы ритмика лестничных маршей определенным образом вписывалась в фон и чтобы силуэт девичьей фигурки выразительно сочетался с напряженным ходом лестницы, снятой снизу, от первых ступенек, а потому резко поднимающейся вверх вправо - по "диагонали борьбы". Работа Еничека - одно из свидетельств того, что старая проблема

композиции, сформулированная еще в эпоху Ренессанса, актуальна и для молодого искусства фотографии.

Особо актуальна эта проблема сейчас, - когда фотография все больше становится цветной. Переход на цвет неизбежно ставит перед фотографом новые задачи - автор снимка помимо линейной должен выстраивать и цветовую композицию, оттого в еще большей степени он вынужден обращаться к опыту живописи, для которой цвет - главное выразительное средство.

Теоретики изобразительных искусств считают, что цветовая композиция строится двояко: по принципу субординации и по принципу координации. В первом случае какое-либо цветовое пятно полагается главным, доминантным; все другие цвета соотносятся с ним, гармонируя или контрастируя. Напротив, координация реализуется в изображениях, содержащих множество градаций одного и того же цвета и тяготеющих к монохромности. Градации эти взаимосвязаны, скоординированы друг с другом. Но какому бы принципу ни следовал фотограф, все равно он подчиняет цветовую композицию смыслу снимка. Только "работая" на общую выразительность и содержательность изображения, цвет выполняет свое истинное предназначение как в фотографии, так и в живописи.