

У Р О К 25

**КОМПОЗИЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА.
О СТИЛЕ СОВЕТСКОГО ФОТОИСКУССТВА**

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

Овладев основами фотографической техники, фотолюбитель, естественно, станет стремиться к тому, чтобы его снимки были не только технически хорошо выполненными, но и художественно выразительными.

Если взять наугад и просмотреть сотню-две снимков разных фотографов, то подавляющее большинство из них оставит зрителя равнодушным, не вызовет никаких особых впечатлений или чувств. Лишь редкий снимок остановит на себе внимание, заинтересует, вызовет желание подольше его рассматривать.

Оказывается, недостаточно найти сюжет, технически правильно произвести съемку, тщательно обработать негатив и сделать отпечаток; надо уметь еще выделить в снимке главное, существенное с точки зрения его содержания, чтобы это главное не заслонялось второстепенным; надо выбрать соответствующую точку съемки и освещение. Другими словами, надо правильно, в соответствии с содержанием снимка найти для него форму. Все это достигается правильным применением композиции.

Под композицией в фотографии понимают объединение в целое всех элементов снимка, расположение их в такой взаимной связи, в таком сочетании, с таким полным и совершенным применением технических и изобразительных средств фотографии, которые с предельной выразительностью раскрывают замысел фотографа.

Композиция помогает выявлению содержания, сюжета снимка посредством наилучшей формы — наиболее целесообразной, ясной и убедительной. Овладение приемами композиции требует от фотографа художественного вкуса и свободного владения фотографической техникой.

Каждый фотограф должен научиться видеть, какие композиционные возможности предоставляет ему съемка намеченного сюжета, должен уметь живо представить себе, каким данный объект выйдет, если его сфотографировать с разных точек, при том или ином освещении. Подобно шахматисту, из многих возможных ходов выбирающему наилучший ход, ведущий к выигрышу, фотограф из многих возможных композиционных вариантов должен уметь выбрать наилучший вариант, наиболее соответствующий данному сюжету, чтобы в результате получить законченный, выразительный, а иногда и художественный снимок.

Стандартных рецептов композиции, могущих обеспечить во всех случаях съемки получение выразительного, совершенного снимка, разу-

меется, нет и не может быть. Законы композиции имеют такое же значение, как правила синтаксиса, которые также не могут служить рецептами для создания художественных литературных произведений. Знание некоторых общих правил композиции в фотографии скорее может предостеречь от грубых ошибок, от неверного пути, чем научить художественному построению снимка.

При построении фотографического изображения необходимо обращать внимание на: 1) свет и тон; 2) объем и форму объекта; 3) линейное построение; 4) перспективу и точку съемки. Все это должно быть подчинено задаче полного и правдивого изображения данного явления.

Познакомим читателя вкратце с элементарными основами композиции.

Отдельные виды искусств влияют друг на друга, взаимно обогащаясь. Каждый вид изобразительного искусства работает над своим материалом: скульптор лепит в глине и высекает в мраморе, живописец пишет красками, фотограф пользуется светом.

Результаты применения всех приемов и средств, позволяющих с наибольшей выразительностью передать задуманный образ в живописи, скульптуре, фотографии, и следует считать композицией.

Создавая изображение на плоскости, живописец пользуется для передачи своего замысла красками в определенной шкале цветов; скульптор находит свои образы в предельно выраженных объемных формах.

Своеобразие фотографии заключается в том, что, не передавая цвета¹, она оперирует светом различной интенсивности, разбрасывающим блики по выпуклостям, вычерчивающим грани, высвечивающим формы вещей. Таким образом свет и тень, тона нежные или густые, блеклые или сочные, линии спокойные или динамичные — вот палитра фотографа.

СВЕТ И ТОН

Свет и тон в фотографии иногда считают изобразительными средствами одного и того же порядка. Между тем фотограф должен отчетливо усвоить, что в то время как силу, направленность света он может выбирать или создавать сам, тон в снимке есть следствие отражательной способности фотографируемого объекта. Подбором негативного материала и светофильтра можно изменить соотношение тонов, но природный цвет объекта остается. Современные достижения фотографической химии дают много возможностей для наиболее точной передачи на негативе и в отпечатке тона — степени светлоты окраски, наблюдаемой нами в действительности, и правильного соотношения тонов.

Надо точно отличать понятие «тон» от понятия «цвет». Говоря о цвете, мы имеем в виду многоцветную окраску. Говоря о тоне, мы подразумеваем степень насыщенности, интенсивности одной и той же краски. В обычном снимке мы имеем шкалу ахроматических тонов — от темносерого, почти черного, до совсем светлого, почти белого. Если отпечаток окрашен, например, в коричневый цвет, то наиболее насыщенный тон будет темнокоричневым, а наименее насыщенный — кремовым, в котором степень насыщенности данной краски ничтожна.

Изобразительные средства фотографии по-своему очень богаты. Если живописец располагает шкалой цветов, то фотограф имеет в своем

¹ Мы не касаемся цветной фотографии, пока еще мало доступной большинству фотолюбителей.

распоряжении множество одноцветных тонов в их градации от самого темного до самого светлого.

Расположение светлых и темных пятен, отвечающее замыслу фотографа и придающее выразительность изображению на снимке, и есть *тональная композиция* в фотографии.

Таким образом, намереваясь использовать приемы тональной композиции, фотолюбитель должен: а) определить основной тон, который будет преобладать в данном снимке; б) добиться такого расположения в кадре тоновых пятен, которое соответствовало бы наиболее убедительному показу темы, сюжета.

В каких же тонах может быть сделан снимок?

Приведем несколько примеров: 1) полная длинная шкала тонов со множеством постепенных переходов — от совершенно темного к совершенно светлому тону; 2) одна половина шкалы — преобладание светлых тонов; 3) другая половина шкалы — преобладание темных тонов; 4) середина шкалы — серые тона; 5) оба края шкалы — очень светлые тона с темными пятнами или очень темные тона со светлыми пятнами (контраст).

Тема и ее трактовка фотографом определяют выбор тона. Ясно, что снимку лунного пейзажа мало соответствуют светлые тона, как и контрастирующие тона — пейзажу, снятому при ровном, рассеянном свете без солнца.

Надо учитывать также и то обстоятельство, что каждый тон или пятно воспринимаются в значительной степени в зависимости от преобладающего тона, расположенного рядом. Светлое пятно рядом с серым тоном кажется тусклым; если поместить его в окружение темных тонов, оно станет ярким, бросающимся в глаза. Чем темнее фон, тем ярче кажутся нам на нем даже серые пятна; чем светлее фон, тем более темными кажутся даже не очень темные пятна.

При передаче сложного многопланного объекта фотограф должен следить за тем, чтобы постепенные переходы тонов от наиболее насыщенных к менее насыщенным способствовали правильному восприятию пространства, а темные и светлые пятна располагались так, чтобы они акцентировали основные элементы темы.

Иногда фотолюбитель, овладев каким-либо приемом тональной композиции, применяет его при всех съемках — в результате все его снимки сделаны, например, в темных тонах с контрастным освещением. Особенно часто это бывает при съемке портретов. Использование однообразного приема приводит фотографа к штампу, шаблону.

Готовых правил тональной композиции не существует, но, используя ее приемы, следует добиваться основного: чтобы зрительный или смысловой центр снимка совпадал с его наиболее ярко подчеркнутыми тональными «пятнами» и общей его тональностью и чтобы на плоскости снимка было, по возможности, достигнуто тональное равновесие.

Тональное равновесие очень легко нарушается, если без достаточных к тому оснований одна часть снимка будет темной, а другая — светлой: снимок в результате будет «опрокидываться» в сторону темной части.

ОБЪЕМ И ФОРМА

Предметы материального мира имеют три измерения (длину, высоту и глубину), а изображать их фотографу приходится на двухмерной плоскости. Передача на плоскости фотоснимка правильного впечатле-

ния трехмерности снятых предметов, их объема и формы является одной из труднейших задач построения фотографического изображения.

Так, например, при съемке архитектуры и скульптуры, когда особенно важно передать в снимке формы объекта, фотограф должен найти такую точку съемки, с которой были бы всего лучше выявлены линии, грани и поверхности, ограничивающие объем данного предмета.

Мало того, надо, чтобы свет подчеркивал эти формы. При неудачном освещении формы объекта могут оказаться либо задитыми светом, либо недостаточно проработанными, мало заметными, невыразительными.

Допустим, фотолюбитель снимает здание. В снимке можно показать или грандиозность здания, или изящество орнамента, украшающего его фасад, или своеобразное расположение всего архитектурного ансамбля, или, наконец, характерную поверхность облицовочных материалов, их фактуру. Каждая из этих задач требует различных точек съемки, особых условий освещения, своей особой изобразительной трактовки.

Учиться передаче объема предметов, их фактуры (поверхность мрамора, металла, дерева, кожи, ткани, стекла и т. д.) лучше всего на съемке натюрморта в условиях искусственного освещения, что позволяет анализировать каждый вариант расположения света.

Чем сильнее источник света, тем контрастнее снимок, а стало быть — тем меньше на нем деталей и тональных переходов. Для смягчения контраста пользуются рассеивающим или отражающим экраном или дополнительными источниками света.

При изучении освещенной природы с ее тонами и полутонами, бликами и рефlekсами (отражениями), падающими тенями фотограф, оперируя светом, выбирает то положение, которое лучше «лепит» форму объекта, выигрышным сочетанием теней дорисовывает то, чего не видно при обычном рассеянном свете. Иногда тень, упавшая от предмета, не вошедшего в кадр, играет важную вспомогательную роль, содействуя раскрытию объема и формы (например, тень от теннисной ракетки на спортивной площадке).

Неправильное применение света может исказить, нарушить пропорции предмета, придать ему несвойственные формы и объем.

Ясно выраженная по внешним признакам форма объекта нередко позволяет обойтись одним источником света или даже произвести съемку при плоском рассеянном свете.

При съемке хорошо освещенного объемного объекта «работают» формы, а не поверхность, и потому иногда (например, при съемке портрета) лучше не прибегать к абсолютно точной наводке на резкость.

При съемке плоского предмета (например, ткани) центр тяжести переносится на передачу фактуры, свойств материала. Характер складок позволяет судить о свойствах ткани (мягкость, плотность, легкость), а для детальной передачи характерной поверхности рисунка ткани снимок должен быть предельно резким.

Несколько замечаний о тенях. Верхний свет дает короткую тень вертикальных предметов; если же свет, кроме того, направлен от аппарата, то тень ляжет позади снимаемого предмета и не будет видна на снимке. При верхней точке съемки тень, образуемая передним светом, может быть использована. Наиболее выразительны тени при боковом свете.

Боковые тени могут вносить в снимок элементы, лежащие вне поля зрения объектива. Иногда легшая в кадр тень предмета, находящегося вне кадра, но имеющего значение для снимка, дает отчетливое пред-

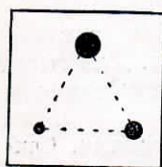
ставление об этом предмете и позволяет обойтись без непосредственной его съемки, причем снимок приобретает дополнительную художественную выразительность. Так, при съемке на Красной площади с верхних точек фоторепортеры, оставляя иногда архитектурные сооружения вне кадра, вместе с тем получают на снимке архитектурную документацию места съемки в виде тени Спасской башни. Очень выразительны на снимке тени самолетов, пролетающих над площадью во время парада.

В некоторых случаях тени помогают раскрыть объемы и контуры вещей.

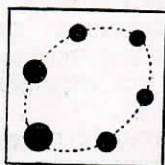
ЛИНЕЙНОЕ ПОСТРОЕНИЕ

Снимаемый предмет расположен в пространстве, очень часто в непосредственном окружении других предметов. С какой точки лучше всего произвести съемку, где в снимке должен быть горизонт, как расположить составные части сюжета, как найти их взаимосвязь, как передать пространство? Что такое правильно построенный кадр? Все эти вопросы относятся к так называемой линейной композиции.

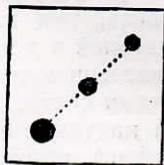
В любом грамотно сделанном снимке можно заметить его линейную схему, тот своеобразный каркас, на котором расположены элементы



Композиция
в треугольнике



Композиция
в овале



Диагональная
композиция

Рис. 119. Различные композиционные схемы

снимка. В одних случаях из множества различных линий в снимке отчетливо выделяются или вертикальные, или горизонтальные, или диагонально идущие линии, определяющие строение кадра. В других случаях внутрикадровое линейное строение снимка имеет более сложную, своеобразно

замкнутую форму, напоминая круг или овал, треугольник или квадрат. Все это — разновидности линейной композиции, называемой, соответственно, вертикальной, горизонтальной, диагональной композицией, композицией в круге, в овале, в треугольнике, в квадрате (рис. 119).

Если фотограф снимает стройный лес или колоннаду здания, главными линиями будут вертикальные. Одна-две горизонтальные линии (второстепенные) — тропинка в лесу, фронтон здания — не нарушают общей вертикальной композиции, а иногда даже подчеркивают ее.

Направление линий, образующих композицию снимка — вертикальную или горизонтальную, не надо путать с форматом снимка. Тот же снимок леса может быть сделан и при вертикальном и при горизонтальном положении аппарата в зависимости от поставленной фотографом задачи. Например, если фотограф хочет наряду со стройностью леса показать и его размеры — протяженность, то формат снимка следует выбрать горизонтальный. Если же из всего леса фотограф наметил несколько наиболее высоких деревьев и хочет показать их размеры, он должен выбрать вертикальный формат снимка, который подчеркнет их высоту.

По горизонтали строится снимок, изображающий, например, улицу сверху, если она вмещается в кадр (от одного края к другому) по горизонтали и если основные линии — трамвай, тротуар, движение пешеходов, карнизы домов, большие ступени — создают горизонтальные

линии. По горизонтали строится снимок общего вида завода с многими длинными цехами и т. д. Таким образом по горизонтали строятся обычно снимки с предметами протяженными, расположенными по горизонтальным плоскостям.

Распространенным композиционным построением является кадр, снятый по диагонали.

Обычно по диагонали строят снимки, в которых желают передать движение объекта, стремительность, преодоление какого-либо сопротивления, момент подъема или спуска. Впрочем, иногда диагональное построение фотокадра применяется (особенно неопытными фотографами) немотивированно, и тогда в снимке получается простой перекосяк, при котором предметы не движутся, а «падают».

Композиция по диагонали имеет еще одно преимущество: она «вместительнее», т. е. дает более заполненный кадр. Именно этим и объясняется то обстоятельство, что этой композицией порой злоупотребляют.

Композицию в круге и в овале обычно применяют при съемке групп, бытовых сценок, этюдов. Простейший пример композиции в круге или овале — снимок массовой игры, группы беседующих.

Композиция в треугольнике, основание которого внизу, по своему характеру выражает спокойную устойчивость объекта и может быть применена в различных случаях при съемке небольшой группы людей. Например: два школьника, наклонившись над столом, готовят стенную газету, третий, стоя, наблюдает за работой товарищей.

Однако фотограф отнюдь не должен точно следовать каким-либо определенным схемам линейного построения снимков, располагая объекты в искусственном порядке. Снимки не должны назойливо напоминать о том, что они композиционно правильно построены; они прежде всего должны быть вполне естественными. Искусство композиции в значительной мере заключается также и в умении скрывать ее приемы.

ПЕРСПЕКТИВА И ТОЧКА СЪЕМКИ

Известно, что по мере удаления предметы кажутся меньшими и слабее окрашенными. Эти два закона линейной и воздушной перспективы очень важны в работе фотографа.

Возьмем снимок, изображающий уходящую вдаль улицу. Взор уведет зрителя от ближайших зданий вглубь и теряется в какой-то точке, куда сходятся все линии домов, тротуаров, рельсов трамвая. Линии, в действительности параллельные, кажутся сходящимися в одной точке, называемой точкой схода. Даже если на снимке нет открытой перспективы (перед зрителем ряд домов улицы), сразу чувствуется, что параллельные линии фасадов домов сближаются к краям снимка и соединяются в какой-то точке за его пределами.

Знакомство с приемами передачи перспективы позволяет фотографу в пределах одной и той же натуры достигать тех или иных желательных ему результатов.

Для правильного применения приемов линейной композиции надо правильно пользоваться законами перспективы: видеть, где проходит линия горизонта, как изменяет композицию снимка выбранная точка съемки.

Каждая точка съемки открывает иную перспективу, иные горизонты. Если нужно подчеркнуть высоту леса, верхняя точка не пригодна: высота деревьев может быть лучше показана при съемке снизу. При съемке с земли линии расположенных перед аппаратом предметов

вытянутся предельно вверх, линия горизонта опустится, земли на снимке почти не будет видно, зато широко развернется купол неба.

При более высокой точке линия горизонта «поднимается», в кадр войдут детали предметов, находящихся на земле, неба на снимке будет меньше; предметы, столбы, автомашины будут казаться меньшими в высоту, но отчетливее выступят их горизонтальные линии.

Если занять еще более высокую точку (пятый-восьмой этажи) и направить аппарат к земле, все станет схематичным, как на карте или плане, длина предметов выступит отчетливо, но высота и объем будут не заметны и могут быть показаны лишь отраженно — через падающие тени.

Различные точки съемки позволяют одни и те же объекты снимать по-разному. Нижняя точка раскрывает архитектурные подробности, размеры зданий. Съемка с крыши наиболее высокого здания подчеркнет планировку улицы или площади.

Что еще может дать съемка сверху вниз? Поясним на примере. Перед фотоаппаратом — человек, работающий у станка. Если сфотографировать этого человека со штатива, стоящего на полу, то на снимке будут показаны лицо человека, его руки, но самый процесс труда и обрабатываемый предмет могут и не получиться. Если того же человека снять сверху, с соседнего станка или с подоконника, наклонив аппарат, то на снимке раскроется рабочая плоскость станка, из кадра «уйдут» ненужные соседние станки. Тогда в снимке будет показан производственный процесс, при котором важно видеть положение рук рабочего, работу станка и обрабатываемую деталь.

Возможен и другой случай съемки, когда оптическая ось объектива направлена не горизонтально: съемка снизу вверх, с наклоненным кверху объективом.

Однако необходимо помнить, что чем больше оптическая ось наклонена по отношению к горизонтали (или к плоскости, в которой расположен снимаемый предмет), тем сильнее становится заметным перспективное сокращение контуров.

При всей своей геометрической правильности перспективное сокращение, особенно при приближении наклоненной камеры к объекту съемки, может стать непривычным для глаза и потому казаться неестественным.

При съемке крупным планом часто применяется своеобразный композиционный прием, когда вместо целого берется часть и зритель мысленно сам воспроизводит по этой части целое. Конечно, эта часть должна быть настолько выразительной и общеизвестной, чтобы воспроизведение целого никаких затруднений у зрителя не вызывало.

В снимке с несколькими планами зрительный центр не всегда оказывается на переднем плане. В таких случаях снимок надо строить так, чтобы первый план не забивал второго, а лишь направлял к нему взгляд зрителя. Если часть снимка, которая определяет его основное содержание, лежит вне переднего плана, то она должна получить подчеркнутую тональность (пятно, темное или светлое, в зависимости от тона второстепенных планов) и быть более резкой, нежели передний план.

Снимок со многими планами нужно строить так, чтобы сразу можно было найти зрительный смысловой центр. Ни второстепенные детали, ни декоративные элементы не должны подавлять главного содержания снимка.

Наконец, следует обратить внимание на композиционную основу снимка, его опору, также выражаемую в линиях и в тональной шкале. Эта основа способствует равновесию всех композиционных элементов снимка. Мы привыкли к тому, что композиционная основа снимка — его база — расположена внизу, особенно это отчетливо заметно в вертикальных кадрах. Однако это совсем не обязательно. Можно построить очень выразительный снимок с композиционной основой, расположенной в верхней части снимка, например, занесенные вверх качели, мост над рекой и т. п.

Одна из важнейших задач композиции — создание известной целостности и завершенности снимка, поэтому следует стараться в каждом снимке как можно полнее выразить его основное содержание. В этом смысле композиция снимка, художественная форма всегда должна быть подчинена его содержанию, задачам полного и правильного раскрытия идейно-политического смысла изображаемого явления.

Вопросы композиции — наименее разработанная область фотографического искусства. Мы вкратце осветили лишь наиболее существенное, элементарные ее основы.

Каждый фотолюбитель, стремящийся к совершенствованию, должен настойчиво овладевать приемами композиции; при вдумчивой работе он найдет множество новых приемов. Эта работа пойдет тем успешнее, чем внимательнее фотолюбитель будет изучать работы более опытных товарищей — советских фотомастеров. Большую пользу может принести комплектование лучших снимков, вырезаемых из газет и журналов.

Другой источник — систематическое посещение музеев искусства и выставок живописи, изучение композиции картин классиков и крупных современных художников.

В этом отношении весьма продуктивной оказывается работа над кадрированием известных произведений живописи. Техника кадрирования весьма проста. Картина репродуцируется, делается несколько отпечатков; затем с помощью двух картонных угольников фотолюбитель намечает отдельные кадры картины, могущие иметь самостоятельное значение, очерчивает их карандашом и вырезает. Практическая работа над раскадрировкой — прекрасный материал, обогащающий фотографа, помогающий ему ставить и решать композиционные задачи.

В заключение повторяем еще раз: правил композиции, рецептов построения снимка не существует. Фотолюбитель вовсе не должен слепо следовать рассмотренным приемам. Лучшие работы фотографов могут давать лишь показательные примеры решения тех или иных композиционных задач в различных случаях съемки.

Каждый фотограф должен постоянно изыскивать новые приемы композиции, не забывая, однако, о том, что внешняя форма фотографического снимка всегда должна соответствовать его внутреннему содержанию, его идее.

Для получения действительно хороших выразительных снимков фотолюбителю придется не мало поработать, сделать много проб и опытов.

Мастерство фотографа, как и всякое искусство, не имеет пределов совершенствования. Композиционные приемы бесконечно разнообразны. Их использование должно быть направлено в конечном итоге к более ясному, простому, реалистическому раскрытию темы.

О СТИЛЕ СОВЕТСКОГО ФОТОИСКУССТВА

Искусство фотографии не ограничивается техникой, которой при известном навыке и после некоторой практики овладевает каждый фотолюбитель. Наряду с техникой фотолюбитель, стремящийся к совершенствованию своего мастерства, должен настойчиво овладевать общей художественной культурой.

Работы советских фотомастеров дают обильный материал для изучения стиля советского фотоискусства.

Вдумчивое и глубокое знакомство с этими произведениями поможет фотолюбителю найти свой творческий метод работы.

Современное буржуазное искусство уводит зрителя от социальной действительности. Избегая каких-либо обобщений, одни художники дают тщательно сделанное воспроизведение случайных явлений без малейшей попытки обобщить это явление — так рождается натурализм в искусстве. Другие художники дают причудливый мир, «найденный» с необычных точек зрения, беспредметную, изошренную игру красок, света и теней, в которой искажается или даже исчезает самое представление о реальных вещах; такие художники обычно имеют свои излюбленные приемы, с помощью которых они все богатство живого реального мира вгоняют в чуждую действительности и сомнительную по художественности форму¹, игнорируя идейное содержание в произведении; это так называемый формализм в искусстве.

Проявления натурализма и формализма имеют место и в творчестве советских фотографов. Влияние этих чуждых социалистическому искусству течений изредка сказывается в работах наших фотомастеров.

Для авторов формалистических снимков характерно стремление сделать реальные явления неузнаваемыми. В момент съемки они были заняты не тем, что они показывали, а тем, как они показывали, и если способ показа (ракурс, свет) делал вещь не похожей на себя, претенциозно нарочитой, бессмысленной, то это в их представлении означало, что будто бы найдена «подлинно художественная форма».

Не удивительно, что погоня за композиционным трюкачеством убивала тему. Показ действительности, реального явления с таких, якобы новых, а в сущности фальшивых точек зрения, с целью ошеломить зрителя неожиданной формой, и полное выхолащивание идейного содержания в произведении приводили к искажению изображаемой действительности.

Формализм совершенно равнодушен к темам, близким и понятным народу, он чужд народности в искусстве.

Натуралистические ошибки нередко встречаются в снимках многих наших фотографов, особенно у начинающих фотолюбителей, не накопивших достаточного опыта.

Что же такое натурализм в фотографии?

Это — поверхностный, случайный, якобы объективный показ действительности «такой, как она есть», отказ от раскрытия социальной сущности явлений: фотограф как бы самоустраняется от оценки явления с точки зрения общественной; он считает достаточным изобразить объект съемки в таком виде, как его запечатлевает фотоаппарат, он снимает все то, что попадает в поле зрения объектива.

Отдельные проявления натурализма в фотографии чаще всего есть результат увлечения фотографов показом биологических и узко бытовых

¹ Форма здесь понимается как совокупность изобразительных средств.

черт объекта. В портрете — это увлечение фактурой кожи, в съемке быта — увлечение экзотикой («обыгрывание» одежды, утвари и т. д.). Мелкая черта, деталь, увлекающая фотографа, в этих случаях подавляет основное содержание явления, его социальный смысл.

Ошибочно полагать, что натурализм противоположен формализму, хотя в натуралистических снимках очень часто замечается явное пренебрежение формой. Натуралистические признаки в снимке нередко уживаются с проявлениями формализма, и наоборот.

В живой реальной жизни встречаются факты случайные и факты типичные. Изображенные на снимке случайные факты будут иметь характер лишь внешнего правдоподобия. Изображение же явлений типичных окажется более убедительным и будет носить характер глубокой правдивости.

Рассмотрим пример. На любом концерте возможно найти и сфотографировать зевающего человека. Снимок будет правдоподобным — за ним стоит определенный факт; по снимку можно, казалось бы, сделать вывод: концерт плох или слушатель не культурен. На самом же деле концерт был очень интересным; человек, неосторожно зевнувший перед объективом фотографа, просто-напросто пришел на концерт, не успев отдохнуть после дежурства. Таким образом снимок, производивший впечатление правдоподобного, оказывается неправдивым, искажающим действительность, клеветническим.

За таким «правдоподобием» скрывается натурализм, для которого характерно выхватывание фактов случайных, непрочувствованных и художественно необобщенных. Нам же нужен правдивый снимок, обдуманный и художественно завершенный, такой снимок, который утверждает принципы социалистического искусства.

Из сказанного вытекает ответ на вопрос, каким должен быть стиль советской фотографии.

Советское искусство прежде всего полно активного интереса к живой жизни во всех ее проявлениях и особенно полно горячей заинтересованности в развитии и укреплении социалистической родины, в росте могущества и культуры великого советского народа.

Чтобы фотографическими средствами правильно показать нашу жизнь, надо ее глубоко изучить, хорошо знать, изображать ее в действии, в движении. Из суммы явлений фотограф должен уметь выделить явление наиболее передовое, наиболее характерное для нашей советской действительности, уметь обобщить его.

Советский художник в процессе своей творческой работы должен всегда помнить о том, для кого он работает. Перед ним — многомиллионные народные массы, ищущие в художественном произведении материал для познания, материал, мобилизующий на дальнейшее победоносное движение вперед. Это значит, что в задачи советского искусства входит воспитание масс в духе беззаветной любви к социалистической родине. В этом — сила советского искусства, определяющая и его стиль.

Когда товарищ Сталин назвал наших писателей «инженерами человеческих душ», он имел в виду именно эти широкие воспитательные задачи, которые должно разрешить социалистическое искусство.

Подлинное советское искусство характерно своей высокой идейностью, народностью, жизнерадостностью, непримиримостью ко всему, враждебному делу социализма.

Советский художественный стиль складывался вместе с ростом социализма в нашей стране. В обстановке огромного политического и

культурного подъема страны родилось новое, живое, полнокровное народное искусство, одухотворенное героикой борьбы за коммунизм, искусство, обогащенное разнообразнейшей повседневной практикой социалистического строительства.

Сущность общего направления советского искусства, получившего наименование социалистический реализм, была впервые сформулирована товарищем Сталиным в его беседах с писателями в связи с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций.

Какие требования предъявляют к художнику принципы социалистического реализма?

«Социалистический реализм, — сказал М. И. Калинин на собрании работников искусств г. Москвы 9 января 1939 г., — должен отвечать условиям нашего социалистического общества. Он есть высший принцип искусства. Это требует иного подхода к обрисовке характеров и типов. Это предъявляет иные требования ко всей композиции художественного произведения. Чем выше произведение по своей форме, по своим художественным достоинствам, тем богаче оно должно быть по своему содержанию, т. е. тем полнее оно должно отображать новый, социалистический мир с его стремительным движением вперед, с его увлекательными перспективами. И наоборот, чем богаче произведение своим социалистическим содержанием, тем более совершенным оно должно быть по своей форме, по своим художественным достоинствам».

Социалистический реализм, реализм созидательный, являясь основным творческим методом советского искусства, требует от художника умения правдиво изображать жизнь в художественных произведениях, изображать не сухо, не формально, не мертво, не просто как объективную реальность, а изображать действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейного воспитания трудящихся.

Социалистический реализм, раскрывая все тематическое богатство нашей действительности, требует от художника умения отличать явления передовые, положительные, явления победившего социализма от явлений, характерных для остатков (бытовых, культурных) прошлого, которое историей обречено на слом.

Социалистический реализм предполагает наличие у художника большевистской идейности, ясности социального зрения, умения привести форму художественных произведений в соответствие с их содержанием.

Для овладения методом социалистического реализма нужно хорошо знать жизнь народа и всей страны, видеть тенденции ее развития, знать реальную действительность во всех ее проявлениях, понимать законы развития советского общества и самому участвовать в реализации великих задач, выдвигаемых партией Ленина—Сталина в период перехода к коммунизму.
