

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НАТЮРМОРТА В ФОТОГРАФИИ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Павлов С.О., ст. викладач кафедри телебачення,

Харківська державна академія культури

Павлов І.С., аспірант, ХДАДМ

Анотація. Павлов С.О., Павлов І.С. Специфіка художньої виразності натюрморту в фотографії та екранних мистецтвах. В статті досліджуються основні прийоми художньої виразності натюрморту в фотографії та кіно.

Ключові слова: натюрморт, екранні мистецтва, фотографія, кіно.

Аннотация. Павлов Е.А., Павлов И.Е. Специфика художественной выразительности натюрморту в фотографии и экранных искусствах. В статье исследуются основные приемы художественной выразительности натюрморту в фотографии и кино.

Ключевые слова: натюрморт, экранные искусства, фотография, кино.

Annotation. Pavlov E., Pavlov I. Specific of art expression of still-life in photography and screen arts. In this article have been research main methods of art expression of still-life in photography and movie.

Keywords: still-life, screen arts, photography, movie.

Постановка проблеми и цель статьи. В работе поставлена задача исследовать специфику художественной выразительности натюрморту в фотографии и экранных искусствах, проанализировав приемы освещения в съемке натюрморту и способы колористического решения; принципы формального подбора и согласования предметов; основные принципы группирования предметов по их сочетаемости; принципы согласования элементов в композиции натюрморту; методы и приемы достижения равновесия в кадре.

Результаты исследования. В искусстве натюрмортом называют изображение предметов, объединенных в единую композиционную группу. Необходимо отметить, что принятый термин “натюрморт”, переводимый с французского языка, как “мертвая природа”, не исчерпывает все содержания жанра, т.к. художники нередко вводят в свои произведения изображения живых

птиц, рыб и насекомых. В этом смысле более точными являются голландское, немецкое и английское обозначение жанра, которое переводится как “неподвижная натура”, или “тихая жизнь”. Голландский термин “*stilleven*” (неподвижная натура) впервые зафиксированный документально в 1650 году¹, в английском и немецком художественном обиходе распространился позднее, и только в 18 веке его сменил французский термин.

Мощная школа натюрморта в Голландии 17 в. создала его разветвленную типологию. Однако новации в этом жанре, связанные с именем итальянского реформатора живописи Караваджо, дают все основания упоминать о нем в первую очередь. В своей картине “Корзина с фруктами” (1596) он впервые переносит принципы фигурной композиции в натюрморт, благодаря чему он обретает собственное пространство, функционирующее по структурным принципам самостоятельного произведения. И, с другой стороны, Караваджо переносит опыт натурной “постановки” в историческую картину². Творения этого художника воспринимаются сегодня как предвосхищение возможностей фотографии и кино, где безусловно был использован творческий опыт художника.

Для многих поколений европейских художников именно натюрморт стал моделью организации живописного пространства³. Для Сезанна и его многочисленных последователей характерно приведение пейзажа, портрета, фигурной композиции к натюрмортной формуле. Благодаря возможности тонко передавать масштаб мировоззрения художника, натюрморт, в конечном счете, становится обобщенной моделью картины как концепта.

Фотография в годы становления обращается к натюрмарту в числе первых своих жанров⁴. Широко известны натюрморты Ж.-Л. Дагера («Раковины и ископаемые», «Атрибуты искусств», 1837-39 гг.). Вначале фотографы в большинстве своем следуют живописцам⁵. Новые, оригинальные идеи появляются в XX веке, в особенности в 1920-е годы. Так, школа Баухауза исследует возможности фотонатюрморта, используя сугубо средства выразительности светописы⁶. В развитие натюрморта внес свою лепту и Александр Родченко, исследуя преломления света в стеклянных формах в серии «Стекло и свет» 1926 года⁷. Позднее чешский фотограф Йозеф Судек расширил выразительные возможности жанра⁸, широко используя контраст резкости-нерезкости, который открыла именно фотография. Это позволяло ему насыщать повседневные реалии в снимках подлинной поэтикой. Судеку, кстати, принадлежит «Натюрморт в стиле Караваджо», подтверждающий значение работ итальянского художника для развития этого жанра фотоискусства⁹.

В киноискусстве развитие приемов, найденных в натюрморте фотографией, было продолжено. Прежде всего, экранные искусства ввели в этот жанр координату времени. Кионатюрморт, в отличие от традиционного станкового произведения, наделяется кинетическими возможностями. Наряду с движением вокруг предметных композиций появляются «движущиеся натюрморты», демонстрирующие изменение положения самих предметов и

их формы внутри кинокадра. По своей природе кинокадр способен показывать изменения композиции во времени. В качестве примеров можно назвать натюрморты из фильма «Земля» Александра Довженко – Даниила Демуцкого, «Цвет граната» и «Саят Нова» Сергея Параджанова и, конечно же, выразительные натюрморты из фильмов Андрея Тарковского.

В живописных натюрмортах большое значение имеет свет, но в создании натюрморта в кино и фотографии его роль еще более возрастает. Распределение яркости в кадре – существенное композиционное средство¹⁰, которое вместе с цветом создает основное эмоциональное переживание, в то время, как формы объектов больше работают на интеллектуальное восприятие. Характер светораспределения в кадре обусловлен задачей материала¹¹ и может быть связан с каким-либо психологическим пространством, внешним или внутренним. Внешнее (экстравертивное) пространство связано с объективацией материала съемки и тяготеет к информационному, перечислительному языку. Световая картина в нем работает на ясность и досказанность сообщения. Технологически это выражается в большом количестве заполняющего света. Внутреннее (интравертивное) пространство имеет приоритет субъективного восприятия и передачи мира, оно реализуется при помощи локальных световых пятен, разбивки однородности светового потока, а также отсутствием, или низким уровнем заполняющего света. Приведенное разделение на два психологических пространства является упрощенной моделью, однако она дает возможность определить визуальный и технологический вектор работы фотографа и оператора.

Важным фактором в освещении натюрморта является световое единство композиции. В качестве основополагающего метода, обеспечивающего такой результат, используется расстановка осветительных приборов по принципу единого светящего тела. Надо сказать, что фоновый свет в значительной мере создает настроение в натюрморте и потому требует должного внимания.

Важным компонентом в съемке натюрморта является работа с фактурами объектов. Характер поверхности предметов определенным образом обуславливает выбор освещения. Так глянцевые и зеркальные фактуры требуют мягкого света. При работе с прозрачными и полупрозрачными объектами целесообразно использовать задний и задне-боковой свет. Он выгодно выявляет объем этих предметов и задает определенный уровень выразительности. В данном случае важно определить меру дополнительного переднего и заполняющего освещения, чтобы не разрушить, а поддержать имеющийся эффект.

Фактуры, имеющие рельефную поверхность, хорошо показывают себя при направленном, скользящем по ним свете. Чем меньше угол наклона луча света к их поверхности, тем длиннее собственные тени, образованные структурой рельефа. В этом основа их выразительности. Возникающие в данной ситуации длинные падающие тени от предметов являются дополнительным связующим элементом композиции.

Особого внимания требуют композиции, связанные с созданием эффектов освещения, встречающихся в жизни человека¹¹. Речь идет об освещении натюрморта пламенем свечи, костра, фонарем за окном; лучами солнца, проникающими в помещение и т.д. Другим компонентом достоверности светового эффекта является характер создаваемого в кадре освещения. К примеру, свет от камина характеризуется нижним направлением колеблющегося оранжевого-красноватого света с большими тенями на фоне и высоким контрастом светотени.

Можно выделить несколько принципов формального подбора и согласования элементов в натюрморте, важных с точки зрения пластических взаимоотношений объектов. Подбор объектов по принципу органического и неорганического происхождения дает очевидный пример общей согласованности в кадре. Важное значение имеет соединение по функциональным группам. К таким можно отнести ряд объектов, имеющих общую функцию применения или потребления. Например: слесарные инструменты. Внутри нее можно выделить частные группы: молотки, напильники, пилы и т.д. Другой пример: общая группа – фрукты. Частные группы могут быть представлены разными сортами яблок, груш и т.д. Композиции, созданные по принципу функциональных групп, имеют легко воспринимаемое единство. Конструктивная форма предметов является еще одним фактором, участвующим в согласовании элементов в натюрморте. Известно, что в трехмерном пространстве любую форму можно описать через куб, шар и конус. В двумерном пространстве им соответствуют квадрат, круг и треугольник. Еще одним фактором организации предметов является группирование по материалу, из которого они созданы, в его естественном виде. Например, необработанное дерево, неокрашенный металл и т.д. Сюда же можно отнести характеристику объектов по степени просвечивания, то есть подбор их по прозрачности. Дополняющим моментом согласования предметов и фона есть фактуры поверхности, которые различаются как: глянцевые, матовые и полуматовые, структурные, зернистые, рельефные и т.д. Закономерно, что объекты, имеющие близкие по фактуре поверхности придают композиции большую целостность.

Следующим важным фактором является колористическое решение натюрморта. Понятие колорит выражает общее впечатление от цветовой организации композиции и характеризуется такими категориями как цвет, цветовой тон, насыщенность и светлота. Работа с цветовой организацией изображения – многофакторный процесс, в значительной мере стоящий на интуиции автора и ориентированный на современное представление о гармонии. Однако, независимо от этого, можно выделить некоторые практические методы согласования материала по цвету в кадре, среди которых – монохромное решение. В монохромном изображении почти отсутствует напряжение, колорит дает ощущение покоя, при этом возрастает роль



Рис. 1-2. Павлов Е. Из цикла «20 натюрмортов», 1998.

*Рис. 3. Павлов Е.
Натюрморт, 1989.*



*Рис.4. Павлов Е.
Натюрморт, 2003.*

взаимодействия форм предметов. Если в такую композицию ввести объект иного цветового тона, то он становится акцентом в зрительном внимании и формирует более активную композицию. Необходимо подчеркнуть, что чем больше отличается вводимый цвет от общего колорита, тем сильнее его акцентирующий эффект.

Предметом дальнейшего освоения колорита в натюрморте являются взаимно-дополнительные цвета. Важным аспектом является сочетаемость предметов в натюрморте по светлоте. Объекты, подобранные по одному уровню светлоты, обнаруживают большую композиционную сплоченность. Еще одним таким фактором является введение цветного компонента в снимаемый натюрморт. Это достигается при помощи однородно цветного света или применением цветного фильтра на объективе камеры. Участие вносимой цветной вуали контролируется визуально, поскольку результат может колебаться от легкой окрашенности до монохрома в изображении. Видимый цвет определяется суммой двух факторов: предметного цвета и степенью цветовой насыщенности фильтров.

Композиция натюрморта в экранных искусствах имеет свои особенности, хотя в целом подчиняется законам, выработанным в практике изобразительных искусств. Композиция – это взаимное расположение элементов в выделенном пространстве. В практике встречается две трактовки принятого понятия. Первая – это данное расположение объектов в ограниченном пространстве (кадре). Вторая – расположение элементов, как законченный результат работы художника. Надо сказать, что сегодня чаще встречается первая трактовка, как более общая.

Фундаментом правильной для восприятия композиции является ее устойчивость, рожденная такой упорядоченностью элементов, когда плоскость картины, фотографии, или кадра психологически уравновешена по краям ограничения изображения. Известный исследователь и теоретик искусства Р. Арнхейм¹³ пишет, что неограниченная ничем плоскость энергетически индифферентна, но стоит только положить на нее раму и в ней возникает невидимое глазу силовое поле, которое начинает проявляться по эффекту воздействия на внесенный в плоскость элемент. Если класть один и тот же круг на разные участки внутри рамы, то нетрудно заметить, что не везде он пребывает в устойчивом положении. В результате исследований возник структурный план плоскости, заключенной в прямоугольник. Носителями устойчивости в нем являются диагонали и прямые, соединяющие середины противоположных сторон. Чем ближе к этим линиям находится элемент, тем спокойнее кажется его положение. Удаление же от структурных осей вызывает напряжение – чем дальше, тем больше. Наряду с этим в кадре есть еще четыре условных линии, делящих его по закону “золотого сечения”. Точки деления находятся на сторонах кадра, разбитых в соотношении 0,382: 0,618, или приблизительно 2:3, 3:5. Элементы, расположенные на линиях, полученных в результате такого членения,

воспринимаются оптимально гармонично. А внутренняя зона прямоугольника, возникающего внутри двух горизонтальных и двух вертикальных линий золотого сечения, характеризуется наибольшей устойчивостью. Вместе с этим сама плоскость воспринимается неоднозначно: вверху, как более легкая, внизу – потяжелее, слева она активнее, справа спокойнее, а в центре она приобретает умиротворенный характер. Диагональ, идущая из левого нижнего угла в правый верхний угол кадра воспринимается, как восходящая. Диагональ же из левого верхнего угла в правый нижний читается, как нисходящая. Однако, одного учета свойств плоскости недостаточно для получения устойчивой композиции. Вторым важным аспектом является равновесие изображения, которое достигается сопоставлением визуально-психологического веса различных частей кадра. В целом это сложный интуитивный процесс, но всё же, он не исключает формулирования некоторых его частных закономерностей. Так, например, светлое кажется легче темного, движущийся элемент легче статичного и т.п.

Ряд такого рода закономерностей практически трудно довести до конца, но в этом и нет необходимости. Он дан, как некий пример, настраивающий чувственный и аналитический уровень восприятия, чтобы способствовать вхождению в самый метод решения проблемы равновесия в кадре.

Рассмотренные аспекты не исчерпывают задач композиции. Важным моментом в построении изображения является выделение “главного” в кадре. Этой цели служит акцент, как средство привлечения зрительного внимания в нужную часть изображения. Акцентирования можно достичь, например, при помощи расположения объекта в центре кадра, выделения световым пятном, цветом, ритмом и т.п.

Выводы. В соответствии с вышеизложенным можно сделать выводы, что в фото- и кинокомпозиции важное значение имеют как визуальные, так и психологические факторы восприятия изображаемых предметов. Поэтому при создании натюрмортов необходимо учитывать как те, так и другие.

Перспективы дальнейших исследований и публикаций. Продолжение исследований темы обусловлено необходимостью развития и более широкого использования этого жанра в современной фотографии и экранных искусствах, что будет способствовать обогащению их содержательно-формальной структуры.

Литература:

1. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблемы композиции. — Л.: Искусство, 1986. — С. 92.
2. Там же, с. 94.
3. Федоров-Давыдов А. Природа стиля// Русское и советское искусство. — М.: Искусство, 1975. — С.138.
4. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / Пер. с франц. А. Кавтаскина. — М.: АСТ: Астрель, 2003. — С.22.
5. Морозов Сергей. Творческая фотография. — М.: Планета, 1985. — С.11.
6. Кулаков Г. Моголи-Надь и “Баухауз” // Советское фото. — 1992. — № 3–4. — С. 36–38.

7. Alexandre Lavrentiev. Un grand maitre de la photographie / Alexandre Rodchenko. La révolution dans l'oeil/ Musée d'Art modern de la Ville de Paris – Paris: Editions Parentheses. – P. 116-117.
8. Anna Farova. Josef Sudek. A deepening vision //Aperture. – 1990. – № 118. – P.83-93.
9. Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии – М.: Искусство, 1989. – С.215.
10. Вольнец М.М. Профессия – оператор. М.: Аспект-пресс, 2004.
11. Дыко Л.П. Беседы о фотомастерстве. – М.: Искусство, 1970.
12. Медынский С.Е. Оператор. Пространство. Кадр. — М.: Аспект пресс, 2004.
13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. – С. 26.

Надійшла до редакції 15.03.2008