

Приведу еще один пример: если вы смотрите кино, спроектированное на экран с помощью цифрового микрозеркального проектора (DLP), вы даже не то что не обращаете внимания, порой просто и не знаете, что, во-первых, мозг сливает в единую движущуюся картинку череду неподвижных кадров, что, во-вторых, он увеличивает или уменьшает кажущуюся яркость изображения в зависимости от того, с какой частотой и скважностью (соотношение длины импульса к его частоте) освещаются микрозеркала проектора, и что, в-третьих, он еще и сливает в одну полноцветную картинку три или четыре одноцветных. И все это происходит совершенно автоматически, хотя работа мозгом проводится столь изрядная, что у некоторых людей приводит к заметной утомляемости, а то и к головной боли от долгого сидения перед экраном, на который проектирует микрозеркальный проектор.

Кинематограф — дитя фотографии, однако задачу излишней контрастности мира кинематографисты, в отличие от фотографов, решать научились довольно успешно: когда им эта контрастность нужна (когда она не нужна, они пользуются разного рода подсветками), они либо начинают съемку, скажем, в помещении, установив соответствующую экспозицию, а затем, экспозицию не меняя, выводят камеру на улицу (или направляют за окно), получая сияющий, растворяющий все детали пересвет, — и монтируют этот пересвеченный кадр с уличным, где экспозиция уже стоит «по улице» (или наоборот: начиная с улицы, уходят в темноту, которую намеренно делают неполной с помощью какого-нибудь блика: огонька сигареты, желтой нити дальней слабой лампочки). Либо — по мере смены условий освещения меняют диафрагму, делая это намеренно грубовато, чтобы, подобно мозгу, адаптировать картинку до полной различимости, не скрывая процесс от зрителя: таким образом, охватывается вся фотографическая ширина сцены, но не одновременно.

Как сделать то же самое в статической по природе фотографии — рецепта пока еще нет или, во всяком случае, он мне неизвестен, и каждый, кто не пасует перед концептуальной невозможностью запечатлеть слишком контрастный фрагмент реальности, ищет свой метод, зачастую применимый только к данному конкретному фрагменту, то есть («увы» или «к счастью») — не универсальный.

Мне в решении этого вопроса на нынешней фотографии помог набор светофильтров, устроенных архитекторами аэропорта, — четырех-примерно-кратный фильтр верхнего пояса окон и верхней части нижнего окна плюс шести-примерно-кратный фильтр внизу нижнего окна, плюс, наконец, восьми-примерно-кратный фильтр стекла двери позволили показать мир за окном: изображение зрителя практически автоматом продляет его дальше направо, в полный пересвет распахнутого дверного проема, а сам этот пересвет в непосредственном соседстве с этим отфильтрованным миром и сравнительной полутьмой зала прибытия дает ощущение неимоверного, любую фотогра-

фическую широту перебивающего в разы контраста южного дня.

Разумеется, решить почти неразрешимую задачу укладки контраста мира на пленку в данном конкретном случае мне помогла архитектурная случайность, и вряд ли удалось бы решить ее, скажем, с помощью собственных светофильтров: либо они должны были бы быть многометровыми, что допустимо только в случаях специальных и дорогих постановочных съемок, либо, расположенные перед объективом, имели бы размытые края, выдавая прием. Впрочем, иной раз можно прием и выдать, но тут надо долго экспериментировать с совершенно неизвестным заранее результатом. Но на одно сравнительно удачное решение «проблемы контраста» я имею в своих альбомах десятки, если не сотни, неудач или удач весьма сомнительных.

«Даже если вообразить себе матрицу, умещающую любой разброс яркостей, — все равно ни мониторы, ни бумага не сумеют адекватно его отобразить»

В конце колонки я привожу еще один снимок из той же, кипрской, серии, где я пытался решить проблему контраста другим методом, несколько парадоксальным и, главное, скорее всего, понятным одному мне. Этот по видимости ночной снимок борта корабля, на который бросает яркий отблеск неизвестный зрителю источник, на самом деле был сделан среди бела дня: отблеск идет просто от воды, а экспозиция измерена по этому отблеску: весь прочий мир на фоне этого совершенно расплавленного, отраженного от моря солнца погрузился вдруг в ночную тьму. Если б экспозиция была установлена средневзвешенная, на месте бликов была бы сплошная засветка, корабль бы, если б проработался, вообще, был бы разве что намечен легким абрисом. Зато за ним мы бы увидели синее море и портовые постройки...

Не исключено, что стоило залезть в карман к кинематографу и сделать два (а то и три) совершенно одинаковых снимка, но с разной экспозицией, и выстроить их в серию. Но, сказать честно, я не большой любитель залазить в карман — что к кинематографистам, что к живописцам или графикам...

Так или иначе, проблема съемки высококонтрастных объектов в фотографии остается концептуально не решенной, и боюсь, что вряд ли технологический прогресс поможет ее решить: даже если вообразить себе матрицу, умещающую любой разброс яркостей, — все равно ни мониторы, ни бумага не сумеют адекватно его отобразить: в лучшем случае — динамически спрессуют. Зато эта нерешенная проблема ставит перед фотографами массу задорных задач, и каждое более или менее успешное их решение способно принести фотографу радость и придать даже довольно банальным снимкам привкус художественности.

Впрочем, уже после того, как я принял снимок для «объяснения», я выяснил, что главного редактора интересовало не решение вопроса отображения сверхконтрастной реальности, а крестовая композиция снимка. Каюсь, она мне особо в глаза не бросилась по причине индивидуального свойства: как некоторые (но очень и очень не все) музыканты обладают абсолютным слухом, который частенько (если вдруг рояль в зале настроен на какие-нибудь четверть тона выше или ниже) даже мешает им концерттировать, а порой и становится проклятием, я, кажется, обладаю врожденным чувством композиции: замечательное упражнение — наклеить на черный квадрат 10 x 10 сантиметров 10 спичек, которые нашей группе задавали на занятиях по сценографии мастера и в ЛГИТМиКе, и в Школе-Студии МХАТ, где

я учился на режиссера, — давалось мне легко, как дыхание. Я, конечно, практикуюсь в изобразительном искусстве, по преимуществу в фотографии, пытался и теоретически осмыслить разного рода композиции: наиболее распространенную диагональную, круговую, треугольную, вот — крестовую, наконец. Но осмысливал всегда, как говорится, *post factum*.

На деле, конечно, крестовая композиция, — хотя бы потому, что встречается достаточно редко, всегда способна привнести в снимок привлекающую глаз остроту, и, разумеется, перед тем, как сделать снимок, всегда стоит оценить, не дает ли натура повода для композиции оригинальнее, чем диагональная. Однако этот механизм, как мне кажется, должен сидеть где-то в подсознании, а тренировать его более всего помогает (как мне кажется) — как раз раскладывание спичек по квадрату.

Конечно, хорошо было б, чтобы при этом нашелся компетентный человек, который эти ваши раскладки бы оценивал.

Евгений КОЗЛОВСКИЙ

