

майкл фриман

дао цифровой фотографии

искусство создавать удачные фотоснимки

книга о том,
как находить красоту
в самых простых вещах
и передавать величие окружающего мира
с помощью цифровой фотографии



ДОБРАЯ КНИГА

МАЙКЛ ФРИМАН
ДАО ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ



МАЙКЛ ФРИМАН [ДАО] ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Искусство создавать удачные фотоснимки

*Книга о том, как находить красоту в самых простых вещах
и передавать величие окружающего мира
с помощью цифровой фотографии*



ДОБРАЯ КНИГА

УДК 111.77.0

ББК 85.16

Ф88 Фриман М.

Дао цифровой фотографии/Майкл Фриман; пер.с англ. —
М.: Издательство «Добрая книга», 2008. — 192 с.

ISBN 978-5-98124-351-6

Перевод с англ.: Д. Скворцов

Ведущий редактор: А. Богословский

Редактор: А. Паршев

Корректоры: Т. Краузова, Л. Константинова

Верстка: Т. Делицина



Издательство «Добрая книга»

Телефон для оптовых покупателей: (495) 694-20-78

Адрес для переписки / e-mail: mail@dkniga.ru

Адрес нашей страницы в Интернете: www.dkniga.ru

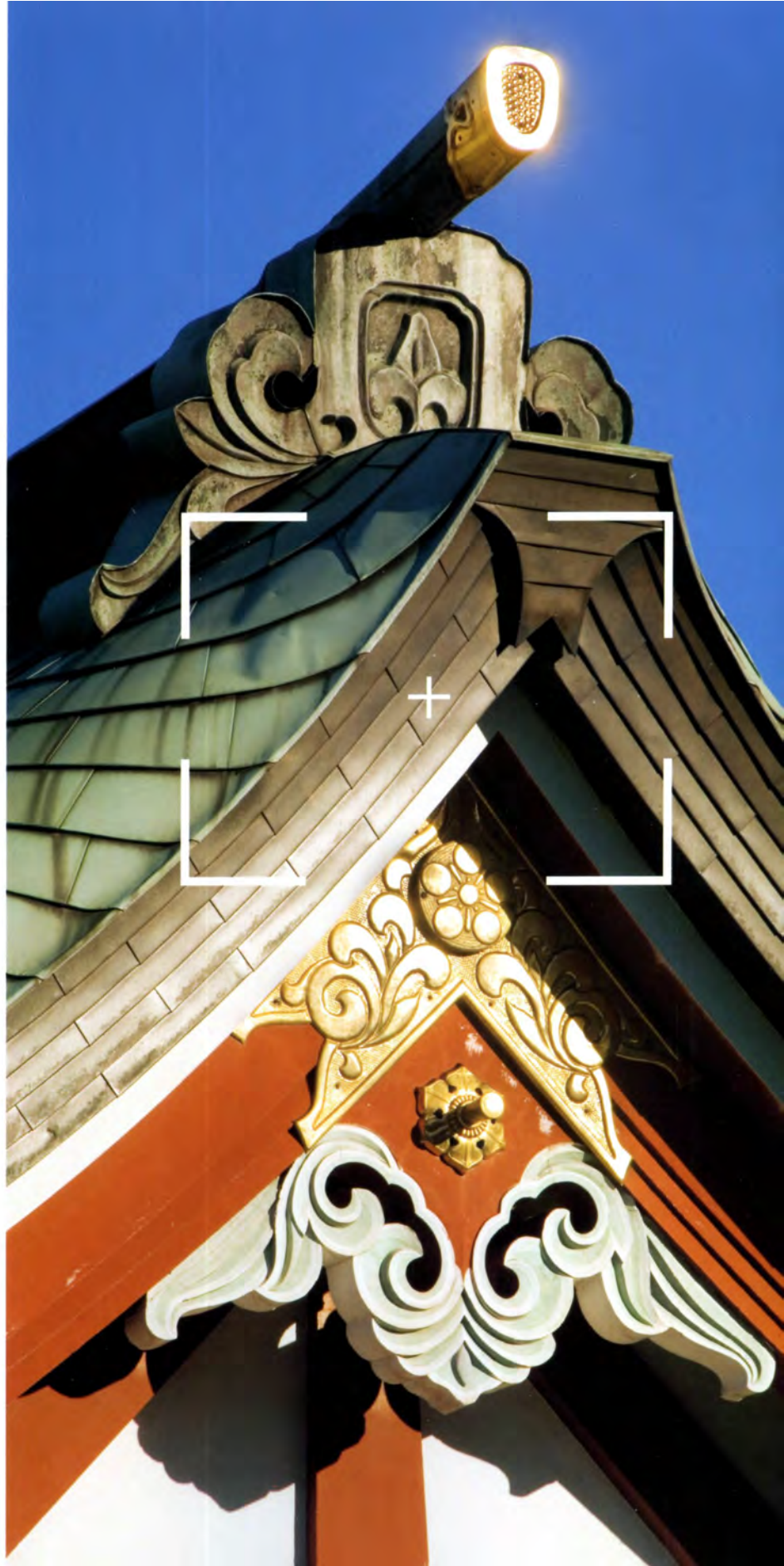
Все права защищены. Любое копирование, воспроизведение, хранение в базах данных или информационных системах или передача в любой форме и любыми средствами — электронными, механическими, посредством фотокопирования, записи или иными, включая запись на магнитный носитель, любой части этой книги запрещены без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© 2007 The Ilex Press Limited

© Фотография на обложке: Владимир Пискунов,
istockphoto.com

© Издание на русском языке, перевод на русский язык.
Издательство «Добрая книга», 2007

ISBN 978-5-98124-351-6



СОДЕРЖАНИЕ

- 6 Введение
- 8 ГЛАВА 1. РАМКА КАДРА**
- 10 Динамика рамки
- 12 Форма рамки
- 18 Сшивка и расширение
- 20 Кадрирование
- 22 Заполнение кадра
- 24 Размещение в кадре
- 26 Деление кадра
- 28 Горизонт
- 30 «Кадр в кадре»
- 32 ГЛАВА 2. ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ**
- 34 Контраст
- 38 Гештальт-восприятие
- 40 Баланс
- 44 Динамическое напряжение
- 46 Фигура и фон
- 48 Ритм
- 50 Узор, текстура, множество
- 52 Перспектива и глубина
- 58 Визуальный вес
- 60 Взгляд и интерес
- 62 Содержание — сильное и слабое
- 64 ГЛАВА 3. ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ И ФОТОГРАФИЯ**
- 66 Пункт
- 70 Несколько пунктов
- 72 Горизонтальные линии
- 74 Вертикальные линии
- 76 Диагональные линии
- 80 Дугообразные линии
- 82 Линия взгляда
- 84 Треугольники
- 88 Окружности и прямоугольники
- 90 Векторы
- 94 Фокусировка
- 96 Движение
- 98 Момент
- 100 Оптическая техника
- 106 Экспозиция
- 108 ГЛАВА 4. СВЕТ И ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ**
- 110 Чиароскуро и тональность
- 114 Цвет в композиции
- 118 Цветовые взаимодействия
- 122 Приглушенные цвета
- 126 Черно-белые изображения
- 128 ГЛАВА 5. ЗАМЫСЕЛ**
- 130 Изображение: традиционное или неожиданное
- 134 Съемка: реактивная или запланированная
- 136 Фото: документальное или экспрессивное
- 138 Композиция: простая или сложная
- 140 Содержание: понятное или неоднозначное
- 144 Задержка
- 146 Стиль и мода
- 150 ГЛАВА 6. ПРОЦЕСС**
- 152 Поиск порядка
- 156 «Охота»
- 160 Ситуационное исследование: японский монах
- 162 Арсенал объектов и ситуаций
- 164 Реагирование
- 166 Предвидение
- 168 Исследование
- 172 Возвращение к объекту
- 174 Построение
- 178 Сопоставление
- 180 Фотографии вместе
- 184 Постобработка
- 186 Синтаксис
- 188 Алфавитный указатель
- 192 От автора
- 192 Избранная библиография

ВВЕДЕНИЕ

... То, как вы строите изображение, то, из чего изображение состоит, то, как формы соотносятся друг с другом, то, как заполняется пространство, то, как ощущается целостность всего изображения.

По поводу фотографии можно услышать массу философских, лирических а порой и туманных комментариев. Обычно их источник — непрофессионалы. Нельзя сказать, что мнение «человека со стороны» ничего не стоит; его отстраненность, «незамысленность взгляда» часто порождает новое понимание многих вещей. Литературовед Ролан Барт даже считал свое непонимание фотографических процессов преимуществом («Я не мог бы присоединиться к кругу тех <...> кто имеет дело с фотографией как профессионал. Я решил начать мои изыскания лишь с некоторого количества снимков — тех, которые, как я был уверен, существовали для меня. Фотографию в целом я не трогал...»).

Цель этой книги — исследовать процесс производства фотографий. Хотя это прозвучит высокомерно, но я бы сказал, что этот процесс здесь рассматривается глазами знатока — ведь я обратился к опыту профессионалов, в том числе и к своему. В процессе создания фотографического изображения происходит много такого, о чем те, кто позднее рассматривает конечный результат, даже не подозревают. Но это ничуть не мешает художественным критикам и историкам фотографии выдвигать собственное толкование снимка, которое может быть крайне интересным, но не всегда имеет хоть какое-то отношение к обстоятельствам съемки и замыслу его автора. В этой книге я попытаюсь показать, как фотографии создают композицию изображения соответственно своему замыслу, настроению и способностям, как можно развить навыки формирования изображения в видоискателе и передавать свои умения другим.

Самые важные решения при занятиях фотографией — в том числе цифровой — связаны именно с изображением: с причинами его создания и с тем, как оно выглядит. Разумеется, при выборе и съемке объектов технология очень важна, но правильное выполнение совокупности

приемов в лучшем случае поможет вам более четко зафиксировать собственные идеи и представления. К тому же у фотографов всегда были сложные и неоднозначные отношения с их техникой. Отчасти они нередко очарованы новинками, удобными многофункциональными устройствами, яркими блестящими игрушками. В то же время, по крайней мере среди достаточно уверенных в себе фотографов, бытует убеждение, что их природные способности превосходят технические свойства камеры. Мы не сможем обойтись без техники, однако не слишком полагаемся на нее, а порой даже относимся к ней пренебрежительно.

Одно явно необходимо для успешных занятий фотографией — баланс в этом конфликте. Тем не менее в публикациях делалось очень мало попыток всеобъемлюще отразить тему композиции в фотографии, в отличие от технических вопросов. Композиция фотоснимка — интересный и необходимый предмет, к которому часто относятся как к банальности, а то и просто игнорируют. Большинство людей, впервые пользующихся фотоаппаратом, стараются изучить все функции и по максимуму используют технические возможности камеры, но пренебрегают идеями. Они фотографируют интуитивно, результаты им нравятся или не нравятся, но они не задумываются, в чем причина таких результатов, и точно так же выбирают объекты для съемки, решая, что попадет в видоискатель их камеры, а что — нет. Каждый, у кого это хорошо получается, — прирожденный фотограф. Но каждый фотограф будет лучше вооружен, зная заранее, почему некоторые композиции или определенные сочетания цветов более эффективны, чем другие.

Важная причина распространения интуитивного, а не основанного на знаниях фотографирования заключается в том, что фотосъемка — это очень необременительный, моментальный процесс. Каким бы ни был уровень мастерства

ПОЛ СТРЭНД

фотографа, изображение создается за одно мгновение, как только производится спуск затвора. Это значит, что фотокадры можно делать небрежно и бездумно, и поскольку это возможно, то часто так и происходит. Иоганн Иттен, выдающийся художник, преподававший в немецкой школе «Баухауз» в 1920-х годах, рассказывая своим студентам о цвете в живописи, учил их: «Если вы способны создавать шедевры в цвете, не обладая знаниями, то такая неосознанность — это ваш путь. Но если вы не способны, не обладая знаниями, создавать шедевры, то вам нужно искать знания». Это применимо и к изобразительному искусству в целом, включая фотографию, где вы можете полагаться либо на свою одаренность, либо на хорошее знание принципов построения композиции. Когда речь идет о других видах изобразительного искусства, то там композицию преподают в обязательном порядке. Но в фотографии этой теме уделяется меньше внимания, чем она заслуживает, и в этой книге я намерен частично компенсировать этот недостаток.


Переход от пленочных фотоаппаратов к цифровым, на мой взгляд, способен оживить тему композиции. Теперь перед печатью фотограф может обработать цифровое изображение на компьютере. Это побуждает нас глубже изучать и анализировать снятые изображения и их свойства. Более того, цифровая постобработка со всеми возможными изменениями яркости, контрастности и цвета возвращает фотоаппаратный контроль над окончательным изображением, принятый в традиционной черно-белой фотографии, но трудноосуществимый в цветной. Этот многосторонний контроль неизбежно влияет на композицию, а из-за того, что так много можно сделать с изображением в процессе постобработки, необходимо еще внимательнее относиться к изображению и его возможностям.





ГЛАВА 1

РАМКА КАДРА



Фотографии создаются в пределах пространственного контекста, и этот контекст — рамка видеоискателя. Она может оставаться неизменной до получения готового изображения — напечатанного или выведенного на экран — или же ее можно кадрировать, т. е. обрезать или расширить. В любом случае границы изображения, почти всегда образующие четырехугольник, оказывают большое влияние на то, что находится внутри них.

Однако есть важное отличие между съемкой композиции в первоначальной рамке и съемкой с заранее определенным намерением кадрировать или расширить рамку. При использовании пленки шириной 35 мм фотограф должен был в ходе съемки выбрать окончательную композицию, и поэтому некоторые энтузиасты демонстрировали готовые фотографии вместе с перфорацией фотопленки, что было способом сказать: «Руки прочь от кадра», после того как затвор спущен. Пленки квадратного формата, что мы увидим на с. 13–17, меньше подходят для комфортной композиции, и снимки, сделанные на них, впоследствии часто кадрируются. Пленки большого формата, такие как 4×5 дюймов и 8×10 дюймов,

слишком велики для того, чтобы делать обрезку, не теряя в плане резкости готового изображения, и снимки на такой пленке часто обрезают, особенно при коммерческой работе. Сегодня цифровая фотография вносит новые нюансы, поскольку для создания панорам и масштабных изображений все шире используется сшивка (см. с. 18–19).

В традиционной фотографии, когда делается снимок с готовой композицией, рамка играет ключевую функциональную роль — по ряду мнений в еще большей степени важную, чем в живописи. Причина в том, что, в то время как картина создается из ничего, на основании зрительского восприятия и воображения, в процессе фотографии производится выбор из реальных сцен и событий. Потенциальные фотографии уже существуют во всей полноте внутри рамки каждый раз, когда фотограф берет в руки камеру и смотрит в видоискатель. Во время максимально активной, скоростной съемки, например при фотографировании уличных моментов, рамка — это сцена, на которой развиваются события. При движении объектива кромки рамки становятся чрезвычайно важными, поскольку объекты попадают

в рамку и моментально взаимодействуют с ними. В последней главе «Процесс» описано это постоянно меняющееся взаимодействие между изображением и краями рамки. Успеха при этом достичь непросто, даже когда попытки делаются интуитивно. Если объект съемки статичен, как, скажем, ландшафт, то можно потратить достаточно времени на изучение и оценку границ кадра. Но в случаях с движущимися объектами отсрочка невозможна. На решения в отношении композиции, какими бы они не были, зачастую приходится тратить меньше времени, чем требуется для того, чтобы осознать необходимость их принятия.

Умение использовать рамку зависит от двух вещей: от знания принципов композиции и от опыта, приходящего с регулярным фотографированием. Первое и второе формируют своего рода фотографический способ видения вещей, некое рамочное видение, при котором картины из реальной жизни оцениваются как потенциальные фотографические изображения. Составляющим рамочного видения и посвящено содержание главы 1 данной книги.

ДИНАМИКА РАМКИ

Оформление изображения — его рамка. В фотографии формат этой рамки фиксируется в момент съемки, хотя позднее всегда возможно изменить ее форму, чтобы она лучше соответствовала изображению. Тем не менее, какие бы ни были возможности для дальнейших изменений (см. с. 58–61), не следует недооценивать влияние на композицию того, что наблюдается в видоискателе. Большинство камер показывают мир как яркий четырехугольник, окруженный чернотой, и наличие рамки обычно чувствуется очень явно. Даже при том, что опыт может помочь вам игнорировать размеры рамки видоискателя, нацеливаясь на другой, конечный, формат, интуиция будет восставать против этого, побуждая вас создавать композицию, кажущуюся удовлетворительной в момент съемки.

Самая распространенная форма кадра — такая, как показана в верхней части этой страницы: горизонтальная рамка с пропорциями 3:2. Среди профессионалов этот формат используется наиболее широко, и выбор горизонтального положения этой рамки — самый простой метод. Даже пустая рамка сама по себе оказывает определенное влияние на динамику перемещения взгляда зрителя, как это отражает схема, хотя чувствуется только на минимально и деликатно тонированных изображениях. Чаще на фотографии преобладает динамика линий, форм и цветов.

В зависимости от предмета съемки и его трактовки фотографом края рамки могут оказывать на изображение сильное или же слабое влияние. На показанных здесь примерах горизонтальные и вертикальные линии, а также углы составляют существенную часть композиции фотографий. Они использованы, чтобы обращать внимание на диагональные линии, и получившиеся на снимках углы — важные элементы.

Эти фотографии демонстрируют, что рамка может сильно взаимодействовать с линиями изображения, но степень этого взаимодействия зависит от замысла фотографа. Если вы решите делать съемку более небрежно, навскидку, то рамка не будет играть столь уж важную роль. Сравните тщательно сконструированные изображения на этих двух страницах с менее строго продуманным снимком на с. 165, сделанным на улице Калькутты.

▶ ПУСТАЯ РАМКА

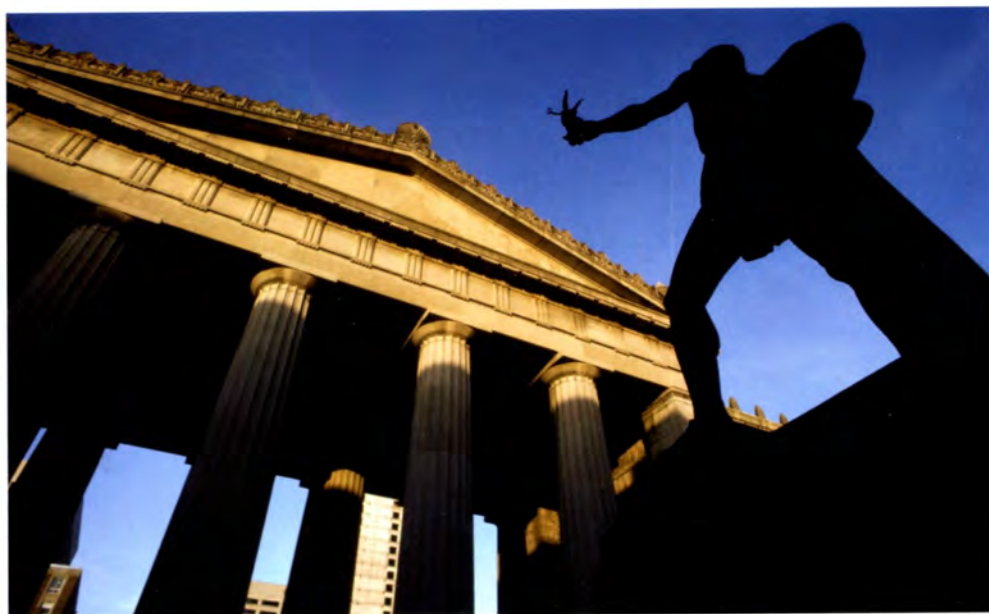
Одно лишь попадание в поле зрения человека простой прямоугольной рамки вызывает определенную реакцию глаза. На схеме показано, какой может быть траектория взгляда. Сначала человек смотрит на середину, потом его взгляд направляется вверх и влево, затем — вниз и вправо, и в какой-то момент он посредством периферического зрения или боковым перемещением взгляда фиксирует углы. Темное обрамление, видимое в видоискателе камеры, подчеркивает углы и кромки.



▶ ВЫРАВНИВАНИЕ

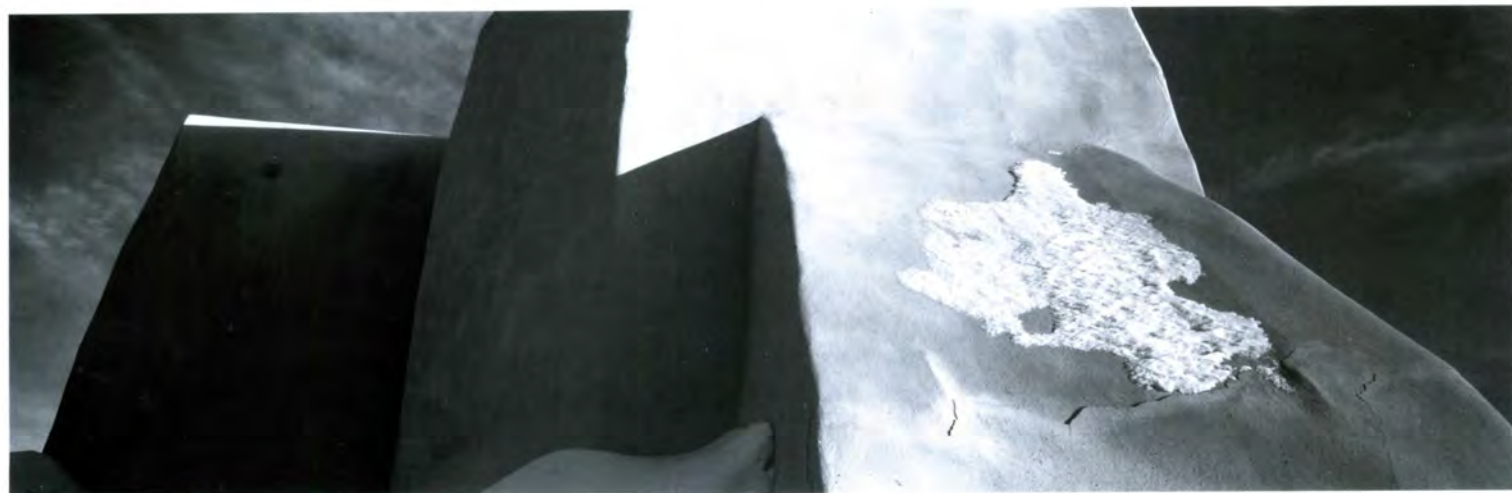
Простой способ создать изображение с бросающимися в глаза линиями — выровнять одну или две из них с рамкой. В случае с этим офисным зданием выравнивание верхних краев устраняет нежелательное появление двух угловых участков неба. Выравнивание такого рода подчеркивает геометрию изображения.





◀ ▲ ДИАГОНАЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

Динамизм этому широкоугольному снимку придает взаимодействие диагоналей и прямоугольной рамки. Хотя диагональные линии движутся и направляются независимо друг от друга, именно исходный эталон в виде краев рамки позволяет им создать напряжение на этом снимке.



◀ ▲ КАДРИРОВАНИЕ ДЛЯ АБСТРАКТНОГО ЭФФЕКТА

Вопреки обычным правилам панорамная рамка использована здесь, чтобы усилить абстрактную интерпретацию задней стороны глинобитной церкви в штате Нью-Мексико. При традиционном подходе к композиции следовало бы показать верхнюю часть этого здания и его основание на поверхности земли. Но задача здесь в том, чтобы показать не внешний вид церкви, а геометрию и текстуру в необычном ракурсе. Сжатие изображения сверху и снизу частично устраняет реалистичность, побуждая взгляд воспринимать видимую структуру вне контекста.

ФОРМА РАМКИ

Форма рамки видеосъемки (и LCD-экрана) оказывает огромное влияние на форму, которую принимает изображение. Несмотря на то что изображение можно легко кадрировать, фотограф в ходе съемки испытывает сильное интуитивное стремление навести объектив так, чтобы композиция точно соответствовала рамке. Действительно требуются годы наобрение опыта, чтобы не обращать внимания на те части изображения, которые не нужны, но некоторые фотографы так и не вырабатывают этой привычки.

В отличие от других видов изобразительного искусства, в фотографии композиция изображений чаще всего подгоняется под несколько строго определенных форматов, или форматных соотношений (отношения ширины к высоте). До прихода цифровой фотографии самым распространенным форматом был 3:2, он поддерживался стандартом фотоаппаратов и использовался для пленки с размером кадра 36–24 мм, но теперь, когда больше нет ограничения в виде физической ширины пленки, большая часть камер любительского уровня приспособлена для менее вытянутого, более «естественного» формата 4:3, который лучше подходит для печати снимков на принтере и их просмотра на экране монитора. Вопрос, какие соотношения ширины и высоты воспринимаются лучше всего, — предмет отдельного изучения, однако сегодня наблюдается тенденция к изображениям с более широкой горизонталью и менее протяженной вертикалью.

РАМКА 3:2

Это классическая рамка 35-мм пленки, перенесенная в цифровые зеркальные камеры SLR и тем самым породившая своего рода

классовое различие между фотографиями профессионалами вместе с серьезными любителями и всеми остальными. Причина появления таких пропорций — историческая случайность; серьезных эстетических обоснований для такого соотношения не существует.

В подавляющем большинстве случаев снимки в этом формате делаются при горизонтальном положении фотоаппарата, и для этого есть три причины. Первая — эргономическая. Трудно сконструировать фотоаппарат таким образом, чтобы, держа камеру на уровне глаз, ею было одинаково легко снимать и вертикально, и горизонтально. Зеркальные фотоаппараты изготовлены так, чтобы их использовали для съемки в горизонтальной ориентации. Если повернуть зеркальный фотоаппарат набок, держать его становится менее удобно, и большинство фотографов стараются этого избегать. Вторая причина более фундаментальна. Благодаря нашему бинокулярному зрению мы видим изображения в горизонтальной ориентации. Рамок как таковых мы при этом не воспринимаем, поскольку из-за особенностей человеческого зрения уделяем внимание локальным деталям и мгновенно сканируем поле зрения, вместо того чтобы воспринять увиденное как целостную картину. Постигая мир с помощью зрения, мы видим горизонтальный овал с нечеткими границами и стандартный горизонтальный кадр — это разумное приблизительное соответствие зрительному восприятию. Третья причина — соотношение 3:2 зачастую воспринимается как слишком вытянутое для комфортной работы с портретной композицией.

Конечный результат использования рамки с соотношением 3:2 — естественность изображения. Рамка 3:2 влияет на композицию изображения, но это влияние не определяющее. Такое соотношение ширины и высоты рамки соответствует линии горизонта, как и большинство пейзажей и общих планов. Ширина рамки побуждает фотографа располагать элементы горизонтально, что вполне естественно. Лучше помещать изображение в рамке ниже, а не выше, так как это способствует ощущению стабильности, — но для той или иной фотографии может существовать много других факторов влияния. Если поместить объект или горизонт в верхней части рамки, то это вызовет некоторое ощущение направления взгляда вниз, при опущенной голове, что может вызывать негативные ассоциации.

Впрочем, для вертикальных объектов преимуществом может быть вытянутость рамки, т. е. соотношение ширины и высоты 2:3, например, в случае съемки человеческой фигуры в полный рост. Однако чаще всего соотношение 2:3 редко бывает полностью удовлетворительным.

▼ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ВІДЕНИЕ

Наше зрительное восприятие мира — бинокулярное и горизонтальное. Границы поля зрения кажутся неразличимыми, потому что наш взгляд четко фокусируется лишь на малых углах, и все, что окружает зону четкого видения, выглядит тем менее ясно, чем дальше от нее находится. Впрочем, эти границы можно зафиксировать периферическим зрением. Пределы поля зрения, показанные здесь серым цветом, также обычно не воспринимаются.

ФОРМАТНОЕ СООТНОШЕНИЕ

Это отношение ширины снимка к его высоте. Если речь не идет о вертикальном изображении, то размер изображения по ширине больше размера по высоте. Стандартная рамка большинства зеркальных фотокамер имеет формат 3:2, но если делается вертикальная композиция, то форматное соотношение — 2:3.





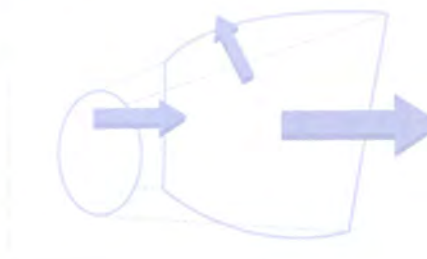
▲ ПАНОРАМА

Благодаря соответствию линии горизонта и формата изображения горизонтальная рамка сочетается с большинством живописных видов. Этот ландшафт — первое, что видят посетители оксфордского дворца Бленхейм и его зеленых окрестностей, названных во время строительства дворца «прекраснейшим видом во всей Англии». Для этого пейзажа вытянутость необходима, но глубина — нет.



<▲ СТАНДАРТНАЯ РАМКА 3:2

Дополнительная растянутость этого формата по сравнению с кадром 4:3 потребительских камер и экранов большинства дисплеев делает работу с ним интересной. Он всегда дает впечатление горизонтальности. На этой фотографии, изображающей торжественный выезд лорд-мэра Лондона, базовая структура зависит от баланса между фигурой солдата на переднем плане слева и роскошно украшенной каретой позади нее; здесь четко прослеживается направленный слева направо вектор и явно ощущается глубина.



РАМКА 4:3 И АНАЛОГИЧНЫЕ РАМКИ

«Утолщенные» форматы считаются самым «естественным» форматом изображения. Другими словами, они наиболее удобны для глаз. В те времена, когда был богатый выбор крупноформатных пленок, использовали форматы 5x4 дюйма, 10x8 дюймов, 14x11 дюймов и 8½x6½ дюйма. Сегодня выбор форматов меньше, но все эти пропорции работают в целом аналогичным образом и одинаково для форматных пленок, цифровых задников и любительских цифровых камер.

Геометрия такой рамки меньше влияет на композицию изображения, так как в меньшей степени, чем при соотношении сторон рамки 3:2, задает направление линиям композиции. В то же время разница между размером по высоте и размером по ширине здесь важна, поскольку она позволяет визуально определить, какое изображение видит глаз — горизонтальное или вертикальное. Сравните эту особенность со свойствами квадратного формата, в котором изображения часто характеризуются отсутствием направления. Как отмечено напротив, эти пропорции часто отлично подходят для изображений с вертикальной композицией.



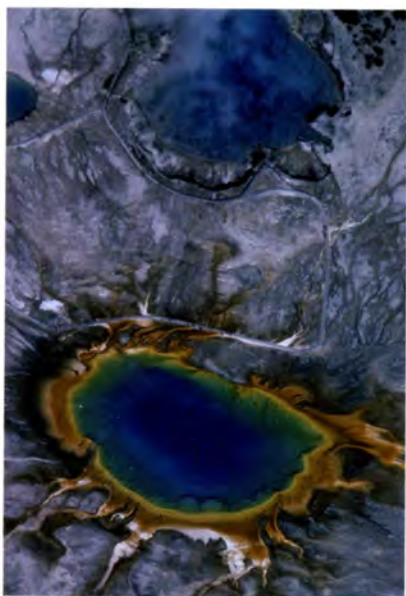
▶ ИЗМЕНЕНИЕ ОРИЕНТАЦИИ

На этих фотографиях человека, спящего в вагоне пакистанского поезда, естественный баланс возникает, когда его голова расположена чуть ниже на вертикальном снимке и смещена в сторону на горизонтальном.



< ИЗМЕНЕНИЕ ОРИЕНТАЦИИ 2

Для наблюдаемого с воздуха разноцветного Большого призматического источника в Йеллоустонском национальном парке лучше подходит горизонтальная рамка. Однако потребовалось применить вертикальную ориентацию. Главный элемент был размещен в нижней части рамки. Еще один элемент (другой гейзер) был включен в композицию для заполнения пустоты вверху.





▲ ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ В ГОРИЗОНТАЛЬНЫХ РАМКАХ

Хотя этот формат не очень хорошо подходит для вертикальных объектов — таких как фигуры в полный рост и высокие здания, — фотографы иногда делают выбор в его пользу. Один из приемов — смещение объекта из центра в сторону, чтобы заставить взгляд двигаться горизонтально вдоль рамки.



▲ УДОБНАЯ РАМКА

4:3, 5:4 и аналогичные «утолщенные» форматы в целом преобладают над композициями с форматом меньше чем 3:2 и панорамами. Обычно они позволяют проявлять больше гибкости в момент съемки. Эта горизонтальная фотография храма Ангкор-Ват в Камбодже в конечном итоге была кадрирована с двух сторон и использована для обложки книги.

ВЕРТИКАЛЬНАЯ СЪЕМКА

Как уже отмечалось, многие испытывают естественное нежелание фотографировать вертикально даже притом, что печатные издания приветствуют такую ориентацию. Естественность горизонтального зрения побуждает глаза сканировать изображение из стороны в сторону, а не вверх и вниз. Снимая невытянутые объекты, большинство людей склонны располагать их ниже центра кадра, и, чем больше вытянут формат, тем пропорционально ниже помещается объект. Когда доминирует одиночный объект, обнаруживается естественная



▲ В НИЖНЕЙ ЧАСТИ КАДРА

Глаз человека естественным образом сопротивляется просмотру изображения, перемещая взгляд вверх и вниз, и нижний край кадра представляет собой основу; таким образом, на вертикальную композицию влияет земное притяжение. Есть тенденция помещать объекты ниже центра, особенно в вертикальном формате, как на этом снимке речной лодки в Бангкоке (направление движения также указывало на размещение внизу).

тенденция направлять фокус внимания вниз, что показывает склонность избегать верхней части вертикальной рамки. Одно из объяснений этого явления состоит в том, что, как в случае с горизонтальными рамками, предполагается, что низ снимка — это основание: уровень земли, на котором может располагаться все остальное. С пропорцией 3:4 это срабатывает нормально, но с пропорциями 2:3 рамки камеры SLR получается некоторая чрезмерность, часто оставляющая верхнюю часть снимка неиспользованной.



▲ ФИГУРА В ПОЛНЫЙ РОСТ

Человеческая фигура в полный рост — один из нескольких классов объектов, подходящих для вертикального формата. Кроме человеческих фигур в этом формате можно снимать высокие здания, деревья, многие растения, бутылки и сосуды для питья, двери и арки.

> ИЗОБРАЖЕНИЕ БЕЗ НАПРАВЛЕНИЯ

Узоры и беспорядочное сочетание различных предметов хорошо подходят для квадратного формата, поскольку этой рамке не свойствен акцент на направление. При таких обстоятельствах квадратный формат не вмешивается в изображение.



КВАДРАТ

Немногие фотокамеры имеют этот необычный формат — необычный потому, что очень редко изображениям подходит квадратная композиция. Как правило, соотношение сторон 1:1 — самый трудный формат для работы, и большинство композиционных стратегий относительно квадратной рамки направлены на то, чтобы избежать тирании ее совершенно равновесия.

Отчасти здесь играет свою роль ось объекта. Мало какие вещи настолько компактны, чтобы не быть ориентированными по какому-то вектору. Большинство предметов длиннее в одном направлении, чем в другом, и потому естественно вырав-

нивать главную ось изображения с более длинными сторонами прямоугольной рамки. Поэтому большинство широких ландшафтных видов обычно снимают горизонтально, а большинство фигур в полный рост — вертикально.

Влияние квадрата на композицию заключается в очень точном разделении пространства. Вот и вторая причина антипатичной природы квадратных пропорций: они придают изображению формальную жесткость и устойчивость. Трудно избежать ощущения, что имеешь дело с геометрической фигурой, работая с квадратной рамкой, а симметрия сторон и углов постоянно напоминает глазу о центре.

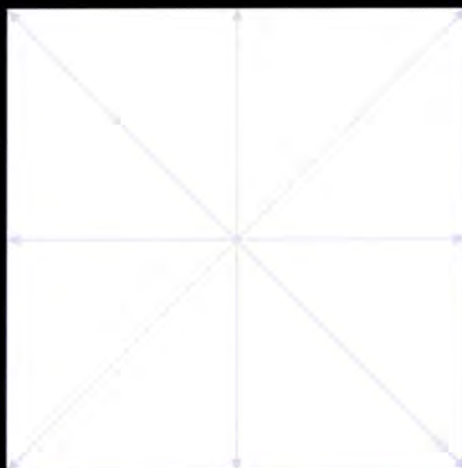
Иногда абсолютно симметричное изображение бывает интересным; это

вносит разнообразие в несимметричную компоновку большинства фотографий. Однако даже небольшое количество квадратных изображений быстро становится избыточным. Для фотографов, постоянно работающих с камерой квадратного формата, совершенно нормально вообразить вертикальное или горизонтальное направление изображения, чтобы позднее кадрировать полученную картинку. Практически это означает весьма вольную композицию в видоискателе фотоаппарата с допущением некоторого количества пустоты либо с боков, либо внизу и сверху.

РАЗДЕЛЕНИЕ КВАДРАТА

Равные размеры квадратного кадра позволяют симметрично делить его, как показано на рисунках. Вертикальные и горизонтальные линии усиливают стабильность квадрата; диагонали более динамичны.

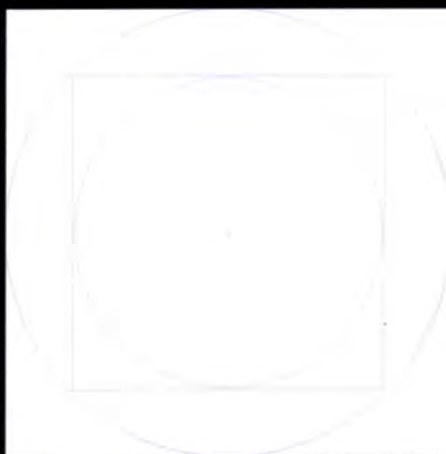
1. При его строго определенном центре и равных сторонах квадратный формат хорошо поддается радиальной композиции. Звездообразные и другие полностью симметричные объекты хорошо подходят для идеального равновесия квадрата. Их симметрия приходится кстати, но очень важно точное выравнивание по центру.
2. Существует определенное отношение между квадратом и кругом. Вписанные фигуры усиливают чувство сосредоточения на центре.
3. Естественно деление вертикальными и горизонтальными линиями, однако результат получается абсолютно статичным.
4. Более динамичное, но все равно центрированное — деление диагоналями и ромбами.



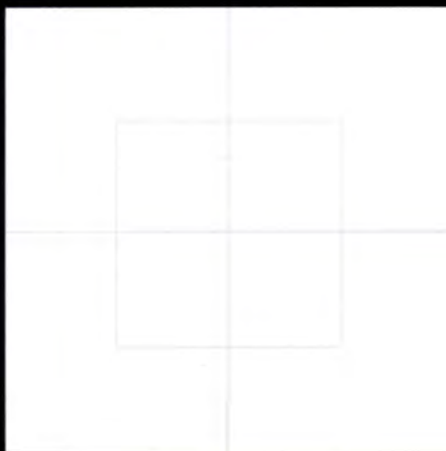
1



4



2



3

СШИВКА И РАСШИРЕНИЕ

Программы для цифровой сшивки превратились в широко применяемое средство для создания увеличенных или более широких изображений. Фактически — это две разные функции. Съемка вида объективом с более длинным фокусным расстоянием с частичным наложением кадров друг на друга — один из способов получения увеличенных печатных изображений, эквивалента крупноформатной фотографии. Однако нам интересно изменение формы готового изображения. Можно сделать его панорамным, так как горизонтальные изображения отличаются привлекательностью по причинам, которых мы коротко коснемся, но также и потому, что фотограф получает полную свободу, как показывают такие примеры. Что часто упускается из внимания — это влияние сшивки на процесс съемки, поскольку здесь фотограф должен предвидеть, как будет выглядеть конечное изображение. Предварительный просмотр изображения во время съемки исключен, и это новая ситуация в мире фотографии — вообразить, какими будут готовое изображение и форма

его рамки. Можно только представить себе, каким будет сшитое и расширенное изображение, поэтому весь процесс его создания очень увлекателен.

Панорама занимает особое место в фотографии. Хотя пропорции, превышающие 2:1, кажутся чрезмерными, для съемок видов они подходят как нельзя лучше. Чтобы понять почему, нам снова нужно взглянуть на то, как работает глаз человека. Мы видим, сканируя, а не воспринимая все поле зрения одновременно. Фокус внимания глаза блуждает по полю зрения, обычно очень быстро, и мозг собирает информацию. Все стандартные фотографические форматы — да и большая часть картинных форматов — это зоны, которые можно быстро воспринять одной последовательностью сканирования. При нормальном процессе рассматривания картины мы стараемся усвоить как можно больше визуальной информации, задержав на изображении взгляд, а потом возвращаемся к деталям, которые кажутся нам интересными. Однако панорама позволяет глазу воспринимать в один момент только часть

изображения, хотя это вовсе не недостаток, потому что мы точно таким же образом воспринимаем любой реальный вид. Помимо добавления изображению элемента реалистичности, это замедляет процесс рассматривания и, по крайней мере теоретически, продлевает интерес к исследованию изображения. Все это, впрочем, возможно, если фотография довольно больших размеров и рассматривается с достаточно близкого расстояния.

В процессе доработки кадр также можно расширять другими способами, растягивая (с применением анаморфирования, дисторзирования и других компьютерных инструментов). Некоторые изображения можно растягивать в одном или нескольких направлениях — например, подняв небо вверх или расширив задний план студийного натюрморта. Этот прием часто применяется при иллюстрировании журналов, хотя по поводу такого рода манипуляций возникают сомнения этического плана — ведь готовое изображение не обязательно получается таким, каким его видел глаз фотографа.





▲ ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЕ С РАМКОЙ

Пять перекрывающихся кадров были сняты для этого пейзажа с белыми меловыми утесами в районе Дувра в Англии. В норме сшитые панорамы снимают камерой, тщательно удерживаемой в строго горизонтальном положении, чтобы горизонт вышел прямым. Если камера направлена вниз, это не получится из-за сильной дисторсии, но здесь это было сделано намеренно. В конце обработки готовому изображению была придана дугообразная форма.

< ПАНОРАМА 5:1

На этом сшитом панорамном пейзаже большая часть неба и переднего плана убраны, давая глазу возможность почувствовать ритм линии горизонта и взаимодействие гор с облаками. Многие природные пейзажи очень хорошо выглядят при вытянутых пропорциях итогового кадра, полученного посредством такой обработки. Здесь было использовано восемь наложенных друг на друга горизонтальных снимков.



< СШИВКА ДЛЯ КОНТРОЛЯ И УВЕЛИЧЕНИЯ

Для широкомасштабного изображения и очень широкого охвата шифт-объектив снимал вид по кругу, кадр за кадром, при максимальном сдвиге. Сшивка этих 13 изображений в каком-то смысле представляет собой цифровой эквивалент крупномасштабной фотографии. В норме эти зазубрины с краев были бы скадрированы, но здесь они оставлены, не только чтобы показать процесс, но и чтобы они вошли в изображение.

КАДРИРОВАНИЕ

Кадрирование — один из способов основательной переработки изображения после того, как оно снято; это — возможность отсрочить решение об окончательном виде изображения и даже исследовать новые способы его формирования. Однако, в отличие от сшивки, кадрирование уменьшает размер изображения, и поэтому снимок с самого начала требует высокого разрешения. При традиционной печати с фотоувеличителем его кадрирующая рамка сама по себе выступает в роли ориентира на кадрирование, но, возможно, легче экспериментировать вначале с L-образной кадрирующей маской, накладываемой на пленку (с использованием просветного столика) или на контактный отпечаток (пробник). С цифровыми изображениями (или сканированной пленкой), применяя компьютерные инструменты для кадрирования, работать намного проще.

Важно не думать о кадрировании как о панацее от недостатков композиции или о поводе быть небрежным при съемке. Опасность, таящаяся в возможности изменять кадр и манипулировать им, когда он уже снят, состоит в том, что вы можете вообразить, будто большая часть фотографии может быть создана на компьютере. Кадрирование — это вмешательство в процесс создания фотографий, и большинство изображений выигрывают, если получаются целостными изначально, как были задуманы.

► ЛАНДШАФТ СЕВЕРНОГО ТАИЛАНДА

Несколько возможных вариантов кадрирования этого тайландского пейзажа показаны вместе. Заброшенный храм должен оставаться доминирующим элементом картины (кроме него, больше нечему), и варианты выбора здесь — где размещать линию горизонта и включать ли в изображение бамбуковую поросль слева. Низкое размещение горизонта (фиолетовая и зеленая рамки) дает ощущение простора, перспективы и позволяет видеть происходящее на небе (восход солнца и приближение темных туч). Если поднять линию горизонта (красная рамка), то внимание сосредоточивается на рисовом поле. Для вертикального снимка (голубая рамка) также требуется порядочный кусок поля, чтобы придать композиции устойчивость.



ШОТЛАНДСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Выбрав этот туманный ландшафт острова Скай, давайте посмотрим, какие тут можно принять решения. Первоначальный кадр явно был выбран так, чтобы показать ребристые облака в верхней части, и горизонт соответственно был размещен низко. Это само по себе несколько сужает наш выбор.



1. Возможно, первый, очевидный, способ кадрирования состоит в том, чтобы не обращать внимания на облака, а сосредоточиться на окутанных туманом скалистых пиках. Теперь, когда мы исключили облака, у нас нет ограничений в том, насколько низко определить линию отреза верхней части рамки. В этом примере я решил сделать так, чтобы пропорционально земли стало больше, чем неба, и воспользовался возможностью создать панорамное изображение. Это подходящая альтернатива первоначальному снимку, хотя для достижения наилучшего результата новое изображение нужно значительно увеличить.

2. Далее, почему бы нам не попробовать отрезать какую-нибудь часть, сохранив при этом умеренные горизонтальные пропорции? К сожалению, похоже, что если на снимке необходима сколько-нибудь существенная доля неба, она должна распространяться вплоть до существующего верха кадра, чтобы в этой части изображения имелся некоторый тон и вес. Кадрирование с боков почти ничего не прибавляет для усиления выразительности скал. Единственный разумный вариант — кадрировать внизу, сделав нижнюю кромку ближе к линии горизонта, который почти совпадает с основанием фотографии.

3. Возможно ли вертикальное кадрирование? Учитывая, что вертикальное изображение даже еще больше нуждается в тональном весе облаков, лучшее, что мы можем сделать, — это кадрировать с двух сторон. Варианты обусловлены выбором наиболее интересных форм на горизонте.

ЗАПОЛНЕНИЕ КАДРА

Чтобы иметь возможность говорить о различных изобразительных элементах композиции и наблюдать, как они взаимодействуют, первым делом мы должны научиться их выделять. Здесь необходима некоторая осторожность, ведь на практике обычно нам приходится выбирать из множества вариантов, и отдельный изолированный объект — это очень редкий случай.

Даже когда вы снимаете единственный объект, приходится выбирать из двух вариантов. Нужно немедленно решить: приблизиться ли, чтобы объект заполнил весь кадр, или отдалиться, чтобы стало видно то, что его окружает. Что влияет на этот выбор? Один из факторов — информационное содержание фотографии. Ясно, что чем крупнее объект съемки, тем больше его деталей можно показать. Если объект необычен и интересен, то он может превалировать (в кадре); если он обычен, то, наверное, нет. Например, если фотограф-натуралист обнаружит редкое животное, то, естественно, нам захочется увидеть его во всех подробностях.

Еще один фактор — отношения между объектом и его окружением. Важно ли окружение только для содержания снимка или лишь для его художественной характеристики? В студии объекты часто помещают на фоне нейтрального заднего плана; здесь обстановка ничего не скажет зрителю и может представлять ценность только для композиции. Однако за пределами студии обстановка почти всегда имеет какое-то отношение к объекту. Она может указывать на масштаб (скалолаз на скале) или говорить что-то о деятельности объекта.

Наконец, последний фактор — субъективные отношения между зрителем и объектом, которые хочет создать или подчеркнуть фотограф. Если важна внешняя сторона и объект должен производить особое впечатление, то наиболее разумный выбор — отчетливо показать объект зрителю, заполнив им весь кадр. Тут нужно учитывать ряд технических нюансов — таких, как окончательный размер фотографии, фокусное расстояние объектива и, конечно, размеры объекта. Тем не менее крупный объект, заполнивший большую фотографию, обычно приобретает особую выразительность и оказывает таким образом



сильное воздействие. Более того, как показывают приведенные здесь примеры, может прийти в пору простая соразмерность объекта и рамки кадра — особенно, если композицию нужно сделать быстро.

Определенную роль играет отношение формы объекта и формата кадра. В серии снимков справа, изображающих гонконгский паром, первая фотография отличается вполне удовлетворительным соотношением: судно под этим углом едва достигает границ кадра по всем четырем сторонам. Впрочем, на большинстве снимков, посвященных одному объекту, фокус внимания не распространяется на весь кадр. Форма объекта может не совпадать с форматом фотографии (кадрирование всегда возможно, но оно не обязательно даст нужный результат). Еще один риск, связанный с расположением краев объекта у самых границ фотографии, — это то, что взгляд сложно концентрировать на деталях у самых краев изображения. Часто бывает нужной — или, по крайней мере, полезной — небольшая свободная территория вокруг объекта для свободного движения взгляда, чтобы не чувствовать ограничения.

▲ ФИЛЬТРЫ ПРОТИВ ПАРАЗИТОВ

Два мальчика, живущих на юге Судана, пользуются пластиковыми фильтрами для питья из водоема. Когда просто помещаешь объект в кадр и лишнего пространства нет, обычно нужно работать быстро — либо ногами, либо зум-объективом. В данном случае отрезать есть что — вверху и внизу — но эти места намеренно оставлены, чтобы показать ряску, сплошь покрывающую воду, вероятно, до самого горизонта.

ВИДОИСКАТЕЛЬ ИЛИ LCD?

Цифровые фотокамеры дают две возможности для кадрирования — смотреть через видоискатель традиционным способом или применять более новый метод — использовать «живое» изображение (Live View) на экране ЖК-монитора камеры. Аргумент в пользу последнего способа в том, что он облегчает трансформирование изображения из трехмерного в двумерное. Кадрирование по монитору возможно не на всех зеркальных камерах.

ИЗМЕНЕНИЕ РАЗМЕРА КАДРА



1. Успех этого снимка объясняется идеальным выбором момента, поскольку паром приближается к объективу. Хотя это, может быть, и не сразу очевидно, но привлекательность этой фотографии в большой степени обусловливается тем, что форма судна почти точно вписывается в кадр 35-мм пленки. Если бы снимок был сделан чуть раньше и по сторонам показалась бы вода, он получился бы более заурядным; нажать спуск секундой позже было бы уже недочетом. Паром на этой фотографии выглядит внушительно; он впечатляет.



2. Если отодвинуться назад, то получается более типичное изображение объекта и его окружения. Этот снимок получился удачным благодаря качественному освещению, но он более тривиален по сравнению с предыдущей фотографией, и окружение объекта в этом случае воспринимается само собой разумеющимся; мы знаем, что паром должен плавать по воде, и поскольку здесь вода не представляет собой чего-то необычного (нет высоких волн или какого-то оригинального цвета), то она мало чем дополняет фотографию.



3. Контекстный снимок иного рода. Будучи более информативным, нежели красивым, он меньше сообщает нам о пароме, но больше о том, где он находится и для чего используется.



4. Объект выходит за пределы кадра, и этот снимок показывает нам структурные детали объекта. Спасательные круги говорят о том, что это судно, но определение объекта изменилось: эта фотография теперь в той же степени, что и парому, посвящена людям.

РАЗМЕЩЕНИЕ В КАДРЕ

В любой композиции, если мы не собираемся заполнять четко выделяющимся объектом весь кадр, нам нужно решать, где его разместить, при этом уделить внимание пропорциям окружающего его пространства. Когда вы оставляете пустое пространство вокруг объекта, встает вопрос, как его расположить. Объект нужно осмысленно поместить где-то внутри кадра. Первый вариант, который приходит в голову, — его следует расположить посередине, и во многих случаях такая композиция предпочтительна. Если на фотографии нет никаких других элементов, то почему бы нет?

Вот первое возражение: размещение в центре кадра очень предсказуемо, а при повторении — скучно. Перед нами — непростой выбор. С одной стороны, есть желание сделать что-то интересное с дизайном кадра и избежать заключения объекта в рамку, когда он словно помещается в центр мишени. С другой стороны, для решения разместить объект не в естественной для него позиции, необходимо серьезное обоснование. Если вы поместите объект в углу пустующего кадра, то для этого нужна весомая причина, иначе композиция станет просто уродливой. Композиция с главным объектом не в центре может срабатывать замечательно, но, как мы увидим в дальнейшем, ее успех определяется какой-то задумкой, стоящей за децентрированием.

Значимость правильного размещения возрастает по мере того, как объект в кадре уменьшается в размере. В случае со снимком часового на с. 15 мы вообще не задумываемся о положении фигуры в рамке. Фактически она — в центре, но вокруг нее не так много пространства, чтобы это было очевидно. А вот в случае с фотографией деревушки на воде мы очень хорошо осознаем ее расположение в рамке, потому что она явно изолирована и окружена морем. Некоторая смещенность от центра обычно желательна — просто чтобы показать отношение между объектом и средой, в которой он находится. Положение в самом центре настолько стабильно, что вообще не обладает никаким динамическим напряжением. Если же объект слегка сместить с середины, то он в большей степени будет выглядеть как находящийся в контексте. Также акту-

альны соображения гармонии и баланса, но о них пойдет речь в следующей главе.

На практике в большинство изображений вкрадываются другие элементы, и обычно даже какой-нибудь второстепенной достопримечательности достаточно, чтобы она повлияла на размещение объекта. В случае с хижинами на сваях мы осознаем положение солнца сверху и слева; здесь подразумевается определенная связь, из-за которой становится естественным желание слегка сдвинуть хижины в противоположном направлении.

По идее, когда обстановка важна — т. е. когда она реально может поспособствовать идее фотографии, — стоит подумать о композиции такого рода, когда объект занимает лишь небольшое пространство. В случае

с хижинами в море вся суть фотографии в том, что люди живут в таких необычных условиях: они окружены водой. Если приблизить деревушку, суть будет упущена. К сожалению, если отодвинуть деревушку еще дальше, то хижины уменьшатся до такой степени, что будет непонятно, что это такое, хотя тогда в рамку попадет больше морской поверхности.



◀ ЖИЗНЬ В МОРЕ СУЛУ

Задача этого сделанного с воздуха снимка хижин на сваях, построенных посреди моря Сулу в районе Филиппин, состоит в том, чтобы привлечь внимание к их необычному, изолированному местоположению. Смещение объекта с центра придает жизненности сюжету и побуждает взгляд переместиться от домов к верхнему левому углу кадра.



СКАМЬЯ СРЕДИ ТРАВЫ

Это — упражнение в размещении. Общий вид показывает, что старая скамья находится рядом с водоемом и окружена зеленью, хотя передний план более однороден, чем задний, где видны кусочки неба. По этой причине при масштабировании надо поместить скамью у верха рамки.

1. Первая попытка — это тесная компоновка, и промежутки, показанные параллельными стрелками, отмечают места, относительно которых нужно принять решение о кадрировании.
2. Отдаление дает два варианта. В первом случае диагонали скамьи считаются доминантными, так что смещение относительно них сделано в правую сторону.
3. Во втором случае можно подумать, что скамья ждет кого-то, кто должен сесть на нее, и поэтому «смотрит» направо и вниз. Чтобы она располагалась напротив этого места, ее помещают слева.
4. А теперь — попытка сделать горизонтальную фотографию. Здесь явно имеет смысл подумать об аспекте «смотрения» вправо, так что скамья помещена слева.
5. При отступлении назад открывается край водоема. Теперь это — второй объект, добавленный к изображению, и задача кадрирования — уравновесить эти два объекта.



1



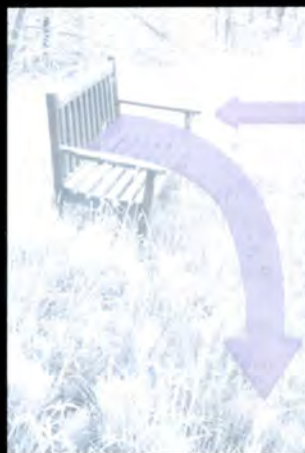
2



4



3



5

ДЕЛЕНИЕ КАДРА

Любое изображение автоматически предполагает деление кадра. Что-то наподобие четко выделяющейся линии горизонта делает это явно, но даже маленький объект на недетализированном фоне обеспечивает неявно выраженное деление. Посмотрите на любую фотографию в этой книге, включающую отдельный маленький объект, — смещение этого объекта изменяет зоны, на которые поделен кадр.

Существует бесконечное количество возможностей деления на части, но самые интересные — это такие, при которых части имеют видимую связь друг с другом. Любой вариант деления представляет собой решение задачи выбора оптимальных пропорций, занимавшей умы художников в разные периоды истории. В частности, в эпоху Возрождения большое внимание уделяли делению поля картины с помощью геометрии. Для фотографии этот принцип интересен, потому что в то время как живописец создает структуру картины из ничего, у фотографа обычно мало возможностей для этого, а еще меньше у него причин беспокоиться о точности пропорций. Тем не менее различные пропорции вызывают определенные реакции у зрителя, соблюдены они или нет.

В эпоху Возрождения некоторые живописцы пришли к выводу, что пропорции деления, основанные на простых числах (как 1:1, 2:1 или 3:1), дают весьма

нединамичное разделение. Напротив, динамичное разделение можно создать конструированием более интересных соотношений. Так называемое золотое сечение, о котором знали греки, известно так же, как гармоническое деление. Как описано ниже, золотое сечение основано на чистой геометрии, и у фотографов почти никогда не бывает ни потребности, ни возможности его конструировать. Смысл такого сечения заключается в том, что все части неразрывно связаны между собой; соотношение малой части и большой такое же, как соотношение большой части и всего изображения. Они пропорциональны друг другу, и на этом основании делается вывод, что они дают ощущение гармонии.

Логика этой связи элементов композиции вначале может быть не вполне очевидной, но она лежит в основе не только деления пространства картины. Дело в том, что гармонию определяют объективные принципы. В данном случае они геометрические, и хотя мы можем не знать об их действии, они все равно производят предсказуемый эффект. Деление стандартного кадра 3:2 согласно золотому сечению показано напротив. Абсолютная точность роли не играет, и это подтверждают приведенные в качестве примера фотографии.

Еще один метод деления, также из эпохи Возрождения, — это числа Фибоначчи — ряд чисел, в котором каждое пред-

ставляет собой сумму двух предыдущих: 1, 2, 3, 5, 8, 13 и т.д. Еще по одному методу картина делится согласно соотношению ее сторон. Возможно множество разнообразных методов деления, основанных на том или ином принципе, и все они обладают потенциалом создания эффектных, впечатляющих изображений.

Все это необходимо знать живописцу или иллюстратору, но как подобными методами деления изображения может воспользоваться фотограф? Конечно, никто не станет планировать деление фотографии с помощью калькулятора. Интуитивная композиция — это единственный практический подход для большинства фотографов. Самый действенный подход к делению кадра на части — натренировать глаз, познакомившись с нюансами гармонии в разных пропорциях. Если вы хорошо их освоите, интуитивная композиция естественным образом станет более качественной. Как фотографы, мы можем пренебречь геометрией, но нам нельзя не признать, что пропорциональные композиции очень убедительны. Заметьте также, что при делении кадра в обоих направлениях получается пересечение, и его точка, как правило, — удачное место для особой детали или еще какого-то элемента, привлекающего внимание. Сравните это со смещенными от центра мелкими объектами на с. 66–69.

ПРОПОРЦИИ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

Считается, что две части находятся в соотношении золотого сечения, если целое (сумма двух частей) относится к большей части так же, как большая часть к меньшей. Математически это выражается так:

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b},$$

где a — большая часть, b — меньшая.

Это соотношение, обозначаемое буквой ϕ , представляет собой иррациональное число со значением

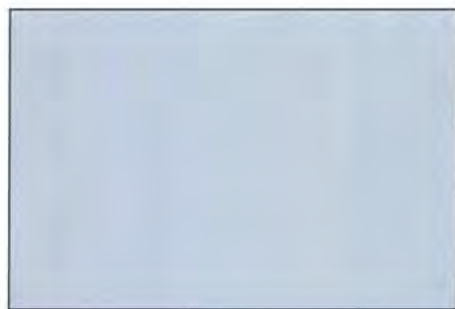
$$\phi = \frac{1}{2}(1 + \sqrt{5}) \approx 1,618033989.$$

В фотографии этот анализ проводят уже после получения изображения; ни один фотограф никогда этого не высчитывает, но знание этих пропорций облегчает их инстинктивное, более-менее точное воспроизведение в композиции.



КАДР В ПРОПОРЦИИ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

Кадр слева имеет пропорцию 1,618 или 144:89, что говорит в пользу его эстетической привлекательности и сбалансированности. Чтобы узнать больше об отношениях и принципах баланса, см. с. 40–43. Для сравнения справа — стандартный кадр 35-мм пленки (а теперь и кадр цифровой зеркалки) с пропорцией 3:2. Они мало отличаются.



ИНТЕГРИРОВАННЫЕ ПРОПОРЦИИ

В принципе, любое деление кадра, которое внутренне интегрировано, дает чувство гармоничного равновесия. Первая схема внизу демонстрирует деление согласно ряду чисел Фибоначчи (см. с. 26). Вторая показывает геометрическое деление, в основе которого лежат соотношения между сторонами самого кадра. Большинство полезных делений прямолинейные, но для создания треугольных частей можно использовать и диагонали.

На фотографии справа композиция, конечно, была интуитивной, но разные версии положения объектов ясно указали на прямолинейное деление. Судя по последовательности снимков, первоначальный вид — лишь горизонт и лодки вдалеке — подвергся экспериментам с перемещением объектива вверх и вниз. Появление рыбака в красной лодке изменило динамику, и в то мгновение, когда он и его лодка встали вертикально, фотография состоялась. Мгновением позже композиция развалилась.



ДЕЛЕНИЯ ПО ФИБОНАЧЧИ



ДО



ГЕОМЕТРИЧЕСКОЕ



ПОСЛЕ

ГОРИЗОНТ

Вероятно, самая обычная фотографическая ситуация, в которой кадр должен быть разделен точно и четко, — когда в кадре находится линия горизонта. На пейзажах такого типа, какие показаны на этих страницах, линия горизонта становится доминирующим изобразительным элементом.

Ясно, что если горизонт — единственный существенный элемент изображения, то его размещение в какой-то мере определяет качество композиции, и самый простой случай — когда горизонт представляет собой относительно прямую линию (нет гористых контуров). Как правило, линию горизонта располагают в рамке ниже, а не выше, основываясь на ассоциации низа кадра с основой. Мы исследуем эту тенденцию на с. 40–43 («Баланс»), сейчас же отметим, что низкое расположение стабилизирует большинство изображений. Если не брать в расчет это свойство, то вопрос точного расположения линии горизонта остается открытым. Один из методов — использование линейных отноше-

ний, описанных на предыдущих страницах. Еще один способ — балансировка тонов или цветов (о принципах комбинирования цветов по их относительной яркости см. с. 118–121).

И еще один метод — деление кадра в соответствии с вашим творческим замыслом и видением. Например, передний план может казаться вам неинтересным, отвлекающим или по какой-то причине даже лишним, притом что вид неба динамичен, и, возможно, это — аргумент в пользу очень низкого горизонта, почти на нижней кромке рамки. Такие примеры можно найти в разных местах книги (кадрирование, описанное на с. 20–21, — это еще один способ решения рассматриваемой творческой задачи). Облака на снимке озера Инле явно заслуживают того, чтобы быть включенными в композицию изображения, однако их тон слишком деликатен, чтобы фотограф мог просто использовать объектив с более широким углом и включить больше темного переднего плана. Облака будут

хорошо выглядеть на снимке, только если сильно уменьшить долю земли, чтобы она не поглощала общий вид на фотографии.

Если же есть что-то интересное на переднем плане изображения, то это означает, что горизонт нужно расположить выше. Ведь если включение неба в композицию не добавит снимку художественной ценности, а на переднем плане много интересного, то, возможно, есть смысл изменить выбранное вами деление и поместить горизонт гораздо ближе к верху рамки.

Все, что здесь сказано о выборе уровня для линии горизонта, не должно восприниматься как точная инструкция. Идеального положения горизонта даже для одного определенного вида и угла зрения не существует, поэтому есть достаточно причин для экспериментов с разными положениями. Как показывают два снимка, сделанных в Долине монументов, разные положения линии горизонта могут оказывать одинаково сильное воздействие.



◀ ЕСТЕСТВЕННОЕ НИЗКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ

На этом снимке калифорнийского озера Моно горизонт чист, а небо безоблачно, что упростило задачу размещения линии горизонта. Такое расположение приближено к пропорциям золотого сечения (см. с. 26).



▲ ПРЕДПОЧТЕНИЕ НЕБА

Вид неба и гор на этой телефотোগрафии, сделанной на озере Инле в Бирме, оправдывает очень низкое положение горизонта, позволяющее избежать отвлекающего переднего плана.



▲ ВЫСОКО ИЛИ НИЗКО

Скалы Тотемный столб и Йей-Бичей в Долине монументов сфотографированы с подножия песчаной дюны. Узор на дюне под косым солнечным освещением и рисунок облаков в небе спорят за интерес зрителя, приводя к мысли о двух альтернативных, но в равной степени привлекательных кадрах.

◀ ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ НЕБОМ

В изображении песчаных дюн в Долине смерти, полученном с помощью широкоугольного объектива, интерес представляют детали песчаной ряби. Заходящее солнце существенно украшает горизонт, так что большая доля неба в этой композиции не нужна.

«КАДР В КАДРЕ»

Один из видов дизайна кадра, в котором успех наиболее предсказуем, — схема «кадр в кадре». Как с любой композицией, проверенной формулой, эта схема несет в себе риск чрезмерного использования и появления клише, но эта опасность — лишь свидетельство того, что такая композиция работает. Просто для ее применения нужно несколько больше тщательности и воображения.

Привлекательность «кадра в кадре» отчасти связана с законами композиции, но на более глубоком уровне дело здесь все зависит от восприятия. Кадры, как те, что показаны на этом развороте и на нескольких следующих страницах, усиливают многомерность фотографии, таким образом зритель наблюдает один план сквозь другой. Как мы поймем по другим аргументам этой книги, одна из насущных проблем фотографии состоит в том, что происходит при превращении трехмерной сцены в двумерную фотографию. Она более важна для фотографии, чем для живописи или иллюстрирования ввиду того, что у фотографии реалистич-

ные корни. Рамки внутри рамок действуют как своего рода окна, приглашая зрителя заглянуть в них. Существует отношение между рамкой фотографии и начальным шагом, когда внимание зрителя вовлекается внутрь (здесь особенно важны углы). Затем происходит своего рода инерционное движение внутрь рамки. Например, Уолкер Эванс часто специально использовал этот способ. Как пишет его биограф Белинда Ратбоун, «то, что его фотографии смотрели через окна и дверные проемы, заглядывали за угол, придавало им новое измерение и силу и даже ауру откровения».

Еще один аспект привлекательности состоит в том, что при появлении границы вокруг основного изображения внутреннее обрамление служит свидетельством организации. Вид взят под контроль. Установлены ограничения, и изображению не дают растечься за пределы кромок рамки. Это внушает некоторое чувство стабильности и даже строгости, и фотографиям такого типа чужды вольные ассоциации, которые вы можете увидеть, к примеру, в классической журналистской или репортажной

фотографии. В итоге обрамления внутри кадров воздействуют на определенный аспект личности зрителя. Желание контролировать окружающую обстановку — фундаментальная часть человеческой природы, и естественное следствие этого проявляется в наделении изображений структурой. Как геометрические объекты, внутренние рамки фокусируют внимание зрителя, поскольку выполняют роль указателей. Они моментально привлекают взгляд внутрь себя, особенно если пропорциональны формату фотографии. Такая инерция продолжает действовать при просмотре изображения. Еще одна важная возможность композиции — взаимодействие форм двух рамок. Как мы видели, рассматривая динамику основной рамки, углы и формы, помещенные между границами изображения и линиями внутри него, также важны, особенно при наличии протяженных границ внутри фотографии. Взаимодействие двух рамок наиболее тесное, когда между ними узкий интервал.



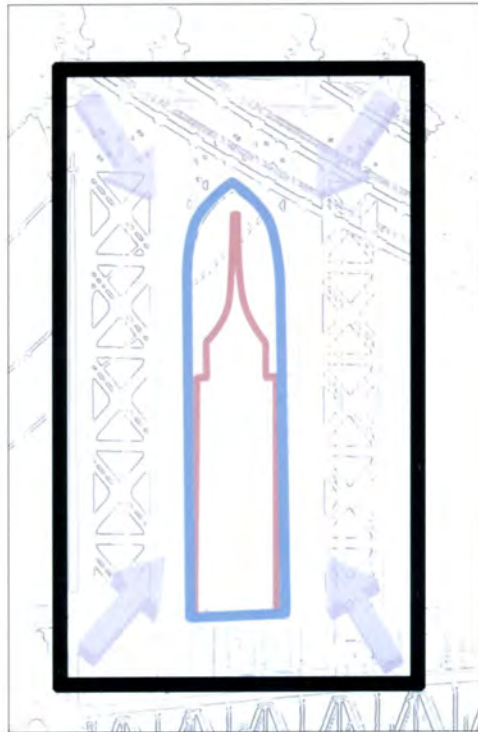
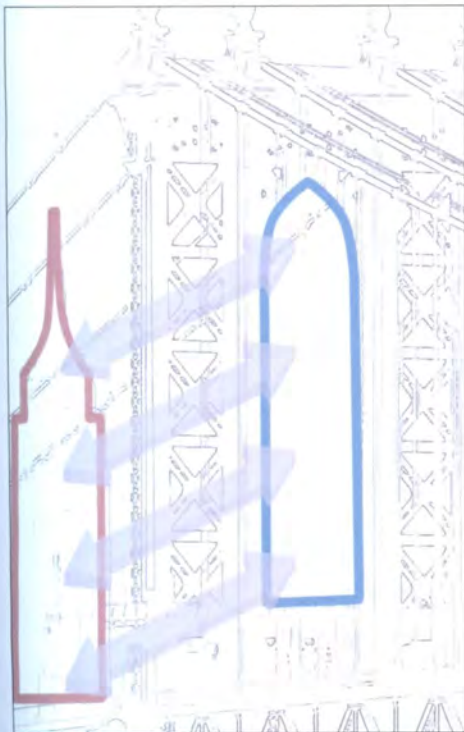
► МАНХЭТТЕНСКИЙ МОСТ

Две схожие фотографии, запечатлевшие небоскреб Эмпайр стейт билдинг и Манхэттенский мост в Нью-Йорке, показывают, как обрамление внутри рамки может изменять динамику изображения. На первой фотографии точка фотографирования была выбрана таким образом, чтобы небоскреб расположился вплотную к пилонам моста. Принцип динамики здесь в сходстве форм, побуждающем взгляд двигаться между двумя формами, как показано на первой диаграмме. Сместив точку фотографирования немного вправо, можно аккуратно вставить здание в центральную арку пилона моста. Теперь взгляд вовлечен внутрь, к зданию, как показано стрелками на второй диаграмме. Вновь отметим, что внутреннее обрамление структурирует изображение, делая его более формальным.




◀▲ УСИЛЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

При низком и точном расположении камеры (имеющей мало свободы перемещения) естественное обрамление, образованное деревом на переднем плане, помогает усилить композицию, при которой взгляд увлекается под ветвь, по газону и к зданию.



▲ СОЗДАНИЕ ЭФФЕКТА ДВИЖЕНИЯ

Успех применения обрамления объекта в значительной степени зависит от нахождения правильного соответствия формы в сочетании с комбинацией положения объектива и фокусного расстояния. В данном случае изгиб массивного силуэта ветви на переднем плане создает вращающий вектор, оживляющий фотографию.

The background is a solid orange color with a subtle, textured pattern. A faint, stylized illustration of a face or mask is visible, rendered in a lighter shade of orange. The face has large, dark, almond-shaped eyes and a wide, curved mouth. The overall style is minimalist and artistic.

ГЛАВА 2
ОСНОВЫ
КОМПОЗИЦИИ

Композиция — это организация, упорядочивание всех возможных элементов изображения внутри рамки. Композиция в фотографии основана на тех же принципах и подчинена тем же законам, что и композиция в любом другом виде изобразительного искусства. И риск здесь тот же самый: детальное изложение на бумаге техники построения композиции может привести к ошибочной мысли о существовании догматического свода обязательных правил. Однако очень важно относиться к принципам построения композиции как к результату изысканий, позитивному опыту других людей, определенному умонастроению и способам совокупно использовать имеющиеся ресурсы. Удачная композиция редко когда основывается на скороспелых решениях.

Можно провести аналогию с языком. Так, при использовании только что рассмотренной рамки кадра в качестве контекста или одного из исходных компонентов основы композиции играют роль грамматики, изобразительные элементы, описанные в следующей главе, — это словарь, а процесс, описанный в последней главе, синтаксис — то, каким образом формы в фотографии складываются вместе, в конечном итоге определяя ее вид.

Принципы композиции в фотографии в определенной степени отличны от принципов композиции в живописи и иллюстрациях. Большей частью в таких сравнениях нет практического смысла, но важно понимать, что существуют объективные принципы композиции — правила, которые не зависят от индивидуальных вкусов. Эти принципы позволяют понять, почему определенные фотографии создают у зрителя те или иные впечатления, и почему различные способы организации изображения вызывают ожидаемые эффекты.

Два фундаментальных принципа — контраст и баланс. Контраст подчеркивает визуальные различия между элементами изображения, будь то контраст тонов, цветов, форм или чего-то еще. Два контрастирующих элемента усиливают друг друга. Баланс непосредственно связан с контрастом — это активные отношения между противоположными элементами. Если баланс (например, между цветовыми блоками) соблюден, то изображению свойственно равновесие. Если же — нет, то это сразу заметно, и несбалансированность создает визуальное напряжение.

Обе эти крайности вместе со всеми вариациями баланса между ними так или иначе используют

в фотографии. Взгляд ищет гармонии, хотя это не делает ее обязательной для композиции. Если отказать глазу в идеальном балансе, может получиться более интересное изображение, вызывающее реакцию зрителя, которой хочет добиться фотограф. Эффективная композиция не предполагает создания спокойных изображений со знакомыми пропорциями. Обычно такие изображения приятны для глаз, но в конечном итоге классная композиция еще и функциональна. Создание такой композиции начинается с четкой идеи потенциала фотографии и представления о том, каким должен быть эффект изображения.

Наконец, композиция срывает в пределах границ, определяемых тем, что зритель уже знает о фотографии. Люди могут не иметь понятия о теории композиции, но представление о правилах у них есть, так как им знакомо великое множество изображений. Например, ясно, что точная фокусировка отмечает пункты интереса и внимания. Если определенные способы композиции изображения считаются правильными, значит, предполагается наличие канонов; фотография может соответствовать канонам или же противоречить им согласно замыслу фотографа.

КОНТРАСТ

Самый фундаментальный в XX веке пересмотр теории композиции был сделан в 1920-х годах в Германии, и средоточием этого процесса была школа «Баухауз». Основанная в 1919 году в Дессау, эта школа изобразительного искусства, дизайна и архитектуры оказала огромное влияние на развитие теории художественной композиции благодаря своему экспериментальному, новаторскому подходу к ее принципам. Иоганн Иттен преподавал в «Баухаузе» основной курс. Его теория композиции коренилась в простой концепции контрастов. Контрасты между светлыми и темными оттенками (светотень), между формами, цветами и даже ощущениями служили основой композиции изображений. Также Иттен выделял такие контрасты, как большое/малое, длинное/короткое, гладкое/шершавое, прозрачное/непрозрачное и т. д.

Намерением Иттена было «пробудить живое чувство объекта через личное наблюдение», и его упражнения служили инструментом для погружения в природу композиции и ее исследования. Иттен занимался композицией произведений изобразительного искусства, но его теорию можно применить и к фотографии.

Адаптированная учебная программа состоит из двух частей. Первая часть — создать или подобрать пары фотографий, контрастирующих друг с другом. Вторая часть программы состоит в комбинировании двух полюсов контраста в одной фотографии; это упражнение требует немного больше воображения.

В отношении типа контрастов ограничений тут нет, и они могут иметь отношение к форме (яркое/темное, размытое/четкое) или к любому другому аспекту содержания. Например, это может быть

контраст концепции — такой как непрерывное/прекращающееся или что-то невидимое, скажем, громкое/тихое.

Иттен хотел, чтобы его ученики подходили к этим контрастам с трех сторон — «они должны были ощутить их органами чувств, объективировать их интеллектуально и реализовать их синтетически», т. е. каждому учащемуся надо было попытаться прочувствовать каждый контраст, не думая о нем как об изображении, затем перечислить способы передачи этих ощущений и, наконец, написать картину. Например, для контраста много/мало первым предметом для впечатления могла быть большая группа объектов с одним выделяющимся среди них каким-то отличием. Вместе с тем можно представить себе группу объектов, из которых один стоит немного в стороне и потому является изолированным. Это всего лишь два подхода из нескольких.

КОНТРАСТЫ ПО ИТТЕНУ

Точка/линия	Участок/линия
Плоскость/объем	Участок/тело
Большое/малое	Линия/тело
Высокое/низкое	Гладкое/шершавое
Длинное/короткое	Твердое/мягкое
Широкое/узкое	Неподвижное/движущееся
Толстое/тонкое	Легкое/тяжелое
Светлое/темное	Прозрачное/непрозрачное
Черное/белое	Непрерывное/прекращающееся
Много/мало	Жидкое/твердое
Прямое/кривое	Сладкое/кислое
Острое/тупое	Сильное/слабое
Горизонтальное/вертикальное	Громкое/тихое
Диагональное/циркулярное	



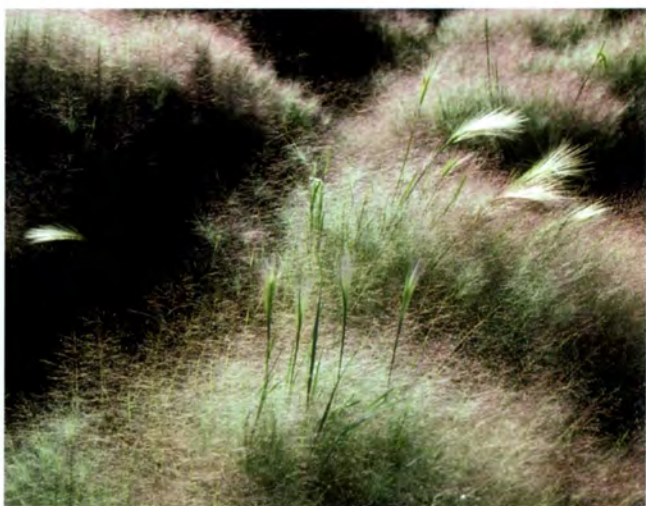
МНОГО

Чтобы усилить впечатление большого количества, границы этой фотографии вялящейся рыбы совпадают с краями решетки, но они не шире ее, чтобы казалось, будто рыбы намного больше.



ОДНА

Чтобы подчеркнуть обособленность этой брошенной лодки, широкоугольный объектив увеличивает перспективу, отделяя лодку от далекого берега. Композиция выигрывает оттого, что в кадре нет ничего, что могло бы отвлекать внимание.



МЯГКОЕ

Тончайшая текстура прибрежной травы возле озера Моно в Калифорнии выглядит еще более выразительно благодаря выбору точки съемки против солнца.



ЖЕСТКОЕ

Тусклое освещение, мрачная городская среда и сближающий эффект телеобъектива совокупно усиливают колючий, агрессивный характер декоративных пирамид на крыше здания.



ПЛОСКОЕ

Низкая контрастность этого вида на деревню Шекер в штате Мэн целиком обусловлена качеством освещения: раннее утро и туман.



КОНТРАСТНОЕ

Резкий контраст освещения вызван высоким положением солнца в ясную погоду и чистым воздухом. Четкие очертания каменных арок создают густую монотонную тень.



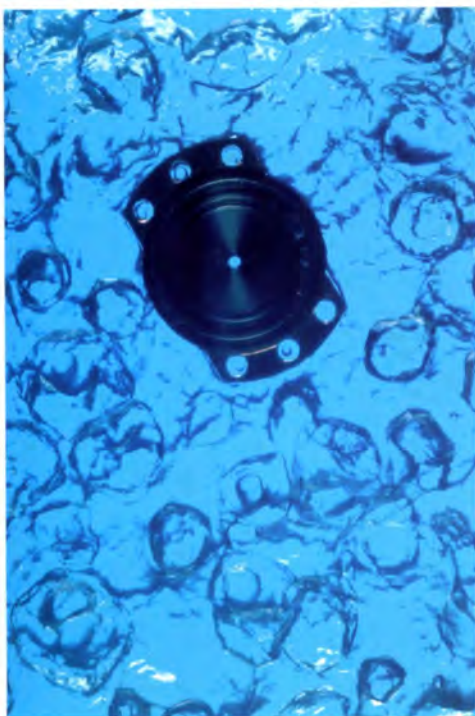
ЖИДКОЕ

Вода и прочие жидкости не имеют формы, так что часто применяется метод их показа в виде капель или потоков, струящихся на фоне чего-то не жидкого. Впрочем, здесь, на снимке, сделанном в бассейне, волнистые солнечные узоры создают эффект жидкости, давая возможность фотографировать только воду и ничего больше.



ТВЕРДОЕ

Контрастное освещение и грубая сухая текстура создают впечатление скалистой поверхности. Телеобъектив сжимает вид на эти каньоны, превращая их в заполняющую кадр структуру, подобную стене.



ТВЕРДОЕ/ЖИДКОЕ

Комбинируя два контраста, показанные напротив, в одном снимке, этот натюрморт демонстрирует стальное сверхпроводящее устройство в охлаждающей ванне с жидким азотом, бурлящим при более высокой температуре воздуха в студии.



МЯГКОЕ/ЖЕСТКОЕ

Розовое перышко фламинго, упавшее на засохшую потрескавшуюся грязь в заповеднике Мексико Рио на полуострове Юкатан.



НЕЖНОЕ/КРИЧАЩЕЕ

Неделя цветения сакуры в Японии — это национальный праздник, посвященный созерцанию нежных розовых цветков. Правда, здесь они показаны на фоне броских рекламных вывесок в Токио. Для японца этот контраст выглядит даже еще более резким, так как слоган означает: «Реально дешево!»

ГЕШТАЛЬТ-ВОСПРИЯТИЕ

Гештальт-психология возникла в Австрии и Германии в начале XX века, и хотя некоторые ее постулаты (например, идея, что видимые объекты образуют похожие следы в мозге) давно отвергнуты, она переживает возрождение благодаря ее подходу к распознаванию зрительных образов.

Современная гештальт-теория придерживается целостного подхода к восприятию, основываясь на принципе, что целое значительнее суммы его частей, и концепции, что при наблюдении целого вида или изображения разум совершает резкий скачок от распознавания отдельных элементов к пониманию образа в целом. Вначале может показаться, что признание большей значимости целостного образа и его внезапное, интуитивное восприятие противоречат знаниям о том, как мы смотрим на изображения. Однако в реальности гештальт-теория применима в качестве основы для экспериментальных исследований и, несмотря на ее порой туманные постулаты, дает ряд разумных объяснений, касающихся комплексного процесса восприятия. Значение гештальт-теории для фотографии в основном заключается в ее законах организации, стоящих за большинством принципов композиции изображений, рассматриваемых в этой и следующей главах.

Немецкое слово Gestalt переводится как «образ», «общий вид», «целостное образование». В качестве способа понимания процесса восприятия гештальт-теория предлагает альтернативу атомистическому, итеративному способу, заложенному и в принципе формирования цифрового изображения, и делает упор на значимость инсайтов (озарений). Еще один принцип гештальт-теории — это оптимизация, т. е. выбор в пользу понятности и простоты. Сродни этому принципу концепция прегнантности (нем. Prägnanz — меткость, выразительность, четкость, простота), согласно которой при «комплексном понимании» («постижении изображения») затрачиваются минимальные усилия.

Гештальт-законы организации, перечисленные на с. 39, хорошо помогают объяснить то, каким образом элементы фотографического изобра-

жения — потенциальные линии, точки, формы и векторы — складываются в уме зрителя и понимаются, оживляя изображение и придавая ему равновесие. Один из самых важных и простых для понимания законов — «закон замыкания», обычно иллюстрируемый широко известным треугольником Каниза. Вновь и вновь мы видим, как этот закон действует в фотографии, где определенные части композиции дают впечатление некоей формы, и эта воспринимаемая форма затем помогает придать структуру изображению. Другими словами, неявно выраженная форма может усиливать композицию. Она помогает зрителю ее осмыслить. Треугольники относятся к самым эффективным формам в фотографии, создаваемым замыканием, однако пример, помещенный напротив, изображает нечто более удивительное — двойную окружность.

При создании и прочтении фотографии человек придает смысл сцене или изображению так, что визуальная информация воспринимается и подгоняется под некую гипотезу, объясняющую, почему снимок выглядит именно так, а не иначе (мы подробно рассмотрим это явление, перейдя к теме процесса съемки в главе 6). Гештальт-теория содержит идею перегруппирования и реструктуризации визуальных элементов таким образом, чтобы они придавали смысл всему изображению, что также известно как «фи-феномен». В то время как гештальт-теорию используют при разработке инструктивных изображений — например, чтобы снимать замешательство и ускорять распознавание (диаграммы, клавиатуры, схемы), — в фотографии она может играть столь же ценную противоположную роль.

Как мы увидим, перейдя к главе 6 («Замысел»), можно добиться немалых преимуществ, побудив зрителей дольше рассматривать фотографию, чтобы вызвать у них удивление или желание глубже погрузиться в созерцание изображения (Гомбрихово «соучастие наблюдателя», с. 140). Например, принцип проявления (см. с. 39) ценен для объяснения того, как внезапно, в один момент, разум распознает в фотографии что-то, что было скрыто от взгляда (в разделе «Задержка»

на с. 144–145 это явление рассматривается подробно). В профессиональной деятельности, если при подаче визуальной информации зрителю приходится вникать, делая дополнительные умственные усилия, это считается серьезной недоработкой, но в фотографии и других видах изобразительного искусства повышенное внимание и умственные усилия зрителя — источник дополнительного интеллектуального и эстетического удовольствия.



▲ ТРЕУГОЛЬНИК КАНИЗА

Самая известная демонстрация закона замыкания — этот рисунок, разработанный итальянским психологом Газтано Каниза. На нем представлены только три круга с вырезанными остроконечными долями, однако человеческий глаз видит еще и треугольник.

ЗАКОНЫ И ПРИНЦИПЫ ГЕШТАЛЬТА

ГЕШТАЛЬТ-ЗАКОНЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ

1. Закон близости. Визуальные элементы объединяются в уме в группы в соответствии с тем, насколько они близки друг к другу.
2. Закон схожести. Элементы, в чем-то схожие друг с другом по форме или содержанию, зачастую объединяются в группы.
3. Закон замыкания. Элементы, расположенные рядом, очерчивают некую форму. Разум ищет завершенность.
4. Закон простоты. Разум тяготеет к простым визуальным объяснениям; простые линии, изгибы и формы предпочтительны, так же как симметрия и баланс.
5. Закон общей судьбы. Предполагается, что сгруппированные элементы движутся совместно и ведут себя как одно целое.
6. Закон хорошего продолжения. Аналогично указанному выше разум склонен продолжать формы и линии за пределы их конечных точек.
7. Закон выделения. Чтобы фигура была воспринята, она должна выделяться на фоне заднего плана. Фигурно-фоновые изображения (см. с. 48) ради творческого интереса эксплуатируют неуверенность в решении, что есть фигура, а что есть задний план.

Группирование информации играет большую роль в гештальт-мышлении.

К ПРИНЦИПАМ ГЕШТАЛЬТА ОТНОСЯТСЯ:

1. Проявление. Части изображения, не содержащие достаточной информации, истолковываемой их значение, внезапно являют себя в результате достаточно долгого рассматривания, и в конечном итоге их смысл постигается.
2. Овеществление. Разум заполняет форму или участок в результате недостаточной визуальной информации. В частности, происходит замыкание (см. выше).
3. Мультистабильность. В некоторых случаях, когда нет достаточных индикаторов глубины, может показаться, что объекты спонтанно меняются местами.
4. Неизменность. Объекты можно распознать вне зависимости от ориентации, ротации, угла зрения, масштаба и прочих факторов.



1



2



3

▶ ЗАМЫКАНИЕ ОКРУЖНОСТЕЙ

Гештальт-закон замыкания управляет многими композиционными техниками, помогающими придавать изображениям структуру. На этом снимке караульных на ежегодном мусульманском празднике в городе Джокьякарта на острове Ява глаз видит слева и справа два очертания, подобных окружностям, и это помогает упорядочить изображение. Однако окружности только воображаемые. На фото 1, сделанном с применением медианного фильтра для упрощения видимости, эти формы выделяются сильнее. На фото 2 отмечены реальные изогнутые секции и видно, что это вовсе не замкнутые окружности. Однако, как выделено на фото 3, подразумеваемые окружности помогают внутри них сконцентрировать внимание на солдатах. По сути, это механизм, продемонстрированный на с. 84–93 (где освещается тема формы).

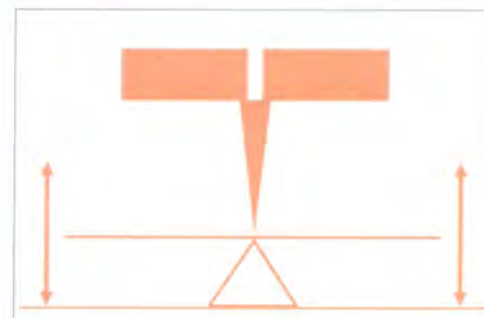


Концепция баланса лежит в основе теории композиции. Баланс — это снятие напряжения, равнодействующая сила, создающая равновесие композиции и вызывающая у зрителя чувство гармонии. То, что взгляд старается уравновесить одну силу другой — это фундаментальный принцип визуального восприятия. Баланс — это гармония, разрядка, состояние, интуитивно воспринимаемое как эстетически приятное. В этом контексте на баланс может влиять любой элемент фотографического изображения (см. главу 3, посвященную изобразительным элементам).

Если рассматривать, скажем, два сильных места некоей фотографии, то центр кадра станет ориентиром, относительно которого мы визуальное определяем их позицию. Если диагональная линия на фотографии создает сильное ощущение движения в одном направлении, то глаз осознает потребность в ощущении движения в противоположную сторону. Если глаз наблюдает поочередный или одновременный цветовой контраст, то зрительное восприятие направляется на поиск компенсирующих добавочных оттенков.

Обычно, когда речь идет о балансе сил на фотографии, аналогии берут из физического мира: притяжение, рычаги, вес и точка опоры. Эти аналогии имеют право на существование, поскольку взгляд и разум демонстрируют реальную, объективную реакцию на баланс, которую можно описать законами механики. Мы можем придумывать и другие физические аналогии, например, представляя изображение как поверхность, уравновешивающуюся в какой-то точке чем-то вроде весов с чашами. Если мы добавим что-нибудь на одной стороне изображения — т. е. не в центре, — то оно становится разбалансированным и мы чувствуем потребность исправить это. Не важно, идет ли речь о массах тона, цвета, о расстановке деталей или о чем-то еще. Задача в том, чтобы найти визуальный центр тяжести.

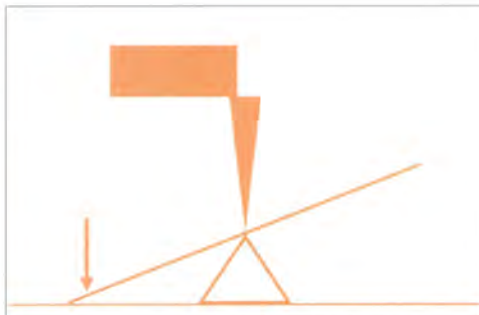
Размышляя в таком ключе, можно выявить два разных типа баланса. Первый — симметричный или статичный; второй — динамический. При симметричном балансе расстановка сил центрирована — все равномерно расположено вокруг центра изображения. Создать его можно, поместив объект снимка прямо в центр рамки. По нашей аналогии с весами



объект находится прямо на точке опоры, в центре тяжести. Еще один способ достичь такого же статичного баланса — поместить два равновесных объекта по сторонам от центра, на равном расстоянии от него. Несколько изобразительных элементов, равномерно расположенных вокруг центра, дают такой же эффект.

При визуальном балансе второго типа противодействуют массы и силы, неравные друг другу, тем самым оживляя изображение. На весах крупный объект может быть уравновешен малым, если последний расположен достаточно далеко от точки опоры. Аналогичным образом малый изобразительный элемент может успешно противостоять доминирующему, будучи помещенным ближе к краю рамки. Противоборство сторон — условие создания баланса в большинстве случаев. Конечно, это — тип контраста (см. раздел «Контраст» на с. 34–37).

Таковы основные правила визуального баланса, но к ним нужно относиться с осторожностью. Пока что мы лишь описывали, как действует баланс в простых обстоятельствах. На многих photographиях взаимодействует множество элементов, и вопрос



баланса может быть решен только интуитивно, в соответствии с тем, что кажется правильным. Аналогия с весами прекрасно подходит для объяснения идеи, но я бы однозначно не рекомендовал использовать ее на практике в качестве руководства для создания сбалансированной композиции.

А нужен ли баланс элементов в композиции? Безусловно, взгляд и мозг нуждаются в равновесии, но его достижение не обязательно является задачей художника или фотографа. Если бы за определение хорошей фотографии мы признали создание изображений, вызывающих ощущение покоя и комфорта, то снимки были бы очень скучными. Экспрессивные изображения отнюдь не всегда бывают гармоничными, как вы можете видеть на примере многих иллюстраций в этой книге. Этот вопрос лежит в основе многих решений о композиции, и не только очевидных — например, где расположить фокус интереса, — но и в какой степени создать напряжение или гармонию. В конечном итоге выбор зависит от человека, а не определяется видом

или объектом. К поставленному здесь вопросу мы еще вернемся.

В композиции изображения на противоположных полюсах находятся симметрия и децентрирование. Симметрия — это пример особого, очень строгого и совершенного баланса, при этом не обязательно удобовоспринимаемого. Когда фотограф наблюдает различные естественные сцены, он редко сталкивается с симметрией. Для этого вам понадобилось бы специ-

▲ ▲ СТАТИЧНЫЙ БАЛАНС И ДИСБАЛАНС

По аналогии с весами, подумайте о фотографии, сбалансированной по центру. На этом сделанном крупным планом снимке глаз Будды на ступе Сваямбунат в Непале компоновка проста и симметрична. Изображение сбалансировано точно по центру. Однако, если мы уберем (в данном случае — с помощью компьютера) один элемент, то визуальный центр тяжести смещается влево, и баланс нарушается. Естественной тенденцией будет сместить взгляд влево.

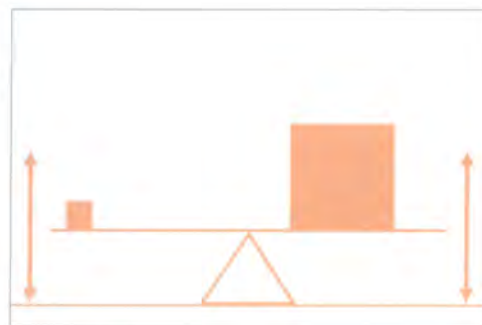
ПРОПОРЦИИ, ГАРМОНИЯ И БАЛАНС

Вера в существование естественных идеальных пропорций восходит ко временам пифагорейцев, в мышлении которых доминировала математика, но имела место и мистика. Их ключевое убеждение состояло в том, что реальность упорядочена в числовой форме. Рассуждая о создании Вселенной, Штобеус писал: «Вещи схожие и однородные не нуждаются в гармонии, но вещи непохожие и разного рода нуждаются в скреплении гармонией, чтобы они могли существовать вместе в упорядоченной Вселенной». Например, в музыке, чтобы звукоряд давал гармоничное (приятное) звучание, он должен содержать звуки с сообразными, пропорциональными высотами. Идею естественной гармонии можно продолжить в других областях, таких как визуальные пропорции. Грек Аристид (530–468 до н. э.) написал о живописи, что «она бессильна без помощи чисел и пропорций: именно посредством чисел получаются пропорциональные величины фигур и сочетания цветов, которые и делают картину прекрасной». Тем не менее в истории искусства неоднократно случались конфликты между теми, кто искал вдохновения в математическом, гармоничном порядке, и теми, кто считал его сухим, стерильным и удушающим воображение — как, например, поэт и художник Уильям Блейк. (см. также с. 118–121.)



◀ ДИНАМИЧЕСКИЙ БАЛАНС

При динамическом равновесии происходит противодействие двух неодинаковых объектов или участков. Подобно тому как малый вес может уравновесить большую массу, будучи расположенным далеко от точки опоры, крупные и мелкие элементы изображения могут уравновесиваться, если их тщательно располагать в кадре. Отметим, что здесь содержание верхнего правого участка — китайские иероглифы — повышает его визуальную значимость (см. с. 98–99, где говорится о визуальном весе).



ализироваться на объектах, воплощающих принципы симметрии, таких как архитектура или морские раковины. По этой причине симметрия может быть привлекательной, если использовать ее иногда.

Чтобы иметь успех, симметричная композиция должна быть абсолютно точной. Мало что выглядит неряшливей, чем изображение, которое лишь почти, а не полностью симметрично.

Теперь нам следует посмотреть, как работает напряжение в несбалансированной композиции. Здесь механика гораздо более сложная, чтобы ее можно было объяснить с помощью аналогии с весами. Хотя глаза и мозг ищут баланса, было бы неверно предположить, что, когда его преподносят на блюдечке, это хорошо. Занимательность любого изображения прямо пропорциональна количеству усилий, которые требуется предпринять зрителю, и слишком совершенный баланс мало что оставляет глазу, над чем можно поработать. Таким образом, динамический баланс чаще всего интереснее,

чем статический. Помимо этого, при отсутствии равновесия глаз старается его создать. В теории цвета — это процесс, осуществляемый при последовательном или одновременном контрасте (см. с. 118–121).

Процесс создания равновесия зрительных сигналов начинается при рассмотрении любой фотографии с децентрированной композицией. На снимке крестьянина на рисовом поле на с. 69 по аналогии с весами равновесие полностью нарушено, однако это изображение никоим образом не раздражает. Получается, что глаза и мозг хотят найти что-то, что ближе к центру, чтобы уравновесить фигуру в правом верхнем углу, и поэтому все время стремятся вниз и налево к центру рамки. Конечно, там нет ничего кроме рисового поля, так что окружающая обстановка фактически получает дополнительное внимание. Зеленые стебли риса были бы менее доминирующими, если бы фигура находилась в центре. Тогда было бы трудно определить, то ли

это фотография крестьянина на рисовом поле, то ли это снимок поля, на который он случайно попал. Попытки компенсировать очевидную асимметричность изображения — процесс, вызывающий визуальное напряжение, и он может быть чрезвычайно полезным, если вы хотите придать снимку больше динамики. Это поможет привлечь внимание к участку общего плана, который в ином случае был бы малозаметным.

Второй фактор, задействованный в композиции децентрированных изображений, — логика. Чем сильнее асимметричность, тем в большей степени зритель ожидает найти резон для нее. По крайней мере теоретически, человек, рассматривающий такое изображение, будет в большей степени готов изучить его повнимательнее для выяснения правомерности асимметричности. Правда, предупреждаю вас, что децентрированная композиция вполне может показаться надуманной.

Наконец, принимая решение о балансе, нужно учитывать содержательную сложность многих изображений. Чтобы вы могли получить наглядное представление



о композиции, в этой книге мы постарались приводить в качестве примеров фотографии, в которых представлен только один тот или иной изобразительный элемент или прием фотографирования. Многие изображения, как, например, фотография рисового поля, выбраны благодаря их простоте. Но в реальности большинство фотографий содержит несколько слоев эффектов.

▲ ДВУСТОРОННЯЯ СИММЕТРИЯ

Объекты некоторых категорий естественным образом являются симметричными относительно своей оси, как эта греческая рыбацкая лодка, которая снята спереди. Архитектурные сооружения тоже часто подпадают под эту категорию, как и фронтальные виды на многие живые существа (в том числе человеческое лицо). Для симметричной композиции точность особенно важна, поскольку малейшая децентрированность сразу будет заметна и просто будет выглядеть как изъян.

БАЛАНС И ТЯЖЕСТЬ

Стремление применять опыт ощущения силы тяжести к изображениям и рамкам свойственно всем. Как мы увидим в главе 3, вертикальные линии выражают притяжение вниз, между тем как горизонтальные основы представляют собой поддерживающую плоскость. Вероятно, поэтому доминирующий элемент часто помещается в рамке ниже, особенно в случае с вертикальной рамкой (см. с. 28). Художник и педагог Морис Де Саусмаре так написал о помещении вертикали над горизонталью: «Вместе они дают удовлетворительное и однозначное ощущение, возможно, потому, что символизируют человеческий опыт абсолютного баланса — прямого стояния на ровной поверхности».

ДИНАМИЧЕСКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

Мы уже видели, что некоторые из базовых элементов обладают большей энергией, чем другие, например, диагонали. Некоторые композиционные решения также более динамичны: ритм создает импульс силы и активность, а децентрированное расположение объектов вызывает напряжение, когда глаз пытается создать собственный баланс. Однако вместо того чтобы думать об изображении как о сбалансированном или несбалансированном, мы можем размышлять о нем в плане его динамического напряжения. По сути, это использование энергии, присущей различным структурам, для поддержания внимательности взгляда и его движения от центра фотографии в противоположность статичному характеру строгих композиций.

Необходима определенная осторожность, потому что наделение фотографии динамическим напряжением кажется совсем уж простым и моментальным способом привлечения внимания. Точно так же, как яркие и сочные тона эффектны для того или иного снимка, это может выглядеть слишком вычурно

при постоянном использовании, так что стимуляция такого рода может через какое-то время утомить. Любое удачное композиционное решение, очень сильное и убедительное при первом взгляде, имеет тенденцию утрачивать привлекающую силу. Его эффект обычно быстро сходит на нет, и взгляд обращается к следующему изображению.

Как показывают данные примеры, техники достижения динамического напряжения довольно просты.



> ▲ КОЛОКОЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Направление взгляда людей на фотографии и направление, в котором, как кажется, смотрят объекты, ответственны здесь за расходящиеся линии взгляда зрителя. Литейщик здесь смотрит влево, ковш с расплавленным металлом «смотрит» вперед и вправо. Человек и предмет на изображении увлекают взгляд зрителя в противоположные стороны.



< ▼ УСАДЬБА «ДУБОВАЯ АЛЛЕЯ»

Расходящиеся линии и движения — это ключ к созданию динамического напряжения. Здесь ветви дерева и его четкая изгибающаяся тень создают мощное движение вовне, усиливается широкоугольным объективом с эквивалентным фокусным расстоянием 20 мм. Благодаря дисторсии и местоположению здания возникает впечатление, будто оно движется влево за пределы рамки.





< ▲ ХЛОПКОВАЯ ГОРА

Сортируя и утрамбовывая только что собранный хлопок на плантации, находящейся южнее Хартума, две суданские женщины движутся проворно и грациозно. Широкоугольный объектив гиперболизирует геометрию изображения по краям кадра, и из череды снятых кадров был выбран именно этот, так как ему свойственно больше всего энергии и движения: линии и жесты увлекают внимание вовне — влево и вправо.

ФИГУРА И ФОН

Идея заднего плана существует для нас безусловно. Другими словами, согласно нашему нормальному визуальному опыту, мы предполагаем, что при наблюдении любого зрелища будет что-то, на что мы смотрим (объект), а также окружение, на фоне которого объект стоит или лежит (задний план). Первый выделяется, второй отступает. Первый представляет основную значимость и является причиной съемки; второй существует только потому, что остальную часть кадра должно что-то заполнять. Как мы видели, это один из основных принципов теории гештальта.

Для большинства съемочных ситуаций это верно. Мы выбираем цель съемки, и в большинстве случаев ею служит конкретный объект или группа объектов — человек, натюрморт, группа зданий, часть какого-то объекта и т. д. Позади фокуса интереса находится задний план, и на многих удачно сделанных фотографиях он хорошо дополняет объект. Нередко до начала съемки мы уже знаем, каков ее объект. О центре интереса решение принято: это может быть человек, или лошадь, или автомобиль. Если есть возможность контролировать обстоя-

тельства съемки, то следующее решение вполне может касаться выбора заднего плана, т. е. надо решить, что из имеющегося окружения поможет наиболее выгодному изображению объекта. Это бывает так часто, в чем можно убедиться при беглом взгляде на большинство иллюстраций в этой книге, что даже едва ли заслуживает упоминания.

Однако бывают обстоятельства, когда фотограф может выбирать, что из двух компонентов зрелища будет объектом, а что — фоном, на котором зритель увидит объект. Такая возможность появляется, когда изображению присуща некая неоднозначность, что помогает обходиться минимумом реалистичных деталей. В этом отношении фотография изначально находится в невыгодном положении по сравнению с иллюстрированием, поскольку от присущего фотографии реализма избавиться трудно. В частности, зритель знает, что на фото изображено что-то реальное, так что взгляд ищет наводящую информацию.

К самым ярким примерам неоднозначных отношений фигуры и фона относятся образцы японской и китайской

каллиграфии, где светлые промежутки между мазками кистью столь же активны и четки, как и черные иероглифы. При наибольшей степени неоднозначности происходит изменение восприятия. В какой-то момент темные тона выходят на передний план, а затем отступают. Два связанных изображения варьируются, то выдвигаясь, то отходя. Предпосылки для этого довольно просты. На изображении должны быть два тона, контрастирующие как можно сильнее. Необходимо, чтобы два участка рамки были насколько возможно равными по площади. Наконец, на снимке должно быть поменьше ориентиров, показывающих, что за чем находится.

Вопрос здесь не в том, как создавать иллюзорные фотографии, а в том, как использовать или же ликвидировать неоднозначность в отношениях между объектом и задним планом. В двух примерах, показанных здесь, — и тот и другой с силуэтами — использована та же самая техника, что в каллиграфии: реальный задний план ярче реального объекта, из-за чего он визуально выдвигается вперед; участки почти равны по размеру; формы, на первый взгляд, не вполне очевидны. Однако формы узнаваемы, пусть даже и спустя секунду изучения. Неоднозначность фигура/фон использована не для создания иллюзии или абстрактного образа, а с целью добавить фотографиям немного оптического напряжения и сделать их более интересными.

< ПРОЕМЫ

Вид на двор нубийского дома в северном Судане открывается через два проема глинобитной постройки. Ярко светит солнце, контраст между светом и тенью огромен, и аккуратное кадрирование рамки, чтобы сделать темные и светлые участки равными, создает неоднозначность типа фигура/фон — тем более, что обычно мы ожидаем, что светлое располагается впереди темного.



МОНАХ В БИРМЕ

На этой серии снимков с поэтапным приближением к объекту таким объектом является монах, молящийся возле ступы, и его силуэт виден на фоне золотистой стены большой пагоды. В этой последовательности слева направо представлены изображения от простого и очевидного до изображений с не совсем определенным содержанием, и последняя рамка откадрирована так, чтобы светлый и темный участки были равными по размеру. Поскольку задний план светлый, это создает попеременное чередование визуальных эффектов, придавая изображению абстрактный вид.



1



2



3



4

Когда сцена включает несколько похожих элементов, их расположение при определенных условиях может составлять ритмическую визуальную структуру. Повторение — обязательный элемент, но лишь оно одно не гарантирует ощущения ритма. Можно провести очевидную аналогию с музыкой, и это очень существенно. Подобно ритму в музыкальном произведении, оптический ритм картины может варьироваться от полной размерности до вариаций, аналогичных, например, синкопе.

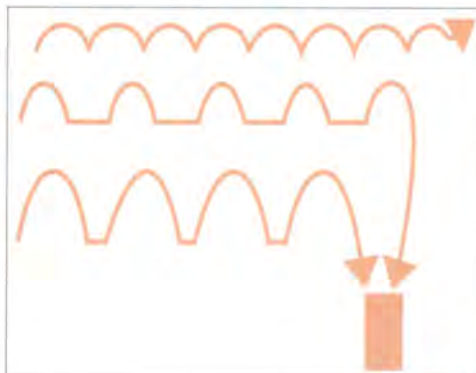
Чтобы оценить ритм в изображении, нужно время и движение взгляда. Поэтому размеры рамки вносят определенные ограничения, и то, что можно видеть, это не более чем ритмическая единица. Однако человек естественным образом способен расширять границы того, что он видит (гештальт-закон хорошего продолжения), и при рассмотрении фотографии вроде той, что изображает шеренгу солдат на с. 183, зритель предполагает незаконченность ритмической единицы. Таким образом, ряд сходных изобразительных элементов воспринимается как более длинный, чем можно видеть в действительности.

Ритм — это не только повторение, но и характеристика того, как глаз сканирует изображение. Ритм усиливается, когда каждый цикл просмотра побуждает взгляд продолжать движение (как на примере справа). Естественное стремление взгляда двигаться из стороны в сторону (см. с. 12–15) здесь особенно очевидно, так как ритму нужно направление и течение, чтобы оставаться действенным. Посему движение ритма в композиции обычно направлено вверх и вниз, поскольку вертикальный ритм воспринимается гораздо труднее. Ритм придает изображению значительную силу, как это происходит в музыке. Импульс этой силы вызывает у зрителя чувство, что у изображения нет границ. Как только взгляд улавливает повторение, зритель предполагает, что оно продолжится за пределами рамки.

Связь ритма действий с композицией очень хорошо прослеживается на серии фотографий справа, изображающих индийских крестьян в сельской местности близ Мадраса, занятых просеиванием риса.

Первая фотография в серии не вызывает интереса, но показывает ситуацию. Действие каждого крестьянина заключалось в том, чтобы зачерпывать рис коробом и держать его высоко, слегка наклоняя, чтобы ветер отделил зерна от шелухи. Каждый человек работал сам по себе, но было неизбежно, что хотя бы двое из них рано или поздно одновременно примут одинаковые позы. Надо было дожидаться момента, когда три человека будут двигаться в унисон, и найти

такую точку съемки, чтобы они расположились в линию, дабы ритм создавал максимальный композиционный эффект, как на фотографии под № 5. В таких ситуациях никогда не бывает уверенности, что композицию нужного ритма можно будет создать — кто-то мог просто прекратить работу, — но шанс на успех в подобной ситуации все равно высок.



◀ РИТМ И ОСТАНОВКА

Когда ритм предсказуем, как на изображении этого дворцового фасада в индийском городе Джайпуре, повторение часто бывает скучным. Но в данном случае некая аномалия, прерывающая ритм, может сделать изображение более динамичным. Здесь необходимое нарушение в ритм вносит человек с веником. Заметьте, что поскольку взгляд естественным образом следует ритмической структуре слева направо, то лучше помещать фигуру на правый край, чтобы было время задать ритм взгляду.

ДИНАМИКА

При расположении фигур по линии и с использованием широкоугольного объектива графика этого снимка оказывает сильное направляющее действие, и по этой причине фигуры помещены слева от центра, так что взгляд направляется внутрь рамки. Поза женщины, находящейся ближе всего к объективу, добавляет плавности. Для таких случаев, когда замысел понятен, но фотограф не управляет ситуацией, типично появление множества отвлекающих элементов и мелких происшествий, которые (конечно же) не соответствуют желанию фотографа. Эта последовательность кадров показывает, как происходящее постепенно приближалось к тому, что было задумано автором снимка.



1



3



2



4



5



УЗОР, ТЕКСТУРА, МНОЖЕСТВО

Подобно ритму, узор создается повторением, но, в отличие от ритма, он связан с площадью, а не с направлением. Узор не увлекает взгляд в том или ином направлении, а, скорее, побуждает его блуждать по поверхности изображения.

Главное качество узора — это то, что он покрывает собой какой-то участок, так что эффектней всего он получается на таких фотографиях, где его площадь доходит до самых кромок рамки. В таком случае, как и с ритмом от края до края, возникает феномен продолжения, и взгляд предполагает, что узор простирается за пределы кадра. Достаточно посмотреть на фотографию велосипедных седел. Другими словами, показ хотя бы одной границы узора устанавливает ограничения; если границ не видно, то изображение воспринимается как часть узора большего размера.

В то же время, чем больше элементов можно видеть на фотографии, тем сильнее впечатление, что перед глазами узор, а не собрание предметов. Так происходит, когда отдельные элементы становятся трудно различать, и тогда получается текстура (*textura* (лат.) — ткань, строение, связь, соединение — характер поверхности какого-либо материала, обусловленный его внутренним строением, структурой. — *Ред.*). Что касается количества элементов, диапазон эффективности находится между десятью и несколькими сотнями, а столкнувшись с массой похожих объектов, можно начать съемку с такой дистанции (или фокусного расстояния), когда в кадр помещается вся группа, и сделать так, чтобы эта масса доставала до краев кадра, затем выполнить серию снимков, приближаясь, и закончить, когда в кадре будет всего четыре или пять элементов. В получившейся серии изображений будет одно или два, где эффект узора проявится сильнее всего. Возникновение эффекта узора зависит от масштаба съемки.

Узор в достаточно крупном масштабе, принимает вид текстуры. Текстура — это свойство поверхности. Структура объекта — это его форма, между тем как структура материала, из которого он сделан, — это его текстура. Как и узор, она определяется масштабом. Текстура куска песчаника — это необработанность



отдельных компактно спрессованных зернышек. Далее подумайте о том же песчанике как о части скалы; теперь поверхность — скала, и ее текстура гораздо более масштабная, состоящая из трещин и каменных неровностей. Наконец, подумайте о горной цепи, к которой относится эта скала. На фотоснимке, сделанном со спутника, даже самые большие горы выглядят как морщинки на поверхности земли: это ее текстура.

Даже если мы не можем физически протянуть руку и потрогать текстуру поверхности, сама ее видимость воздействует на наш сенсорный канал. Это объясняет, почему текстура проявляется через освещение: в малом масштабе только это выявляет рельеф. Поэтому важно направление и качество освещения. Рельеф и, стало быть, текстура, вырисовывается лучше всего, когда освещение косое и притом яркое, а не мягкое или рассеянное. При таких условиях получаются наиболее четкие тени, отбрасываемые каждым элементом текстуры, будь это переплетение нитей ткани, морщинки на коже или древесные волокна. Как правило, чем тоньше текстура, тем более косое и яркое нужно освещение,

▲ МНОЖЕСТВО

Массовая концентрация объектов имеет свою привлекательность — как в изобразительном плане, так и в плане удивления от созерцания неожиданно большого количества. Заполнять или почти заполнять рамку — более-менее важно, чтобы изображение такого рода подействовало. В данном случае, несмотря на то что сцена снята под острым углом, телеобъектив с фокусным расстоянием 600 мм уплотняет массу.

чтобы она была ясно видна, за исключением того, что самая гладкая поверхность, как, например, отполированный металл, является отражающей, и на место текстуры тут приходит отражение (см. с. 124).

Существует также понятие множества — огромного количества похожих объектов. Их привлекательность часто кроется в удивлении от наблюдения такого их множества в одном месте одновременно. Например, общий план Каабы в Мекке с одного из минаретов охватывает по меньшей мере миллион человек. Установка рамки в границах множества побуждает зрителя верить, что видимое им на изображении множество безгранично.



◀ РЕГУЛЯРНЫЙ УЗОР

Множество предметов представляет собой узор. Группировка, аналогичная той, что показана на этом примере, не особенно привлекательна, и занимательность таких фотографий очень сильно зависит от природы объектов: бутылочные пробки были бы менее привлекательны, чем эти маленькие образки. Заметьте, что ощущение узора зависит от масштаба и количества; при кадрировании оно было бы утрачено.



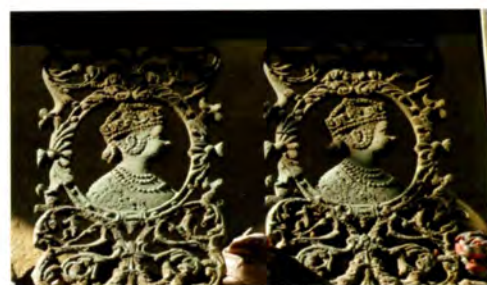
◀ НАРУШЕНИЕ УЗОРА

Узоры, как правило, не обладают направляющим действием и потому зачастую лучше выглядят на заднем плане, нежели в виде объекта фотографии. Однако в данном примере масса жемчужин, только что извлеченных из раковин на тайландской жемчужной ферме, — это сам объект. Чтобы подчеркнуть количество, они распространяются за пределы четырех сторон рамки, но, чтобы изображение не было упорядоченным, был добавлен контрастирующий визуальный элемент — жемчужина неправильной формы, которая нарушает узор, чтобы усилить его эффект.



◀ НЕРЕГУЛЯРНЫЙ УЗОР

Чтобы при неупорядоченности объектов тем не менее получился узор, они должны быть сгруппированы близко друг от друга; седла сгруппированы не так уж хаотично, как может показаться. Эффективность узора также зависит от того, какую площадь он занимает. Если элементы достигают границ рамки по всем сторонам, зритель полагает, что они распространяются за ее пределы.



▲ НАПРАВЛЕННОЕ КОСООСВЕЩЕНИЕ

Для наилучшего выявления текстуры объект должен быть освещен под острым углом. При этом освещение должно быть направленным. Лучи солнца, направляясь почти параллельно этой кованой решетке, выявляют доминирование текстуры.

ПЕРСПЕКТИВА И ГЛУБИНА

Один из парадоксов зрительного восприятия заключается в том, что в то время как изображение, проецируемое на сетчатку глаза, подчиняется законам оптики и потому дальние объекты выглядят меньше по размеру, чем ближние, мозг человека, при наличии ориентиров, знает их настоящий размер. И в процессе наблюдения человек воспринимает обе реальности — далекие объекты малого размера и одновременно — их же в полном масштабе. То же самое происходит в случае с линейной перспективой. Параллельные края дороги, уходящей вдаль, оптически сходятся вместе, но в то же время воспринимаются как прямые и параллельные.

Обычно это явление объясняют «постоянством масштаба» — малопонятным механизмом восприятия, который позволяет разуму разобраться с несообразностью эффекта глубины.

Ощущение глубины на снимке всегда важно, и это в свою очередь влияет на реалистичность фотографии. В самом широком смысле перспектива — это внешний вид объектов в пространстве, а также их отношение друг с другом и со зрителем. Чаще всего в фотографии перспектива используется для передачи интенсивности впечатления глубины.

Повышенное чувство глубины посредством выраженной перспективы

имеет тенденцию усиливать у зрителя ощущение, будто он своими глазами видит реальный вид. Так в большей степени демонстрируются предметные качества объекта и в меньшей степени — изобразительная структура.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

При создании двумерных изображений это, в общем, самый известный тип эффекта перспективы. Линейная перспектива характеризуется сходящимися линиями. В большинстве случаев эти линии действительно параллельны друг другу, как, например, края дороги или низ и верх стены, но если они простираются вдаль от камеры, то они выглядят идущими по направлению к одной или нескольким точкам схода. Если они простираются на изображении на достаточное расстояние, то действительно сходятся в какой-то точке. Если фотокамера находится в горизонтальном положении и в объективе — ландшафт, горизонтальные линии сойдутся на горизонте. Если камера держится вертикально, вертикальные линии — например, стороны здания — будут стремиться к пересечению в какой-то неопределенной точке неба.

В процессе сходимости все или большинство линий становятся диагональными, и это вызывает визуальное напряжение и ощущение движения (см. с. 76–77). Само движение усиливает впечатление глубины, направляясь вдоль линий, проводящих взгляд внутрь картины и выводящих назад. Поэтому по ассоциации диагональные линии любого рода содержат намек на глубину, в том числе и тени, которые, если наблюдать их сбоку, могут выглядеть как линии. Так что свет солнца, особенно если оно низко в небе, усилит перспективу, если тени,

> ТИЛТ-ОБЪЕКТИВ

На этом изображении, сделанном при помощи тилт-объектива, резкими получились не только картографические тексты на переднем плане, но и дальняя часть помещения. Тилт-объектив позволяет наклонить оптический блок к плоскости пленки (сенсора), что в свою очередь помещает зону резкости изображения под углом к сенсору камеры.

СПОСОБЫ УСИЛЕНИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ	СПОСОБЫ ОСЛАБЛЕНИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ
Выбор такой точки съемки, откуда открывается вид вдаль.	Изменить точку съемки таким образом, чтобы различные планы в кадре выглядели как несвязанные; чем меньше они связаны, тем лучше.
Широкоугольные объективы усиливают линейную перспективу, если они приближены к предметам переднего плана и могут показать значительную область от переднего плана до дальнего.	Телеобъектив сближает планы, уменьшая линейную перспективу при использовании с дистанции.
Размещение объектов с теплыми оттенками на фоне, имеющем холодный оттенок.	Размещать объекты холодных тонов на фоне заднего плана теплого тона.
Использование в большей степени направленного, менее рассеянного освещения.	Применять фронтальное освещение, рассеянное и не создающее теней.
Использование такого освещения или размещения, чтобы яркие тона находились на переднем плане, а темные — сзади.	Применить обратное распределение тонов, добившись отсутствия на переднем плане освещенных объектов и ярких оттенков.
Где это уместно, вносите в кадр объекты примерно одинакового размера, располагая их на разных расстояниях, чтобы показать градацию дистанции. В идеале используйте одинаковые объекты.	Максимизировать глубину пространства, чтобы в идеале весь снимок был четко сфокусирован. Применяя павильонную камеру или тилт-объектив, используйте подлинники для увеличения общей резкости.
Допускайте нерезкость по мере увеличения дистанции.	Уменьшите действие атмосферной дымки, используя ультрафиолетовые и поляризационные светофильтры.



Scale 1 = 10 Miles

The plan was drawn by the Surveyors of the Land Office in April 1762
W. Mordaunt



производимые им, падают диагонально. Точка съемки определяет угол схождения, и чем под более острым углом показана поверхность, тем этот угол больше.

Фокусное расстояние объектива — еще один важный фактор. Из двух объективов, направленных к точке схода, широкоугольный объектив покажет на заднем плане больше диагоналей, и у них будет более доминантное влияние в структуре изображения. Таким образом, широкоугольные объективы способны усиливать линейную перспективу, в то время как телеобъективы способны сплющивать ее.

ПЕРСПЕКТИВА УМЕНЬШЕНИЕМ

Она имеет отношение к линейной перспективе и фактически является ее формой. Представьте себе ряд одинаковых

деревьев вдоль дороги. Взгляд на вереницу деревьев даст знакомый эффект схождения, но по отдельности деревья будут выглядеть просто все меньшими и меньшими по размеру. Это — перспектива уменьшением, и она действует эффективнее всего в случаях с идентичными или похожими объектами, расположенными на разной дистанции от камеры.

На перспективу уменьшением влияют размещение (объекты в нижней части фотографии благодаря узнаваемости считаются находящимися на переднем плане) и перекрытие (если очертания одного объекта накладываются на другой, считается, что он впереди).

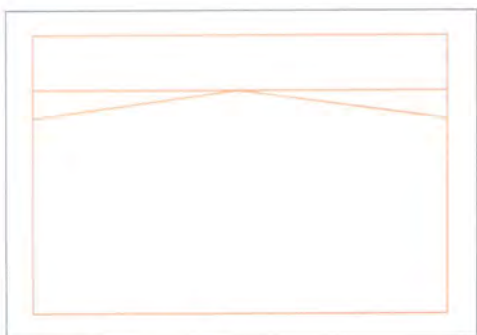
ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Атмосферная дымка действует как фильтр, уменьшая контрастность в разных частях

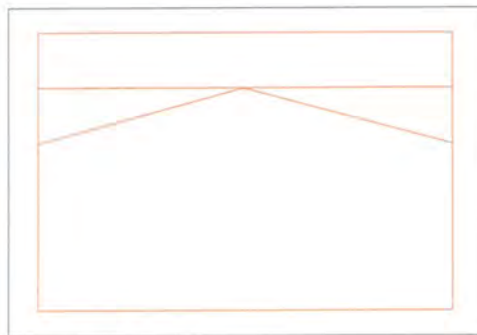
▲ ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Широкоугольный объектив с эквивалентным фокусным расстоянием 20 мм и точка съемки, показывающая параллельные линии Адрианова вала на севере Англии, удаляющегося прямо от объектива, создали классические условия для сильной линейной перспективы. Высота расположения камеры над стеной определяет дистанцию по вертикали, видимую на фотографии. Это в свою очередь определяет угол схождения.

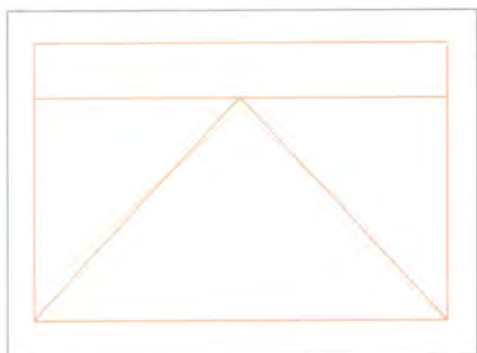
изображения и осветляя их тон. Наше знакомство с этим эффектом (например, бледный горизонт) позволяет взгляду использовать его как признак глубины. Подернутые дымкой, туманные виды кажутся глубже, чем они есть, благодаря их сильной воздушной перспективе. Ее можно усилить, используя заднее освещение, как на примере, показанном ниже, и отказавшись от светофильтров,



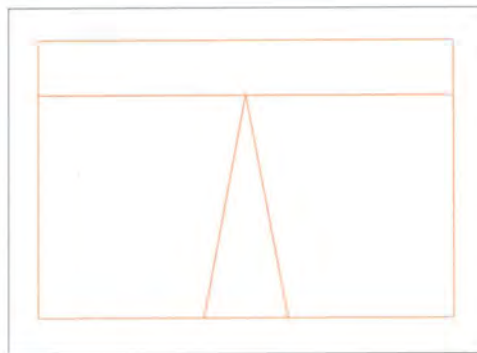
▲ ОЧЕНЬ НИЗКАЯ



▲ НИЗКАЯ



▲ СРЕДНЯЯ



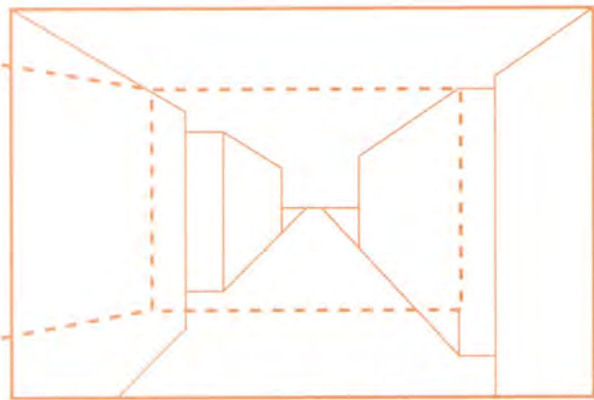
▲ БОЛЬШАЯ

◀ СХОЖДЕНИЕ И ФОКУСНОЕ РАССТОЯНИЕ

При фотографировании объективами с разными фокусными расстояниями с одной точки большее схождение диагоналей получается, когда используют широкоугольный объектив.



▲ ТЕЛЕОБЪЕКТИВ



▲ ШИРОКОУГОЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВ

▲ СХОДИМОСТЬ И ВЫСОТА

Угол обзора поверхности, на которой расположены сходящиеся линии, определяет силу эффекта перспективы. Слишком низкое положение камеры не позволяет четко запечатлеть схождение; слишком высокое показывает очень малый угол схождения.

предназначенных для отсека ультрафиолетового излучения и уменьшающих дымку. При съемке разных объектов телеобъективы в большей степени, чем широкоугольные, показывают воздушную перспективу, потому что делают акцент на дальних, а не на ближних объектах, между которыми и объективом мало дымки. Выбор в пользу синего канала при микшировании каналов для преобразования цифрового изображения RGB в черно-белое также увеличивает этот эффект.

ТОНАЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Помимо осветляющего эффекта, оказываемого дымкой на далекие объекты, светлые тона выглядят выступающими, а темные — отступающими. Таким образом, светлый объект на темном фоне в норме выступает вперед, давая сильное ощущение глубины. Этим можно управлять, тщательно размещая объекты или регулируя освещение. Если же сделано наоборот, то создается неоднозначность фигура/фон, как на с. 46–47.

ЦВЕТОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Теплые цвета имеют тенденцию восприниматься как выступающие вперед, а холодные тона как отступающие. Поэтому, не считая других факторов, красный или оранжевый объект на зеленом или голубом фоне будет вызывать чувство глубины только благодаря оптическому эффекту. Правильное расположение объектов можно использовать как метод управления. Чем интенсивнее цвета, тем сильнее этот эффект, но если имеется разница в интенсивности, то выбор должен быть сделан в пользу переднего плана.

▶ ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Постепенно светлеющие тени указывают на эффекты увеличивающейся плотности атмосферной дымки, и так создается глубина. Этот эффект более силен при заднем освещении, примерно как здесь.



▲ ПЕРСПЕКТИВА УМЕНЬШЕНИЕМ

Рассматривание череды мемориальных арок в китайской провинции Аньхой наводит на мысль, что эти объекты одинаковые. Их уменьшающиеся размеры дают сильное ощущение глубины. Также здесь присутствует воздушная перспектива благодаря туману.



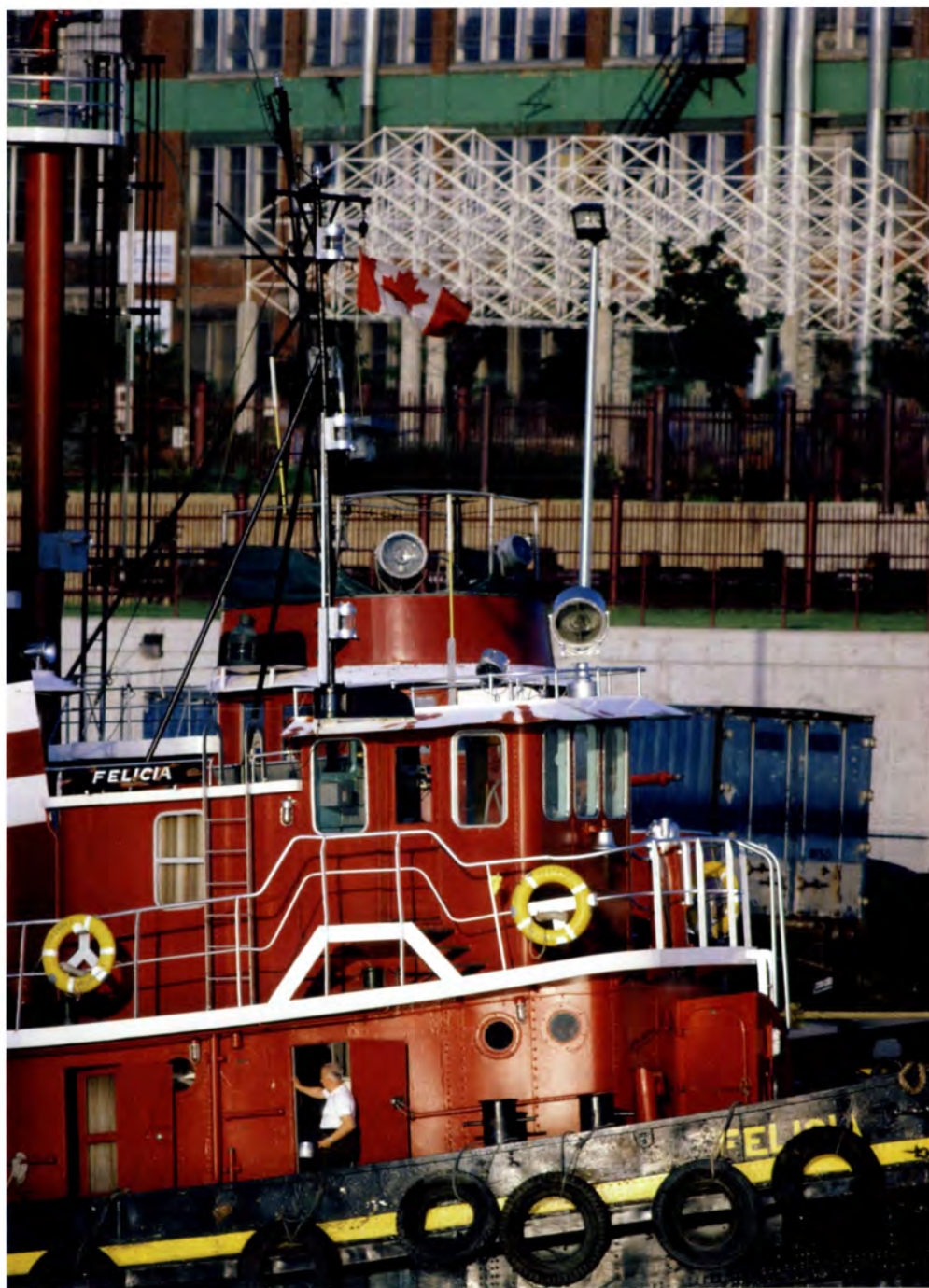
РЕЗКОСТЬ

Казалось бы, чтобы объект выглядел четко, он должен находиться близко, и все, что создает разницу в резкости в пользу переднего плана, усиливает ощущение глубины. Атмосферной дымке в чем-то свойствен этот эффект. Однако самое сильное средство контроля — это наводка на резкость. Если разные части изображения отличаются по степени резкости, то благодаря знакомству с этим эффектом мы воспринимаем присутствие на снимке нечетких планов как признак глубины — когда не резок либо передний план, либо задний, или же оба.



▲ РЕЗКОСТЬ

Выборочное наведение на резкость создает глубину, воздействуя на два механизма восприятия. Один из них привлекает внимание к участкам с наибольшей плотностью информации. Другой связан с нашим опытом рассматривания фотографий, из которого мы знаем, что нечеткий участок, частично перекрывающий четкий участок, находится впереди. Вдобавок на этой фотографии селения горного племени в северном Таиланде имеется психологический компонент — ощущение, будто мы рассматриваем селение, находясь за его пределами.



▲ ОТСУТСТВИЕ ВОЗДУШНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Фронтальное освещение и ясная погода — два условия, уменьшающих воздушную перспективу, как на этом снимке района доков, сделанном ранним утром. Тона и локальные контрасты на переднем и заднем планах очень похожи и дают совершенно незначительное ощущение глубины.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ВЕС

Мы в первую очередь смотрим на то, что нам интересно, и когда мы начинаем что-либо рассматривать, будь это реальный вид или изображение, мы прикладываем к делу «накопленные знания», появившиеся у нас с опытом. Недавние исследования процессов восприятия это подтверждают; психологи Диана Дойч и Антони Дойч в 1963 году выдвинули концепцию «взвешивания важности» (importance weightings) как главного фактора зрительского внимания. Взвешивание важности влияет на процесс восприятия фотографии, поскольку, помимо композиции, определенные типы содержания привлекают взгляд сильнее, чем другие. Разумеется, выделить характерные черты такого содержания трудно, но существует ряд полезных обобщений. Определенные объекты могут привлекать людей сильнее, чем другие, либо потому, что мы научены ожидать от них получения большей информации, либо потому, что они воздействуют на наши эмоции и желания.

Самые распространенные привлекающие детали — черты человеческого лица, особенно глаза и рот. Глядя именно на них, мы получаем большую часть информации о том, как реагирует тот или иной человек. Исследования нервной системы показали, что в мозге имеются специальные модули для узнавания лиц, а также — кистей рук, и это веское доказательство того, насколько важны эти объекты в визуальном плане.

Еще один класс объектов, привлекающих взгляд своим большим весом, — это надписи, как нечто такое, что обладает высокой информативной ценностью. Например, в уличной фотографии вывески и рекламные щиты имеют тенденцию отвлекать на себя внимание, и значение слов может добавить еще один уровень интереса. Даже если язык не знаком зрителю (например, китайский, если обратиться к фотографии на с. 42), надписи все равно завладевают его вниманием. Ансел Адамс, рассказывая о фотосъемке китайских надгробий, написал: «Надписи

на иностранном языке могут обладать абсолютными эстетическими качествами, которые никак не связаны со значением написанных слов».

Помимо этих «информативных» объектов, есть даже еще более обширный и трудноопределимый класс, влияющий на эмоции. Под него попадают изображения сексуального характера (эротические и порнографические), миловидные образы (например, детеныши зверей), страшные сцены (смерть и насилие), а также все отвратительное, модное, желанные товары и новинки.

Способа точно сбалансировать весомые элементы композиции нет, но интуитивно сделать это довольно легко, если фотограф способен отличать различные степени привлекательности. Содержательные весомые детали нужно показывать, используя сложные приемы композиционных и цветовых решений, благодаря которым общий вид изображения привлекает внимание.



◀ УЛИЦА В БЕНАРЕСЕ

В этой уличной сцене в фокусе интереса находится мужчина, занимающийся крайне неприятной и, возможно, опасной работой посреди уличного движения. Однако, как очень часто случается в Индии, любое промедление со съемкой приводит к тому, что люди принимаются тарашиться в объектив, чего мне вовсе не хотелось, но было неизбежно, если учесть время, которое потребовалось, чтобы занять позицию. На второй версии лицо наблюдателя срезано, и независимо от того, улучшило ли это изображение в целом, это ясно показывает разницу в том, как взгляд естественным образом путешествует по фотографии.



▲ РЫБНЫЙ БАЗАР

Неожиданно получилось так, что снимок с близкого расстояния кусков рыбы на базаре в Киото предлагает сразу три привлекающие детали — глаз (отделенный от рыбы, но тем не менее все-таки глаз), надпись и сочные цвета. Эти три кадра были сделаны естественно, без намерения отработать технику или поэкспериментировать. На первом снимке глаз рыбы, безусловно, находится в фокусе внимания и слегка смещен от центра. Отвод камеры назад и смещение вверх на втором кадре позволили увидеть полтора японских иероглифа, и внимание сосредоточено в этом угле. Еще больший отвод камеры и смещение вниз частично показывает синий пластик, так что взгляд путешествует между этими тремя примечательными объектами.

ВЗГЛЯД И ИНТЕРЕС

Способ зрительского восприятия имеет фундаментальное значение для художников, фотографов и других людей, создающих изображения. Исходная посылка этой книги состоит в том, что способ, которым вы построите композицию фотографии, повлияет на ее восприятие. Хотя с этим молча мирятся деятели всех видов изобразительного искусства, точное определение всех «как» и «почему», связанных со зрительским вниманием, затруднено из-за недостатка информации. По традиции художественные и фотографические критики на основе личного опыта и эмоций строят предположения о том, что зритель может и должен почерпнуть из картины, но этот вопрос серьезно изучался только в последние несколько десятилетий. Отслеживание движения глаз дает экспериментальное свидетельство того, как люди наблюдают реальную картину или изображение. Огромный вклад в изучение этого вопроса сделал в 1967 году Альфред Лукьянович Ярбус, проводивший ряд успешных исследований особенностей зрительного восприятия. Теперь мы знаем, что, когда человек на что-то смотрит, глаза сканируют изображение быстрыми скачками, переходя от одной точки интереса к другой. Такие движения глаз известны как саккады. Одна из причин этого явления в том, что на сетчатке глаза только ее центральная ямка имеет высокое разрешение и последовательность саккад позволяет мозгу собрать в кратковременной памяти полную картину. Саккадические движения глаз можно отслеживать, регистрируя так называемый сканирующий путь. При наложении затем на объект рассматривания — такой, как фотография — он показывает, как и в каком порядке зритель сканировал изображение.

Все это происходит так быстро (саккады длятся от 20 до 200 миллисекунд), что люди не осознают, каким образом они смотрят на вещи. Однако исследования показывают, что существуют различные типы смотрения, зависящие от того, что зритель ожидает получить в процессе. Существует спонтанное смотрение, когда зритель «просто глядит», не имея никаких конкретных намерений. Пристальный взгляд обусловлен такими факторами,

как новизна, сложность и несообразность. В случае с фотографией взгляд привлекают такие вещи, которые вызывают интерес, и такие части изображения, которые содержат информацию, полезную для его осмысления. Визуальный вес, как мы уже убедились, играет важную роль; дело в том, что на спонтанное смотрение также влияют «накопленные знания», к которым, помимо прочего, относится знание о том, что глаза и губы весьма много говорят о настроении и поведении изображенного человека.

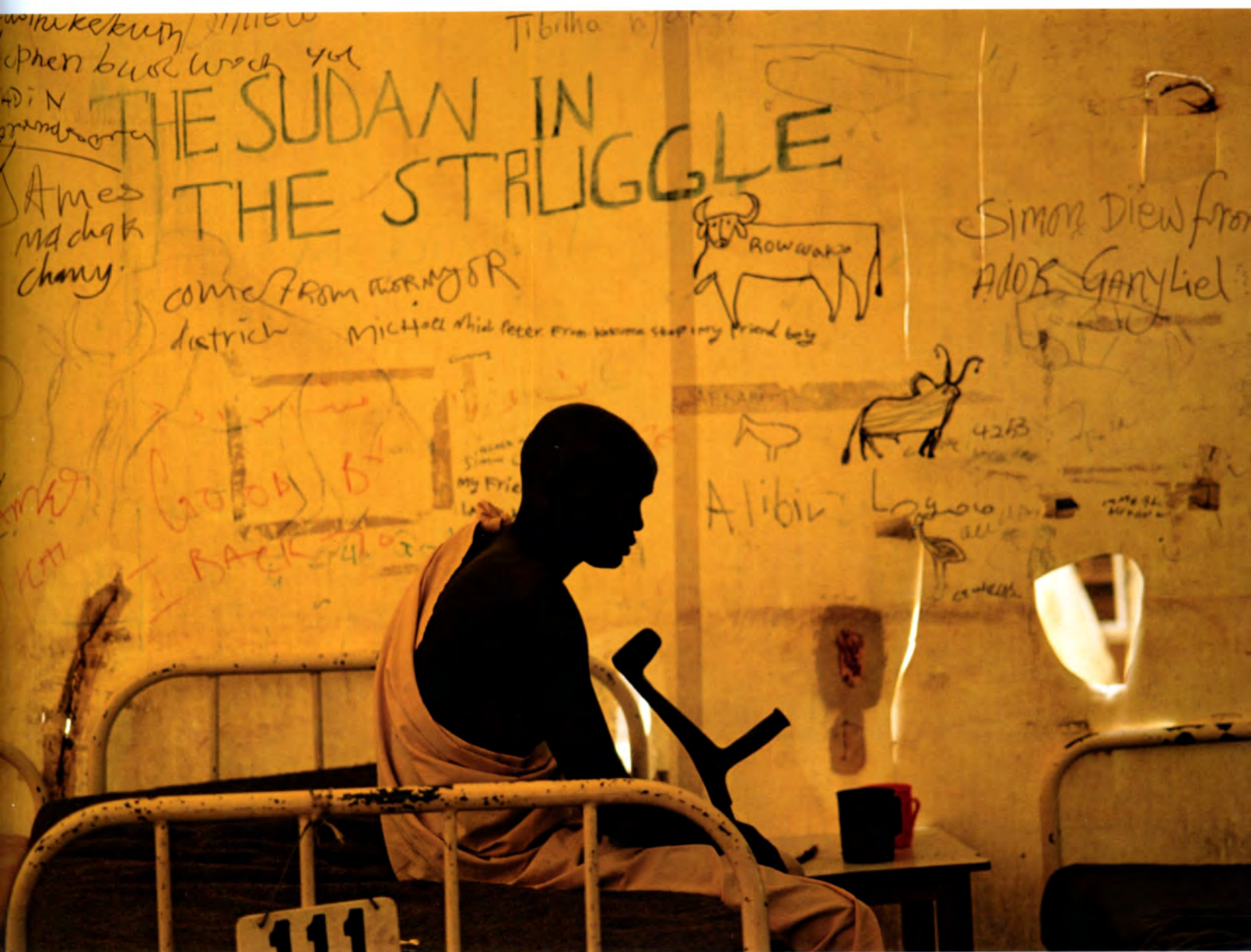
Второй тип смотрения — целенаправленное, когда зритель старается что-то отыскать или получить специфическую информацию от изображения или реальной картины. Что до смотрения на фотографию, мы можем предположить, что зритель занимается этим по собственному выбору и, вероятно, ради определенного удовольствия или развлечения (или в надежде, что фотография это ему даст) — это важное начальное условие. Следом идут ожидания зрителя. Например, если при первом взгляде он видит на изображении что-то необычное или непонятное, то наверняка будет пристально рассматривать в поиске информации, которая объяснит, что к чему. Классическое исследование этого явления было проведено Ярбусом в 1967 году, в ходе которого картина, изображавшая посетителя, вошедшего в гостиную («Не ждали» Репина — *Пер.*), показывалась вначале без каких-либо инструкций, а затем с шестью разными вопросами, в том числе о возрасте персонажей картины. Сканирующие пути глаз участника эксперимента отличались в зависимости от вопроса, который он слышал.

Другое исследование в этой области показывает, что большинство людей сходятся во мнении о том, какие части той или иной картины самые информативные, но на это всегда влияет индивидуальный опыт (благодаря накопленным знаниям сканирующие пути каждого индивида становятся уникальными). Большинство живописцев и фотографов считают, что они в какой-то степени способны контролировать то, как другие люди рассматривают их произведения (собственно, в этом и состоит тема данной книги), и исследования это подтверждают, в частности, один эксперимент (Хансен и Стовринг, 1988),



▲ ЗАДАННАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

На этой фотографии, снятой в палатке госпиталя Красного Креста, разбитого для раненых во время суданской гражданской войны, я хотел показать две вещи в более-менее равной мере. Первое — это раненый солдат, перенесший ампутацию, второе — богатая коллекция настенных надписей и рисунков, накопившихся со временем. Эти граффити содержали красноречивый лозунг «Судан в борьбе» (*The Sudan in the Struggle*), благодаря которому отпадала надобность в подписи к фотографии, и изображения животных, в частности, коров (многие пациенты госпиталя были представителями скотоводческих племен), воскрешающие в памяти наскальные рисунки. Хотя курс, по которому фотографию будут рассматривать, не был вычерчен с абсолютной точностью, я определил ключевые элементы изображения (обведенные и пронумерованные на верхней иллюстрации). По ним я вычертил приблизительно заданную последовательность просмотра, указанную стрелками на нижней иллюстрации (заведомо реконструированной для пояснения содержания этой страницы).



в ходе которого художник объяснял, каким способом он хотел побудить зрителей рассматривать его работы, и последовавшее отслеживание движений глаз показали, что он был в основном прав. Еще один эксперимент показал, что скани-

рующий путь, возникающий при первом взгляде, занимает около 30% времени просмотра и что большинство зрителей затем повторяют его — заново сканируют изображение тем же путем вместо того, чтобы уделить это время исследованию

других частей картины. Иными словами, большинство людей мгновенно решают, что, по их мнению, является важным и интересным на изображении, и рассматривают соответствующие части.

СОДЕРЖАНИЕ — СИЛЬНОЕ И СЛАБОЕ



Отношения между содержанием и геометрией фотографии, а также трудности с их разделением для анализа вызывали муки или, по крайней мере, изрядную озадаченность довольно у многих обозревателей. Например, Ролан Барт считал фотографию по большей части не поддающейся классификации, поскольку она «всегда содержит объект или событие в себе» и «не бывает фотографии без кого-то или чего-то».

В контексте создания фотографии дело упрощается знанием ближайшей задачи. При съемке почти любого кадра в какой-то момент фотограф понимает, каким должен быть объект, и решает, как наилучшим образом показать объект на фотографии.

Содержание — это сущность фотографии, будь оно конкретным (объекты, люди, виды и т. д.) или

абстрактным (события, деятельность, концепции и эмоции). Степень влияния содержания, имеющего определенную притягательную силу, на композицию определить достаточно сложно. К тому же разные классы объектов способны указывать на методы съемки, в основном по практическим соображениям. В хроникальной фотографии факт события является ключевым предметом, по крайней мере для редакторов. Можно снимать какое-то событие, имея другой замысел, может быть, занимаясь поиском чего-то более типичного или символического, но тогда это будет не настоящая хроникальная фотография. И если процесс съемки определяют факты, то, вероятно, будет меньше возможностей или причин для экспериментирования с индивидуальной трактовкой.

Другими словами, сильное содержание, как правило, требует конкретной трактовки — практичной композиции, а не какой-нибудь необычной.

Возможно, сейчас уместно изложить рассказ британского фотографа, соучредителя агентства Magnum Джорджа Роджера (1908—1995), даже притом, что, к счастью, большинство из нас никогда не окажется в такой ужасной ситуации. В конце Второй мировой войны Роджер вошел с войсками союзников в концентрационный лагерь Берген-Бельсен. Позднее в интервью он сказал: «Когда я обнаружил, что я могу смотреть на ужасы Берген-Бельсена — 4000 мертвецов и вокруг лежат умирающие от голода — и думать только о красивой фотографической композиции, то понял, что со мной что-то случилось, и я делаю что-то не то».

◀ ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ПОЛЯ СМЕРТИ

Я включил сюда эту фотографию потому, что в тот вечер, когда я ее снял, я подумал о замечании Джорджа Роджера по поводу съемок в лагере Берген-Бельсен. Я приехал тогда в Камбоджу, чтобы встретиться с главными действующими лицами кинофильма «Поля смерти» — Дитом Праном, на событиях жизни которого был основан фильм, и Хенгом Нгором, сыгравшим в фильме его роль и получившим за нее «Оскара». На этом снимке содержание не только доминирует, но и ужасает. У меня и у моего друга, писателя Роджера Уорнера, возникли по этому поводу моральные колебания. Целью поездки было сделать интересную историю для американской телепередачи Prime Time. Все, особенно Дит Пран и Хенг Нгор, хотели напомнить людям о геноциде, и каждый был готов проделать большую работу. Дит Пран очень хорошо контролировал свои эмоции, и из-за этого у продюсера программы возникли трудности с демонстрацией человеческих переживаний ужаса ситуации. Мы с Роджером знали о заброшенном школьном здании возле Ангкора, где были свалены черепа и кости. Было ясно, что два камбоджийца испытают горькое чувство, если посетят его. Мы все им объяснили, и они согласились туда поехать, поскольку понимали, что документальный фильм и фотосерия так будут интереснее. Всем было не по себе, но мы считали, что так надо. Как вы можете себе представить, любое обсуждение композиции или техники здесь было бы неприятным. Тем не менее, как увидел бы любой профессиональный фотограф, приходится применять свои навыки и умения в каждой ситуации, а в такой ситуации, как эта, возможно, с еще большей тщательностью и уважением.



▲ ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ФОРМА

Объект, о сущности которого, глядя на это изображение, трудно догадаться, — это золотые слитки, плавящиеся в тигле. При виде сверху композиция и цвет удивляют и доставляют удовольствие — другими словами, возможность заглянуть сверху позволила создать неожиданный визуальный образ.



▲ ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ СОДЕРЖАНИЕ

Эта фотография в значительной степени является свидетельством факта — объекта и события, — и интерес зрителя здесь вызывает содержание снимка, а не композиция или ракурс. Вот подпись к фотографии: «Будда в золотых очках в бирманском поселке близ города Пьи. Считается, что эта статуя способна помогать при проблемах со зрением, а гигантские окуляры — подарок британского колониального офицера в благодарность за исцеление его жены от недуга. Очки чистят каждый месяц».



ГЛАВА 3
ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ
ЭЛЕМЕНТЫ
И ФОТОГРАФИЯ

Словарь композиции составлен из того, что мы называем геометрическими элементами, двумерными формами, находящимися внутри кадра. В классической теории композиции, применяемой в живописи и иллюстрировании, не так уж трудно отделить геометрические элементы на бумаге от реальных объектов, изображаемых с их помощью. Живопись и иллюстрирование не предполагают неперемещения принципов реализма, так что в этих видах изобразительного творчества абстрактная трактовка базовых элементов для зрителя абсолютно приемлема.

Однако в фотографии далеко не все позволительно. Мы вновь возвращаемся к ее уникальному свойству — фотография всегда изображает реальные вещи. Фотографические отпечатки — это совсем не то, что начертано рукой. Они всегда показывают то, что реально существовало. Этот факт вовсе не исключает идеи геометрических элементов, но затрудняет возможность их применения.

Самые простые элементы из всех — пункты, или точки, способные привлекать внимание. На ступень выше находятся линии. Еще выше в иерархии геометрических объектов расположены

формы, выполняющие функцию организации элементов изображения. То, что мы по своему выбору определяем на фотографии как пункт, линию или форму, не обязательно таковыми являются. Наше заключение зависит от нашей личной трактовки изображения, а на интерпретацию может влиять характер содержания, степень нашего понимания содержания и интерес к нему.

Все три группы геометрических элементов тесно связаны, поскольку они могут входить в состав общей, иногда более сложной структуры. Последовательность пунктов воспринимается как линия, линии могут образовывать простейшие формы, из простейших форм состоят системы со сложной структурой. Таким образом, формы тесно связаны — как в плане изобразительности, так и в плане выразительности — с линиями. Четырехугольники — это результат пересечения горизонтальных и вертикальных линий, треугольники образуются диагоналями, а окружности — кривыми линиями. Хотя может показаться, что число разнообразных форм бесконечно, существуют всего три основные формы: четырехугольник, треугольник и круг. Все другие формы — от трапеций до эллипсов — представляют

собой их вариации, и так как важность изобразительных элементов для композиции зависит от их принципиальной узнаваемости, нет нужды выходить за рамки этих трех плоскостных фигур. Неявно различимые фигуры относятся к самым полезным; они помогают организовать элементы композиции, придать изображению узнаваемую форму и дают взгляду возможность обнаружить себя лишь после небольшого зрительного усилия.

Пункт, линия и форма — базовые элементы композиции в любом виде изобразительного искусства, но в фотографии есть и свои особые элементы — уникальные визуальные качества, которые образуются в процессе съемки и являются чисто фотографическими. Эти эффекты иногда могут быть вызваны ограничениями (например, недостаточно света для выдержки, способной остановить движение) и порой каким-нибудь артефактом (например, световым бликом). Однако они могут использоваться и намеренно для работы над изображением (например, можно делать размытые цветные пятна с помощью расфокусирования) и являться полезной частью синтаксиса фотографии.

ПУНКТ

Базовый элемент — это пункт, самая маленькая часть изображения. Чтобы быть значимым, пункт должен как-то контрастировать со своим окружением — например, по цвету или тону (термином «пункт» переведено понятие point, близкое по смыслу к принятому в отечественной литературе понятию «световое [цветовое, тональное] пятно», но не полностью совпадающее с ним. — *Ред.*). Простейшая форма пункта на фотографии — это изолированный объект, видимый на расстоянии на фоне относительно однородного заднего плана, как, например, судно в море или птица в небе. Самая простая композиция: единственный элемент, не имеющий выразительной формы, и простой фон. В таком случае главный вопрос — это расположение пункта. В каком бы месте кадра ни оказался пункт, его будет видно сразу. Размещение пункта влияет на художественные качества фотографии, создавая нужный баланс.

С чисто эстетической точки зрения помещение элемента в центре рамки может быть логичным, но при этом изображение становится статичным и неинтересным, а композиция редко получается удачной.

Впрочем, в фотографии полная свобода размещения объектов никогда не гарантирована, и условия часто бывают такими, что вы не можете упорядочить элементы точно по вашему желанию даже при смене объектива или точки съемки. Так было при создании фотографии крестьянина на рисовом поле (с. 68–69), однако даже при наличии естественных ограничений результат получился вполне удачным. Эта серия снимков показывает, как много вариантов композиции можно создать при фотографировании. Кроме того (и это мое личное мнение), лучше проявить супероригинальный подход, нежели действовать предсказуемо.

► БЕЛАЯ ЦАПЛЯ

Тональный контраст между белой цаплей и ее окружением делает эту птицу точкой привлечения внимания. Заметьте, что на направление размещения пункта влияет мало причин; здесь достаточно участка, слабо освещенного солнцем, чтобы поместить цаплю по отношению к верхнему левому углу фотографии так, чтобы она была в контрасте с этим участком.

▼ ЗОНЫ РАЗМЕЩЕНИЯ

Можно выделить три зоны для размещения единичных доминирующих элементов в рамке. Пункт взаимодействует с рамкой двумя способами. Во-первых — подразумеваются неявно выраженные силы, действие которых определяют пропорции расстояний от каждого угла и стороны до пункта. Во-вторых — неявные линии обозначают горизонтальное и вертикальное разделение кадра.



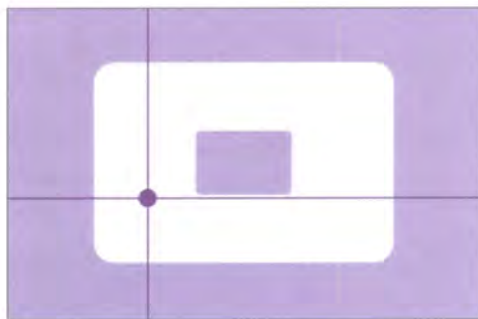
▲ В ЦЕНТРЕ

Статично и чаще всего скучно.



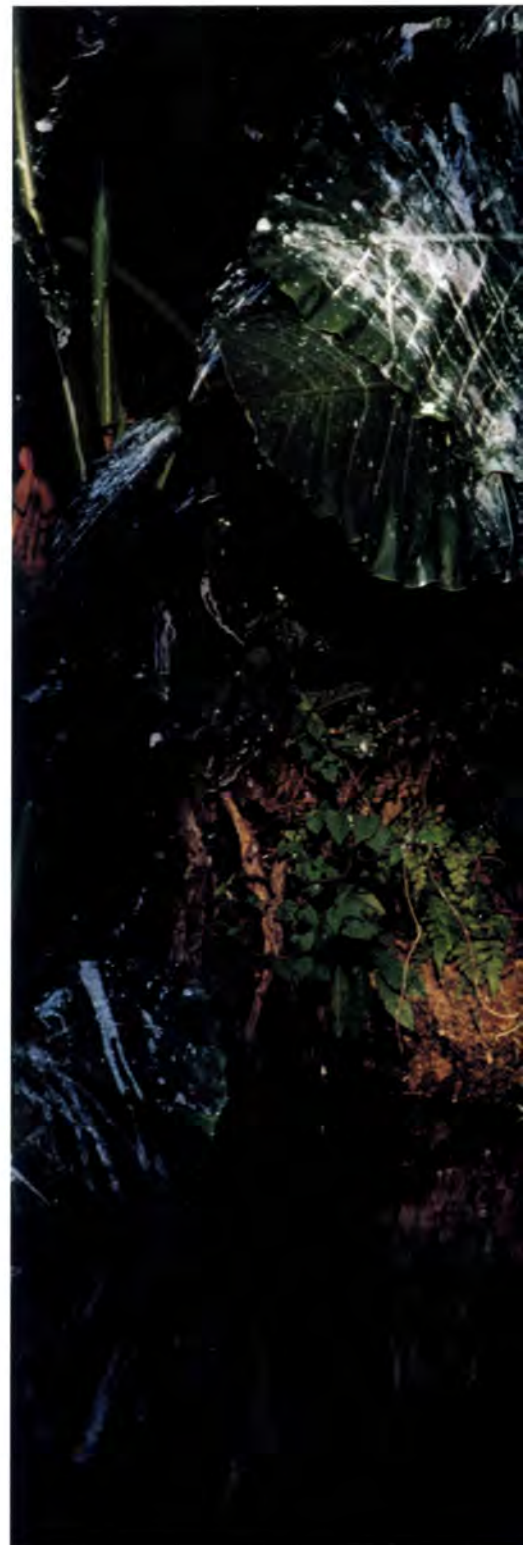
▲ БЛИЗКО К КРАЮ

Явно эксцентрично и нуждается в обосновании.



▲ СЛЕГКА СМЕЩЕНО ОТ ЦЕНТРА

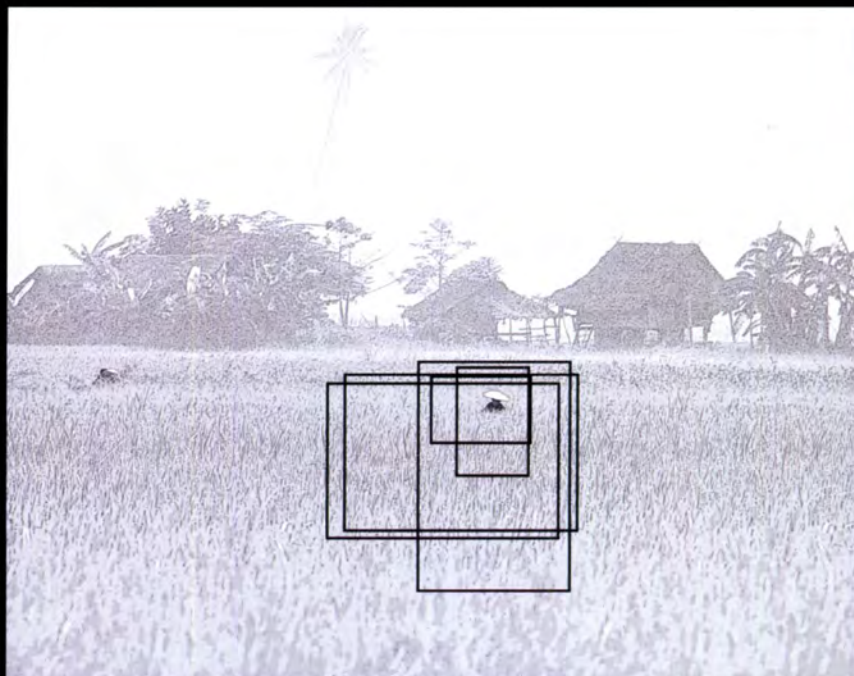
Умеренно динамично и не экстремально.





ВОЗДЕЛЫВАТЕЛЬ РИСА

Эта серия снимков иллюстрирует затруднения, возникающие при создании композиции фотографии с ориентированием на единственный объект. Место действия — рисовое поле в северном Таиланде. Цель фотографа: снимок человека, окруженного зеленью, доходящей до границ кадра, но, поскольку точка фотографирования была намечена довольно низко, в верхней части рамки особого выбора не было. Первые четыре кадра были сняты объективом с эквивалентным фокусным расстоянием 180 мм, и результаты получились с чрезмерным смещением от центра. Поэтому был применен объектив с фокусным расстоянием 400 мм, что соответственно увеличило верхнюю часть; на каждом снимке верхняя кромка рамки поднята как можно выше, но не выходит за пределы рисового поля. Пробовались и вертикальные вариации, но в конечном итоге для журнального разворота подошла фотография под №5; на выбор редактора повлияло энергичное движение крестьянина.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

НЕСКОЛЬКО ПУНКТОВ

Как только добавляется хотя бы еще один пункт, простота утрачивается. Два доминирующих элемента в кадре создают размерность дистанции, соизмеримость частей кадра. Сила взаимодействия между двумя пунктами зависит от степени их доминантности и от того, насколько однороден фон. Приведенные примеры достаточно просты, но в сложных изображениях добавочные элементы картины ослабляют взаимодействие двух пунктов.

Взгляд побуждается к движению от одной точки к другой и обратно, и две точки всегда соединяет незримая линия — самый важный динамический фактор на изображении с двумя точками. Она взаимодействует с горизонталями и вертикалями кадра и также имеет направление, которое зависит от различных факторов. Но чаще всего линия идет от сильного пункта к слабому или к тому, который ближе к краю.

Наличие нескольких пунктов дает ощущение заполненности пространства между ними, но характер ощущения зависит от предпосылок восприятия зрителя. Таким образом пункты могут объединить участок. Однако этот эффект зависит от их расположения и площади, и, наблюдая группу объектов, взгляд испытывает почти непреодолимую тенденцию создать на основе их расположения фигуру (см. раздел «Гештальт-восприятие» на с. 38). В результате из поля зрения могут выпасть другие участки кадра, и тем самым изображение окажется расколотым.

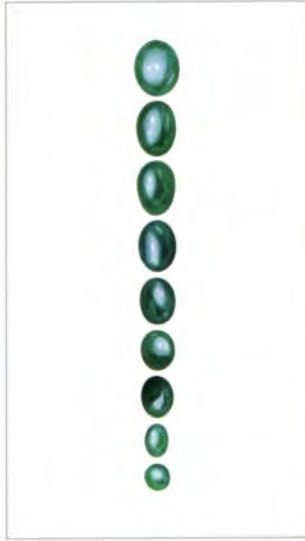
Расположение нескольких объектов может стать трудной задачей. Насколько структурированным должно быть группирование? Следует ли пытаться сделать изображение натуралистичным? Если совершенно ясно, что на снимке представлены предметы, размещенные

специально для съемки, а не увиденные случайно, как в трех примерах на с. 71 (нефрит, жемчуг и предметы, залитые в смолу), слишком искусное расположение может просто оскорбить зрителя-интеллектуала. Вот как противопоставил организованные и естественные композиции Фредерик Соммер, когда его спросили, не перегруппировал ли он сфотографированные им останки животных: «Нашему вниманию попадают предметы в таких формах, которые гораздо сложнее, чем те, что мы могли бы сами создать. <...> Мы взяли пять камешков <...>, обнаружили, что могли бросать их бесконечное число раз и получать интересные комбинации. Каждый бросок этих камешков давал нам возможность увидеть такое их сочетание, какое мы и близко не создали бы своими руками. Другими словами, силы природы постоянно работают на нас».



▲ > ПОСЛЕ ОЧИСТКИ РИСА

Работники тайландской рисовой фермы пересекают открытое пространство, покрытое рисовой шелухой. При съемке с крыши было много возможностей выбрать момент съемки и композицию, и тут представлены фотографии, сделанные горизонтально и вертикально. Отметьте различия в динамике между форматами.



▲ НЕФРИТ ЮВЕЛИРНОГО КАЧЕСТВА

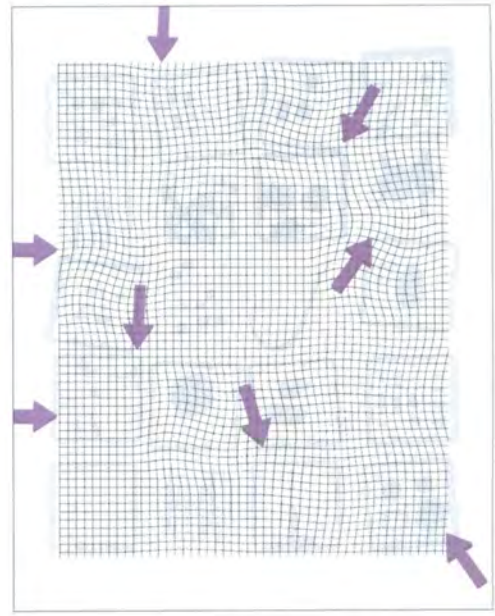
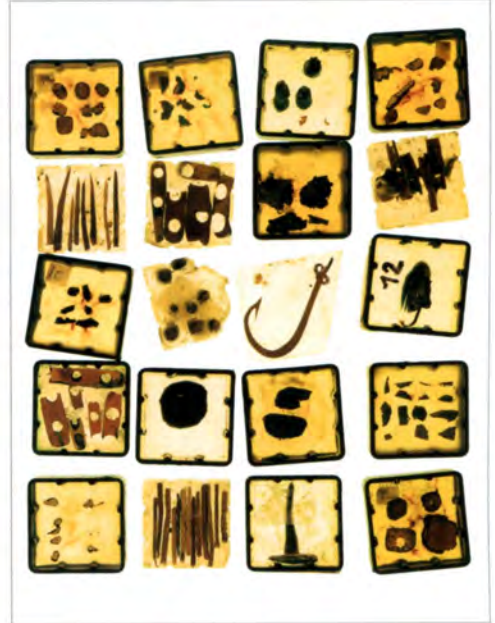
Натюрморт, размещенный специально для съемки в лавке торговца нефритом. Необработанные камни образовали задний план, один из них — с характерным «окошком», выточенным на поверхности. Это определило участок для раскладки девяти камней-кабошонов. Одно из наиболее ярко проявляющихся свойств незапланированной фотографии — неожиданное появление правильных форм и узоров, но в случае студийной съемки часто происходит все наоборот. Очевидно, что камни не нашли в таком виде,

а разложили, однако правильную форму создать не удалось. Для расположения девяти сходных объектов так, чтобы они не составили вместе фигуру, понадобилось несколько минут, некоторое внимание было уделено их векторам. Выточенное в камне «окошко» задавало группе движение, и законченная структура имеет линии, идущие вонне в трех направлениях, хотя и не очень явно. Создать беспорядок, тем не менее несущий смысловую нагрузку, обычно труднее, чем порядок.



▲ ОРАНЖЕВЫЕ ЖЕМЧУЖИНЫ

Еще один организованный натюрморт. На этот раз изображены редкие оранжевые жемчужины. Здесь определяющим решением стало создание заднего плана из отполированных черных камней-голышей для текстурного и цветового контраста. Их уложили так, что получились промежутки, которые были заполнены жемчужинами. В этом заключается роль камней в общей композиции. Выбранная структура имеет подковообразную форму.



▲ ЭКСПОНАТЫ В ПЛАСТМАССЕ

Для иллюстрирования статьи об археометрии эти блоки из римских металлических инструментов, заключенных в эпоксидной смоле, требовали упорядоченного расположения. Однако педантизм в искусстве мало кого привлекает, и после того как экспонаты расположили ровно по линейке, несколько из них намеренно были чуть повернуты, чтобы избежать чрезмерно аккуратно составленной композиции.

ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ ЛИНИИ

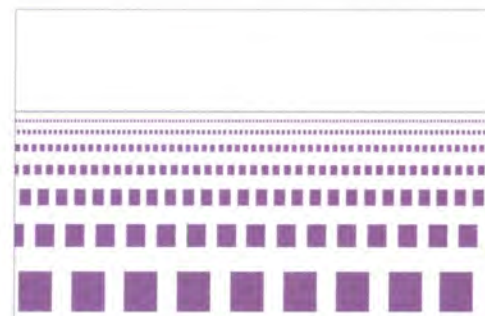
Размещение нескольких пунктов, как мы только что видели, дает эффект их объединения в группу, и мы естественно переходим к рассмотрению следующей важной группы элементов — линий. В то время как в иллюстрировании линия часто бывает первой сделанной отметкой, в фотографии линии проявляются менее явно и обычно они воображаемые. Здесь можно провести аналогию с нашим зрительным восприятием мира, при котором края видимых предметов предстают как линии. При визуальном определении линий наибольшую роль играет контраст — между светом и тенью, участками разного цвета, текстурами, формами.

Очевидно, геометрические свойства линий сильно отличаются от свойств пунктов. Подобно пунктам, линии определяют положение — это их статическое свойство. Однако линии также

характеризуются динамическими свойствами: направлением и движением. И поскольку рамка фотографии сама состоит из линий, это побуждает глаз сравнивать угол и длину линий рамки и линий изображения.

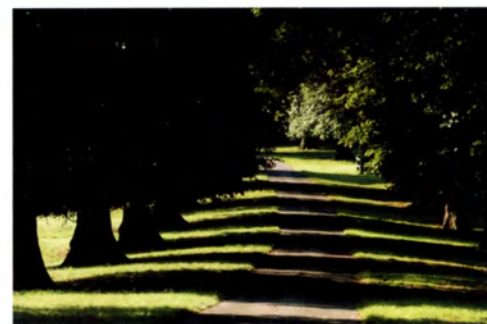
Линии обладают экспрессивным потенциалом, и разные формы линий вызывают определенные ассоциации. Например, горизонтальные линии оказывают более умиротворяющее действие, чем диагональные; зигзаг может возбуждать. Мощные четкие линии могут выражать смелость; тонкие изгибающиеся линии намекают на деликатность и т. д. Но если в абстрактном искусстве линии могут использоваться в качестве самой основы выразительности, то в фотографии — нет: здесь объект съемки часто подавляет ассоциации, которые вызывают линии. Тем не менее внимание к линиям может принести дивиденды.

Горизонталь во многих смыслах служит базовой линией композиции. Наша зрительная рамка горизонтальная, и глазам проще всего сканировать все, что попадает в поле зрения, направляя взгляд из стороны в сторону. Не удивительно, что человеческому глазу легче обозреть горизонтальные линии. Более того, горизонталь — это фундаментальная ориентирная линия, самая знакомая из всех, и даже ее визуальная тяжесть — это напоминание о том, что горизонтальная поверхность есть держащая основа. По всем этим причинам горизонтальные линии обычно выражают стабильность, вес, мир и спокойствие. Через их ассоциацию с горизонтом они также указывают на дистанцию и широту. Впрочем, следует заметить, что таким выразительным качествам обычно придают значение, только когда содержание фотографии несет в себе мало реальной информации.



▲ < ГОРИЗОНТАЛИ В ПЕРСПЕКТИВЕ

Даже беспорядочные скопления объектов с увеличением дистанции превращаются в горизонтальные вереницы предметов, и в конечном итоге — в линии. Горизонтальные компоненты этой фотографии стаи фламинго на озере кратера Нгоронгоро в Кении проявляются, только если смотреть под острым углом.



▲ ТЕНЕВОЙ КОНТРАСТ

На этом примере видно, как контрастом образуются линии, свет и тени, отбрасываемые рядом деревьев, создаются уменьшающиеся полосы, пересекающие дорогу в английском имении. В плане экспрессии это помогает вызвать чувство стабильности и умиротворенности; в изобразительном плане удаляющиеся полосы довольно интересны. Отступление назад также указывает на обилие горизонтальных линий на видах, охватывающих большую дистанцию; на плоской поверхности, наблюдаемой с очень небольшой высоты, буквально все детали сходятся и сливаются на горизонте.

< ЗНАЧИМОСТЬ ТОЧКИ СЪЕМКИ

Ряд стальных балок на стройке в Калькутте стал доминирующим горизонтальным окружением на фотографии рабочего, пьющего воду, только благодаря выбору точки съемки и фокусного расстояния. При более низкой точке съемки они бы слились в неопределенную массу, а при более высокой точке — разделились. Телеобъектив одновременно сжал перспективу и позволил сделать кадрирование, отсекающее отвлекающие детали окружения.

ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ЛИНИИ

Вертикаль — второй основной компонент рамки. Для единичной вертикальной формы по понятным причинам более подходит вертикальный формат, а не горизонтальный. Однако группа вертикальных форм приобретает горизонтальную структуру, как видно на фотографии стоящих гребцов напротив; здесь горизонтальная рамка позволяет лучше показать эту группу.

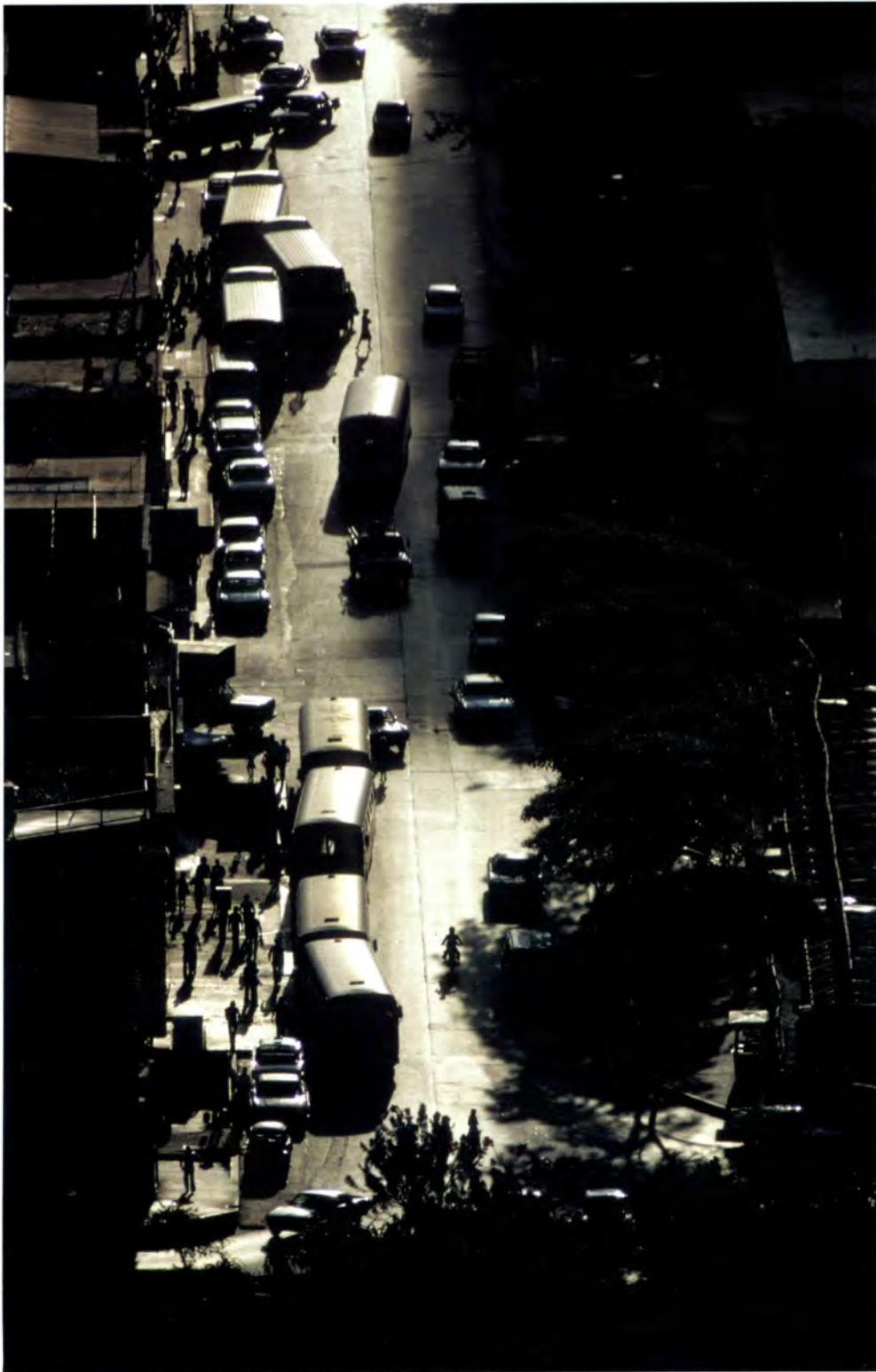
Вертикальная линия также является главным компонентом изображения человеческой фигуры или дерева. Ее направление совпадает с направлением вектора силы тяжести или противоположно ему. Без ассоциации с поддерживающей основой, характерной для горизонтальной линии, вертикальная линия обычно в большей степени дает ощущение скорости и движения — либо вверх, либо вниз. Видимые отвесно с низкой точки съемки, они при подходящих обстоятельствах словно противостоят зрителю. Несколько вертикальных форм могут вызывать ассоциации с барьером — например, столбы или шеренга людей, стоящих лицом к объективу. В какой-то степени они могут олицетворять силу и власть. Как и в случае с горизонтальными линиями, здесь очень важно выравнивание. На фотографии и те и другие сразу сопоставляются взглядом с краями рамки, и даже незначительное несоответствие моментально бросается в глаза.

Горизонтальные и вертикальные линии перпендикулярны и действуют как ограничители друг друга, уравновешивая композицию. Также они могут создавать ощущение баланса, так как возникает ассоциация с прямым стоянием, поддерживаемым на плоской поверхности. При убедительном и однозначном использовании линий на изображении этот эффект может вызывать ощущение надежности и удовлетворения.

► ПРОДОЛЖЕНИЕ

На этом классическом примере гештальт-закона «хорошего продолжения» немного кривая, но явно вертикальная линия пальмы «соединяется» с профилем индийского крестьянина, приведшего быка на водопой. В результате вертикальная линия верх-низ доминирует в композиции и упорядочивает ее.





▲ ВЕРТИКАЛИ В ГОРИЗОНТАЛЬНОЙ РАМКЕ

Для параллельных вертикалей зачастую лучше подходит горизонтальная рамка, что позволяет им занимать больше пространства; это бывает важно, когда требуется показать количество, как на этом выполненном телеобъективом снимке гребцов ногами в бирманском округе Шан. Большое фокусное расстояние удачно сжимает перспективу. Сравните это с аналогичным подходом при изображении одной фигуры на с. 163.

◀ ВЕРТИКАЛИ ПРИ СПЛЮЩЕНИИ

Благодаря своему сближающему планы эффекту мощный телеобъектив с эквивалентным фокусным расстоянием 400 мм превращает то, что в ином случае было бы перспективной уменьшением, в вертикальную композицию. Большинство изображений, имеющих доминантные линии одного типа, можно сделать интереснее, имея какое-то нарушение однородности, и в данном случае его дает неровная линия правой стороны улицы.

ДИАГОНАЛЬНЫЕ ЛИНИИ



◀ КОНСТРУИРОВАНИЕ ДИАГОНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ

Если объект может вызвать замешательство у зрителя, то следует создать простую структуру изобразительных образов. При съемке работы специалиста по техническому обслуживанию самолета F4 как раз решалась такая проблема. Диагональную линию из угла в угол часто бывает довольно легко сконструировать при наличии широкоугольного объектива. Рука инженера здесь завершает линию, и силуэтное благодаря ослабленным тонам изображение акцентирует ее.

▼ ДИАГОНАЛЬНАЯ ДИНАМИКА

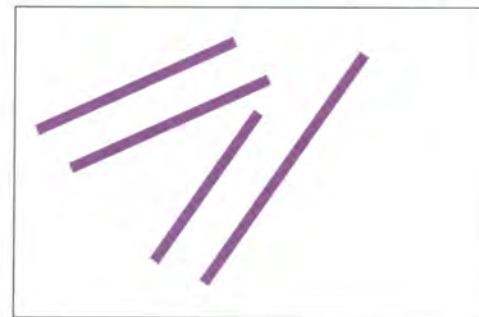
Диагонали выглядят динамичнее, когда они образуют более острый угол с длинной стороной рамки. Параллельные диагонали усиливают друг друга. Разнообразие диагоналей делает изображение более эффективным.

Поскольку нет необходимости точно выравнять их с рамкой фотографии, диагональные линии могут иметь разнообразные направления. Это значит, что на фотографиях, не зависящих от горизонта или еще каких-либо абсолютных ориентиров, имеется дополнительная возможность выбора — угол линии.

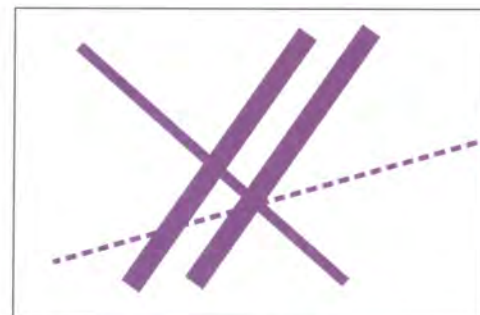
Из всех линий диагональные в наибольшей степени придают изображению динамизм. Диагонали очень активны, они еще сильнее выражают движение и скорость, чем вертикали. Диагональные линии привносят жизнь и активность именно потому, что олицетворяют неустранимое напряжение. Если относительная стабильность и сила горизонталей и вертикалей обусловлена их символической ассоциацией с силой тяжести (см. с. 72–75), напряжение при наблюдении диагонали имеет тот же источник. Диагональ находится в неопределенном и нестабильном положении — в процессе падения, если хотите. В самом деле, в структурном отношении большинство видов и объектов составлены из горизонталей и вертикалей, а не диаго-

налей, особенно в среде, созданной человеком. Через видоискатель большая часть диагоналей предстает, в зависимости от выбора точки съемки, как скошенное изображение горизонтальных и вертикальных линий. Это очень важно, потому что в результате диагональные линии в гораздо большей степени находятся под контролем фотографа, чем горизонталей и вертикали. Сами кромки рамки создают определенный контраст. Эффект активации пропорционален углу, образуемому диагональю с кромками рамки. Для единичной диагонали или группы параллельных диагоналей его максимум составляет 45° , но при комбинации из двух или трех разных диагоналей самый сильный эффект бывает, когда все углы велики и не равны друг другу.

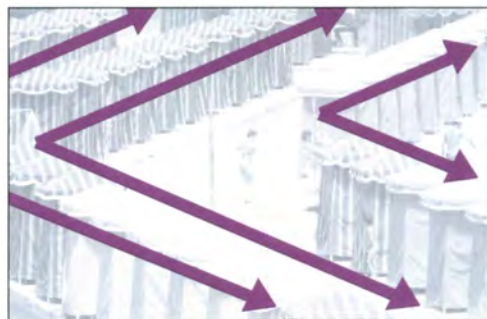
При съемке на уровне глаз горизонтальные линии, уходящие вдаль от взгляда, на фотографии сходятся — это естественный эффект перспективы. Сходясь, горизонтальные линии становятся диагоналями, по крайней мере, большинство из них. Поскольку это прекрасно знакомо взгляду, диагонали несут в себе определенные ассоциации с глубиной



▲ ДИНАМИЧНЫЕ ДИАГОНАЛИ



▲ ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ДИАГОНАЛИ



◀▲ ЗИГЗАГИ

При взгляде на прямые углы сбоку они видны как зигзаги, многочисленные косые линии объединяются в шевроны. Углы сочленены, так что сохраняется впечатление движения вдоль диагоналей, но с резкими поворотами. По этим двум снимкам рядов душевых тентов, сделанным с интервалом в считанные секунды, легко определить, как может отличаться характер движения геометрических элементов. На фото с диагоналями движение однонаправленное (направление задано шагающими фигурами). На версии с зигзагами смена направления вызывает большую внутреннюю активность.

и дистанцией, особенно если их больше чем одна и они сходятся.

Этим эффектом хорошо воспользоваться при попытках манипулировать ощущением глубины изображения. Включение в пейзаж диагоналей или их усиление может улучшать впечатление глубины; даже расположение объектов в натюрморте может производить, чисто искусственно, чувство дистанции. Сродни этому эффекту — движение. Диагональ уводит взгляд вдоль нее сильнее, чем любая другая линия. По этой причине она представляет собой крайне ценный инструмент для стимулирования внимания к движению в определенных направлениях на фотографии (см. с. 94).

Сходящиеся диагонали выглядят сильнее при использовании широкоугольного объектива, особенно при близкой точке съемки. Однако телеобъективы тоже подходят для работы с диагоналями. Давая выборочный обзор, объектив с большим фокусным расстоянием может акцентировать одну конкретную часть диагонали. Перспективные виды с некоторой высоты, как правило, производят диагонали, подобные тем, что представлены на снимках душевых тентов (с. 77). Такие изображения усиливаются повторением диагональных линий; благодаря сплющивающему эффекту, оказываемому длиннофокусным объективом на перспективу, линии выглядят параллельными. Широкоугольный объектив с близкого расстояния заставил бы их сойтись на изображении.

► ДИАГОНАЛИ, УСИЛЕННЫЕ ДВИЖЕНИЕМ

На этом снимке имеется лишь одна существенная диагональ — перила, — однако эта фотография полна «диагональности». Создает ее очевидное ощущение движения при виде массы людей, идущей в одном направлении по Лондонскому мосту. Впечатление усиливается движущимися в противоположных направлениях автобусом и велосипедистом, что создает контраст. Композиция и момент съемки были выбраны, чтобы запечатлеть этот контраст.





▲ ЕДИНИЧНАЯ ДИАГОНАЛЬНАЯ ЛИНИЯ

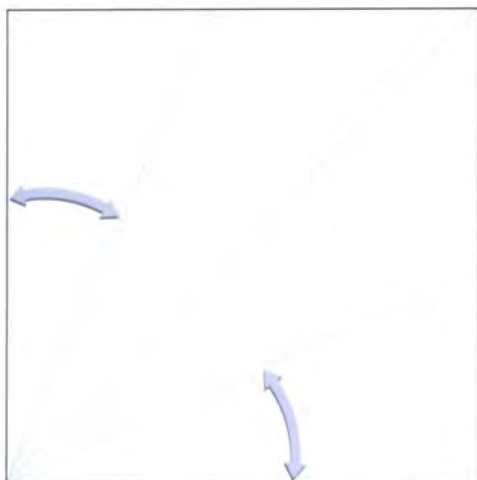
При съемке этой фотографии с незатейливым использованием удобной четкой диагональной линии задача заключалась в том, чтобы показать часть стадиона плюс активные усилия спортсмена. Разница в размерах этих двух объектов была потенциальной проблемой; демонстрация значительной части стадиона могла умалить фигуру человека до ничтожного масштаба. Решением стало использование этой диагонали для направления внимания. Естественное движение вдоль диагонали — вниз, и момент был выбран, когда спортсмен добежал до ее нижней точки.

Обрамление изображения выбрано так, чтобы диагональ была как можно длиннее. Объектив был наведен заранее, в ожидании, когда спортсмен займет подходящую позицию. Расположение поверхности земли прямо к низу кадра дает диагонали максимально много места.



▲ ШИРОКОУГОЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Широкоугольный объектив, расположенный вблизи длинной стены, производит предсказуемую диагональ, исходящую из точки схода. В данном случае стена — это Адрианов вал на севере Англии, объектив — с фокусным расстоянием 20 мм, а выбранная композиция представляет собой своего рода визуальную драму. Фронтальный вид показал бы эту часть стены, построенной римлянами, как обычную высокую насыпь. Заметьте, что диагонали подчеркнуты применением нейтрального градиентного светофильтра, затемнившего небо вдоль диагональной линии верха стены.



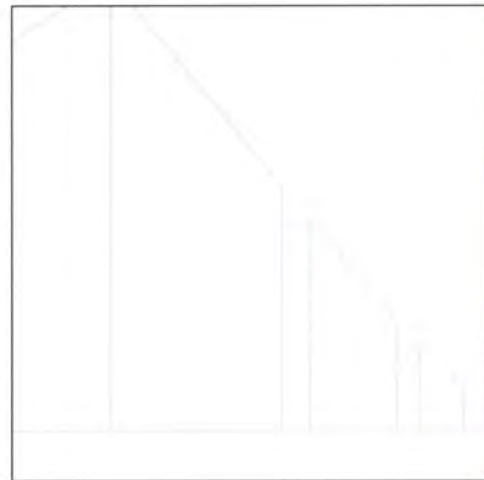
▲ ДИАГОНАЛЬНАЯ НЕСТАБИЛЬНОСТЬ

Значительная часть динамического свойства диагональных линий кроется в неустраненном напряжении их положения между плоскостью и вертикалью.



▲ ПЕРСПЕКТИВА

Именно эффекты перспективы — причина появления на фотографиях большинства диагональных линий. Угол наклона этих линий зависит от точки съемки.



ДУГООБРАЗНЫЕ ЛИНИИ

Пока нас интересовали только прямые линии. Дуги имеют совершенно другие качества — как в геометрическом плане, так и в плане выразительности. Уникальное свойство дуги заключается в том, что для нее характерно прогрессирующее изменение направления и потому, казалось бы, не подлежит прямому сравнению с горизонтальными или вертикальными кромками рамки. Однако многие дуги бывают ориентированы преимущественно в том или ином направлении, как можно увидеть на примерах, показанных напротив; помимо этого по касательной к дуге может быть направлена череда отрезков прямых линий, расположенных под изменяющимся углом друг к другу. Таким образом, дуги

все-таки взаимодействуют с прямыми линиями на изображении.

Свойство дуги прогрессивно менять свое направление придает ей ритм, которым не обладают прямые линии (исключая зигзаги). Ощущение движения вдоль дуги, даже с ускорением, тоже сильнее. Например, если снимок автомобиля оживлен полосками света, образованными его задними фарами (при длительной экспозиции), наибольшее впечатление скорости получится, если полоски будут немного искривлены. Дуги по своей природе привлекательны для большинства людей, особенно когда они волнообразные. Подобно тому как диагонали обладают особым характером — активным

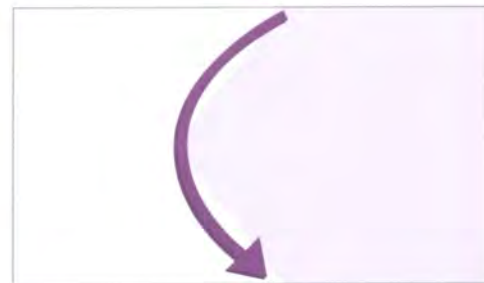
и динамичным — и провоцируют движение, так и дуги обладают характером — гладким и плавным — и также ведут взгляд вдоль себя. Таким образом, дуги — второй полезный инструмент влияния на зрительское восприятие.

Правда, дуги сложнее ввести в изображение, чем диагонали. Единственный оптический метод, которым их можно создавать самому, — использование объектива типа «рыбий глаз», который просто искривляет все линии без разбора. Тем не менее порой можно создавать дуги косвенно, путем такого расположения точек, как на фотографии пеликанов, либо имея какое-то количество коротких линий или кромок.



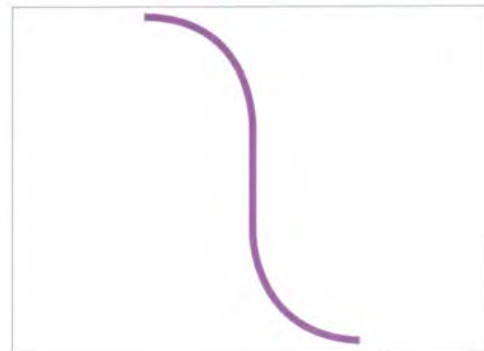
▲ ЖЕСТ

Взмах ярким индийским сари, которое поправляет пассажирка лодки, плывущей по Гангу, создает выраженную дугу, графически действующую подобно собирающей линзе и направляющую внимание к центру фотографии и направо.



▲ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ПРЯМЫМИ ЛИНИЯМИ

Хотя дуга постоянно меняет направление, она имеет элементы прямой линии, особенно на концах.



▲ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ОКРУЖНОСТЯМИ

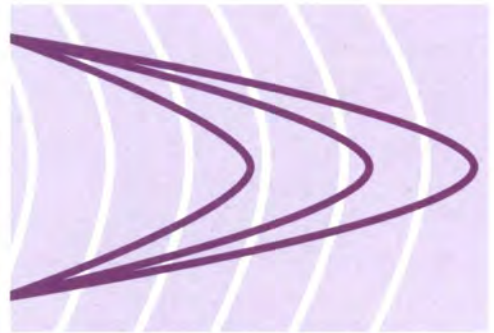
Также дугу — по крайней мере, ее часть — можно воспринимать частью окружности. Это помогает объяснить «охватывающее» свойство дуговых линий.



▲ КОНЦЕНТРИЧЕСКИЕ ОКРУЖНОСТИ

Как в случае с любимыми линиями, несколько концентрических кривых усиливают друг друга. Особенно хорошо чувствуется движение даже на изображении этих статичных рядов крестов на военном кладбище на Филиппинах, поскольку ряды приближаются к камере.

Эта фотография также показывает, как низкая точка съемки при остром угле видимости линий усиливает искривление (на схеме белый цвет передает большой угол возвышения, лиловый — низкий). Маленькая фотография демонстрирует определяющее значение точки съемки как таковой.

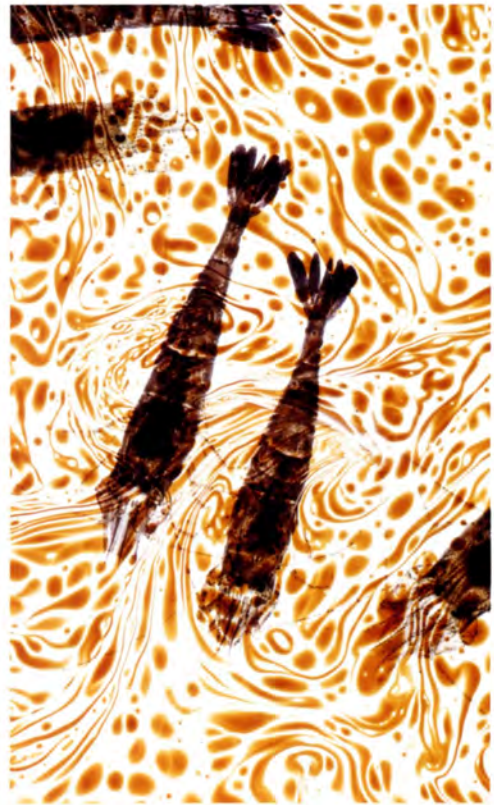


▲ ПОДРАЗУМЕВАЕМАЯ ДУГА

Один из методов создания дуги состоит в расстановке других элементов. В данном случае кажется, что летящие пеликаны образуют дугу, и она становится определяющим структурным элементом фотографии.

► КОНТРАСТ ЛИНИЙ

Изогнутые линии создают более заметный контраст с прямыми, чем прямые линии разных типов — друг с другом. Здесь контраст использован довольно деликатно: замысловатый узор изогнутых нефтяных капелек в морской воде создает фон для диагональных линий, образуемых личинками креветок.





Мы подошли к рассмотрению одного из самых важных типов воображаемых линий, которые можно использовать при создании композиции фотографии. Изображения человеческих лиц привлекают нас так сильно, что мы немедленно обращаем внимание на любое лицо, четко различимое на фотографии. В частности, если человек на что-то смотрит, наш взгляд естественным образом следует в том же направлении. Линии взгляда почти в каждом случае присутствия на фотографии являются важными элементами ее структуры.

Линия взгляда — это пример гештальт-закона хорошего продолжения (см. с. 38), но ее определяющее влияние на восприятие композиции объясняется повышенным

зрительским вниманием к изображению лица, особенно глаз (см. с. 58–59). Прямой зрительный контакт сфотографированного человека и зрителя — всегда самый эффективный прием построения композиции, однако нам также хочется знать, на что смотрят люди. Чужой взгляд «указывает» нам на другой элемент изображения или, если он направлен куда-то за пределы кадра — как на фотографии людей, ждущих восхода (с. 141), — на недоступный визуальному восприятию элемент, порождая в сознании зрителя вопросы без ответов. Такое свойство линии взгляда помогает фотографу создавать неоднозначные изображения (см. с. 140–143).

▲ ДИАГОНАЛЬНАЯ ЛИНИЯ ВЗГЛЯДА

Изображение Девы Марии на религиозном празднике в Филиппинах, конечно, изначально было расположено так, чтобы взгляд Пречистой Девы был направлен на выступающего кардинала. Для наиболее эффективного использования ее на фотографии картина помещена в самый угол кадра и так, чтобы линия взгляда доминировала. Другими словами, поскольку взгляд зрителя должен вначале естественным образом устремляться на яркое изображение лика Девы Марии, размещение его на краю требует, чтобы на противоположной стороне кадра не было ничего отвлекающего. Взгляд устремляется к предсказуемому месту и движется в предсказуемом направлении.



▲> МАНДАЛАЙСКИЙ ХОЛМ

Посредством комбинации элементов композиции эта фотография юных монахов в бирманском храме организована так, чтобы ее рассматривали только одним способом. Хотя временной промежуток для съемки был очень коротким — только те секунды, которых хватало на жест и взгляд второго мальчика, — было достаточно времени, чтобы подготовиться и предвидеть большую часть возможностей, тех, что можно учесть: например, что позолоченная статуя на заднем плане смотрит на передний план. Совпадение выражения лиц двух мальчиков, конечно, не было запланировано, но благодаря предвидению возможностей было легче осознать потенциал момента и спустить затвор вовремя. Результатом стало очень структурированное изображение благодаря тому, как комбинация трех линий взгляда проецируется вовне, на зрителя.

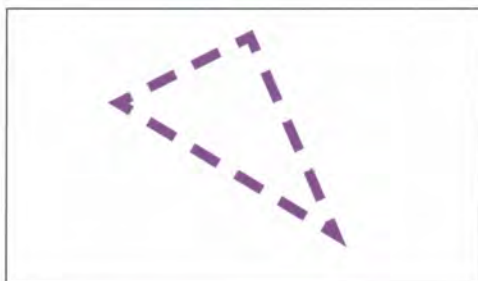
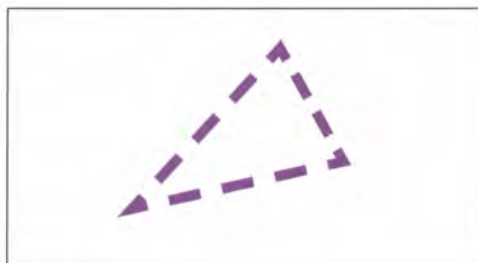


ТРЕУГОЛЬНИКИ

В фотографической композиции треугольная форма — самая полезная, и тому есть ряд причин. Треугольники часто используют отчасти потому, что их легко конструировать или обозначать косвенно (достаточно всего трех точек на вершинах, которые не обязательно должны располагаться где-то конкретно), и отчасти благодаря геометрическому схождению — естественные графические эффекты перспективы делают сходящиеся диагонали очень распространенными в фотографии, особенно с применением широкоугольных линз. Треугольник — простейшая из всех геометрических форм, так как имеет наименьшее число сторон. Более того, треугольники представляют собой интересную комбинацию, будучи одновременно динамичными благодаря диагоналям и углам, и статичными, при условии, что одна из сторон — горизонтальная основа.

Треугольная форма настолько сильна по своей природе, что особенно заметна для взгляда. Часто бывает достаточно всего лишь двух линий; третья может подразумеваться, или же за нее может сойти одна из кромок рамки. Что до точек, то сходятся любые три примечательных места, особенно если они похожи по содержанию, тону, размеру или еще по какому-нибудь качеству. В отличие от прямоугольников и окружностей, для которых необходимо, чтобы их принципиальные компоненты находились в точном соответствии, треугольники могут формироваться почти в любой конфигурации. Единственный случай, когда три точки не образуют треугольник, — если они расположены чередой в одну линию. Например, портрет трех человек почти неизбежно будет содержать треугольник, вершины которого образуются лицами каждого из них.

Естественная тенденция линейной перспективы такова, что линии сходятся по направлению к удаленной точке и образуют две стороны треугольника. Если ось объектива горизонтальна, то и главная вершина треугольника будет направлена более-менее горизонтально. Если бы объектив вместо этого направлялся вверх — на строение, деревья или другую группу вертикальных линий, то вершина располагалась бы наверху



▲ ТРЕУГОЛЬНИКИ

Любое расположение трех объектов (кроме расположения в одну линию) создает треугольник.

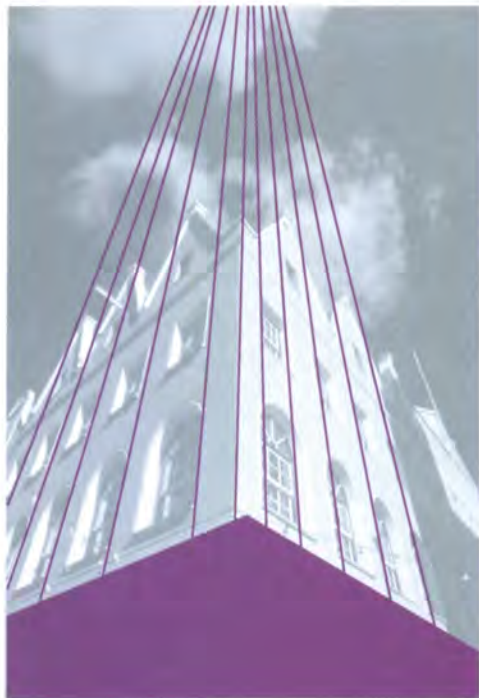
▼ ВЕРТИКАЛЬНОЕ СХОЖДЕНИЕ

Наклонный вид вверх формирует треугольник благодаря эффекту схождения.



▲ ТРЕУГОЛЬНИКИ, ОБРАЗОВАННЫЕ СХОЖДЕНИЕМ

Схождение, образованное линейной перспективой, особенно с применением широкоугольного объектива, образует по меньшей мере две стороны треугольника. Вертикальные поверхности создают треугольники, которые выглядят как лежащие на одной из сторон.



► ЗАМЫКАНИЕ ТРЕУГОЛЬНИКА

Эта серия снимков хорошо показывает, как подразумеваемая треугольная структура может усилить организацию и динамику изображения. Обстановка — малярийная палата больницы в Судане, где пациентам приходится располагаться на койках попарно. Чтобы показать максимум информации, был использован широкоугольный объектив. Хотя первые два кадра получились удовлетворительными, передвижение врача и особенно жест его вытянутой руки внезапно организовали все изображение. Спустя мгновение геометрия стала менее выразительной.



изображения, а основание было бы внизу. Это также самая стабильная конфигурация треугольника.

Ощущение стабильности, присущее многим треугольникам, проистекает из структурной ассоциации; такова форма пирамиды или двух опор, наклоненных друг к другу. Таким образом, расположение трех объектов так, чтобы два из них образовывали основу, а третий — вершину, создает устойчивую форму, и эту ассоциацию несет в себе изображение. Таков классический снимок трех фигур.

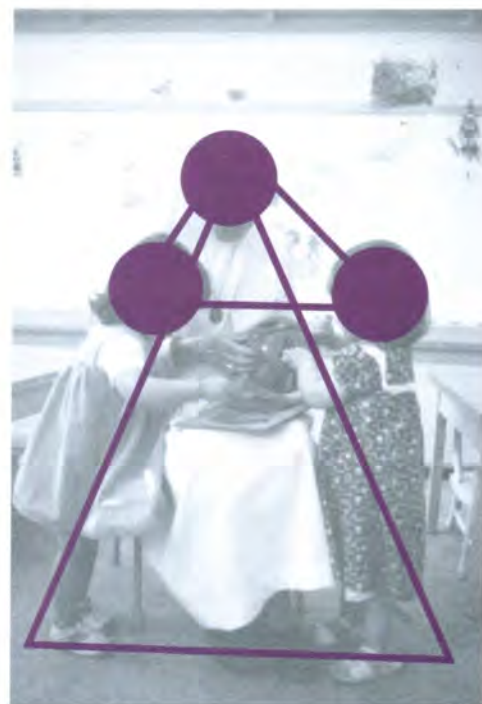
В случае перевернутого треугольника форма менее устойчивая, более агрессивная и содержит больше движения. Вершина задает направление более очевидно, вероятно, потому, что выглядит повернутой к объективу и зрителю, и, как можно ожидать от формы, символизирующей крайне нестабильный баланс, она создает определенное напряжение. Особым образом перевернутые треугольники иногда используют при создании натюрмортов и других групповых изображений, где объекты разных размеров нужно каким-то образом связать друг с другом в кадре; при этом самый малый объект располагают ближе всего к камере, создавая вершину треугольника, а остальные объекты — позади. Широкоугольный объектив на поднятой позиции, наклоненный слегка вниз, подчеркнет пропорции перевернутого треугольника, точно так же, как широкоугольный объектив, повернутый вверх, создаст вертикали, сходящиеся кверху.

В каких случаях целесообразно применять треугольную структуру? Важно видеть подразумеваемые треугольники как одно из нескольких средств для упорядочения изображения или расположения фотографируемых вещей. Такая организация кадра нужна, когда необходима ясность содержания: в фотографии натюрмортов и в различных репортажных съемках, когда важнее всего что-то четко показать, часто в неупорядоченной обстановке. Поскольку в профессиональной фотографии такие ситуации обычное явление, идея структурирования изображения простой геометрической расстановкой актуальна для профессионалов.



▲ СНИМОК ТРЕХ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ФИГУР

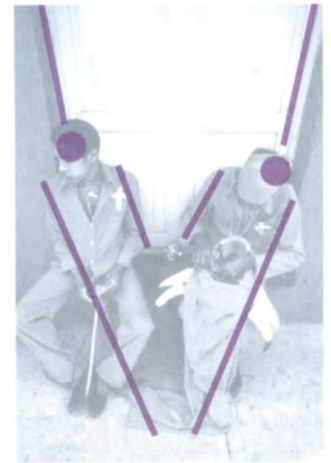
Фотографии трех человеческих фигур обычно содержат потенциал треугольной структуры. Здесь она была намеренно подчеркнута выбором точки съемки, показывающей не только треугольное расположение голов, но еще и треугольник, образуемый тремя фигурами.



► ПЕРЕВЕРНУТЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК ДЛЯ ФОКУСИРОВАНИЯ ВНИМАНИЯ

Треугольник с вершиной на переднем плане изображения не только представляет собой удачное композиционное решение для группы элементов, как в натюрмортах, но и фокусирует внимание зрителя на вершине за счет наличия сходящихся линий, которые направляют взгляд к этой точке. Здесь этот прием был использован, потому что объект — рис — визуально был слишком неброским.





◀ ▲ ПЕРЕВЕРНУТЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК

Само по себе расположение двух сидящих людей очень слабо намечает треугольную форму, но съемка стоя, сверху вниз, с объективом с фокусным расстоянием 20 мм, усиливает такую структуру благодаря эффекту сходимости.

ОКРУЖНОСТИ И ПРЯМОУГОЛЬНИКИ

Перейдем к рассмотрению других базовых форм — окружностей и прямоугольников. На фотографиях они, как правило, встречаются реже и реже выбираются для композиции. Как и треугольники, они более интересны, будучи подразумеваемыми, — когда форма намечается, а не представлена в готовом виде.

В отличие от треугольников и линий, окружности не так просто выявить, так как они должны быть почти законченными и иметь очень точную, узнаваемую форму. Тем не менее они все-таки встречаются часто — как естественные, так и рукотворные. В природе такие вещи, как цветок или пузырь, образуют окружность.

Для композиции изображения окружность ценна тем, что она создает заключающий эффект. Окружность содержит вещи, помещенные внутри нее, и увлекает взгляд внутрь себя, поэтому она и полезна в заранее скомпонованных фотографиях, особенно в натюрмортах, когда фотограф волен соорудить композицию с чистого листа.

Фокусирование внимания зрителя может получиться таким сильным, что находящееся за пределами этой формы станет визуально менее важным, так что окружности нужно использовать с большой осторожностью. Может наблюдаться явный намек на движение вокруг окружности из-за ассоциации с вращением.

Производные от окружностей — эллипсы. Они занимают особое место в фотографии, потому что такую форму проецирует на кадр окружность, наблюдаемая под углом.

Прямоугольники изобилуют в рукотворных сооружениях, реже встречаются в природе и полезны для композиции тем, что это самая простая форма для разбивки кадра, его ближайший аналог. Требуется высокая точность съемки, поскольку обычный способ расположения прямоугольных форм в кадре — это их выравнивание с вертикалями и горизонталями рамки. Неправильное расположение легко заметить, но и легко исправить с помощью инструментов графического редактора на компьютере.

Прямоугольники ассоциируются с тяжестью, прочностью, точностью

и четкими границами. Это объясняется наличием линий двух типов в их структуре — горизонтальных и вертикальных. Прямоугольники имеют тенденцию выражать статичность, неподатливость и формальность. Квадрат, будучи идеальным видом прямоугольника, проявляет эти качества сильнее всего. Чтобы прямоугольная форма выглядела на фотографии таковой, ее необходимо снимать параллельно краям кадра и горизонтально. Направление камеры под углом и широкоугольные объективы могут исказить прямоугольники, превращая их в трапеции, следовательно, приемы съемки кадров с прямоугольными структурами формальны и продуманны.

▼ ПОРЯДОК В ШЕКЕРСКОМ ДИЗАЙНЕ

Это пример из книги, фотографии в которой нацеливались именно на прямоугольные формы. Предмет книги — архитектура и ремесла общины шекеров. Строгая, чисто функциональная природа объектов предполагала соответствующую трактовку. Благодаря своим свойствам прямоугольники особенно хорошо подходят для композиции с основным упором на баланс и пропорциональность.



▲ ОБЪЕКТИВ ТИПА «РЫБИЙ ГЛАЗ»

Объект здесь — весьма густой дубовый лес, но отсутствие структуры стало проблемой для композиции. Решение заключалось в том, чтобы найти вид с некоторой потенциальной структурой (выступающая изогнутая ветвь), а затем утрировать ее, применив объектив «полнокадровый рыбий глаз». Хотя дисторсия в обычных объективах почти полностью корректируется, в объективах «рыбий глаз» она намеренно усилена. Все линии, кроме радиальных, искривлены: чем дальше от центра, тем сильнее искривление.



ЖЕМЧУЖИНЫ

Этот натюрморт с жемчужинами разных видов предна-значался для журнальной обложки и потому должен был не только четко демонстрировать жемчуг, но и быть простым, привлекательным, оставляя место для надписи в верхней части. Проблема была в том, что жемчужин было слишком много, чтобы помещать их все в одной группе. Решение заключалось в том, чтобы разделить их на 3 группы, и в то же время связать вместе визуально таким образом, чтобы композиция выглядела естественно и взгляд мог легко перемещаться по изображению.

Ключом к успеху фотографии стал выбор раковин устриц разных видов с радужными переливами, характерными для «матери жемчуга». Важно здесь то, что две основные раковины образуют округлые ограждения, причем одна находится в изгибе другой. Пятнадцатимиллиметровая жемчужина южного моря, находящаяся справа, достаточно крупная, чтобы образовать собственную округлость, и все три окружности объединяются двумя способами — во-первых, сторонами образуемого ими треугольника, во-вторых, извилистой S-образной линией, способствующей направлению взгляда между ними.

Как при съемке любого натюрморта, расположение объектов было выверено тщательно, а камера находилась в фиксированном положении. Вначале основная группа была собрана в большой раковине, затем меньшая группа была добавлена в раковину ниже и к первой группе сделаны некоторые добавления. Наконец, самая крупная жемчужина была помещена напротив более темной раковины для контраста.

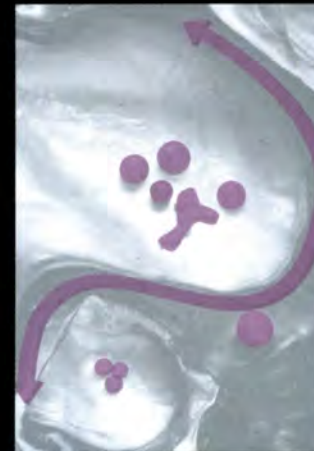
Принципиальную структуру композиции составляют окружности, самые большие из которых образованы раковинами. В свою очередь эти три окружности объединены в треугольную форму. Наконец, задний план намеренно использует обратную кривую большой раковины, образуя S-образную дугу.



**ВЫЯВЛЕННЫЕ
ОКРУЖНОСТИ**



**ВЗАИМОСВЯЗЬ
ОКРУЖНОСТЕЙ**



S-ОБРАЗНАЯ ДУГА

ВЕКТОРЫ

Мы увидели, насколько охотно взгляд движется по линии или даже по тому, что служит намеком на линию. Фотограф, занятый композицией изображения, должен принимать в расчет это свойство зрения и уметь задавать направление движения взгляда зрителя. Векторы — это геометрические элементы (или их комбинации), задающие движение и тем самым придающие изображению динамическое свойство. Кинетика — еще один тоже иногда употребляемый термин.

Самые сильные линии, которые можно использовать в данном плане, это линии, несущие в себе явное ощущение направления и движения. Поэтому

диагонали особенно полезны, а если их две или больше и они сходятся, то это еще лучше. Дуги также несут ощущение движения и порой — даже скорости и ускорения. Однако возможности для использования реальных линий, имеющихся перед объективом, ограничены, что вполне естественно, а зачастую, когда они нужны, их нет вообще.

Подразумеваемые линии не настолько четки и очевидны, но, по крайней мере, их может создать фотограф, выстраивая совмещения с помощью выбора точки съемки и объективов. Для совмещения можно использовать точки или различные короткие линии, такие как края теней.

Еще один способ — любые намеки на движение. Изображение идущего человека содержит указание на направление, что и дает взгляду импульс движения. Взгляд имеет тенденцию двигаться немного впереди человека в заданном направлении. То же самое истинно для любого объекта, явно находящегося в движении, — падающего или летящего. Поскольку движение на фотографиях заморожено, даже направление, в котором смотрит объект, служит некоторым намеком на движение; оно должно быть узнаваемым, как, например, в случае с автомобилем.

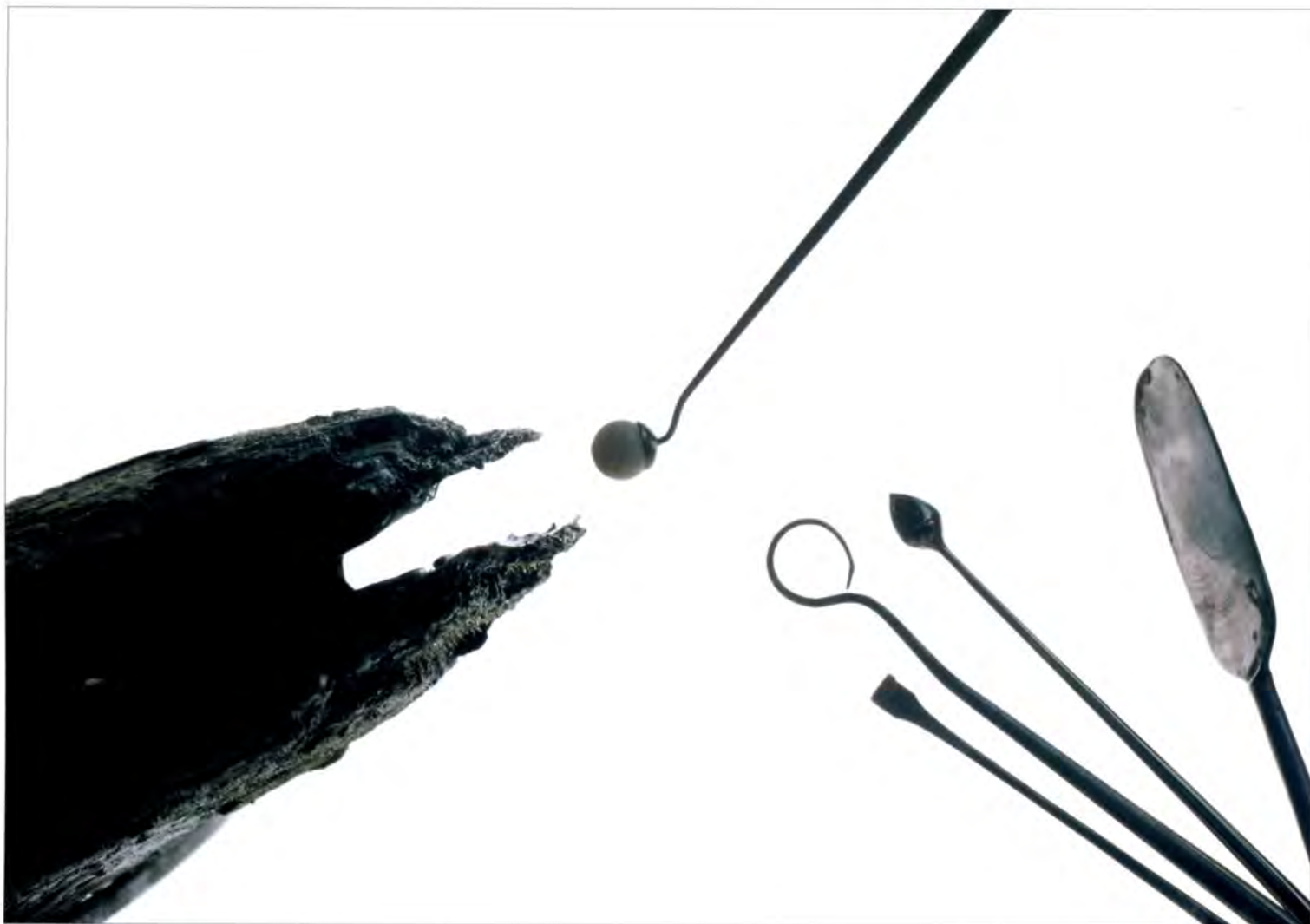




◀▶ ДВИЖЕНИЕ ПО СПИРАЛИ

Центральный объект этой сцены — винт большого судна в сухом доке — указывает на структуру изображения, спираль, образованную тремя главными кривыми линиями. Однако необходимое подкрепление дают трое мужчин, работающих над винтом. Чтобы изображение было законченным, эти люди должны были занимать равное пространство, быть хорошо видны и смотреть в тех направлениях, которые помогают подтверждать направление спиралей. После выбора точки съемки оставалось только дождаться подходящего момента. Здесь приведены и менее динамичные снимки с менее выраженным эффектом.





▲ СХОДЯЩИЕСЯ ДИАГОНАЛИ

Это — заранее сконструированная фотография, имеющая целью показать инструменты и процедуру для введения затравки внутрь моллюска-жемчужницы для выращивания жемчуга. Согласно замыслу стиль фотографии должен быть в стиле помещений и инструментов для медицинской помощи: чистым, светлым и стерильным, соответствуя идее, что этот процесс напоминает хирургическую операцию. Необходимыми ингредиентами являлись моллюск, специальные хирургические инструменты, затравка (маленькая сфера) и, конечно, сам процесс ее введения.

Затравка — это центральный элемент, но еще и самый маленький, так что геометрическая структура должна была сфокусировать на ней внимание. Основная форма — это три линии, сходящиеся на затравке, так

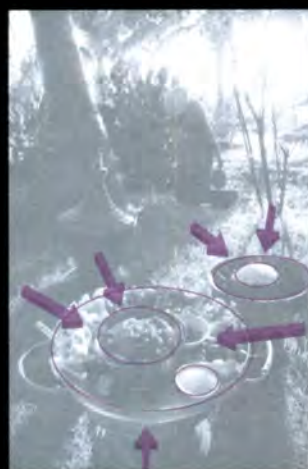
что, несмотря на массивный силуэт раковины, затравка практически находится в центре внимания. Углы схождения линий выбраны так, чтобы не возникло симметрии, поскольку из-за этого кадр получился бы легко читаемым и скучным.

Инструменты справа были разложены веером так, чтобы ни одна из линий не указывала строго в центр, а приоткрытые створки моллюска дают ощущение движения. Взгляд устремляется к затравке в центре, а затем — чуть вниз и влево к раковине. Это направление четко задано линиями.

► НАПРАВЛЕНИЕ ВНИМАНИЯ

Здесь объектом съемки является пища: тайские кушанья и различные приправы к ним. Отчасти потому, что эти блюда азиатской кухни лучше на вкус, нежели на вид, и отчасти из-за красоты места было решено сделать фотографию под открытым небом. Когда это решение было принято, встал важный вопрос баланса внимания. Нет смысла тратить усилия на поиск хорошего местоположения, если аудитория не может увидеть его в достаточной мере, чтобы ей передалась часть атмосферы. С другой стороны, объект — еда. К счастью, как мы уже объяснили, не было убедительных причин показывать еду во всех подробностях. Решили, что еда займет примерно треть кадра и что нужно постараться сделать такой снимок, чтобы его структура вынуждала перемещать взгляд между задним планом и кушаньями — тогда и то и другое получит надлежащее внимание.

Результатом стало разнообразие линий и форм. Кушанье поместили в нижней части вертикальной рамки, что само по себе побуждает взгляд устремиться вниз. Круглые столики концентрируют внимание внутрь себя. Ствол пальмы задает сильный двигательный импульс вниз, к еде, и движение подстегивается диагональной тенью. Затем взгляд движется по изгибу стола, как показано на центральной диаграмме внизу, и снова — наружу, к полям. Фигура женщины включена для атмосферы, но она показана склоненной, опускающей корзины по двум причинам: направление, куда она обращена, задает движение вниз, как и предполагаемая линия ее взгляда, причем все выглядит достаточно естественно.



КРУГИ КОНЦЕНТРИРУЮТ ВНИМАНИЕ



ДВИЖЕНИЕ ВЗГЛЯДА ЗАДАЕТ ПАЛЬМА



ДВИЖЕНИЕ ВЗГЛЯДА ЗАДАЕТ ФИГУРА

ФОКУСИРОВКА

Четкая фокусировка — общепринятый стандарт в фотографии. Его редко рассматривают как-то по-другому, кроме как в качестве основного критерия «правильности» изображения, соблюдать который необходимо точно так же, как вставлять в камеру карту памяти перед съемкой. Людям нечасто приходит в голову изменить фокусировку ради эффекта, украшающего композицию. Однако в подходящих условиях это изменение может быть эффективным.

Вопрос, на чем фокусировать объектив, встает редко, потому что, как правило, фотограф сначала решает, каким должен быть объект, а затем нацеливает на него камеру. И совершенно естественно, самое главное в фокусировке — это точность наведения, а не выбор направления. При обычных обстоятельствах точка, на которой следует сосредоточиться, — глаза на лице или фигура, стоящая на каком-то фоне, — бывает настолько очевидной, что выбирать там не из чего.

Однако в определенных ситуациях выбор есть и зависит в основном от того, что вы хотите получить в результате. Когда вы фотографируете группу объектов, все ли они должны выглядеть четко? Не будет ли более эффектно, если четким будет один из них или несколько, а остальные менее четкими? Если так, то что должно быть в фокусе, а что нет? Более того, далеко не всегда вы можете выбрать между большой и малой глубиной резкости. Если для имеющейся комбинации пленки и объектива уровень освещенности недостаточный, в вашем распоряжении может оказаться лишь одна зона изображения для фокусировки, и в этом случае вы будете вынуждены решать, что сделать резким.

Каковы бы ни были причины, никогда не надо недооценивать визуальную силу фокусировки. Понимания, что резкость снимка — неоспоримый стандарт, достаточно, чтобы показать, что предмет, на котором сфокусирован объектив, становится де-факто центром внимания. Но и намеренный отказ от этого принципа или, скорее, неожиданный способ фокусировки срабатывает, так как подобные творческие решения ломают стереотипы и могут быть очень удачными.

Если вы делаете фокусировку обычным способом, важно иметь в виду разный подход к ней с разными фокусными расстояниями. Даже при отсутствии каких-либо знаний о технике фотографии большинство людей представляют, как распределяется резкость. У телеобъектива глубина резкости изображаемого пространства (ГРИП) невелика, и обычно на фотографии можно увидеть, как нечеткое изображение приобретает резкость. Так как ожидается, что четкая зона совпадает с самой интересной деталью — где, как предпо-

лагается, взгляд должен, наконец, остановиться, — диапазон фокусировки содержит потенциал направления взгляда от нечеткого изображения к четкому. Это не до такой степени сильный побудительный мотив для взгляда, как линии, о которых только что шла речь, но тем не менее он срабатывает. Здесь очень важно то, что сам зритель ощущает, как реализуется потенциал направления, когда фокусирует свой взгляд на объекте.

У > ЧУВСТВО ДВИЖЕНИЯ К ФОКУСУ

С объективом с фокусным расстоянием 600 мм, сфокусированным на удаленном плане, глубина зоны резкости на этом снимке озера Магади в кратере Нгоронгоро в Танзании очень незначительна. При относительно высокой точке съемки (с крыши автомобиля) фокусировка стала движущей силой, быстро ведя взгляд вверх, к фокальной точке, где гиена схватила фламинго. При размещении главного объекта интереса в верхней части рамки этот эффект используется лучше всего.



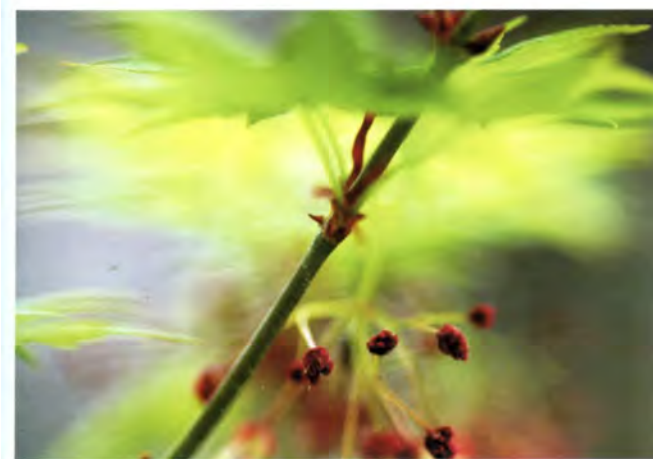


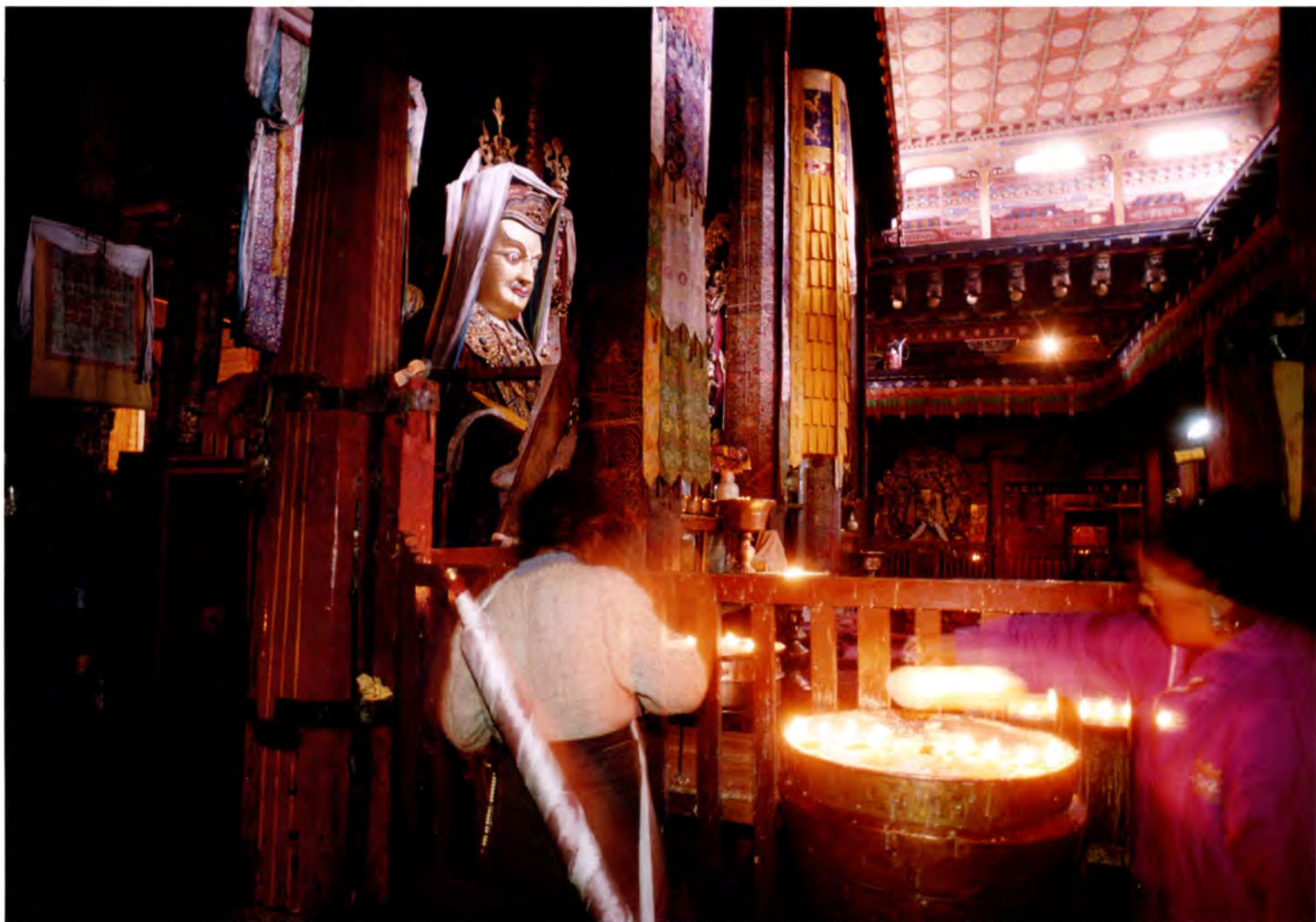
◀ РАЗМЫТЫЕ ЦВЕТА

Незначительная глубина резкости типична для макроизображений и, по сути, просто неизбежна. Сильная размытость изображения по обе стороны зоны фокусировки создает мазки зеленого и желтого, так что и главный объект приобретает чистые весенние оттенки.

▲ ВЫБОРОЧНАЯ ФОКУСИРОВКА

Огромное достоинство выборочной фокусировки заключается в том, что она концентрирует внимание на конкретной части изображения по выбору фотографа, и это хорошо срабатывает при условии, что менее четкие элементы остаются разборчивыми. В данном случае — на фотографии, изображающей работающего в скриптории переписчика, — целью этой техники было показать каллиграфию, несмотря на относительно небольшой размер букв в кадре. Здесь для получения особенно сложной зоны резкости была использована павильонная камера формата 4x5 дюймов, с наклонной объективной доской и полным раскрытием диафрагмы, с тем, чтобы резким получился только текст.





Наличие на фотографии неоднородной резкости возникает не только при управлении фокусировкой. Размытость также может возникать в результате движения. Как знают пользователи цифровых фильтров программы Photoshop и других компьютерных графических редакторов, существуют разные формы размытости из-за движения, и каждой свойствен особый характер. Бывает короткая размытость из-за встряски камеры, обычно вызывающей эффект призрачных двойных кромок. Также возникают замысловатые полосы, тянущиеся от объекта, движущегося в течение экспозиции, и более длинные

при съемке с проводкой или из движущегося автомобиля. Существует много разных комбинаций, таких как проводка плюс независимое движение объекта (как в примере с чайкой на с. 97), и техника синхронизации по задней шторке, при которой полосы, возникшие от длительной экспозиции, резко заканчиваются четким изображением объекта, освещенного вспышкой.

Согласно распространенному убеждению размытость движением — это дефект, однако все зависит от того, какого эффекта хочет добиться фотограф. Как экспрессивный элемент размытость может очень хорошо действовать, и сущес-

твуют веские доводы против постоянного заикливания на четкости. Размытость движением при подходящих обстоятельствах может передавать динамику и реальность, а элемент неопределенности при ее запечатлении длинными выдержками придает процессу съемки привкус экспериментаторства. Возможно, самое важное решение, которое нужно принять, — иметь ли дело с движением таким образом или же заморозить определенный момент во времени. Мы рассмотрим последнее на с. 98–99.



◀ ШТАТИВ И ДВИЖЕНИЕ ОБЪЕКТА

Тускло освещенный храм в монастыре Джоканг в Лхасе, снятый камерой на штативе с выдержкой в полсекунды. Движущиеся люди здесь неизбежно получают размытыми, но это приемлемо, поскольку окружающая обстановка показана четко.

▲ РАЗМЫТОСТЬ ДВИЖЕНИЕМ ПРИ СОПРОВОЖДЕНИИ ОБЪЕКТА

Морская чайка в полете на темном фоне сфотографирована объективом с фокусным расстоянием 400 мм с выдержкой в секунду. Движение ее крыльев различимо в виде едва узнаваемого рисунка.



Выбор момента съемки оказывает определяющее влияние на композицию изображения. Все фотографии, кроме снимков совершенно статичных объектов, т. е. большинство фотографий, следует делать с выбором момента съемки. Создать фотографию значит создать картину события. Событие может быть коротким — делом каких-то миллисекунд — или достаточно длительным, как при смене дневного света над ландшафтом, и тогда выбирают подходящее время.

Само слово «время», конечно, воскрешает в памяти известное выражение — «решающий момент». Virtuозный фотожурналист Анри Картье-Брессон, применивший это выражение к фотографии, взял его из сочинения XVII века кардинала де Реца, написавшего: «Il n'y a rien dans ce monde qui n'ait un moment décisif» («Нет ничего в мире, что не имело бы решающего момента»), и интерпретировал так: «В ходе движения имеется один момент, когда элементы движения находятся в равновесии. Фотография должна выхватить этот момент и удержать в неподвижности его равновесие».

Смысл этого определения настолько глубок, что с тех пор оно не дает покоя многим фотографам; было много

попыток его оспорить, и совсем недавно это делалось в духе постмодернизма. Например, американский фотограф Арнольд Ньюман выступил вот с такой не вполне убедительной критикой: «Каждый момент является решающим, даже если приходится ждать его неделю. Это хорошая фраза, как все броские упрощенческие словосочетания, заставляющие студентов сомневаться в собственном умении работать. Реальная проблема в том, что они слишком часто думают: "Так, если дело в решающем моменте, то именно на него мне нужно надеяться". На что им следует надеяться — так это на фотографии, а не на решающий момент. Если требуется потратить час, два часа, неделю или две секунды или одну двадцатую секунды, то нет такой вещи, как единственно правильный момент времени. Моментов много. Кто-то может снять фотографию в один момент; другой человек снимет фотографию в другой момент. И не обязательно одна из них будет лучше, просто они будут разными».

В этом высказывании Ньюмана достаточно здравого смысла, но в нем слышен и компромиссный подход, и по сути такая позиция — это оправдание менее удачных снимков. Фотография, как любое искусство, предназначена аудитории

◀ ПОВТОРЯЮЩЕЕСЯ ДЕЙСТВИЕ

Некоторые действия можно предвидеть, как на снимке, где рабочий собирает лопатой соль в кучи. Увидев несколько раз, как он набрасывает соль, я уловил момент, когда брошенная соль висит в воздухе, и чтобы это было ясно видно, выбрал низкое положение камеры.

и оценивается ею. Некоторые изображения и, стало быть, некоторые моменты реально считаются более убедительными, чем другие, и когда оценку делает человек, являющийся фотографом, он делает это даже еще более придирчиво. Полагаю, реальная проблема в том, что с Анри Картье-Брессоном было крайне трудно сравниться в мастерстве, и хорошее умение делать репортажную фотографию, связанное именно с улавливанием решающего момента, встречается относительно редко.

Что бы ни происходило, будь это передвижение человека или накопление облаков над горой — безусловно, это движение в кадре. Посему происходящее неизбежно влияет на композицию картины, поскольку изменяет баланс. Возьмем, например, вид, на фоне которого кто-то скоро должен пройти. Прежде чем это произойдет, напрашивающаяся композиция, вероятно, будет отличаться от той, в которую будет включен человек. Предвидение изменения динамики всегда крайне важно. Это может показаться очевидным, но естественная реакция в любой фотографической ситуации — следовать за движением и сделать то, что интуитивно кажется самой удовлетворительной композицией в любой момент. Если же изображение запланировано заранее, важно представить себе результат, когда все окажется на месте. Тогда обычно легче взять в кадр ту часть вида, которая будет на снимке, и ждать, когда в кадре произойдет это движение.



▲ ПРЕДВИДЕНИЕ

При наблюдении изображенного здесь выступления бродячих акробатов в индийском городе было очевидно, что девочку вот-вот подбросят в воздух, но когда? Второго шанса могло не представиться, так как дело происходило в Индии и стоящие рядом люди, едва заметив фотоаппарат, могли начать заглядывать в объектив. Вначале сцена была ориентировочно взята в кадр, а потом, когда девочку подбросили вверх, камера последовала за ней. Я предполагал, что на максимальной высоте фигура девочки поднимется над крышами домов, так действительно и получилось, хотя времени было всего на один кадр. Выдержки в 1/250 сек оказалось достаточно, чтобы заморозить движение.



▲ ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА НА ФОНЕ ПЕЙЗАЖА

Для фотографии рисовых террас на острове Бали объектом был выбран ландшафт. Казалось, идеальная позиция человека, сажающего рис, — у левого края, где он занял самую освещенную часть

заполненной водой террасы и был ясно виден. Первый кадр был сделан на всякий случай. Как я и предвидел, человек вернулся к корзинам, что внизу слева, и второй снимок удался лучше.

Поскольку фотографическое изображение получают с помощью оптики, выбор объектива считается ответственной частью процесса создания кадра. Выбор фокусного расстояния влияет не только на охват сцены. Фокусное расстояние в значительной степени определяет геометрию изображения и может заметно воздействовать на его характер. К тому же существует ряд специальных оптических конструкций, например объективов типа «рыбий глаз» и шифт-объективов, которые также изменяют форму объектов на фотографии.

Хотя все, что изменяется в соответствии с фокусным расстоянием, — это угол поля зрения, изменение оказывает выраженный эффект на линейную структуру изображения, на восприятие глубины, на соотношение размеров и на более экспрессивные, менее конкретные качества зрительного восприятия. От фокусного расстояния зависит, например, степень вовлеченности зрителя в наблюдаемую сцену: телеобъективы могут отдалять объект, между тем как широкоугольные объективы приближают зрителя.

Исходный эталон — нормальное фокусное расстояние, дающее примерно такой угол видения, какой мы наблюдаем сами. Это лишь приблизительное сравнение, поскольку то, что видит глаз, и изображение, которое дает объектив, довольно сильно отличаются. Мы смотрим, сканируя, и не видим четко очерченного кадра. Тем не менее для 35-мм фотоаппарата фокусное расстояние в диапазоне от 40 до 50 мм создает почти такое же впечатление.

У широкоугольных объективов более короткое фокусное расстояние, а угол поля зрения обратно пропорционален этому расстоянию. Также объективы влияют на структуру изображения тремя основными способами: изменяют видимую перспективу и, стало быть, восприятие глубины; имеют тенденцию производить диагонали (реальные и подразумеваемые) и, в результате, динамическое напряжение; также создают субъективную точку наблюдения, вовлекая зрителя внутрь сцены. Эффект перспективы очень сильно зависит от способа применения объективов, особенно от точки съемки. Если снимать

с вершины скалы или с крыши высокого здания, когда на снимке вообще нет переднего плана, то эффект перспективы в буквальном смысле не наблюдается — получается лишь более широкий угол обзора. Однако если в объектив попадают объекты, расположенные по всей шкале расстояний, от самой камеры до горизонта, широкоугольный объектив даст впечатляющее чувство глубины, как на примере напротив.

Диагонализация линий связана с этим самым эффектом видимой перспективы. Угол обзора велик, так что видно больше линий, сходящихся в направлении точек схода, и, как правило, они — диагональные. Более того, коррекция бочкообразной дисторсии, предусмотренная конструкцией обычных широкоугольных объективов, приводит к линейному искажению, радиальному растяжению, которое тем сильнее, чем дальше от центра кадра. Например, круглые объекты растягиваются и выглядят в углу кадра как овалы.

Широкоугольные объективы могут способствовать повышению интереса к виду, поскольку при использовании таким образом, как показано здесь, и при достаточно большом размере фотографии они способствуют вовлечению зрителя в сцену. Передний план явно близок, и растяжение к краям и углам словно обволакивает изображение вокруг зрителя. Другими словами, зрителю дают понять, что вид простирается за пределы рамки, и такой стиль широко используется в фотожурналистике — мгновенный, слабо структурированный и увлекательный. Фотографируемые объекты — в основном люди и то или иное движение. В кинематографе эквивалентный стиль известен под названием «субъективная камера» и характеризуется всеми качествами, которые ассоциировались бы у вас с участием в событии. Это — фотографирование зеркальной камерой на уровне глаз с применением широкоугольного или стандартного объектива (только не телеобъектива, который придает изображению более сухой, отстраненный характер). Наилучший эффект бывает, когда в кадр берется ближайший передний план, а фигуры и лица отсекаются с краев; такое, казалось бы, несовершенное кадри-

► ОДИН ВИД, ДВА ОБЪЕКТИВА

Эта пара фотографий одного и того же объекта, снятого с разных расстояний, иллюстрирует принципиальные характеристики широкоугольных объективов и телеобъективов. Первый снимок был сделан объективом с фокусным расстоянием 20 мм, а второй — 400 мм. Ориентир для обеих фотографий — ширина здания. На обоих снимках оно занимает половину ширины кадра.

ПРИ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ОБЪЕКТИВА С ФОКУСНЫМ РАССТОЯНИЕМ 20 ММ

- Соотношение размеров преувеличено; здание позади кажется гораздо меньше.
- Диагональные линии выделяются.
- Угол охвата больше.
- Даже небольшой угол подъема камеры вверх вызывает схождение вертикальных линий (завал).
- Структура линий в основном диагональная.
- Структура планов глубокая, угловатая.

ПРИ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ОБЪЕКТИВА С ФОКУСНЫМ РАССТОЯНИЕМ 400 ММ

- Малый угол охвата.
- Горизонтальные и вертикальные линии выделяются сильнее, чем диагонали.
- Соотношение размеров изменено сплющиванием планов; здание позади выглядит соответственно крупнее.
- Хотя камера расположена чуть ниже зданий, более далекая дистанция требует меньшего поднятия вверх, и схождения линий практически не наблюдается.
- Структура линий в основном горизонтальная и вертикальная.
- Структура планов плоская, сближенная.





рование словно продолжает сцену с двух сторон, создавая впечатление, будто она окружает его. Из-за погрешностей в кадрировании и недостаточной глубины резкости снимок может иметь незавершенный вид, наводящий на мысль, что фотографию делали в спешке и времени на тщательную отработку композиции не было. Однако заметьте, что фотографии опытных фотожурналистов обычно отличаются безупречной композицией, даже несмотря на напряженность ситуации, в которой проводилась съемка.

Противоположностью стандартному объективу является телеобъектив, и он также создает разнообразные эффекты

структуры изображения: уменьшает впечатление глубины, сближая планы изображения; дает выборочный вид, и потому его можно использовать для выделения точных геометрических структур; в целом упрощает линейную структуру изображения с тенденцией к горизонталям и вертикалям; способствует сопоставлению двух или более объектов, более объективному и отстраненному видению вещей, дистанцируя зрителя от объекта (как дистанцирован фотограф во время съемки).

Эффект сближения ценен потому, что позволяет видеть вещи иначе, а также дает возможность строить двумерную композицию с комбинацией

планов, а не с полностью реалистичным ощущением глубины, и тут напрашивается очевидное сравнение с традиционной китайской и японской живописью. Специфический способ использования телеобъектива — съемка ровной поверхности под некоторым углом. При съемке стандартным объективом острый угол обзора лишь мешает; съемка телеобъективом с дистанции дает впечатление подъема поверхности вверх, как показывает фотография на с. 105.

Благодаря узкому углу охвата можно исключать элементы, нарушающие равновесие. Выстраивать точный баланс также часто бывает легче, когда нужно всего лишь



< ЭФФЕКТЫ ПЕРСПЕКТИВЫ С ШИРОКИМ УГЛОМ

С помощью объектива с фокусным расстоянием 20 мм здесь скомбинированы два эффекта перспективы: линейная перспектива линий, сходящихся на горизонте, и перспектива уменьшением одинаковых на вид форм.

небольшое изменение угла объектива; зоны тонов или цветов можно располагать по-разному, не изменяя перспективы. По этой же причине направление линий бывает более сообразным. В то время как широкоугольный объектив на близком расстоянии от переднего плана вытягивает

линии в разнообразные диагонали, телеобъектив оставляет параллельные линии и прямые углы такими, какие они есть. В плане экспрессивности это придает изображению более статичный характер.

Сопоставление — важное композиционное использование телеобъектива (см.

▲ ШИРОКОУГОЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВ: ДИНАМИЧЕСКИЕ ЛИНИИ

При соответствующем угле камеры широкоугольный объектив создает сильные диагонали, особенно если в снимок включен передний план.

с. 178–179). Его можно проводить с помощью любых объективов, просто меняя точку съемки или передвигая один из объектов, но только с телеобъективом можно делать это без серьезных изменений остальной части изображения. Более того, если два сопоставляемых объекта находятся

на определенном расстоянии друг от друга, сближающий эффект телеобъектива помогает их объединить.

Форму изображения изменяют и объективы других конструкций, помимо тех, что связаны с вариациями фокусного расстояния. У них специализированное предназначение, но они позволяют растягивать или изгибать изображение разными способами. Один из них — это объектив типа «рыбий глаз», существующий в двух видах: циркулярный и полнокадровый. Оба имеют сверхширокий угол обзора — 180° или больше, в полнокадровой версии круг изображения несколько больше, чем стандартный прямоугольный кадр зеркальной камеры. Искривленное изображение получается явно неестественным, и поэтому «рыбий глаз» применяется редко. С таким объективом не нужны особые маневры, если только объект не лишен совершенно прямых линий (как на фотографии леса на с. 88).

Еще один способ изменения структуры изображения — это наклон объектива или задника (кассетной части) камеры либо же и того и другого; эта процедура относительно широко используется в павильонной фотографии. При наклоне объектива наклоняется и плоскость зоны резкости, так что даже при максимальной диафрагме резкость изображения можно распределять более-менее по собственному разумению. Наклон сенсора или пленки также позволяет контролировать распределение четкости, но изображение искажается, прогрессирующе растягиваясь в том направлении, в котором наклонены сенсор или пленка. Пример с дождевыми каплями показывает, как это работает.



▲ НАКЛОН ОБЪЕКТИВА: ИЗМЕНЕНИЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ РЕЗКОСТИ

При наклоне объектива или задника фотоаппарата (последнее возможно только со специальными фотоаппаратами) плоскость зоны резкости может отклониться от нормальной вертикальной позиции перед камерой. На этом примере с крупным планом дождевых капель резкость простирается от переднего до заднего плана (увеличения глубины резкости диафрагмой было недостаточно).



▲ > СУБЪЕКТИВНАЯ КАМЕРА

Широкоугольный объектив, с близкого расстояния показавший сцену с толпой людей, дает ощущение присутствия в гуще событий, которое типично для съемки в стиле субъективной камеры. Утрата резкости и усечение по сторонам, а также экстремально близкий передний план способствуют впечатлению присутствия в сцене.



▲ ТЕЛЕОБЪЕКТИВ: СБЛИЖЕНИЕ ПЛАНОВ

Один из характерных визуальных эффектов вида вдаль, снятого телеобъективом, — это впечатление, будто планы приподняты и наклонены к фотоаппарату.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Экспозиция часто рассматривается как средство получить «правильное» изображение. Чтобы правильно выбрать экспозицию, нужны как соображения технического плана, так и проницательность. С технической точки зрения верхний и нижний лимиты экспозиции устанавливаются, во-первых, судя по тому, что видно, а во-вторых, согласно замыслу.

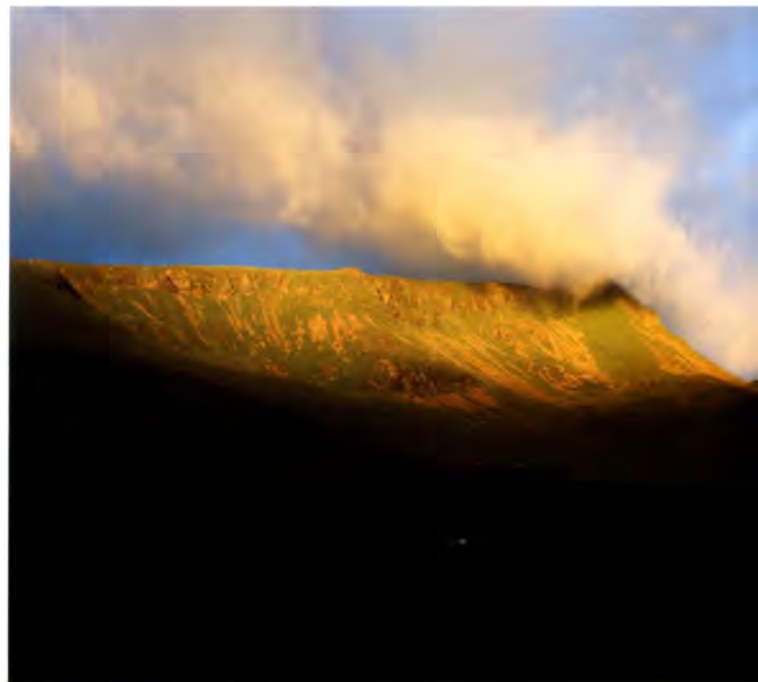
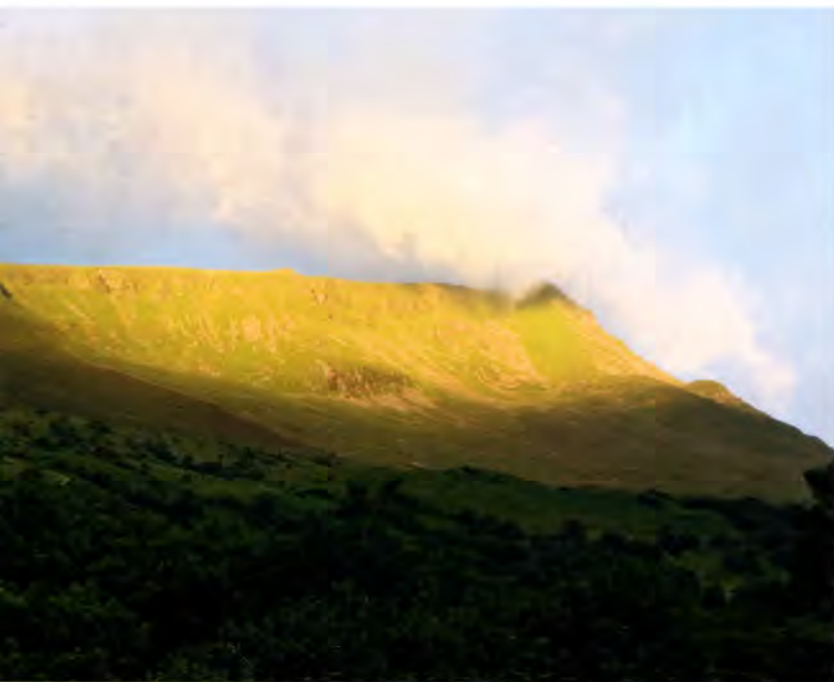
Допущения относительно экспозиции имеют много общего с допущениями в фокусировке. Взгляд стремится двигаться по направлению к зонам «нормальной» экспозиции, особенно если они яркие. Посему сильный контраст фотографии наверняка направит внимание от тени к свету, между тем как низкая контрастность позволяет взгляду блуждать по изображению, как показывают две эти версии фотографии холмов во время

восхода солнца. Имеется вариация этого эффекта — радиальная разница в яркости благодаря виньетированию, довольно распространенному при использовании широкоугольных объективов.

В цветной фотографии экспозиция может оказывать решающее воздействие на насыщенность в зависимости от процесса. Фотопленка Kodachrome, впервые выпущенная в 1935 году, получила распространение в профессиональной фотографии начиная с 1950-х годов, когда ее использовали такие известные мастера, как Эрнст Хаас и Арт Кейн. Уникальная технология этой пленки требовала недодержки для получения сочных, насыщенных цветов, но не допускала передержки. Это инициировало стратегию выстраивания выдержки по самым светлым местам, которая с тех пор

более-менее доминировала в цифровой фотографии, приобрета особую значимость для цифровой съемки.

Доминирующие объекты экспозиции в фотографии — силуэт и блики. Выстраивание экспозиции по светлым местам — это предварительное условие для съемки силуэтов, когда полное отсутствие деталей на неосвещенной форме ведет к применению техники выбора ориентации, точки съемки и момента съемки, чтобы оказывать воздействие на зрителя только посредством очертаний. На противоположной стороне шкалы экспозиции находится яркий свет, могущий принимать множество форм, но для фотографической композиции ключевым является интенсивное свечение с размытыми краями.



▲ РАССЕЙВАНИЕ ИЛИ КОНЦЕНТРАЦИЯ ВНИМАНИЯ

Экспозиция может сузить или расширить внимание зрителя, если имеются два участка с разной яркостью, как на этой цифровой фотографии, изображающей утренние лучи солнца, падающие на вершину холма в Уэльсе. Существуют две интерпретации, означающие

два способа цифровой обработки изначального изображения. Автоматическая оптимизация осветляет тени, и в результате взгляд переходит от освещенного солнцем участка к остальным частям изображения. С другой стороны, усиление контраста и уменьшение

экспозиции концентрирует внимание на освещенной вершине, делая лишь ее объектом и усиливая эффект события. Также это усиливает чувство момента; мы осознаем, что в первые моменты дня солнце на мгновение высвечивает маленький участок.



▲ ВИНЬЕТИРОВАНИЕ

Радиальное потемнение по направлению к углам на этой сделанной широкоугольным объективом фотографии пространства между двумя домами в общине шекеров в штате Мэн направляет внимание вовнутрь, акцентируя сильные диагонали.




▲ КОДАХРОМНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭКСПОЗИЦИИ

Техника экспозиции по светлым местам началась с выпуском цветной пленки Kodachrome. Недодержанные полутемные тона сохраняют насыщенность, и их можно осветлить при воспроизведении или при цифровой обработке. Важно не передерживать выделяющиеся светлые места, и специальные предупреждающие сообщения, имеющиеся в цифровых фотоаппаратах, оказывают в этом серьезную помощь.

► БЛИКИ И ЗАСВЕТКА

Блик в объективе — это сам по себе изобразительный элемент, и считать ли его дефектом или украшением изображения, целиком зависит от вкуса и выбора фотографа. Снятый с воздуха вид на реку Ориноко в Венесуэле мог быть и без солнечных лучей в кадре; достаточно было экранировать объектив. Однако этого не сделано — лучи не убраны: они помогают объединить композицию, а также создать впечатление ослепительного солнечного света.



A blue-tinted photograph of two people walking through tall grass. The person in the foreground is carrying a large bundle on their back, and the person behind them is also carrying a bundle. The scene is captured from a low angle, emphasizing the height of the grass.

ГЛАВА 4

СВЕТ И ЦВЕТ

В КОМПОЗИЦИИ

Еще одна грань фотографической композиции — распределение тонов и цветов. Оно тесно связано с экспозицией и с тем, как изображение интерпретируется после съемки — в лаборатории во время традиционной печати и проявки, а теперь и в ходе цифровой обработки, когда файл с изображением оптимизируется и исправляется. По сути, это связано с манипулированием изобразительными элементами, рассмотренным нами в предыдущей главе, — в самом деле, и то и другое неразделимо. Некий пункт функционирует на фотографии потому, что контрастирует по тону или цвету с его окружением. Эффект, который создают линии и формы, настолько велик, насколько они отличаются, и в конечном итоге все сводится к тональным и цветовым взаимодействиям — это спектральные компоненты композиции.

В своих сложных взаимоотношениях тон и цвет имеют много общего, но все же отличаются. Одно из неявных достоинств цифровой фотографии состоит в том, что возможность оптимизировать изображение на компьютере сделала специалистами по формированию изображения больше людей, чем это было возможно без развития цифровых технологий. Большинство

серьезных фотографов сегодня хорошо знакомы с тем, что раньше считалось загадочными вещами, такими как гистограммы, регулировка кривой, черные точки и белые точки (самые темные и самые светлые места изображения). Обработка изображений в режимах Levels, Curves и Hue-Saturation-Brightness четко показывает, насколько тесно связаны тон и цвет.

В то же время цвет по-своему влияет на наше восприятие, и его многослойная сложность признавалась еще на заре изобразительного искусства. Существуют цветовые оптические эффекты, такие, например, как последовательный контраст, которые срабатывают независимо от вкуса, культуры или опыта, кроме того, существуют эмоциональные и контекстуальные эффекты, которые очень действенны, хотя и не поняты полностью. Довольно интересно, что фотография самим фактом своего существования способствовала признанию различий между тоном и цветом.

В мир фотографии цвет пришел относительно поздно — в плане массового использования — лишь в 1960-х годах, и далеко не все его приветствовали. И дело было не только в фотографиях-традиционалистах, отнесшихся к цветной

фотографии с подозрением (что и не удивительно — ведь она бросала вызов их с трудом приобретенным умениям и способам видения), но еще и в некоторых критиках и философах, которые считали, что цветная фотография отмечена клеймом меркантилизма, связанного с рекламой и торгашеством.

Тем не менее цветную фотографию охотно приняли многие профессионалы и фотохудожники и, конечно, широкая публика. Авторитетный швейцарский фотограф Эрнст Хаас, переехавший в 1951 году в США, связал свою любовь к цветной фотографии с европейским опытом военного времени: «Я стремился к ней, нуждался в ней, был готов к ней. Мне хотелось в цвете прославлять новое время, наполненное надеждой». Как мы увидим, с тех пор интерпретация цвета является предметом непрекращающихся споров и экспериментальных исследований.

Между тем черно-белая фотография не ушла в небытие и, вовсе не собираясь уступать цветной фотографии, продолжает с энтузиазмом использоваться не только консервативными фотохудожниками, но также арт-директорами и бильд-редакторами периодических изданий.

ЧИАРОСКУРО И ТОНАЛЬНОСТЬ

Контрастность составляет фундамент композиции, и одна из основных форм контраста — тональный контраст. Итальянское выражение *chiaroscuro* (светотень) употребляется, когда речь идет о драматургическом моделировании объектов в живописи посредством столбов света, освещающих темные места. В более общем смысле это понятие означает контрастность, определяющую тональные взаимоотношения. Иоганн Иттен (см. с. 34–35) в своем базовом курсе в художественной школе «Баухауз» определил его как «одно из наиболее выразительных и важных средств композиции». Чиароскуро контролирует не только силу моделирования изображения (и его трехмерность), но и структуру изображения, и то, какие его части привлекают внимание.

Использовать или нет полный спектр тонов от чистого черного до чистого белого — это одна из базовых проблем, и сегодня, в эпоху цифровой фотографии, предлагающей использовать гистограммы и регуляторы уровней для обработки кадров, ее решение приобретает

еще более важное значение. Заметная часть информационного содержания фотографий передается в нейтральных тонах, и для обычных фотографий используют в основном эти «безопасные» тональные спектры. Однако контраст тени и света может способствовать созданию настроения и атмосферы фотографии.

Схематические изображения внизу показывают все возможные типы распределения тонов для фотографии. Если какое-то время не уделять внимание цветам, эти вариации определяются двумя осями — контрастности и яркости, — которые хорошо знакомы любому, кто работает с изображениями в программе Photoshop. Внутри этих групп существует бесконечное разнообразие способов, которыми могут распределяться тона. Чиароскуро в его узком смысле занимает оконечность шкалы с высокой контрастностью. Вторая ось — ось яркости — в значительной мере определяет настроение изображения. Когда общее настроение мрачное, в темных тонах, изображение имеет темную тональность (низкий ключ). Противоположность,

когда вся тональная модуляция в светлых тонах, — это светлая тональность (высокий ключ). Если совместить две тональности, то получается эффект вклинивания, так как максимальная контрастность требует примерно равных участков темного и светлого.

При использовании двух этих осей — контрастности и яркости (контрастности и тональности) — в качестве ориентира выбор стиля изображения зависит от трех аспектов: характеристики вида (густая растительность, бледное небо, синее небо и т. д.), вида освещения и интерпретации фотографа. Благодаря цифровой обработке последняя в наше время имеет большую важность, чем когда-либо. На с. 112–113 помещен кадр со слонами под деревом акации и показано, как может выглядеть обработанный снимок в разных тональностях и насколько каждая из них может быть интересной.



СЛАБАЯ КонтРАСТНОСТЬ



СРЕДНЯЯ КонтРАСТНОСТЬ



СИЛЬНАЯ КонтРАСТНОСТЬ

► ЦВЕТОВАЯ ИНТЕНСИВНОСТЬ

С экспозицией на светлые места — как всегда делается на такого рода кадрах — чиароскуро утреннего света, проникающего через окно на китайскую кушетку, усиливает благодаря контрасту впечатление сочного, насыщенного цвета.





▲ НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ

Крестьянин из племени ибано отдыхает возле окна в своем доме на острове Борнео. Из-за чрезвычайной контрастности вначале трудно понять, что здесь изображено, и благодаря такой задержке и неоднозначности эта фотография и привлекательна.



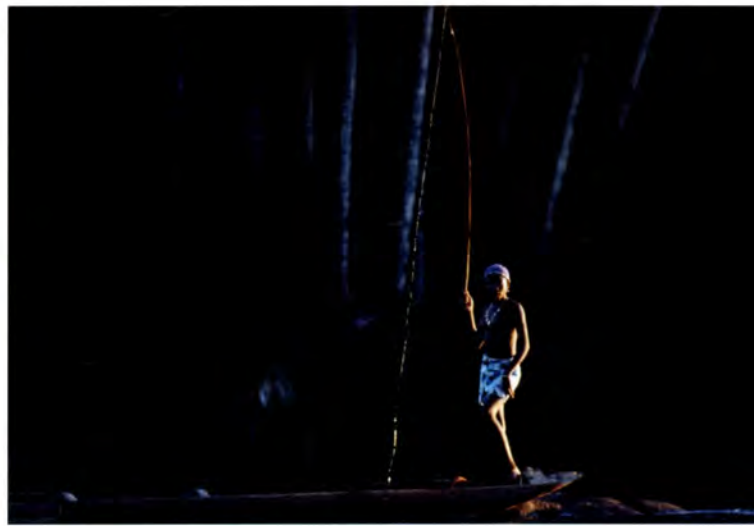
▲ ЕДКОСТЬ

Режущий световой рисунок, как этот, образуется, когда свет сильно отражается или преломляется, частично фокусируясь на рассеивающую поверхность, такую как бумага.



▲ УСИЛИВАЮЩИЙСЯ УЗОР

Тени на сильноконтрастном изображении также могут усиливать формы и узоры, как эта волнистая тень, подчеркивающая изгибы на платке женщины, и присутствие в кадре в большом количестве гроздей бананов.



▲ ТЕМНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ ЦВЕТНОГО СНИМКА

Только силуэт девушки и ее удочка, поймавшие последние лучи солнца, делают понятной эту фотографию, снятую на берегу реки в Суринаме. Неясные формы деревьев сзади дополняют изображение, которое все, за исключением узких кромок, находится в нижней части тональной шкалы.

► КАДР И ВАРИАЦИИ ТОНАЛЬНОСТИ

Вы видите одно и то же изображение, представленное в разных тональностях. Оригинал был сделан на пленку Kodachrome, но после сканирования оцифрован.

С темной тональностью, уменьшившей яркость изображения, вид воспринимается как ненастный, словно это канун бури, так как акцент сделан на облаках. Светлая тональность дает впечатление, что все пронизано ярким африканским солнцем, так что дерево и слоны словно зависли в пустоте. Заметьте, что наименее успешная версия — фотография в цвете в светлой тональности: глядя на нее, кажется, что такая экспозиция была выбрана не столько намеренно, сколько по ошибке.



ОРИГИНАЛ



ЦВЕТНАЯ
С ТЕМНОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ



ЦВЕТНАЯ
СО СВЕТОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ

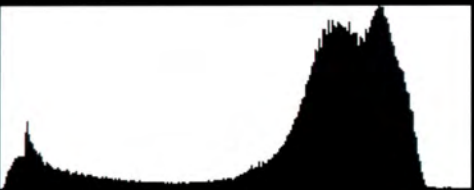




ЧЕРНО-БЕЛАЯ



ЧЕРНО-БЕЛАЯ
С ТЕМНОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ



ЧЕРНО-БЕЛАЯ
СО СВЕТОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ

ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ



Цвет в фотографии, как и цвет в изобразительном искусстве — это огромная тема. Здесь мы рассмотрим влияние цвета на композицию фотоснимка.

Мы начнем с сильных цветов, поскольку на них можно более наглядно продемонстрировать эффекты и взаимодействия, хотя изначально широкий спектр цветов, попадающих в объектив, обычно по тем или иным причинам ограничен. Сила цвета в основном определяется его насыщенностью, и это один из трех параметров той цветовой модели, которая предпочтительна для наших целей. Три самых широко применяемых параметров, или осей цвета, — оттенок, насыщенность и яркость. Оттенок — это качество, дающее каждому цвету его имя, оттенок есть то, что имеют в виду большинство

людей, произнося слово «цвет». Например, синий, желтый и зеленый — это все оттенки. Насыщенность — это интенсивность или чистота оттенка, причем минимальная насыщенность представляет собой полностью нейтральный серый цвет, а яркость определяет, является ли оттенок темным или светлым.

Цветовые эффекты действуют сильнее всего, когда имеющиеся цвета интенсивны, и показанные на нескольких следующих страницах примеры демонстрируют это. Оттенок — это квинтэссенция цвета, и на самой простой модели оттенки организованы в круг. У мыслителей, занимавшихся вопросом цвета в искусстве, на протяжении столетий главной была идея первичных цветов — красного, желтого и синего — известных как основные цвета

художников. Они явно не согласуются с теми тремя основными цветами — красным, зеленым и синим, — которые в качестве цветовой модели используют для цветных фото- и кинопленок, компьютерных мониторов и цифровых камер.

Причина в том, что первичные цвета художников — это цвета отраженного света на бумаге или на холсте, между тем как цветовая модель RGB — это цвета проходящего света. Красный и синий каждой из этих двух цветковых моделей отличаются друг от друга. В любом случае сравнение двух систем первичных цветов — не очень полезное упражнение, поскольку одна из них имеет отношение к эффекту восприятия цвета (цветовая модель RYB), а вторая касается в основном создания цвета цифровым способом

◀ RYB ПРОТИВ RGB

Три первичных цвета отраженного света — красный (red), желтый (yellow) и синий (blue) — смешиваются как пигменты, чернила или красители на бумаге и дают промежуточные цвета — зеленый, фиолетовый и оранжевый, а комбинация всех трех близка к черному цвету. Три первичных цвета проходящего света — красный (red), зеленый (green) и синий (blue) — комбинируются при проекции, давая другой результат — бирюзовый, пурпурный и желтый, а в результате комбинации всех трех получают белый цвет.

и на пленке. Так как наша тема здесь — цветовой эффект, я ограничусь основными цветами художников.

Сильные оттенки воспринимаются на многих уровнях, с различными ассоциациями. Красный цвет воспринимается как один из самых сильных и цветов. Он имеет тенденцию визуально выдвигаться вперед, так что, находясь на переднем плане, усиливает ощущение глубины.

Красный цвет — активный, живой, земной и теплый, даже горячий. Он может заключать в себе чувство страсти, намекать на агрессивность и опасность (не случайно красный цвет — символ предупреждения и запрета). Он вызывает температурные ассоциации и обычно используется как символ горячего.

Желтый — самый яркий из всех цветов. В плане выразительности желтый цвет — энергичный, резкий и броский, иногда агрессивный, иногда веселый. Он вызывает понятные ассоциации с солнцем и другими источниками света, а также, особенно когда находится на темном фоне, производит впечатление светящегося.

Синий отступает назад больше, чем желтый, по характеру он спокойный, относительно неяркий и прохладный. Синий цвет прозрачен, что контрастирует с непрозрачностью красного. Кроме того, он предстает во многих формах, и это цвет, с точным определением которого многие люди испытывают затруднения. Основной символизм синего приспосабливается из его преобладающего присутствия в природе: небо и вода. Для фотографии синий — один



▲ ЦВЕТОВОЙ КРУГ

Оттенок обычно измеряется в градусах — от 0° до 360°, и на этой модели важны поперечные связи. Цвета, расположенные друг против друга, известны как взаимодополняющие, и они составляют основу принципов цветовой гармонии. Здесь классическое цифровое цветовое колесо показывает, что первичные

цвета принтеров (бирюзовый, пурпурный и желтый) находятся прямо напротив красного, зеленого и синего. Однако основные цвета художников не включены в эту систему ввиду другого определения синего и зеленого.

из цветов, которые легче всего найти благодаря отражениям неба.

Вторичные цвета — зеленый (противоположный красному на цветовом круге), фиолетовый (противоположный желтому) и оранжевый (противоположный синему). Зеленый — самый главный цвет в природе, и вызываемые им ассоциации (обычно позитивные) связаны в основном с этим. Растения зеленые, и потому это цвет роста; в широком смысле зеленый цвет содержит намеки на надежду и прогресс. По тем же причинам желто-зеленый цвет ассоциируется с весной и молодостью. Негативные параллели, связанные с зеленым цветом, относятся к болезни и разложению. Мы можем воспринимать больше вариаций зеленого, чем какого-либо другого цвета — между желтым и синим.

Фиолетовый — неявный и редкий цвет, и его трудно как найти и воспринять, так и точно воспроизвести. Этот цвет легко перепутать с лиловым. Ассоциации, связанные с фиолетовым цветом, — богатство и роскошь, а также тайна и беспредельность. Похожий на него лиловый цвет содержит намеки на религиозность, царственность и суеверность.

Оранжевый цвет заимствует красный оттенок, с одной стороны, и желтый, с другой. Он теплый, сильный, праздничный и могущественный — по крайней мере, когда он чистый. Оранжевый — цвет огня и неба на закате. Он вызывает ассоциации с весельем и праздником, но также с жарой и сухостью.



1

1. КРАСНЫЙ
2. СИНИЙ
3. ЖЕЛТЫЙ



2



3



4

4. ОРАНЖЕВЫЙ

5. ЗЕЛЕНЬ

6. ФИОЛЕТОВЫЙ



5



6

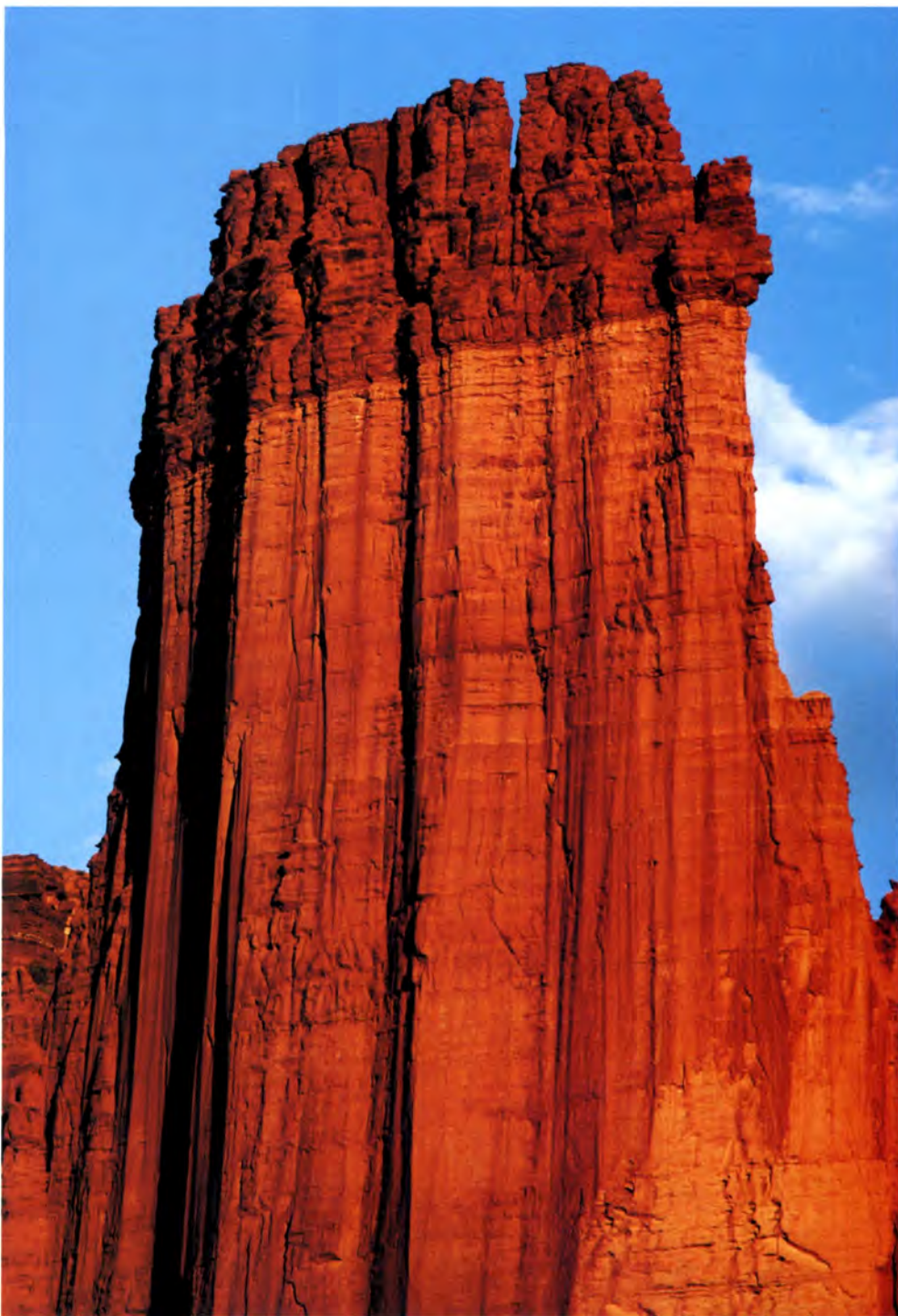
ЦВЕТОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рассматривать цвета необходимо в плане их взаимодействия друг с другом, и в зависимости от того, рядом с каким цветом они представлены, цвета воспринимаются по-разному. Сегодня цифровая фотография дает огромные возможности для контроля над цветом, и можно изменять и тон, и насыщенность, и яркость.

По ряду мнений, самая большая проблема с цветом в фотографии и изобразительном искусстве — это понятия сочетаемости и несочетаемости. Как мы только что видели (с. 114–115), цвета вызывают у зрителя реакции, варьирующиеся от физиологических до эмоциональных, однако мало кто способен внятно объяснить, почему ему нравятся или не нравятся определенные цвета и комбинации. Собственно, мало кто анализирует свои зрительные предпочтения, в то же время выражая однозначные реакции.

Еще в IV веке до н. э. древние греки разглядели возможную связь между шкалой цветов и музыкальной градацией и даже применяли цветовую терминологию к музыке, определив хроматическую гамму, разделенную на полутона. Это отношение сохранилось, и оставался один шаг до теории гармонии. Понятие гармонии — как музыкальной, так и цветовой — имело разные значения на протяжении истории, от греческой концепции соответствия элементов друг другу до более современной концепции приятного сочетания. Свою роль играли также вкусы и мода, приведшие в результате к существованию множества конфликтующих теорий о том, как цвета «должны» комбинироваться. Это огромная тема, несколько более подробно освещенная в моей книге «Цвет» и весьма подробно освещенная в книге Джона Гейджа «Цвет и культура» (Color and Culture). Но здесь меня волнует потребность в сбалансированном недогматическом подходе. С одной стороны, всегда имеются способы комбинирования цветов, которые приемлемы для большинства зрителей, и было бы глупо их игнорировать.

С другой стороны, творческое использование цвета требует индивидуального выражения, что означает отказ от следования правилам. Этот дуализм — признание того, что определенные сочетания



▲ ОРАНЖЕВЫЙ — СИНИЙ

Классическая и вполне распространенная фотографическая цветовая комбинация



▲ РОЗОВЫЙ — ЗЕЛЕНый

Розовый цвет одеяния мужчины представляет собой почти полную противоположность оттенку травы.



▲ ЦВЕТОВАЯ ТЕМПЕРАТУРА

Теплота прямого солнечного света контрастирует с более высокой цветовой температурой отраженного неба.



▲ ЗЕЛЕНый — ОРАНЖЕВый

Зеленый цвет здесь контрастирует с оранжевым оттенком света, отраженного в этом водоеме.



▲ КРАСНый — ЗЕЛЕНый

Красные перья контрастируют с зеленой листвой, словно отрывая птиц от заднего плана.



и техники срабатывают, и при этом нежелание обязательно их использовать снова подводит нас к фундаментальному принципу баланса, рассмотренному нами в главе 2 (с. 32–63, особенно с. 40).

Если анализировать гармонию в плане приятных, приемлемых взаимодействий, то следует отметить два ее устоявшихся класса. Один — гармония взаимодополнения (сочетание оттенков с противоположных сторон цветового круга), а второй — гармония схожести (оттенки из одного и того же сектора цветового круга). Экспериментальная база гармонии взаимодополнения, в детали которой нам здесь не стоит вдаваться, основана на последовательном и одновременном контрасте, а также на расположении оттенков цветового круга, где все они расположены последовательно в соответствии с длиной волны каждого. Попросту выражаясь, последовательный контраст, если вы смотрите на яркий участок по меньшей мере минуту, а потом переводите взгляд на пустой белый участок, то вы видите остаточное изображение, которое будет дополняющего цвета — того, что находится на другом конце цветового

круга. Получается аналогичный, но менее выразительный эффект, когда цвета наблюдаются бок о бок, и взгляд тяготеет к компенсации; между тем на цветовом круге смешивание двух противоположных оттенков порождает нейтральный оттенок.

Гармония схожести более очевидна. Цвета, находящиеся рядом в любой цветовой модели, будь то цветовой круг или трехмерная форма, такая как тело системы Манселла, просто хорошо друг с другом уживаются, поскольку не создают никакого конфликта. Теплые цвета от желтого до красного имеют очевидную схожесть, как и холодные цвета от синего до зеленого или, например, группа зеленых оттенков.

Еще один фактор — относительная яркость. В глазах человека разным оттенкам свойственна разная световая интенсивность, причем желтый цвет воспринимается самым ярким, а фиолетовый — самым темным. Другими словами, не существует таких вещей, как «темно-желтый цвет» и «светло-фиолетовый»; вместо этого рассматриваемые цвета становятся другими — например, охряным и сиреневым. Гёте первым в мире обозначил цвета цифровыми

▲ ЦВЕТОВОЙ АКЦЕНТ 1

На фоне унылых оттенков пустыни в этой нубийской деревне на берегу Нила сиреневый платок женщины смягчает вид, а также служит объектом привлечения внимания.

степенями яркости: желтый — девять, оранжевый — восемь, красный и зеленый — шесть, синий — четыре и фиолетовый — три, и эта концепция по-прежнему считается работающей.

Не означают ли теории гармонии, что цвета могут быть диссонансирующими? Может быть. Для одних людей в определенное время какие-то цвета могут показаться дисгармонизирующими, однако для других и в другое время они могут быть абсолютно приемлемыми. Так, сочетание розового и ярко-зеленого не для всех впишется в представление о цветовой гармонии, но если вам по душе китч и, в частности, изящный подход к нему японцев, их комбинация покажется близкой к идеальной.

Цветовой акцент — это важная вариация цветовых комбинаций. Аналогично тому, как маленький объект,



▲ ЦВЕТОВОЙ АКЦЕНТ 2

Задачей этого снимка было показать массу протезов коленного сустава, но если бы один из них не был обмотан красной клейкой лентой, композиция не имела бы направления. Красный цвет становится той точкой, куда взгляд возвращается после рассматривания всей фотографии.

явно выделяющийся на фоне обстановки, графически функционирует как пункт (см. с. 66–69), так и небольшой участок контрастирующего цвета дает похожий фокусирующий эффект. Взаимодействия цветов, которые мы только что рассматривали, по-прежнему актуальны, но в меньшей степени из-за большой разницы размеров участков. Самый явственный эффект получается, когда обстановка относительно бесцветна, а два более чистых оттенка занимают ограниченные участки. Эта спектральная форма цвета неизбежно сильнее выделяет то, что живописцы называют «локальным цветом» — предположительно чистый цвет объекта, видимого при нейтральном освещении, без влияния оттенков. Цветовые акценты в наибольшей степени усиливают цвет объекта.

ЦВЕТОВЫЕ ПРОПОРЦИИ

Согласно классической теории цвета цвета гармонизируют друг с другом полнее всего, когда занимаемые ими площади обратно пропорциональны их относительной яркости. По системе Гёте красный и зеленый цвет яркие в равной степени, так что их комбинация — 1:1; оранжевый вдвое ярче синего, так что их идеальная комбинация — 1:2; между тем желтый и фиолетовый находятся на противоположных сторонах шкалы яркости, и пропорция их идеальной комбинации составляет 1:3. Комбинации трех цветов составлены по тому же принципу.



Оранжевый (3) и синий (8)



Оранжевый (3), зеленый (4) и фиолетовый (8)



Красный (4) и зеленый (4)



Желтый (3) и фиолетовый (9)



Желтый (3), красный (4) и синий (9)

ПРИГЛУШЕННЫЕ ЦВЕТА

За исключением созданной человеком среды, сильные цвета встречаются в мире относительно редко. В первую очередь к естественным сильным относятся оттенки цветов и закатов, но они занимают гораздо меньше зрительного пространства, чем приглушенные зеленые, коричневые, охряные, телесные оттенки, синевато-серые и пастельные тона, из которых состоит большая часть природных видов. Любому, кто в этом сомневается, достаточно лишь пойти и попробовать запечатлеть на фото шесть сильных цветов, которые мы только что рассматривали (с. 114–121), но при этом избегая объектов, раскрашенных людьми.

Существует несколько способов описания этого большинства менее чистых цветов: приглушенные, сложные, грязные, ненасыщенные, туманные, размытые. Нейтральные оттенки, имеющие немного цвета, порой называют хроматичным серым, белым и черным. В техническом плане все они — чистые оттенки, измененные уменьшением насыщенности, освещением или затемнением, либо же комбинацией всего этого. Цветные изображения светлой или темной тональности приглушены по определению, если только в них не добавлен сильный цветовой

акцент. Взаимодополняющие или контрастирующие цветовые отношения, конечно, менее очевидны, но тут есть больше возможностей для работы в одном секторе цветового круга. В общем, приглушенные цвета могут давать более деликатные изображения и более мягкое, даже более утонченное удовольствие, как демонстрируют иллюстрации на этих страницах.

Передача реальных цветов на изображение сенсором или пленкой — еще один вопрос. В самом деле, «передача» — более точное выражение, чем «запись», поскольку обработка изображения как при посредстве пленки, так и цифровым способом означает разделение сложных цветов на три компонента — красный, зеленый и синий, — а затем их повторное комбинирование в определенных пропорциях. Здесь много места для принятия решений, и в период расцвета продаж цветных фотопленок производители рекомендовали разные стратегии для разных брендов. Цветная пленка Kodachrome, ставшая первой из доступных широкой публике, но еще и десятилетиями признававшейся профессионалами, была знаменита своими сочными, насыщенными цветами, особенно когда кадр до какой-то степени не додерживался (см. с. 112).

В 1973 году певец Пол Саймон даже записал песню под названием «Кодахром», спев о «красивых ярких цветах» и о том, как эффект насыщенности «заставляет тебя думать, будто весь мир — сплошной солнечный день».

Однако такая передача цвета не особенно приветствовалась в мире изобразительного искусства, даже когда делалась руками таких мастеров, как Эрнст Хаас, и главным образом считалась символом коммерциализации и излишеств. Движение «цветовых формалистов» (см. с. 152) относилось к цвету более осторожно, даже когда, как в случае с Уильямом Эгглтоном, использовалась пленка Kodachrome. Однако распространение цветного фото продолжалось, и пленка, отчасти ответственная за уход со сцены марки Kodachrome — Velvia от компании Fujifilm, — также производилась для создания богатых и ярких оттенков. Теперь, в эпоху цифровой фотографии, передача света целиком находится в руках пользователей, и приглушенные цвета можно оживлять с той же легкостью, как и приглушать сочные цвета. Теперь под рукой у фотографов такая же богатая палитра, как у любого живописца.



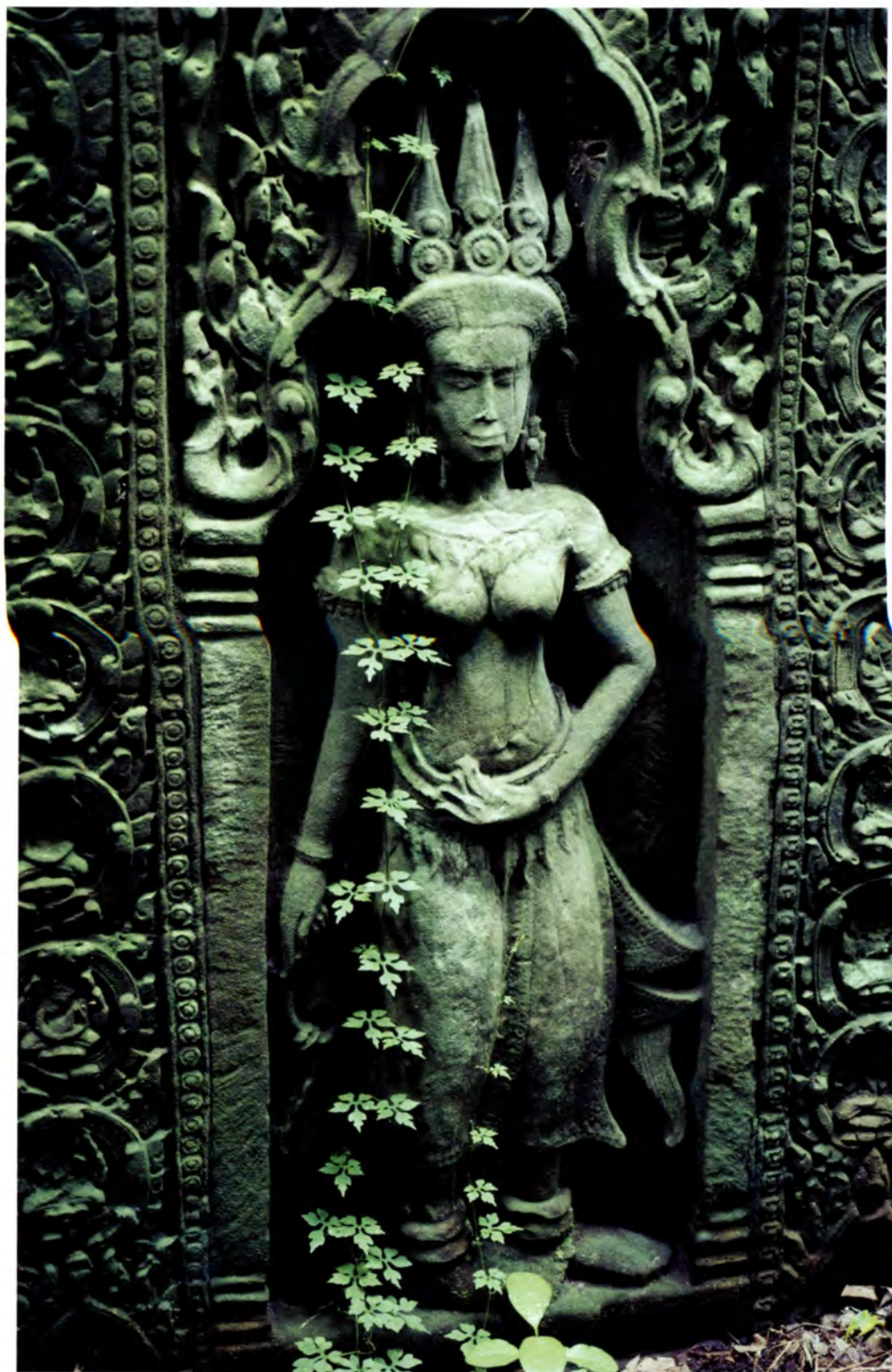
◀ ВОСТОЧНАЯ ПАЛИТРА

Закат над Нилом ниже Хартума. Спектр от бледно-оранжевого до сиреневого рядом с бледно-голубыми отражениями, где легкий ветер поднял рябь, — приглушенное взаимодействие взаимодополняющих оттенков.



< ХНА

Коричневый, т. е. красный цвет с сильной насыщенностью, — это классический смешанный цвет с намеком на землистость. Здесь хна наносится на руку суданской женщины.



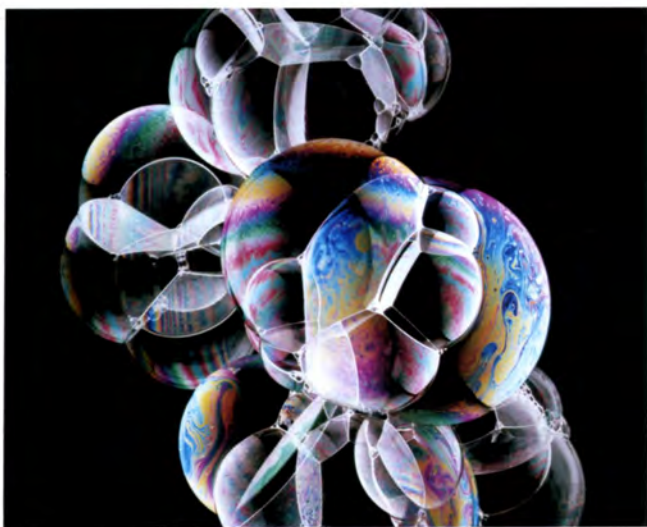
МШИСТАЯ ЗЕЛЕНЬ

Мягкий зеленый цвет, такой как оттенок этого мха, покрывающего скульптуру и барельеф в Ангоре, передает ощущение сырости и заброшенности.



МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

Подернутый дымкой солнечный свет, отраженный покрытой патиной бронзой вьетнамской династической урны, выявляет металлическое свойство поверхности благодаря отражению и тонкому изменению оттенка.



ИНТЕРФЕРЕНЦИОННЫЕ ЦВЕТА

Неустойчивый радужный эффект возникает на некоторых поверхностях, особенно на мыльных пузырях и нефтяных пятнах, и лучше всего виден под ярким светом на темном фоне. Отражения на многослойной конструкции прозрачных поверхностей, как здесь, заставляют световые волны интерферировать между собой, производя мерцающие спектральные гаммы оттенков.

ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ



Черно-белые фотографические изображения занимают уникальное место в изобразительном искусстве. Нельзя сказать, что они были чем-то новым. Изображения — скетчи, нарисованные углем, гравюры, выполненные на дереве, — не имели цвета на протяжении всей истории. В фотографии черно-белые изображения раньше были нормой по чисто техническим причинам, но и с появлением цветной пленки, когда технические ограничения исчезли, все равно остались для многих фотографов вполне приемлемым средством. Так обстоит дело и сегодня.

По представлениям множества людей фотография более приближена к действительности по сравнению с другими видами изобразительного искусства, поскольку объектив фотокамеры направлен на предметы и сцены из реальной жизни. Соответственно цветная фотография должна быть более жизненной, чем черно-белая, ибо она воспроизводит больше информации, взятой из окружающего нас мира. Однако всякое произведение искусства есть иллюзия (см. классическое исследование Э. Гомбриха «Ис-

кусство и иллюзия»), и фотография в той же степени, что и картина на холсте, представляет собой попытку вызвать перцепционные реакции, а не создать двумерную модель реального мира. Аргумент в пользу черно-белой фотографии заключается в том, что она в меньшей степени, чем цветная, стремится к буквальности. В визуальном плане черно-белая фотография допускает больше выразительности при модуляции тона, передаче текстуры, формы и моделировании. Впрочем, больше не является истиной бывшее утверждение убежденных сторонников черно-белой фотографии, что она дает больше свободы при работе в фотолаборатории. Так было раньше, но сегодня цифровая обработка и печать на настольном струйном принтере сделали полную экспрессивную интерпретацию в цифровой фотографии реальностью. Черно-белая фотография, кстати, тоже выиграла от цифровой обработки в том, что три канала — красный, зеленый и синий — могут смешиваться в любой пропорции, давая еще больший контроль над тональной интерпретацией цвета, чем было возможно раньше путем исполь-

▲ ДВЕ ТРАКТОВКИ

Две фотографии одного и того же объекта, снятые примерно в одно и то же время. Цветное изображение, снятое на диапозитивную пленку, естественно и реалистично, и сразу привлекает внимание к поведению львицы и львенка. На черно-белой фотографии из-за отсутствия цвета изображение стало более абстрактным, так что фигура и линии львицы выглядят более значительными в плане общего воздействия на зрителя.

зования цветных светофильтров во время съемки. В то время как спектр эффектов обычно был очень ограничен, включая получение более темного неба с помощью красного фильтра, увеличение атмосферной дымки с использованием синего фильтра, высветление растительности и притемнение кожи зеленым фильтром, Photoshop и аналогичные программы позволяют менять насыщенность цвета как угодно — от черного до белого.



▲ ТЕКСТУРА И ФОРМА

Удаление цвета усиливает другие качества изображения. В рамках модуляции одного лишь тона взгляд уделяет больше внимания текстуре, линиям и формам. Текстурные качества поверхностей играют важную роль на этом снимке, и они были усилены за счет использования контрастной фотобумаги. В итоге задний план в соответствии с замыслом фотографа приобрел густой черный оттенок.



ГЛАВА 5 ЗАМЫСЕЛ

Существует предубеждение, что есть непреложные правила построения композиции. Безусловно, мы видели примеры того, как разные приемы срабатывают, мы убедились, что определенные принципы и элементы композиции могут оказывать предсказуемое воздействие на зрителей, однако ни о каких канонах речь вовсе не идет. Если сказать, что небольшое количество желтого удачно дополняет большой фиолетовый участок, то это будет верно, но заявить, что вам всегда нужно стремиться к такому взаимодействию цветов, было бы странно. Что определяет композицию — так это замысел. Вот простой пример: в чем задача — доставить удовольствие как можно большему числу людей или же проявить особый и неожиданный подход? Замысел даже не обязательно должен быть таким специфическим; он может быть просто невысказанным индивидуальным предпочтением. Тем не менее осознание того, что вы хотите получить, в целом должно появляться до принятия композиционных решений.

Фотографический процесс в большинстве случаев тяготеет к прагматизму — просто потому, что фотокамера так хорошо подходит для фиксации и передачи зрительной информации. В количественном плане фотографию больше используют в массовых коммуникациях, нежели в изящных искусствах. Вот мнение ведущего американского специалиста по графическому дизайну Милтона Глейсера: «В процессе развития общества информационная и художественная функции фотографии были разведены, и появилось разделение на фотографию как высокое искусство и фотографию как средство передачи информации большому числу людей». Причина

того, что большинство фотографий относится ко второй категории, в том, что их очень легко репродуцировать, и в том, что фотографию широко используют непрофессионально; и то и другое препятствует эволюции четкого индивидуального стиля. Стиль фотографии, темой которого мы завершим эту главу, уловить сложнее, чем стиль живописи. В сущности, стиль — это характерная особенность чье-либо творчества, но элементы и техники, которые соединяются, составляя стиль, не всегда настолько своеобразны, как кому-то хотелось бы. Джефф Дайер, написавший книгу «Настоящий момент» (The Ongoing Moment), был не первым человеком, отметившим это. В своем исследовании жизни и творчества фотографов периода американской депрессии он написал: «Вновь и вновь мы сталкиваемся с этим, когда изучаем фотографию: тему, отождествляющуюся с одним фотографом — до такой степени, что имя фотографа отождествляется с темой его работ, — начинают делить и воспроизводить несколько других людей».

В живописи сам процесс создания изображения зависит от восприятия художника и от того, как применяются материалы. Там не существует такой вещи, как нейтральное, не имеющее своего характера изображение (даже подражательные техники отличаются каким-нибудь стилем). В фотографии же все наоборот. Фотографии могут создаваться — и, к сожалению, часто так и бывает — без особых размышлений о том, как они будут выглядеть. Фотоаппарат может сделать снимок сам по себе, а чтобы повлиять на композицию и характер изображения, требуются, как мы видели, усилия. Чтобы стиль изображения имел явственные отличия, используемые техники

должны быть скорее очень явными, нежели тонкими. На большинстве фотографий доминирует содержание, и большая часть стилистических техник, находящихся в распоряжении фотографа, предсказуемо ограниченные.

Пока что нас интересовали словарь и грамматика композиции, но процесс съемки обычно начинается с задачи — приблизительной или конкретной идеи изображения, которое хочет получить фотограф. Впрочем, вполне возможно начинать вообще без какой-либо идеи и просто фотографировать. Действительно это одна из центральных проблем фотографии — преодоление бездумной беспечности при съемке. Проблема усугубляется свидетельствами того, что результатом получения эффектного изображения может быть отсутствие замысла. При этом во главу угла ставят случайность, и даже надежда на моментальную реакцию на изменяющуюся перед вами сцену становится своего рода планом. Уже сделанные кадры могут побудить вас к ожиданию чего-то многообещающего, если уж вы взяли в руки фотоаппарат и ведете поиски наудачу. Ключ к успеху — все время осознавать, что вы собираетесь сделать и какие результаты могут вас удовлетворить. Не так уж важно то, что замысел может быть лишь смутным; его осознание всегда будет способствовать созданию успешной композиции. Замыслы разного рода естественным образом образуют контрастирующие пары, и в таком виде я буду рассматривать их в этой главе, начав с самого основного выбора — между традиционным и неожиданным. Возможно, будет полезно представить эту пару в виде весов, поскольку между двумя крайностями чаши могут занимать множество положений.

ИЗОБРАЖЕНИЕ: ТРАДИЦИОННОЕ ИЛИ НЕОЖИДАННОЕ

Одно из самых важных решений, касающихся замысла, заключается в том, в какой мере вы желаете оставаться в рамках того, что ожидает увидеть зритель. В первых пяти главах много раз демонстрировалось, как определенные композиционные техники и взаимодействия приводят к предсказуемому удовлетворительному результату. Однако удовлетворительность воздействия — это вовсе не правило. Если произведение соответствует средним вкусам, одно лишь это не делает его лучшим. Предсказуемо эффективная композиция идеальна для одних целей, но не для других. Конечно, создание такой композиции не является волнующим и рискованным. Тут и встает вопрос замысла.

Например, если вам нужно показать что-то как можно четче или в наиболее привлекательном виде, то тут применимы определенные правила. Композиция, освещение и трактовка в целом будут тяготеть к традиционному и испытанному. Например, при съемке пейзажа потребуются серьезный выбор той точки съемки, которую много раз до того использовали другие фотографы (поскольку известно, что она привлекательна), а также наличие золотого света предзакатного вечера или раннего утра при хорошей погоде. В результате при соблюдении всех условий получится снимок, который с удовольствием купит издатель брошюры на тему туризма — добротная шаблонная фотография с хорошим потенциалом сбыта.

Вместе с тем сам факт, что такое изображение аналогично многим другим, уже когда-то сделанным, может оказаться достаточной причиной, чтобы не делать выбор в его пользу, и в этом случае вы можете начать активно искать оригинальную трактовку — чтобы удивить зрителя и, возможно, показать, что вы одарены творческим воображением.

Так встает вопрос, насколько далеко следует заходить в стремлении продемонстрировать оригинальность, чтобы результат не выглядел надуманным или смехотворным. Чаще всего получается так, что чем более трудную задачу приходится решать фотографу, тем больше он хочет сделать дело с претензией на необычность. Позвольте мне задержаться на этом моменте.

Если вы хотите быть понятным и приятным многим, то ваша цель совершенно ясна. К тому же у вас на вооружении известные приемы и инструменты, при разработке которых учитывалась психология восприятия. Они работают на вас в том же направлении. Однако если вы хотите отойти от этого и задействовать больше творческого воображения, всякие определения становятся неясными. Отклонение от общепринятого подхода означает уход от надежных, работающих методов и, стало быть, проникновение на неисследованную территорию. То, что может сработать в ваших глазах, может не сработать в глазах зрителя. Следует думать о двух вещах: насколько далеко двигаться в сторону необычного расположения и сочетания элементов в композиции и по какой конкретно причине. Если зайти слишком далеко (скажем, поместить объект снимка прямо в один из углов), то вам понадобится для этого веская причина, чтобы изображение не выглядело неестественно или нелепо. Что же до конкретных причин, то их может быть много, и желание просто быть не таким, как другие, — наименее убедительная из них. Рассказывая об американском фотографe Гарри Виногранде, наиболее продуктивная деятельность которого пришлась на период 60–70-х годов XX века и работы которого вызывали споры ввиду явного отсутствия у автора мастерства и ясной цели, тогдашний директор отдела фотографии Музея современного искусства Джон Шарковски, сделавший этого фотографа широко известным, писал: «Виногранд сказал, что если он видел в видеоискателе знакомую картину, он “старался что-то сделать, чтобы ее изменить” — что создавало ему нерешаемую проблему». Это — слабая цель и слабое обоснование. Более значимой причиной мог бы быть выбор композиционного стиля, который более точно отражает способ видения объекта фотографом — как сделал Роберт Фрэнк, когда на грант Гуггенхайма он путешествовал по Америке 1950-х, результатом чего стала книга «Американцы».

На случай, если все это показалось вам восхвалением индивидуальности и призывом нарушать правила, я бы хотел

► РУБЧИК ТРОСТНИКА

В противоположность японскому живописному виду, помещенному напротив, и техника, и содержание здесь не соответствуют тому, что могли бы ожидать большинство зрителей. Объект — рубчик сахарного тростника из северного Судана, занятый работой; он отсекает почерневшие стебли тростника после того, как участок был выжжен; по мере приближения рассвета и окончания его смены он работает все напряженнее, чтобы выполнить норму. При съемке роль сыграли экспериментаторство и удача: условия были неблагоприятные, было темно, и надежно делать съемку с ближнего расстояния можно было, только держа фотоаппарат на расстоянии длины руки от земли. Запечатление фонаря требовало дополнительной выдержки и синхронизации по задней шторке, что делало весь процесс крайне непредсказуемым. Прежде чем получился этот снимок, было сделано много неудачных кадров.

привести контраргумент в пользу традиций. Это очень легко — хвалить попытки проявить оригинальность, указывая, что общепринятая трактовка обыденная и менее творческая. Фактически эта самая тенденция — стремиться к непохожести — рискует сама стать общепринятой. Многим фотографам — по причинам, рассматриваемым нами в этой главе, но уже знакомым вам по предыдущим страницам, — свойственно неодолимое стремление к оригинальности, но очевидная опасность кроется в попытках быть непохожим только ради того, чтобы быть непохожим. То, что необычно, не обязательно лучше, и необычность — это не подходящая цель без тщательной ее обоснованности и некоторых умений. В фотографии очень много ситуаций, требующих квалифицированного решения, а не стремления к необычности.

Поиск оригинальности, визуальной трактовки, отличающейся от того, что делалось раньше, занимает особое место в фотографии. Этот поиск актуален для фотографии в большей степени, чем для других видов изобразительного искусства, и мы постоянно видим такие попытки. Стремление сделать оригинальный снимок я объясняю двумя причинами: фотографий делается много и у всех фотоаппаратов один и тот же принцип действия, поэтому из-за комбинации того и другого относительно трудно избегать создания аналогичных



< ГОРА ФУДЗИЯМА

Это абсолютно «надежное» изображение в том плане, что оно соответствует ожиданиям большой аудитории, — вид на гору Фудзияма снят в подходящее время (на вершине есть снег), в благоприятную погоду (хорошая четкость и видимость) и при необходимом освещении (сразу после восхода солнца). Более того, точка съемки была выбрана тщательно, так, чтобы в кадр эффектно вошла японская пагода. В целом это совершенно традиционная фотография с грамотным подходом к объекту и трактовке.



изображений аналогичных видов. Хорошо известные виды и объекты фотографировали бесчисленное количество раз, что неизбежно, и поскольку способов фотографирования относительно мало (несколько очевидных вариантов точки съемки, несколько разумных способов построения композиции), то, естественно, большинство фотографов испытывают неудовольствие по поводу создания изображения, которое, возможно, неотличимо от многих других.

Если только это не снимок на память о пребывании в том месте, он может даже показаться бессмысленным. У фотографа и близко нет такого выбора возможностей передачи деталей или форм, каким располагает живописец. Фотоаппарат работает бесстрастно, у него нет характера, и компо-

зиция — самый доступный путь к индивидуальной интерпретации.

Это подводит нас к еще более важному вопросу — об общей роли сюрприза в фотографии. По сути, это вопрос философский, и, действительно, он привлек внимание ряда философов, в том числе Ролана Барта. Здесь я коснусь этого вопроса лишь в плане пользы для создания фотографий, но его корни в том, что все кадры, не подвергавшиеся специальным манипуляциям, показывают то, что в действительности было в том месте и в тот момент во время съемки. Посему, если только объект и его трактовка не отличаются чем-то особенным, всегда есть риск, что фотографию отвергнут, сочтя ее неинтересной. В конечном счете именно поэтому так много фотографов стремятся

▲ НУБИЙСКАЯ ДЕРЕВНЯ

Чем более децентрирована композиция (как мы видели на с. 24–25), тем менее она традиционна, но и в тем большей степени для нее требуется четкое обоснование. На этом виде деревни в горах Нубии во время восхода реальный резон для помещения мужчины и ягненка в левом верхнем углу заключался в том, что лучшее место для показа крытых тростниковых крыш (чтобы создать узор и плотность) было ниже, справа.

выйти за границы ординарности и удивить зрителя. Барт определил некую гамму сюрпризов (хотя ни к одному из них лично он не питал сильного интереса), и к ним относились оригинальность объекта, запечатление жеста, обычно упускаемого взглядом, техническое совершенство, «нарушение методик» и удачная находка.



◀ ♡ ЖЕНЩИНЫ-МУСУЛЬМАНКИ

На обоих кадрах, между съемкой которых прошло несколько минут, фотографическую привлекательность являло собой скопление фигур, одетых в белое, и какой применять подход, было ясно: нужны были несколько возвышенная точка съемки и телеобъектив для сближения перспективы (и исключения посторонних деталей). Первый снимок незатейлив — это разновидность пространственного изображения (см. с. 50–51). Второй снимок стал результатом поиска другой позиции фотоаппарата и случайного появления девочки, которая вышла из шеренги, потому что ей стало скучно.



▲ ТРОСТНИК ДЛЯ КРЫШИ

Девушки из горного племени акха в северном Таиланде возвращались в деревню в конце дня, неся на спинах большие связки тростника для кровли. Уже сфотографировав такой сюжет при более ординарном освещении, я был заинтригован причудливым видом их силуэтов в видоискателе камеры с телеобъективом.

СЪЕМКА: РЕАКТИВНАЯ ИЛИ ЗАПЛАНИРОВАННАЯ

Еще один выбор — снимать ли, полагаясь на наблюдательность и скорость реакции для запечатления событий, когда они разворачиваются перед объективом, или же заниматься фотографированием, в какой-то степени организованным с самого начала. Вопрос о правомерности тут не стоит, и чисто реактивная репортажная фотография никак не может претендовать на большую реалистичность, чем натюрморт, детали которого тщательно размещали целый день. Предмет обсуждения здесь скорее стиль, на который влияет природа объекта фотографии.

Обычно считается, что степень контроля при съемке определяется объектом. Так, уличное фотографирование — целиком реактивное, так как оно должно быть таким, а съемка натюрморта — целиком планируемая, так как она может быть такой. В основном так оно и есть, как мы увидим в следующей главе «Процесс», но такое положение дел можно менять. Только то, что большинство людей подходят к объектам определенных типов предсказуемым образом, не значит, что другие подходы невозможны. Индивидуальный стиль может взять верх над тривиальным образом действий. Возьмем уличную фотографию, считающуюся священной территорией абсолютного натурализма. Американский фотограф Филип Лорка ди Корсия подходил к традиционным объектам особым способом, устанавливая скрытые фотовышки, которые могли срабатывать от радиосигнала, чтобы добавлять, как он выразился, «кинематографического глянца обыкновенным событиям». Более ранний, широко известный пример — это фотография Робера Дуано «Поцелуй перед отелем «Де-Виль»», снятая в 1950 году. Хотя снимок кажется спонтанным, на самом деле он постановочный. Как позже сказал Дуано, «я бы никогда не посмел фотографировать людей в такой ситуации. Парочки, целующиеся на улице, — это редко бывает допустимым».

И в то время как студийная съемка натюрморта олицетворяет собой контроль в фотографии, когда некоторые сессии длятся днями, тщательно подбираются объекты и реквизит, выстраиваются обстановка и освещение для оконча-

тельного конструирования изображения, также возможно наоборот — заниматься «партизанской» съемкой натюрмортов, которые сами собой появляются в реальной жизни. Роль личности фотографа является решающей. Даже Эдвард Уэстон, знаменитый тем, что тратил часы на экспонирование при естественном освещении и крайне скрупулезно подходил к композиции, заявлял, что он скорее реагирует на ситуацию, нежели работает по плану: «Мой способ работы... Я начинаю без задумки... Открытие побуждает меня сфокусироваться, затем я делаю новое открытие через объектив. Окончательная форма видна после наводки, со всеми деталями текстуры, движения, пропорций. Спуск затвора автоматически и окончательно фиксирует мою концепцию, не допуская никаких других манипуляций. Самое последнее действие — печать, это всего лишь дублирование всего, что я видел и чувствовал, глядя в видоискатель».

Какой бы запланированной и продуманной ни была съемка, в ходе нее бывают моменты, когда появляются новые идеи и возможности. Американский фотограф Рэй Мецкер заметил: «Запечатлевая какое-то изображение, ты движешься по этому курсу; появляются изображения, на которые ты натыкаешься. Иногда с большим удовольствием, а иногда в замешательстве. Но я могу распознать этот сигнал...» Описываемый Мецкером опыт — тема следующей главы, но сейчас отметим, что когда фотографы чувствуют, что это может произойти, такое «движение по курсу» становится частью замысла. Есть много градаций того, что мы можем назвать наполовину запланированным фотографированием, когда фотограф, с одной стороны, движется в сторону создания благоприятных условий для съемки, а с другой — позволяет своим реакциям играть определяющую роль. Проведение рекогносцировки для съемки пейзажа, чтобы проверить возможные точки съемки и то, как падает свет, затем возвращение, когда погода и освещение кажутся хорошими, — это один пример. Исследование события, а затем возвращение к нему когда-нибудь в готовности к прогнозируемым возможностям — другой пример.

▼ НА УЛИЦЕ ДЕЛИ

Спонтанная и реактивная фотография бездомного мальчика, проснувшегося возле мусорной урны на улице Дели, стала результатом всего лишь хождения по улицам в течение пары часов после восхода солнца.



▲ ГРИМИРОВКА ПЕРЕД ТАНЦЕМ

Наполовину спланированная фотография; о событии, происходящем за кулисами перед танцевальным представлением в Керале, в южной Индии, было заранее известно и получено разрешение на проход. Все, что потом оставалось, — исследовать возможности в рамках этой ограниченной ситуации.

► ТАЙСКАЯ КУХНЯ

Сконструированный интерьер, оформленный в виде традиционной тайской кухни XIX века, с одетой в соответствующий костюм моделью, так эффектно смотрится главным образом благодаря планированию и организации, включая приобретение реквизита, выбор времени для проникновения естественного света и обеспечение оборудованием для студийного освещения.

► ГОРА ПОПА

Одна из широко практикуемых форм планирования — это предвидение естественного освещения видов под открытым небом. Если учитывать тип ландшафта и архитектуры, знать местные условия, а также использовать таблицы восходов и закатов, систему GPS, компас и иметь прогноз погоды, можно с высокой степенью точности определить заранее, как будет выглядеть объект или пейзаж в то или иное время. В случае со съемкой горы Попа в Бирме разведка была произведена за день, и этот снимок, сделанный незадолго до восхода, был более-менее предсказуем.





◀ УСАДЬБА КАЛК-ЭББИ

Документирование было главной целью этого проекта — последняя неделя в английском загородном имении, оставшемся нетронутым более столетия, прежде чем его передали организации National Trust, планировавшей провести инвентаризацию, а затем реставрировать особняк и открыть его двери для широкой публики. Одна лишь эта спальня оказалась своего рода капсулой времени. По положению камеры, по освещению и углу обзора видно, что подход совершенно нехудожественный. Задача состояла в том, чтобы в как можно более нейтральном ключе показать зрителю, как выглядело помещение, когда в него только что вошли.

Первое стремление — исследовать мир (манифест журнала *Life*, созданного в 1936 году, гласил: «Увидеть жизнь; увидеть мир; быть свидетелем великих событий; видеть лица бедных и поступки гордых...») — первоначально кажется скорее делом техники, но тут все гораздо сложнее. При отсутствии творческих амбиций исследование мира фотографом можно назвать занятием документальной фотографией, и само понятие исследования мира указывает на относительное отсутствие у фотографа эгоистических устремлений. К родоначальникам документальной фотографии, помимо прочих, относятся Уолкер Эванс, Эжен Атже и Август Сандер. Биограф Уолкера Эванса Беллинда Ратбоун, комментируя богатство деталей на одной из фотографий Эванса, написала: «Эта эклектичная смесь информации, представленной в беспристрастном, неприукрашенном описании, является примером фотографий, называемых Эвансом “скромными и правдивыми”».

Второе, противоположное, стремление — сделать что-то новое и уникальное, каким бы ни был предмет съемки. То, что предмет уже мог быть бесчисленное количество раз сфотографирован другими, даже может быть преимуществом — вызовом собственной творческой способности. Гарри Виногранд известен своей широко цитируемой декларацией о замысле: «Я фотографирую, чтобы выяснить, как выглядит то или иное на фотографии».

Это всего лишь одна интерпретация, непринужденный подход, открытость чему угодно. Есть и другие подходы, подра-

Один из способов разделения множества причин, по которым люди снимают фотографии, на две категории — проведение линии между содержанием и интерпретацией (и, если угодно, содержанием и формой). Исследования всегда сопровождали процесс фотографирования, и вполне можно рассматривать все способы размещения объектов, разделения рамки, подбора сочетания цветов и т. д. как иссле-

дование визуальных возможностей кадра. Но что касается замысла — личной цели фотографа, — то тут имеется огромная разница между исследованием мира и познанием собственного воображения. С одной стороны, мы стремимся пойти и увидеть, как выглядят люди, вещи и места, а с другой — ощущаем побуждение посмотреть, что мы сами можем со всем этим делать с помощью фотоаппарата.



◀ СИНТОИСТСКИЙ ХРАМ

При съемке синтоистского храма Ицкусима на японском острове Миядзима документирование было менее важным, нежели передача движения священнослужителей и побочный сюжет «постоянство — непостоянство». В качестве метода съемки была выбрана большая выдержка с присущей ей неопределенностью.



▲ ЧАЙНИК

Четкое и точное изображение традиционного японского железного чайника с удаленным в процессе цифровой обработки фоном. Можно сказать, документальный натюрморт.

зумевающие намеренное применение какого-нибудь проверенного стиля.

Сложность заключается в том, что ни документальный, ни экспрессивный подходы не существуют в чистом виде. При документировании сцены действует личная интерпретация, а экспрессивной фотографии нужно содержание, чтобы работать над ним. Замысел фотографа обычно склоняется к тому или иному направлению, но сами фотографии не всегда способны отделить одно от другого — они, если говорить честно, даже не нуждаются в этом. Абсолютно бесстрастный вид — полицейские фотографии сцен совершения преступлений или изображения из каталога монет интересны лишь как источники данных, а глаз фотографа обычно вторгается в изображение. Снова процитируем Уолкера Эванса: «Такое ощущение, будто в определенном месте находится удивительная тайна, и я могу запечатлеть ее. Только я в этот момент могу запечатлеть ее, только в этот момент и только я».



▲ ОТЕЛЬ «БАДРУТТС-ПАЛАС»

Перед съемками для книги, посвященной юбилею старейшего отеля в швейцарском городе Сент-Морице, арт-директор поручил мне сделать упор на создание причудливых и неоднозначных снимков, намеренно избегая обычно четкого и организованного стиля

гостиничных брошюр. На этой фотографии использованы размытые и слегка искаженные отражения в стеклянном футляре старинной картины, висящей в фойе.

КОМПОЗИЦИЯ: ПРОСТАЯ ИЛИ СЛОЖНАЯ

Простота и ограничение лишь существенными деталями до такой степени стали частью современного искусства и дизайна, что совет «упростить» часто воспринимается как само собой разумеющееся. Упрощение стало во главе угла модернизма, в частности конструктивизма, ставшего фундаментом минимализма с его главным постулатом «меньше — значит больше». Упрощение в фотографии особенно интригует, поскольку естественная беспорядочность видов реальной жизни порой наводит на мысль как раз о таком решении. Очень убедительный аргумент в пользу тенденции к простоте как принципа фотографической композиции состоит в том, что эта тенденция есть стремление к упорядочению, что, разумеется, можно считать одним из определений композиции как таковой.

По этой причине упрощение почти всегда срабатывает, по крайней мере в том, что оно помогает создать эффектное, хорошо воздействующее изображение, хотя сделать простоту правилом было бы неоправданным ограничением. Вполне возможно, фотографирование как таковое помогает держать простоту за постоянное правило, поскольку без внимания и тщательной корректировки большинство видов реальной жизни могут выглядеть весьма беспорядочными, неряшливыми. Провести при фотографировании некую изобразительную организацию проще всего путем уменьшения беспорядка, отсеечения ненужного (путем кадрирования или смены точки съемки) и создания более простой структуры. Способность создания порядка из хаоса стала одним из тех навыков, которые в фотографии вызывают больше всего восхищения.

Тем не менее существуют доводы в пользу более сложных изображений, с насыщенной и изобилующей деталями структурой, предлагающих взгляду поле для исследований и изучения. Демонстрация на изображении нескольких взаимодействующих компонентов вместо одного-двух требует немало мастерства, если фотограф хочет представить что-то более-менее упорядоченное. Добавление в кадр нескольких новых объектов интереса усложняет его восприятие и требует более активной работы при рассмотрении.



Еще один интересный результат упрощения композиции — абстрактность изображения. В искусстве сделать абстрактным — значит радикально трансформировать предметно-изобразительный рисунок в геометрическую форму. В фотографии произведение создается из сырого материала реальной жизни, поэтому здесь абстрактную композицию изображения построить гораздо труднее.

Более того, возникает вопрос, что такое абстрактная фотография.

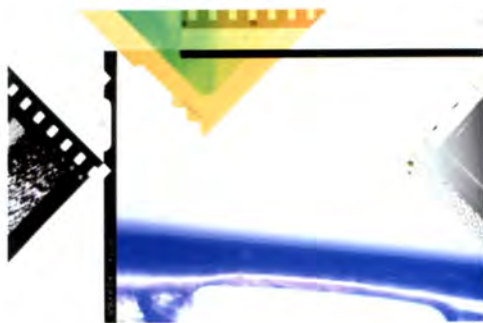
То, что одному зрителю может показаться непонятной абстракцией, другому — абсолютно узнаваемым, не вызывающим интереса изображением. Американский фотограф Пол Стрэнд был известен своими абстрактными композициями, которые часто разрушали перспективу, но он смотрел на них

◀ КРАСНАЯ ТАХТА

Минималистский интерьер, в котором имеются и стена, и потолок, и пол, а также балкон белого цвета, усиливает доминирующий красный цвет тахты современного дизайна.

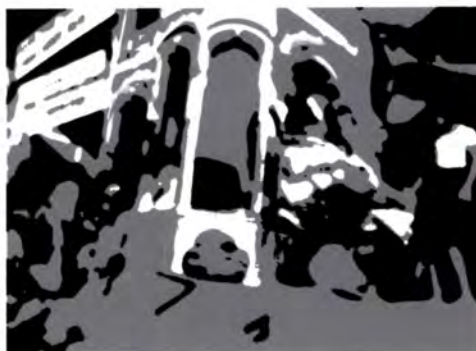
несколько иначе: «Я сделал фотографию “Белый забор” и с тех пор ни разу не создал ни одной чисто абстрактной фотографии! Я всегда старался применять все, что я знаю, ко всему, что я делаю. Любое хорошее искусство абстрактно по своей структуре». Ансел Адамс тоже с подозрением относился к этому понятию применительно к фотографии: «Термину “абстрактный” я предпочитаю “экстрагированный”, поскольку я не в силах изменить зримые реалии, а лишь могу управлять ими в соответствии со своими замыслами и возможностями техники».

Так называемую абстрактную композицию можно охарактеризовать как строго организованную, в которой отсутствуют какие-либо признаки реалистичности. Тут помогает соответствующий выбор объекта съемки, и угловатые рукотворные структуры относятся к наиболее удобным для композиции такого рода. Показ крупным планом деталей, обычно не фиксирующихся взглядом, — еще один подход, при котором используют кадрирование, четко выделяющее объект из контекста. Узоры тоже подходят для абстракции. Однако проблема типична тем, что у зрителя абстрактной фотографии возникает только один вопрос — а что это такое? — словно это какой-то тест или головоломка.



◀ ДЖАЙПУР

На этом сложном изображении уличной сцены в индийском городе Джайпур контрастный солнечный свет и множество элементов создают композицию со взаимодействием на нескольких уровнях. Принципиальные уровни схематически показаны ниже.



▲ ЧИАРОСКУРО



▲ ЦВЕТОВЫЕ АКЦЕНТЫ



▲ ЛИНИИ



▲ ЛЮДИ

◀ ФОТОПЛЕНКИ

Эта фотография, изображающая фотопленки разных типов, крайне проста благодаря тщательно спланированной геометрической композиции, показывающей точно выровненные углы и края. Изображения на пленках были выбраны неясные, чтобы сделать акцент на перфорации и зубчиках.



Насколько очевидным должно быть изображение? Это интересная проблема, потому что, в частности, в фотожурналистике обычно ведется поиск единственного выразительного изображения, воплощающего в себе конкретную тему. Когда изображение понятно и убедительно для вас как фотографа, оно будет таким же для редактора и читателей издания. Делать эффектные снимки, говорящие все, что нужно, обучали и меня — такие люди, как редактор журнала *Life* Эд Томпсон. Изображениям, говорящим все и сразу, приписывается огромная ценность, однако такие фотографии задают зрителю не слишком много вопросов. Как выразился Ролан Барт о фотографии на обложке еженедельника *Paris-Match*, такое изображение «уже готово». Стало быть, дилемма в том, что понятные изображения доходят моментально, и потому это специфика фотожурналистики, но неоднозначные снимки читаются медленнее, и потому с большей вероятностью получают больше внимания, другими словами, дольше проживут в сознании зрителя.

Все сводится, по сути, к вопросу неоднозначности, что, как заявил влиятельный специалист по истории искусства Эрнст Гомбрих, «является ключом ко всей проблеме прочтения изображений». Чем менее понятен объект фотографии, тем сильнее она вовлекает зрителя в процесс ее прочтения и размышления о ней. Вот что Гомбрих назвал

◀ МУЖЧИНА В БАРЕ

Нет никакой неоднозначности ни в содержании, ни в трактовке этого изображения мужчины, делающего первый глоток пива в амстердамском баре. Момент уловлен, освещение приятное и как раз подходящее для стакана с пивом, но здесь не о чем задуматься. Содержание воспринимается быстро и легко.

▶ МАГАЗИН APPLE STORE

Только что открытый магазин Apple Store компании Apple на Пятой авеню в Нью-Йорке. Спиральная стеклянная лестница, уходящая вниз, дала вид, очень не похожий на то, что можно обычно сфотографировать в магазине, — нечеткую череду человеческих ног.



< ПИК АДАМА

Связь содержания изображения с тем, что находится за пределами кадра, почти всегда порождает неоднозначность и неясность. Без подписи к фотографии догадаться, что здесь происходит, невозможно. Это вершина пика Адама, священного места в Шри-Ланке, где каждую ночь собираются сотни людей, чтобы встречать восход. Конечно, у зрителя все равно остается вопрос, почему это обыденное событие вызывает у этих людей такое благоговение.

∨ БИРМАНСКИЕ ДЕВУШКИ

Неясность может быть и не такой полной, как на примере выше. Здесь вопрос возникает по поводу выражения лица этой бирманской девушки, и, возможно, неясности добавляет пудра из коры танани, нанесенная на ее щеки и лоб. Это не счастливое выражение лица, однако то ли она просто погружена в мысли, то ли о чем-то грустит, определить невозможно.



соучастием наблюдателя — вовлеченность зрителя, его переживания и ожидания, его удовольствие от завершения процесса рассматривания произведения искусства.

Может возникать сильное чувство, когда фотография на первый взгляд не очень понятна, однако зритель, с некоторыми усилиями, наконец ухватывает ее суть. В искусстве такой эффект был известен столетиями, и французский теоретик искусства XVII века Роже де Пиль удачно заметил о «работе воображения наблюдателя, которому приятно познавать и переживать ощущения, происхождение которых он

приписывает художнику, хотя на самом деле они возникают сами по себе».

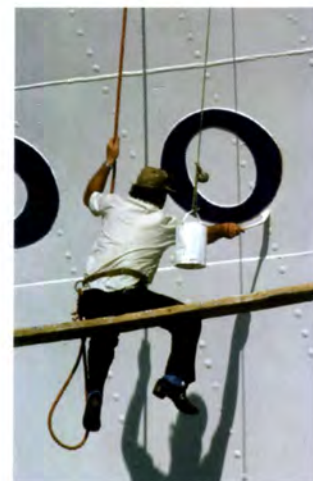
Неоднозначность проявляется в разных формах — от содержания до композиции. К роли композиции мы обратимся на с. 144–145, но мы уже узнали (см. с. 130–139) кое-что о роли содержания, в частности, что контраст между случаями, когда содержание настолько сильно, что сгодится и плохая композиция, и случаями, когда реальный объект гораздо менее важен для изображения, чем то, как фотография скомпонована фотографом. Давайте углубимся в роль содержания. Когда оно ослепительно ясно и просто, как на снимке

на с. 140, зритель видит его, понимает и движется дальше. Но когда вовсе не понятно, что происходит или почему, то если зрителя удастся убедить рассматривать изображение несколько дольше, то он начнет делать интерпретации.

Конечно, иногда эти интерпретации получаются ошибочными, становясь тем, что Гомбрих назвал «дорожными авариями на пути от художника к наблюдателю». Это может совсем ничего не значить, однако наводит на мысль, что необходимо уделить некоторое внимание пояснительным подписям, хотя бы как средствам достаточно долго удерживать внимание зрителя.

> КОРАБЕЛЬНЫЙ МАЛЯР

Маленькая фотография справа (исходный снимок) абсолютно проста — человек красит борт корабля, — но угол солнечных лучей, отбрасывающих четкую тень на борт, подсказал менее понятный, но потому и потенциально более интересный способ наведения кадра. Тень достаточно хорошо передает происходящее.



Наличие подписей обеспечивает дополнительное взаимодействие между изображением и его содержанием, а также между изображением, его создателем и зрителем. Это явление — плодородная почва для анализа. Стоит задуматься и над тем, как мало фотографов делают снимки, имея в голове их заголовок. Только когда изображение снято, люди желают, чтобы оно было идентифицировано. Простейшая причина этого в том, что люди испытывают органическую потребность в классификации и упорядочении.

Условные правила использования подписей варьируются в зависимости

от типа демонстрации. Для выставки минимум информации — это название и дата съемки с сопроводительным описанием средств (вроде «архивная цифровая печать пигментными чернилами») и чего-либо необычного, связанного с процессом (например, «камера-обскура, выдержка 4 часа»). Для журнала или книги обычно требуется больше, но степень подробности описания очень сильно зависит от индивидуальных предпочтений и стиля издания. Что имеет отношение к композиции и процессу съемки — так это ориентация (или дезориентация) зрителя. На то, как человек

будет «читать» фотографию, определенно повлияет подпись под ней, и важнейшее влияние оказывает то, что фотограф (или автор подписи) заявит о содержании. Например, пейзаж, снятый на месте боевых действий или катастрофы, приобретает другое значение, если мы знаем об этом факте. И нет нужды говорить, что чем сильнее содержание изображения, тем большему числу зрителей захочется узнать стоящую за ним историю. Слишком мало информации может интриговать, но также может огорчать или раздражать, в зависимости от вашей точки зрения.



▲ ЗНАЧЕНИЕ ПОДПИСЕЙ

Это изображение, снятое в буддийском саду скульптур, очень трудно правильно понять без подписи. Оригинальная подпись под снимком была такой: «В саду скульптур Ват Пхай Ронг Вау девушка наблюдает сцену наказания за прелюбодеяние. Демон пожирает руку мужчины, жалостливая надпись на спине которого гласит: “Зачем ты забрал от меня мою жену?”».



▲ СЛЕДЫ И ОТСУТВИЕ

Подобно тому как события, которые мы не видим в кадре, могут интриговать нас (см. с. 141), так и следы только что произошедших событий могут быть таинственными. Этот силуэт мужчины выглядит более зловеще, чем то, что он собой представляет: последователь венесуэльского культа Марии Лионзы во время ритуала был обсыпан пудрой.

ЗАДЕРЖКА

Композиционный маршрут к большей неоднозначности в конечном итоге зависит от задержки. Когда зрителя приглашают взглянуть на изображение, ключевой элемент встроен в композицию таким образом, что дает о себе знать постепенно или после задержки. Вместо того чтобы быстро передать информацию, фотограф нацеливается на создание эквивалента кульминационного момента, наступающего спустя какое-то время после того, как зритель начнет рассматривать изображение.

Возможно, самый распространенный способ задержки — это пространственная реорганизация, когда главный объект изображается меньшего размера или занимает не центральное место в композиции. Тогда внимание в первую очередь автоматически сосредоточивается на окружающей обстановке, и переход с этого фонового контекста к открытию ключевого объекта зависит от взаимодействия между тем и другим

и часто становится сюрпризом. Фигура в окружении пейзажа — вероятно, самая известная композиция такого рода, имеющая длительную историю в живописи, еще до фотографии. Примечательные примеры — картины «Мученичество святой Катерины» Маттиса Кока и «Нагорная проповедь» Клода Лоррена. На этих полотнах ландшафт доминирует над людьми, и зачастую только при повторном взгляде становится очевидным, что людям на картинах отведена главная роль. Малый размер фигур не только подчеркивает масштаб ландшафта и показывает человеческие события в общем контексте, но еще делает для зрителя прочтение изображения маленьким событием. Это продлевает акт рассматривания картины и побуждает к дальнейшему ее изучению. В рамках этого класса среди способов временно «спрятать» объект — не только сделать его маленьким, но и разместить далеко от центра, а также дезориентировать взгляд

с помощью геометрии и организации, чтобы направить внимание сначала куда-то в другое место. Также можно «спрятать» объект, если применять несколько ранее рассмотренных техник для акцентирования внимания на объектах, но только с точностью до наоборот.

Есть и другие тактики задержки, которые классифицировать труднее. Одна из них — ссылка или указание на объект, расположенный за пределами кадра. Другая тактика, как в примере напротив, — удивить неожиданным феноменом, когда что-то оказывается не тем, чем оно показалось вначале, — в данном случае это шеренга мужчин, которые не стоят на земле, а запечатлены застывшими в воздухе. Здесь важно осознавать риск того, что ключ к разгадке смысла может оказаться недостаточным настолько, что зритель может потерять интерес, так и не поняв его.



← БАНГКОКСКИЙ КЛОНГ

Интерес на этой фотографии представляет не собственно лодка на клонге (канале) в Бангкоке, а факт, что она тем не менее там находится после того, как над клонгом была построена современная автострада. Бетонные опоры образуют отнюдь не такой ландшафт, который обычно ассоциируется с традиционным образом жизни. Поэтому вид лодки крупным планом не мог бы стать намерением фотографа. Однако если бы вид был более масштабным, лодка могла вообще затеряться. Вместо этого такая точка съемки и размещение лодки у правого края привлекают внимание зрителя благодаря схождению линий мостовой конструкции.



◀ БУДДА

Две вещи способствуют задержке во времени при наблюдении фигуры молящегося на коленях человека, что важно для оценки размеров Будды. Первое — это невероятно высокий угол обзора, а второе — огромная разница в размерах двух объектов.



▲ РЫБНЫЙ БАЗАР В ГОА

Это случайный удачный снимок, создание которого ничто не предвещало. Оформление как раз такое, что в ситуации присутствует юмор: позаботившись о том, чтобы мальчик, ворующий рыбу, находился в самом низу рамки, я добился того, что происходит небольшая задержка, прежде чем зритель обращает на него внимание. Вначале зритель видит женщин на обычной рыночной сцене, и только потом замечает, что внизу совершается мелкая кража. Конечно, и сами женщины увидели это событие точно так же.

▼ ОБЩИНА СУФИЕВ

Последователи суфийского учения в суданском городе Омдурмане практикуют особую форму медитации с прыжками в унисон. Было ясно, что лучше всего запечатлеть их на пике подъема, однако из-за узора

на циновках то, что они именно висят в воздухе, на первый взгляд, не так очевидно, но когда спустя несколько секунд это обнаруживается, нет предела удивлению.





Несмотря на туманность идеи стиля в фотографии, стиль может влиять и влиять на способ съемки. Существует определенная разница между стилем того или иного фотографа и более универсальным стилем, которому одновременно следуют некоторые фотографы. Трудность состоит в том, чтобы точно определить, что по праву можно назвать стилем, а не уловкой

или просто техникой, и мнения очень разнятся. Если кажется, что стиль можно определить очень просто — например, как в случае со «световой живописью», когда используют сделанные на заказ осветители с насадками или кольцевую вспышку, помещаемую вокруг объектива и дающую бестеневое освещение, — возможно, лучше это назвать не стилем, а манерой съемки.

▲ ОЧАГ

Длительная выдержка смешала краски вокруг пламени, используемого для приготовления еды. Такая экспозиция и желто-оранжевые оттенки помогают объединить элементы, давая красивое, текучее изображение.

Как бы то ни было, прослеживается некоторое число фотографических стилей, существование которых широко признано. Поскольку стиль в конечном итоге связан с модой, большинство из них устарели. Назову эти стили в приблизительном хронологическом порядке: это пикториализм, стиль Linked Ring, фотосессионный стиль, Neue Sachlichkeit («магический реализм»), «объективная фотография», модернизм, конструктивизм, минимализм, цветовой формализм и постмодернистский новый реализм.

Кроме того, во время его расцвета, да и в дальнейшем, на фотографию сильное влияние оказывал сюрреализм, одним из самых известных представителей которого был Мэн Рэй. Но хотя в наше время большинство людей, наверное, думают о сюрреалистической фотографии как о новых версиях бесконечно перерабатываемых тем Рене Магритта и Сальвадора Дали, влияние сюрреализма гораздо более фундаментально. Питер Галасси в своей книге «Генри Картье-Брессон: раннее творчество» (Henri Cartier-Bresson, The Early Work) написал: «Сюрреалисты подошли к фотографии так же, как [Луи] Арагон и [Андре] Бретон подошли к своим уличным блужданиям: с жадным аппетитом к обычному и необычному. <...> С помощью простых фотографических фактов сюрреалисты показали важное качество, которому не нашлось места в прежних теориях фотографического реализма. Они видели, что обыкновенные фотографии, особенно будучи вырванными из своего прозаического контекста, в изобилии содержат ненамеренные, непредсказуемые значения».

Фотографы, сознательно работающие в каком-то стиле, склонны воспринимать свое дело очень серьезно. Например, когда Ансел Адамс, Эдвард Уэстон и другие собрали свою группу f64, чтобы развивать «объективную», «чистую» фотографию, они гневно осуждали грехи пикториализма. «В начале тридцатых, — писал Адамс, — салонный синдром процветал, и пикториалисты торжествовали. Для любого, кто был искушен в музыке или изобразительном искусстве, пустая сентиментальность этих “пушистиков” (как называл их Эдвард Уэстон) была предана анафеме, особенно

когда они хвалились своей значимостью для искусства. <...> Мы чувствовали, что нужно ответить им суровым манифестом!»

В качестве противоядия мне нравится сухой комментарий о процветавшем тогда модернистском стиле фотографии, который создал М. Ф. Агха, ставший в 1928 году арт-директором журнала *Vogue*: «Модернистскую фотографию легко узнать по ее тематике. Яйца (любой стиль). Двадцать тувель, выстроенных в ряд. Небоскреб, снятый под модернистским углом. Десять чайных чашек, выстроенных в ряд. Фабричная труба, снятая сквозь фермы железнодорожного моста (модернистский угол). Глаз мухи, увеличенный в 2000 раз. Глаз слона (тот же размер). Внутренности часов. Три головы одной и той же женщины, наложенные друг на друга. Внутренности мусорного бака. Снова яйца...»

Концепция красоты не так уж далека от концепции стиля, но получает меньше внимания, чем, возможно, заслуживает; фактически тема красоты в основном не вызывает вопросов. Но ведь если мы понимаем, как в отношении красоты возникает единодушие в том или ином случае, значит, мы можем влиять на композицию изображений, используя или отвергая концепцию красоты. Хотя понятие красоты трудноуловимо, все мы тем не менее применяем его в своих суждениях и, как правило, полагаем, что все вокруг, разумеется, знают, о чем мы говорим. Конечно, верно то, что некоторые виды или, скажем, лица будут считаться красивыми большинством людей. Однако почему — мы не знаем, и как только мы пытаемся объяснить причину всеобщего согласия в том, что вечерние лучи солнечного света, пробивающиеся через темные тучи над долиной Йосемити или над английским Озерным краем, создают красивый вид, наше незнание сразу выявляется. К тому же единодушие в вопросах красоты существует, но представления о том, что красиво, а что нет, меняются со временем и зависят от моды, а также определяется типом культуры. Высказывание, что красота — в глазах смотрящего, в лучшем случае истинно лишь отчасти,



▲ СЕНТ-ДЖЕЙМСКИЙ ДВОРЕЦ

Эта «объективная» фотография Сент-Джеймского дворца в Лондоне демонстрирует несколько характерных особенностей формализма. Продумана композиция, включены важные архитектурные элементы, вертикали правильные, детали четки настолько, насколько может позволить их сделать только широкоформатная камера, также тщательно осуществлены экспозиция и печать, чтобы сохранились и тени, и светлые места.

Мода — интерпретация красоты, но в достаточно узких пределах. Мода — это то, что считается достойным, немного труднодоступным, элитарным и превосходящим все. Мода как в одежде и косметике, так и в фотографии — способ бросить вызов существующей системе положительной оценки, попытка (не обязательно радикальная) попробовать что-то иное, чтобы посмотреть, примут ли это другие люди. Посему всякое модное веяние имеет некоторое отношение к экспериментаторству, предполагает живой интерес большого числа людей и, конечно, очень конкурентоспособно.

**> МОДЕЛИ
ФЛАКОНОВ ДЛЯ ДУХОВ**

Подход при съемке коллекции пластиковых моделей флаконов для духов можно назвать конструктивистским. Большая часть этих форм в любом случае абстрактна, и после включения одной узнаваемой формы флакона вблизи центра осталась возможность просто поиграть с геометрией, используя диагонали как основную тему изображения.





▲ ПУСТЫНЯ БАЙУДА

При еще одном минималистском подходе с другим контекстом использована форма рамки, разделение рамки и изоляция единственного маленького и хилого кустика, чтобы передать пустоту этой суровой пустыни в северном Судане. То, что кустик близок к объективу, скорее усиливает, чем умеряет ощущение пустоты, и было потрачено много времени, чтобы решить, где конкретно разместить его в рамке — чуть в стороне от центра, чтобы создать баланс с песчаным холмиком позади.



▲ СВАДЬБА В СУДАНЕ

Синхронизация по задней шторке, типичным примером применения которой служит этот снимок, породила относительно новый тип фотографии, который почти можно считать стилем, даже при том, что это в каком-то смысле — искусственное изображение. С зеркальным фотоаппаратом вспышка может включаться в конце экспозиции, а не вначале, как делается обычно. В результате выдержки при общем освещении помещения с неизбежной размытостью движения и срабатыванием вспышки, эффективно «заканчивающей» движение, хорошо различима смесь размытых и четких деталей.



▲ ХАЛАТ

Эта льняная рубашка XIX века, висящая в доме собраний общины шекеров в штате Кентукки, была представлена как «вещь в своей сущности» в соответствии с принципами минимализма: минимум деталей и минимум цветов. Все необходимые сведения о текстуре и форме доступны, при том, что показано чуть больше половины этого предмета одежды, и компактное кадрирование слева и сверху обрамляет вид. Этот стиль фотографии характеризуется простотой в чистом виде.



ГЛАВА 6
ПРОЦЕСС

В критике искусства и, может быть, в особенности в критике фотографии творческому процессу уделяется меньше внимания, чем он того заслуживает. Возможно, в случае фотографии так происходит потому, что зрителю или критику приходится основываться на готовом изображении, чтобы угадать ситуацию съемки и то, что происходило в голове фотографа. Это можно сделать, но нужны основательные знания и опыт. Распространена точка зрения, что анализировать фотографию гораздо труднее, чем картину, поскольку процесс создания снимка намного короче, — нередко он слишком мал, чтобы фотограф полностью осознал предпринимаемые им шаги во время съемки.

Такое положение дел может сбивать с толку художественных критиков, имеющих ограниченный личный опыт. Джон Шарковски из Музея современного искусства, рассуждая об одном известном репортажном снимке Марио Жиаккомелли, написал: «Ясно, что для Жиаккомелли анализ был бесполезен в ту долю секунды, в течение которой возможно было сделать этот снимок, до того, как черные формы не вступили в безвозвратно измененные отношения друг с другом, с землей и кадром. Кажется почти невероятным, что фотограф способен осмыслить наблюдаемую сцену и принять сознательное решение сделать снимок в одно мгновение...» и т. д. В заключение Шарковски определил удачливость как скрытую составляющую творческого процесса, закончив свою мысль любопытными словами: «...Присуща она тебе или нет, удачливость — это лучший учитель внимательного фотографа, ибо она определяет то, что можно предвидеть в следующий раз». Конечно, это не так. Присуща она тебе или нет, удачливость

всего лишь напоминает, что ты ведешь съемку в мире, который не подвластен твоему контролю. Я должен заметить, что фотографии самого Шарковски сняты в продуманной, а не реактивной манере.

Многие фотографы просто говорят, что за происхождение каждого снимка ответственна интуиция. Не отрицая силу интуиции, эта глава будет исследовать ее основу. Вот что заявил Андре Кертес о самом начале его карьеры фотографа (в 1912 году в возрасте 20 лет): «Создание композиции не вызывало у меня затруднений. На самых первых моих снимках она была совершенна. Баланс и линии — все было сделано хорошо, инстинктивно. В этом не моя заслуга. Я таким родился». Логично будет предположить, что Кертес не оттачивал и не развивал свое композиционное умение, но это неправда. Просто ему, как и многим другим, было неинтересно анализировать процесс съемки. К счастью, некоторые вошедшие в историю фотографы, включая Картье-Брессона, Ансела Адамса, Уолкера Эванса, Эдварда Уэстона и Джоэла Мейеровица, не принадлежали такому большинству, и с их разысканиями очень полезно познакомиться.

Из-за того что термин «фотография» объединяет широкий спектр способов создания изображений, может сложиться впечатление, что все эти способы очень похожи, но в том или ином процессе фотографирования гораздо больше особенностей и серьезных отличий, чем может показаться на первый взгляд. Точно так же функции фотоаппаратов и инструменты программного обеспечения имеют много общего в глазах многих людей, но в действительности дела обстоят совсем иначе. Между крайностями реактивной съемки в непредсказуемых ситуациях и тотального контроля в студии

имеется колоссальная разница в том, как фотографы создают изображения и выстраивают композицию. Цель съемки может быть одна — создание эффектных изображений, — но процесс сильно отличается. Реагирование, как в случае с уличной и репортажной фотографией, зависит от интуиции и опыта (и благодаря последнему обычно со временем улучшается). В любом случае процесс при этом должен быть очень быстрым, зачастую не оставляя времени на пошаговое, логическое продумывание действий. Расчетливость, занимающая противоположный конец спектра, применима в съемке натюрмортов и в архитектурной фотографии; такая съемка медленнее, она требует вдумчивости и постоянной проверки вариантов. Эта манера никоим образом не менее творческая, разве что творческая энергия черпается и используется по-другому.

В этой главе я начну с рассмотрения реактивного фотографирования — тех случаев, когда проходят проверку способность к предвидению и проворность. Но даже еще важнее знать заранее то, какого рода изображение вам могла бы дать та или иная ситуация. Когда не очень ясно, как трактовать тот или иной вид, фотограф примеряет его к тому, что я называю «репертуар». Это что-то вроде хранимого в уме банка изображений, которые, как знает фотограф, могут быть сделаны и которые ему нравятся. Для меня к таким изображениям относятся фотографии, которые я сделал в прошлом и нашел удовлетворительными. Теперь я знаю, что для меня эти изображения действительны, и я мысленно держу их в резерве — не для того, чтобы их послушно копировать, а в качестве эталона композиции для адаптации его к любой новой ситуации.

ПОИСК ПОРЯДКА

Все произведения изобразительного искусства зависят от упорядочивания разнообразных элементов в соответствии с предпочтением художника, причем исходное предположение состоит в том, что зрительные образы, даваемые нам миром, неупорядочены и зачастую хаотичны. Фотография — не исключение. Она требует больше усилий по организации изображения, чем другие виды искусства, потому что фотоаппарат запечатлевает все, что находится перед ним. Живописец выбирает что-то из того, что видит, но фотографу приходится смягчать, уменьшать или скрывать нежелательные элементы. Эдвард Уэстон в начале своей карьеры в 1922 году написал, что для фотографии пейзаж слишком «хаотичен... он слишком сырой и ему не хватает порядка», и у него ушло несколько лет работы на то, чтобы справиться с этой проблемой. Ансел Адамс писал: «О фотографической композиции я размышляю как о построении конфигурации из хаоса, а не как о следовании каким-то общепринятым правилам композиции». Картье-Брессон назвал это «строгой организацией взаимодействия поверхностей, линий и сочетаний света и теней. Только благодаря такой организации наши представления и эмоции становятся конкретными и поддающимися передаче». Фотограф-альпинист Гален Роуэлл, описывая композиционную работу в Долине смерти, начинает так: «Вначале пейзаж показался мне сплошной мешаниной...» Он собирается уехать, но, подумав, возвращается: «Зоны, казавшиеся мне такими беспорядочными, теперь сходились сильными диагоналями, которые я мог включить в композицию, передвигая позицию камеры вперед и назад».

В главах 1–5 мы исследовали методы упорядочения изображения, и эта задача уже воспринимается нами само собой разумеющейся, так что уместен вопрос, как это делать и в каком стиле. Но как нам относиться к фотографиям, казалось бы отрицающим всякую организацию компонентов изображения? Нам нужно поговорить об этом, потому что целое направление в художественной фотографии начиная с 1960-х годов бросает вызов традиционным нормам. Это началось

в США с таких фотографов, как Гарри Виногранд и Ли Фридендер, и с явления, названного художественными критиками «эстетика любительского снимка» (надо сказать, Виногранд терпеть не мог этот термин). Аргументы критиков в пользу «неформальной» композиции сводились к тому, что, когда съемку ведет непрофессионал, время от времени появляются «счастливые случаи», когда при наклоне фотоаппарата и бездумном наведении кадра получаются интересные, неожиданные сопоставления и геометрия. Иногда помогают искусственные искажения, такие как стряхивание камеры и блики, вновь «по воле случая». В руках специалиста и проводимая намеренно съемка в любительской манере могла бы иметь художественную ценность.

Критик Салли Оклер, рассуждая об адепте цветового формализма Уильяме Эгглстоне, выразила типичную для того времени точку зрения: «В небрежном кадрировании, неаккуратном выравнивании, неточной экспозиции любительских снимков Эгглстон разглядел сильнодействующие эффекты, которые под его руководством могли бы производить зачаровывающие контрасты с отходом от традиционных норм резкости». Несколько позднее Грэм Кларк, описывая фотографию Ли Фридендера «Альбукерке» (1972), рассуждал: «На первый взгляд это неинтересное и безликое изображение, но затем оно начинает резонировать с богатым и значительным смыслом... На нем нет никакого главного элемента, так что наш взгляд блуждает и блуждает по изображению, ему не на чем остановиться и нельзя успокоиться, ощутив, наконец, гармонию». Что характерно, Кларк указывает на само отсутствие какого-либо мастерства, заявляя о художественной ценности фотографии. Выражения «резонирует» и «значительный смысл» — это, конечно, красноречивые признаки того, что этот критик избегает анализа и призывает знатоков испытать таинственное озарение, проникнуть в суть которого приглашаются и простые зрители.

Это — аргумент, хотя логика его сомнительна. Как мы видели на с. 94–97, намеренные искажения на фотографиях могут выглядеть очень хорошо, но лишь

ОТ БЕСПОРЯДКА К СТРУКТУРЕ

Задачей здесь было показать детский сад, втиснув в фотографию как можно больше информации. Другими словами, нужен был рецепт изображения загруженной деталями сцены — может быть, даже слишком загруженной. Самым очевидным переменным фактором было выражение лиц и действия детей. Качественное изображение их — это то, что могло определить разницу между хорошим и ординарным снимком, и это было главным приоритетом. Воспитательницу попросили собрать детей и увлечь их разными делами; затем оставалось полагаться на наблюдательность и терпение.

Как и следовало ожидать, реализация нескольких композиционных решений позволила в результате получить снимки более высокого художественного уровня, что можно проследить по серии снимков, представленных в хронологическом порядке. Два последних снимка — самые удачные, потому что наиболее информативны, так как содержат все необходимые элементы (стол, занятия, домик для игр, дети, воспитательница) Главная разница между двумя кадрами — это поведение и, стало быть, визуальная значимость мальчика, сидящего ближе всего к объективу.

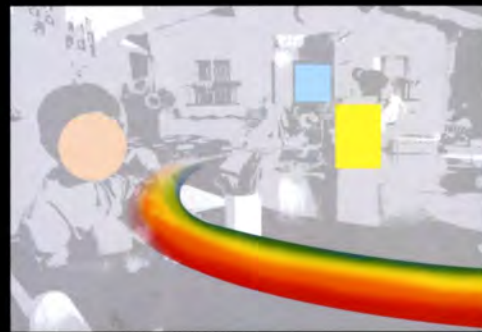
1. Первый кадр, сделанный стоя, просто нацелен на то, чтобы включить три главных элемента: детей с воспитателем, стол и домик для игр на заднем плане. Результат достаточно понятен и привлекателен — это отправной пункт для улучшений
2. Первый шаг к поиску самой эффектной точки съемки и композиции — обойти вокруг стола. Стенная роспись — интересный элемент, представляющий собой альтернативу домику, и один ребенок решил сесть на противоположной стороне стола. Однако снимок срывается только на одном уровне. В кадре слишком много затылков; если поместить мальчика между головами, то придется включить в кадр отвлекающую голую стену слева; также недостаточно хорошо видно, что дети заняты рисованием.
3. Следующим шагом было попробовать сделать снимок другой стороны стола, крупнее взяв стенную роспись. В кадре появился яркий радужный рисунок, не видный на предыдущем снимке. Впрочем, здесь плохо то, что даже с использованием широкоугольного объектива остальные дети не попадают в кадр



1



5



2



6



3



4

4. Эта точка съемки выбрана более рационально. Хорошо передано чувство глубины — расстояние от мальчика впереди до остальных детей и до домика позади, и благодаря этому глазам есть чем заняться — переходить с одного плана на другие. Но что можно улучшить?

5. Более низкое положение фотоаппарата реально улучшает изображение. Это происходит по двум причинам. Во-первых, так мы оказываемся на одном уровне с детьми, что усиливает чувство сопричастности происходящему. Во-вторых, мы видим больше радужного рисунка, и с тем же широкоугольным объективом, что применялся для других снимков, композиция получилась более динамичной.

6. Мальчик поднял голову и вдруг повернулся. Выражение лица привлекает и удерживает внимание зрителя. Оба этих последних снимка получились отлично; просто встреча глаз преобладала последнее фото. Если проанализировать ее, то можно увидеть, что линия взгляда от мальчика прямо к зрителю образует самый сильный фокус внимания. И после того взгляд зрителя блуждает в поисках разных деталей, но всегда возвращается к лицу мальчика благодаря структуре композиции

в ущерб аккуратности снимка, как мы ее понимаем. Другими словами, чтобы быть приемлемыми и не терять оригинальности, искажения допустимы лишь время от времени. Сознательное пренебрежение принципами композиции можно оправдать только по существу — по идее, сказав, что «это не нормальная фотография».

Многие из тех, кто работает таким образом, считают себя не фотографами, а художниками, которые просто пользуются фотоаппаратом. Такой подход представляет собой концептуальное искусство, где традиционное представление о мастерстве заменено набором современных эстетических концептов. Понимание этого позволяет с одобрением отнестись к «неискусной композиции», даже при том, что большинству фотографов-традиционалистов она не по душе.

Художественная фотография все больше развивает собственную систему понятий. Ее целью и идеалом все в большей степени становится разделение между фотографированием по профессиональным и по любительским мотивам. Это не критика, а оценка, влияющая на то, как двум этим категориям приходится сосуществовать.

► СТРЕКОЗА

Сидящие неподвижно насекомые редко дают фотографу возможность создать идеально организованное изображение, но когда такая возможность все-таки появляется, как в случае с этой стрекозой, устроившейся на остроконечном листке, окружение и положение фотоаппарата могут создать порядок. Во-первых, была выбрана позиция для вида непосредственно спереди; во-вторых окружение было снято несколько необычно, с включением соседнего, точно такого же листка.





◀ КОМАНДА ГРЕБЦОВ

Сделанный телеобъективом фрагментарный снимок группы итальянских гребцов. В кадре доминируют цвета и мужественный вид персонажей, и большое фокусное расстояние хорошо подошло для сплющивания и концентрации внимания на вышеперечисленном. Какое-то время возможность сделать удачный снимок никак не представлялась. Однако когда гребцы приготвились, свободно свисающие скрещенные весла указали на потенциал упорядочивания, и смещение кадра вправо помогло, наконец, получить желаемый результат.

Для основных направлений фотографии фундаментальную значимость имеет процесс нахождения ситуаций, при съемках которых могут получаться эффектные изображения. Некоторые изображения в контролируемых ситуациях можно, конечно, конструировать — вначале мысленно, а затем компоуя, переставляя элементы и внося другие изменения. Но когда ситуация неподвластна фотографу, например сцены на улицах города, изображение является потенциальным.

Для понимания процесса нахождения ситуаций важно анализировать психологию восприятия, и хотя даже сегодня ее теории разнятся, самые главные из них в основном проистекают из исследований Германа Гельмгольца (1821—1894). Как пояснил Р. Л. Грегори, согласно этим теориям мозг интерпретирует сенсорные сигналы, получаемые глазами, и быстро создает гипотезы того, что ему представлено. Фотографу не только нужно четко воспринимать происходящее, но еще и делать так, чтобы образы «подходили» для слаженного изображения, которое, как он знает (или полагает), подействует на зрителя.

Как фотограф, вы, по сути, «охотитесь» на фотографию, соответствующую вашим творческим потребностям. Фотографию нужно поймать в стремительном потоке времени и событий. Такая «охота» — основная характеристика репортажного фото или фотожурналистики, и я хочу начать с этого самого сложного направления в фотографии, поскольку оно, на мой взгляд, представляет собой одну из ее первичных и чистых форм. В кругу профессиональных фотографов этот жанр очень уважают именно потому, что в нем так трудно работать качественно. Можно утверждать, что фотожурналистика — это самая творческая и выразительная форма фотографии, так как ее результаты — удивительная комбинация жизненных реалий и взгляда фотографа.

При поисках подходящего изображения зачастую бывает не с чего начать. Если вы снимаете не Долину монументов в Юте, а уличную толчею какого-то города, то нет никакой гарантии, что за то время, что вы будете ходить вокруг, получится что-то путное — но все, что получится, будет целиком зависеть только от вашего выбора.

Требуется личная инициатива, и не только потому, что это «охота», а еще и потому, что то, какая добыча, т. е. готовое изображение, вам попадется, определяете только вы. Объект успешного изображения не знает о своей фотогеничности.

Незапланированное реактивное фотографирование ситуаций обычной человеческой жизни — уличная фотография, если угодно, — полностью вводит фотографа в полный контакт с неопределенностью и сюрпризами повседневности. Это основание, на котором вы можете заявлять о чистоте данной формы фотографии, хотя это явно огульное заявление. Принято считать, что сущность фотографии — это ее непосредственные визуальные отношения с реальным миром. Как бы ни использовался фотоаппарат, он запечатлевает то, что реально происходит. Нельзя повторно проиграть момент, нельзя вернуться назад, и с нормальной выдержкой затвора картинка выхватывается из одного момента времени в одном месте. Как писал Картье-Брессон, «для фотографов то, что ушло, ушло навсегда. Этим обусловлены тревоги и выгоды нашей профессии». Учитывая это, можно сказать, что трудные моменты возникают, когда фотографу нужно реагировать на то, что происходит, не имея возможности увеличить шансы на успех, управляя событиями или организуя их. Именно в этом смысле уличной фотографии свойственна чистота.

Те немногие репортажные фотографы, которые подробно рассказали о своих методах работы, любят использовать аналогии с реальной охотой. Вот снова Картье-Брессон, мастер этого жанра: «Я рыскал по улицам весь день, весь настороже и готовый к прыжку, твердо решив поймать момент — чтобы сохранить его в процессе жизни. А главное, я жаждал ухватить в ограниченных рамках одной фотографии всю суть какой-нибудь ситуации, которая будет разворачиваться перед моими глазами». А вот Джоэл Мейеровиц, начинавший как уличный фотограф в Нью-Йорке: «Все оно там, снаружи. Каждый день я смотрел из окна моего кабинета вниз, с тридцатого этажа, на уличную суету и жалел, что я не там. Так что, когда я приобрел свой первый фотоап-

парат, мне казалось естественным просто пойти на улицу. Там так и текла река, а в ней водилась рыба».

Неудивительно, что рассказы о методах работы репортажных фотографов преисполнены глаголов, описывающих движение. Репортажная фотография подразумевает высокую физическую активность, и процесс поиска и съемки сцен и объектов часто превращается в своего рода танец. Мейеровицу случалось наблюдать в процессе работы как Картье-Брессона, так и Роберта Фрэнка. О первом Мейеровиц написал: «Это было поразительно. Мы стояли позади в нескольких шагах и смотрели на него. Он исполнял шекочущую нервы пляску, вливаясь в толпу и выходя обратно, бросаясь вперед, отодвигаясь назад, поворачиваясь в сторону. Это было очень похоже на пантомиму. Мы сразу поняли, что можно растворить себя в толпе, что можно смотреть через плечо, словно тореадор, исполняющий пасодобль». И о Фрэнке: «Больше всего меня поразило тот факт, что он находился в движении, когда делал неподвижные фотографии. Была какая-то ирония в том, что ты можешь двигаться, танцевать, быть полным жизни и в то же время выхватывать моменты и просто вырезать их. Мне понравилась такая физическая возможность». Робер Дуано даже извинялся за свою активность: «Мне немножко неловко за мои движения, за мою жестикуляцию. Я делаю три шага в одну сторону, четыре — в другую, возвращаюсь, ухожу снова, потом думаю, может, вернуться, и вдруг убираюсь черт знает куда и возвращаюсь снова».

► МОДЕЛЬ ПРОЦЕССА «ОХОТЫ» НА ФОТОГРАФИИ

Эта модель основана на составленной Р. Л. Грегори схеме восприятия, где концептуальное и перцептивное знание активно работают, решая проблему интерпретации зрительных сигналов. Восприятие — это предположение, постоянно изменяющееся по мере того, как разум пытается придать получаемым сигналам какой-то смысл. Осмысление — результат высокоуровневой обработки низкоуровневого сигнала, и при этом процесс регламентируется определенными правилами. Согласно представленной модели фотографическое изображение можно считать творческим восприятием — другими словами, восприятием с конечным фотографическим результатом.

АРСЕНАЛ ОБЪЕКТОВ И СИТУАЦИЙ



ФОКУСНОЕ РАССТОЯНИЕ

ДИАФРАГМА

**ФОКУСИРОВКА И ГЛУБИНА
РЕЗКОСТИ**



СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ

БАЛАНС БЕЛОГО

ВЫДЕРЖКА



ПОЯВЛЕНИЕ ПОТЕНЦИАЛЬНЫХ КАДРОВ

► МЕЧЕТЬ

Объект здесь — суданский религиозный и политический лидер Садик аль-Махди, а ситуация — его посещение мечети для пятничной молитвы. Изображен момент, когда Садик покидает мечеть в окружении своих сторонников; у меня была возможность, в случае если все пройдет хорошо, запечатлеть жесты и выражения лиц, свидетельствующие об уважении, которым окружен Садик. На первом снимке (1) его опережают другие люди, и это что-то вроде пристрелки для подготовки. Я переместился ближе к выходу (он справа, за пределами кадра), надеясь, что это даст мне на несколько секунд больше для съемки. Ровно одна минута проходит до второго снимка (2) в новой позиции и снова не с теми персонажами. Я чуть-чуть зумирую с 17 мм до 20 мм, чтобы сделать компактное кадрирование как раз над их головами. Я замечаю силуэт человека справа напротив открытой двери — благодаря ему получается хороший композиционный ограничитель в правой части кадра. Теперь я готов.

Проходит меньше минуты, прежде чем появляется Садик, и я начинаю съемку (3), заботясь больше всего о том, чтобы четко запечатлеть его лицо, не загороженное (что очень вероятно) кем-либо из тех, кто подходит к нему слева, преграждая поле моей видимости. Я зумирую назад на 17 мм для надежности. Четвертый снимок (4) сделан спустя секунду после этого (я тем временем смещал объектив вправо), и он получился не очень хорошим, поскольку Садик поднял руку для рукопожатия, закрыв свое лицо, а фигура на переднем плане слева выглядит как-то отстраненно от происходящего. Последний снимок (5) более чем удачный — прошла еще секунда, и я, продолжая смещать объектив вправо, останавливаюсь на силуэте человека справа (я этого ожидал), и, к счастью, все фигуры оказываются на подходящих местах. Человек справа молитвенно сложил руки, тот, что позади, прижал руку к сердцу, а человек слева — это сын Садики, и он ограничивает левый край кадра.



1



2



3



4



5

СИТУАЦИОННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ: ЯПОНСКИЙ МОНАХ

Этот пример прост и показателен. Фотографирование началось, только когда была найдена точка съемки, но я не удалил ни одного кадра на месте, так что у меня осталась хорошая хроника съемок и данные в формате EXIF показывали точное время и условия съемки каждого кадра. Объект — странствующий монах, собиравший подаяние у входа на станцию токийского метро. Он заинтересовал меня, так как некогда я работал над фильмом «Барака» (Baka), одним из персонажей которого был похожий монах, но я никогда не видел этот типаж в реальной жизни. На снимке можно было эффектно сопоставить прошлое и настоящее, поскольку монахи — редкость в современной Японии и они представляют ценности, не соответствующие ценностям жизни в мегаполисе. Ход моих мыслей примерно был таким:

- Передо мной редкая, экзотическая фигура, контрастирующая с окружающей обстановкой.

- Нужно найти позицию камеры, которая покажет четкое изображение, поскольку платье и в целом внешность монаха не знакомы зрителю; может быть, профиль подойдет лучше всего.
- Сколько у меня времени на то, чтобы занять позицию с правильным фокусным расстоянием?
- Нужно выбрать ориентиры для зрителя, рекламные панели с подсветкой, возможно, помогут.
- Выбираю большое фокусное расстояние: возможно, придется ждать, чтобы получить сопоставление, съемка с расстояния будет более тактичной, чем вблизи.
- Присутствия стендов вполне достаточно для создания контраста между традициями дзен-буддизма и ценностями современного потребительского общества, но, возможно, появится прохожий, который создаст более сильный контраст.

- Объектив нужно будет быстро сменить (в данный момент установлен широкоугольный), позаботившись о том, чтобы был включен механизм стабилизации изображения.
- Нет нужды повышать чувствительность выше 100 ISO, поскольку уровень освещения позволяет использовать выдержку от 1/160 сек до 1/100 сек при f5.6.

Все эти мысли быстро пронеслись в голове, и я начал выбирать позицию, а затем сменил объектив и оценил обстановку. Там большое скопление людей, они будут создавать препятствия, но я с этим справлюсь. Важно поместить в кадр ноги, но снимок в полный рост может сделать композицию менее аккуратной из-за включения пола. Нужно сопоставить голову монаха с панелью стенда сзади; это занимает несколько секунд. Начинается съемка.



00:00

00:27

00 мин 00 сек — 00 мин 27 сек
Начинаю с заполняющей рамку вертикали, используя зум 24–120 мм на 100 мм. Пробую отодвинуться до 75 мм.



00:38

00:41



00:52



00:57

00 мин 38 сек — 00 мин 41 сек

Вижу стенд с рекламой моды справа; с ним может получиться более красноречивое сопоставление. Шаг влево, чуть вперед, и новое наведение кадра.

00 мин 52 сек — 00 мин 57 сек

Более низкое положение камеры уменьшит площадь пола, попадающего в кадр; сажусь на корточки. На 57-й секунде справа в кадр быстро входит человек с сотовым телефоном. Времени на подготовку нет, нужно лишь снимать и надеяться, что две фигуры (монах и мужчина) будут в кадре по отдельности.



01:20



01:27



01:39



01:54



01:59



02:03



02:07



02:19



02:24



02:28

01 мин 20 сек — 02 мин 28 сек

Предыдущий снимок заставил меня больше думать о потоке прохожих — и о мобильных телефонах как об элементе сопоставления. Люди идут по направлению к объективу справа от монаха; чтобы заметить каждого из них, у меня одна-две секунды, и, может быть, попадется кто-то интересный, что бы это ни значило. Люди слева и справа, пересекающие передний план, менее предсказуемы, и из них получаются силуэты, как я только что увидел. Мне совсем не нужно, чтобы на меня кто-то смотрел, но с этим ничего не поделаешь, принимая во внимание выбранную мной позицию; к счастью, японцы в общественных местах стараются не встречаться ни с кем глазами. В данном случае ничего особенно интересного в кадр не попадает. Никаких людей с экзотической внешностью. На двадцать четвертой

секунде третьей минуты я вижу трех человек, идущих друг за другом с решительным видом мимо монаха, не обращая на него внимания (как и все остальные). Это может сработать, но остается подозрение, что один из них посмотрел прямо в объектив. Проверить это сразу нет возможности. У меня еще много дел, и я начинаю думать о том, чтобы уйти с тем, что уже снял. Ансел Адамс писал: «Я всегда помню о замечании Эдварда Уэстона: «Если я буду ждать чего-то здесь, то могу потерять что-то лучшее там»». Так что я делаю еще один «чистый» снимок, затем проверяю предыдущий с увеличением, чтобы проконтролировать, встретился ли человек со мной взглядом. К счастью, нет. Подняв глаза, я вижу, что монах исчез. Результатом стал выбор из трех кадров: первый — «чистый», без прохожих, второй — с фигурой

человека, говорящего по телефону, и третий — с чередой из трех людей. Спустя несколько недель я остановил выбор на кадре с фигурой мужчины. Со мной согласилась и арт-директор моей очередной книги, однако, к моему неудовольствию, она наставляла на сильном кадрировании снимка, чтобы он поместился на странице. Когда фотография предназначена для печатной публикации, всегда возникают споры, так как форматы книг и журналов отличаются собственной динамикой. Жаль, что ноги мужчины обрезаны рамкой кадра, но суть фотографии все равно осталась. Так, для окончательного анализа я остановился на снимке, выбранном нами быстро и лишь отчасти запланированном. Остальное время было потрачено на улучшение, которого так и не произошло. Обычное дело.

АРСЕНАЛ ОБЪЕКТОВ И СИТУАЦИЙ

Модель поиска изображения, описанная на предыдущих страницах, имеет практическую значимость в том смысле, что арсенал можно анализировать. Даже если зрительный процесс при съемке слишком быстрый, чтобы что-либо обдумывать, вне процесса съемки вы можете пересматривать эту ментальную библиотеку объектов и ситуаций.

Мой аргумент, основанный на активных теориях психологии восприятия, общения с коллегами и анализе собственного опыта, состоит в том, что большинство фотографов привносят в свой рабочий процесс ментальный набор типов изобра-

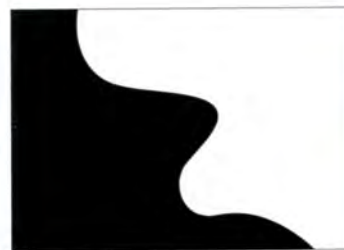
жений, которые им нравятся. Приведенные здесь иллюстрации — это попытка показать некоторую их часть, хотя я вполне осознаю опасность того, что данный перечень могут посчитать единственным и необходимым. Арсенал объектов и ситуаций предстает не в виде набора изображений, а скорее как набор композиционных возможностей — шаблонов или схем. По всей вероятности, они осознаются не на все сто процентов, так что данные иллюстрации слишком точны и конкретны. Тем не менее, внимательно изученные, они помогают усвоить принцип распознавания

возможностей в конкретной ситуации — предвидения того, что может получиться.

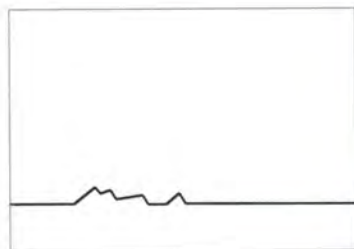
Излишне говорить, что эти примеры взяты из моего личного арсенала, и представляют собой выборку первых двух десятков, которые сразу пришли в голову. Эти схемы — что-то вроде стенограмм, а сопровождающие их фотографии — реальные примеры съемки. Таким фотографиям, как та, что изображает двух бирманских монахов на с. 180, свойственны по меньшей мере две возможности. Подозреваю, что большинству изображений — целый ряд.



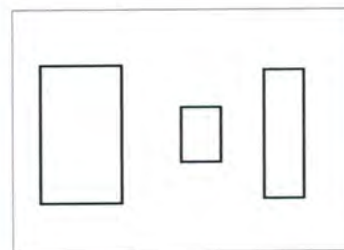
СРЕЗАННОЕ СОЛНЦЕ



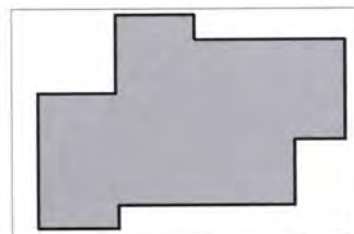
ФИГУРА И ЗАДНИЙ ПЛАН



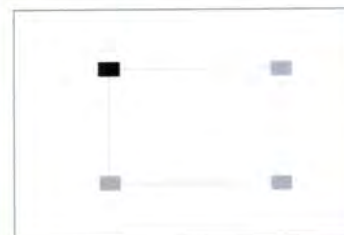
ОБШИРНЫЙ НЕБОСВОД



ОТДЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ

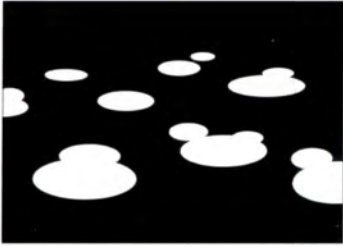


ПОДГОНКА РАМКИ

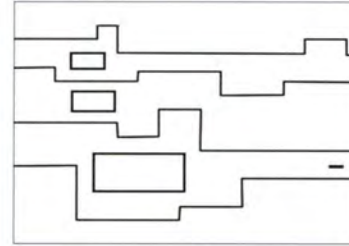


СМЕЩЕНИЕ ОТ ЦЕНТРА

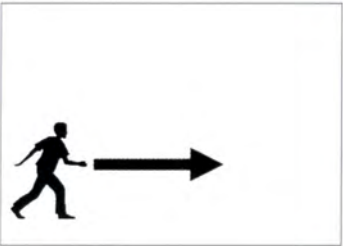




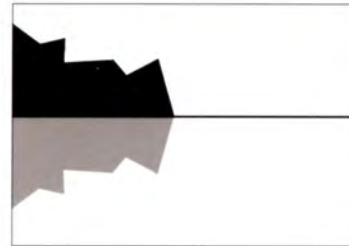
ЧИАРОСКУРО



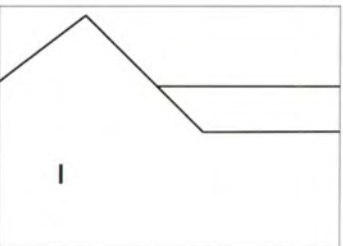
ЗАДЕРЖКА



ВХОД В КАДР



ОТРАЖЕНИЕ



ФИГУРА НА ФОНЕ ЛАНДШАФТА



ПЛОСКОСТИ ДРУГ НАД ДРУГОМ



ТЕНЬ



РЕАГИРОВАНИЕ

Владение арсеналом «изображений, о которых известно, что они работают», — это возможность увеличить число успешных снимков при быстрой съемке. Использование готовых композиционных решений требует навыков. Вы должны уметь обращаться с техникой и наблюдать за ситуацией. Однако четких и однозначных ответов на вопросы «как?» и «за счет чего?» нет. Здесь мы рассматриваем тактики быстрого реагирования, варианты действий в непредсказуемых ситуациях — как подготовиться и как использовать возможности. Вновь обратимся к Картье-Брессону: «Фотография не живопись. — говорил он в 1957 году. — При съемке творчество занимает долю секунды. Твои глаза должны разглядеть композицию или экспрессию, предлагаемые тебе самой жизнью, и ты должен интуитивно знать, когда щелкнуть кнопкой».

Я считаю важными четыре аспекта подготовки: умение обращаться с фотоаппаратом, наблюдательность, знакомство с приемами композиции и умение контролировать свое душевное состояние. Возможно, самая понятная часть подготовки — это виртуозное обращение с камерой, так что она становится, по выражению некоторых фотографов, продолжением тела, как любой хорошо знакомый инструмент. Здесь, чтобы стать мастером, нужна прежде всего практика. Вторая составляющая подготовки — это развитие более острой наблюдательности при встрече с людьми и событиями — «умения ориентироваться в обстановке» (situational awareness, изначально авиационный термин) — за счет неослабного внимания и настороженности. Этот навык можно совершенствовать и без фотоаппарата, в любое время осознанно воспринимая все изменения в окружающей обстановке. Третий аспект — освоение принципов композиции — означает попытку использовать на практике все варианты, описанные в этой книге, и определить, что подходит лучше всего. Наконец, контроль над душевным состоянием — возможно, самая труднодостижимая цель — позволяет фотографу не терять самообладания даже в самых трудных ситуациях.

Существуют также эзотерические методы подготовки. Среди них прежде всего заслуживает внимания метод дзен-буддизма. Картье-Брессон признавал влияние буддийского учения на его способ работы: «При любом занятии должны взаимодействовать глаза и сердце. К любому предмету нужно подходить в чистом состоянии духа». Также Картье-Брессон делал упор на то, что целью съемки людей должна быть демонстрация их внутреннего состояния. В частности, он ссылаясь на короткую, но очень влиятельную книгу «Дзен в искусстве стрельбы из лука», написанную Ойгеном Херригелем. Автор, по национальности немец, описывает, как он старался глубже понять учение дзен, осваивая стрельбу из лука под руководством мастера по имени Кэндзо Ава. Херригель утверждал, что стрельба из лука, с ее сильнейшей фокусировкой сноровки и концентрации на единственном мгновении отпуска тетивы для точного попадания, может помогать духовному устремлению и развивать «способность видеть истинную природу». Параллели между стрельбой из лука и фотографией быстрого реагирования достаточно ясны — как в плане того, чего пытаются достичь, так и в плане концентрации внимания.

Немало фотографов рассказывали о почти что духовном единении между своим сознанием и реальностью вокруг них во время съемки, и, конечно, сущность этого явления не так уж далека от духа дзен. Роберт Фрэнк рассказывал об отождествлении себя с объектом съемки: «Я вижу человека, чье лицо и походка мне интересны. Я — это он. Мне интересно, что произойдет дальше». По словам Рэя Мецкера, «когда ведешь съемку, находишься в потоке».

Дайсецу Судзуки, один из ведущих специалистов по дзен-буддизму XX века, написавший предисловие к книге Херригеля, считал: «Если кто-то по-настоящему хочет стать мастером в искусстве, технических знаний недостаточно. Нужно выйти за пределы техники, чтобы искусство стало “безыскусственным искусством”, вырастающим из бессознательного». Если вспомнить о роли инстинкта и интуиции в процессе нахождения и обрамления

кадра, то для фотографии это утверждение истинно. Одна из целей дзен — ожидать неожиданного и приспособиться к этому, и к фотографии это явно имеет отношение.

Важная концепция здесь — «освобождение ума», которого можно достичь после приобретения и оттачивания мастерства. В старинном трактате о стрельбе из лука «Йошида Тойокадзу тушо» перечисляются техники, а далее говорится, что они не нужны, но затем автор продолжает: «То, что они не нужны, не означает, что в них нет необходимости в самом начале. Вначале, когда ученик ничего не знает, если он полностью не освоит...» и т.д. Херригель к концу своей книги заключает, что ученик должен развить «новое чувство или, точнее, новое осознание всех своих чувств», что позволит ему реагировать, не размышляя. «Ему больше не нужна безраздельная сосредоточенность. <...> Вместо этого он видит и чувствует, что произойдет. <...> Это и имеет значение: молниеносная реакция, для которой больше не требуется сознательного наблюдения». Все это напрямую приложимо к реактивной фотографии и, в частности, может быть решением одной весьма распространенной проблемы — потери кадров из-за попыток обдумывать все композиционные и технические вопросы.

Обучение предусматривает практику двух типов. Первый — изучение и применение техник, описанных в главах 1–5. Второй — практика поддержания прямой связи между ситуацией и объектом и в то же время — очищение разума от медлительных размышлений, вроде «в каком месте кадра это расположить?». Вкратце процедура такова: «узнать, освободить голову, реагировать» или, по крайней мере, «узнать, отбросить мысли, реагировать». В книге «Дзен в искусстве стрельбы из лука» мастер восклицает: «Не думай о том, что тебе нужно сделать, не думай о том, как это осуществить!» Приобретая технические навыки путем бесконечного повторения, Херригель научился раскрепощаться. Он пишет: «Перед заданием исполнитель полностью включает свой разум и действует осознанно во все время выполнения задания».



▲ УЛИЦА КАЛЬКУТТЫ

В плане уличной фотографии Индия знаменита не только богатством событий и динамизмом, но и крайней восприимчивостью людей на улицах. Если ваша цель — снимать без того, чтобы кто-нибудь заглядывал в объектив, то скорее всего единственный способ — это навести кадр мысленно, а затем поднять фотоаппарат и снять кадр одним движением.



▲ КХМЕРСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ

Труппа исполнительниц классических кхмерских танцев готовилась к выступлению в ангорском храме. Ситуация позволяла изучать обстановку, держа наготове фотоаппарат, и поскольку обычная гримировка и одевание вполне предсказуемы, я искал именно необычные моменты, как этот, где явно никто не позирует.

► ДЕВУШКА С ВЕНИКАМИ

Временные рамки для запечатления вида тайской молодой женщины, несущей традиционные веники, были такими узкими, что я не знал, хорошо ли получится кадр, особенно меня волновало окружение объекта. Я на миг отвлекся, а когда вдруг заметил, как она быстро проходит позади меня, то у меня осталось время только на то, чтобы резко развернуться и снимать не раздумывая.



ПРЕДВИДЕНИЕ

Чем меньше у вас контроля над ситуацией съемки, тем важнее уметь представлять то, что может произойти дальше. Этот навык малозначим для студийной работы и заранее спланированных съемок вообще, но крайне важен для репортажной съемки. Предвидение — это умение, полезное далеко не только для фотографии, и оно тем совершеннее, чем более наблюдателен человек и чем глубже его знания о поведении. Приложение умения предвидеть наступление и развитие событий к фотографии высвечивает особую грань этого навыка, поскольку цель не только в том, чтобы определить, как может развиваться ситуация и как может среагировать человек, но и в том, чтобы определить, какие результаты получатся в изобразительном плане. Пример напротив, со сценой на стоянке для скота в южном Судане, иллюстрирует мое утверждение. Цель всегда в том, чтобы преобразовать сцену события в организованное изображение.

Существует два типа предвидения. Первый тип предполагает анализ поведения и поступков, а также движения объектов в поле зрения и изменений условий освещения. Этот навык можно отточить с опытом, тренируя внимание и умение сосредоточиваться. Второй тип — предсказание того, как формы, линии и прочие элементы изображения, знакомые нам по главам 3–5, будут смещаться и совмещаться внутри кадра,

и усовершенствовать это умение можно, держа в уме как можно больше типовых приемов создания успешной композиции изображения — другими словами, арсенал объектов и ситуаций, показанный на с. 162–163.

В плане поведения число ситуаций бесконечно, но можно выявить ряд характерных типов. В любом месте может возникнуть ситуация, удачно описанная французским репортером-фотографом Робером Дуано: «Часто можно найти обстановку, которую уже что-то характеризует — глупость или претенциозность, или, может быть, шарм. Так что перед вами маленький театр. И все, что вам нужно, — это ждаль перед этим маленьким театром, пока не появятся актеры. Я часто действую таким манером. Я вижу обстановку, и я жду. Чего я жду, я точно не знаю. Я могу оставаться в одном месте полдня». Есть специфический тип съемки, когда снимок при наведенном заранее кадре получается удачным при условии, если определенный элемент, такой как человек, займет подходящее положение. Еще один тип съемки направлен на объект, который уже определен, но фотограф еще не занял свое место — представьте себе, что, фотографируя на дикой природе, вы обнаружили нужное животное, но снимок получится только тогда, когда его будет видно в кадре определенным образом. При фотографировании людей выражения лиц и жесты образуют еще один характерный тип.

► СТОЯНКА ДЛЯ СКОТА

Перед съемкой этого кадра я видел потенциальный объект, знал, что происходит, и разглядел способ возможного сопоставления, причем у меня едва хватило времени, чтобы занять позицию и спустить затвор. Это происходило на стоянке для скота племени мандари, где молодые мужчины и мальчики определенную часть года находятся вместе со скотом вдали от своей деревни. Скот играет важную социальную и культурную, а также экономическую роль в жизни этой этнической группы южного Судана. У каждого животного есть свое имя. Особенно высоко ценятся большие рога. То место предоставляло возможности для фотографирования, и к тому времени я уже снял ряд удачных кадров.

◀ ПРОХОЖИЕ

Распространенная ситуация в фотографии, особенно в уличной, когда вы видите потенциальную картину с интересной обстановкой, но класс изображения получился бы чуть выше, если бы человек или несколько человек вошли в кадр. Этот вид на традиционное туристическое судно на канале в центре английского города Бирмингема имел все необходимые элементы, а пешеходный мостик наверху делал композицию еще интереснее. Однако в идеале нужно было, чтобы вес судна балансировался группой людей наверху. Как долго вы готовы ждать прохожих в надежде, что они появятся, это уже другой вопрос.





1



2



3

1. Я заметил мальчика, тянущего за повод теленка, — ситуация будет развиваться в зависимости от того, что мальчик будет делать и куда направится.
2. Я предположил, что мальчик ведет теленка к корове для кормления, но когда я стал искать корову, то увидел пару отличных рогов. Пройдет ли мальчик таким путем, чтобы я мог сделать обрамление с помощью этих рогов? Если пройдет, то фотография приобретет дополнительную ценность, подчеркивая значение скота для этих людей.
3. Я мгновенно понял две вещи. Первое — мне нужно сделать шаг вперед и вправо, чтобы рога в кадре получились крупнее (и соответственно настроить фокусное расстояние). Второе — бык может повернуть голову вправо, когда мальчик будет проходить мимо. Я занял позицию — и, к счастью, бык не повернул головы. Мне удалось сделать обрамление с помощью рогов.

ИССЛЕДОВАНИЕ

Проведение исследования возможно, когда мы имеем чуть больше времени, чем доли секунды на реакцию при неспланированной съемке. Хотя вы можете оправданно утверждать, что реактивная фотография представляет собой своего рода быстрое исследование, при наличии большего времени, как на этих примерах, возможно более связное осмысление ситуации.

Существуют разные типы исследования. Первый — когда изучают четко определенный физический объект и имеется достаточно времени, чтобы ходить вокруг или же передвигать его в поиске других ракурсов, выбирая угол освещения и т. д. Как правило, так поступают при фотографировании натюр-мортов, но также, как на показанном напротив примере, при съемке любого рода обособленного физического объекта, такого как здание или человек. Второй тип — это когда объектом исследования становится местность и фотограф перемещается по ней, причем размер зоны может сильно варьироваться, — скажем, от сада до национального парка. Третий тип — когда на протяжении некоторого времени ситуация локализована, другими словами, происходит событие — и это может быть, например, футбольный матч, уличная демонстрация или какая-то церемония. Мы могли бы при желании разбить все возможные ситуации на категории — на физическую, пространственную и временную, — хотя нередко они могут совпадать; в случае с ветряной мельницей ситуация подпадает частично под физическую, частично — под пространственную.

Средства исследований могут различаться еще больше и теоретически включать все элементы всех методов построения композиции, которые мы уже изучили. Видоискатель или, в случае с цифровыми камерами, экран LCD — главный инструмент и один из самых распространенных и полезных способов проводить исследования с помощью фотоаппарата — передвигаться глядя в видоискатель, чтобы видеть постоянные изменения обрамления и геометрического рисунка — другими словами, заниматься активным формированием кадра. В случае

со статичным объектом (а не ситуацией) основным способом исследования будет пространственный. Перемещение точки съемки — это действие, которое изменяет реальную перспективу фотографии, т. е. реальное взаимодействие между объектами, захваченными видеоискателем. Посему эффективность пространственного способа зависит от того, насколько большую часть вида вы можете наблюдать двигаясь, и это естественно говорит в пользу широкоугольного объектива — ведь с таким объективом нужно лишь немного переместить точку съемки, чтобы существенно изменить изображение. Эффекты сопоставления частей картины, особенно ценное качество телеобъективов, контролируются точкой съемки, но с ними нужно дальше передвигаться, чтобы увидеть изменение взаимодействия. Зумы-трансфокаторы предлагают еще больше пермутаций — вплоть до передвижения по месту съемки с одновременным изменением фокусного расстояния, что часто слишком сложно сделать, т. е. предлагается достаточно много уровней изменений, чтобы можно было комфортно пользоваться ими.

В случае с одним объектом точка съемки определяет его положение и вид. Приближение изменяет пропорции частей объекта, как показывает серия снимков мельницы. Ее круглое основание едва просматривается на удаленных изображениях, но на самом ближнем кадре оно составляет добрую треть всего строения и представляет собой важную форму, контрастирующую с диагональными крыльями мельницы. Передвижение вокруг объекта дает возможность показать его с разных сторон: фронтом, стороны, тыл и верх.

На отношения между объектом и задним планом или двумя и более объектами можно влиять выбором точки съемки. Это можно делать за счет изменения положения объекта в кадре и его размера. Если в один кадр попали два объекта, то предполагается, что они взаимодействуют, — это один из основных принципов композиции. Характер взаимодействия определяется по-разному и зависит от того, кто рассматривает изображение: ведь то, что одному фотографу может показаться существ-

ственным, другой может проигнорировать или даже не заметить. Серия снимков Акрополя на с. 170–171 — показательный пример. При изоляции этого памятника культуры и истории телеобъективом во время восхода он оказывается вне контекста; какого-либо взаимодействия намеренно избежали, чтобы кадр не имел никакой связи со временем. Последний снимок, наоборот, демонстрирует сопоставление: однозначно дисгармонические отношения между Акрополем и современным городом.

Даже когда фотограф не расположен прилагать много усилий, он зачастую догадывается, что обязан испробовать все варианты, какие только можно. Картье-Брессон писал, что даже когда фотограф понимает, что сделал самый сильный снимок, «все равно ты не в состоянии остановиться, потому что не можешь заранее знать, как изменится ситуация или вид». И разумеется, главное то, что вы не можете позволить себе оставить какие-либо пробелы, так как данная ситуация больше никогда не повторится.

В конечном счете исследование должно быть ограниченным, а это означает, что фотограф должен решить, когда остановиться. Это решение далеко не всегда бывает легким, поскольку не только приходится определять, истощились ли у вас возможности (как многие виды деятельности, фотографирование может быть подвержено закону уменьшающейся выгоды, когда с каждым затраченным отрезком времени усилия дают все меньше эффекта), но и думать о том, не будет ли время потрачено с большей пользой, если вы пойдете в другое место и поищите другой объект.

ИЗМЕНЕНИЕ ТОЧКИ СЪЕМКИ С ШИРОКОУГОЛЬНЫМ ОБЪЕКТИВОМ

Это пример с ветряной мельницей в сельской местности, и здесь использован объектив с эквивалентным фокусным расстоянием 20 мм (одно из самых коротких фокусных расстояний), дающий выраженный широкоугольный эффект.

1. Начинаем с вида со средней дистанции, объект находится менее чем в 90 метрах от объектива. Близина мельницы особенно ярка, и в попытке сохранить простоту изобразительных элементов первый снимок сделан так, чтобы исключить окружающие детали и создать контрастное сине-белое изображение. Небо отличается особенно густой синевой, что должно создавать, и создает, сильный контраст с мельницей. Кажется возможным что-то получить от близины, которую делят облака и мельница. В данном случае композиция фотографии не доработана. Симметричность мельницы подсказала ее размещение в центре кадра, но тут нет баланса двух зон облаков. Также положение мельницы внизу, чтобы исключить окружающие детали, открывает слишком много неба.
2. Второй снимок отличают пропорции, более приближенные к нормальным, и более тщательная организация. Замысел был таким же, как в отношении первой фотографии, но этот снимок воздействует сильнее. Точка съемки ближе, так что мельница занимает в кадре больше места и смещена от центра вправо, и в результате она занимает пространство между двумя облаками.
3. Потенциал симметричного изображения остается. Чтобы его использовать эффективно, точка съемки смещена так, чтобы объектив прямо смотрел на фронтон мельницы. Приближение с целью убрать из кадра облака дает интересное искажение основания; его изгиб создает приятный контраст форме с треугольными структурами наверху и тем не менее способствует сохранению симметрии.
4. Здесь положение фотоаппарата изменено радикально, взят максимально удаленный вид и в то же время мельница остается в фокусе внимания. Это классическое применение широкоугольного объектива для усиления глубины, показывающее так много переднего плана, сколько позволяет глубина поля. С этой целью фотоаппарат находится в низкой позиции, а мельница помещена высоко, ближе к одному из углов.
5. Находясь на той же позиции, что на предыдущем снимке, фотоаппарат наклонен таким образом, чтобы горизонт располагался в кадре гораздо ниже, открывая небо и растительный покров.



1



2



3

6. Последняя фотография в серии — это, по сути, снимок того же типа, что и предыдущий, но с улучшенным расположением камеры. Была выбрана новая точка съемки, показывающая больше характерных деталей на переднем плане, чтобы эта часть фотографии была более рельефной.



4



5



6

СМЕНА ТОЧКИ СЪЕМКИ И ОБЪЕКТИВА

При съемке этой серии кадров афинский Акрополь и особенно Парфенон — главное здание — фотографировали в течение несколько дней со всех хороших позиций, и фокусное расстояние объектива выбирали конкретно для каждого вида. Чтобы иметь возможность полностью использовать крайние пределы фокусного расстояния, важно найти объект, видимый на расстоянии.

1. Первый снимок сделан с близкого расстояния широкоугольным объективом (20 мм), и на нем видна намеренно созданная графическая структура — треугольник с типичным для такого объектива преувеличенно выраженным схождением вертикалей.
2. Второй кадр сделан с идеальной среднеудаленной позиции — с вертолета ранним утром. Естественно, потребовалось изрядно потрудиться, чтобы получилась хорошая структура изображения, и этот кадр — лишь один из многих, снятых с разных углов и на разной высоте.
3. Снимок сделан с большого расстояния. В то время как в кадре с близкого расстояния внимание сосредоточено на формах и линиях, вид со среднего расстояния в большей степени документален, эта фотография намеренно сделана так, чтобы создать воздушное, романтическое впечатление от Акрополя, изолированного здесь от своего современного окружения. Для этой цели телеобъектив захватил подходящий вид, а расцветное освещение скрыло ненужные современные детали, оставив лишь неясный силуэт. С более длинным фокусным расстоянием и той же точкой съемки проявляются геометрические формы: это в основном участки тонов, горизонтальные и вертикальные линии.
4. Днем при точно таком же положении фотоаппарата был испробован другой подход, с применением широкоугольного объектива, чтобы показать Акрополь в контексте окружающего ландшафта, со значительной площадью неба. Хотя в кадре он совсем крошечный, яркая белизна камня помогла ему выделиться. С такой трактовкой, с использованием переднего плана, даже город выглядит маленьким на фоне общего пейзажа.
5. Наконец, ради создания яркого контраста с современными Афинами, была выбрана такая точка съемки, чтобы подчеркнуть ординарность и невзрачность улиц, окружающих Акрополь. Такая композиция выдвинула их на передний план. Был использован стандартный объектив, чтобы дать ощущение обыденности вида, который может предстать перед глазами любого прохожего.



1



2



3



4



5

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ОБЪЕКТУ

В течение продолжительного времени можно проводить исследования еще одного типа. Ансел Адамс о своем излюбленном жанре фотографии — пейзаже — писал: «Повторяющиеся возвращения к прежнему объекту могут приносить больше пользы, чем длительное ожидание на одном месте того, что что-то произойдет». Ясно, что пробовать этот прием имеет больше всего смысла при фотографировании ландшафтов и городов, нежели других объектов, но он несет в себе новые нюансы и ожидания. В случае с пейзажем ожидаемые фотографом изменения — это условия освещения в краткосрочной перспективе и сезонные перемены за период в несколько месяцев. Однако появление чего-то неожиданного становится более вероятным с течением времени и при наличии деятельности человека. Исследование одного объекта в течение некоторого времени принимает совсем другую форму, в отличие от единичного исследования, с которого мы начали. Вдобавок к непредсказуемым изменениям, к которым в рукотворном ландшафте может относиться снос зданий или возведение новостроек, нам также следует принимать во внимание наше собственное меняющееся отношение. То, что нравится фотографу в этот момент, позднее может показаться скучным.

Если реально полагаться на возвращение к объекту в надежде на улучшения, то в этом есть немалый риск, и не в последнюю очередь потому, что комбинация элементов, вначале привлекавшая внимание фотографа, довольно неустойчива, и в следующий раз такой комбинации может просто не быть. Это особенно верно, когда имеет место непредсказуемое освещение. О том, чтобы твердо рассчитывать на результаты повторного визита, речи быть не может, потому-то большинство фотографов в таких ситуациях стараются фотографировать то, что можно сфотографировать в этот раз. Приведем два примера, которые показывают, какие особенности имеет каждая повторная съемка.

АНГКОР

Мое первое посещение храма Байон — монументального сооружения, насчитывающего больше 50 башен с барельефами, изображающими лица, — в камбоджийском Ангоре состоялось в августе, в сезон дождей. За целую неделю не возникло ни одного момента, когда освещение позволило бы сделать интересный общий вид сооружения, и хотя снимки башен крупным планом были эффектными,

весь храм с этой дистанции (1 и 2) выглядит нагромождением камней, поэтому тут необходимо низкое солнце. Единственная причина, по которой эти два кадра были сняты, это то, что не было другого выбора. Я вернулся через четыре месяца и столкнулся с новой проблемой освещения. Даже в ясную погоду окружающие деревья отсекали прямые солнечные лучи с востока, едва поднималось солнце, и с запада, по крайней мере, за час до заката (3). Кадр неудов-



1



3



4



2

летворительный, с темной массой внизу и скучным небом. Вернувшись через несколько лет, я, наконец, смог воспользоваться видом облаков и решил, что черно-белое изображение с фокусом на текстуре и барельефах — более удачная идея (4).



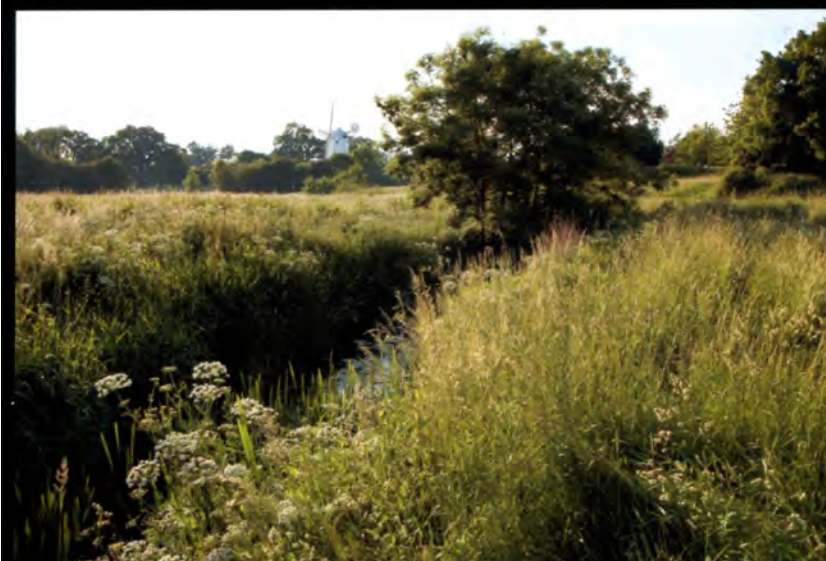
1



3



4



2

ВЕТРЯНАЯ МЕЛЬНИЦА

Исключительно для этой книги и без особых ожиданий я вернулся к месту съемки мельницы, результаты которой показаны на с. 169, через 27 лет и в том же месяце (июне). В 1979 году погода и освещение отличались необычной ясностью и контрастностью, к тому же проплывали белые облачка, и все это давало отличные возможности. Теперь же, в то же время года, стояла более типичная для английского лета погода. Более мягкое освещение, более светлое небо, и то, что крылья мельницы смотрели

в другом направлении, означало, что прежние точки съемки не годятся, и я стал искать другие варианты. Единственная возможность представилась в местности на востоке, поодаль, где через поле протекал ручей. Оказалось, что то же место облюбовали и местные живописцы. Очередной проблемой стал новый дом, никак не украшавший вид, однако хорошо различимый с этого направления. Это ограничило выбор места теми точками съемки, откуда его загораживала растительность, в частности, небольшое дерево. При такой



5

Новый дом

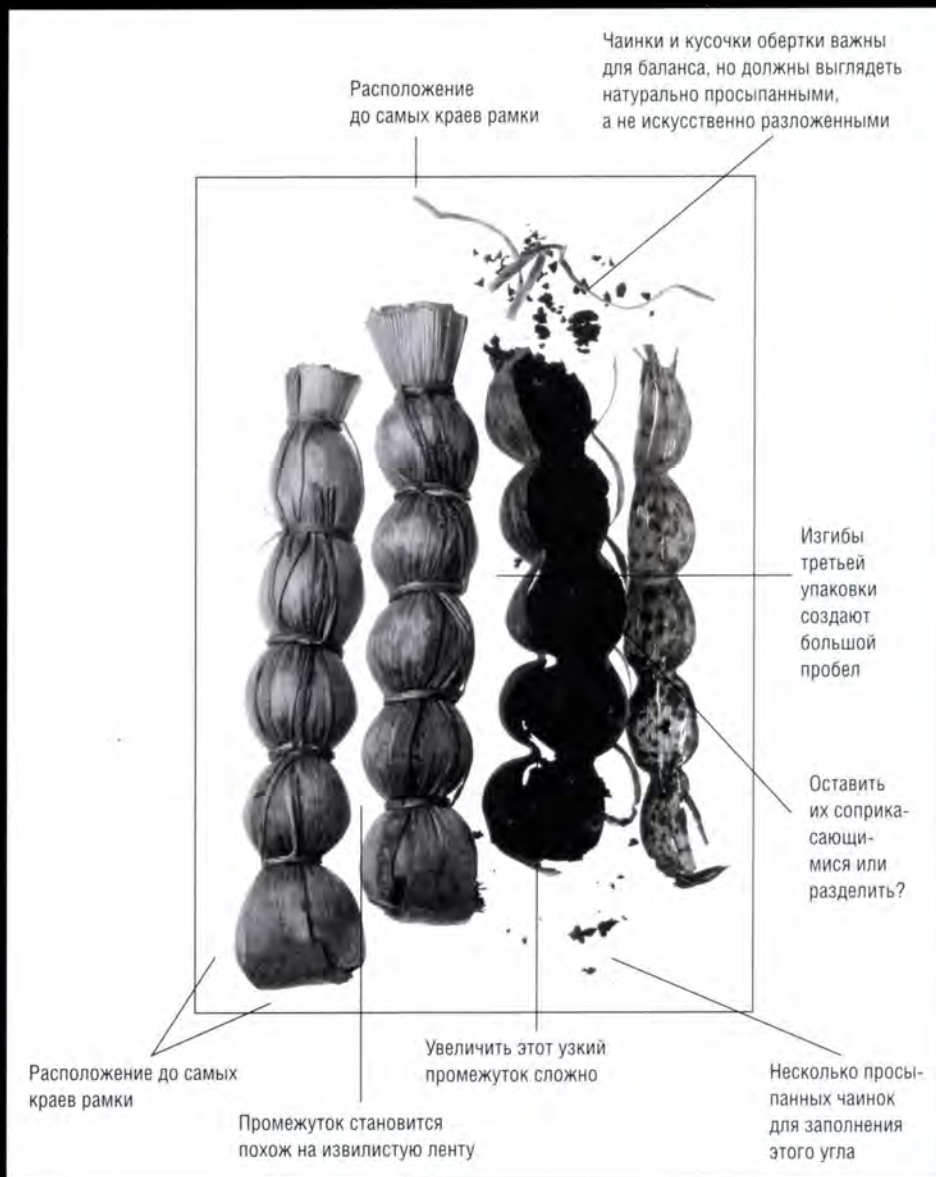
погоде я полагался на традиционное освещение — низкое солнце, — и это указывало на съемку вечером. Разведку я проводил в середине дня; вернулся на место в 19 часов. Свет, лившийся сзади, в большей степени вырисовывал фактуру окружающей обстановки и в меньшей степени — мельницу, что показывало, что съемку следует делать широкоугольным объективом, который хорошо изобразит передний план. В тот день я понял, насколько удачными были первоначальные условия съемки.

ПОСТРОЕНИЕ

На противоположной от реактивной уличной фотографии стороне шкалы находится длительный, требующий серьезной работы процесс фотографирования статичных объектов камерой, установленной на штативе. Натюрморты и архитектура — две тематические области, в наибольшей степени подходящие для композиции такого рода, когда изображение конструируется или путем выбора и расположения объектов своими руками (как в натюрмортах), или путем тщательного исследования точек съемки в соответствии с фокусным расстоянием, или использования и того и другого в комплексе.

Наличие времени и средств для работы над такой композицией не обязательно означает, что это легче, чем сделать репортаж. Здесь требуется длительное внимание и тщательно продуманный подход. Стивен Шор, описывая свои крупноформатные фотографии городских видов, сравнил этот процесс с ужением рыбы нахлыстом, когда нужно абсолютное внимание, чтобы чувствовать конец лески. «Без постоянной концентрации согласованность движений нарушается, а вместе с этим нарушается и движение блесны, оставляя рыбака в замешательстве. Конечно, вполне можно снимать фотографии без постоянного уделения внимания каждому решению, которое нужно принять, но я помню, что, когда мое внимание блуждало и я начинал принимать решения автоматически, на фотографиях в итоге чего-то не хватало и я оставался в замешательстве».

Это поучительные слова, они отражают всю сложность организации детального изображения со многими взаимосвязанными компонентами. Для зрителей, привыкших к фотографии более спонтанного характера, кропотливо составленный натюрморт или вид архитектурного сооружения вначале может показаться холодным и чрезмерно просчитанным. В реальности в ходе процесса требуется принимать сложные интуитивные решения одно за другим, влияя, подобно эффекту домино, на другие части изображения. О чем говорит Шор — это о потребности в тотальной концентрации и предельной тщательности.



▲ КИТАЙСКИЙ ЧАЙ

Параметры этого натюрморта почти до смешного просты — ознакомительный снимок традиционно упакованного китайского чая, завернутого в сухие листья и лежащего на простом белом фоне без дополнительного реквизита. Но даже при такой минимальной сложности замысла накапливается множество взаимосвязанных композиционных решений, и не все из них можно реализовать полностью. Основные решения были следующие:

- Снимать несколько упаковок, причем одна должна быть вскрыта, чтобы показать содержимое. К тому же вскрытие одной упаковки дает даже еще более интересные изгибы и повторяющиеся волнистые линии.
- Использовать волнообразный ритм округлых сегментов, но избегать симметрии.
- Найти неформальное расположение, заполняющее рамку и отличающееся некоторой динамикой.



- Создать контраст между опрятностью целых упаковок и беспорядком рассыпавшейся вскрытой упаковки.
- Отдельные кусочки и чайники можно использовать для сбалансирования пустых участков рамки, но они должны выглядеть естественно, а не так, будто их разложили нарочно.
- Расположение упаковок вблизи друг от друга дает возможность создать отношения типа фигура — фон, когда промежутки напоминают извилистые линии. Чтобы это получилось, упаковки не должны соприкасаться.
- Таким образом, горизонтальное расположение становится важным. Открытая упаковка образует резкие изгибы, из-за чего неизбежно более широким становится средний промежуток, и какое-то время я подумывал о том, чтобы заменить ее другой, но в конце концов

- решил, что она выглядит более естественно и в любом случае ее обертка, лежащая справа, вносит интересное разнообразие.
- Если часть обертки, находящейся слева, чуть-чуть отделить, создав промежуток, это было бы идеально, но из-за конфигурации хрупких листьев невозможно.
- Относительный вес оберток, имеющих средний тон, почти черную массу чая, рассыпанные чайники и красную этикетку нужно было учесть и сбалансировать.
- Наконец, промежутки между объектами и краями рамки нужно выровнять посредством тщательного наведения кадра и/или кадрирования.

► НЮАНСЫ РАЗМЕЩЕНИЯ

В качестве упражнения полезно изучить возможные варианты размещения ключевого элемента этого натюрморта, показывающего работу над украшенной миниатюрами рукописью. Засушенная саламандра — предмет, предназначенный для иллюстрирования, и ее предполагалось поместить в верхнюю часть фотографии. В реальности обрамление и расположение бумажных листов и манускрипта были бы приведены в порядок быстро, но эти альтернативные варианты расположения саламандры показывают, какого рода обстоятельные решения следует принимать в подобных случаях. Например, следует ли ящерицу и ее тень (эта длинная тень — существенная часть) аккуратно располагать на пустом месте, как на снимке 3, или это выглядит чрезмерно искусственно? Впрочем, эта композиция искусственна в любом случае. Пересечение линий, как на снимке 4, может выглядеть более естественно. Другими словами, выбор места расположения даже мелких деталей способствует совершенствованию композиции.





▲ ОРГАНИЗУЮЩИЕ СТРУКТУРЫ В КРУПНОМ МАСШТАБЕ

Строения, уличные виды и пейзажи часто требуют поиска точной позиции фотоаппарата, когда нужно попробовать несколько вариантов и определить окончательную позицию до сантиметра. Для этой фотографии новой японской виллы на холмах в районе Хиросимы, с ее минимально оформленным садом, решение создать симметричный вид значительно усложнило работу — точность стала особенно существенной для изображения.

СОПОСТАВЛЕНИЕ

В фотографировании чересчур сильно полагаются на простой композиционный прием в виде помещения двух или более объектов в одном кадре. Я говорю «чересчур сильно» ввиду нашей природной способности выявлять взаимодействие между объектами, расположенными бок о бок. Предполагается, что одновременно сопоставляются как минимум две вещи, и как только зритель начинает задумываться, почему фотограф принял именно такое решение и было ли сопоставление намеренным, начинает распутываться клубок мыслей.

Существуют два источника сопоставления, и один из них неизбежно оказывает воздействие на другой — это содержание и геометрические формы. Возможно, слово «мотивы» подошло бы лучше, чем «источники», потому что в первом случае инициатива исходит от объекта, а во втором стимулирование чаще исходит из случайных внешних явлений (как, например, отражение одного объекта в окне, сквозь которое также виден второй объект). То и другое — содержание и графика — никогда не бывают полностью отделены друг от друга.

Степень преднамеренности может варьироваться чрезвычайно — от запланированной экспедиции с целью поиска способа сопоставить два объекта до неожиданного решения, вызванного стечением обстоятельств, и если готовое изображение — единственное, что видит зритель, то само по себе оно вовсе не надежный указатель. Здесь приведены примеры и того и другого. Фотография отражения гор была запланирована заранее, за несколько дней до съемки, между тем как телефонная реклама была замечена и сфотографирована за считанные секунды.

➤ ПЕРЕКРЕСТОК В РАЙОНЕ ШИБУЙА

На перекрестке в районе Шибуйа в центре Токио весь фасад этого здания представляет собой цифровой монитор. В какой-то момент в серии чередующихся изображений возникает гигантский глаз, очевидно, намекая на Большого Брата. Такое обрамление изображения, когда глаз наверху, а кофейня Starbucks внизу снимка, стимулирует работу мысли.





◀ ОТРАЖЕНИЕ ГОР

В этом снимке заснеженного горного хребта, отраженного на полированном корпусе «Роллс-Ройса», приоритетом было содержание. То, что выделяется в центре, — это эмблема отеля «Бадруттс-Палас» в Сент-Морице, и цель заключалась в том, чтобы скомбинировать ее с горами. Будучи простой по замыслу, фотография оказалась более сложной в плане выполнения из-за необходимости особенно тщательной подгонки элементов. Было испробовано несколько мест размещения автомобиля в том районе, прежде чем я остановился на этом, и даже тогда машину пришлось несколько раз передвигать. Потребовалось время, чтобы найти точную комбинацию фокусного расстояния и позиции фотоаппарата, и это понадобилось делать заранее, на заходе солнца. Минимальная диафрагма обеспечила максимальную глубину резкости.



▲ РЕКЛАМА СЕТИ СОТОВОЙ СВЯЗИ

В северном Судане этот постер выглядел совсем не к месту на бедняцком уличном рынке, хотя только по этой причине его фотографировать не стоило. Положение и освещенность контрастирующего второго лица — физиономии торговца — дало жизнь фотографии. Ее эффектность зависела от компактного кадрирования, чтобы исключить все прочее, и, конечно, от моей расторопности. Меня было хорошо видно, и через одну-две секунды человек мог посмотреть прямо на меня, и в тот момент снимок потерял бы почти всю свою ценность, как я ее понимал.



◀ ДЕВУШКА ПЛЕМЕНИ ДЖИЕ

В деревне племени джие в южном Судане оружие можно увидеть повсюду по причине вражды с другими этническими группировками. Пока девушка-подросток размалывает сорго, автомат Калашникова лежит себе рядом. Чтобы осуществить сопоставление, здесь потребовалось всего лишь приблизиться к автомату и применить широкоугольный объектив, добавив содержанию глубины.

ФОТОГРАФИИ ВМЕСТЕ

Композиция из нескольких фотографий воздействует на зрителя совсем не так, как каждая из собранных фотографий в отдельности. В каком-то смысле создается новое изображение. Его рамкой служит стена выставочной галереи или разворот книги или журнала, и несколько фотографий сами становятся элементами общей картины. Группы могут быть сформированы по хронологическому или пространственному принципу, и в зависимости от средства показа зритель в большей или в меньшей степени имеет выбор в плане их рассматривания. Просмотр слайдов ограничивает возможности выбора, в то время как журнал или книга позволяют читателю произвольно переходить от изображения к изображению.

Один из классических способов использования фотографий в группах — история в картинках, и некоторые из лучших примеров таких серий появились во время расцвета крупноформатных иллюстрированных журналов общего направления — от первых дней *Muncher Illustrierte Presse* и *Illustrated Weekly* в Лондоне до изданий *Life*, *Picture Post* и *Paris-Match*. Хорошо выполненная история в картинках — это сложное произведение, требующее не только таланта фотографа, но и способностей редактора, билд-редактора и дизайнера. В качестве средства визуального отображения используют двустраничный разворот, и серия разворотов придает истории в картинках повествовательную и динамическую ценность.

С точки зрения съемки знание, что конечный продукт будет представлять собой комбинацию изображений, налагает новые требования, но, возможно, облегчает задачу в том смысле, что вся работа не будет зависеть от единственного всеохватывающего снимка. Лишь изредка все важные элементы в сложной ситуации объединяются в единственной композиции, и когда такое происходит, этого часто для фотографа достаточно, чтобы вздохнуть с облегчением. Доротея Ланг написала об одной ее знаменитой фотографии времен депрессии, что это был тот случай, когда «у тебя появляется внутреннее чувство, будто ты охватываешь тему целиком». Альтернатива, если цель состоит



▲ СООТВЕТСТВИЕ НА СТЕНЕ ГАЛЕРЕИ

Способов развешивания фотографий в галереях столько же, сколько кураторов, и тут показан лишь один пример соответствия. Когда фотографии выбраны и снабжены рамками, остается выбрать, как их группировать. Здесь приняли во внимание схожесть цвета и формы — два юных бирманских

монаха в красных одеяниях находятся над вертикальным красным отражением солнца в реке Меконг; оба изображения с выставки, посвященной Азии. Нижняя фотография использована по-другому на развороте, представленном на с. 182.

AMPHIBIOUS LIVING IN A REMOTE ARCHIPELAGO

Among the thousands of the Bako archipelago in the southeastern Philippines are many remote islands with no infrastructure. In the Bako, an island state of former post-war soldiers, the islanders spend the outside hours with village built on stilts. The water's edge is surrounded by the houses built on stilts, providing a unique view of the islanders' lives.

Located among the Bako, the community Bako Lake has been established in order to provide a source of clean water for the islanders. The islanders have dug a well in the center of the island. The water is pumped to the islanders' houses. The islanders have also built a school and a health center. The islanders are now able to live a more comfortable life.



The Bako Archipelago is a group of islands in the southeastern Philippines. The islanders live on stilts over the water. The water is pumped to the islanders' houses. The islanders have also built a school and a health center. The islanders are now able to live a more comfortable life.



The Bako Archipelago is a group of islands in the southeastern Philippines. The islanders live on stilts over the water. The water is pumped to the islanders' houses. The islanders have also built a school and a health center. The islanders are now able to live a more comfortable life.



The Bako Archipelago is a group of islands in the southeastern Philippines. The islanders live on stilts over the water. The water is pumped to the islanders' houses. The islanders have also built a school and a health center. The islanders are now able to live a more comfortable life.



The Bako Archipelago is a group of islands in the southeastern Philippines. The islanders live on stilts over the water. The water is pumped to the islanders' houses. The islanders have also built a school and a health center. The islanders are now able to live a more comfortable life.

◀ МОДЕЛЬ TIME-LIFE

Пример истории в картинках в книжной форме, сконструированной редакторами издательства Time-Life Books: пять двухстраничных разворотов на тему жизни обитателей далекого архипелага Сулу на юге Филиппин. Книга представляла собой 160 страничный том, посвященный Южной Азии, из серии Library of Nations и состояла из шести глав, каждая из которых была посвящена стране или народности, и в конце каждой главы имелось такое же иллюстрированное эссе, как это. Каждое эссе — детальный взгляд на один специфический аспект того, что было описано в предшествующей фотографиям главе. Эти восемь фотографий, изначально не предназначавшихся для серии, были выбраны из примерно 400 достаточно удачных кадров.

LAOS 

ÜBER DEN FLUSS UND IN DIE FELDER

Das friedliche Volk der Laotien lebt meeresfern - und doch an der "Mutter der Wasser", dem Mekong. Fast tausend Kilometer durchströmt der langste Fluss Südasiens Reisfelder und Teakwälder. Laos erfahren heißt: mit dem Strom zu treiben



Die Höhle Tham Thing, ein Wallfahrtsort am Zusammenfluss von Nam Ou und Mekong in Nord-Laos, birgt Tausende Buddha-Statuen



в изложении истории, означает съемку разных объектов и ситуаций как тематического набора изображений. Картье-Брессон сравнил типичную ситуацию с «сердцевиной», от которой отсекаются искры; искры трудноуловимы, но их можно поймать по отдельности.

Существуют технические нюансы, такие как знание того, что «канавка» между двумя страницами на развороте может погубить изображение с чем-то важным, помещенным в центре, а также редакторские нюансы такие как потребность в изобразительном разнообразии и вертикальных изображениях для заполнения страниц целиком. Скомбинированные изображения можно использовать в книгах, для которых свойственно большее разнообразие стилей, чем для журналов, и в которых больше страниц, чтобы развернуть историю. Разворот остается

типичным средством отображения, но в случае с обильно иллюстрированной книгой (изображений много, а текста мало) большое число страниц образует скорее временной ряд. Другими словами, возможно, будет больше смысла в том, чтобы рассматривать изображения одно за другим, а не бок о бок. Динамика последовательного ряда несколько отличается от пространственного взаимодействия на раскрытом развороте. Дополнительный компонент — это подписи под фотографиями, и они должны воздействовать совместно, как правило, достаточно долго, чтобы получилось что-то вроде текстового повествования. Написание текстов — по праву дело редактора, но вновь для нас важно то, как подпись изменяет восприятие изображения зрителем, направляя его внимание к тому или иному элементу, как мы видели на с. 140—143.

Классическая история в картинках — это лишь один из способов, которым фотографиям дается новая жизнь при комбинировании. Еще один важный способ — показ на выставке; фотографии снабжены рамками и располагаются на стене. Коллекции изображений на хронологической основе — это последовательные ряды, такие же как слайд-шоу, будь они представлены на мероприятии или в Интернете. При этом графические взаимодействия могут воздействовать

▲ РАЗВОРОТЫ

Среди бесчисленных способов комбинирования изображений на странице, один из которых, по-видимому, очень нравится использовать арт-директорам при каждом удобном случае, состоит в том, что один снимок вставляют в участок другого, относительно лишенный существенных элементов.



А > ТВОРЧЕСТВО АРТ-ДИРЕКЦИИ

Обе эти фотографии греческих эвзонов (почетного караула) на параде были сняты с одного места одним и тем же объективом с фокусным расстоянием 400 мм, с временным промежутком в несколько секунд. Офицер находился на большем расстоянии от солдат, чем показано здесь, но арт-директор позволил за счет «канавки» (переплетного поля) это расстояние визуально сократить.



An Elite Corps of Guardsmen

Evzones—the fanatical dressed soldiers who stand guard outside the Presidential Palace and Tomb of the Unknown Soldier—are familiar figures in Athens, but few visitors realize they belong to a unit with a long fighting history. In the 1820s they emerged from mountain villages to help win independence from Turkey. They were subsequently chosen as royal bodyguards, largely because their uniforms were based on the Greek national costume (enose literally means “we’re Greek”). However, they continued to serve in combat. Ernest Hemingway, reporting on another conflict between Greece and Turkey in 1922, recalled the shock of seeing dead men in “boiler suits”. Today, their duties are mainly ceremonial, but their status in the Army remains high, and even from their units consider it an honour to be selected to join this elite corps.

сильнее, чем взаимодействия содержания (синдром первого взгляда), и это придает особенную значимость цвету, который, будучи сильным, очень быстро фиксируется глазами. Цветовые взаимодействия

нескольких изображений образуют собственную структуру. Для последовательной серии всегда важно то, в какой форме она демонстрируется, поскольку взгляд путешествует от одного изображения

к другому. Так как цветовые элементы — это целые изображения, при сопоставлении фотографий делают акцент на снимках с доминантным цветом.

ПОСТОБРАБОТКА

Цифровая фотография способствовала развитию культуры обработки снимка после съемки. Для тех, кто был приучен почитать непорочную чистоту момента в том виде, как он запечатлен в кадре, а кадр считал священными границами изображения, такая обработка, возможно, кажется святотатством. Но аргумент против этой точки зрения состоит в том, что цифровая обработка возвращает фотографа в дни черно-белой фотографии как единственного средства с фотолабораториями в качестве места, где изображения наделялись особенными свойствами. Цифровая обработка изображений заставляет фотографов лучше разбираться в том, что правильно, а что нет.

Спектр цифровой обработки потенциально огромен, и здесь нам незачем все это излагать, но полезно попробовать разделить на типы процедуры, осуществляемые фотографами с помощью компьютера. Самый минимум — оптимизация, а максимум — тотальная манипуляция до той степени, что изображение больше вообще не похоже на оригинал.

Общее определение оптимизации — «процедуры, имеющие целью сделать систему или конструкцию настолько эффективной или функциональной, насколько возможно». В плане фотографии это означает приведение изображения в виде фотоснимка к его наилучшему техническому результату. Как правило, эта процедура включает установку черных и белых точек, чтобы

максимально выявить динамический диапазон, выровнять контрасты, цветовые температуры, оттенки, яркость и насыщенность и ликвидировать искажения, такие как цифровой шум и пылинки на матрице. Однако даже это поднимает вопросы интерпретации: насколько богато изображение ярко, насколько богато цветами, насколько контрастно? При переходе к более серьезным изменениям напрашивается переоценка, к которой могут относиться вопросы о природе фотографии как таковой, особенно если применены радикальные специальные эффекты. Все это, от оптимизации до переделки изображения, измеряется тем, что я называю масштабом вмешательства, и насколько далеко в этом масштабе готов пойти фотограф — вопрос серьезный.

Сегодня этическим вопросам уделяют более пристальное внимание, чем когда-либо раньше, ввиду того, что все ограничения исчезли. Манипулирование изображением предпринималось всегда, но требовало изрядных усилий. Теперь же графический редактор Photoshop и ему подобные компьютерные программы позволяют изменять в изображении что угодно, и единственное ограничение — взгляды пользователя компьютера. В первые дни цифровой фотографии критики громко сетовали по поводу всей этой идеи, словно единственным, что удерживало фотографов от обмана, были технические трудности. Вера в неотъемлемую правдивость такого средства,

как фотография была простодушной до нелепости, как вера в то, что слова правдивы сами по себе. Помимо первых ухищрений с ретушированием, к которым относились наложение другого неба на пейзажи и удаление неугодных деятелей коммунистической партии на пропагандистских фотографиях, имелась также фальсификация объектов и событий.

Возможности цифровой обработки оказывают воздействие на процесс съемки. Знание того, что позже можно сделать с изображением, неизбежно влияет на решения, принимаемые во время фотографирования. Например, столкнувшись с неизвестной цветовой температурой или сложной ситуацией с экспозицией, большинство фотографов, работающих с цифровой техникой, предпочитают снимать в формате RAW, будучи уверенными, что у них будет больше выбора при получении технически удовлетворительного изображения. Или представьте себе другой случай, когда объект — это вид, то и дело нарушаемый проходящими людьми, между тем как фотограф желает получить изображение, на котором нет ни души. Традиционным решением было бы возвращение на место в то время, когда там никого нет, но цифровое решение сведется к съемке нескольких кадров с прохожими в разных местах, чтобы затем выборочно удалить людей. При таких подходах, как эти, цифровая фотография может изменить способ проведения съемки.



► ПРОМЕЖУТОК ВО ВРЕМЕНИ

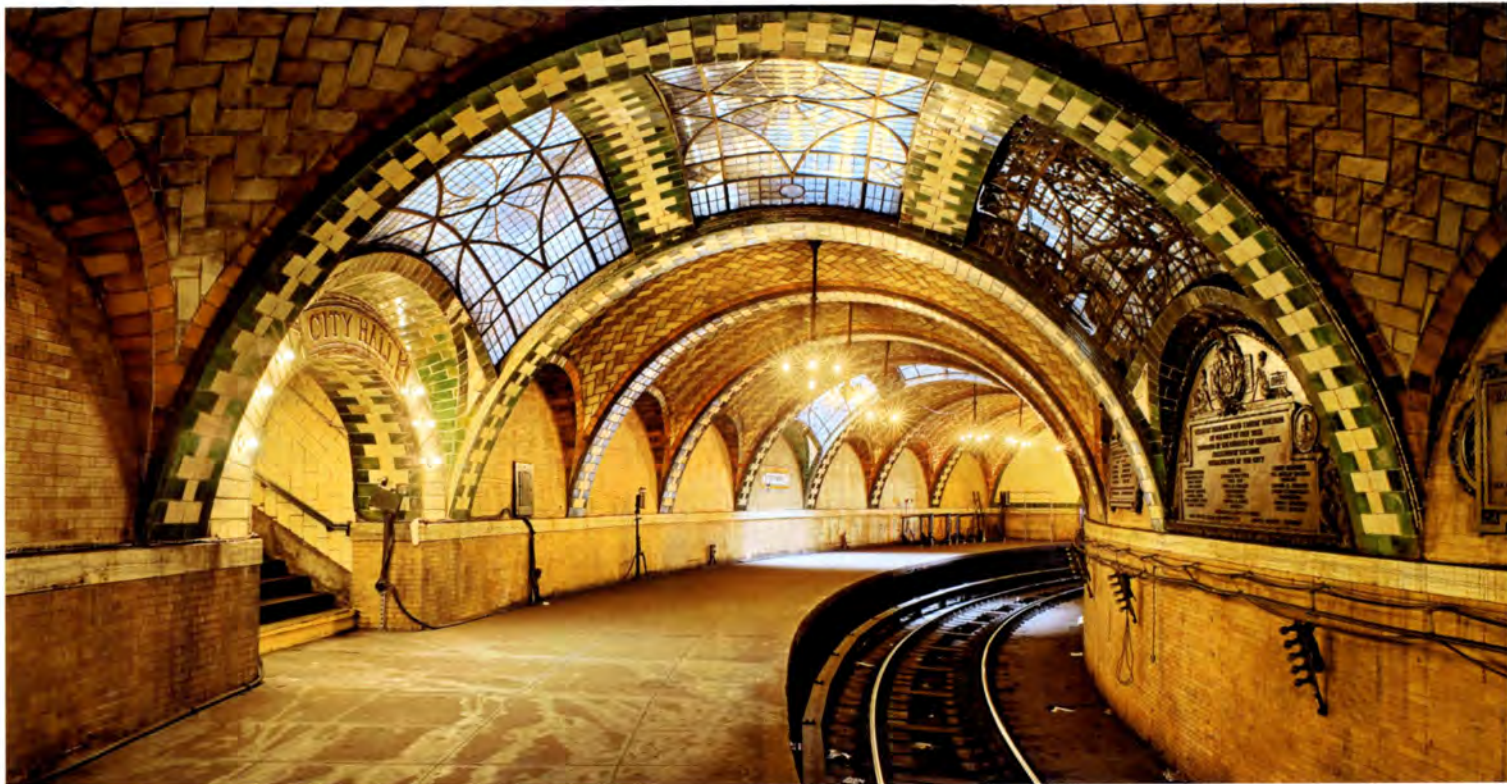
Эта серия кадров демонстрирует самый радикальный, но, по мнению многих, честный и не нарушающий принципа реалистичности подход к постобработке цифрового изображения. На снимках изображены руины древнего города Эфеса, располагающегося на территории современной Турции. Чтобы решить проблему с наплывом нежелательных туристов, несколько слоев кадров были наложены друг на друга, а затем выборочно стерты. В результате фигуры людей были удалены с изображения. Этот метод явно более приемлем, чем клонирование тех каменных деталей, которые были сняты хорошо.



◀ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРМАТА RAW

Формат RAW сохраняет первоначальные данные так, как они были запечатлены, и позволяет делать запись с более широким динамическим диапазоном (в зависимости от сенсора), благодаря чему этот формат файла подходит для обработки. Цветовой температуре, изменениям оттенков, контрастности и ряду других параметров можно уделить внимание позже, а не во время съемки. Как показывает этот пример, изображения можно оптимизировать разными способами, в зависимости от индивидуального вкуса. Первоначальное изображение, открытое в редакторе RAW, характеризуется низкой контрастностью и экспозицией, при которой не потеряны детали ни в свете, ни в тени. Рядом показано изображение, созданное автоматическим преобразованием, а затем — версия, нацеленная на крайнюю насыщенность, чтобы подчеркнуть границы цветов. Это две из множества возможных трансформаций.





Синтаксис согласно обычному определению — это изучение правил, по которым слова складываются, образуя предложения. В фотографии нам требуется что-то аналогичное, особенно в цифровую эпоху, чтобы объяснить изменения общего визуального характера фотографий. Если нам сравнить пейзаж конца XIX века, сделанный на мокро-коллоидной фотопластинке, снимок на черно-белой 35-мм пленке Tri-X, снимок на пленке Kodachrome 35 мм и современный ночной вид, сделанный в формате RAW с применением технологии HDR1 (high dynamic range imaging) — широкого динамического диапазона изображений, то обнаруживаются очевидные различия в том, как выглядят фотографии и как они воспринимались и воспринимаются разными аудиториями.

Если взять первый пример, мертвенно-белое небо ранних фотографий обуславливалось неэффективностью эмульсий, которые были чувствительны к синему. Когда экспозиция наводилась на землю,

на отпечатанном снимке ясное небо предстало белым и большая часть облаков оставалась невидимой.

Изобретение 35-мм пленки создало новый синтаксис для фотографии, когда фотоаппарат начали использовать без штатива. Ввиду меньшего размера кадра при увеличении на фотографиях стало выявляться зерно, так что фотографы научились мириться с такой текстурой. В частности, пленка Tri-X фирмы Kodak отличалась выраженной зернистой структурой, однако ей отдали должное многие фотографы и в конечном итоге — зрители.

Изобретение пленки Kodachrome, с ее богатыми, насыщенными цветами (особенно при недодержке), породило новый способ работы. Даже в немногих лабораториях, способных обрабатывать такие снимки, почти не было возможности исправить ошибку. Диапозитивы отправлялись прямо в репроцентр, так что почитатели пленки Kodachrome научились устремлять все свои силы на выполнение правильного обрамления

▲ ТЕХНОЛОГИЯ HDR1

Хороший пример нового стиля широкого динамического диапазона изображений представлен на этой фотографии станции нью-йоркского метро с полной цветовой насыщенностью, от самых темных теней до светильников. Не использовалось никакого дополнительного освещения (для сравнения ниже представлен снимок с узким динамическим диапазоном). О фотографиях такого рода нельзя было и помыслить до XXI века, но, возможно, к такой полной демонстрации всей информации, попавшей в объектив, еще нужно привыкнуть.





< ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ И ЯРКИЙ СВЕТ

На снятом на черно-белую пленку без дополнительного освещения утреннем виде интерьера капеллы Святого Иоанна в Таузере была попытка запечатлеть поток солнечного света, устремляющегося на алтарь, и для этого в полной мере использована световая характеристика правильно экспонированных высококонтрастных изображений.

> СИЛУЭТ

Как типичное изображение, сделанное на пленку Kodachrome и экспонированное по светлому месту — в данном случае по солнцу, встающему за мемориалом Джефферсона в Вашингтоне, — эта фотография трактует ее объект в виде силуэта, опираясь на точку съемки и узнаваемый профиль. Множество лучей вокруг солнца, — следствие съемки с прикрытой диафрагмой и недодержкой.



и экспозиции — в большей степени, чем когда-либо раньше. Помните, что на черно-белую пленку фотографии снимали, зная, чего они или квалифицированный специалист по фотопечати могут достичь позже. Лабораторные марафоны У. Юджина Смита стали легендой, но они также были красноречивым показателем того, что фотопечать являлась второй, также важной стадией всего процесса. Ситуация изменилась с использованием пленки Kodachrome для репродукций в журналах и книгах. Эта пленка, доминировавшая в профессиональной цифровой фотографии в 1960–1970-х годах, также породила практику намеренной недодержки. Фотографы делали экспозицию так, чтобы сдерживать светлые места, которые при передержке на Kodachrome выглядели ужасно, зная, что репроцентр может «вытянуть» тени.

Стиль цветового формализма, появившийся в 1970-х годах в США, и позднее повышенный интерес многих рекламных и модельных фотографов к цветным

диапозитивам отчасти стали реакцией на триумф Kodachrome, как мы видели в главе 5, но самые грандиозные перемены в правилах того, что делает фотографическое изображение приемлемым, происходят прямо сейчас. Обработка после съемки — это, пожалуй, самая главная переменная, вызванная появлением цифровой фотографии, особенно с точки зрения процесса съемки. Очень интересно то, как обработка может менять синтаксис фотографии, ликвидируя или изменяя графические элементы, характерные для тех или иных фотоаппаратов, объективов и пленок.

К возможностям цифровых технологий относится способность делать все технически правильным. Рассмотрим два таких компонента фотографического синтаксиса, как ореолы и силуэт. По сути ореол — это побочный эффект, «артефакт» в цифровой терминологии, но портит ли он фотографии? Конечно, нет. У фотографов были десятилетия, чтобы заставить его работать, сделать привле-

кательным и выразительным. У публики было столько же времени, чтобы понять его и оценить. Ореол дает впечатление светового потока и взгляда наружу. То же самое касается силуэтов, которые я считаю изобретением фотографии. В цифровой фотографии ни ореолы, ни силуэты не стали неизбежными. Их можно убирать с помощью технологии HDRI. Хорошо ли это? Приемлемо это или желательно? На эти вопросы еще предстоит ответить, и не только фотографам, но и аудитории. Теперь есть возможность делать фотографии, ближе всего передающие то, как мы реально видим вещи, но является ли это тем, к чему должна стремиться фотография, — пока что вопрос, открытый для дискуссий. Как всегда было в фотографии, ничто не окончательно и все по-прежнему изменяется.

майкл фриман дао цифровой фотографии

искусство создавать удачные фотоснимки

книга о том, как находить красоту в самых простых вещах и передавать величие окружающего мира с помощью цифровой фотографии

«Не ищи красоту в пустыне, ищи красоту в сердце араба» — арабская пословица.

Эта книга рассказывает о принципах построения удачной композиции и приемах обработки фотоснимков. Еще недавно мастерство фотографа было подобно тайному знанию, и создавать уникальные снимки удавалось только небольшой группе профессионалов, работающих со специальной техникой и разбирающихся в сложном процессе создания фотографии. Сегодня же с помощью цифрового фотоаппарата, даже любительского, первоклассную фотографию может сделать абсолютно любой человек, руководствуясь простыми принципами и приемами, изложенными в этой книге.

Вы научитесь:

- замечать интересные сцены и объекты для съемки;
- строить из отдельных элементов эффектную, убедительную композицию;
- редактировать и совершенствовать снятое изображение с помощью современных цифровых технологий.

Вы узнаете, как сделать великолепный снимок даже с помощью самой заурядной фотокамеры, правильно выбрав композицию и ракурс; автор покажет вам, как с помощью нехитрых приемов даже ничем не примечательные объекты и сцены могут ожить и раскрыть фотографу свои тайны. Книга вдохновит каждого и научит вас находить красоту в самых простых вещах, очарование — в обыденных ситуациях, передавая величие окружающего мира с помощью цифровой фотографии.

Около 400 фотографий!



ISBN 978-5-98124-351-6



9 785981 243516

www.dkniga.ru
ДОБРАЯ КНИГА



книги для высокоэффективной жизни™