

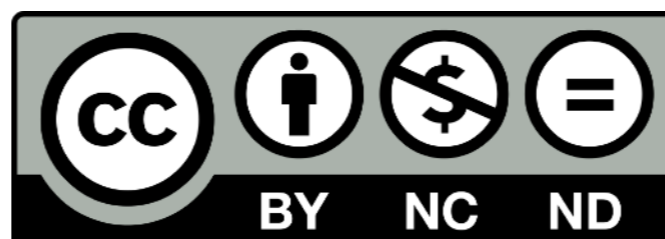


Андрей Зейгарник

# Мифология композиции в фотографии

(Расширенный конспект лекции)

Условия распространения:



# Введение

Весьма распространено неверное отношение к композиции как к набору правил и приемов, способных решить большинство проблем фотографии. Многие думают, что композиция — это такая техническая и логично устроенная дисциплина, которой надо каждому фотографу овладеть, как всеми кнопками в своей камере. Успешное освоение этой дисциплины якобы способно сделать фотографии начинающего правильными и совершенными, интересными. Характерна ситуация, когда приходит какой-нибудь новичок и просит преподавателя фотошколы прокомментировать какой-нибудь отдельный кадр, не понимая, что это не имеет большого смысла, потому что композиция не существует в отрыве от задач и целей фотографа. Чтобы комментировать чье-либо фото с точки зрения композиции, да и с других точек зрения, нужно понимать контекст работы и цели автора.

Вопреки распространенному мнению, в композиции почти нет никаких незыблемых правил. В большей степени эти правила похожи на мифы. Слепо следовать им, по моему мнению, вредно для развития фотографических навыков. Идея о том, что сначала надо научиться делать «как надо», чтобы только потом развивать в себе дух свободы творчества, мне совершенно не близка. Убежден, что освобождаться от иллюзий надо с самого начала своего образования и что гораздо ценнее понимать логику рассуждений о предмете, чем просто запоминать результат тех или иных рассуждений. Поэтому правила композиции, которые рассмотрены в этой книге, я называю мифами.

Мифы фотокомпозиции возникают часто как результат подмены установки для начинающего фотографа «подумай и почувствуй» на директиву «делай как мы тебя учили». Те, кто все эти правила озвучивают как незыблемые и единственно верные, видимо, считают, что хороший автор — это тупой бесчувственный робот. Вы же не хотите им быть!?

Есть также одна идея, от которой я хочу сразу отрешиться. Это идея о том, что «правила создаются, чтобы их нарушать». На мой взгляд, это обычная демагогическая чушь. Правила создаются, чтобы им следовали. Если следование «правилам» композиции имеет своим результатом скучные, однообразные, неинтересные фотографии, то от таких правил надо отказываться, а не хранить их в памяти и нарушать. И еще: по моему глубокому убеждению, если у правила много исключений, если его невозможно трактовать однозначно или невозможно применять, то его вообще бессмысленно рассматривать как правило.

Мне часто говорят, что движение в обучении от этапа следования правилам и канонам к этапу освобождения от правил и свободе творчества наиболее естественно и правильно. Я же, напротив, считаю, что этот путь замедляет развитие. Более эффективна другая методика. Суть ее в том, что обучаемый с самого начала погружается в *логику* композиционных приемов, чтобы понимать, когда их можно использовать, а когда не следует. Традиционный взгляд таков: новичку, например, надо втолковать, что надо оставить место перед взглядом человека в кадре. Пусть он оставляет его всегда. Потом он перестанет быть новичком, у него накопится опыт, и он поймет, когда ему надо оставлять это место, а когда не надо. Мне больше импонирует другая точка зрения. Новичку надо объяснить, зачем оставлять место перед взглядом, и научить его рассуждать на тему: как будет читаться кадр, если оставить место или не оставлять его. Новичок должен научиться рассуждать на тему о том, как те или иные композиционные решения считываются или могут считываться зрителем. Тогда он начинает владеть логикой предмета, и перед ним откроется больше возможностей.

Приведу пример из реальной жизни. Психологи проводили такие эксперименты: в одном классе они заставляли учеников выучивать таблицу умножения наизусть, и к третьему классу школы ученики знали таблицу умножения наизусть и не задумываясь отвечали, что  $6 \times 7 = 42$ . В другом классе объясняли, что  $6 \times 7$  — это то же, что и  $6 + 6 + 6 + 6 \dots$  (7 раз) или  $7 + 7 + 7 \dots$  (6 раз) или  $6 \times 7 = (3 \times 7) + (3 \times 7)$ , а учить таблицу наизусть не требовалось. Вторые не помнили таблицу умножения даже до пятого класса, но лучше понимали логику ее устройства. К восьмому классу стало ясно, что ученики, которых не заставляли заучивать таблицу умножения в начальной школе, проявляли в среднем гораздо большие способности к математике. Понимание логики предмета с самого начала гораздо более продуктивно.

Еще постоянно можно слышать такой тезис: «Правила композиции проверялись веками, их надо просто изучить и следовать им». В этой короткой фразе кроются сразу две (или даже больше) демагогические линии рассуждений. Допустим, есть общие и универсальные правила композиции. На самом деле, таких нет, но допустим на секунду, что они есть. Допустим даже, что они проверялись веками. И что из этого? Проверку временем они, по всей видимости, не прошли. Жизнь стремительно меняется за десятилетия. Мы не можем применять «проверенные временем правила» на скальной живописи к цифровой фотографии, да и к аналоговой тоже. В начале XX века мы видели резкое изменение эстетических вкусов в живописи, архитектуре, фотографии. Это происходило не раз и до начала XX века, но более плавно. Сейчас изменения наиболее заметны, так как изменились способы передачи информации. Возникли новые технологии и в искусстве. Изменились не только представления об эстетике, но и вся философия искусства. Эстетика классического искусства и даже эстетика модернизма, в основном, переместились сегодня в такие области как декоративно-прикладное искусство и дизайн. Так что проверка временем — это сильный аргумент, но он как раз работает не за, а против правил композиции, которыми наполнены «глянцевые книги» наподобие книг Ли Фроста и «бестселлеры для чайников».

Вторая ловушка состоит в том, что сторонники тезиса о проверке правил композиции временем ошибочно полагают, что у фотографии и живописи общие правила и каноны. Взаимное влияние живописи и фотографии несомненно. С самого начала возникновения фотографии многие художники копировали фотографии, использовали фото для этюдов и эскизов, создавали даже целые стили, в которых копировалась фотографическая манера. Появились такие направления в живописи как фотореализм и гиперреализм. Фотография, и, в частности, арт-фотография, тоже немало позаимствовала у живописи. Но значимы и различия между ними. Эстетические различия живописи и фотографии обусловлены различиями в технологиях.\* Да, закономерности зрительного восприятия общие, но общих композиционных правил нет. А если говорить о схожести различных видов искусства, то к фотографии скорее ближе кинематограф, чем живопись.

Зигфрид Кракауэр сформулировал основной эстетический принцип следующим образом:

...Произведения того или иного искусства эстетически полноценны тогда, когда они создаются на основе специфики его выразительных средств. И напротив, если произведение чем-то идет вразрез с этой спецификой, скажем, имитирует эффекты, более «естественные» для другого искусства, оно вряд ли будет эстетически приемлемым. Железные украшения на домах начала двадцатого века, подражающие формам каменной готической архитектуры, вызывают раздражение. Поэтому причины идейной и творческой несостоятельности некоторых фотографов, особенно склонных подражать живописи, видимо, нужно искать в пренебрежении фотографической спецификой... Творческий метод фотографа можно признать подлинно «фотографичным», когда он подчинен основному эстетическому принципу... Следовательно, прямая фотодокументация эстетически безупречна, и, напротив, снимок с красивой и даже выразительной композицией может быть недостаточно фотографичным. Безыскусственность имеет свои преимущества... (Зигфрид Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, Москва: Искусство, 1974.)

Другими словами, фотография — это не живопись с особыми техническими средствами, как многие почему-то думают. Фотография не обязана следовать традициям живописи. Конечно, каждый может расширить границы собственно фотографии, начать применять к ней те правила и приемы, которые ей несвойственны, и тем самым создавать нечто, что сродни живописи. Никто не запрещает это делать. Но надо понимать, что такие специальные требования к фотографии нельзя признать обязательными.

Кому адресован этот текст? Прежде чем ответить на этот непростой вопрос, поделюсь с читателем опытом дискуссии в интернете. Я часто получаю совершенно разные комментарии к статьям, в которых часть моих благодарных читателей объясняет ненужность моих текстов. Если их классифицировать, то получится три группы комментариев подобного рода. Первые говорят, что все те рассуждения, которые вы прочтете здесь, не нужны, потому что они тривиальны, и трудно представить себе кого-то, кто всего этого еще не знает. Вторые утверждают, что мои мысли вредны для новичков, расхолаживают их, а для профессионалов они уже бесполезны. Третьи полагают, что я покушаюсь на святые основы всего в фотографии и что мои рассуждения вредны и ошибочны.

Вместе с тем, когда меня спрашивают на занятиях по композиции, какие книги можно почитать, я часто затрудняюсь ответить на вопрос. Литература по фотокомпозиции изобилует, на мой взгляд, непроверенными теориями, поверхностными интерпретациями (иногда устаревших) научных теорий, частными интерпретациями и толкованиями фотографий и явлений, выдаваемыми за абсолютные истины, и прочими вредными отрывками текстов. Кто может пробраться через дебри этих текстов с картинками? Только человек, который критически настроен и не верит на слово, не давая обвести себя вокруг пальца. С другой стороны, это должен быть человек, который открыт новым знаниям и готов поставить под сомнение свой опыт и убеждения. К фотографам, способным сочетать в себе два этих

качества, я и адресуюсь. Однако тем, кто занят теорией и философией искусства, книга может показаться неинтересной, потому что в целом, я пытался остаться в рамках парадигмы традиционной фотографии, а современного искусства (в смысле contemporary art) не касался, хотя это отдельная, интересная и очень большая тема.

Все, что здесь написано, не претендует на истину в последней инстанции. Это мнение, которое базируется на опыте автора как преподавателя фотографии, фотографа, и исследователя-экспериментатора в области психологии восприятия. Надеюсь, что читатель приятно и полезно проведет время за чтением этой книги.



# Глава 1

Миф «нужно оставлять место перед взглядом»

С этой темы я хочу начать историю о мифах, имеющих отношение к фотографической композиции. Почему именно она выбрана первой? Нет, не потому что это — главный вопрос композиции. Это просто один из самых распространенных мифов, и я решил, используя его, подробно описать и проиллюстрировать логику своих рассуждений.

Мифологизация отдельных приемов композиции почти всегда имеет какое-нибудь объяснение. В данном случае мы имеем дело с чрезмерным упрощением. В процентном отношении довольно мало фотографий, в которых места перед взглядом портретируемого оставлено мало. Означает ли, что если места оставлено мало, то это ошибка фотографа? Совсем нет! Если у человека на изображении открыты глаза, то он обычно куда-нибудь смотрит. Иногда, впрочем, люди смотрят «в никуда» или как бы «внутри себя», взгляд расфокусирован. Это характеристика ситуации и человека в данном эмоциональном состоянии.

Из теории мы знаем, что взгляд человека в кадре работает как «указатель». Он указывает куда посмотреть зрителю. Зритель обычно изучает, хотя бы бегло, на что смотрят люди, попавшие в кадр. Это обстоятельство было известно еще со времен исследований, проведенных А. Л. Ярбусом.

Ярбус А. Л., *Роль движений глаз в процессе зрения*, Москва: Наука, 1965.

Помимо этого, в рассуждениях о направляющей роли взгляда человека в кадре часто можно наблюдать такую логику: раз взгляд работает как указатель, то при построении кадра должно получиться так, чтобы взгляд указывал на какое-то конкретное место. Это звучит правдоподобно, но не охватывает все возможные случаи. Следующее логическое следствие: если взгляд человека в кадре упирается в границу кадра, то он указывает в никуда и уводит взгляд зрителя за границу кадра, нарушая целостность изображения. Это тоже правдоподобно, но не доказано, а принято за абсолютную истину как аксиома. Проверить ее трудно. Пока в серьезной литературе весьма осторожно обсуждаются всякие гипотезы, интернет и примитивные книги все огрубляют. В итоге приходится постоянно слышать всякие преувеличенные суждения и догмы. Имеет смысл упомянуть также статью Palmer, Gardner и Wickens (S.E. Palmer, J.S. Gardner and T.D. Wickens "Aesthetic issues in spatial composition: effects of position and direction on framing single objects" *Spatial Vision*, 2008, 21:421–449), которые в серии экспериментов показали, что эстетические предпочтения зрителя, когда он может выбирать, где появится направленная фигура в кадре (фигура была только одна) состоят в следующем: зритель предпочитает, чтобы фигура была направлена внутрь кадра. Авторы справедливо указывают, на то, что подобная информация не должна использоваться прямолинейно. Удовольствие зрителя — это не то, чего часто хочет добиться художник. Да и исследование это проводилось не на реальных фотографиях, а на простых картинках с одной фигурой.

В кадре Робера Дуано двое мужчин смотрят на женщину и эти взгляды работают как указатели, усиливая ее роль как центра внимания. Теперь давайте подумаем, что будет, если взгляд человека упирается в край кадра. Взгляд зрителя тоже туда упрется, он там ничего не найдет, и ему придется вернуться внутрь кадра и изучать, что там есть (если там что-то есть), и следовать по другим указателям или просто разглядывать то, что привлечет его внимание.



Robert Doisneau, *Les bouchers mélomanes*, la Villette, 1953.

Теоретически это не хорошо и не плохо. Однако многие привыкли думать, что «хорошая композиция» направляет наш взгляд «куда надо», а не в край кадра, где ничего нет. Тут хотелось бы напомнить одну весьма важную вещь. При разглядывании и осмыслении фотографий смысл всегда доминирует над композицией. Что это значит? Это значит, что композиция рождается для поддержания смысла. Это не абстрактная идея хорошего размещения квадратиков, кружочков и прочих фигурок в кадре, а то, что поддерживает смысл. Вполне может оказаться, что как раз для поддержания смысла, нужно оставить мало места перед лицом (взглядом) портретируемого. Обсудим несколько примеров.

На фотографии Jindřich Štreit оставлено место перед взглядом женщины, но его мало. Символика кадра как раз в том, что мать занята сигаретой или, лучше сказать, собой. Она отвернулась от своей семьи, от своего ребенка. Мужчина (по-видимому, отец) не реагирует, спрятался за коляску. «Правило» говорит нам, что желательно было бы оставить побольше места: например, развернуть женщину внутрь кадра. Но тогда пропадет весь





В чем-то похожий пример — фотография Josef Koudelka, сделанная в 1964 году в Праге.

Здесь нет такого явного назидания, но происходит нечто похожее: женщина отворачивается от ребенка, уходит от него. По поводу этого кадра мне приходилось слышать: «Эта женщина там случайно оказалась!» На этом месте она оказалась, возможно, и случайно, но в кадре она не случайна. Визуальные высказывания далеко не всегда привязаны к реальным обстоятельствам.



Разглядывая фото Josef Koudelka, мы не знаем, на что смотрит этот человек. Взгляд обращен в край кадра. Казалось бы, это плохо согласуется с нашим «правилом». Но нет! Мы знаем куда он не смотрит! Он не смотрит в перспективу, вдаль. Он не смотрит в ту часть пространства, которая ассоциируется с будущим, с развитием, с продолжением.

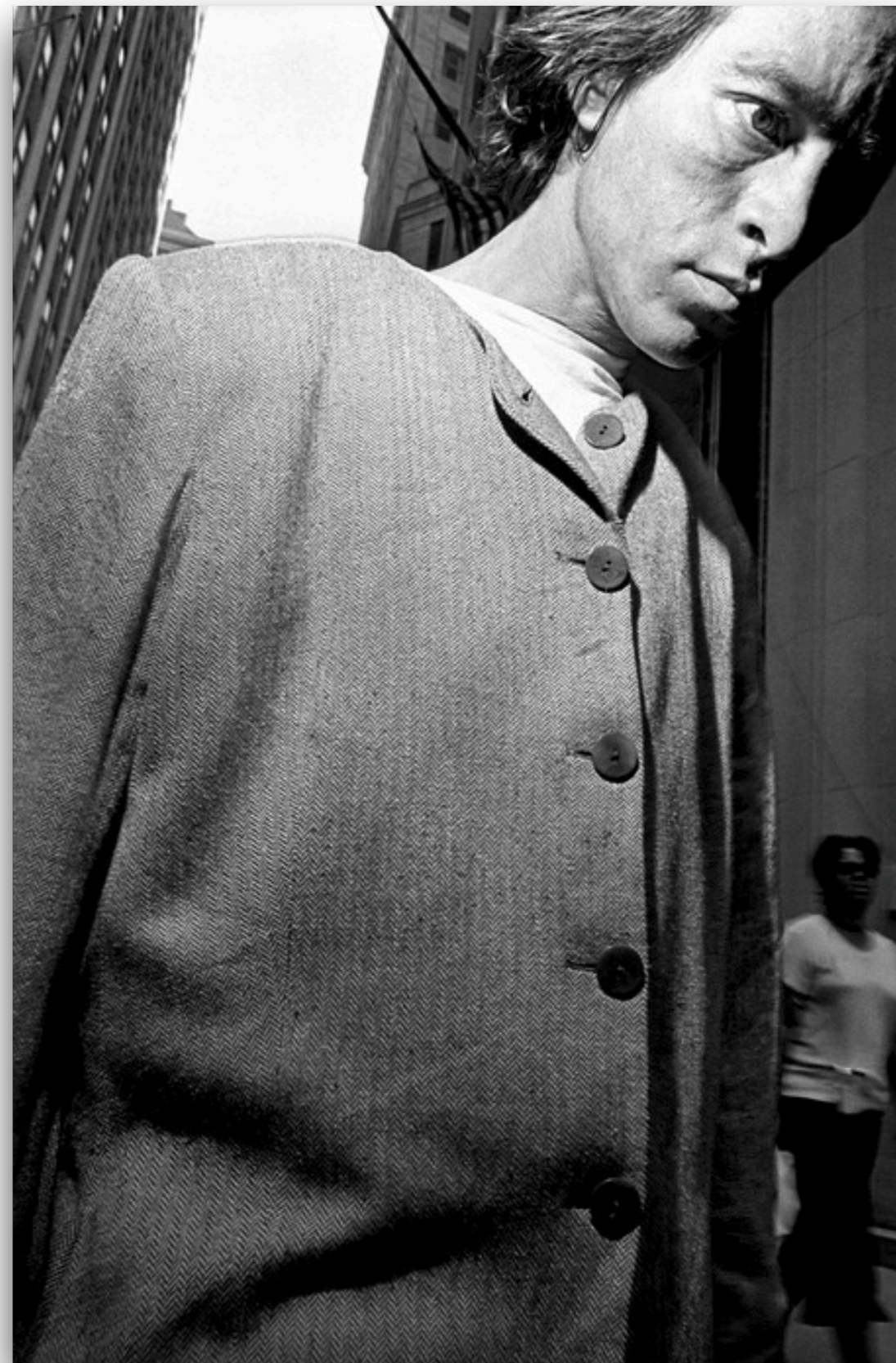


Часто места перед глазами человека в кадре автор не оставляет, если хочет, чтобы зритель разглядывал собственно этого человека, а не то, куда он смотрит. Можно найти довольно много таких примеров, где портретируемые изображены в профиль. Так, в случае фотографии Dennis Stock совершенно неважно, куда человек смотрит и сколько оставлено места, потому что задача — показать перья и прочие особенности головного убора.

•



На фотографии Bruce Gilden мы видим человека, который смотрит «в никуда». Он весь поглощен своими мыслями. Эффект от того, что его взгляд упирается в край кадра, только усиливает это впечатление.





Так ли уж важно, что на снимке Ferdinando Scianna места перед девочкой оставлено немного? Все, что надо, в кадр и так попало: и рука Иисуса, показывающая на ребенка, и он сам, и девочка. А вот если бы в кадр вместе со взглядом попало лишнее, тогда было бы менее интересно.



Эта восхитительной красоты женщина, модель Marpessa, просто позирует. Нет никакого глубокого смысла. Фотограф Ferdinando Scianna «сыграл» на контрасте и одновременно на сходстве головы модели с каменной головой. Marpessa никуда и не смотрит, а нам и не надо знать, что осталось за кадром. Дискомфорта здесь не возникает, потому что это не взгляд, который может быть нацелен на что-то конкретное.



Еще один пример, где несколько нестандартное кадрирование вполне уместно. Это портрет бывшего премьер-министра Бельгии Mark Eyskens (фотограф Carl De Keyzer). Тут премьер-министр поглощен переживанием сказанного или услышанного. Акцент сделан на руке. Взгляд зрителя, если и путешествует в направлении края кадра, то должен вернуться к рассматриванию самого кадра.



И еще один портрет из той же съемки. Оставлено много места перед лицом портретируемого. Кроме указателя в виде взгляда, есть белая полоса верхней части камина, которая тоже ведет нас к тому человеку, на которого смотрит и с кем беседует премьер-министр. Но мы, к сожалению, его не видим. Возникает напряжение из-за того, что мы не видим, куда ведут такие сильные указатели. Мне представляется, что композиционно этот вариант кадрирования сильно проигрывает предыдущему портрету.

Можно привести еще много примеров, но мы, пожалуй, на этом остановимся, потому что выводы и так напрашиваются сами собой. Из разобранных примеров видно, что во многих случаях известные фотографы оставляют мало места перед взглядом портретируемого, вкладывая тем самым в свои фотографии определенный смысл, пользуясь изобразительными символами. Вопрос, сколько оставить места и оставить ли вообще, решается в каждом отдельном случае в зависимости от обстоятельств и задач. В большинстве случаев фотограф интуитивно оставляет достаточно места.

В обсуждаемом правиле нет особого смысла. Зато есть смысл задавать себе такие вопросы:

- Куда смотрит портретируемый и возникнет ли у зрителя дискомфорт от того, что взгляд «упирается в край кадра»?
- Есть ли задача создать такой дискомфорт у зрителя?
- Привносит ли «нетрадиционное» кадрирование какой-либо смысл? Можно ли увидеть в этом какие-то символы?
- Что изменится, если выбрать другое кадрирование?
- Есть ли в кадре нечто, к чему мы хотим привлечь внимание, если такой сильный «указатель» как взгляд портретируемого уводит внимание зрителя за границы кадра?

Ответы на эти вопросы гораздо важнее, чем просто технический контроль за расстоянием от глаз портретируемого до границы кадра.

# Глава 2

Миф «в фотографиях должно быть равновесие  
(баланс)»

Утверждение, что должно наблюдаться равновесие (баланс) в кадре, встречается весьма часто. И это если не миф, то, по крайней мере, сильное преувеличение. Кроме того, надо еще разобраться, что каждый конкретный человек имеет в виду под этим утверждением. А это весьма непросто, потому что понятие равновесия/баланса весьма плохо определено.

Стремление к равновесности и сбалансированности изображения пришло в фотографию из изобразительного искусства и характерно для классической манеры. Стремление к уходу от равновесия, как ни странно, пришло оттуда же и более характерно для экспрессивной манеры.

По сути под равновесием понимается гармоничность изображения, зрительный комфорт. Надо ли говорить, что представления о гармонии не универсальны, субъективны? Конечно же, по поводу вариантов изображения можно было бы сделать опрос с большой выборкой реципиентов среди художников и людей, таковыми не являющихся. Но ведь изображений и их вариантов бесконечное количество. Едва ли это рациональный путь.

Любопытно, что в прошлом мне не раз приходилось слышать претензии к некоторым моим собственным фотографиям, причем в основном от художников, и в связи с тем, что эти фотографии «избыточно сбалансированы».

В литературе по композиции и визуальному восприятию можно прочесть, что стремление к равновесию и зрительному комфорту — естественное желание, которое доминирует у большинства из нас. А дискомфорт вызывает у зрителя напряжение и, соответственно, неприятие, и поэтому его следует избегать. Но (!) это правило не универсально, и автор по своему усмотрению может его осознанно нарушать, чтобы добиться какого-либо эффекта или придать изображению какой-то специальный смысл. Подобные рассуждения есть, например, в книге: Лапин А., *Фотография как...*, Москва: Эксмо, 2009, 5е изд.



Давайте просто честно признаемся, что это не правило, а недоразумение! Во-первых, оно оперирует плохо определенными, крайне нечеткими понятиями. Во-вторых, даже если вам удалось достичь каким-то образом понимания того, что имеется в виду в каждом конкретном случае, то может оказаться, что ваши представления о гармонии не совпадают с представлениями зрителя. В-третьих, это «правило», оказывается, можно использовать (или не использовать) по своему усмотрению, в зависимости от обстоятельств. В-четвертых, как пишут нам классики композиции, сбалансированность в одном аспекте автоматически не означает сбалансированности во всех остальных аспектах. Все вместе это означает, что никакого правила нет вообще.

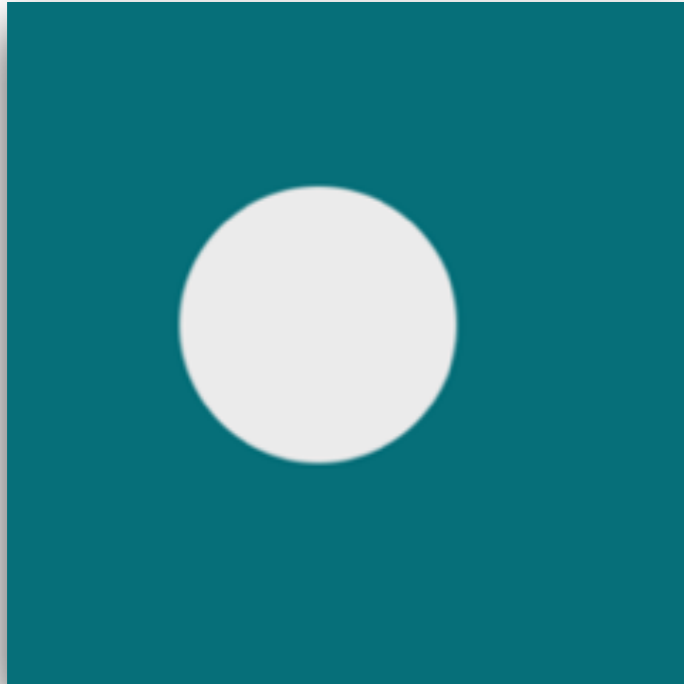
И все-таки равновесие/баланс — это пусть и не очень четкое, но понятие. Оно подразумевает гармонию всех аспектов композиции (компоновку, кадрирование, свет, цвет и т.д.). Хочу подчеркнуть, что баланс не означает симметрию или приближение к ней. Нет и прямой связи между балансом и равномерностью распределения чего-либо на плоскости изображения (например, темных и светлых масс).

Давайте кратко рассмотрим некоторые виды баланса/равновесия, которые упоминаются чаще других. Этот список неполный. Как станет ясно после его рассмотрения, практически любую идею или прием из области композиции можно интерпретировать в терминах баланса. При этом очень важно, что при обсуждении любой идеи или приема из области композиции можно легко обойтись без идеи баланса.

## БАЛАНС РАСПОЛОЖЕНИЯ ФИГУР

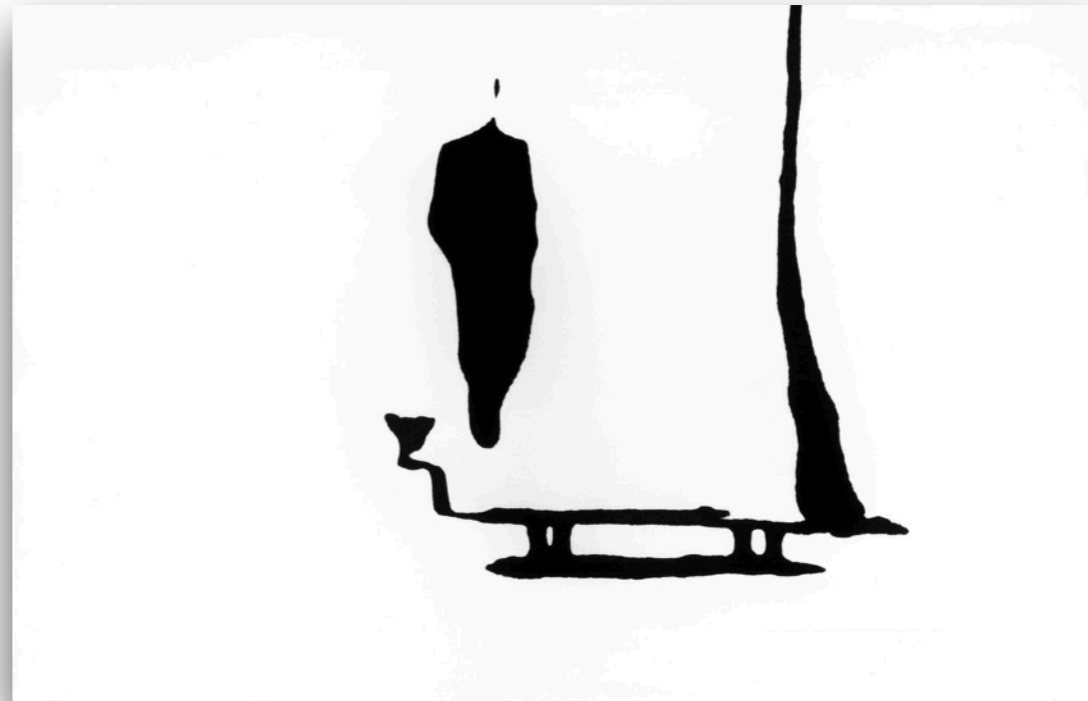
Речь пойдет о балансе расположения одной или нескольких фигур относительно сторон изображения и балансе взаимного расположения фигур в этих границах.

Обычно теоретики рассматривают какую-нибудь картинку вроде такой:



Часто можно увидеть комментарии, что наша система «глаз–мозг» точно улавливает, что кружочек не в центре, что это вызывает небольшой зрительный дискомфорт и что равновесие в этом изображении не наблюдается. При этом все подчеркивают, что баланс — это не тоже самое, что и симметрия. Вопрос зрительного комфорта тоже весьма непростой. А всегда ли зрительный комфорт — та цель, к которой следует стремиться? Часто изображения, которые вызывают дискомфорт, отлично запоминаются благодаря именно ему.

Когда речь идет о кружочках и других простых фигурах, все еще более или менее понятно. Но фотографии — это не набор кружочков. Даже уже в случае вот таких фотографий возникает большой вопрос относительно оптимальности выбора расположения фигур в кадре.

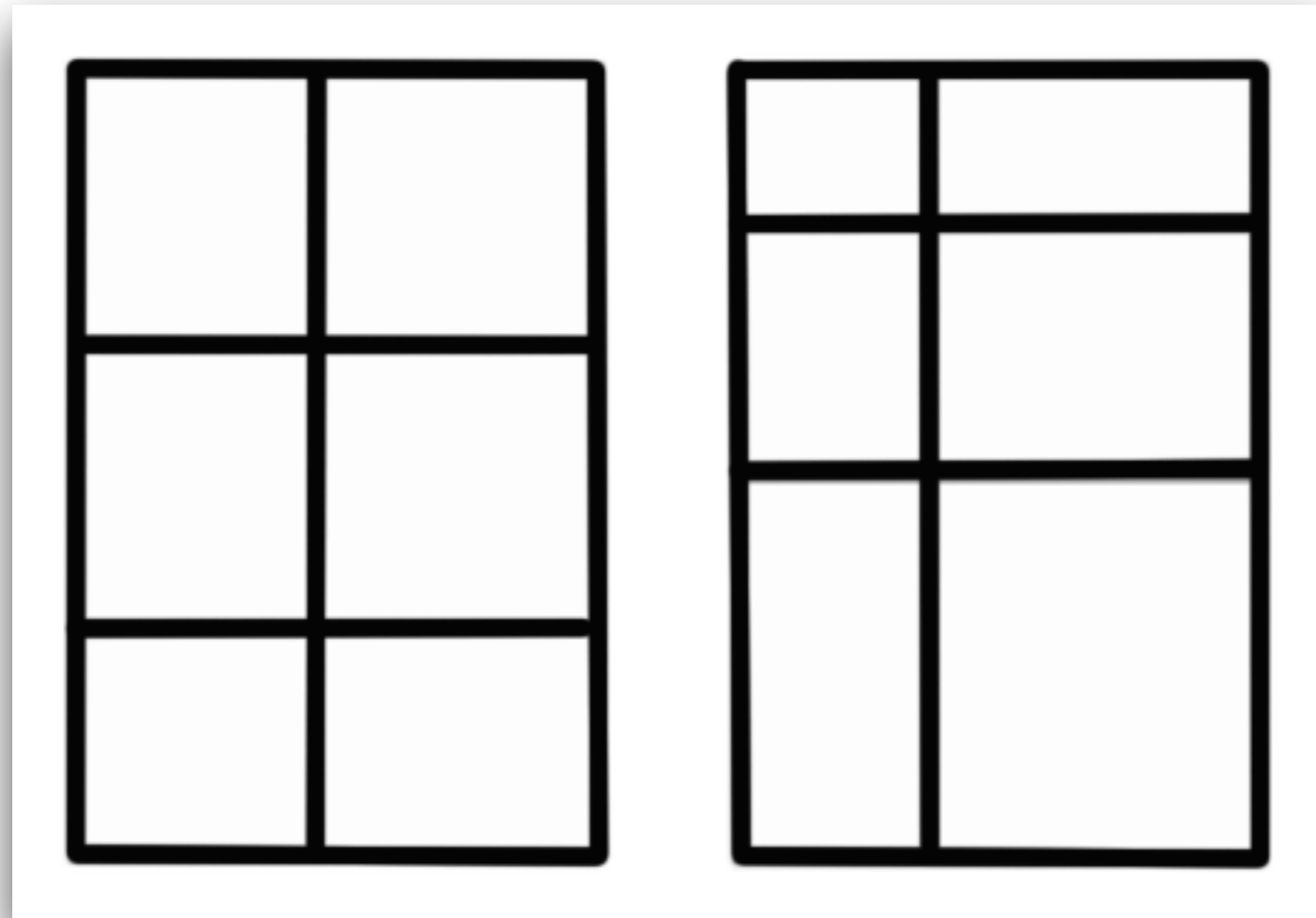




На этом изображении есть две сложные фигуры, и я пытался двигать их, пользуясь редактором изображений, относительно друг друга и относительно границ кадра. Результаты я показывал на семинарах и просил аудиторию узнать оригинал. Ответы зрителей были просто случайными. Авторский вариант большинство людей не узнавало. Другими словами, проблемы возникают уже даже в таком простом случае. А что, если добавить цвет с градациями оттенков, перспективу, текстуры, другие фигуры и прочее?

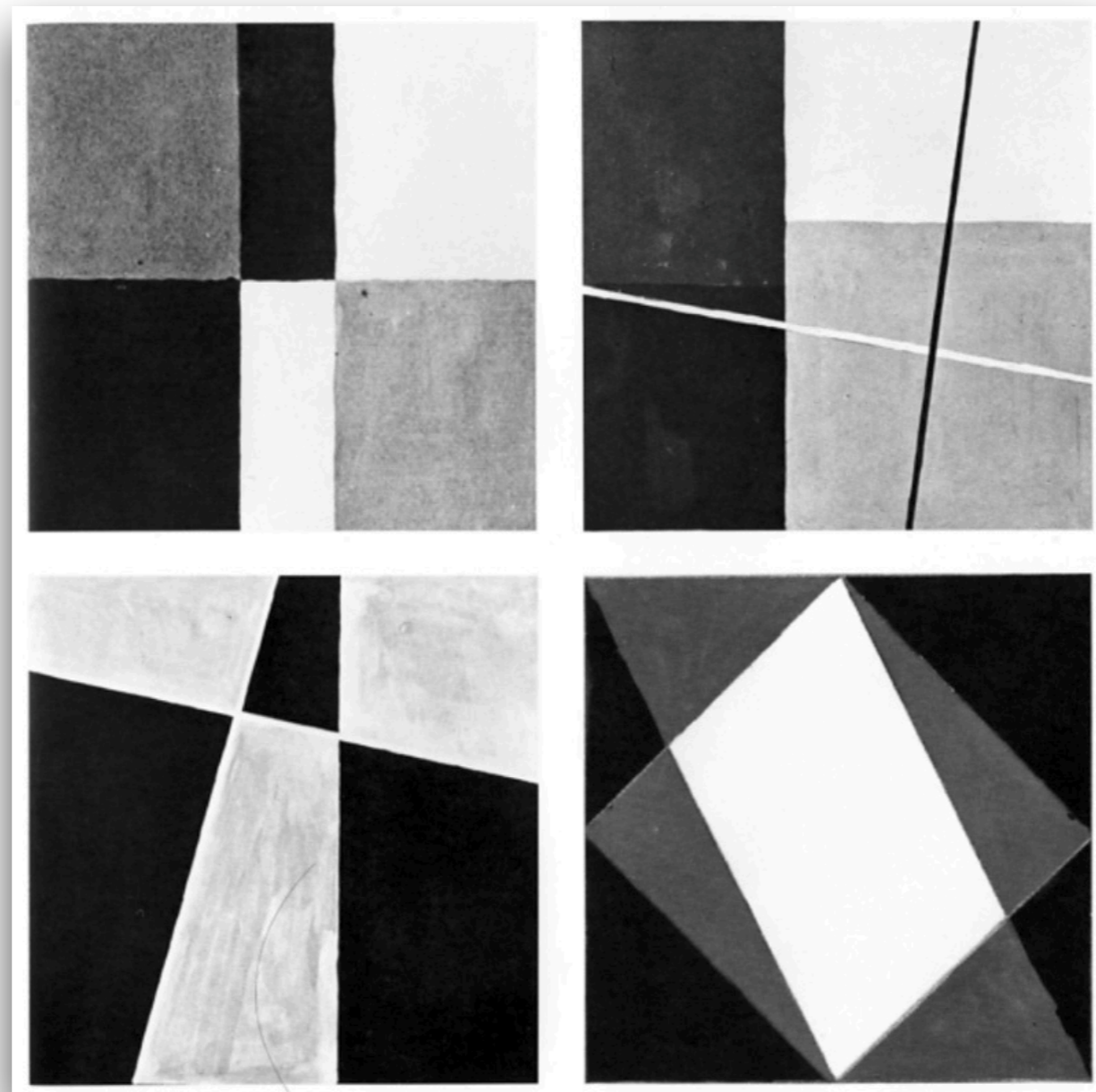
## БАЛАНС ЧЛЕНЕНИЯ ПЛОСКОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Мэйтланд Грейвз (Graves M., *The Art of Color and Design*, New York: McGraw Hill, 1951.) рассматривал деления на секции прямоугольников, как те, которые изображены на этом рисунке:

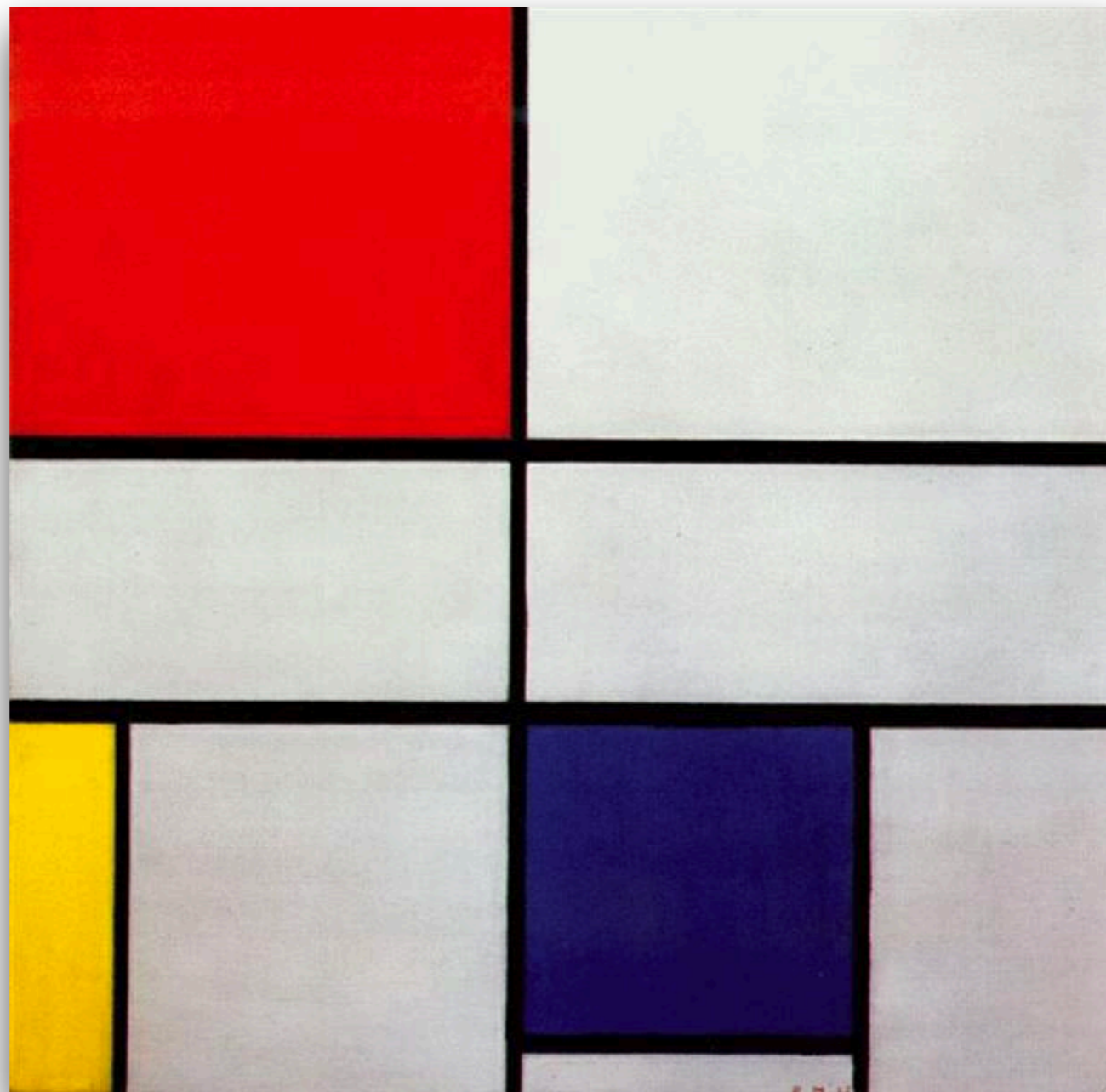


Фигура слева не сбалансирована, потому что вертикальная черта заметно сдвинута от центра, но все же не так сильно, чтобы это казалось случайным. Поперечное членение тоже кажется случайным и вызывает зрительный дискомфорт. Фигура справа, напротив, не поделена на одинаковые секции, но такое членение не кажется произвольным.

Иоханнес Иттен (Иттен И., *Искусство формы: Мой курс в Баухаузе и других школах*, Москва: Издатель Д. Аронов, 2008.) давал своим студентам задания в Школе прикладного искусства в Цюрихе на членение квадрата прямыми линиями. Какие-то из членений кажутся более гармоничными, а какие-то менее, но нет и не может быть единственного варианта, который наиболее гармоничен. Слово «гармонично» я употребляю как синоним слова «равновесно» или «сбалансировано» в данном контексте.



Говоря о балансе членения, хочется вспомнить некоторые произведения Пита Мондриана, которые не кажутся идеально сбалансированными с точки зрения членения. Возможно, в этом была задумка автора.



Piet Mondrian, Composition C (No. III) with Red, Yellow and Blue.

Членение плоскости кадра встречается довольно часто и в фотографии:



В этой фотографии Harry Gruyaert не только интересное членение кадра на секции, но еще и интересное сочетание цветов.



Фотография André Kertész (3rd Avenue, New York, 1937), проданная на аукционе Christie's («6717», Photographs, London, Wednesday, May 21, 2003) игнорирует идею баланса членения плоскости.





Фотография Francesca Woodman (Untitled, Providence, Rhode Island, 1975–1978) увлекает нас своим содержанием и детали секционирования становятся неважны.

## ГРАВИТАЦИОННЫЙ БАЛАНС

Понятие гравитационного баланса возникает от ощущения, что различные пятна в поле изображения имеют физический вес. Интуитивно понятно, что мы ощущаем более темные пятна (в градациях серого) как более тяжелые, а более светлые — как более легкие. Цветные пятна и фигуры мы тоже ощущаем, как имеющие разный вес в зависимости от их размера, цвета и тона по светлоте.

Из практики мы знаем, что в норме более тяжелое стремится упасть благодаря силе тяжести. Более легкое испытывает меньшее стремление к падению или вообще хочет взлететь. Все зависит от того, какие другие фигуры есть в поле изображения и какого цвета фон. Гравитационный баланс запросто может вступать в противоречие со всеми остальными видами баланса. В большинстве фотографий гравитационное равновесие не нарушается, но во многих случаях мы видим и обратное. Рассмотрим несколько примеров:

На фотографии André Kertész небо образует большое темное пятно, нависающее над светлым домом, силуэтом человека с тенью и серой мостовой. Это пятно выглядит тяжелым, стремится «упасть» вниз. Гравитационный баланс явно нарушен, но это не мешает нам нормально воспринимать фотографию, потому что кроме ощущений тяжести темных пятен наш мозг в той или иной степени анализирует изображение. Мы видим небо (пусть и почти совершенно черное) и не удивляемся тому, что оно сверху.





Фотография André Kertész



Еще один пример из классики с нарушением гравитационного баланса — это фотография Veruschka von Lehndorff в исполнении Horst P. Horst.

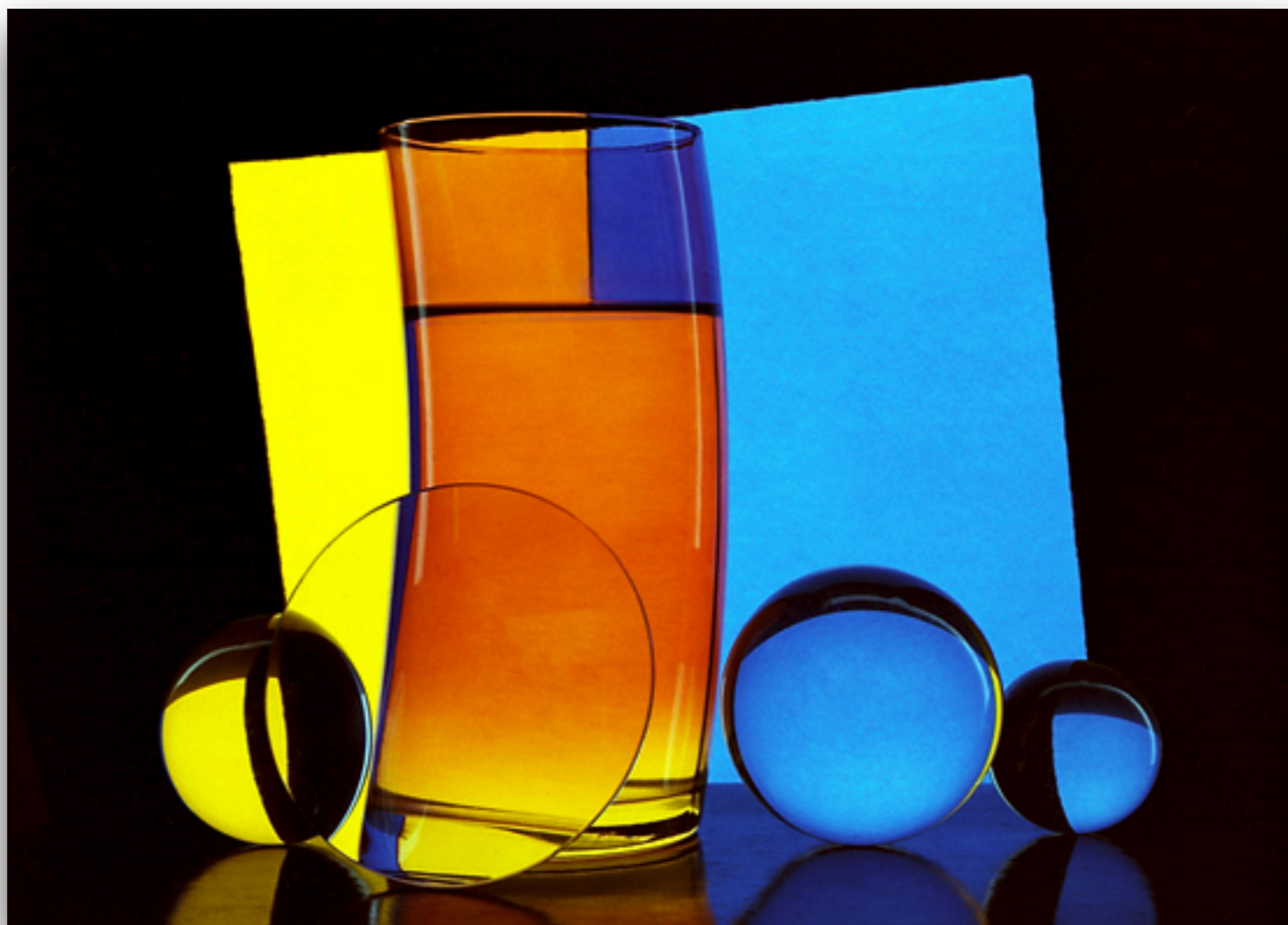


На фотографии Elliott Erwitt мы также видим нарушение гравитационного равновесия. И это, вероятно, первое, на что мы обращаем внимание, хотя ничего невозможного не происходит: фотография сделана в тот момент, когда большой и тяжелый дяденька оттолкнулся ногами от земли.

## БАЛАНС РАЗМЕРОВ

Те, кто хоть раз слышал про равновесие и баланс в физике и химии, будут изумлены. Сюрприз в том, что крупные фигуры в плоскости изображения уравниваются фигурами меньшего размера. Для естествоиспытателя это полный нонсенс, а для фотографа — ничего удивительного.

Баланс размеров часто используется в натюрмортах, но не только в них. Баланс наблюдается, когда используются разноразмерные и даже разномасштабные элементы, как в натюрморте Сергея Вараксина «Цвето-силовая конструкция» в его статье «О натюрморте в шутку и всерьез».





Часто можно видеть то же самое в фотографиях с интересными ритмическими построениями. На фотографии Wayne Miller все элементы ритмического рисунка (столбы, мальчик, автобус) имеют разный размер, и это вариант сбалансированного изображения.



Но есть и много случаев, когда баланс размеров нарушается: На фотографии Harry Gruyaert размеры домиков на пляже одинаковы и расположены в ряд, но зато варьируются цвета.





На фотографии Cristina Garcia Rodero одинаковы фигуры людей и, следовательно, баланс по размерам тоже нарушается.



На забавной фотографии René Maltête все ноги опять-таки примерно одного размера. Интересно, кому-нибудь придет в голову сокрушаться, что здесь нет баланса размеров?.. Вопрос риторический.

Обычно о балансе интервалов не говорят. Этот термин нельзя считать общеупотребительным, но если мы говорим о балансовых отношениях, то почему бы не применить их и к интервалам?

Если в фотографии есть похожие объекты или даже разные фигуры, то неизбежно встает вопрос об интервалах между ними. Соображения баланса требуют от нас, чтобы интервалы между фигурами не повторялись.

На фотографии Harry Callahan (Chicago, 1950) все интервалы между деревьями и от деревьев до границ кадра различны и весьма сбалансированы.



На изображении справа (автор Marc Riboud) наоборот, между деревьями на переднем плане расстояния одинаковы и баланс нарушается, но зато этот ровный слой деревьев прекрасно контрастирует с деревьями на среднем плане. Равномерное ритмическое построение часто называют





Чаще всего опытные фотографы даже регулярный строй колонн фотографируют так, чтобы интервалы между ними не сохранялись. Это можно видеть на фотографии Josef Koudelka.

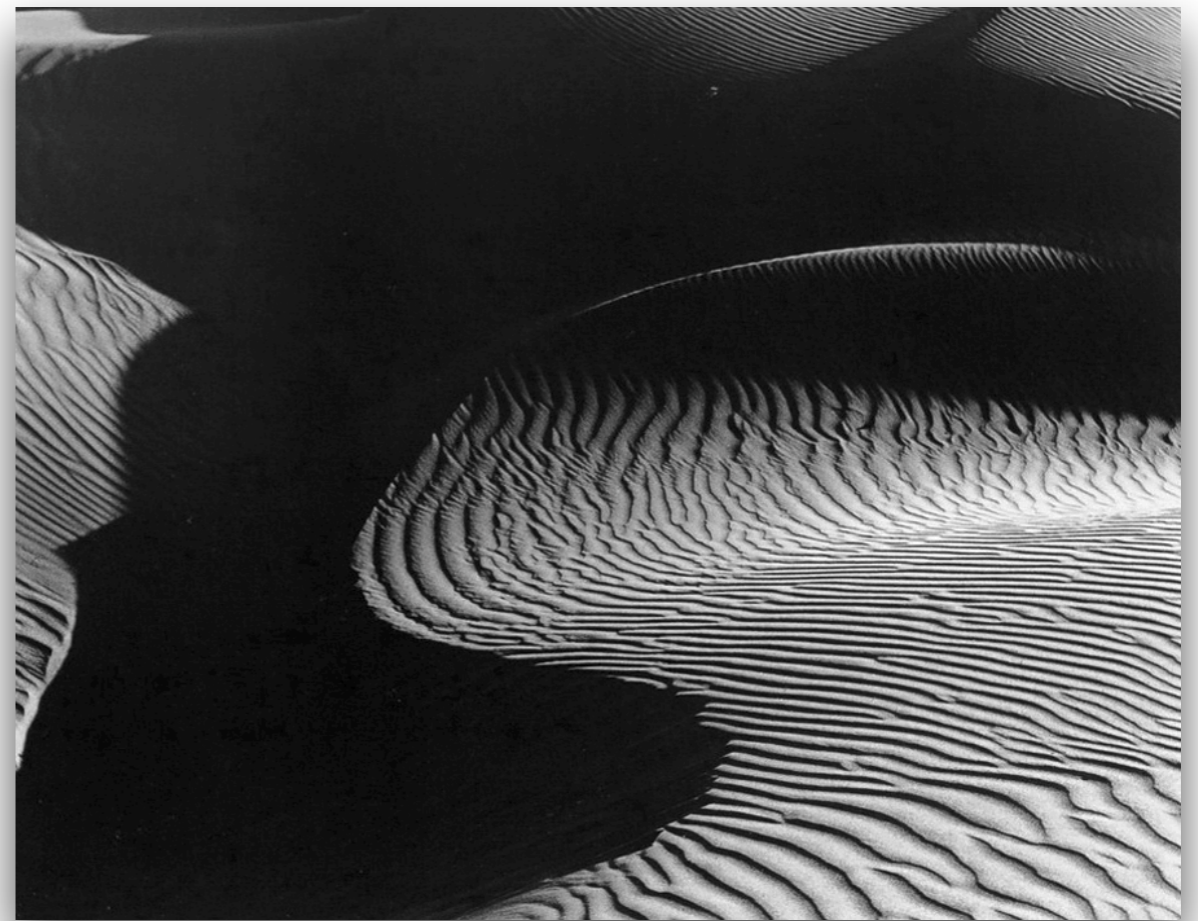
Однако совершенно необязательно, чтобы это было так. На фотографии Henri Cartier-Bresson ровный строй колонн не мешает воспринимать эту фотографию как гармоничную, потому что кроме колонн, здесь есть и содержательная составляющая и люди, которые нарушают равномерность, создаваемую колоннами.

Кроме того, есть много фотографий, где равномерное распределение элементов ритмического рисунка используется для создания ощущения скуки и спокойствия, неподвижности.



## БАЛАНС ПЛОТНОСТИ

Множество мелких пятен изображения может сбалансировать одно или небольшое количество более крупных пятен. В качестве примеров можно привести некоторые фотографии Edward Weston, «Tomato Field, 1937» или «Oceano, 1936»». Вообще, идея баланса плотности, кажется, если не полностью, то, по крайней мере, довольно сильно игнорируется большинством фотографов-классиков.



## БАЛАНС ЦВЕТА

Некоторые цвета привлекают внимание при разглядывании изображений больше, чем другие. В таких случаях говорят, что они имеют больший визуальный вес. Считается, что красный привлекает внимание больше всех остальных цветов, а желтый — меньше остальных цветов. Теплые оттенки привлекают внимание больше холодных. Насыщенные цвета привлекают больше внимания, чем ненасыщенные. Так, например, небольшое насыщенное пятно в плоскости изображения может быть уравновешено пятном менее насыщенным, но большего размера. Эти утверждения можно часто встретить в литературе, но убедительных подтверждений этим идеям пока не было представлено, хотя эксперименты проводились. Дело в том, что сравнение цветных квадратиков имеет мало отношения к реальным фотографиям.

Совершенно ясно, что, в отличие от художников, фотографы весьма ограничены в выборе цвета: у них нет возможности подбирать и смешивать цвета и они ограничены тем, что есть в реальной сцене. Это весьма серьезное ограничение, несмотря на то, что в программах для редактирования изображений можно исправить любой оттенок или даже вообще заменить какой-нибудь цвет на совершенно другой. Тем не менее сделать это корректно могут немногие, и среди них найдется не очень много мастеров фотографии. Скорее, это умение присуще цветокорректорам. Фотограф чаще готов переснять фотографию или снять другую фотографию, если цветовая «схема» кадра кажется ему дисгармоничной.

Вообще, говорить о балансе цвета в отношении фотографий не очень удобно. Слишком много переменных, слишком много степеней свободы: цвета, их насыщенность, светлота, теплота, размеры цветных пятен, их взаимное расположение относительно друг друга. Такая большая вариативность не предполагает, что кто-либо может сознательно конструировать фотографические изображения, пользуясь знаниями об относительных визуальных весах цветовых пятен и их балансе.

Ниже несколько примеров, которые это подтверждают.

На фотографии Lise Sarfati относительно небольшое по размеру пятно насыщенного оранжевого противопоставляется всем остальным весьма десатурированным оттенкам большей площади, и тем самым достигается его уравнивание. Но при этом теплые оттенки, которые имеют больший визуальный вес и привлекают больше внимания, доминируют над холодными, и, казалось бы, равновесие в этом отношении нарушается, но едва ли это плохо, да и едва ли фотограф в состоянии рассуждать о цвете в этих терминах.

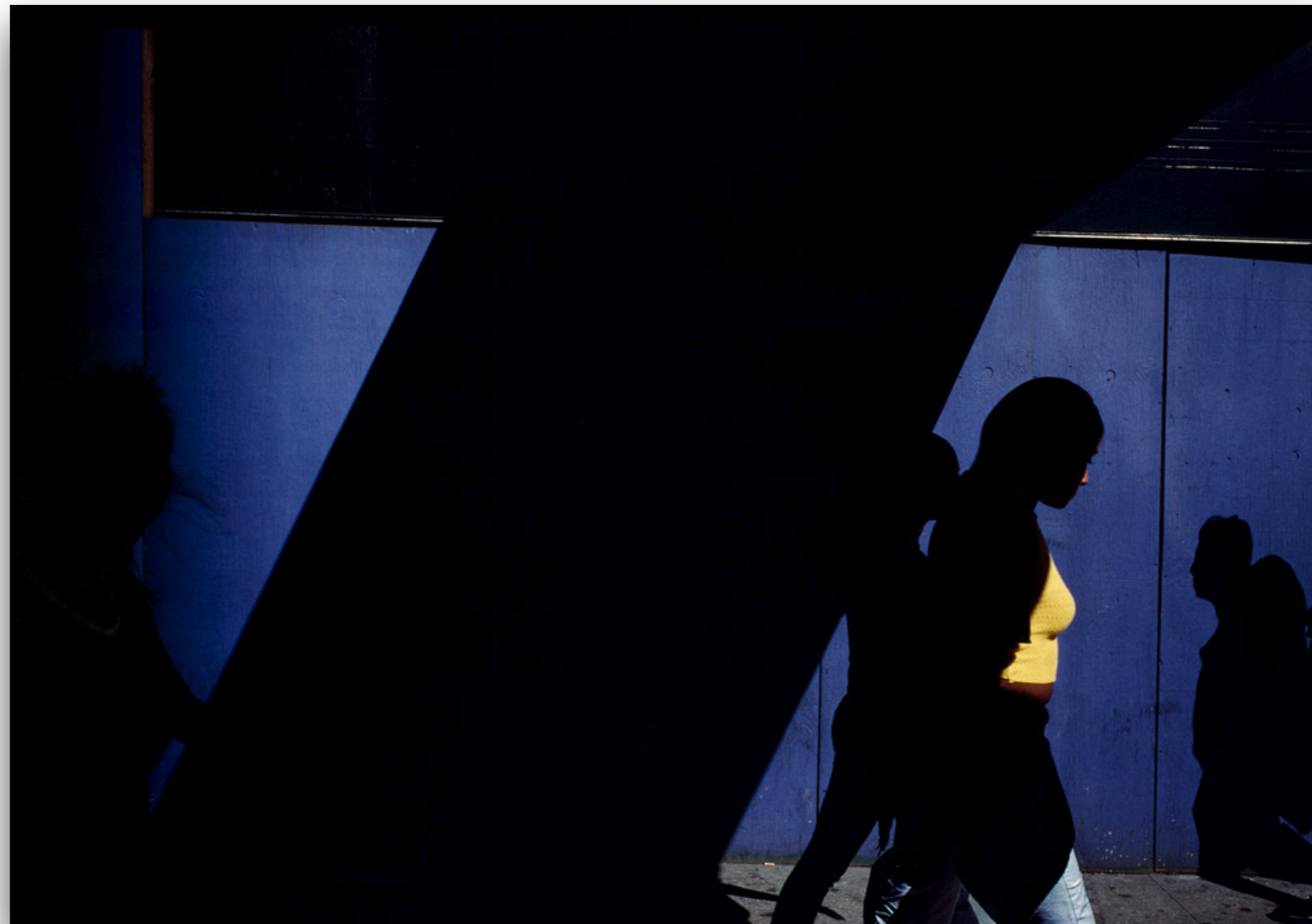




Другая фотография того же автора (Lise Sarfati) выполнена в единой цветовой гамме, где нет противоположных или сильно контрастирующих оттенков. Можно ли говорить о том, что баланс цвета здесь не достигается? Наверное, нет. Все выглядит гармонично. Единство цветовой гаммы достигается весьма заметным паразитным оттенком, который нетрудно убрать в редакторе изображений. Но даже и после этого сильных контрастов мы не увидим.



Снимок Constantine Manos имеет совершенно иное колористическое решение. Здесь есть только четыре цвета (черный, серый, синий и желтый). Черный и серый воспринимаются как «фоновые» цвета и сочетаются с любым другим цветом. Синий и желтый сильно контрастируют. Оба оттенка ненасыщенные, но насыщение синего все-таки выглядит более сильным. В тоже время желтый — теплый, а синий — холодный.



С другой стороны, желтый — светлый и это добавляет ему дополнительный вес с точки зрения внимания к нему, потому что светлые пятна на темном фоне обладают тоже высоким весом. Что нужно для сбалансированности по цветам согласно «теории»? Больше желтого или больше синего? Ответа на этот вопрос вообще не существует, как мне кажется. Все это не только невозможно измерить какой-либо математикой, но и даже сколько-нибудь объяснить словами. Можно только выразить субъективное мнение. Мое личное мнение, что здесь все гармонично и сбалансированно, но это нельзя полностью рационализировать. Еще в меньшей степени можно говорить о конструировании другого (еще не снятого) кадра, пользуясь этими весьма нетвердыми знаниями о весах цветов и оттенков.

Кроме всего прочего, невозможно сбрасывать со счетов тот факт, что в поле фотографии мы имеем дело в основном не столько с пятнами, сколько с объектами, наполненными смыслами. Люди в изображении — это люди, а не пятнышки, похожие на людей, кошки — это кошки, а бронетранспортеры — это бронетранспортеры. Все объекты нагружены качествами, нашими знаниями о них, нашим личным опытом взаимодействия с ними, нашей памятью об их запахе и так далее. Поэтому кроме соображений, что то или иное пятно имеет какой-то визуальный вес, в действие вступают наши знания об изображенном предмете и интерес к нему.

Вот простой пример (см. фотографию на следующей странице) . Красный цвет имеет наибольший визуальный вес. Желтый — наименьший. Догадайтесь с трех раз (уверен, что понадобится только один!), что будет рассматривать зритель больше всего на этой фотографии? Красный перец? Мне кажется, едва ли.



Фотограф: Bruno Barbey

## БАЛАНС СВЕТЛОГО И ТЕМНОГО (ИЛИ БАЛАНС КОНТРАСТА)

Теория вопроса довольно проста, но это кажущаяся простота. Более темные объекты в теории обладают бóльшим визуальным весом. Чем больше контраст с фоном, тем больше внимания привлекает объект и тем больше его визуальный вес.

С другой стороны, мы знаем, как «выпадают» из фотографии белые и очень светлые объекты, и как сильно они привлекают внимание. Когда речь идет о визуальном весе ярких объектов в цветных фотографиях, то в половине случаев под яркостью понимается их насыщенность, а в остальной половине случаев — их светлота.

Рационально говорить о визуальном весе светлого и темного в терминах контраста. Привлекает наибольшее внимание то, что самым сильным образом контрастирует по светлоте с общим фоном, т.е. и самое светлое, и самое темное. Научно доказано (эти исследования проводились еще А. Л. Ярбусом), что границы контраста и контрастирующие элементы очень активно привлекают наше внимание. С этих позиций можно говорить о том, что наиболее и наименее контрастирующие с общим фоном пятна уравновешены друг другом.

Мне кажется, что мы забрались уже в такие дебри, что ни один фотограф не способен удержать это все в голове во время съемки. Но тем лучше! Это и доказывает абсурдность использования понятия баланс как руководства к действию. Именно это, собственно говоря, я и пытаюсь доказать в этой главе.

На этом в обсуждении вопроса о балансе темного и светлого можно было бы поставить точку. Но те, кто желают продолжить изучение технических деталей, могут дочитать этот раздел до конца.

Возьмем одну из фотографий Trent Parke и попробуем провести анализ сбалансированности по распределению наиболее светлых и наиболее темных пятен.



Я открыл эту фотографию в Adobe Photoshop и создал три слоя: (1) усредненный тон всей фотографии; (2) все самое светлое (то, что светлее 10% серого) превращено в белое, а остальное удалено; и (3) все самое темное (то что темнее 90% серого) превращено в черное, а остальное удалено. После совмещения слоев получилось то, что изображено ниже. Как можно видеть, темные и светлые контрастные фигуры неплохо уравновешены серым и друг другом.



Проделаем тот же трюк с другой фотографией того же автора:





Очевидно, что масса серого среднего тона не может уравновесить ни белое, ни черное в ней. Можно ли на этом основании фотографию считать плохой? Думаю, что нет. Таким образом, баланс темных и светлых масс может и не наблюдаться, но это ничего не говорит о качестве композиции фотографии.



## ОБЩИЙ БАЛАНС

Как я уже отмечал выше, мы можем наблюдать баланс по одному из признаков (например, по светлому и темному) и не наблюдать баланс по другому признаку (скажем, по способу членения кадра). Или баланс может наблюдаться в горизонтальном направлении и не наблюдаться в вертикальном. Можно ли говорить об общей сбалансированности изображения? Можно. Для этого давайте еще раз вспомним, что такое визуальный вес. Визуальный вес — это величина, которая характеризует объем внимания, уделяемого тому или иному элементу изображения. Для каждого конкретного случая этот объем можно измерить, используя метод слежения за зрачком глаза (eye tracking) и построив тепловые карты. По одной из гипотез, баланс наблюдается тогда, когда визуальные веса различных элементов изображения распределены в плоскости изображения равномерно. Однако чтобы понять как распределяется наше внимание при разглядывании, а лучше сказать, как распределяется внимание среднестатистического целевого зрителя, нужно провести исследование. Простой опрос зрителей не может дать на это ответ. Откуда же может знать ответ на этот вопрос фотограф во время съемки или даже когда кадр уже сделан? Здесь могут быть догадки, но точного ответа нет и не может быть.

В русском языке метод eye tracking формально называется неуклюжим термином окулография, который практически не применяется.

Тепловые карты в этом методе показывают, как распределяется объем внимания (измеренного в единицах времени) по изображению для одного или нескольких испытуемых, рассматривающих это изображение.

Поэтому «правило композиции» о том, что «в фотографиях должно быть равновесие (баланс)» ко всем своим недостаткам еще и не вполне пригодно к реальному использованию.

В заключение, хочу подчеркнуть главное: даже если фотография не будет торжеством сбалансированности, визуальной гармонии и комфорта, но будет значима в смысловом отношении, будет показывать что-то важное, будет апеллировать

к смыслу (или лучше сказать, к смыслам), то это сделает эту фотографию не менее ценной, чем любой образец баланса, равновесия и визуального комфорта.

# Глава 3

Мифы про кадрирование с «обрезанием частей тела»

В интернете, да и в литературе, посвященной композиции, есть много утверждений относительно того, как можно и как нельзя «обрезать» людей в кадре. Часть из этих рекомендаций совершенно справедливы для каких-то конкретных случаев, но никак не могут считаться общими. Например, если вы фотографируете модель на обложку модного журнала, то есть целая система рекомендаций. Им имеет смысл следовать, потому что они объединяют каноны этого конкретного прикладного жанра фотографии и технические требования.

Последние связаны

с тем, что обложка — это специфический продукт, с которым после фотографа работает еще как минимум дизайнер. Чтобы этот очень нужный человек не умер от напряжения прямо за работой, желательно об этом позаботиться заранее и не делать всяких глупостей. Или другой пример: фотографии на документы. Есть строгие инструкции, как их надо делать, какие пропорции соблюдать, как сильно обрезать, под каким углом снимать и какой должен быть фон.

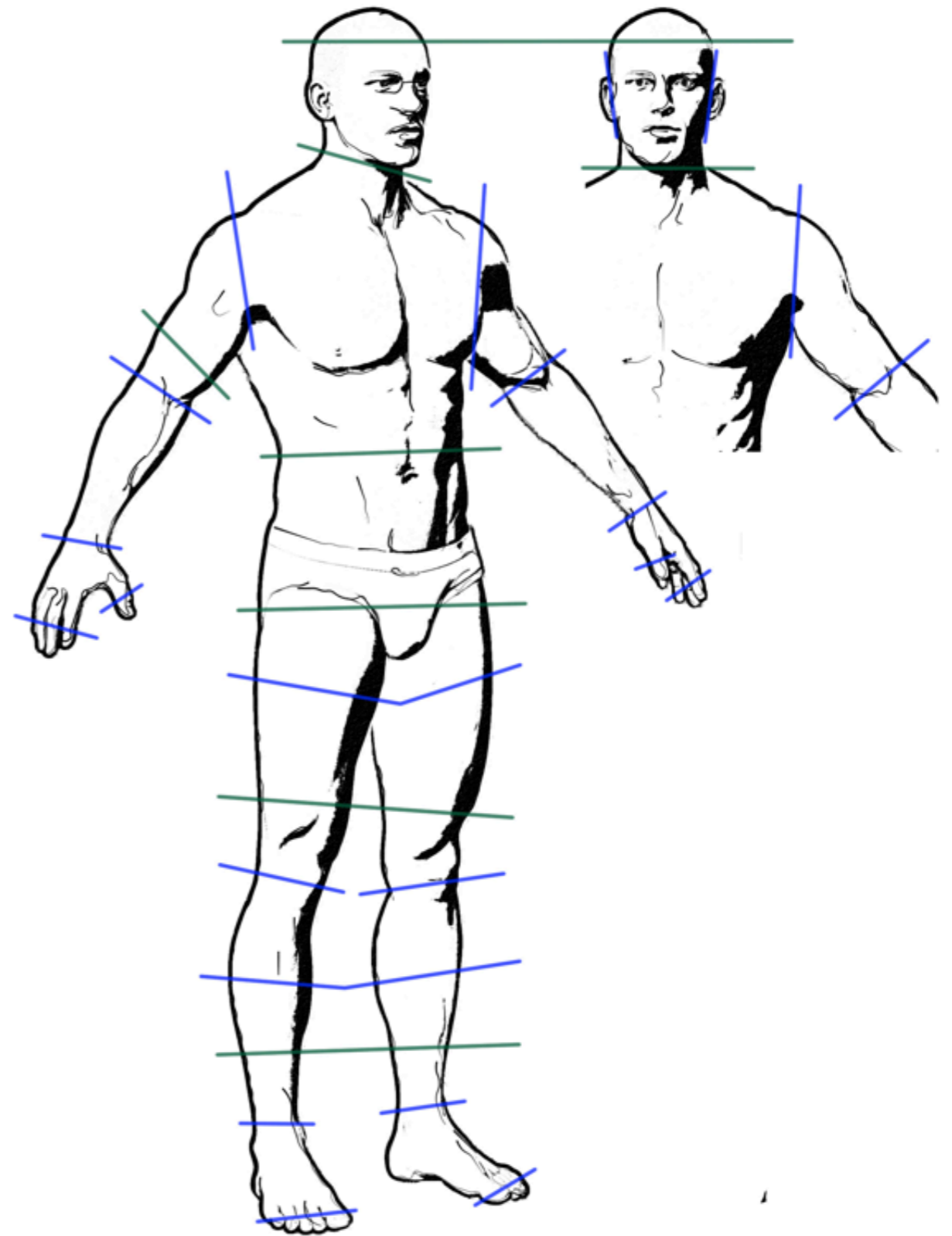
Откровенно говоря, я не в состоянии отследить все каноны всех жанров и собираюсь обсуждать вопрос в общем плане, т.е. не привязываясь к таким «особым» ситуациям.

**ЧТО Я НАЗЫВАЮ МИФАМИ КАДРИРОВАНИЯ?**

Очень часто встречаются следующие утверждения, которые в разных вариациях повторяются во множестве интернет-статей по теме и на всяких форумах. Их ультимативность варьируется от осторожных рекомендаций «на всякий случай для новичков» до «тот, кто сделает иначе, будет гореть в геенне огненной»:

- Нельзя кадрировать так, чтобы тело было обрезано по суставам,
- Нельзя кадрировать так, чтобы тело было обрезано по пальцам,
- Нельзя кадрировать так, чтобы голова была частично обрезана (или вообще отрезана),
- Вообще, обрезать тело нехорошо,
- Кисти рук должны быть включены целиком, если видна хотя бы часть. То же касается ступней.

Кроме того, есть еще всевозможные схемы, которые наглядно показывают, как надо кадрировать и как не надо. Одна такая схема показана на рисунке справа. Здесь синим показано, как обрезать нельзя, а зеленым — как обрезать допустимо. Конечно же, такие рекомендации не универсальны. Много зависит от цели изображения, от того, изображен ли человек в одежде (и в какой) или без нее, насколько фигура его пропорциональна и прочих обстоятельств.



## ОТКУДА БЕРУТСЯ ВСЕ ЭТИ МИФЫ О КАДРИРОВАНИИ?

Одна из причин их появления — это перенос каких-то правил из одного жанра на все другие. Есть определенный жанр съемки «портретов» в студии. Слово портреты я взял в кавычки, потому что это редко бывают интересные портреты. Но они востребованы: они дают возможность модели получить что-то для модельного портфолио, а фотографу — продемонстрировать свое умение работать со светом. Да и вообще, народу нравится, так почему бы не фотографировать? В общем, такое фотографическое занятие существует. И вот только представьте: в этом жанре делается портрет, где модель снята, например,

в полный рост. Все хорошо: и макияж лежит отлично, и свет грамотный, но пальцы ног обрезаны. Диковато это выглядит! Но нельзя эти соображения переносить на все портреты

и на все ситуации. Уличный портрет незнакомца не обязан следовать этим канонам. В жанровой съемке этих ограничений также нет. В семейных фотографиях, снятых дома (а такие есть даже в фотоагентстве Магnum, и не мало!) тоже нет этих ограничений. Они вообще есть только в том узком жанре, откуда эти правила пришли. А во всех остальных случаях применять их специально нет никакого смысла.

Другая причина состоит в том, что одной из сильнейших, как говорят психологи, установок (ожиданий), которая присутствует в норме у каждого из нас — это установка на целостность изображенных людей. Говоря проще, мы привыкли чтобы у людей, которые нарисованы или сфотографированы, были руки, ноги, голова, туловище и вообще полный набор всех необходимых для нормального функционирования организма частей тела. Конечно, мы понимаем, что части тела могут быть чем-то закрыты или не поместиться в кадр. Тогда мы начинаем мысленно достраивать их, чтобы восстановить целостность.

В начале прошлого века гештальт-психологи, которые развивали теорию восприятия, сформулировали даже соответствующие принципы, такие как «принцип завершения», «принцип инвариантности/константности». Смысл этих принципов состоит в том, что мы достраиваем те формы, которые видны не полностью, до регулярных и привычных, сообразно опыту и обстоятельствам. Мы также можем узнавать объект при различных условиях, в том числе, при различных ракурсах, условиях освещенности и при различных параметрах объекта (размер, цвет и т.п.). Это связано с нашим умением распознавать общее в тех объектах, которые мы видим и которые видели раньше. Иногда, правда, это наше свойство дает осечку, когда ракурс оказывается слишком необычным, когда усеченный объект проще достроить до чего-то другого, или когда его вообще трудно достроить.

И вот эта «установка на целостность», т.е. ожидание увидеть полное изображение целых людей, делает неопытных зрителей и даже неопытных фотографов нетерпимыми к «огрехам» кадрирования, хотя огрехами это можно назвать весьма условно.

Наверняка есть и другие причины возникновения и распространения таких мифов, но эти мне представляются основными.

**ЧТО МЫ ЗНАЕМ ИЗ ОПЫТА ЖИВОПИСИ И ПОЧЕМУ ЭТИМ ОПЫТОМ НАДО ПОЛЬЗОВАТЬСЯ С ОСТОРОЖНОСТЬЮ?**

Из опыта живописи мы знаем, что до некоторого времени большинство художников старались вообще не «резать людей по живому», не говоря уж о таких «экстремальных вариантах» как те, которые мы можем увидеть в работах Эгона Шиле (см. рисунок на следующей странице).





Egon Schiele, *Reclining Female Torso, Nude*, 1910.

И все же нам встречаются многие примеры экстремального кадрирования. Например, картина Рембрандта «Ночной дозор». Можно было бы воскликнуть «О! Да еще в XVII веке резали как хотели». Однако оказывается, что картина эта была обрезана со всех сторон в XVIII веке, чтобы ее можно было поместить в новом зале. Об этом мы можем судить по копии, которая сохранилась целиком.



Рембрандт, Ночной дозор (Nachtwacht). 1642. Холст, масло. 363 × 437 см. Государственный музей, Амстердам.

Я немного осветлил эту копию, чтобы лучше были видны детали. Что мы видим? Мы видим, что такое «кадрирование» более консервативно, хотя низ картины немного урезан, а справа все еще не все фигуры людей помещаются в рамки картины полностью. Возможно, к изображениям с большим числом людей предъявлялись более гибкие требования.



Gerrit Lundens, *The Company of Captain Banning Cocq (The Nightwatch)*, 1642. Копия картины Рембрандта.

Что мы можем извлечь из этого примера? То, что старые картины могут не доходить до нас в том виде, в каком они были задуманы, и, следовательно, мы можем заблуждаться относительно принятых тогда правил компоновки. То, что ценители картин того времени все-таки относились к канонам живописи без особого пиетета. Они могли обрезать готовую картину и спокойно жить с обрезанным вариантом.

Еще один любопытный пример — это картина Vittore Carpaccio (*Две венецианские леди на террасе*, примерно 1490 г., 94 см × 64 см, Museo Correr, Venice). Ранее картина называлась «Две куртизанки». На ней мы видим, что кадрирование, мягко говоря, весьма странное для 1490 года. Собачку буквально перерезало, человека справа тоже, а одна из дам уперлась головой в границу изображения. Отсутствие касания рамок полотна какой-либо частью тела изображенного человека также считалось нарушением канона. Переименовать картину решили после исследования, которое показало, что это всего лишь четверть исходного полотна. Верхушку от этой четверти нашли в другом музее, а две четверти

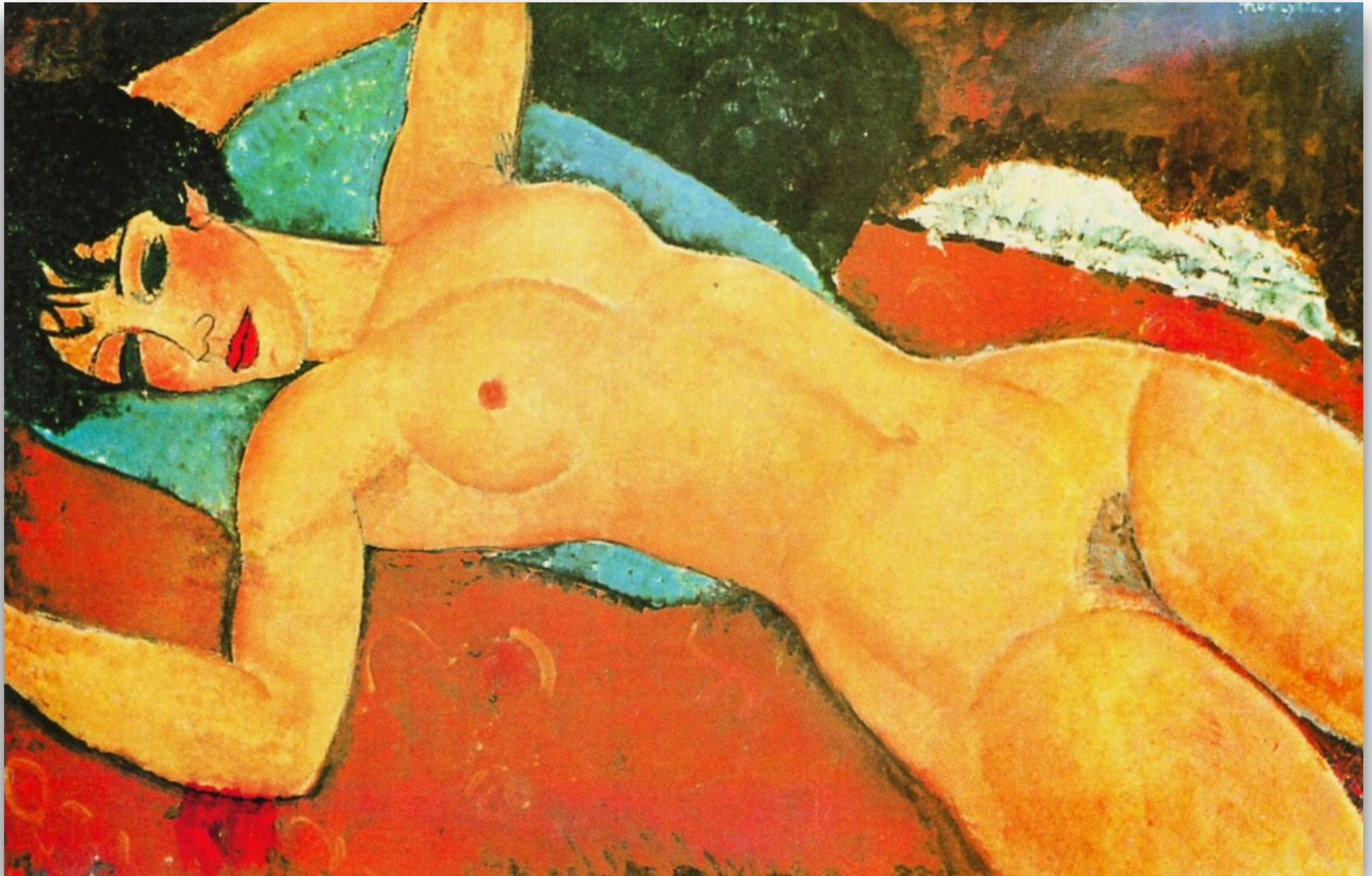


Таким образом, обращение к ранним образцам живописи нам не очень много дает. Картины могут не доходить до нас в первоначально задуманном виде. Кроме того, иногда можно принять набросок за законченную картину, а это вносит дополнительную путаницу.

А почему мы вообще должны обращаться к классической живописи до XVIII века? Я не вижу в этом большого смысла. Прошло очень много времени. Сегодня манеры Леонардо Да Винчи, Рубенса или Тициана не могут служить указанием на то, по каким канонам надо писать картины (и тем более фотографировать). Лучше брать более современные образцы живописи. Они ближе к нам по духу, впитали опыт прошедшего времени и скорее могут стать образцами для подражания. Кроме того, они лучше сохранились. Начиная с середины XIX века живопись имеет опыт взаимодействия с фотографией, и влияние фотографии на живопись становится таким же заметным, как и влияние живописи на фотографию.

Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography, 1839–1914*, Paris: Flammarion, 2012.

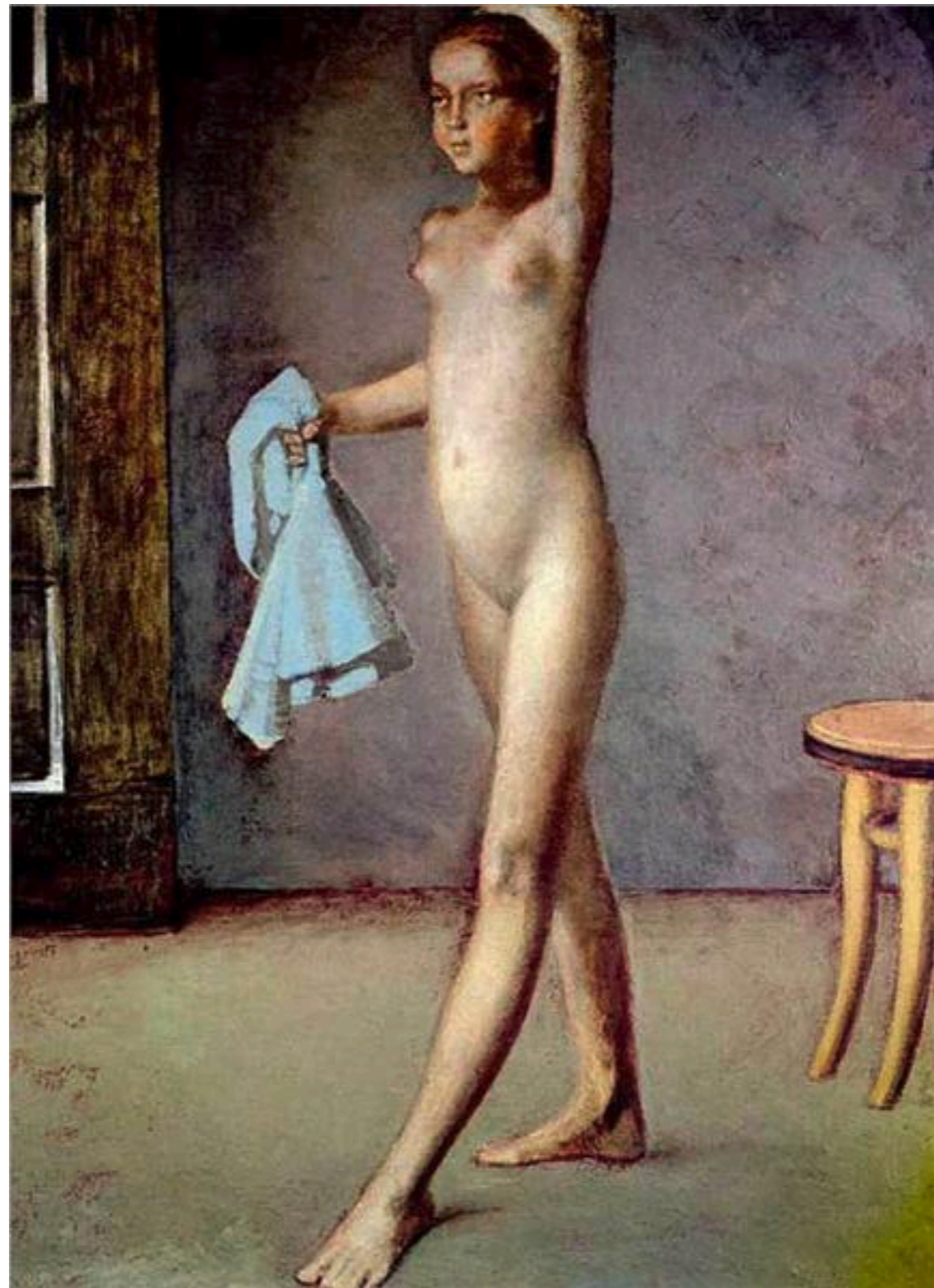
В образцах современного (современного фотографии) искусства мы постоянно видим варианты «небрежного кадрирования». Не стану приводить здесь много примеров, но с момента возникновения фотографии их действительно много.



Амедео Модильяни, Лежащая обнаженная с раскинутыми руками (Красная обнаженная), 1917. Согласитесь, что любителя тех правил, которые упомянуты в начале этой главы, здесь может многое покоробить.

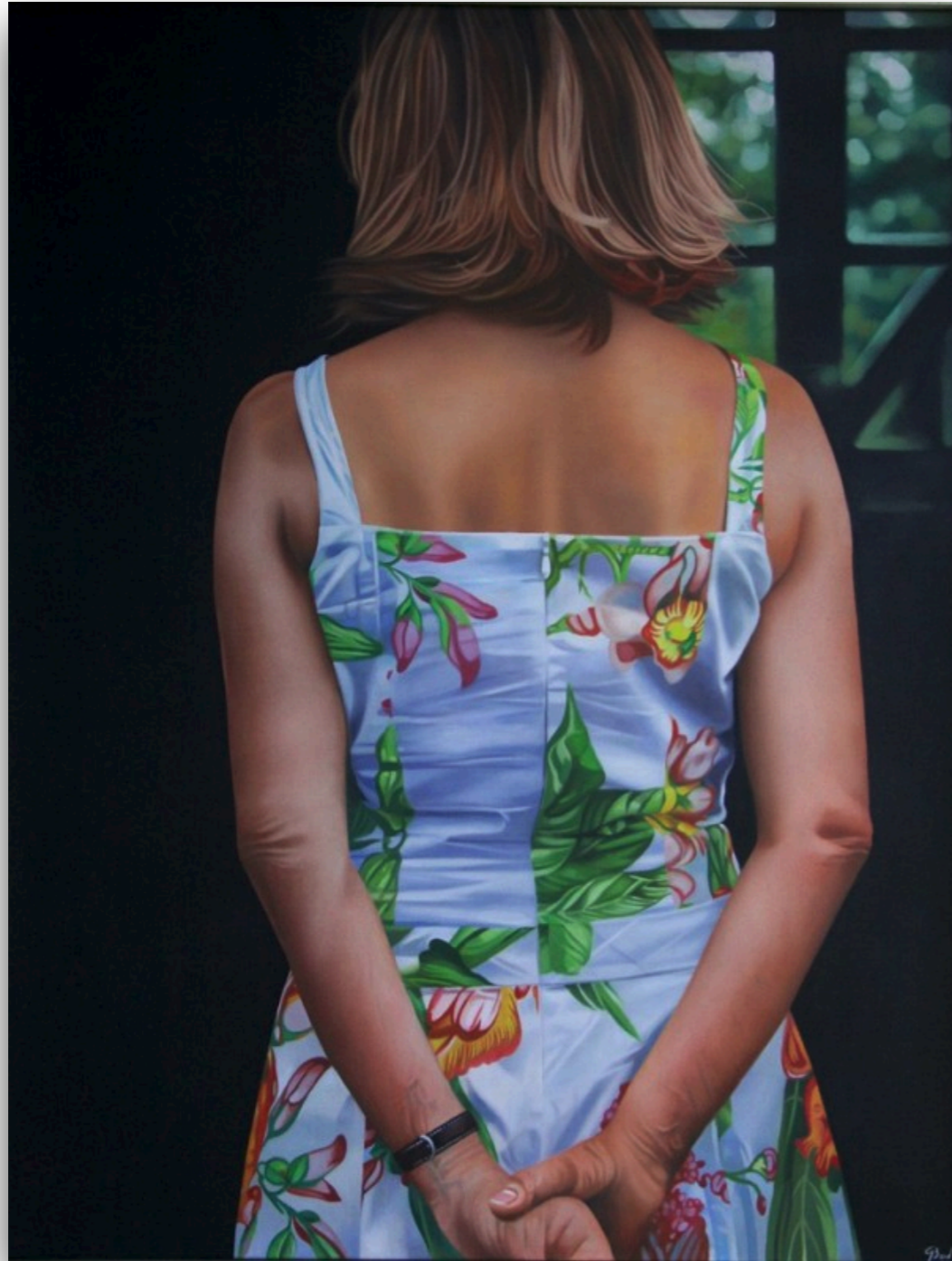


Тулуз-Лотрек. В салоне на улице Де Мулен, 1894–1895.



Balthus, Nude girl with silk scarf, 1981–1982. Еще более возмутительная ситуация: Как неаккуратно обошелся художник и с рукой девушки, и с ногой!





Я уж не говорю про такое течение как гиперреализм. Работа Jacques Bodin, De dos XXXVI, 20103 — это не фотографический снимок, хотя очень напоминает его. Или рисунок графитовым карандашом Пола Каддена. Это тоже не фотография, а кадрирование в весьма неклассическом стиле. И таких примеров несть числа. Гиперреалисты часто специально копируют «фотографическую манеру» кадрирования, чтобы рисунок еще сильнее напоминал фотографию.

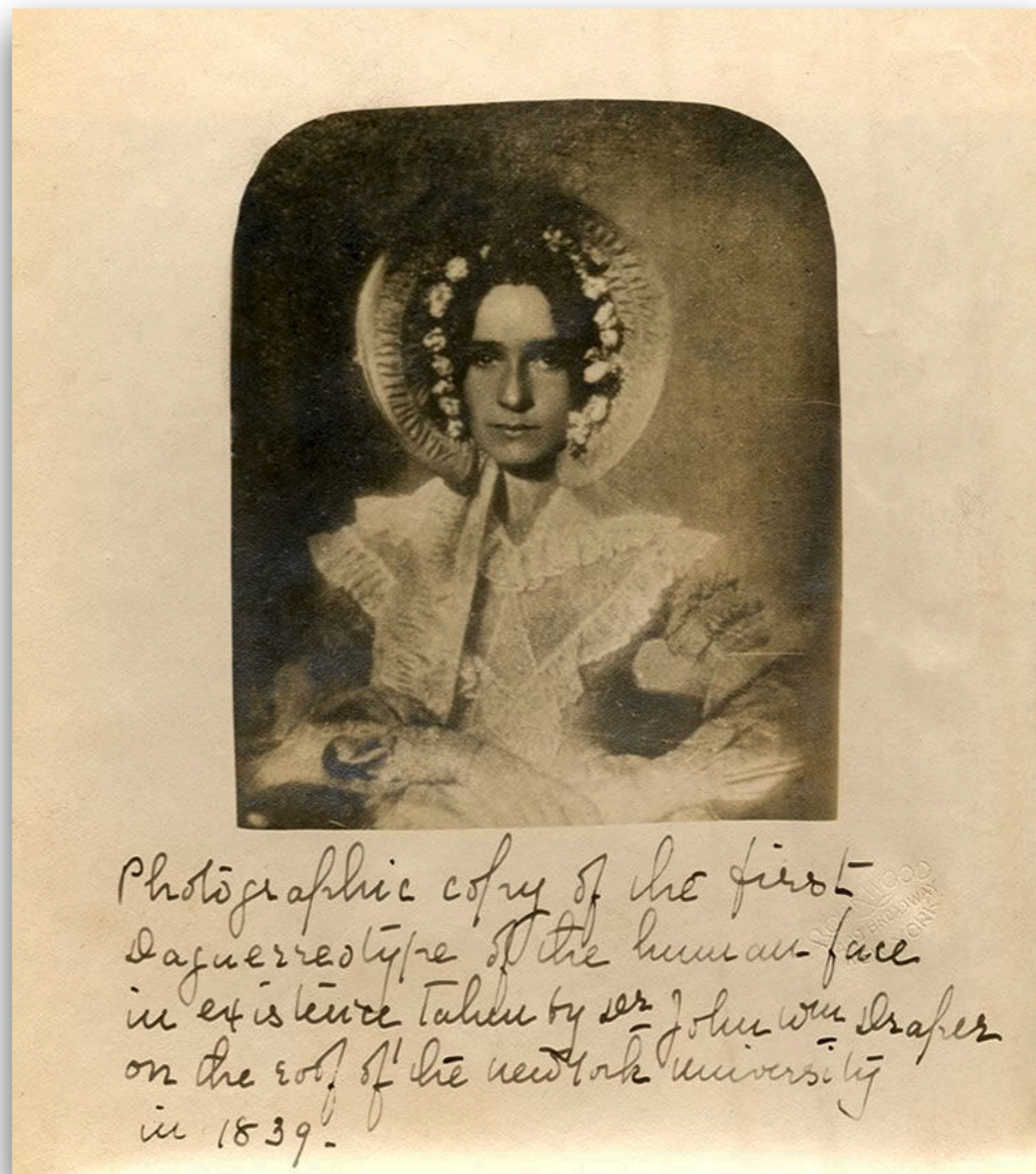
Резюмируя эту часть, хочу подчеркнуть, что фотографические принципы кадрирования следует рассматривать в отрыве от классической манеры живописи. Частый аргумент, что, дескать, «раньше так не делали» не состоятелен. Жизнь не стоит на месте.

## ЧТО МЫ ЗНАЕМ ИЗ ОПЫТА ФОТОГРАФИИ?

Давайте посмотрим, что мы знаем из опыта классической фотографии. Поначалу смелое кадрирование было не в моде, так же, как и в классическом искусстве. Это совершенно естественно, потому что: (а) фотография очень сильно подпитывалась от живописи в идейном плане, (б) фотографирование поначалу было процессом не быстрым из-за длинных выдержек, а жанровой, уличной и другой — «быстрой» фотографии не существовало, (в) из-за несовершенства оптики резкость на периферии кадра падала, и фотографы, желающие добиться резкости по всему изображению, часто помещали объект в центр и оставляли вокруг него пустоту. Примеров приводить не буду. Их можно без труда найти самостоятельно. Исключения составляли некоторые досадные промахи.

Занятно, что один из первых фотографических портретов при этом имел «неправильно обрезанную» руку (см. следующую страницу). Исходный портрет был снят почти «нормально», но потом использовалась перекадрированная версия с обрезанными пальцами.

Если изучать старые фотографии, то можно прийти к следующему: где-то до конца XIX века экстремальное и даже неосторожное кадрирование в портретной съемке, да и вообще в любой, практически отсутствовало. Можно выделить некоторые отдельные случаи, например, когда фотографировали портрет ребенка, а в кадре оставалась «обрезанная» рука его матери. Но это скорее исключение из общего правила.



John William Draper, две копии фотографии Dorothy Catherine Draper (сестры фотографа), сделанные примерно в 1840.



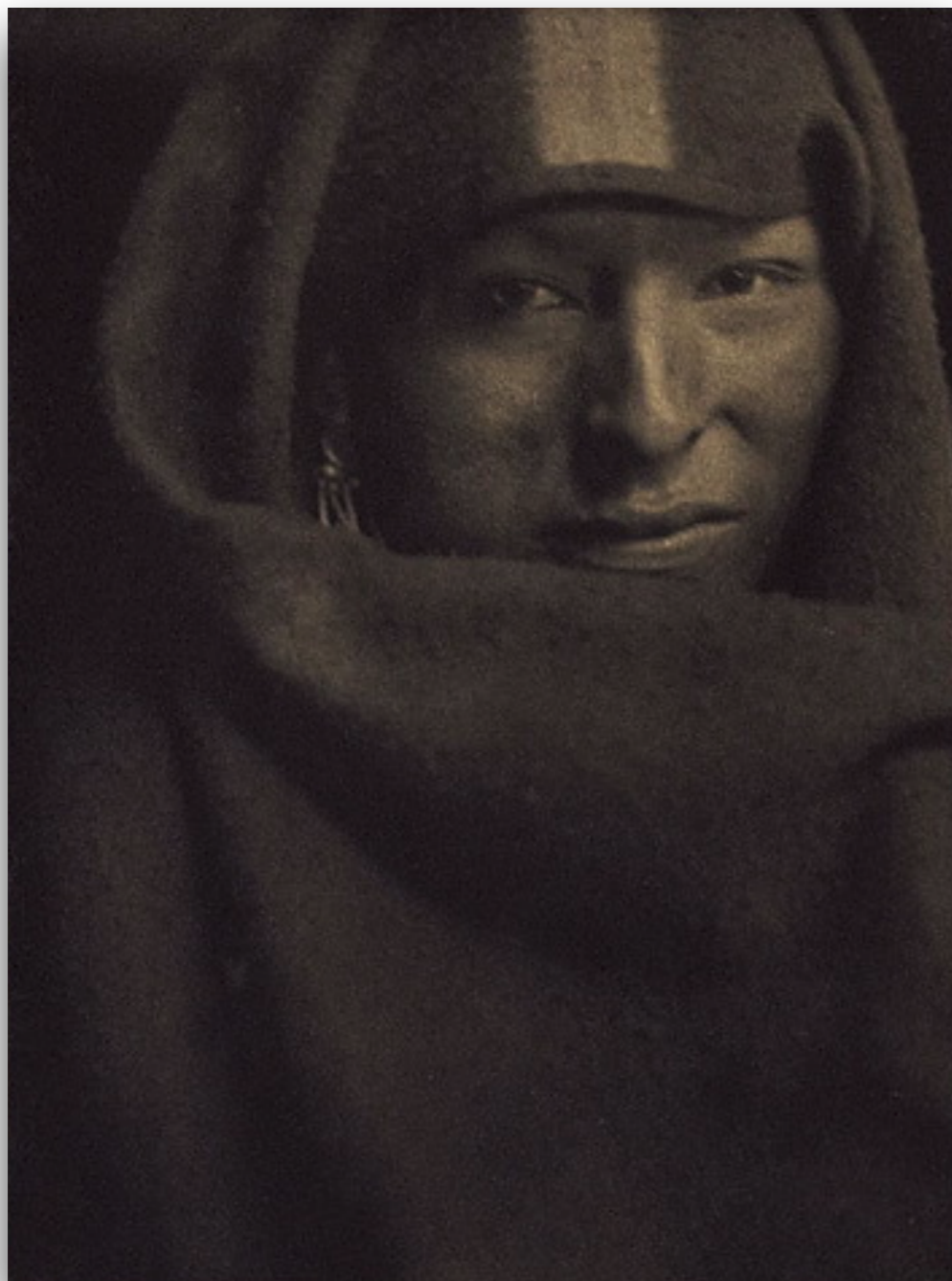
Charles Evans, Девочка с куклой, которая держится за руку матери, примерно 1853 г.

В первые два десятилетия прошлого века, когда выдержки стали уже достаточно короткими, начали развиваться событийная съемка, жанровая съемка, документальная фотография и многие другие виды фотографии, в которых фактор тщательного контроля за кадром стал постепенно ослабевать, и можно было все чаще видеть варианты кадрирования вне жесткого канона. В начале XX века появляются портреты в уже знакомом нам современном стиле с более смелым кадрированием (рис. 14–17). В 1920-х годах и позже, у Мана Рэя и Эдварда Уэстона, а также у других фотографов «неправильная обрезка» и всякие способы нестандартного кадрирования уже встречаются сплошь и рядом. Любой найдет множество примеров с помощью Google.

Основная мысль, которую я хочу подчеркнуть, состоит в том, что в классической фотографии с начала прошлого века обрезание частей тела не по канонам классического портрета в живописи постепенно становится нормой, а после 1920-х годов используется весьма активно.



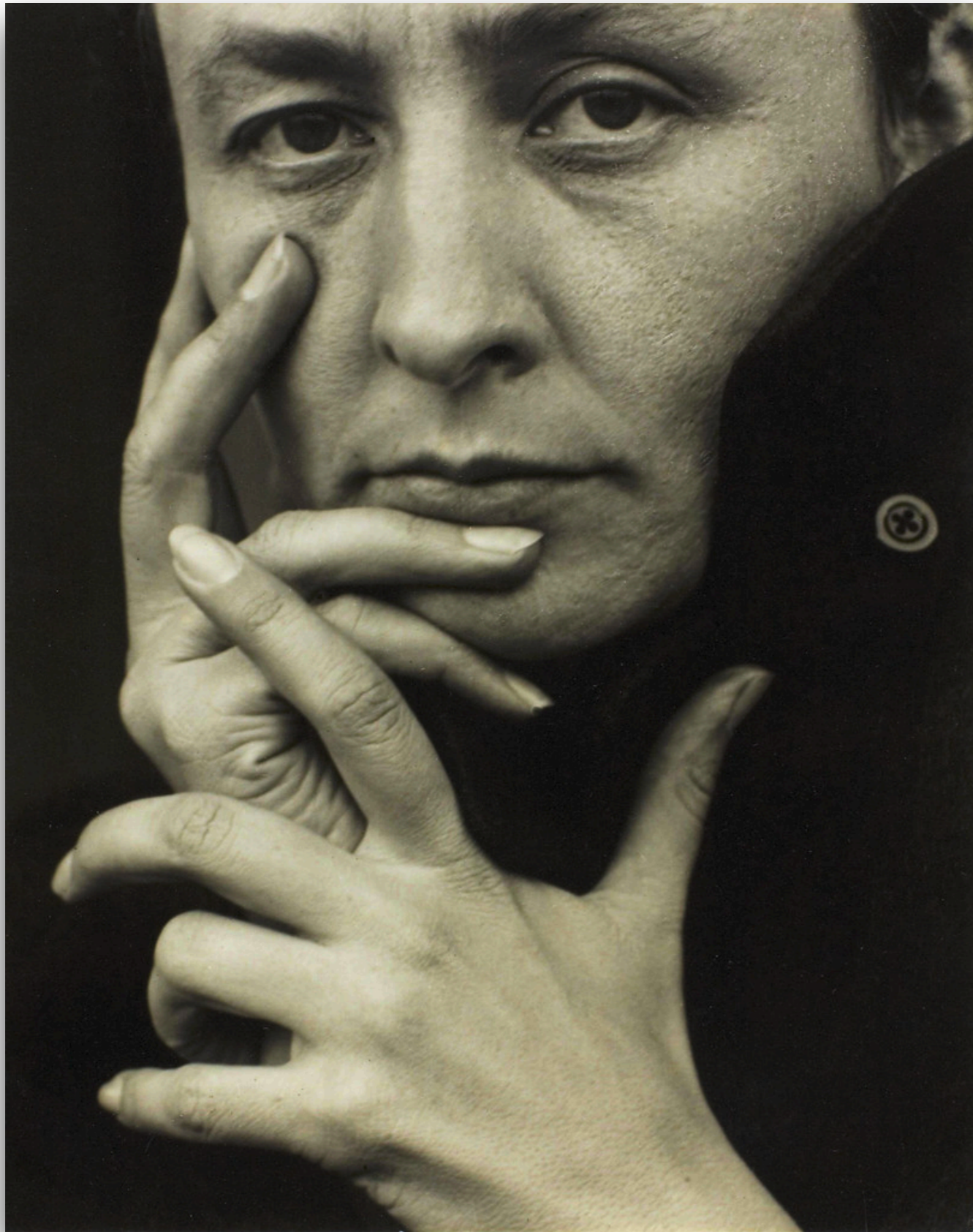
Edward Curtis, *In a Piegan Lodge*, 1911.



Gertrude Käsebier, The Red Man,  
опубликовано в №1 журнала  
Camera Work, 1903.



Clarence H. White, Drops of Rain,  
опубликовано в №23 журнала  
Camera Work, 1908.



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe,  
hands 1918.

## ЧТО МЫ ЗНАЕМ ИЗ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ И ПОЧЕМУ ЭТИМИ ЗНАНИЯМИ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ СЛОЖНО?

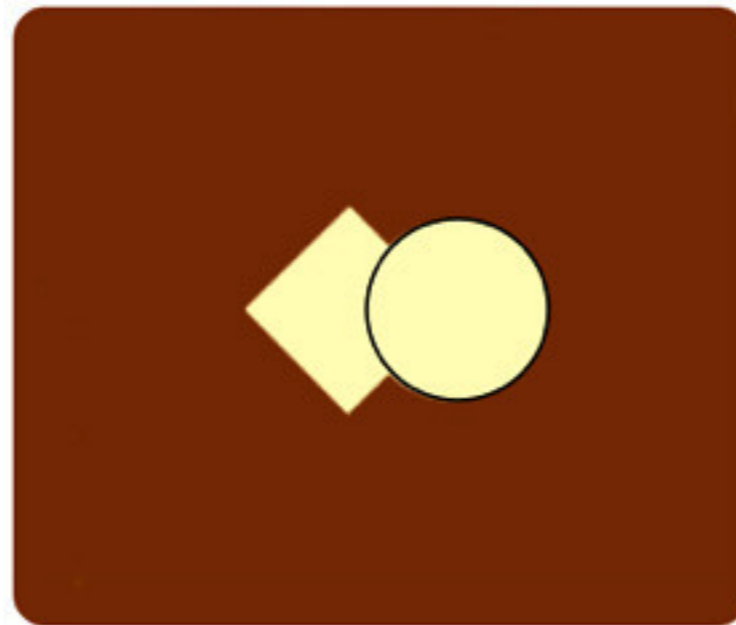
Мы уже выяснили, что в современной фотографии и изобразительном искусстве можно видеть весьма часто всякого рода «отклонения от рекомендованного строгими каноническими правилами» кадрирования. Новые, более современные способы строить кадр используются мастерами изобразительного искусства и фотографами весьма широко и не раздражают экспертов и искусствоведов. Давайте обсудим, какие же все-таки есть ограничения на «обрезку» и что мы можем взять на эту тему из знаний по психологии восприятия.

Мне известно только два общих правила, которые имеют отношение к обсуждаемой теме. Однако как и многие общие правила, они весьма неконкретны и их трудно применять на практике.

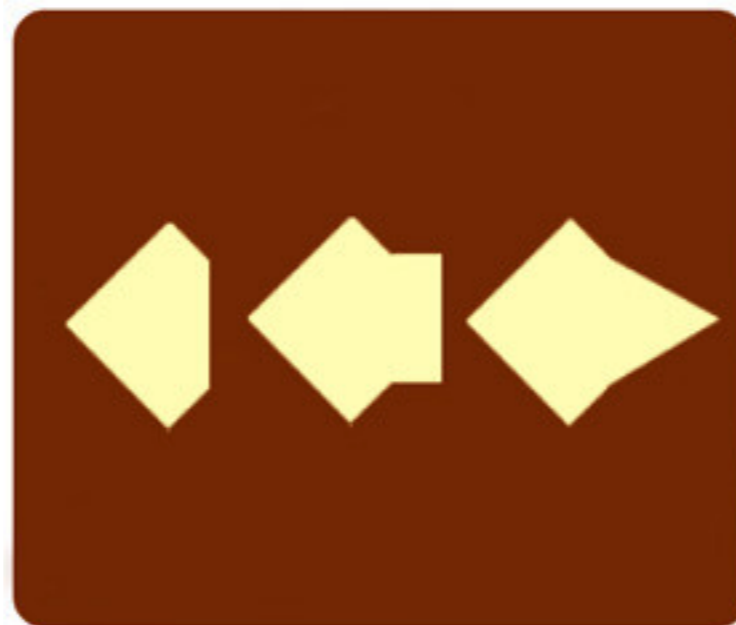
Первое известно как закон Prägnanz из гештальт-психологии, направления психологии, которое начало развиваться в 1920-х годах и которое исследовало, в том числе, вопросы визуального восприятия. Это правило можно сформулировать следующим образом: Любой паттерн в визуальных стимулах имеет тенденцию восприниматься так, чтобы результирующая структура была настолько простой, насколько это позволяют обстоятельства в каждом конкретном случае. Попробую объяснить, что значат эти умные слова. Визуальный стимул — это то, на что мы смотрим (например, фотография или реальный объект, который собираемся сфотографировать). Результирующая структура — это то, что мы видим, т.е. уже переработанная нашим мозгом информация с учетом наших знаний и личных особенностей восприятия. Часто наше зрение ошибается и это основа для большого числа интересных зрительных иллюзий. Другими словами, если мы видим нечто и можем воспринимать это несколькими разными способами, то мы обычно выбираем самый простой из этих способов.



Допустим, у нас есть вот такая картинка. Какую фигуру закрывает круг? Обычный ответ: кругом закрыт квадрат (или ромб).

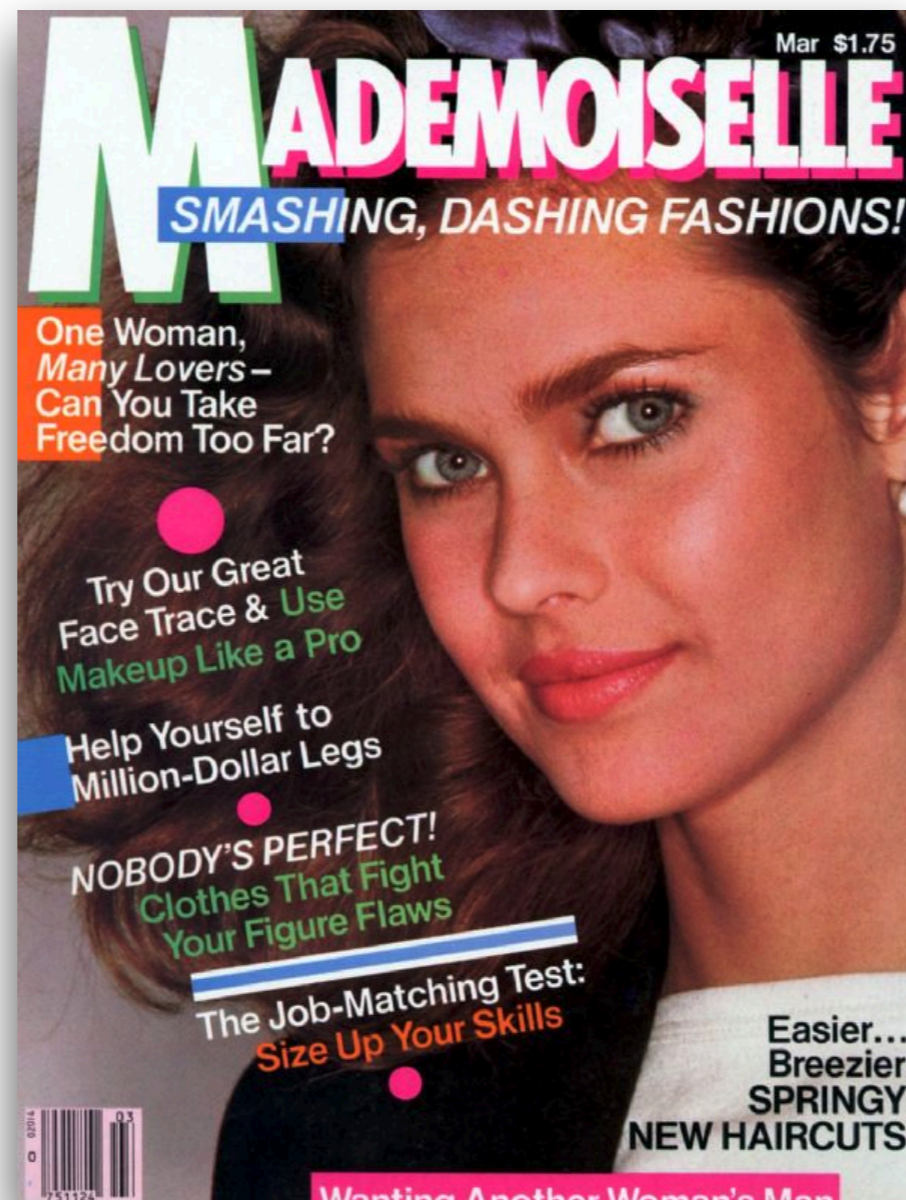


На самом деле, мы не знаем, что закрывает круг, и фигуры могут быть самые разные.



Почему на такой вопрос большинство людей отвечает, что закрыт квадрат или ромб? Потому что это самое простое предположение в данной конкретной ситуации и интуитивно мы выбираем этот самый простой вариант. Когда мы интерпретируем изображение, в том числе и то, что мы видим на границе кадра, мы делаем самые простые предположения о том, что мы видим (и о том, что мы не видим тоже).

Проиллюстрируем как работает это правило примером. Мартовский номер журнала Mademoiselle вышел в 1981 г. с Carol Alt на обложке.



Едва ли у кого-то есть сомнения, что фотограф старался изобразить эту девушку привлекательной. Но почему нам кажется, что ее ухо выглядит как ухо эльфа? Потому что, как бы это не было смешно, это самое простое предположение в данном конкретном случае, несмотря на то, что мы знаем, что появление эльфа с таким лицом на обложке журнала весьма маловероятно. Забавно также, что рядом с лицом мы читаем надпись: «Никто не идеален!». Таково сочетание ракурса, кадрирования и прически. Конечно же, при данных обстоятельствах так кадрировать было нельзя.

Итак, с законом Prägnanz все более-менее понятно. Но понятно также и то, что мы можем использовать его только применительно к каждому конкретному случаю. Невозможно выработать общие правила кадрирования, пользуясь этим законом, так как отдельные, казалось бы, незначительные черты изображения могут радикально изменить характер считывания изображения в целом. Это крайне неудобно, но придется с этим смириться.

Давайте теперь разберемся со вторым принципом. Второй принцип говорит нам о том, что любой визуальный стимул, который находится в изображении «не на своем месте», вызывает напряжение и зрительный дискомфорт. Сразу хочу оговориться, что напряжение и зрительный дискомфорт могут оказаться и целью какой-либо конкретной фотографии. Такое бывает сплошь и рядом. Но если этой задачи нет, то стоит задуматься: нужен ли нам дискомфорт. Основная сложность состоит в том, как определить, что находится не на своем месте. И вот тут теория встает в тупик. Было много исследований на эту тему, развивались различные теории, но, увы, на сегодня нет ничего внятного. Либо эти теории не работают универсально, либо они дают результаты, которыми фотограф не может воспользоваться по разным причинам.

Частично мы уже разобрали эту ситуацию в главе 2, посвященной визуальному балансу. В ней говорилось, что такое правило использовать трудно и что наши оценки субъективны. Тем не менее, *в отдельных ситуациях* вполне понятно, что такое «не на своем месте».

Одним из наиболее частых случаев можно считать фотографии, в которых по краям оставлено чего-то немного. Я называю это ситуацией «ни два ни полтора». На фотографии девушка держится рукой за плечо. Но фрагмент руки настолько ничтожный, что лучше бы оставить его за пределами кадра (или включить побольше).



Итак, по существу: мы знаем только два принципа, которые могут быть применены к кадрированию с «обрезкой» частей тела (мы перечислили их выше). Говоря более простым языком, есть два условия:

(а) должна обеспечиваться непротиворечивая и быстрая мысленная реконструкция обрезанного, если в этой реконструкции ощущается необходимость,

(б) никакие обрезанные части не должны вызывать визуальный дискомфорт.

Однако проблема еще и в том, что отсутствие или наличие дискомфорта очень сильно зависит от визуального опыта зрителя.

## И ЧТО ЖЕ ДЕЛАТЬ?

Фактически существует практика двойных стандартов. Принято с разной степенью строгости и придирчивости относиться к разным жанрам съемки. Для рассматриваемого вопроса нам прежде всего интересны три жанра съемки.

(1) съемка моделей, когда в фотографиях фактически нет иного смысла, кроме показа самой модели, одежды на ней или ее отсутствия, а также предметов, которые модель помогает рекламировать или демонстрировать.

(2) репортажная съемка, когда условия съемки предполагают возможную стесненность во времени и пространстве, когда у фотографа может не быть возможности сделать идеальную фотографию с точки зрения кадрирования и построения кадра; сюда же можно причислить фактически любую документальную фотографию и фотографии, которые явно делаются в стиле репортажа, уличную съемку и так называемую жанровую съемку.

(3) арт-съёмка; т.е. съёмка, задача которой — сделать произведение искусства фотографическими методами. В принципе, под понятие арт-фотографии может попадать любая фотография, даже та, которая делается исключительно в утилитарных целях. Если мы рассматриваем фотографию с этих позиций, то и требования предъявляем соответствующие.

В случае съёмки моделей требования обычно наиболее жесткие, потому что в изображении нет никакого содержания, кроме как репрезентация самой модели или того, что модель помогает демонстрировать. Жесткость возникает по причине отсутствия другого содержания, от того, что в фотографии не предполагается иная ценность, чем просто красота модели и аккуратность сделанной фотографии.

В случае арт-съёмки требования снижены, потому что есть другое содержание, которое имеет приоритет перед всем остальным и потому мы можем простить фотографу мелкие огрехи. В случае арт-съёмки неловкое кадрирование может быть просто прощено, но нередко оно обыгрывается специально, композиционно скомпенсировано и оправдано.

В случае репортажной съёмки требования снижены в силу ограничений по времени и по поиску оптимального ракурса и кадрирования.

Различение жанров может оказаться проблемой при обсуждении фотографий вне контекста, часто их невозможно различить вообще. Поскольку мы предъявляем разные требования к жанрам, а сами жанры различить часто затрудняемся, найти критерий, когда и как можно обрезать различные части тела при кадрировании, непросто. Лучший критерий из известных мне следующий. Я мысленно задаю себе вопрос: «Такое кадрирование выбрано случайно или специально? Если специально, то убедительно ли это выглядит как задумка или это все-таки выглядит как случайность?» Допустим мы видим, что кадрирование спорное, но есть уверенность, что автор выбрал его специально, или если мы понимаем, что такое кадрирование могло возникнуть как необходимость, вызванная обстоятельствами (в случае репортажа),

то мы толерантны к тому виду кадрирования, который считается спорным. Если же мы понимаем, что это неловкая случайность, то тогда мы такое кадрирование отвергаем. Нередко можно видеть фотографии с налетом сюрреализма или демонстрацией чего-то одиозного. В этом случае неловкое или даже нелепое кадрирование может только усиливать эффект.

Давайте теперь разберем конкретные примеры. Выше мы уже рассмотрели фотографию, которая однозначно идентифицируется как съемка модели. В ней неудачно обрезана кисть руки. Создается ощущение неряшливости. С другой стороны, известна фотография Ara Guler, на которой изображен Альфред Хичкок. На ней тоже обрезаны пальцы, но нет ощущения неаккуратности. Во-первых, это не модельная съемка, а то, что иногда называют «жанровый портрет». И соответственно претензии к такому портрету совершенно другие. Во-вторых, рука, которая не попала в кадр, полностью создает ощущение, что Хичкок как бы пытается протянуть руку за пределы кадра. Это читается как умышленный прием, а не как небрежность.

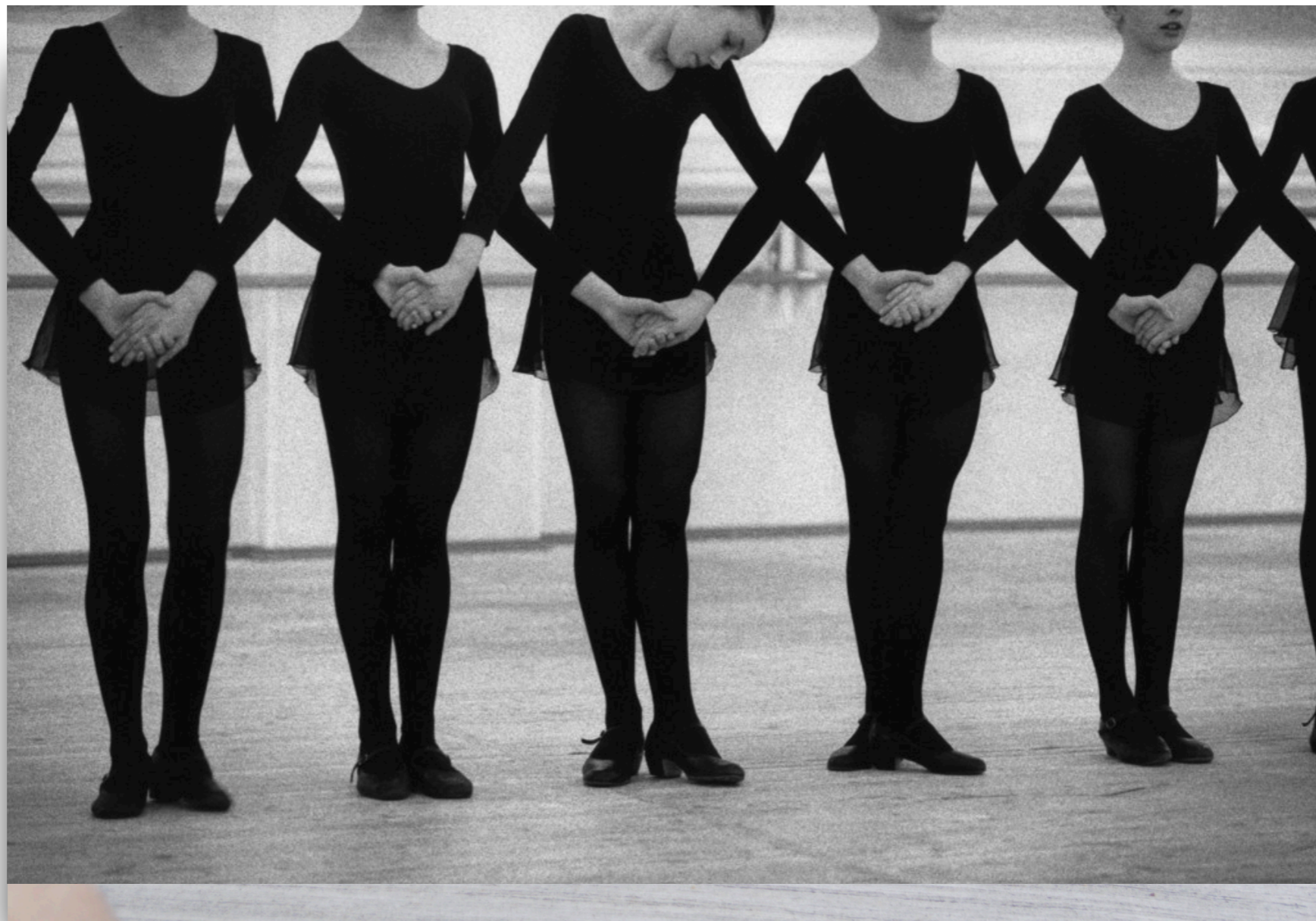


Не стоит забывать, что границы кадра — это составная часть изображения, а не только то, что его ограничивает. Поэтому можно обсуждать проблему под таким углом: а находятся ли они на своем месте? Границы кадра играют свою роль. Снизу они являются опорой, сверху они могут быть тем, что давит на изображение. Если сверху оставлено достаточно «воздуха», то и давление приходится на него. Если сверху часть головы обрезана, то изображение воспринимается как тесное, недостроенное, но в этом часто нет ничего плохого. А если голова касается границы кадра сверху, то граница часто воспринимается как нечто, что давит на голову сверху. Вот пример из модельной съемки.





Тело может касаться и любой другой границы кадра, но это почти всегда выглядит как неряшливость и интерпретируется по смыслу не в пользу изображения. Все эти рассуждения справедливы, пока давление границы кадра сверху не выглядит как специальный прием, например, как на фотографии Martine Franck. Здесь четко видно, что это задумка автора. Поэтому фотография и смотрится нормально.





Пример еще одной («модельной») фотографии — на обложке российского Vogue за август 2012 года. При таком кадрировании и такой позе не сразу понимаешь, какая из рук торчит у модели из головы и, вообще, можно ли так вскинуть какую-либо из рук! Здесь проблема не столько в том, что самое простое предположение, которое мы можем сделать, ужасно, а в том, что мы вообще его не можем сделать. И это также приводит зрителя в недоумение.

А на фотографии цыганки (автор Josef Koudelka) рука также весьма странно торчит из-за головы, но это часть запечатленной игры.



Еще пример «модельной съемки». Красивая девушка, чувственные губы, глаза, но кадрирование таково, что простейшим предположением о том, как тут все устроено, является то, что от локтя у нее идут сразу два предплечья. Это тоже приме неудачного кадрирования обрезки, хотя оно и удовлетворяет формальным канонам.



Нечто похожее мы видим на фотографии Bill Brandt. Это одна из фотографий из его исследований обнаженных форм. Здесь умышленно выбрано такое кадрирование. На то, что эту фотографию надо рассматривать, используя совершенно иные критерии, чем для модельной съемки, указывает обезличенность модели, а также то, что эта фотография — часть большого набора снимков, в которых автор смело экспериментировал с формами, ракурсами и искажениями.





Очень часто можно видеть, как на снимках моделей девушки запускают руки в собственные волосы или держатся за голову. Некоторые фотографы в этой ситуации кадрируют, «обрезая локоть». Такое можно увидеть даже на обложках гляцевых журналов. Рука при этом теряет связность: видно, где она началась и где закончилась, а в промежутке ничего нет. Иногда мы можем мысленно достроить всю руку. В таких случаях считается, что все в пределах нормы, хотя, на мой взгляд, уже и это выглядит некрасиво. Но есть ситуации, как на картинке сверху, которые ужасают сразу. Кисть руки здесь воспринимается как отросток головы. Конечно же, такого тем более следует избегать.



На фотографии Bruce Gilden, конечно же, нет такого уродства, как на предыдущей, хотя мы и не видим, где рука соединяется с плечом. Формально это тот же случай, что и с моделью выше, а фактически претензий к этой фотографии нет.

До сих пор мы рассматривали ситуации, когда кисти рук попадали в кадр хотя бы частично. А вот явно неудавшаяся фотография, когда кисти рук и ступни оказались обрезанными. Проблема с такой обрезкой состоит в том, что непонятно, что этот парень делает. Следовательно, непонятна и цель такой фотографии.





С другой стороны, есть масса фотографий с отрезанными кистями, которые не вызывают отторжения. Ниже я привожу примеры:



Lise Sarfati, Sloane #30, Oakland, CA. 2003. Здесь совершенно неважно попали кисти рук в кадр или нет.



Фотография Alex Webb.



Фотография Vanesa Muñoz. Здесь рука отрезана по локоть, а все кадрирование и ракурс весьма экстравагантны, но видно, что это сделано специально, и поэтому не вызывает отторжения.

Чтобы завершить этот раздел, хочу еще раз подчеркнуть самое главное:

*Не существует единых канонов и требований к кадрированию, а законы восприятия настолько общи, что пользоваться ими весьма трудно. Огромную роль играет содержательная сторона изображения. К модельной съемке принято предъявлять строгие требования, потому что содержание примитивно и ограничивается по сути презентацией модели, одежды, которая на ней надета, и предметов, которые модель помогает рекламировать или показывать, а также презентацией навыков фотографа. В отношении творческой, художественной съемки требования совершенно другие, потому что обрезание частей тела в такой съемке должно быть обыграно. В случае жанровой, уличной фотографии, которая делается спонтанно, требования также занижены, потому что для получения фото с идеальным кадрированием и выбора ракурса часто нет ни времени, ни возможности. Во всех случаях лучший способ отличить, оправдано ли какое-то конкретное кадрирование, — это попытаться определить, выбор автора умышленный и осознанный или так у него получилось случайно.*

Эта глава начинается с «правил», которые устанавливают каноны кадрирования и которые я считаю не общими, а применимыми к узким жанрам. В заключение, хочу дать подборку интересных фотографий с кадрированием, нарушающих эти каноны, но не являющихся чем-то неправильным, на мой взгляд, попробуйте самостоятельно проанализировать, почему именно.



Фотография Eylül Aslan.



Фотография Patrick Zachmann.



Henri Cartier-Bresson, GB. London. 1952.  
British painter, Francis BACON



Miguel Rio Branco, BRAZIL. Para region. Serra Pelada gold mine.





Paolo Pellegrin, RUSSIA. Moscow V-Day.



Martin Parr, FRANCE. Paris. Tati Store. 1998.



Peter Marlow, FRANCE. Nice. Cote D'Azur. The fine art of Sunbathing. In the swimming pool. 1992.

# Глава 4

Мифы о расположении объектов в кадре

В этой главе я хотел бы разобрать некоторые довольно часто встречающиеся суждения относительно так называемой центральной композиции, о симметрии в кадре, о золотом сечении и о правиле третей.

## 1. МИФ О ЦЕНТРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Едва ли не самое распространенное заблуждение из области композиции состоит в следующем. Утверждается, что главный объект в кадре не должен находиться вблизи центральной линии и что желательно смещать важные объекты относительно этой линии. Между тем это совершенно неверное утверждение. Откровенно говоря, даже удивительно, что его до сих пор повторяют.

Давайте для начала вспомним всемирно известных фотографов, которые активно использовали и используют так называемую центральную композицию. Многие портретные фотографы старой школы, включая William Henry Fox Talbot, Julia Margaret Cameron, Dorothea Lange, не в счет. Irving Penn использовал очень часто центральную композицию. Ниже я специально привожу достаточно много примеров, чтобы продемонстрировать их разнообразие:



Irving Penn, Ballet Society, New York,  
1948.



Richard Avedon, Dovima with Elephants,  
Evening Dress by Dior, Cirque d'Hiver,  
Paris, August 1955.



André Kertész, Circus, Budapest, 19  
May 1920.





Ruth Orkin, American Girl in Italy, Florence, 1951.



Elliott Erwitt, Spain. Madrid. 1995. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. «Guernica» by Pablo Picasso.



Leonard Freed, Israel. Beer Sheba. 1967. A Moroccan Jew carries a holiday branch.



Bernadette in Red Hat with Book by Rodney Smith

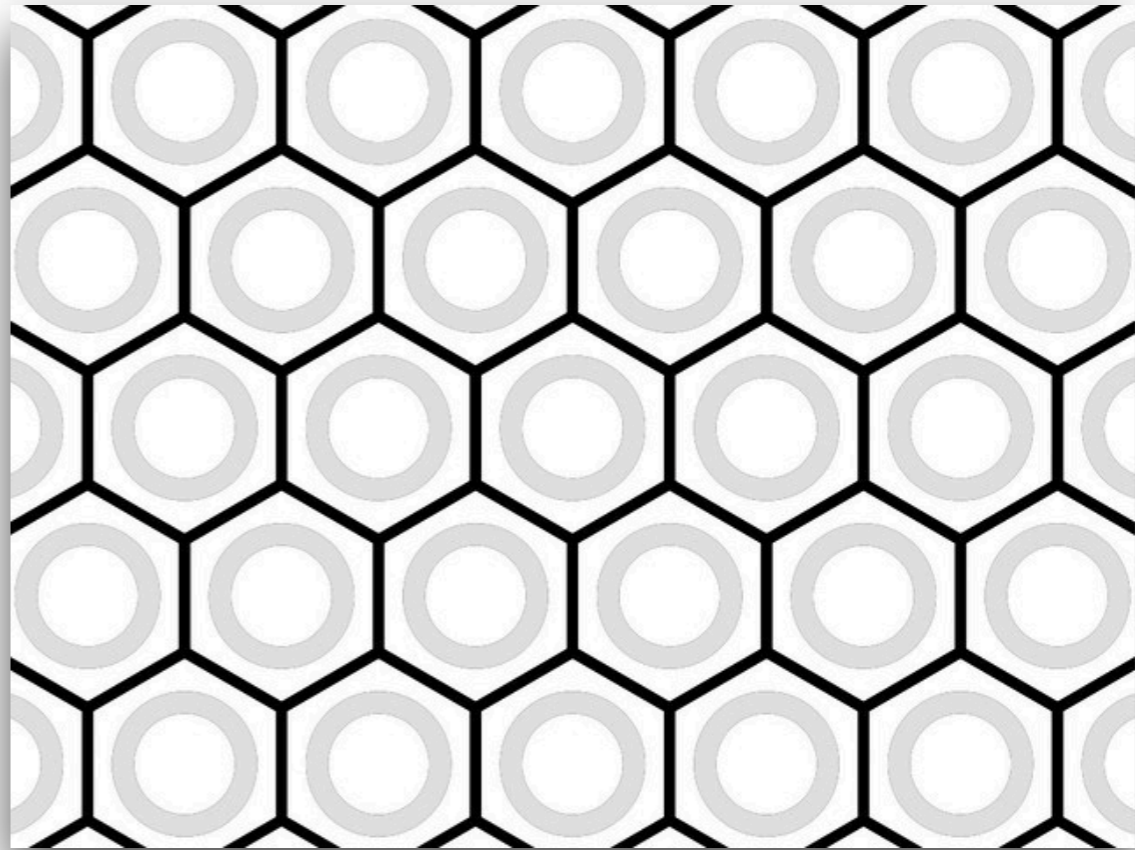
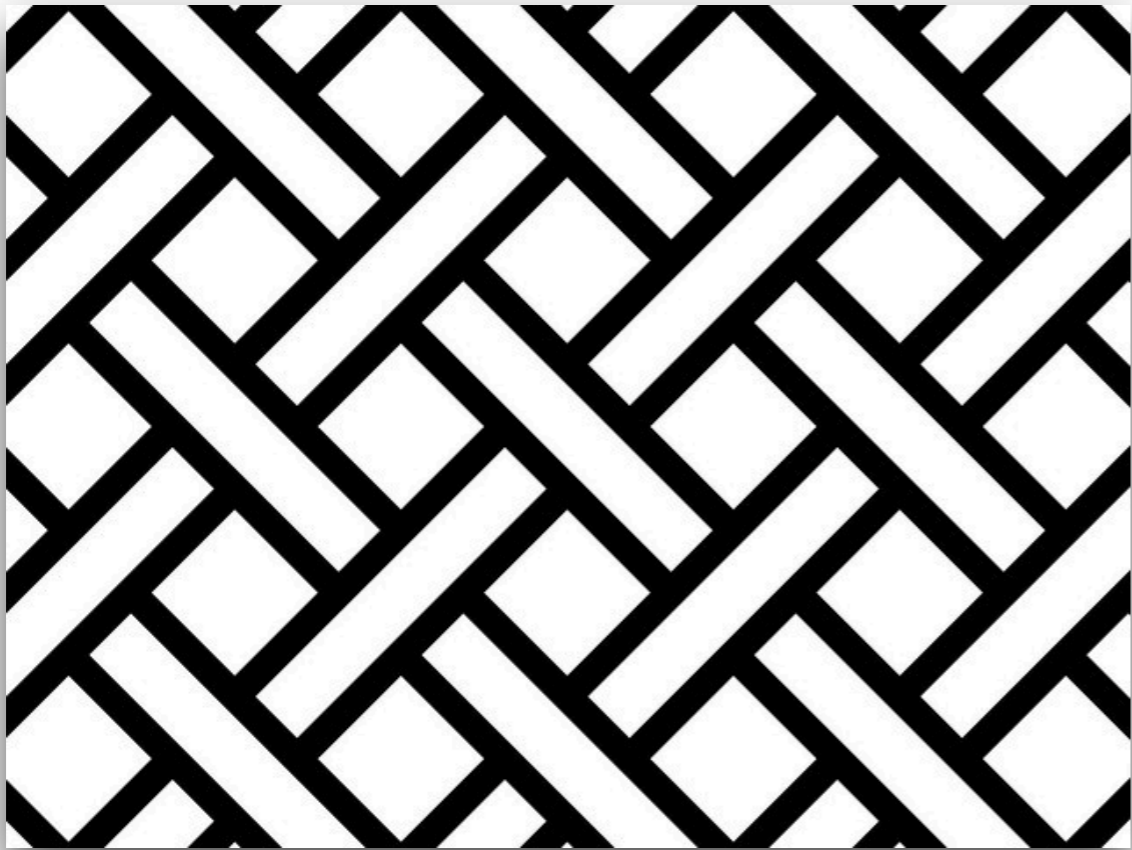
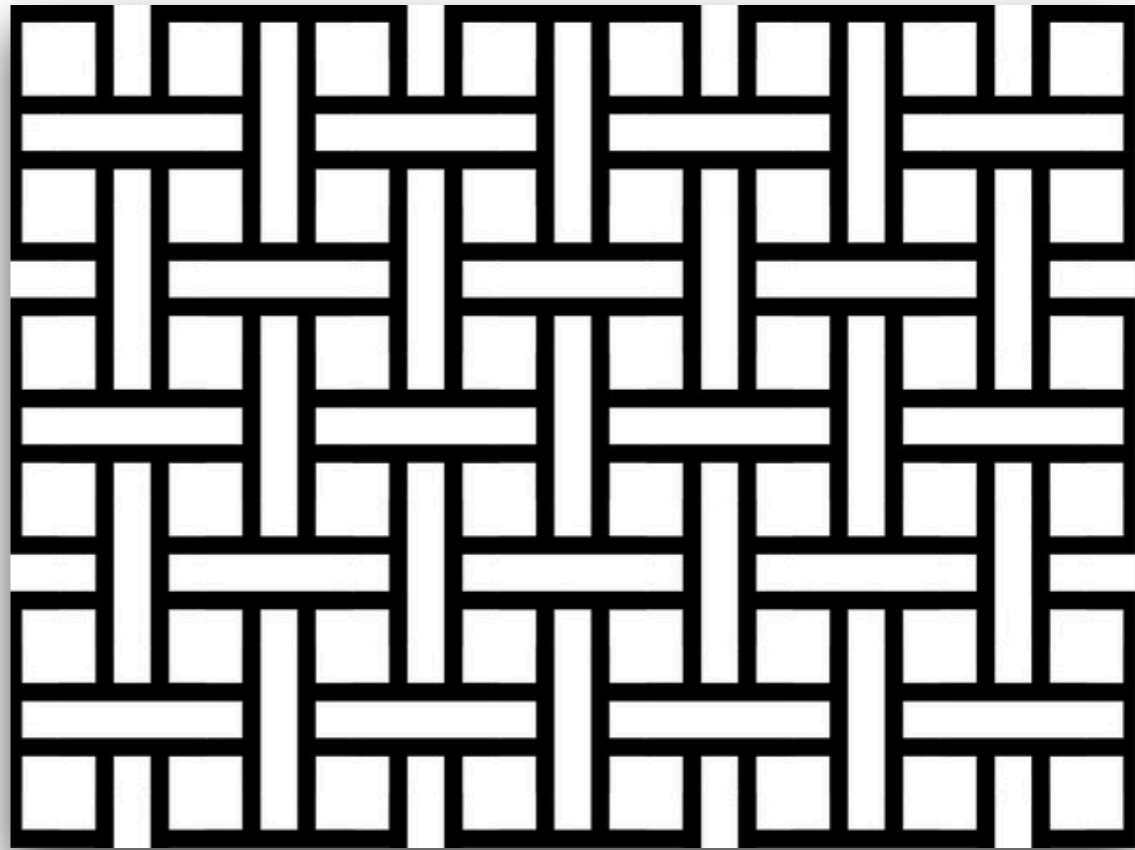
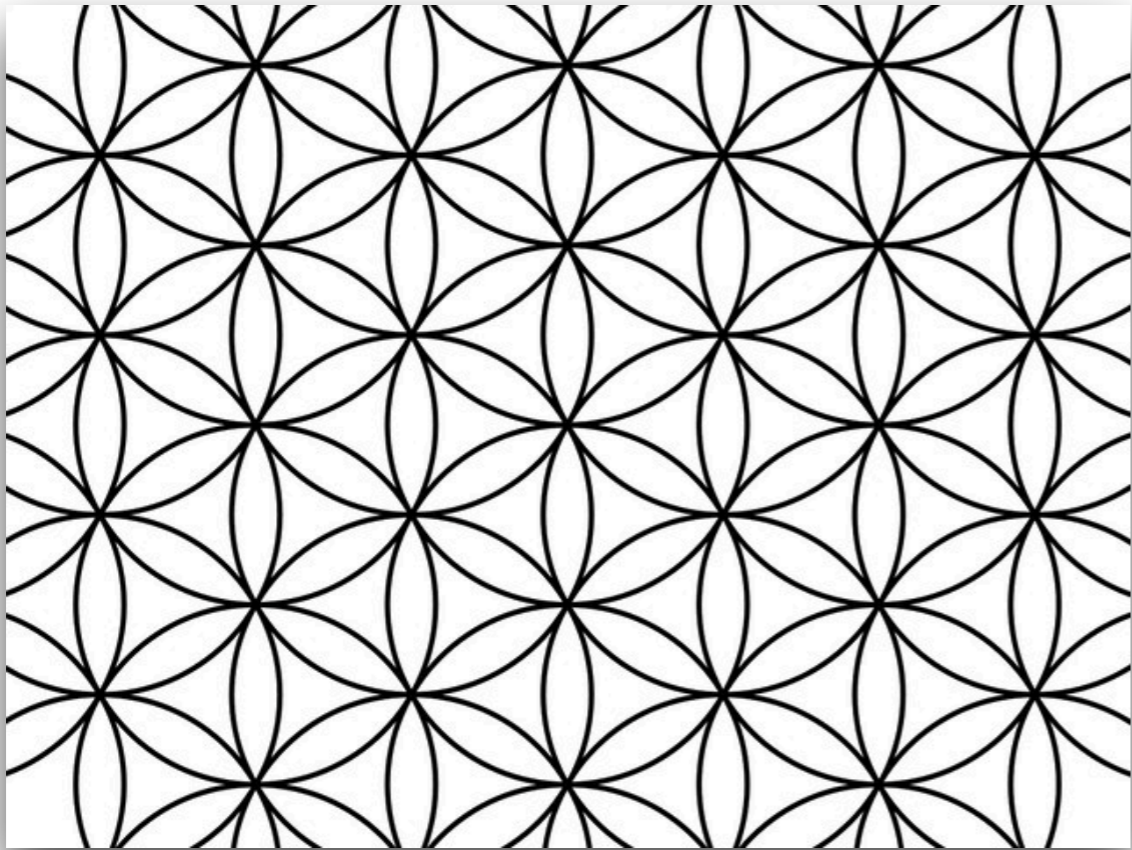
Многие считают, что к центральной композиции тяготеют вертикальные и квадратные кадры, но это, как можно видеть в приведенных примерах, не так. Центральную композицию у классиков можно обнаружить и в горизонтальных кадрах. Итак, мы видим, что есть центральную композицию использовали весьма активно.

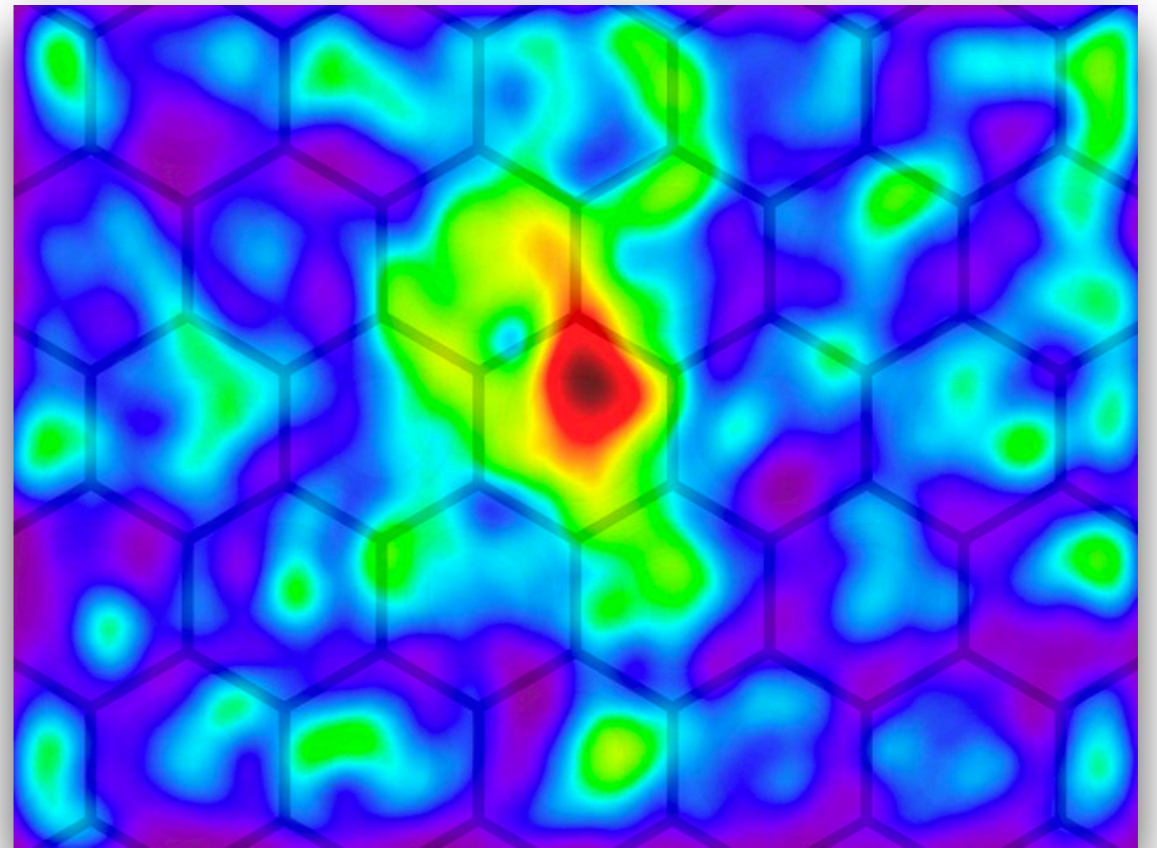
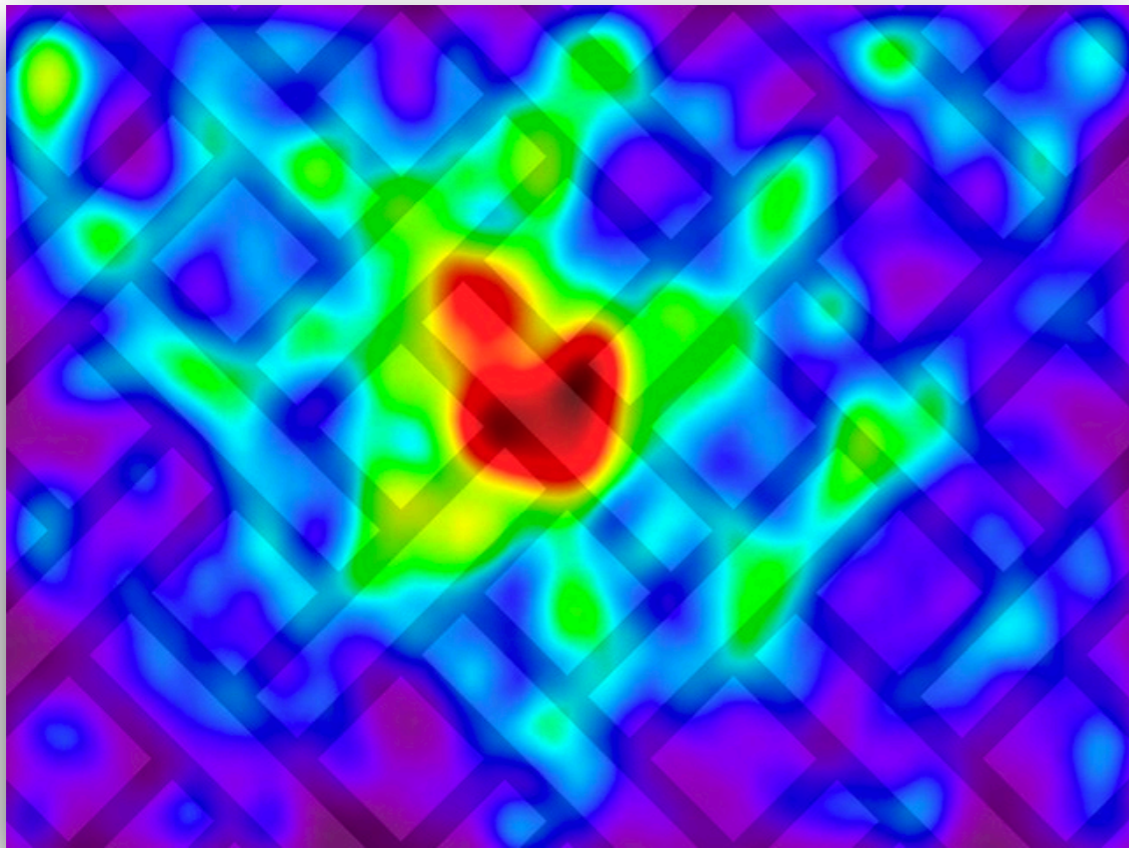
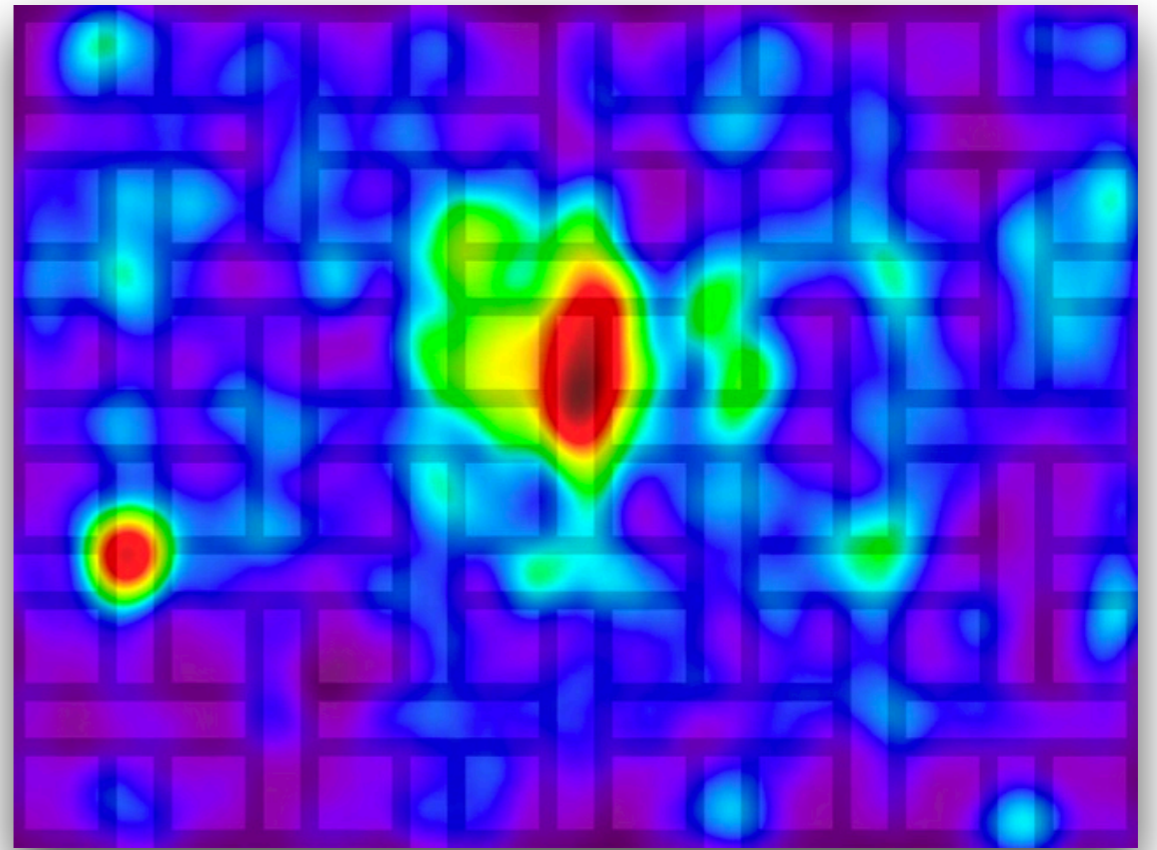
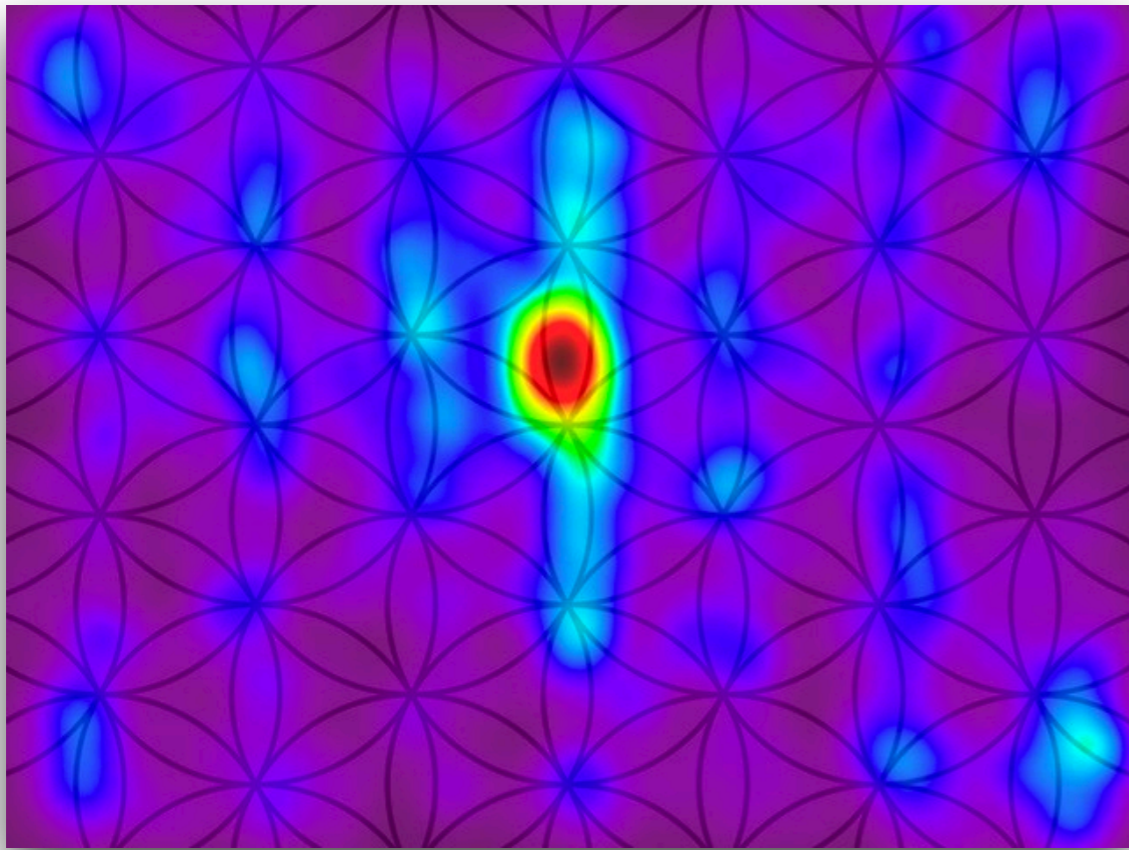
А что мы знаем из психологии восприятия? Исследования методом слежения за зрачком (eye tracking) показывают, что из всех возможных «особых точек» в плоскости кадра единственной априори сильной «точкой» является центр кадра, а если быть более точным, то вертикаль по центру.

Был выполнен следующий эксперимент. В качестве испытуемых были приглашены 20 человек, которым предложили разглядывать по очереди 4 изображения в течение 90 секунд каждое. То есть было проведено в общей сложности 80 отдельных экспериментов. Предъявлялись картинки, представлявшие собой орнаменты, сгенерированные компьютером.

Мы попросили испытуемых найти дефекты в этих изображениях (нерегулярность, неаккуратность и т.п.), хотя никаких таких дефектов в этих изображениях не было. Можно было бы ожидать, что зрители станут «сканировать» эти изображения в каком-то регулярном порядке, но этого не происходило. Взгляд испытуемых передвигался по картинкам достаточно хаотично.

Это эксперимент показывает, что различные точки могут быть или не быть привлекательными для взгляда в зависимости от того, что в них находится, а геометрический центр изображения привлекает внимание даже тогда, когда там ничего интересного нет. Поэтому центральные композиции заведомо эффективны, а то, что их не следует использовать, — это не более, чем миф.





## 2. МИФ О СИММЕТРИИ

Не знаю откуда взялась идея, что наличие симметрии в кадре — это плохо. Лично для меня это удивительно, поскольку наличие симметрии в изображении — это не дефект композиции, а художественный прием. Симметрию можно наблюдать и при центральных композициях, и без них. Кроме того, может наблюдаться в целом симметричный кадр и локальная симметрия, когда симметричны только его отдельные части. Симметрия может наблюдаться относительно горизонтальной и вертикальной осей, а также относительно диагоналей и вообще относительно чего угодно.

Надо понимать, что полной симметрии в математическом смысле почти никогда нет в фотографиях. Речь обычно идет о симметрии приблизительной или даже очень приблизительной. Очевидно, что симметричные объекты легче для запоминания в силу того, что аналитические функции нашего мозга уменьшают объем необходимой для восприятия объекта информации.

Приведу несколько классических фотографий с симметричными композициями. Некоторые из центральных композиций выше также представляют собой симметричные в фотографическом смысле изображения.





Guy Bourdin, fashion photography.



Duane Michals



Marcia Resnick



Hsin Wang



Rodney Smith



Tyler Shields



Philippe Halsman, 1956. Spanish painter Salvador Dali.

### 3. МИФ О ТРЕТЯХ И ЗОЛОТОМ СЕЧЕНИИ

Так называемые «правило третей» и «правило золотого сечения» — это самые большие, самые распространенные и самые устойчивые из всех заблуждений из области композиции в фотографии, с которыми я когда-либо встречался. Выдвигая разумные аргументы, обычно довольно легко удается убедить людей, что кое-какие из их знаний не совсем верны или вовсе не верны. Но с этими двумя правилами, которые часто объединяют в одно, все совсем не так. Чаще всего никакие разумные аргументы не действуют, поэтому я давно зарекся об этом спорить и отношусь к пристрастию к этим двум правилам как к чему-то религиозному. Либо люди верят в бога, либо не верят — убедить никого ни в чем практически невозможно.

Одна из основных проблем состоит в том, что у этих правил фактически нет формулировки. То есть, каждый нормальный человек знает или в состоянии понять, что такое  $1/3$  и что такое золотое сечение (или золотая пропорция), но что делать с этими знаниями дальше совсем непонятно, и каждый решает эту задачу по-своему. Правило — это обычно довольно-таки четкая инструкция: чтобы добиться чего-то, надо делать так-то и так-то, или четкая закономерность: если сделать так-то и так-то, то получится то-то и то-то. Например, «чтобы сделать сон ваших соседей невыносимым, нужно, когда они спят, громко включить какую-нибудь музыку, которую они не любят» (инструкция). Или «если вы съедите ложку цианистого натрия, то это плохо скажется на вашем здоровье» (закономерность). В отношении золотого сечения и третей никаких таких формулировок нет. Самое внятное, что можно услышать или прочитать, звучит примерно так: «золотое сечение» связано с гармонией. И с этой формулировкой вполне можно согласиться. Да, как-то связано, но что из этого следует? Что надо конкретно делать, чтобы достичь гармонии? Допустим, мы знаем, что конкретно делать с золотым сечением, но делаем что-то другое. Это другое автоматически означает, что гармонии нам не достичь?



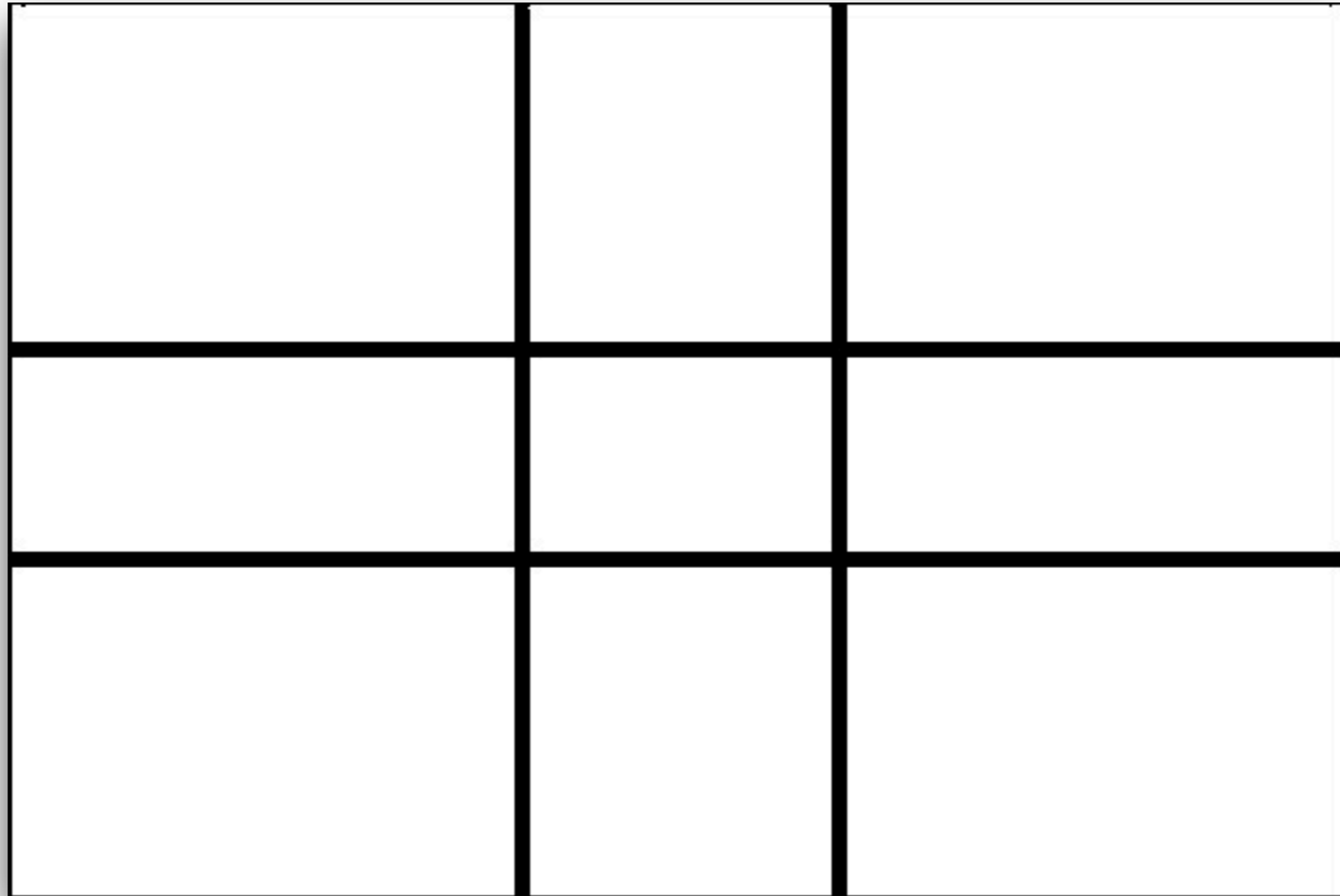
А что такое гармония и всегда ли она нужна для каждой конкретной фотографии? Иногда она совершенно не нужна.

В одном из исследований сравнивали реакцию более и менее опытных зрителей на пары картинок, одна из которых была взята из популярных журналов, а вторая воспроизводила произведение искусства, хранящееся в музее. Менее опытные зрители предпочитали изображения из популярных журналов, в то время как опытные зрители отдавали предпочтение признанным произведениям искусства. Эксперты относились к разглядыванию как к интересному опыту, в то время как менее опытные зрители определяли главную цель разглядывания как получение удовольствия. (W. S. Winston, G. C. Cupchik, «The evaluation of high art and popular art by naive and experienced viewers». *Visual Arts Research*, 1992, 18 (1): 1–141). В другом эксперименте исследовались предпочтения экспертов и неэкспертов в отношении предметной и абстрактной живописи. Испытуемые должны были дать оценку различным произведениям искусства. Выяснилось, что неэксперты отдавали свои предпочтения предметной живописи и цветным рисункам. Эксперты же были гораздо более лояльны к абстрактной живописи. Они относились к тому, на что они смотрели, как к исследованию, а на отношение неэкспертов оказывало влияние удовольствие от созерцания (P. Hekkert, P. C. Van Wieringen «The impact of level of expertise on the evaluation of original and altered versions of post-impressionistic paintings». *Acta Psychologica*, 1996, 94: 117–131). Можно разделить зрительскую публику примерно на две части: тех, кто интересуется искусством, и тех, кто его «потребляет». Есть ключевое различие между первыми и вторыми в отношении к просмотру. Первые — больше исследователи, а вторые — больше потребители, которые ориентированы, в основном, на получение удовольствия от просмотра. Художники ориентируются в большей степени на первых, т. е. на зрителей-исследователей. Вообще, художники часто ни на кого не ориентируются, но так выходит, что наиболее успешные из них находят интерес в основном у первой категории зрителей.

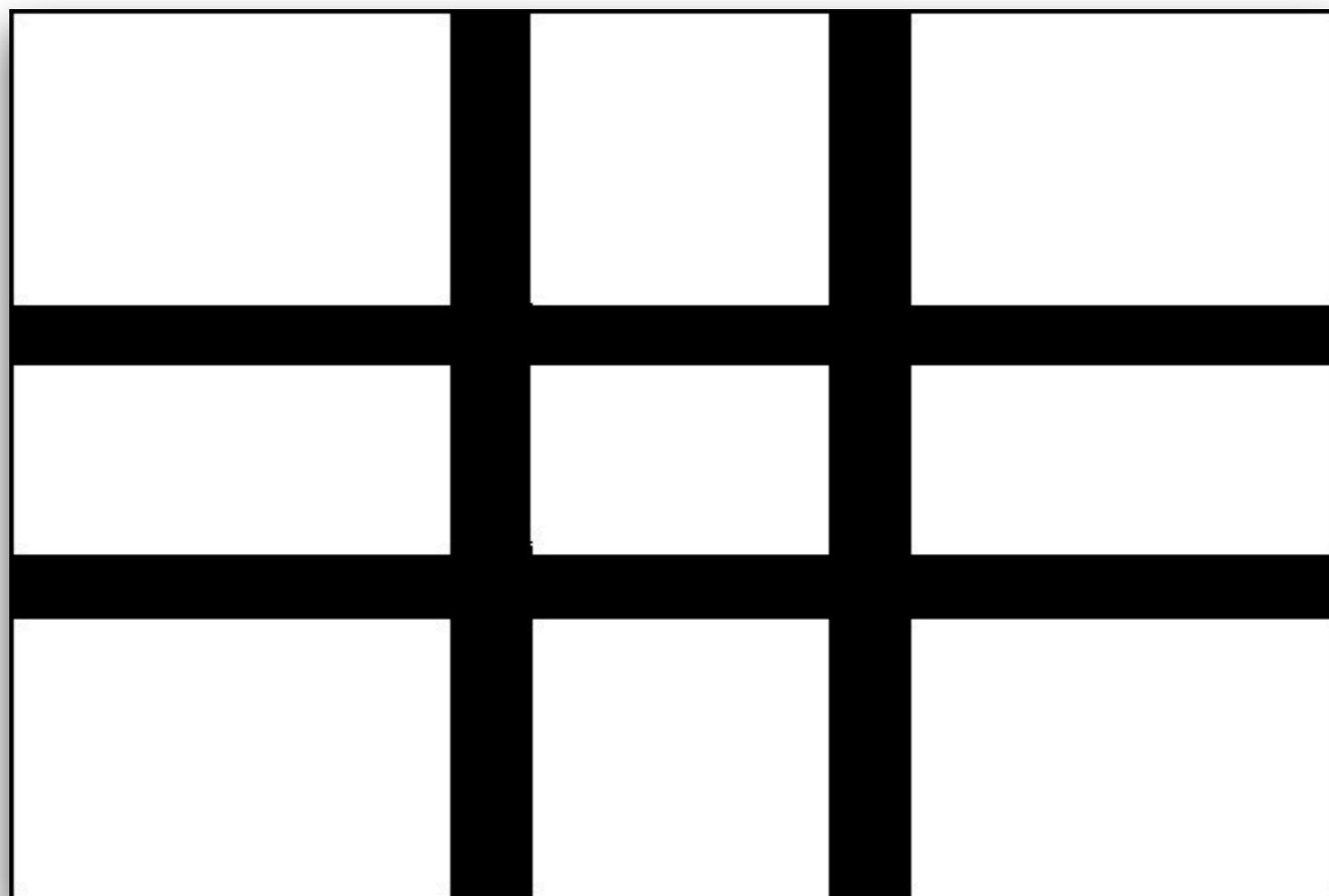
Формулировки для практического достижения этой пресловутой гармонии методом золотого сечения часто противоречат друг другу частично или полностью и варьируются в своей ультимативности. Например, можно встретить такое: «Очень удобно использовать правило золотого сечения для размещения горизонта (на верхней или нижней линии)». Мне становится невыносимо тоскливо от одной мысли, что я прихожу в фотогалерею и вижу развешенные фотографии, в которых горизонт находится ровно на одной из двух линий. Если еще и пропорции кадра соблюдены по этому правилу, то получается пугающая своей невыносимостью гармония. Или другой вариант: «Если вы снимаете портрет, то лучше размещать глаза на верхней горизонтальной линии золотого сечения». Хочется спросить: а куда девать портреты, где глаза где-то в другом месте? Сжечь? Предать анафеме мастеров-фотографов, которые ошиблись и не разместили там глаза портретируемых?

Ответы на эти вопросы приходят сразу после ознакомления с другими формулировками. Согласно другим мнениям, опять-таки из соображений гармонии, не обязательно размещать все на линиях золотого сечения и на их пересечении. Можно вместо этого разместить все нужное для гармонии, включая глаза, где-то рядом или даже на линиях третей. Для этого производители некоторых камер даже делают разметку экрана, и ее можно видеть через видоискатель. Как далеко от магических линий мы можем что-то смещать? Для тех, кто не делает различий между двумя этими правилами и считает одно правило упрощением другого, ответ очевиден: по крайней мере на то расстояние, на которое линии третей отличаются от линий золотого сечения. Берем листок бумаги с линиями третей и листок с линиями золотого сечения.

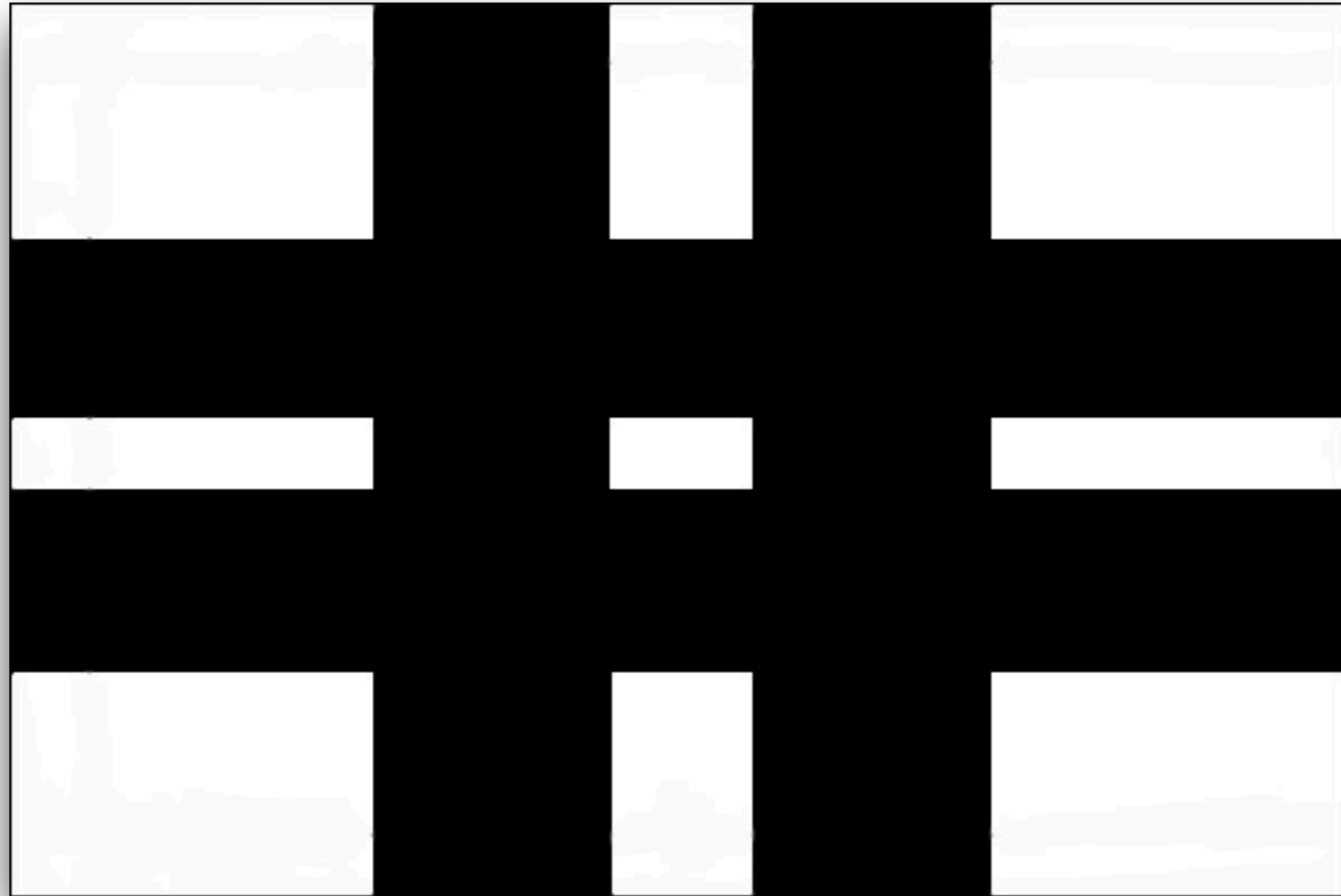

Линии третей



Линии золотого сечения



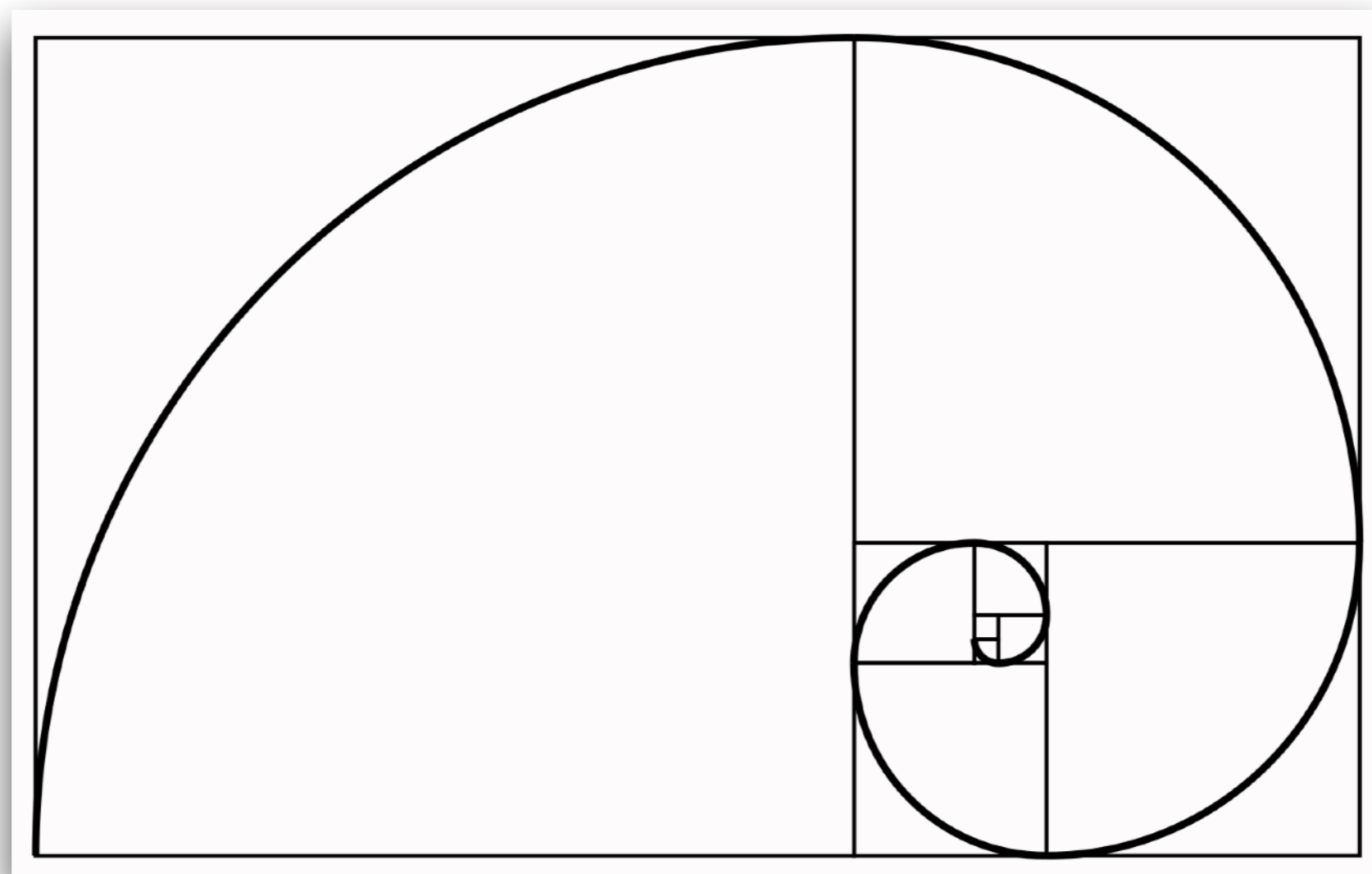
Накладываем одно на другое и закрашиваем область между ними. Получим этот рисунок. Толщина этих линий — это характеристика погрешности, с которой мы можем соблюдать два обсуждаемых правила, применяя их как одно. Следовательно, на такую же толщину мы можем отступить от каждой из этих линий к центру и к краям кадра.

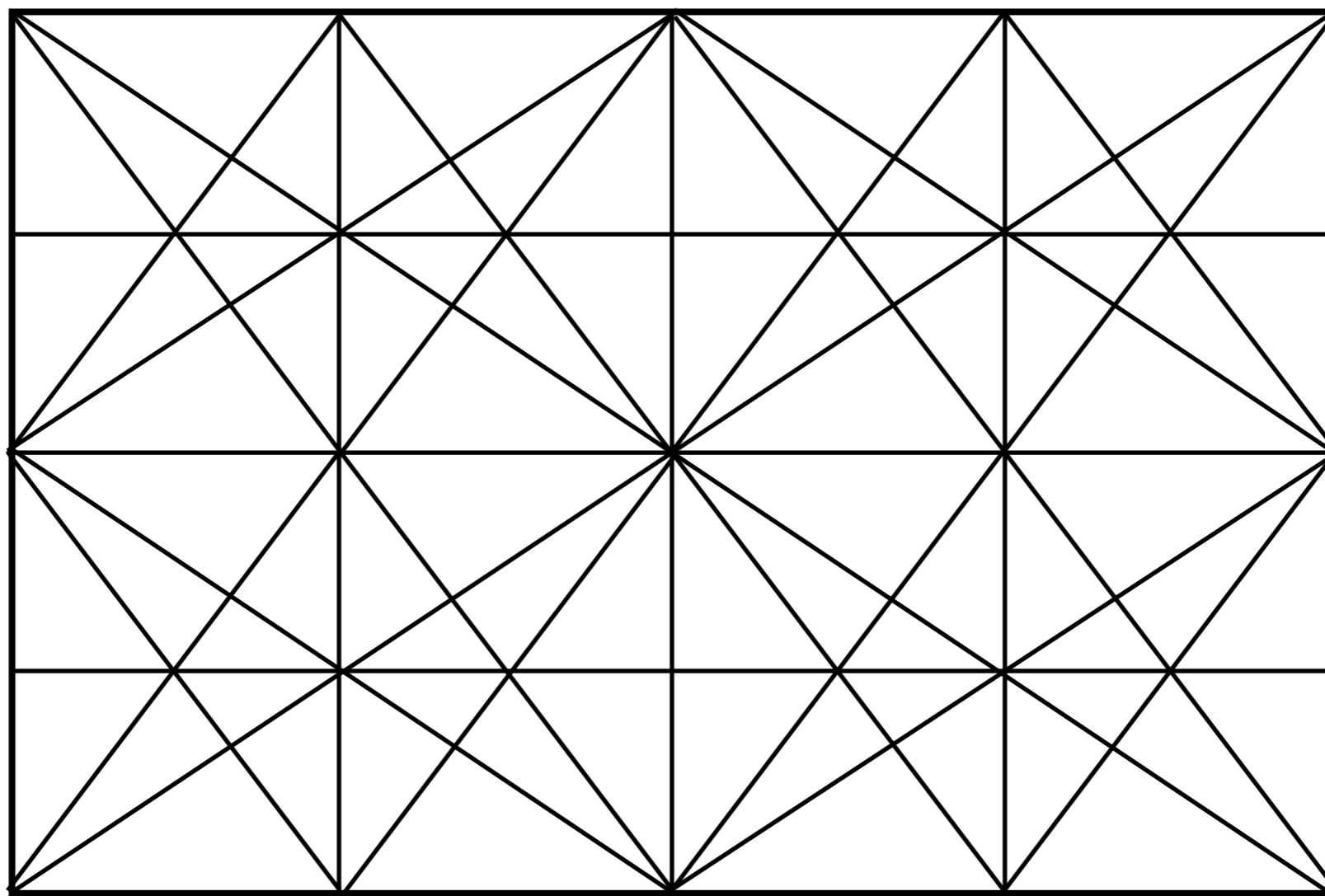


Откладываем с каждой стороны от толстых линий по такому же расстоянию и опять закрашиваем. Получаем ту часть плоскости кадра, в которую должно попасть что-то важное, чтобы правило соблюдалось. Не кажется ли вам, что туда с высокой вероятностью всегда попадет что-нибудь важное?

Однако оказывается, что не все считают, что правило третей — это упрощенное правило золотого сечения. Некоторые думают, что правило возникло от того, что у каждого из нас просто два глаза (хотя и не у всех!) и что глаза условно делят плоскость кадра на три части. Не вполне понятно, почему на одинаковые части. Вероятно, на неодинаковые части нам делить кадр не позволяет какой-то особый вид фотографической религии. Сторонники чистого правила золотого сечения говорят о том, что про правило третей надо забыть. Вместо этого надо вспомнить, что золотое сечение не ограничивается четырьмя линиями в плоскости и что все гораздо сложнее и интереснее.

Задавая поиск в интернете, вы можете самостоятельно найти примеры многочисленных геометрических построений, которые убедительно показывают, что золотое сечение находится практически везде! Например, характерное построение показано здесь.





Не стоит забывать еще о всяких других «важных линиях» и о возможности построения золотых пропорций с их участием.



Если знать математику на уровне 9 класса школьной программы, каждый может на спор найти соблюдение правила золотого сечения практически в любом произведении искусства и в любой фотографии. Одним словом, множественность интерпретаций этого золотого правила, противоречия в формулировках и выполнимость при всех обстоятельствах делают это правило абсолютными столь же абсолютно бесполезным.

Допустим, мы остановимся на какой-то простой формулировке правила, взяв только линии золотого сечения или линии третей, или их пересечения. Часть приверженцев обсуждаемого правила связывают эти линии и точки с повышенным вниманием зрителя при разглядывании изображения. Оказывается, что и это убеждение умозрительно и не имеет никакой убедительной основы в экспериментах. При этом есть факты, которые заставляют в нем усомниться.

Например, упомянутое в предыдущем разделе исследование методом слежения за зрачком глаза, в котором испытуемым предлагалось найти дефекты в орнаментах, показало, что в отличие от центральной, линии третей и другие «особые» линии ничем не выделяются и не привлекают априори повышенного внимания зрителя.

Кроме того, как показано в исследовании, Джеймса Гурни (Gurney J., *Imaginative Realism: How to Paint What Doesn't Exist*, Andrews McMeel Publishing, 2009.) тем же методом, расположение элемента изображения на какой-либо линии золотого сечения не приводит автоматическ к привлечению внимания к этому элементу. Если же привлекающий внимание элемент (например, лицо человека) расположить в произвольном месте изображения, то он будет все равно привлекать к себе внимание независимо от того, попал он в золотое сечение или нет.

Таким образом, исследования методом слежения за зрачком глаза показывают, что золотое сечение не оказывает влияния на внимание зрителя и что связывать внимание зрителя с золотым сечением безосновательно.

Святая вера в золотое сечение — это феномен из области нумерологии, которая привлекает большое число людей. Эти люди хотят объяснить все очень простыми вещами (красивыми числами, полнолунием и прочим). Поломка компьютера, забывание дома мобильного телефона и неожиданный гнев начальника на работе гораздо проще объяснить полнолунием, чем собственной забывчивостью, невниманием к бытовой технике и непониманием собственного начальника. Как же может обычный человек принять на себя столько грехов, если на небе такая красивая полная луна?! Кроме того, незнание сложных разделов математики (например, дифференциальной геометрии) и знание простых (например, чисел Фибоначчи) имеет замечательный эффект. Многие думают так: «Если эти простые математические штуки понимаю даже я, значит в этом что-то есть!». Да и вообще, даже образованным людям часто свойственно верить во всякие чудеса, магические числа, пришельцев, чудодейственные свойства пирамид и прочую ерунду.

Чтобы проиллюстрировать эту мысль, позволю себе описать одно исследование, проведенное учеными-психологами (и описанное в прекрасной книге Дугласа Хофштадтера)\*. Барру Сингер и Виктор Бенасси, сотрудники факультета психологии Университета Калифорнии в Лонг Бич, провели любопытное исследование и опубликовали статью под названием «Некоторые люди постоянно одурачены» («Fooling Some People All the Time»)\*\*.

\* Hofstadter D., *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*, Basic Books, 1985.

\*\* Это название цитирует известное высказывание Авраама Линкольна:

«You can fool some of the people all of the time, and all of the people some of the time, but you cannot fool all of the people all of the time.» (Вы можете все время дурачить некоторых людей все время или некоторое время всех людей, но вы не можете дурачить все время всех людей.)

Суть исследования была такой: в студенческую аудиторию в этом университете пригласили фокусника (Крэйга Рейнолдса). Одной группе студентов он был представлен как аспирант, интересующийся психологией паранормального, и как человек, который продемонстрирует сверхспособности психики. При этом преподаватель явно дал понять, что он лично ни в какие такие сверхспособности не верит. После демонстрации фокусов более двух третей студентов (а это факультет психологии весьма престижного университета!) поверили, что перед ними свершался акт волшебства. Некоторые даже пытались как могли защищаться от дьявольщины. Второй группе Крэйг был представлен как фокусник, не претендующий на чудеса. В этой группе более половины студентов посчитали, несмотря на предупреждение, что Крэйг обладает сверхчеловеческими способностями. Я немного упростил описание. Поверьте, что исследование было проведено по всем правилам эксперимента и придраться было совершенно не к чему. Людям свойственно верить в чудеса и, даже если я буду использовать очень умную аргументацию и попытаюсь убедить читателей в том, что никакой магии золотого сечения не существует, больше половины со мной не согласятся уже потому, что верить во всякую ерунду — в природе человека.

# Глава 5

Коротко о разных других мифах

## МИФЫ О КОМПОНОВКЕ КАДРА

О компоновке кадра есть много всяких мифов. Кое-какие мы уже рассмотрели в главах 1 и 4. Рассмотрим теперь некоторые другие заблуждения.

### *Нужно оставлять место перед движущимся объектом*

Эта тема совершенно аналогична подробно рассмотренной ранее теме (в главе 1 этой книги) о пространстве перед взглядом изображаемого человека. Как и в случае со взглядом, это утверждение — чрезмерное обобщение. Если вы хотите показать, что объекту есть куда двигаться, то можно оставить место. Если хотите показать, что двигаться как раз некуда, то место оставлять не нужно. Кроме того, динамику можно передать и другими способами, не обязательно за счет места перед движущимся объектом.

А есть еще и такой вариант: выходящий из кадра человек может символизировать именно уход, покидание конкретного места. Различных ситуаций может быть огромное количество.

Пример совершенно нормального кадрирования, когда места перед движущимся человеком оставлено мало, на фотографии Nikos Economopoulos “On the road from Tirana to the south”.

### *Самое важное в кадре должно быть в правом верхнем углу*

Идея об особых свойствах правого верхнего угла весьма распространена и связана, по-видимому, с переносом представлений об устройстве web-сайтов на фотографию. Ее даже невозможно рассматривать всерьез. Достаточно взять альбом какого-нибудь известного мастера фотографии или сходить на выставку и убедиться, что это совершенно не так. Нет никакой уверенности и в том, что это утверждение справедливо при построении web-сайтов.



Nikos Economopoulos, *On the road from Tirana to the south.*

Поэтому компании, которые не жалеют на это денег, заказывают специальные исследования для проверки: насколько сайт удобен и станет ли он удобнее при переносе ключевых вещей из одной части экрана в другую.

В уже упомянутом в разделе о золотом сечении исследовании Джеймса Гурни было показано, что важное в кадре может находиться где угодно, и оно будет обязательно замечено, если это действительно значимый элемент изображения.

*Надо учитывать, что мы читаем кадр слева направо*

Это очень распространенная и старая идея, но совершенно несостоятельная по нескольким причинам: (1) мы не «читаем» кадр слева направо, и это видно в любом айтрекинговом эксперименте по разглядыванию изображений, поэтому нет даже смысла цитировать какое-то конкретное исследование, (2) даже если бы зрители «читали» кадр слева направо, то непонятно, что из этого следовало бы, потому что, чтобы такой информацией осознанно пользоваться, надо построить еще целый ряд столь же нелепых предположений, (3) обычно эту нашу привычку связывают с особенностями чтения, а как известно, не во всех языках чтение организовано слева направо.

Хочу дать более развернутый комментарий по первому пункту, потому что его будет более чем достаточно, чтобы этот миф развеять. В каждой фотографии есть центры внимания (иногда их называют композиционными центрами). Это то, что несет важную информацию (например, лица людей) и то, что как-то выделено (например, контрастом). В процессе разглядывания зритель обычно переходит взглядом от одного центра к другому. Повторюсь: это подтверждают все исследования методом слежения за зрачком глаза. Более того, даже когда нет таких центров вообще, а есть просто геометрический орнамент, а не реальные фотографии, то даже и в этом случае не происходит считывания слева направо.

*Горизонт не должен быть по центру, необходимо акцентировать либо поверхность земли, либо небо*

В подавляющем большинстве случаев в пейзажной фотографии соблюдается это правило, хотя и не обходится без исключений. Например, фотография Андреаса Гурски «Рейн II» (1999), самая дорогая на момент написания этого текста из когда-либо продававшихся на аукционе, разделена линией горизонта пополам, и это одна из задумок автора. Ради создания желаемого эффекта Гурски исключил из этой фотографии все, что могло бы напоминать «главный объект», «смысловый центр» и вообще почти все, за что «цепляется взгляд». На аукционе Christie в 2011 году она была продана за 4338500 долларов. Другим примером могут служить фотографии Хироси Сугимото в серии «Морские пейзажи», которые хранятся в коллекциях Музея Гуггенхайма, Музея современного искусства в Сан-Франциско и в Venesse House на острове Наошима. Но это концептуальная фотография, а в «обычных» пейзажах такое можно увидеть значительно реже. Хотя где границы между «обычной» и концептуальной фотографией?

Тем не менее, удачные пейзажи с таким делением пополам все же встречаются, и их немало. Их часто можно видеть, когда автору хочется создать ощущение стабильности, спокойствия или скуки.

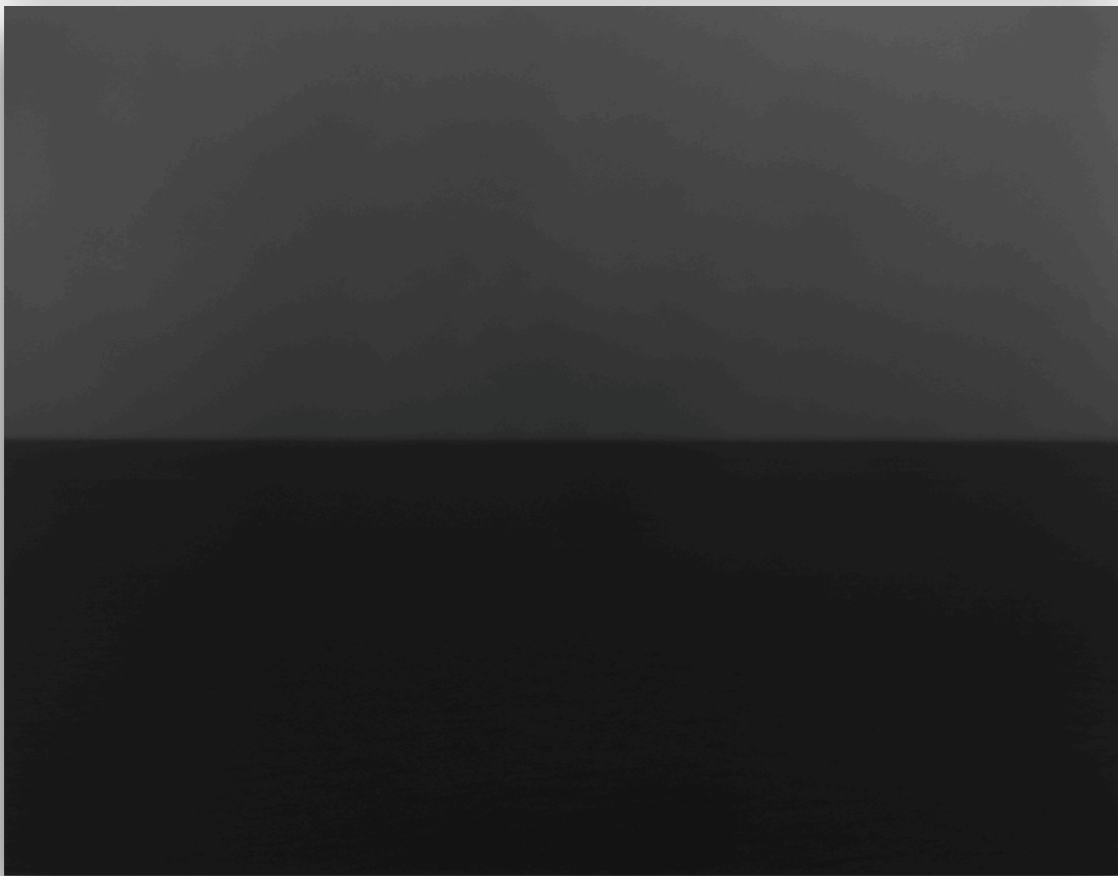
Несколько примеров приведены ниже.

Если говорить о делении кадра пополам в более широком смысле, то на эту тему тоже есть масса известных контрпримеров, хотя нельзя сказать, что это частое явление. Здесь можно упомянуть известную фотографию «Chez Mondrian, Paris» (1926) авторства André Kertész.





Фотография Андреаса Гурски «Рейн II» (1999).



Хироси Сугимото



Paolo Pellegrin. Drill stations bore new Uranium mine holes at Tortkuduk, one of two mines run by the Katco JV owned by Kazatomprom and French Areva. Kazakhstan. 2007.



Henri Cartier-Bresson, Portugal. Alentejo. 1955.



Mark Power. Poland. Leba. August 2006.



*A. Kertész*

*Paris*

André Kertész, Chez Mondrian, Paris (1926).

## *Не нужно оставлять «много воздуха»*

У новичков обычно есть острое желание избавиться при кадрировании от «лишних» пустых пространств. Между тем это часто ложное желание. Общих внятных правил тут нет, и надо ориентироваться на собственное чутье. Однако надо иметь

в виду, что «воздух» совсем не всегда играет роль бессодержательного пространства. Объем «воздуха» помогает создать ощущение масштаба, помогает показать место объекта в общем пространстве, создает ощущение величия и объема окружающего пространства, свободы. Совершенно необязательно, чтобы каждый квадратный миллиметр изображения чем-то был заполнен. Свободные пространства активно практикуют фотографы-минималисты. Неправильно утверждать, что пустые пространства в кадре априори лишние. Ниже я привожу несколько классических фотографий с большим объемом воздуха.

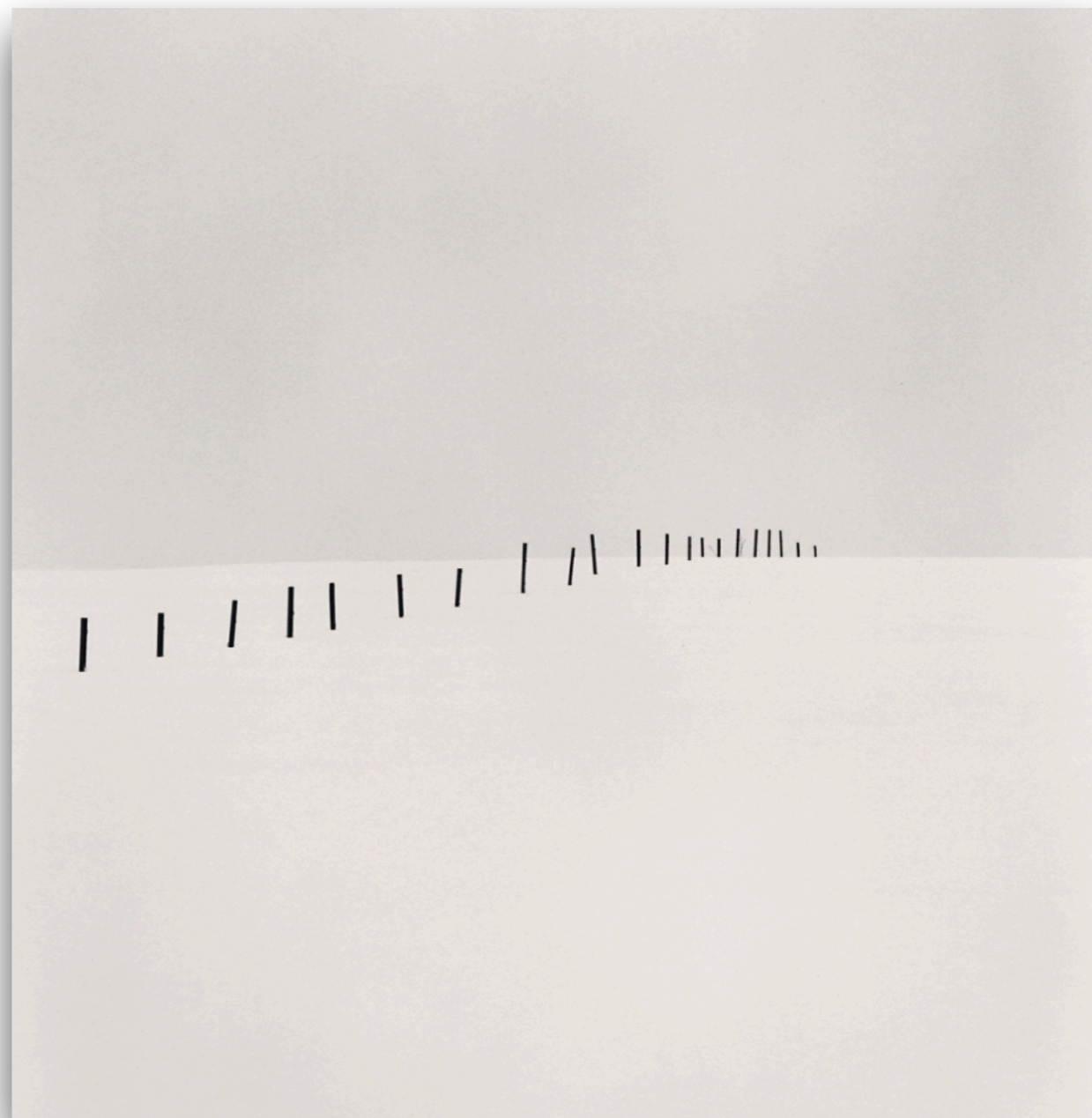
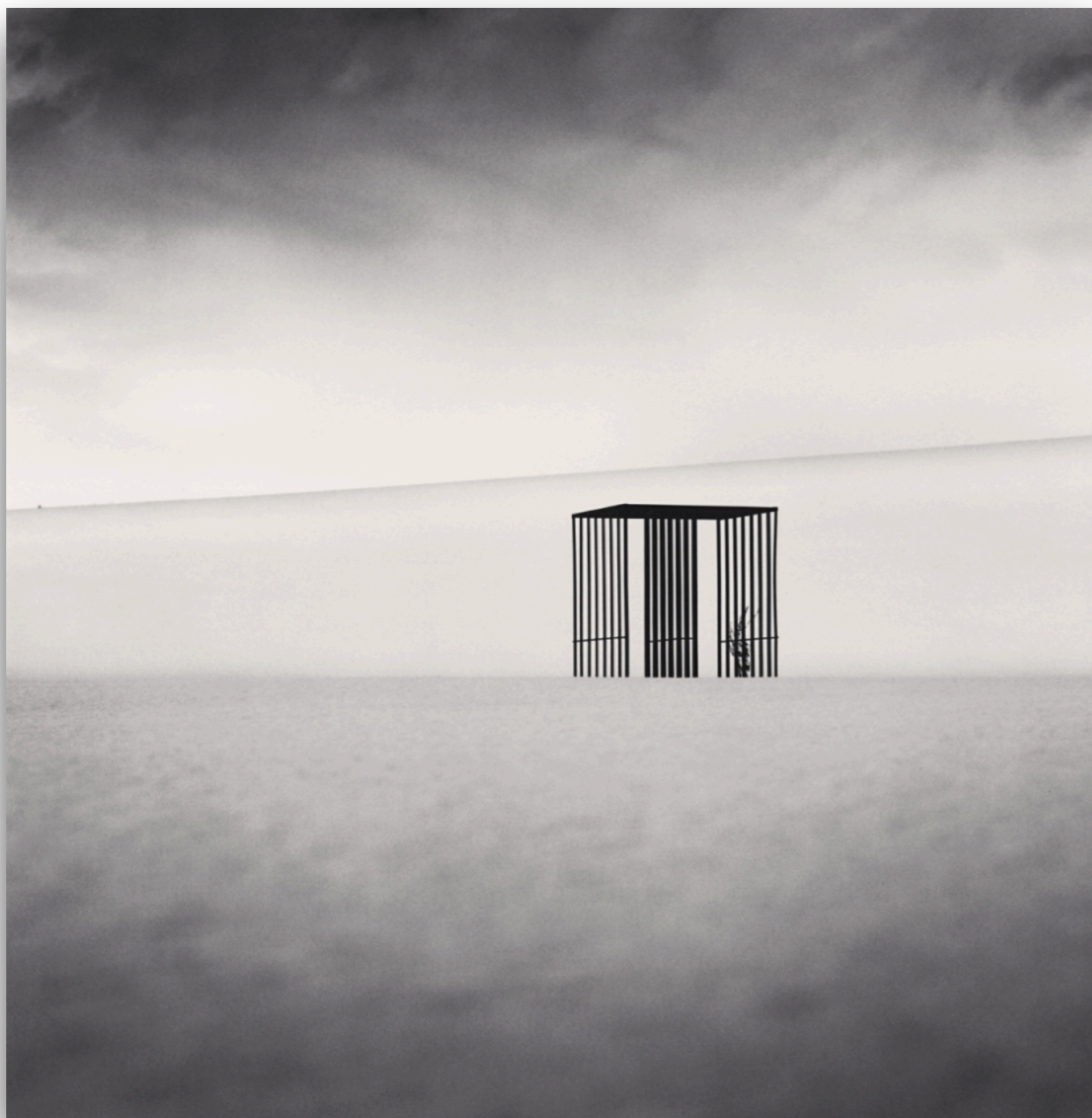


Fan Ho, Approaching shadow (1954).





Daniel Rueda and Anna Devis. Creative stories.



Фотографии Michael Kenna: Nandaro Box, Nayoro, Hokkaido, Japan. 2004;  
Twenty One Fence Posts, Shirogane, Hokkaido, Japan. 2004.

## *Ничто не должно касаться границ кадра и друг друга своими контурами*

Принято считать, что все, что попало в кадр, все фигуры, не должны своими контурами касаться границ изображения. Даже более того: желательно, чтобы фигуры в кадре не касались контурами друг друга. Считается нормальным, когда они либо разъединены, либо частично закрывают друг друга. Касание выглядит как неопрятная случайность.

Выше мы уже обсуждали, что, если в кадр попадает человек, а его голова оказывается расположенной близко к верхней границе кадра, то считается нормальным либо слегка «зарезать» макушку, либо скадрировать изображение, сдвинув человека вниз, чтобы между контуром и границей оставалось пространство. Как мы уже выяснили выше, верхняя граница кадра, касаясь головы человека, «давит» на него. Обсуждаемое правило более общее. Оно применяется не только в отношении касания верхней границы кадра и головы. Никакие касания не приветствуются.

Это правило пришло из живописи. Ведь художник всегда может выбрать, как ему нарисовать, а реальная жизнь полна случайностей и возможны касания контурами. Фотографы обычно тоже стараются избегать таких касаний в силу традиций и привычки. Кроме того, касания редки по чисто статистическим соображениям. Тем не менее, можно себе представить, что касания могут быть использованы как художественный прием. Как на фотографии Matt Stuart.

А вот пример касания края кадра: Patrick Zachmann, FRANCE. Pays de la Loire region. Loire-Atlantique department. Town of Nantes. Les Anneaux de Daniel BUREN. Это кольцо специально ставлено автором в границы так, как будто оно удерживается ими.



Matt Stuart



Patrick Zachmann, France. Pays de la Loire region. Loire-Atlantique department. Town of Nantes. Les Anneaux de Daniel Buren.

### *Прямые линии не должны выходить из угла кадра*

Ситуация, когда прямая линия выходит точно из угла кадра, чаще всего рассматривается как случайность, либо как умышленная, неуместная аккуратность. И то и другое традиционно вызывает претензии у наиболее консервативно настроенных зрителей. Так же как и в случае других «правил», исключений можно найти довольно много, особенно когда мы имеем дело с «геометричными» и «графичными» кадрами. В настоящее время это правило игнорируется подавляющим большинством опытных фотографов, и за соблюдением этого правила почти никто не следит. На этой фотографии Constantine Manos, USA. Florida. Daytona Beach. 1997 линия выходит из нижнего левого угла.

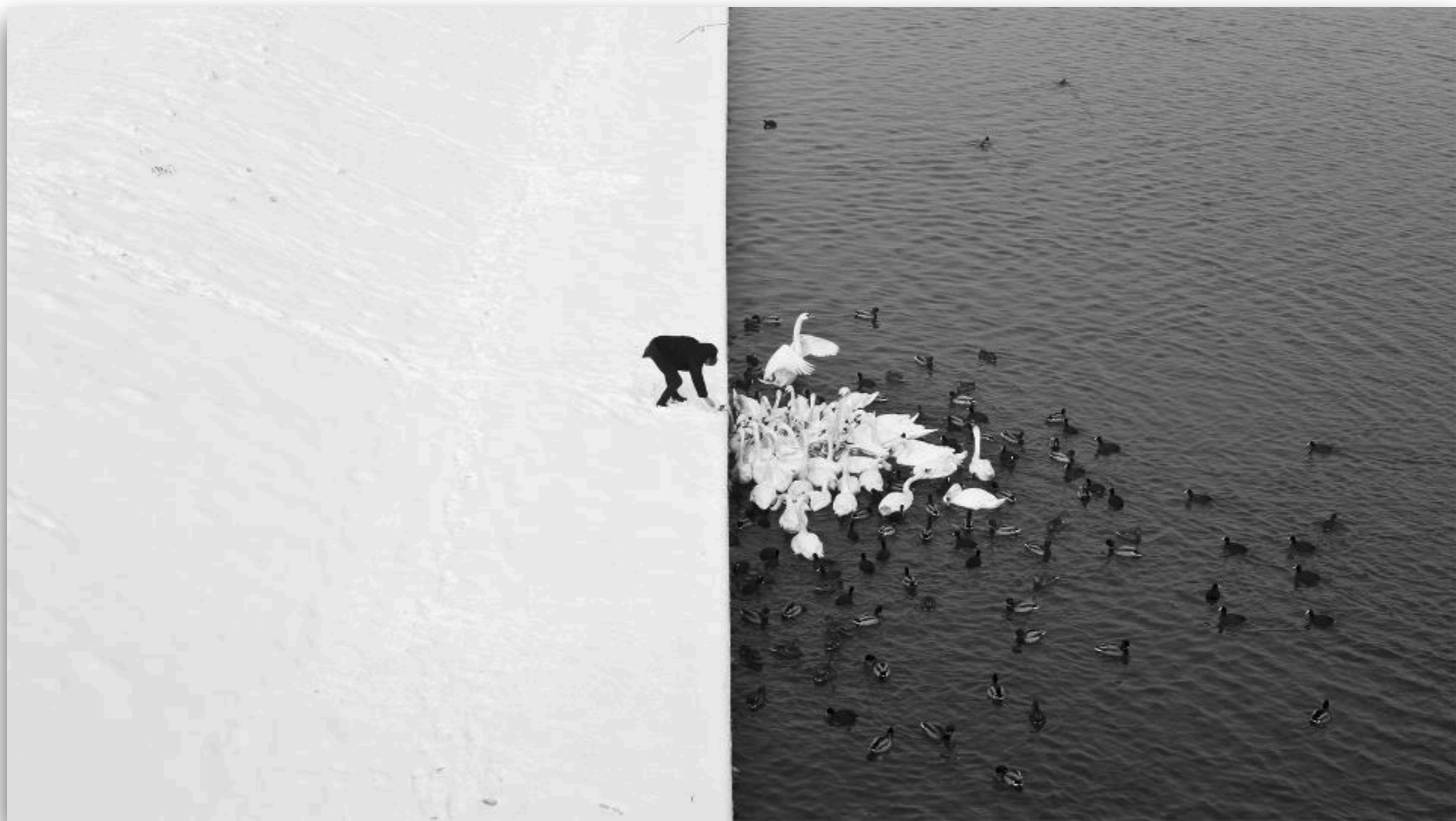
### *Прямые линии не должны проходить через весь кадр*

Когда слышишь такое, хочется спросить: «Ну а как же линия горизонта? Опять исключение?». Утверждение о нежелательности таких линий связано с ожиданием, что деление кадра прямой линией разделит изображение на две части, что будет приводить к нарушению целостности кадра. Но ведь кроме эффектов, которые кадр разделяют, есть еще и эффекты, которые кадр объединяют в единое целое.

Кроме того, есть очевидные случаи, когда деление кадра уместно и оправдано: фото Marcin Ryczek «A Man Feeding Swans in the Snow». Этот кадр построен на контрасте левой и правой частей. Не только прямая линия разделяет кадр, но еще более сильный эффект достигается благодаря различию фонов в левой и правой части. В разделах «Баланс членения плоскости изображения» (глава 2) и «Горизонт не должен быть по центру» (глава 5) можно найти другие примеры деления кадра прямыми линиями. Их, вообще, очень много, и они встречаются сплошь и рядом.



Constantine Manos, USA. Florida. Daytona Beach. 1997.



Marcin Ryczek. A Man Feeding Swans in the Snow.



### *Горизонтальный формат кадра тяготеет к покою*

Эта идея тоже пришла из живописи и не имеет с фотографией ничего общего. В фотографии формат кадра определяется тем, какая техника у вас есть под рукой, какие форматы кадра она допускает и какие форматы кадра более удобны для показа в альбомах, книгах, журналах и на вебсайтах, для которых часто предназначается снимок. В фотографии квадратные изображения встречаются намного чаще, чем в живописи. Большинство же прямоугольных фотографий, которые делают фотографы, имеют горизонтальный формат (по статистике, около 70%). Горизонтальные фотографии и делать, и использовать в большинстве случаев удобнее. Что касается тяготения к покою или беспокойству, то с форматом кадра это, со всей очевидностью, никак не связано. Ощущения покоя, стабильности или беспокойства можно добиваться абсолютно при любом формате кадра.

### *Восходящая и нисходящая диагональ*

С диагоналями в кадре связано много заблуждений, и существует много всяких нечетких формулировок относительно того, какую роль они играют. Есть две главные диагонали — из левого нижнего угла в правый верхний угол (условно: восходящая) и из левого верхнего угла в правый нижний (условно: нисходящая). Я употребил слово «условно», потому что многие ошибочно считают, что мы склонны «читать кадр» слева направо. Поэтому восходящую диагональ мы ассоциируем с подъемом, а нисходящую — со спуском. Как я уже объяснил выше в этой главе, это совершенно неверное утверждение. И, вообще, всякого рода предпочтения относительно левой и правой части изображения, по меньшей мере, спорны и плохо исследованы. Пока нет ни одного серьезного доказательства того, что существуют различия в восприятии или существенные статистические различия в эстетических предпочтениях направленности чего-либо в кадре вправо или влево.

Есть также идеи, связанные с эмоциональным восприятием того, что изображено вдоль восходящей и нисходящей диагоналей. Например, многие считают, что первая ассоциируется с эмоциональным подъемом, а вторая — с эмоциональным снижением. Этот тезис также пришел от теоретиков живописи и абсолютно ничем не обоснован.

## КОМПОЗИЦИЯ В КАДРЕ НЕ ДОЛЖНА СОЗДАВАТЬ ДИСКОМФОРТ

Это, конечно, заблуждение. Иногда визуальный дискомфорт — это задача фотографии или произведения живописи, а не ее дефект, и она может быть решена разными способами. Дискомфорт может вызывать само содержание изображения, но может быть и результатом применения какого-нибудь композиционного приема. Например, искажение перспективы в картине Джорджо де Кирико вызывает дискомфорт: Giorgio de Chirico. *Mystery and Melancholy of a Street*<sup>1</sup>. (1914. Oil on canvas. 88 × 72 cm).

Интересно, что зрительный дискомфорт может оказаться источником лучшего запоминания изображения. Есть целые альбомы дискомфортных изображений, например, фотографии Roger Ballen или Loretta Lux.

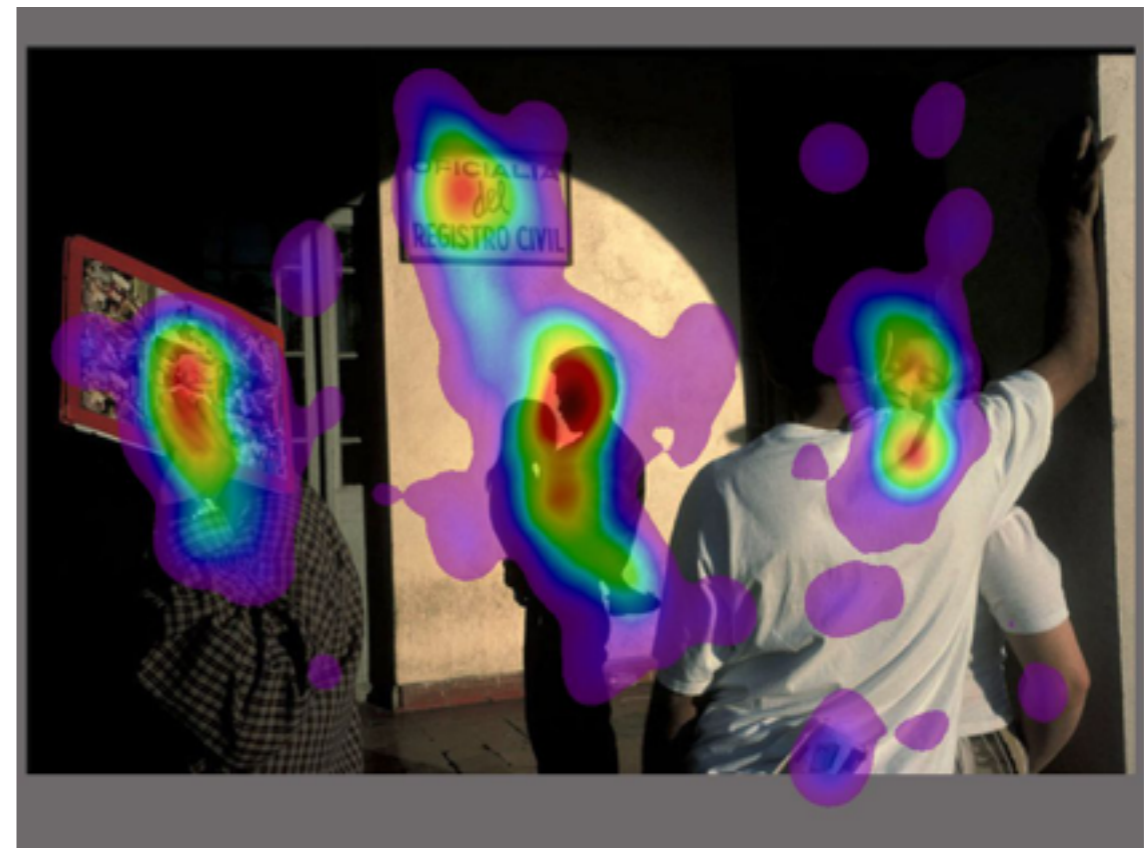
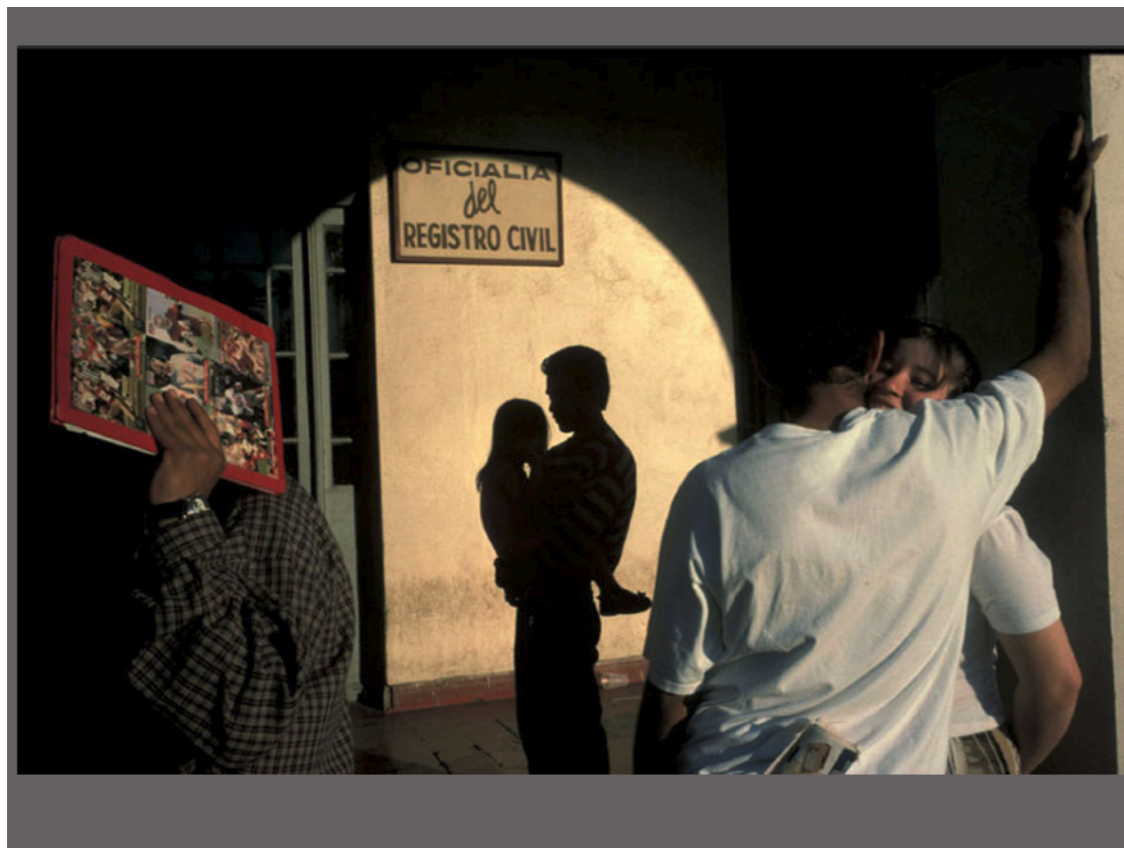
Кроме того, как я уже отмечал ранее, творческий фотограф чаще ориентируется на творческого зрителя, на зрителя-исследователя, а не на зрителя-потребителя. Следовательно, он может и не ставить задачи доставить удовольствие от просмотра комфортных изображений.



Giorgio de Chirico. Mystery and Melancholy of a Street<sup>1</sup>. (1914. Oil on canvas. 88 × 72 cm

## В КАДРЕ ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДИН ЦЕНТР (НЕСКОЛЬКО ЦЕНТРОВ) ВНИМАНИЯ

Здесь мы имеем дело сразу с двумя мифами, которые явно противоречат друг другу. На самом деле, совершенно понятно, что в кадре может быть любое число центров внимания. Кроме того, как показывает мой исследовательский опыт, даже искушенные зрители не всегда правильно оценивают, сколько центров внимания есть в изображении. Так, например, по опросам, в известной фотографии Алекса Уэбба (Alex Webb, MEXICO. Nuevo Laredo, Tamaulipas. 1996) многие усматривают три центра внимания. Между тем, исследование методом слежения за зрачком глаза показало, что таких центров четыре. Это можно видеть на тепловой карте, усредненной для десяти испытуемых.



Есть фотографии, в которых, казалось бы, один центр внимания. Таковыми, например, можно считать одиночные портреты. Но даже и в них можно выделить несколько центров, потому что не до конца понятно, что называть центром. Например, на фотографии Джерома К. Джерома (William and Daniel Downey, «Jerome K. Jerome») ниже можно видеть один центр (человек в целом) или несколько (голова, руки, пенсне, платок в кармане, и так далее). Иногда построение тепловых карт после айтренинговых исследований дает ответ на вопрос о количестве центров, но не станет же фотограф проводить исследование по каждой своей фотографии.



## НЕЛЬЗЯ ПЕРЕКАДРИРОВАТЬ, НО ЕСЛИ ВЫ ВСЕ-ТАКИ ЭТО ДЕЛАЕТЕ, ТО НЕЛЬЗЯ ИЗМЕНЯТЬ ПРОПОРЦИИ КАДРА

С момента появления пленочной фотографии съемка часто предусматривала последующее перекадрирование в силу недостатков оптики. Да что там говорить о фото! Даже готовые картины обрезались и наращивались. Например, известно, что Врубель надшивал холст своей картины «Демон». Многие примеры очень известных фотографий — это перекадрированные работы. Вот интересный пример: портрет Стравинского в исполнении Арнольда Ньюмана (1946) и его полная версия.

Среди фотографий, которые стали иконами, всем известен портрет Че Гевары и его полная версия. В перекадрировании нет ничего плохого. Однако если вы это делаете слишком часто, то скоро вам станет лень думать о кадрировании во время съемки. А если вы все время стараетесь получить кадр, не требующий перекадрирования после съемки, то скоро вам станет лень думать об этом после съемки, и вы будете добиваться желаемого результата сразу. Справедливости ради надо отметить, что опытные фотографы редко перекадрируют свои фотографии, но если они видят, как можно улучшить готовый снимок, то нет никаких причин этого не делать.

Особая история — это сохранение пропорций кадра при перекадрировании. Для каждого отдельного кадра нет оснований сохранять пропорции сторон. Но если вы делаете фотографическую серию или подбираете фотографии для своей выставки, то удобнее всего, чтобы фотографии были с одинаковыми пропорциями сторон, одинакового размера и даже одинаковой ориентации. Не вредно также представлять себе, куда пойдут ваши фотографии и какие требования существуют у ваших клиентов, заказчиков, если вы снимаете не для себя. В этом случае удобнее сразу снимать в нужных пропорциях и ничего не перекадрировать. «Удобнее» не означает, что обязательно именно так и делать.



Арнольд Ньюман. Портрет Стравинского.



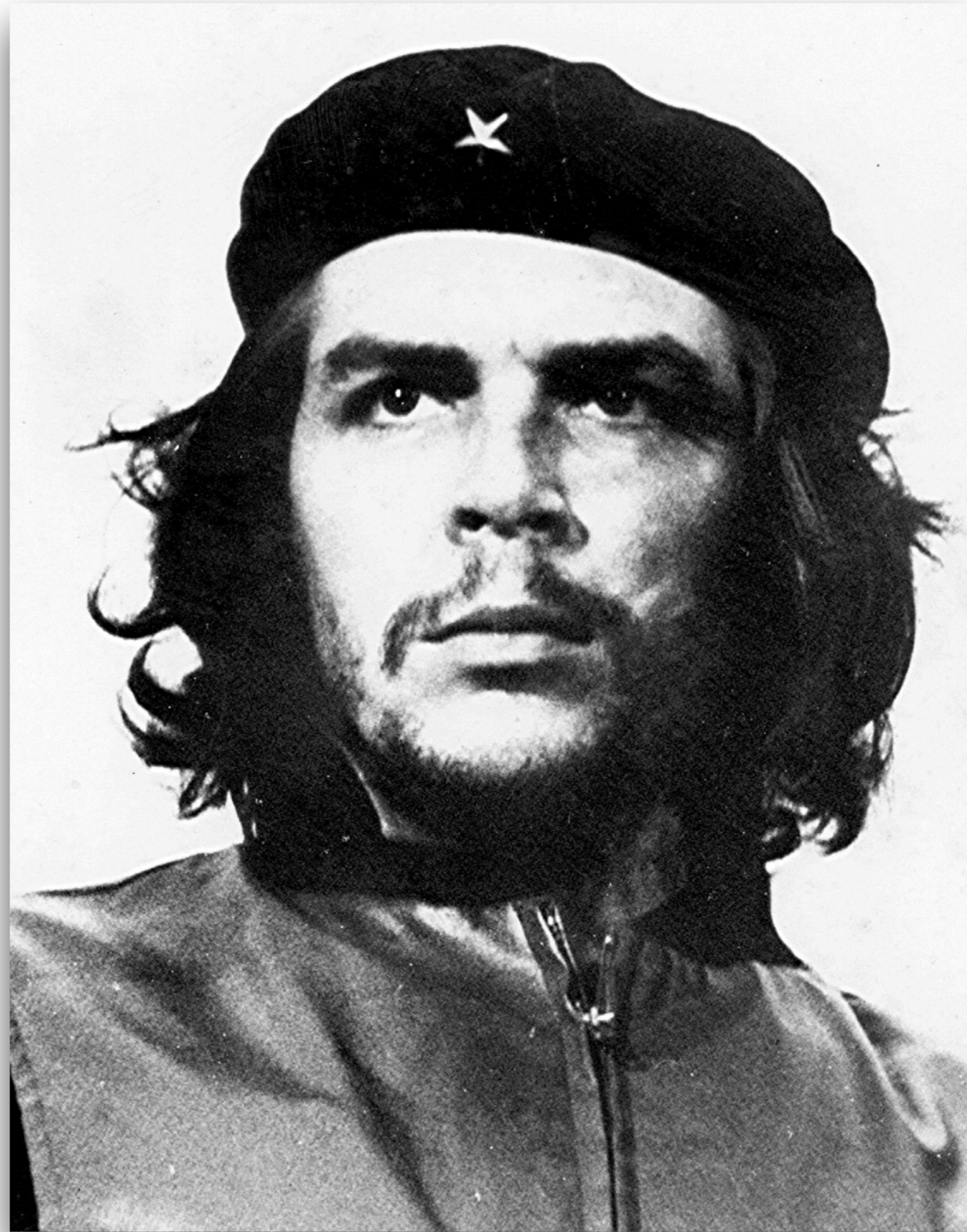
X

13.

KODAK SAFETY

5 222 191 159 127 102 76 51 25 0





Alberto Korda, Che Guevara.



Alberto Korda, Guerrillero Heroico — Che Guevara. Полная версия.

## ЗАВАЛЕННЫЙ ГОРИЗОНТ

Это словосочетание уже стало символом идиотизма комментаторов фотографий в интернете. Даже не знаю, надо ли еще кого-то убеждать в том, что в заваленном горизонте априори нет ничего плохого. Но все-таки, бывают фотографии, где завал горизонта режет глаз, где он не оправдан. Бывает и так, что без завала горизонта фотография выглядит гораздо менее удачно, а бывает так, что неважно, завален горизонт или нет.

Вот пример, когда заваленный горизонт играет на пользу композиции: надпись «для белых» оказывается выше, чем надпись «для цветных» (Elliott Erwitt, USA. North Carolina. 1950)



## РУКИ — ТАКОЙ ЖЕ ЦЕНТР ВНИМАНИЯ, КАК И ЛИЦО

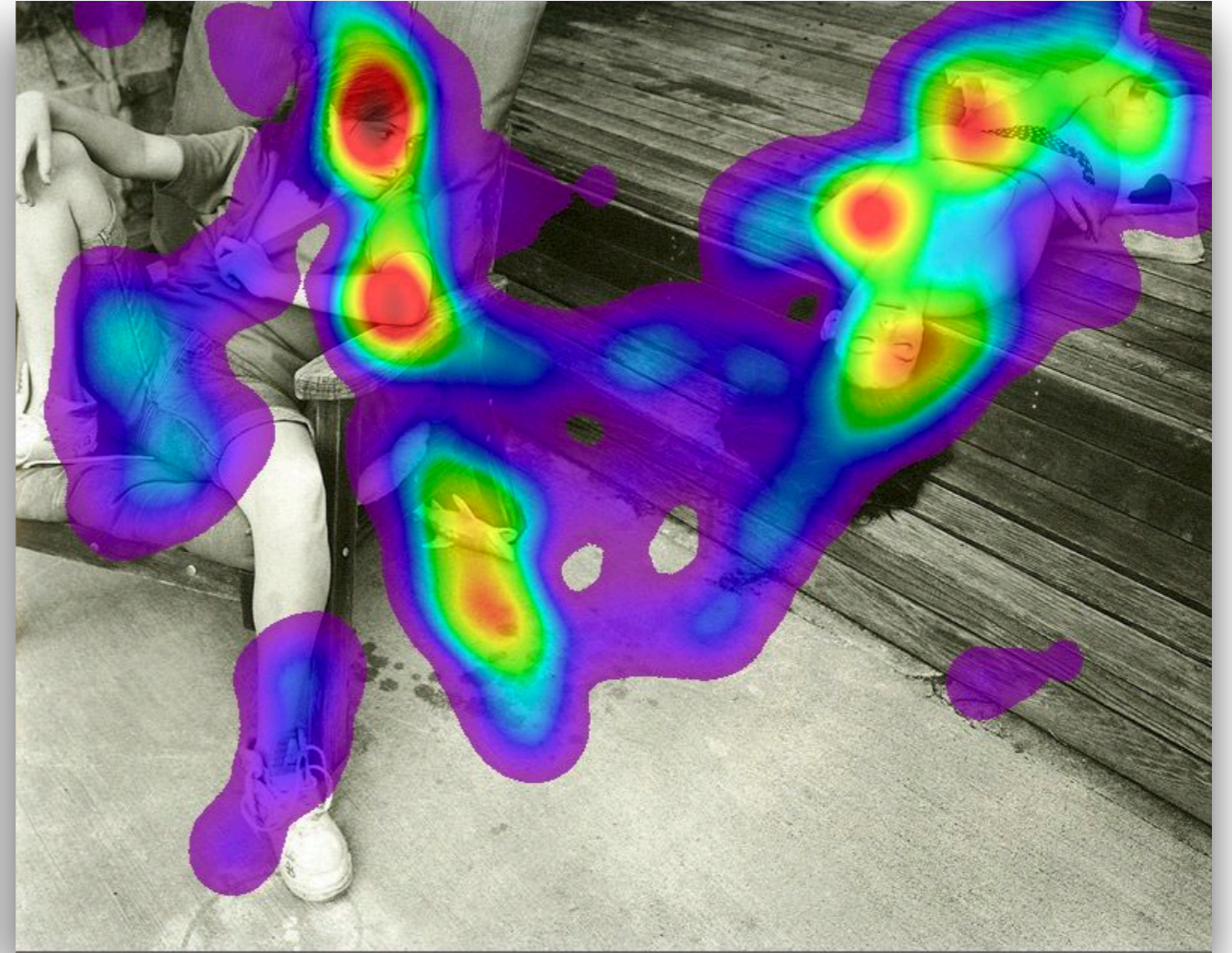
Опытный фотограф (и любой пытливым наблюдатель), разглядывая людей в реальной ситуации, обращает внимание среди прочего на руки. Руки — это важный и значимый источник информации о человеке и о его отношении к ситуации, в которой он находится. В литературе, которая имеет отношение

к композиции в искусстве и в фотографии, временами проскальзывает эта идея. Однако авторами такой литературы выступают люди весьма искушенные, имеющие большой опыт разглядывания, а в каждом из них живет Шерлок Холмс. Уделяет ли рукам такое же внимание обычный зритель? Выступают ли руки для обычного зрителя таким же по важности источником информации, как глаза и рот (и, вообще, лицо)?

Эти вопросы возникли, когда в экспериментах по изучению паттернов разглядывания фотографий, было обнаружено, что руки далеко не всегда представляют собой предмет повышенного внимания зрителя.

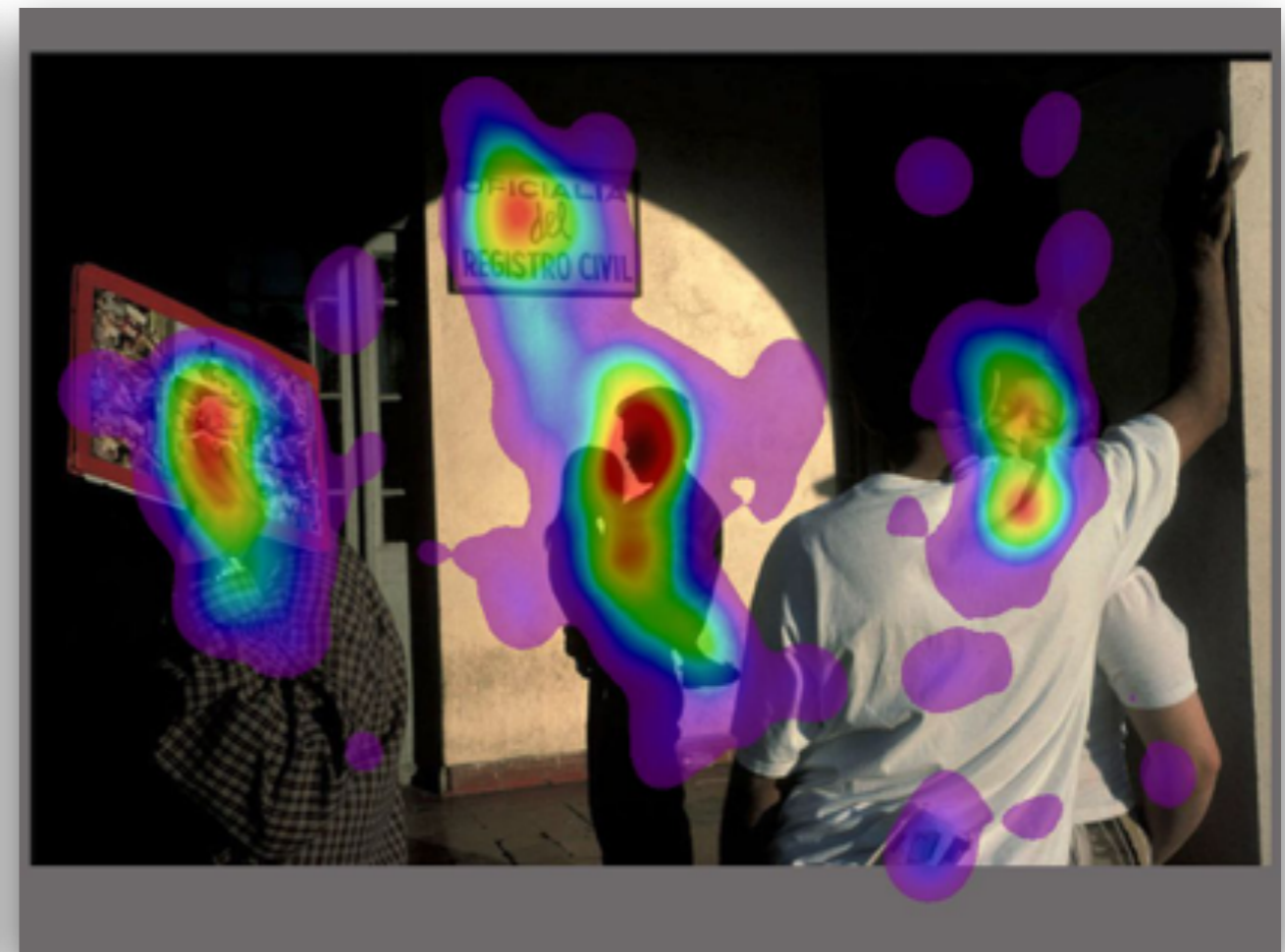
Возьмем, например, фотографию Jock Sturges «Laurel and Alysha (and Shark), Northern California, 1992». Если мы посмотрим на тепловую карту, построенную по выборке среди мужчин, то обнаружится, что рукам уделено не так уж и много внимания.

Отдельными случаями можно считать ситуации, когда руки выделены контрастом или как-то еще. Кроме того, руки могут играть важную роль в том, на что мы смотрим, например, быть сложеными во внятный, считываемый зрителем жест (указание на что-то или передача эмоций). В таких случаях руки передают дополнительную информацию и привлекают соответствующий объем внимания. Однако, как показывают эксперименты, в этом они мало отличаются от других частей тела.



Фотография Jock Sturges «Laurel and Alysha (and Shark), Northern California, 1992 и тепловая карта ее разглядывания

Давайте взглянем еще раз на тепловую карту фотографии Алекса Уэбба, которую мы обсуждали выше. Испытуемые зрители разглядывали только ту руку, которая держит яркий выделяющийся предмет (по-видимому, это цветной журнал, альбом или книга). Сам этот предмет является центром внимания, контрастирует с окружающим фоном, а рука осуществляет значимое с точки зрения содержания фотографии действие: закрывает от нас лицо проходящего человека. В тоже самое время, рука человека в правой части кадра была зрителями совершенно проигнорирована.

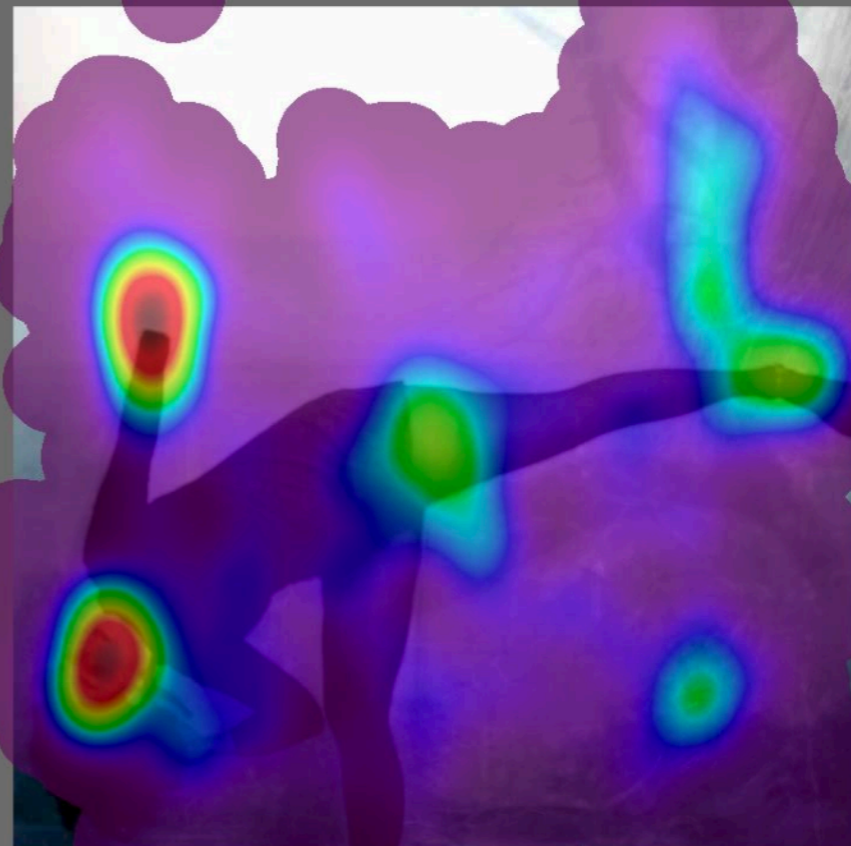
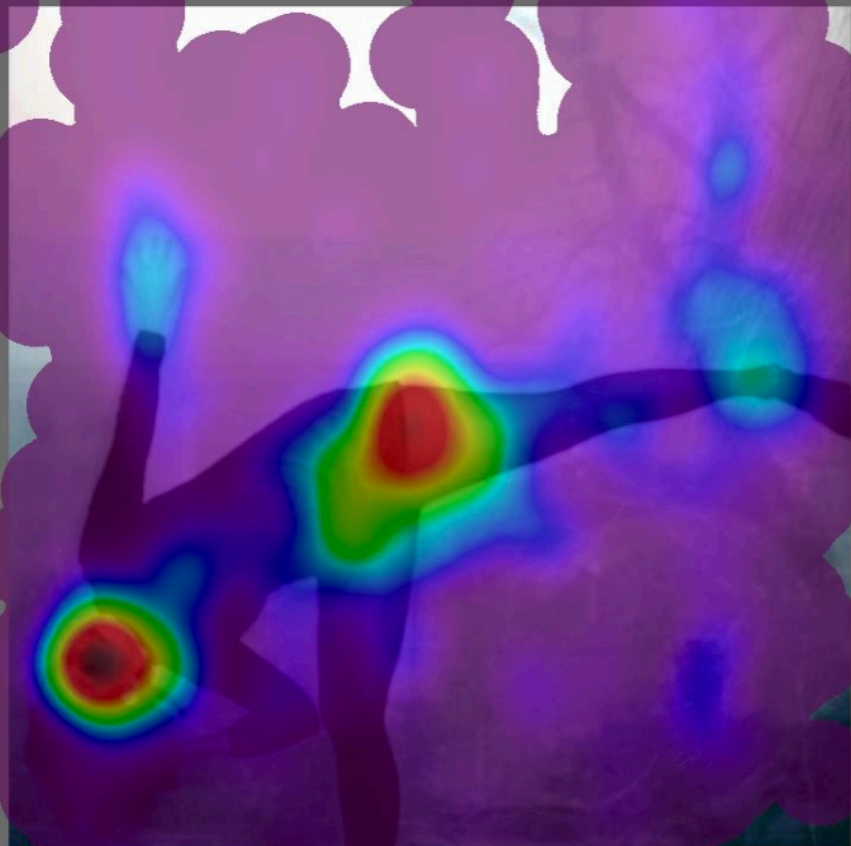


Интересный феномен наблюдался при исследовании фотографии Florencia Lira. Двум группам испытуемых показывали это изображение и его отредактированный вариант, в котором кисть руки была удалена (каждая группа рассматривала только один вариант фотографии).

По тепловым картам изучали как перераспределяется внимание зрителей. На исходном снимке зритель уделяет сравнительно мало внимания кисти руки и ноге, основное внимание сосредоточено на лице и паховой зоне. После редактирования эта фотография становится еще более странной потому, что рука каким-то образом исчезает и зритель пытается понять, что же такое изображено в кадре. Кисть руки, точнее место, где она должна быть, становится очень активным. Таким же активным как лицо. Часть внимания перераспределяется в пользу ноги в том месте, где мы также видим нечто странное. Другими словами, странности в одной части изображения пробуждают интерес ко всему, что кажется подозрительным. Этот эксперимент убеждает нас в следующем: отсутствие руки иногда привлекает заметно больше внимания, чем ее наличие. Повышенное внимание к той или иной части изображения обычно имеет разумные обоснования, хотя и загадки тоже встречаются. В данном случае отсутствие кисти руки выглядит достаточно необычно, чтобы привлечь к себе внимание. Чаще всего зритель выделяет ключевые элементы, которые передают какую-либо информацию, визуальную или смысловую. И если лицо всегда выступает в качестве источника такой информации, то руки — далеко не всегда. Это подтверждено целым рядом экспериментов.







## КАЖДЫЙ ОТДЕЛЬНЫЙ КАДР ДОЛЖЕН ИМЕТЬ САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ ЦЕННОСТЬ

Нередко утверждают, что кадр должен иметь возможность существовать вне каких-либо фотографических серий и концепций, должен быть интересным сам по себе. Действительно, ничего нет плохого в том, что отдельная фотография вызывает восхищение, интерес, чем-то радует. Однако сегодня фотографическая техника весьма доступна, и это приводит к огромному количеству снимков, среди которых немало великолепных кадров, даже любительских, даже сделанных на телефон или небольшую карманную камеру. Огромное количество людей снимают все что угодно в поездках, на отдыхе, дома и вообще везде. Трудно кого-то чем-то удивить.

Взгляд на фотографию постепенно поменялся, и это произошло не сегодня, а уже в прошлом веке. Теперь на первый план выступает не фотография, а «автор + его фотографии» или «история + фотографии» или «событие/явление + фотографии» или «идея + фотографии». И поэтому наиболее искушенная часть фотографов практикуют мышление сериями. С этим бессмысленно бороться и это нельзя игнорировать. Это уже сложившийся факт. А в сериях «работает» не единичное фото, а визуальный ряд в целом, в котором часть фотографий играет роль ведущих, а часть — поддерживающих и связующих.

У разных фотографий в серии своя роль. Некоторые задают контекст, некоторые дают ощущения, некоторые дают основную информацию. Одни неизбежно слабее, другие — сильнее. Если это не так, то зритель вынужден находиться в состоянии постоянной концентрации внимания, рассматривая весь набор фотографий, а сами фотографии перебивают, а не поддерживают друг друга.

Это означает, что сегодня имеет смысл говорить о композиции отдельного снимка в контексте того, с какими другими фотографиями он будет показан вместе и как конкретно.

Необходимо отметить, что многие воспринимают фотографическую композицию как нечто техническое и считают, что эксперт по композиции может сходу дать верные оценки отдельно взятой, показанной ему фотографии. На самом деле комментарии эксперта в таком случае будут не вполне корректны, поскольку эксперту предстоит сходу вникнуть и в контекст представленной фотографии, и в задачи фотографа, а это непросто, а иногда и невозможно.

## ВСЕ ФОТОГРАФИИ ДОЛЖНЫ ИМЕТЬ НАЗВАНИЯ

Бытует мнение, что пока у фотографии нет названия, работа над ней не закончена, потому что автор не может выразить словами, что он снимал и зачем. Между тем, еще Lewis Hine сказал: «Если бы я мог рассказать историю словами, мне не надо было бы таскать с собой камеру». Действительно, основной для фотографа язык — это язык визуальных сообщений, а не вербальный. Наличие названия фотографии — это всегда ограничение для зрителя и сужение смысла фотографии.

Известна вытесняющая роль слов. Например, есть феномен, называемый verbal overshadowing: узнавание лица затрудняется у тех, кто описывал это лицо. Этот эффект стал известен благодаря практике криминалистов. Они наблюдали, что свидетели преступлений, которые были вынуждены описывать внешность преступника, в последующем узнают его хуже, чем те, кто не давал таких словесных описаний.

И все-таки у многих фотографий есть названия. Описание и название изображения могут иметь различные функции:

— название может помочь зрителю увидеть то, что может легко увидеть искушенный зритель самостоятельно и что трудно увидеть обычному зрителю,

- название может иметь вид провокации, искусственного сужения смысла,
- может оказаться так, что не название поясняет фотографию, а фотография иллюстрирует название или текст,
- есть интересные случаи синтеза текста и фотографии, которые образуют нечто большее, чем просто текст и просто фотография (например, фотографии с текстами Дуэйна Майклса или Юрия Роста),
- поясняющий текст или название может радикальным образом изменить наше отношение к увиденному на изображении, когда в самом изображении в явном виде не присутствует какая-то важная информация.

Наверное, возможны еще и другие варианты, но факт остается фактом: далеко не всегда фотографии нуждаются в названиях и поясняющих текстах.

Отдельно нужно поговорить о тех фотографиях, которые принадлежат к современному искусству. Если мы говорим о фотографическом разделе современного искусства, то в нем результат — не отдельная фотография и даже не проект. Скорее, это философская, социальная, личностная практика, которая снабжает определенный круг людей (большой или маленький) поводами для размышлений. Иногда визуальный ряд самодостаточен, но чаще понимание фотографий этого направления требует погружения в контекст и объяснений. Иначе может быть не понятно о чем и думать. И если этого пояснения не дает сам автор, то на помощь приходят кураторы и критики.

Michals D., *Photographs With Written Text*, Idea Books, 1981, 1st ed.

Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames and Hudson, 2009.

## ПЛОСКИЕ ФОТОГРАФИИ БЕЗ СВЕТОТЕНЕВОГО РИСУНКА — ЭТО ПЛОХО

Не надо забывать, что у фотографий могут быть совершенно разные цели. Если вы снимаете репортаж, то вы снимаете его в тех конкретных условиях, в которых имеет место событие. А оно может происходить, например, в пасмурную погоду на улице при рассеянном свете. Или другие обстоятельства: вы снимаете модель ради изображения модели и можете выбрать условия съемки. В этом случае плоская фотография — это недостаток. Цели фотографии и ситуации могут быть любыми, и в зависимости от этого могут предъявляться разные требования.

Вообще говоря, фотография может быть «плоской» умышленно. Типична ситуация, когда фотограф «пытается запутать» зрителя и организовать пространство кадра так, чтобы не сразу было понятно, как устроено реальное пространство. Именно в этом и состоит интересность целого ряда фотографий.

Rene Burri, Brazil. Sao Paulo. 1960 – в этом плоском изображении два светлых пятна. Светлое обычно воспринимается как более удаленное от зрителя, но «логическое» восприятие пространства противоречит этому. То есть мы по разным деталям догадываемся что и где расположено. Возникает противоречие между логикой и зрительными ощущениями. В результате мы имеем весьма интересную фотографию.

В своем снимке Julia Baier тоже эксплуатирует плоский свет. Если бы в нем появился объем, то фотография не казалась бы такой забавной.

Еще один снимок, в котором объем совершенно не нужен: Henri Cartier-Bresson, Italy. Rome. 1959. Таких фотографий весьма много. Поэтому тезис о необходимости ощущения объема не очень состоятелен.



Rene Burri, Brazil. Sao Paulo. 1960.



Julia Baier



Henri Cartier-Bresson, Italy. Rome. 1959



Это правило обосновывается настолько неубедительно и находит такое невероятное количество опровержений в фотографиях мастеров, что единственным правдоподобным источником его возникновения кажется рифма на английском языке: rule of thirds — rule of odds. Про правило третей (rule of thirds) я уже писал выше в главе 4. Оно такое же бессмысленное, как и правило нечетного числа объектов.

Надо сказать, что речь идет о небольшом количестве объектов и при том о главных объектах. Когда объектов много, то их никто и не станет считать. Кроме того, это правило игнорирует идею использования симметрии как художественного приема, поскольку симметрия приводит в большинстве случаев к четному числу объектов. О симметрии также можно прочесть в главе 4. Кроме того, не всегда понятно, как подсчитать объекты. Вот, например, сколько объектов на этой весьма известной фотографии Эллиотта Эрвитта (Elliott Erwitt, FRANCE. Paris. 1989. Eiffel tower 100th anniversary)? Три (люди), четыре (парочка справа + пара — Эйфелева башня и прыгающий человек, которые сходны по форме) или надо посчитать еще двоих людей на заднем плане и две статуи?

Обоснования правила нечетного числа элементов представляются мне надуманными. Небольшие нечетные числа 1, 3, 5, 7 укладываются во всякие ряды (простые числа, числа Фибоначчи, сакральные числа), но никакой связи с эстетикой, визуальным восприятием и прочими аспектами, лежащими в основе построения композиций, нет. Кроме того, когда говорят о мифической связи композиции с математикой, то, на самом деле, никакой математики за этим не стоит. Под математикой понимается в данном контексте нумерология, а авторов рассуждений о том, что «три лучше, чем четыре», хочется спросить, не верят ли они заодно еще и в привидения? Внятные научные исследования вопроса нечетных чисел в композиции мне тоже не попадались.



Elliott Erwitt, France. Paris. 1989. Eiffel tower 100th anniversary.

Это правило обосновывается настолько неубедительно и находит такое невероятное количество опровержений в фотографиях мастеров, что единственным правдоподобным источником его возникновения кажется рифма на английском языке: rule of thirds — rule of odds. Про правило третей (rule of thirds) я уже писал выше в главе 4. Оно такое же бессмысленное, как и правило нечетного числа объектов.

Надо сказать, что речь идет о небольшом количестве объектов и при том о главных объектах. Когда объектов много, то их никто и не станет считать. Кроме того, это правило игнорирует идею использования симметрии как художественного приема, поскольку симметрия приводит в большинстве случаев к четному числу объектов. О симметрии также можно прочесть в главе 4. Кроме того, не всегда понятно, как подсчитать объекты. Вот, например, сколько объектов на этой весьма известной фотографии Эллиотта Эрвитта (Elliott Erwitt, FRANCE. Paris. 1989. Eiffel tower 100th anniversary)? Три (люди), четыре (парочка справа + пара — Эйфелева башня и прыгающий человек, которые сходны по форме) или надо посчитать еще двоих людей на заднем плане и две статуи?

Обоснования правила нечетного числа элементов представляются мне надуманными. Небольшие нечетные числа 1, 3, 5, 7 укладываются во всякие ряды (простые числа, числа Фибоначчи, сакральные числа), но никакой связи с эстетикой, визуальным восприятием и прочими аспектами, лежащими в основе построения композиций, нет. Кроме того, когда говорят о мифической связи композиции с математикой, то, на самом деле, никакой математики за этим не стоит. Под математикой понимается в данном контексте нумерология, а авторов рассуждений о том, что «три лучше, чем четыре», хочется спросить, не верят ли они заодно еще и в привидения? Внятные научные исследования вопроса нечетных чисел в композиции мне тоже не попадались. Приведу только несколько очень известных фотографий, состоящих из четного числа объектов. Таких фотографий, вообще-то, очень много. Вот всего лишь несколько примеров:



Jeanloup Sieff. "Chic is...", Harper's Bazaar, Palm Beach, 1964.



Horst P. Horst Dali Costumes, 1939.



Henri Cartier-Bresson, France. Irène and Frédéric Joliot-Curie, 1944.



Diane Arbus, Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967.



André Kertész, Ballet Ida Rubinstein, Paris 1928.



## РЕКОМЕНДАЦИИ ПО СТУДИЙНОЙ СЪЕМКЕ

Обычно фигурируют следующие рекомендации по студийной съемке моделей, которые ошибочно распространяют на все остальные жанры (список открытый):

- тело должно изгибаться в так называемую S-образную кривую;
- плечи не должны быть на одном уровне;
- таз располагать под углом, чтобы бедра были на разном уровне;
- ноги не должны смотреть носками в камеру;
- руки не обращать к камере внутренней стороной ладони, ребром.
- не протягивать прямую кисть строго в объектив;
- кисти должны быть полусобраны «лопаткой»; пальцы растопырены только в особом случае, когда это необходимо;
- нос не должен пересекать границу лица.

Если эти правила и имеют хоть какое-то отношение к съемке в студии, то они уж точно не имеют никакого отношения ко всем прочим жанрам, и поэтому их нельзя рассматривать как правила композиции в целом. Думаю также, что имеет смысл рассматривать все эти правила как рекомендации, следовать которым необязательно. Неоднократно видел, как все они нарушались опытными фотографами, в зависимости от обстоятельств, даже в студийной съемке и в фэшн-фотографии.

## У ВСЕХ ФОТОГРАФИЙ ДОЛЖНА БЫТЬ ИНТЕРЕСНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Завершая эту главу, хочу отметить, что даже и этот тезис — миф, хотя, возможно, это и звучит странно из уст преподавателя композиции. Нет, я не проповедую композиционный нигилизм. Я просто считаю, что работа над композицией — это не следование канонам живописи, тем более классической, а решение задач доведения до целевой аудитории, необязательно широкой, того содержания, которое вкладывает автор в фотографию.

Не стоит забывать, что для фотографа-художника фотография еще и средство самопознания, и средство познания окружающей действительности. А как можно в этих сложных практиках следовать каким-то канонам? Да и зачем?

Позволю себе в этом месте объемную цитату и из Сюзан Сонтаг. Она писала в 1970-е годы следующее:

Недолгое время — скажем, со Стиллица и в период царствования Уэстона — казалось, что выработана твердая точка зрения для оценки фотографии: безупречное освещение, мастерство композиции, ясность сюжета, точность фокусировки, совершенство отпечатка. Но эта позиция, которую принято связывать с Уэстоном, — в сущности, технические критерии качества фотографии — обанкротилась. <...> Какой взгляд пришел ей на смену? Гораздо более широкий, с критериями, которые переносят акцент с оценки отдельного снимка, рассматриваемого как законченный объект, на снимок, рассматриваемый как пример «фотографического видения». В том, что понимается под фотографическим видением, есть место и для произведений Уэстона, и для множества анонимных, скромных, с грубым освещением, плохо скомпонованных фотографий, прежде отвергавшимся именно из-за этого. Новая точка зрения освобождает фотографию как искусство от ограничительных норм технического совершенства — но также и от красоты. Она открывает дорогу всеобъемлющему вкусу, когда ни один сюжет (или отсутствие сюжета), никакой техникой прием (или отсутствие технического приема) не могут быть приговором фотоснимку. [Сонтаг С., О фотографии, Москва: Ad Marginem, 2012.

Необходимо иметь в виду также и то, что фотография не сводится к произведениям искусства, нарисованным с помощью камеры и света. Фотография вообще выходит за рамки искусства. И об этом также писала Сонтаг. У фотографии есть и другие задачи, в том числе документальные, в том числе прикладные. Если одна фотография (или серия фотографий) эти задачи успешно решает, но в силу каких-то причин оказывается в классическом понимании композиционно несовершенной, то автору простительны огрехи и компоновки, и других аспектов композиции. Да и если говорить об арт-фотографии, то сегодня наиболее успешные фотографические проекты — это проекты концептуальные, то есть те, в которых идея превалирует над всем остальным. Далеко не во всех таких проектах мы видим нечто, что гармонично и доставляет удовольствие от просмотра. Скорее это удовольствие от исследования, возможности для раздумий.

# Глава 6

Упражнения для саморазвития

В предыдущих главах я описывал всякого рода заблуждения относительно композиции в фотографии. Могло создаться впечатление, что я считаю неважным то, как в кадре все устроено, организовано или дезорганизовано. Ничего подобного я не имел в виду. Все приемы композиции и любые элементы изображения могут сработать на пользу или во вред при решении авторских задач. Если у автора задач вообще нет, то и говорить о композиции бессмысленно. Если автор не понимает, что он делает, то нет темы для обсуждения. Если автор понимает свои цели и задачи, то можно говорить об обоснованности или необоснованности использования тех или иных композиционных решений, приемов и элементов изображения.

Изложенное в предыдущих главах этой книги может оставить новичка в недоумении: «А что же теперь делать, если все правила — это только лишь мифы?». Как фотографировать без правил, не имея навыков съемки? Эта глава посвящена ответу на вопрос: «Что надо делать, чтобы развивать навыки фотографирования и приобретать визуальный опыт?».

Часто фотографы-новички задают вопросы, которые говорят о том, что им хотелось бы развиваться быстрее. «Я занимаюсь фотографией уже три года, а у меня все еще не получается делать фотографии, которые бы нравились другим и находили отклик! Что же мне делать?», «Как добиться того, чтобы у меня получалось как у опытных фотографов видеть композицию?». Поэтому я решил собрать в одном месте упражнения, которые можно порекомендовать новичкам и которые помогут добиться успеха гораздо быстрее. Я не придумал их сам, только собрал в одном месте кое-что из того, что на данный момент знаю.

## НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБЩЕГО ПЛАНА

Прежде чем расстраиваться относительно недостаточного качества, интересности и содержательности своих снимков, надо ответить себе на один вопрос: а как много времени вы уделяете фотографии? Профессиональные фотографы (у которых, якобы, все получается) тратят на фотографию все свое рабочее время (иногда больше 8 часов в день) плюс часть своего личного, фотографируя «для себя». Это не только съемка. Это еще и разбор отснятого материала, раздумья о том, что вы уже сняли и что собираетесь снять, разговоры о фотографии, преподавание и обучение, подготовка фотографии к публикации и печати, посещение выставок, просмотр фильмов и много другой деятельности. Если обнаружится, что вы занимаетесь фотографией два часа в неделю, то тогда то, что заинтересованный фотограф достигает за год, вы должны достичь примерно лет за 20. Это если брать из расчета 8 часов 5 дней в неделю, а то может оказаться, что и больше. Хорошо разработанная программа саморазвития может сократить этот срок, но вы обнаружите, что такая программа тоже требует значительных затрат времени.

Второе, что хочется подчеркнуть: не стоит расстраиваться относительно недостаточного признания вашего творчества со стороны зрителей. Я бы рекомендовал вам ориентироваться в основном на самого себя. Главная удача не в том, что вы получите призы, награды, станете победителем какого-нибудь конкурса. Более ценно научиться выражать самого себя. Справедливости ради надо отметить, что для самовыражения необходимо, чтобы было что выражать. Будем исходить из того, что это так и есть. Просто чаще задавайте себе вопросы: «Что я вижу?», «Что я чувствую?», «Почему меня это волнует?», «Как все это передать изобразительными средствами?».

Третье. Нет уверенности, что вам надо развиваться очень быстро. Часто можно наблюдать, как фотографы, которые дают прекрасный старт и начинают вызывать интерес у зрителей, вскоре после начала карьеры тормозятся в своем творческом развитии или вовсе перестают развиваться. Может быть, не стоит слишком уж торопиться: всему свое время!

Надо понимать, что кроме знаний, которые, безусловно, очень важны, должны быть еще и умения, навыки. Эти навыки приобретаются с опытом. Если вы форсируете приобретение опыта через упражнения, то это, конечно же, даст возможность развиваться быстрее. Вот поэтому я и решил собрать в одном месте те упражнения, которые мне кажутся наиболее полезными.

## ЗАРИСОВКИ

Часто более опытные фотографы демонстрируют новичкам умение видеть интересное там, где новичок даже не остановился бы. От новичков можно слышать ссылки на то, что нет интересного цвета, подходящего света или каких-либо событий, которые могут «сделать» кадр. Но большинство из этих аргументов несостоятельны потому, что то самое пресловутое «умение видеть» многие опытные фотографы демонстрируют практически при любых обстоятельствах.

Что может помочь приобрести такой навык? Зарисовки. Практически это происходит так. Вы ограничиваете себя каким-либо местом. Интересность места, имеющийся свет и прочие обстоятельства не играют никакой роли. Главное, чтобы условия позволяли фокусироваться и снимать. Это может быть произвольное место на улице или в помещении. Первое время непонятно, что можно снять. Надо привыкнуть к месту, рассмотреть его, изучить, что в нем может быть интересного. Допустим вы нашли нечто. Это могут быть люди, неодушевленные предметы или вообще нечто совершенно абстрактное (например, пятна или текстуры).

Вы начинаете это снимать. Попробуйте разные ракурсы, разные точки съемки, разные объективы (если вы взяли с собой несколько), разные выдержки (от самых длинных до самых коротких), разные режимы съемки (даже те, которые кажутся сомнительными для такого применения). Не торопитесь, наблюдайте за тем, что будет происходить. Возможно, поменяется свет и погода. Возможно, что-то произойдет. Возможно, люди, которые наблюдали за вами, перестанут обращать на вас внимание или наоборот захотят попасть в кадр. Каждый новый момент не идентичен предыдущему. Сделайте много кадров, но старайтесь, чтобы они все-таки чем-то отличались друг от друга.

Вы сами увидите, выполняя это упражнение, как изменяется ваше отношение к выбранному месту, как приходят идеи съемки, сменяя друг друга, как меняется само место, то и дело подбрасывая вам всякие неожиданные «подарочки» в виде небольших кратковременных изменений выбранного вами съемочного пространства.

После такой съемки вам, конечно же, предстоит отбор. Необязательно выбирать одну фотографию, если в ходе съемки что-то сильно поменялось. У вас может быть несколько удачных кадров.

Представить, как такой процесс происходит с участием всемирно известных фотографов, можно посмотрев телесериал «Contacts» (1989–2004), созданный KS Visions и Riff International Production. Его даже перевели на русский язык.

Только в отличие от фотографов, которые стали героями этого телесериала, вы выполняете упражнение, и у вас нет цели снять что-то экстраординарное. Хотя кто знает, что у вас получится в итоге?!

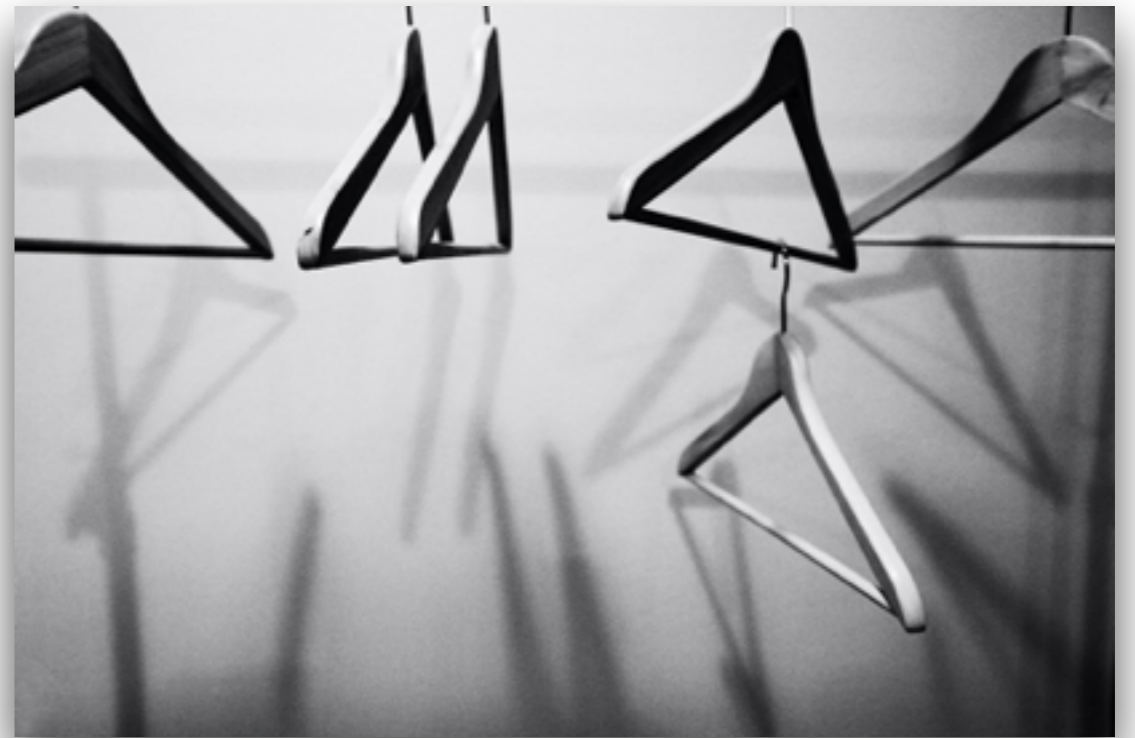
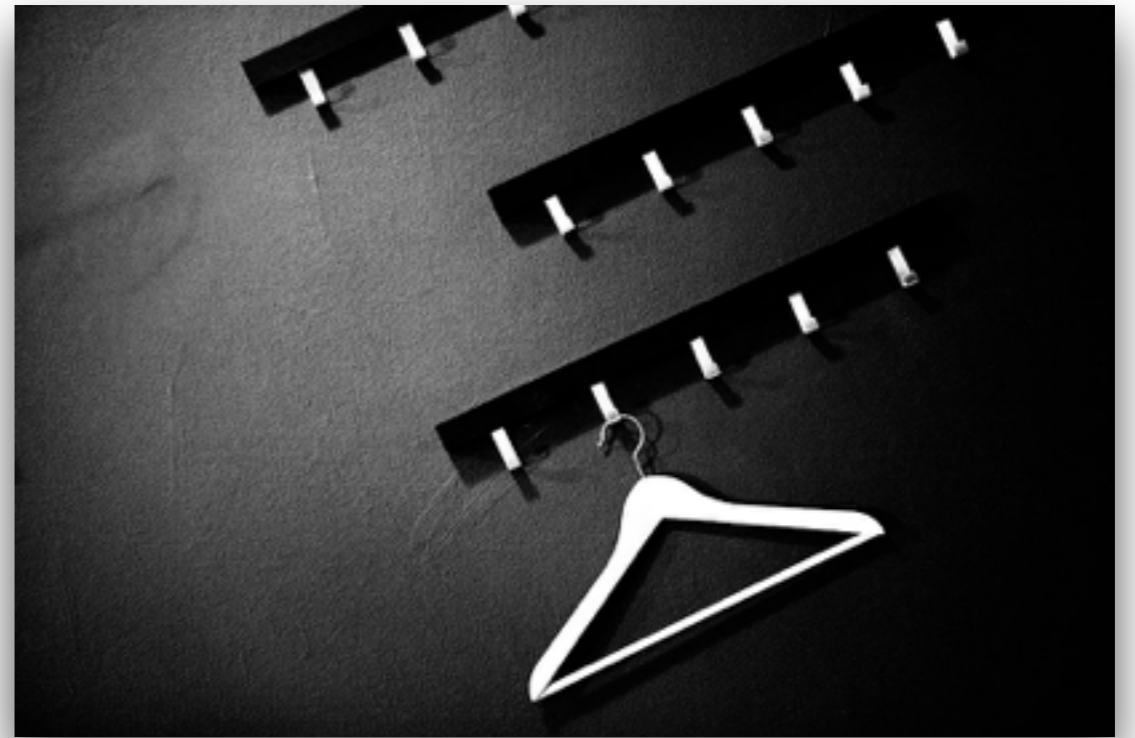


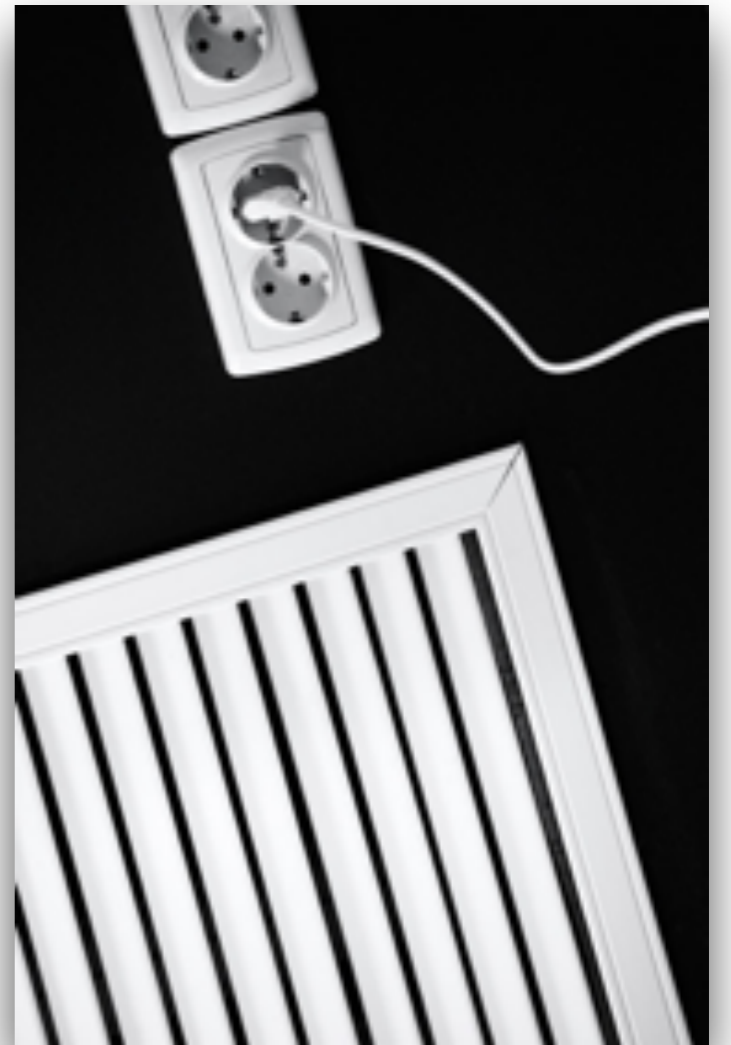
Я сам много раз экспериментировал в этом направлении. Однажды у меня был час времени, чужая камера, и я был привязан к учебной аудитории, которая готовилась к занятиям в фотошколе. На стенах висели рамки для фотографий, которые должны были со временем чем-то быть заполнены. У меня появилась идея заполнить их своими этюдами, которые были бы сделаны, не выходя из этой аудитории. За час я управился. Сейчас, наверное, снял бы лучше и интереснее, а тогда получилось, как показано здесь. Привожу этот пример потому, что такого уровня этюды доступны практически любому, кто снимает год-полгода.

## РИСОВАНИЕ

Не секрет, что как фотографы очень быстро развиваются те, кто умеют рисовать. Многие из них имеют за плечами художественное образование, которое очень помогает фотографированию и умению видеть «как художник» или «как фотограф». Есть весьма полезная книга, написанная Бетти Эдвардс, «Откройте в себе художника». Она разошлась в мире тиражом более 3 миллионов экземпляров. Книга обучает рисованию за довольно короткий срок. В качестве основной Эдвардс использует идею функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Хотя эта идея и понимается ей вульгарно, построенная методика обучения оказывается весьма эффективной, а результаты подтверждают, что приобретение навыка рисования развивает человека в плане умения видеть, что весьма полезно не только для художников, но и для фотографов и вообще для всех, кто занят визуальными искусствами, если не сказать, что вообще для всех.

Бетти Эдвардс, *Откройте в себе художника*, Минск: Попурри, 2010.





## ИГРА В РИФМУ

Это развивающая игра, в которую желательно, чтобы играли 2–4 человека. Первый игрок показывает произвольную свою фотографию. Затем второй игрок показывает фотографию, которая в чем-то рифмуется с предыдущей и так далее по кругу. Фотографии не должны повторяться. Рифмы образуют те фотографии, в которых есть что-то похожее. Попробую проиллюстрировать эту игру набором изображений, который имитирует ее ход. Я взял свои фотографии для иллюстрации, а читатель в качестве упражнения может найти признаки, по которым рифмуются соседние фотографии.

Сходство между рифмующимися фотографиями может быть в использовании тех или иных форм, в цветовых пятнах, вообще во всем. При желании можно усложнить правила игры. Например, можно договориться, чтобы сходство между соседними фото было более, чем по одному признаку. Или можно рассматривать содержательное сходство.

Умение видеть общие признаки у нескольких фотографий поможет вам грамотно складывать фотографии разного содержания в серии.

























## НАХОЖДЕНИЕ «ПАРНЫХ ФОТОГРАФИЙ»

По сути, это та же самая игра в рифмы, но в одиночку. Задача — находить пары фотографий, у которых было бы что-то общее. Самое лучшее, когда вам удастся, глядя на какую-либо фотографию, вспоминать для нее парную из того, что вы уже видели, потому что это говорит о том, что у вас развивается зрительная память, а она верный спутник понимания содержания изображений.

Это могут быть пары фотографий, освещающих одно и то же событие или похожие моменты в жизни разных людей, но с разных точек зрения. Нахождение таких пар развивает умение видеть одно и то же по-разному и в нужный момент выбирать такой способ съемки, который наилучшим образом отвечает вашим собственным представлениям о том, что вы снимаете:





На предыдущей странице фотографии Elliott Erwitt, USA. New York City. 1953 и Marilyn Silverstone, The «Save The Children» hospital at Salt Lake Camp no. 5, outside of Calcutta.

Это могут быть пары, в которых одна фотография цитирует другую. Такие фотографии имеют похожие части, но с разным контекстом:



Фотография Александра Гронского (слева) и Mark Power, POLAND. WARSAW. February 2005 (справа)

Это могут быть фотографии с похожей компоновкой или композицией, но о разном:



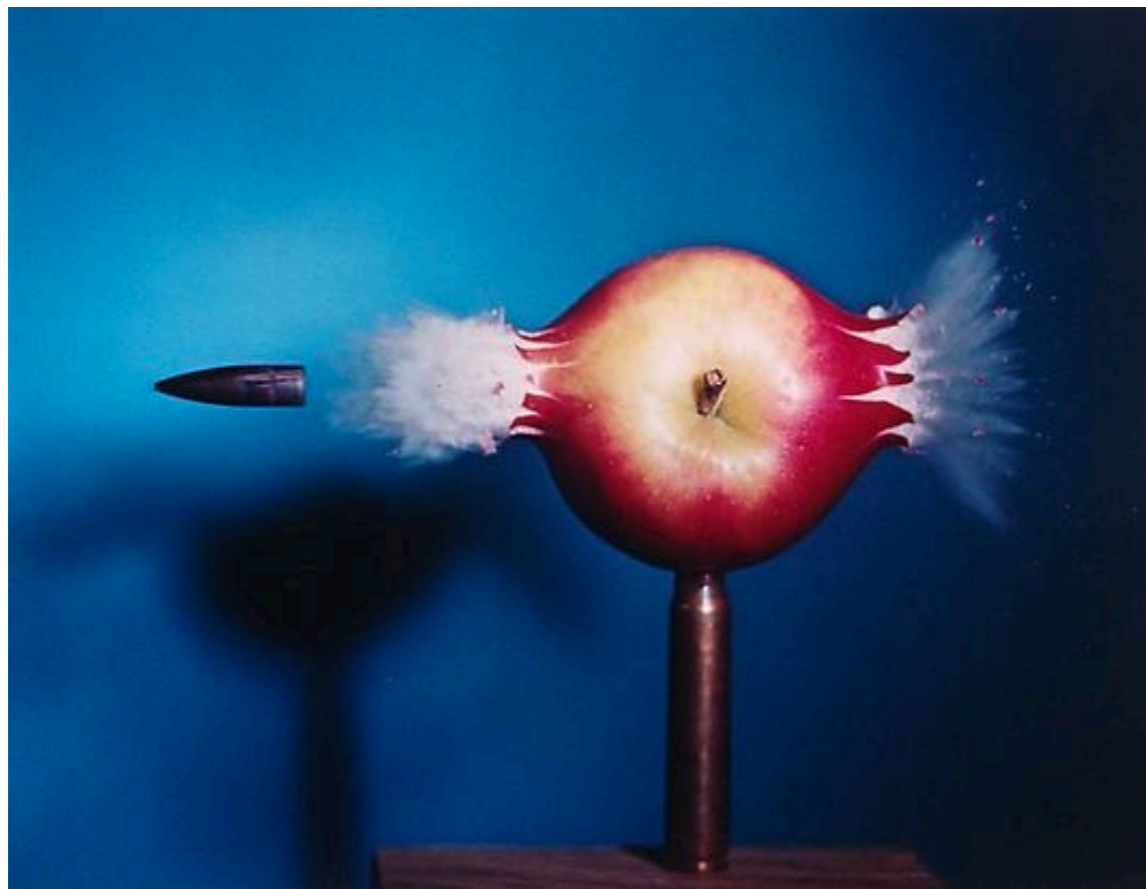
Annie Leibovitz, Keith Haring, New York, 19868 (слева) и наскальные рисунки в Ирландии (справа)

Умение находить такие пары поможет вам научиться замечать нетривиально рифмующиеся элементы, когда вы их видите в жизни, а также сочетать фотографии так, чтобы они образовывали диптихи. Умение находить пары поможет вам видеть в фотографиях, которые кажутся обычными, содержание, которое было от вас раньше скрыто.

Возможно, что после некоторой тренировки вы перестанете выбрасывать некоторые из своих «неудавшихся» фотографий и научитесь составлять такие диптихи, в которых бы отдельные менее удачные фотографии заиграли.

Фотограф Keith Sharp сделал проект из диптихов, в котором впечатляет именно такое его умение видеть.

Необязательно, чтобы в паре были только фотографии. Вместо одной из фотографий в паре может быть репродукция картины, рисунок, иллюстрация:



На предыдущей странице ставшая иконической фотография Harold Edgerton и рисунок Erika Kuhn.

Иллюстраторы и художники часто используют фотографии как эскизы. Очень любопытно находить то, что послужило «источником вдохновения». Но иногда близкие совпадения — просто случайность.

Много замечательных пар фотографий можно найти в книге Стефана Лорана и на сайте [middleandoff.tumblr.com](http://middleandoff.tumblr.com).

Stefan Lorant, *Chamberlain and the Beautiful Llama*, Hulton, 1940.

## СОСТАВЛЕНИЕ ПОДБОРОК

Весьма полезно составлять подборки фотографий на некоторую заданную тему. Это развивает кругозор и понимание, как можно по-разному раскрывать одну и ту же тему, реализуя разные идеи. Вы можете, естественно, выбрать любую интересную вам тему. Если вы планируете фотографический проект, то составление таких подборок поможет избежать невольных повторений того, что уже сделано до вас.

## «НАРЕЗКА» ФОТОГРАФИЙ И РИСУНКОВ

Многие (но не все) фотографии известных мастеров обладают одним замечательным свойством: они настолько полны содержанием, что можно их перекадрировать в несколько отдельных, меньших по размеру изображений, которые будут иметь самостоятельную ценность. Иногда эти меньшие кадры будут акцентировать смысл или изменять, смещать его. В других случаях это будут просто красивые формы, хотя иногда и абстрактные.

Упражнение с «нарезкой» нацелено на совершенствование в построении композиций. Оно помогает научиться уделять внимание деталям и приблизиться к пониманию того, как смотрят на изображения художники и мастера-фотографы (т.е. не поверхностно, а детально изучая все, что находится в кадре). Попутно можно научиться смещать смысловые акценты, а также понимать, «что» и «как» в готовом (полном) кадре выполняет смысловую или другую роль.

## (ПЕРЕ) КАДРИРОВАНИЕ

Хороший навык построения кадра и «умения видеть» можно получить следующим образом. Надо взять много самых обычных любительских фотографий и перекадрировать их так, чтобы добиться максимально интересных кадров. Желательно, чтобы «много» измерялось тысячами. Это большая работа, но вас никто не торопит! Среди любительских кадров немало весьма хороших и еще больше тех, которые могут стать хорошими, если с ними хотя бы немного поработать. Выполняя это упражнение, пытайтесь отдавать себе отчет, почему вы отбрасываете часть изображения. Почему отброшенное вами — это лишнее для кадра.

## ФОТОГРАФИРОВАНИЕ ФИЛЬМОВ И ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПЕРЕДАЧ

Если вы смотрите фильмы на компьютере, то вы можете просто делать копии экрана. Но можно взять камеру в руки и фотографировать любой экран. И то и другое весьма интересно. Если говорить о кино, то вы получаете кадры, похожие на те, которые сняли бы сами, если бы вам помогали оператор и режиссер. Если брать хорошее кино, то соответственно, вы таким образом имеете возможность побывать на виртуальном мастер-классе людей, которые заведомо хорошо разбираются в фотографии. Фотографирование телепрограмм несколько более сложное занятие. Операторская работа в этом случае, как правило, несколько слабее, а содержание менее захватывающе. Однако если проявить фантазию, то получается весьма любопытно. Довольно много известных фотографов увлекались такого рода творчеством и даже опубликовали альбомы и делали выставки. Есть довольно много фотографий Гарри Груйера (Harry Gruyaert), созданных в этом ключе. Но он далеко не единственный. Только в фотоагентстве Магnum есть несколько фотографов, которые хотя бы раз фотографировали экран телевизора: Richard Kalvar, Thomas Dworzak, Abbas и другие. Помимо всего прочего, прелесть этого мероприятия в том, что вы можете, оставаясь дома, переноситься практически в любую точку планеты и даже за ее пределы. Экспериментируя с настройками камеры, выбором экрана и качеством изображения, вы можете получать очень интересные снимки и тренировать свою фантазию.

## КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА ПЛЮС СВОИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Мне много раз приходилось видеть, как после просмотра одного и того же фильма разные люди извлекали из него совершенно не то, что видел я. То же самое часто происходит, когда кто-то обсуждает отдельные фотографии. Каждый из нас переживает увиденное по-разному. Попробуйте взять любимый фильм, нарезать из него кадры и для каждого кадра снять что-то,

фильма будет давать основу для построения ваших собственных кадров, но в рамках того места и времени, в котором вы будете осуществлять съемку. Не подумайте, что это чепуха. Так делали некоторые весьма серьезные и известные фотографы.

## УПРАЖНЕНИЕ С ЦВЕТОВЫМИ ПЯТНАМИ

Есть еще одно полезное упражнение, которое помогает развить «цветное зрение». Выполняется упражнение следующим образом. Вы выбираете себе какой-нибудь цвет. Пусть это будет красный. Выходите на улицу и стараетесь подмечать только то, что окрашено в различные оттенки красного. Старайтесь отвлекаться от форм, света и всего прочего. Вычленяйте только пятна красного цвета. Сделайте несколько фотографий в различных местах. В другой день выберете другой цвет и действуйте аналогично. После того, как вы пройдетесь по всем цветам, упражнение можно повторить. Можно попробовать искать сочетания цветов, но они встречаются гораздо реже и выполнять такое упражнение гораздо сложнее.

\*\*\*

Уверен, что можно придумать еще много всяких упражнений и проектов, которые будут способствовать саморазвитию. Не могу претендовать на то, что знаю все способы. Буду признателен, если читатели поделятся своим интересным опытом.

# Глоссарий



В данном разделе приведены некоторые важные термины. Часть из них используется разными людьми по-разному. Здесь описано, как они используются в этой книге.

## Баланс (или равновесие)

Нечеткий, но широко распространенный и широко употребляемый термин, который чаще всего обозначает гармоничное расположение или распределение чего-либо в плоскости кадра. В широком смысле баланс — это состояние системы, которая считается сбалансированной (уравновешенной), если одни воздействия на нее (силы) компенсируются другими или отсутствуют вообще. В случае фотографического изображения под системой понимается кадр, а под силами — субъективные ощущения, которые возникают от расположения чего-либо в этом кадре. Это не физические силы, а умозрительные, которые связаны с ощущениями от просмотра кадра. Чисто теоретические рассуждения о них не имеют большого смысла. Баланс — понятие, не тождественное симметрии и автоматически не подразумевает ее. Иногда говорят о различных видах баланса или равновесия: балансе членения (или секционирования) плоскости кадра; о гравитационном балансе — как о балансе распределения сил тяготения, которые возникали бы, если бы у элементов изображения был вес, определяемый светлотой этого элемента и относительным размером в плоскости кадра); балансе размеров элементов изображения и пятен; балансе интервалов — как о распределении интервалов между элементами изображения; балансе светлых и темных масс (балансе контраста); балансе цвета; балансе плотности; баланс расположения фигур. Часть этих терминов не носит общеупотребительный характер, а их значение объяснено в тексте книги.

**Вербальный**

Термин, применяемый для обозначения знаков, слов и процессов оперирования знаками и словами. Вербально то, что передано с помощью слов, речи.

**Визуальный**

Термин, применяемый для обозначения того, что может быть увидено, рассмотрено, передано через изображения, а также того, что связано со зрительным восприятием.

**Визуальный вес**

Условная характеристика объема внимания к чему-либо в изображении (например, к тому или иному цвету или элементу изображения). Если один элемент изображения привлекает больший объем внимания, чем другой, то говорят, что его визуальный вес больше. Иногда понятие визуального веса используется в совсем другом смысле. Когда говорят «некоторый элемент изображения выглядит тяжелым», имеется в виду, что ожидаемый вес соответствующего физического предмета в реальной жизни тоже окажется высок. Однако использовать это словосочетание в таком смысле не рекомендуется.

**Визуальный стимул (или стимул)**

Термин, обозначающий то, на что человек смотрит. Важно понимать, что визуальный стимул не идентичен тому, что отображается на сетчатке глаза и тем более не идентичен тому, что человек воспринимает как увиденное. Неидентичность стимула и результата восприятия наиболее явно проявляется в зрительных иллюзиях.

## Гештальт-психология

Школа психологии начала XX века, основанная Максом Ветрхаймером (Max Wertheimer). Гештальт-психология возникла из исследований восприятия. В центре ее внимания — характерная тенденция психики к организации опыта в доступное понимание целое. Например, при восприятии объектов, которые изображены лишь частично, сознание человека стремится реконструировать весь объект в целом. Согласно гештальт-теории, первичными данными психологии являются целостные структуры (гештальты), которые в принципе нельзя вывести из образующих их компонентов. Гештальтам присущи собственные характеристики и законы, в том числе законы группирования, которые, в частности, описывают, что объекты группируются, если в чем-то сходны или геометрически близки. Другим законом гештальт-теории считается тенденция психики разделять фигуру и фон.

## Гиперреализм и фотореализм

Течения в современном искусстве (живописи, скульптуре), которые характеризуются тем, что произведения в рамках этого течения схожи с фотографическими изображениями высокого разрешения по степени детализации и сходства с реальными объектами. В отличие от произведений фотореализма, гиперреалистические произведения необязательно воспроизводят что-то реальное, но скорее то, что могло бы быть увиденным. Часто гиперреалисты не только детально воспроизводят объекты, но и копируют фотографическую манеру, например, дефекты отпечатанной фотографии, непопадание в фокус, небрежность кадрирования и прочее.

Десатурирование (или десатурация)

Снижение насыщенности цвета, снижение цветности, приближение его к равному по светлоте серому.

Диагонали (восходящая и нисходящая)

Обозначение диагоналей весьма условно. Здесь принимается, что восходящая диагональ проходит из левого нижнего угла в правый верхний угол, а нисходящая — из левого верхнего в правый нижний угол. Диагоналями также называют любое воображаемое или изображенное движение, линию или последовательность небольших элементов изображения, расположенных вдоль наклонной линии.

Закон Prägnanz

Основной закон гештальт-теории, из которого выводятся большинство других законов визуального восприятия. Prägnanz — это немецкое слово, которое переводится как «содержательность». Формулировка закона: любой паттерн в визуальных стимулах имеет тенденцию восприниматься так, чтобы результирующая структура была настолько простой, насколько это позволяют обстоятельства в каждом конкретном случае.

Золотое сечение

Деление некоторой величины (например, длины) на две части так, что отношение большей части к меньшей равно отношению всей величины к ее большей части. Отношение большей части к меньшей в золотом сечении выражается как  $(5^{0.5} + 1)/2$ , а меньшей к большей как  $(5^{0.5} - 1)/2$ .

## Композиция

Этим словом обозначают и композицию как категорию, и предмет, ее изучающий. Слово «композиция» происходит от латинского *compositio* — составление, сочинение. О композиции отдельной фотографии говорят по аналогии с композицией отдельного произведения изобразительного искусства, хотя это не совсем верно. В отличие от процесса создания живописного полотна, создание фотографического произведения не предусматривает полного контроля над изображением, если только речь не идет о фотографиях, полученных манипуляциями в редакторах изображений. Слово «композиция» часто употребляют как синоним слова «произведение». В этой книге под словом «композиция» чаще всего подразумевается совокупность всевозможных изобразительных средств. Это компоновка кадра, т.е. распределение и расположение предметов и фигур в плоскости кадра, способ формирования иллюзии объемного пространства и его организация, вид освещения, цветовые пятна и их расположение и многое другое. Соответственно, композиция как дисциплина — это предмет об организации визуальных форм, их взаимодействии между собой, в рамках одной фотографии, и с ее окружением. Композиция изучает, какова иерархия ценностей элементов изображения, как добиться соответствия изображения замыслу автора для формирования визуального высказывания. Основные отношения между элементами и формами в изображении, которые рассматривает композиция — сходство (формирует связи) и различие (формирует контрасты).

**Компоновка  
кадра**

Взаимное расположение объектов и цветowych пятен в кадре и относительно его границ.

**Контраст**

Противопоставление, значимая или заметная разница, не обязательно измеряемая количественно. Чаще всего говорят о контрастных изображениях, как о тех, в которых света и тени относительно сильно разделены, а в средних тонах относительно мало оттенков по светлоте. В более широком контексте можно говорить о контрасте как о смысловом противопоставлении элементов и объектов изображения, а также как о различиях между ними по любому признаку.

**Метод слежения  
за зрачком глаза  
(eye tracking,  
айтрекинг)**

Процесс определения координат взора, т.е. точки пересечения оптической оси глазного яблока и плоскости наблюдаемого объекта или экрана, на котором предъясвляется некоторое изображение (визуальный стимул). Говоря более простым языком, это метод, который позволяет отслеживать на что мы смотрим, в какой последовательности и как долго мы задерживаем внимание в каждой точке изображения. Все это определяется с помощью приборов, которые называются айтрекеры. В русском языке этот метод называется окулография, но этот термин используется редко.

## Напряжение

Термин, который не имеет ни общего применения, ни четкого определения. Используется разными людьми по-разному и в разных контекстах. Здесь под напряжением понимается ощущение тревоги, неопределенности, незавершенности, дисгармоничности, зрительного дискомфорта, которые возникают у зрителя благодаря увиденному на изображении или благодаря тому, как это изображение организовано.

## Насыщенность цвета

Качество цвета, которое характеризует степень его отличия от равного по светлоте серого оттенка.

## Нумерология

Антинаучная идея или верование о содержательных, мистических или эзотерических связях между числами и физическими объектами, явлениями, живыми существами и функциями их психики. Часто нумерологические теории сопровождаются попытками псевдонаучного обоснования. Типичный пример нумерологической идеи в теории композиции — это попытки обосновать, что нечетное число объектов в изображении лучше четного.

## Связь

Отношение между элементами изображения, в которое они вступают при наличии признаков сходства. Когда элементы изображения вступают в относительно большое число связей или в достаточно сильные связи, говорят о связанном изображении.

Серия  
фотографий  
(или фото-  
графическая  
серия)

Несколько фотографий, объединенных единой идеей, темой, визуальным рядом и стилистикой. Каждая фотография должна в чем-то отличаться от других в рамках одной серии, причем отличия должны быть не формальными, а содержательными. Недостаточно, чтобы фотографии в серии были объединены общей темой. Часто путают серию и результат однократной съемки в течение короткого отрезка времени.

Текстура

Часть изображения или изображение целиком, состоящее из близких по восприятию элементов. Смешанные текстуры могут включать в себя элементы нескольких видов. Часто путают текстуру и фактуру. Фактура — это характер поверхности (гладкость, рельефность, шероховатость), а текстура — это рисунок поверхности.

Тепловая карта  
(heat map)

Тепловая карта — это способ графического представления данных, при котором значение некоторого параметра (например, времени, потраченного на разглядывание) представлено в виде цвета или оттенка серого. В исследованиях изображений методом слежения за зрачком глаза тепловые карты показывают относительное количество внимания, уделенного тому или иному элементу изображения. Обычно используются цвета от красного до фиолетового в том порядке, в каком они следуют в спектре. При этом красный показывает места изображения, которые привлекают наибольшее внимание, а фиолетовый — наименьшее.



Фотографическая рифма

Термин, возникший благодаря аналогии между фотографией и поэзией. Два элемента изображения образуют рифму, если они похожи по форме или по какому-то другому значимому признаку, т.е. «зарифмованы». По аналогии говорят о рифмующихся фотографиях. Две фотографии рифмуются, если они объединены элементами, имеющими значительное сходство.

Функциональная асимметрия полушарий головного мозга

Гипотеза, часто выдаваемая за установленный факт и трактуемая вульгарно, согласно которой функции левого и правого полушарий разделены. В частности, в вульгарном варианте предполагается, что с каждым из полушарий связывается только один из типов мышления — абстрактно-логическое и пространственно-образное («творческое»). В современной науке проблема асимметрии функций полушарий изучается, прежде всего, как проблема вклада, который дает каждое полушарие головного мозга в ту или иную психическую функцию. Правое и левое полушария принимают различное по характеру и неравное по значимости участие в осуществлении психических функций. Кроме того, различие вкладов левого и правого полушария в некоторые функции не абсолютно, а выявляется только как общая тенденция, которая может не проявляться или проявляться в разной степени у разных индивидуумов. Несмотря на вульгарность популярных интерпретаций функциональной асимметрии полушарий, тем не менее говорить о разных типах мышления правомерно. В частности, различают наглядно-действенное мышление, конкретно-предметное мышление, наглядно-образное мышление и абстрактно-логическое мышление. Способности к различным типам мышления не одинаковы у разных людей.

## Центры внимания

Условные части изображения, его элементы, которые притягивают заметно большее внимание зрителя, чем другие. Если ограничить время для разглядывания какого-либо конкретного изображения у группы людей и определить (например, методом слежения за зрачком глаза), сколько в среднем они тратят на разглядывание того или иного элемента, то центрами внимания можно будет считать те элементы, которые зрители рассматривали наиболее долго. Ответ на вопрос, что является центрами внимания, в каждом конкретном случае зависит от особенностей зрителя (или зрителей) и может быть получен только с помощью экспериментов. Тем не менее можно считать, что типичны ситуации, когда в роли центров внимания выступают границы контраста, небольшие контрастирующие элементы изображения — те элементы, которые несут важную содержательную информацию, и те, на которые направлены визуальные указатели.

## Центральная композиция

Композиция, в которой главный объект помещен вблизи центральной вертикальной оси изображения.