

МАЙКЛ ФРИМАН
ИСКУССТВО
ЦИФРОВОЙ
ФОТОГРАФИИ

продвинутые приемы и техники
создания удачных фотоснимков

ДОБРАЯ КНИГА



МАЙКЛ ФРИМАН
ИСКУССТВО
ЦИФРОВОЙ
ФОТОГРАФИИ





СОДЕРЖАНИЕ

6 Введение. Демократия в фотографии

8 Часть 1: Замысел

- 10 Уровни объекта
- 18 Привлекательность
- 32 Другая красота
- 40 Мертвые монстры
- 48 Штампы и ирония
- 58 Возвысить обычное
- 66 Обнаружение

76 Часть 2: Стиль

- 78 Диапазон выразительности
- 90 Классическое равновесие
- 100 Гармония
- 108 Направлять взгляд зрителя
- 114 Противоположности
- 124 Невыразительный (low graphic) стиль
- 128 Минимализм
- 132 Невыразительный (high graphic) стиль
- 140 Управляемый беспорядок

148 Часть 3: Съемка

- 150 Шаблоны изображений
- 156 Интерактивная композиция
- 160 Движение
- 164 Колорит
- 166 Гипер-реалистичный колорит
- 176 Красочный колорит
- 182 Неяркий колорит
- 184 Светящийся колорит
- 188 Предметный указатель
- 192 Благодарности, список работ других авторов и библиография

ВВЕДЕНИЕ: ДЕМОКРАТИЯ В ФОТОГРАФИИ

“ — Все происходит автоматически. Мне нужно просто нажать на кнопку. Такую камеру может купить каждый любитель. [Пауза, показывает на свою голову.] — Все находится здесь. ”

ХЕЛЬМУТ НЬУТОН

В фотографии давно принято считать, что серьезная критика и теоретические работы предназначены исключительно для зрителей, но никто не ожидает, что они выйдут на улицу и начнут сами делать фотографии. Когда Сьюзен Зонтаг писала свое эссе «О фотографии», она едва ли думала, что читатели тоже ввяжутся в эту историю и возьмут в руки фотоаппарат. Она начинает с предположения, что читатели будут смотреть на фотографии, сделанные другими, что они «...будут учиться у фотографии... антологии образов... Коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир». Говоря о фотографиях обычных людей, она называет их социальным явлением: «...обычно люди не занимаются фотографией как искусством. По большей части это социальный ритуал...» Такая точка зрения свойственна традиционной теории и критике искусства в более широком смысле. Арт-критики и историки, например Джон Раскин, Бернард Беренсон и Клемент Гринберг, писали не для потенциальных художников. Возможно, это вполне понятно для других видов искусства, но в фотографии все иначе. Я бы сказал, что иначе стало не так давно, а именно тогда, когда появление цифровых и широкополосных технологий в сочетании с изменением статуса и целей искусства ознаменовало наступление эры демократии в фотографии. Теперь зрители фотографируют сами! Ого! Художникам редко нравятся подобные вещи, но именно так все развивается, и, я думаю, это подходящий момент, чтобы объединить умение видеть и понимать фотографии с умением фотографировать.

Более того, работы об искусстве не всегда были предназначены только для его ценителей. В I в. до н.э. Цицерон написал трактат «О подборе материала для речей», а древнегреческий философ Дионисий Лонгин позже создал труд о поэзии и риторике «О возвышенном». Обе эти работы полны практических указаний. Считалось, что ораторское мастерство и литературное творчество доступны всем образованным людям. В самом деле, сейчас в мир фотографии вовлечены миллионы людей, и очень многие из них используют ее для творческого самовыражения. Возможно, научившись лучше понимать фотографии, мы научимся лучше фотографировать. Как бы там ни было, я исхожу именно из этой точки зрения.

И здесь сразу же возникает вопрос «на миллион долларов»: что такое хорошая фотография? В беседах и интервью этот вопрос мне задают чаще всего. И он необычайно сложен. Можно говорить о хорошей композиции или назвать какие угодно более специфические качества, но это бы слишком сузило границы. Если отступить на шаг назад и посмотреть на общую картину, можно без труда перечислить элементы хорошего снимка. Я насчитал шесть. Возможно, вы захотите добавить к ним еще несколько, но я бы сказал, что все они будут второстепенными по отношению к этим шести. Хорошие фотографии не всегда соответствуют всем этим условиям, но чаще всего это так. Хороший снимок:

1. *Изображает то, что обычно радует глаз.* Даже если снимок не подчиняется

основным техническим и эстетическим правилам, его автор должен помнить об этом.

2. *Стимулирует и провоцирует.* Если снимок не будоражит воображение или не привлекает внимания, это просто снимок, не более того.

3. *Многослоен.* Снимок имеет несколько уровней: например, графика плюс более глубокий смысл лучше, чем что-то одно. Как зрители, мы любим делать открытия.

4. *Соответствует культурному контексту.* Фотография стала важной частью нашего зрительного рациона. Обычно людям нравится, что снимки фиксируют текущий момент, «здесь и сейчас».

5. *Содержит идею.* Любое произведение искусства должно обладать той или иной глубиной мысли. Образ должен не только притягивать взгляд, но и увлекать воображение зрителя.

6. *Соответствует своим выразительным средствам.* В арт-критике давно существует мнение, что различные визуальные средства должны исследовать и использовать свои сильные стороны, не имитируя другие художественные формы, а если и делать это, то не без иронии.

УРОВНИ ОБЪЕКТА

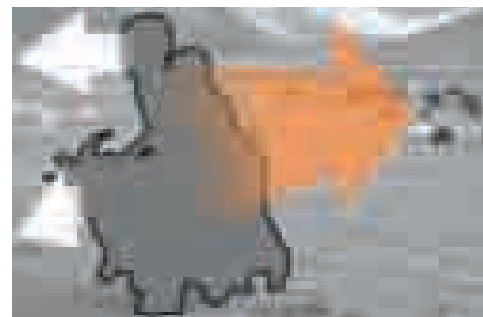
Фотография настолько практична, настолько непосредственна, что любые вопросы о том, каков ее объект, на первый взгляд кажутся излишними. Вы направляете объектив на лошадь, — значит, объект — лошадь; на здание, на человека, на машину... Это и есть объекты. Конечно, в какой-то степени это так, но не все объекты такие, какими кажутся на первый взгляд. Иначе говоря, простой и очевидный объект может оказаться частью чего-то большего или элементом какой-то идеи. Именно здесь возникает замысел, и от него зависит весь последующий процесс съемки и обработки снимка.

Но, может быть, это просто вопрос стиля? Главное — это объект, просто разные фотографы по-разному его трактуют. Может быть, это лишь усложняет очевидное? Ответ кроется в замысле, в том, чего мы хотим достичь. Если мы просто видим какую-то сцену или объект и реагируем на них так, как это нам свойственно, то да, это вопрос стиля. Мы поговорим о нем во второй части книги. Но если выбор объекта зависит от чего-то еще — от цели проекта или от какой-то более обширной задачи, — то речь идет о замысле. И съемка объекта определяется тем, что мы намерены показать зрителю.

Если просто говорить об «объекте», создается впечатление, что мы имеем дело с единичными, определенными, независимыми объектами: лошадью, домом, человеком или машиной. Но многие объекты не столь очевидны и не так определены. Физический, трехмерный объект перед объективом может быть просто частью большего объекта, всего одним аспектом общей идеи, которую пытается передать фотограф. Действительно, часто образ содержит в себе объекты нескольких уровней. Первый уровень — заметный, отдельный объект, доминирующий в композиции. Но если подняться на уровень выше, он становится частью чего-то другого, чего-то большего и более обширного.



Объект фотографии на этой странице — двое детей, которые тащат козу по зеленому склону. Это дети кочевников Кхампа из западно-тибетского региона провинции Сычуань в Китае. Их работа — пасти стада яков, лошадей и коз. Я сфотографировал их, потому что искал образ, который помог бы мне отразить «жизнь кочевников на горных пастбищах». Это был отдельный раздел книги, над которой я тогда работал. Но объект, объединяющий все образы этого фотоэссе, находился главным образом у меня в голове, а не в окружающей реальности. Это отчасти объясняет композицию и выбор объектива: мальчики выходят из кадра, и это привлекает внимание зрителя к пейзажу. Я мог бы увеличить фокусное расстояние и усилить композицию, чтобы привлечь больше внимания к мальчикам и их действиям, но мне нужно было показать, где они находятся и что их окружает. Конечно, я экспериментировал с разным кадрированием, но в этом снимке нашел верный баланс, который лучше всего соответствовал моим целям.



▲ ► ЧАСТЬ БОЛЬШЕГО ОБЪЕКТА

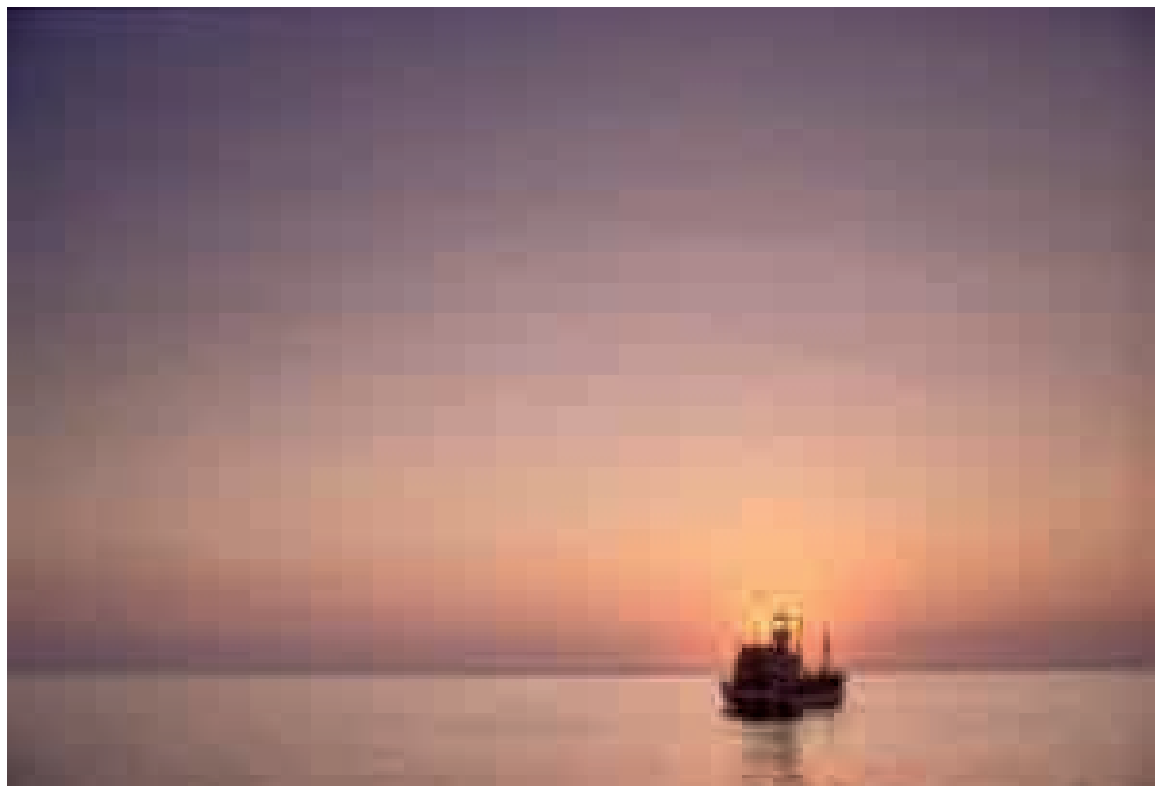
Мальчики-кочевники на западе провинции Сычуань: основной объект — они и коза, но более широкий контекст, ради которого и сделана эта фотография, — жизнь кочевников в целом. Другие снимки, приведенные здесь, продолжают историю и делают ее завершенной.



Еще один пример — работы итальянского репортера Романо Каньони. Он провел основную часть своей профессиональной жизни в зонах военных конфликтов, от Биафры до Вьетнама, от Балкан до Чечни. Но его замысел обычно глубже, чем просто репортаж с места военных действий. Важнее всего для него снимки, имеющие универсальный смысл, выходящие за рамки фиксации той или иной ситуации. И это тоже поиск более обширного объекта.

Также образ может служить нескольким целям, и более обширный объект зависит от того, кто его выбирает и почему. На фотографии с двумя девочками народности акха в Юго-Восточной Азии мы видим две вещи. Одна — жизнь и национальная одежда народности акха, другая — система водоснабжения: одна из девочек наполняет тыквенный сосуд из бамбукового акведука. Два объекта борются за внимание: девочка в головном уборе (довольно сложном для ребенка) и льющаяся вода. Здесь два объекта, и их восприятие зависит от контекста, в котором они показаны. Крупный план той же сцены: оказывается, поток воды из акведука отводят с помощью аккуратно привязанного листа.

Действительно, иногда навести объектив вдохновляет фотографа нечто нематериальное, нечто пронизывающее всю сцену. В этом случае я уделяю особое внимание свету. Иногда освещение настолько интересно или привлекательно, что мы просто хотим запечатлеть его. И при этом неважно, что еще будет в кадре. На что падает свет, не так интересно, как его собственное качество. На снимке, приведенном на следующей странице, объектом является именно свет. Иногда главным объектом снимка становится цвет. Даже лучше, чем свет, он позволяет создавать абстрактные композиции, где цветовые сочетания привлекательны сами по себе, и неважно, частью каких физических объектов они являются.



Не так уж отличается от цвета и пространство кадра — пространство как абстрактная масса. На снимке моря вверху рыбацкая лодка едва узнаваема в нижней части кадра. Объект — не столько лодка, сколько открытое пространство моря и неба. Вертикальная градация тона — это прием создания абстракции, благодаря ему достигается выразительный эффект. В этой книге есть и другие снимки с небольшим «объектом» на обширном фоне, но иногда их замысел совершенно другой: объектом является небольшая фигура, а не окружающее пространство, но по той или иной причине я хотел, чтобы она казалась маленькой. Иногда это сделано, чтобы зритель не сразу ее увидел или чтобы указать на важность контекста. Замысел не всегда очевиден с первого взгляда.

▲ ПРОСТРАНСТВО КАК ОБЪЕКТ

Один снимок из серии фотографий рыбацкой лодки, сделанной в Таиландском заливе на восходе солнца. Внимание переходит от лодки к тому, что ее окружает: в это время суток интересен цвет неба, отражающийся в невероятно спокойном море. Чтобы передать оттенки, я сделал этот снимок 20-миллиметровым объективом. А лодка помогает подчеркнуть масштаб. Чтобы сосредоточить внимание на цвете, точка съемки выбрана так, что лодка закрывает солнце, уменьшая динамический диапазон. Наконец, линия горизонта расположена снизу, и это также привлекает внимание к небу. Я оставил лишь небольшую полоску моря, чтобы показать отражение неба в воде.



▲ > ВЫБОР ОБЪЕКТА

Как описано выше, в этой фотографии девочек народности акха на границе Таиланда и Бирмы переплетаются два объекта: девочка в традиционном костюме и вода, льющаяся из бамбукового акведука.

▼ СВЕТ КАК ОБЪЕКТ

Предмет современной мебели, сделанный из дерева и акрила, отбрасывает резкие тени и преломляет цвет на полу. Именно эти световые эффекты — основной объект снимка и центральная часть его композиции.



▲ ЦВЕТ КАК ОБЪЕКТ

Случайная композиция из стеклянных объектов на столе с подсветкой в студии художника по стеклу Дэнни Лейна. Абстрактные формы, интенсивность оттенков, достигнутая благодаря задней подсветке, и крупный план снимка привлекают внимание к цвету.

Но давайте еще дальше отойдем от очевидного и понятного — от света, цвета и пространственных отношений. Абстрактные концепции тоже могут быть объектами, и в некоторых типах рекламной и журнальной фотографии образ иногда должен передавать абстрактное послание. Давайте рассмотрим следующие образы и как объекты, и как реальные задачи для фотографа или иллюстратора. Обложка журнала о банковском деле, посвященная новым угрозам для традиционных банков (решение, приведенное здесь: старомодный банкир на фоне Bank of England, снятый на фотопленке, которая сожжена с одного конца); снижение веса с помощью фруктовой диеты (решение: яблоко с сантиметром вокруг тонкой «талией»); обложка книги Грэма Грина «Пути спасения» («Ways of Escape») (решение: пара туфель, их носки смотрят в направлении, противоположном зрителю). Этот список можно продолжать; фотография способна иллюстрировать те или иные концепции с помощью метафор, сопоставлений, предложений, аллюзий и так далее.

Также существует класс объектов, которые фотограф намеренно сделал непохожими на оригиналы. Это интересная традиция. Она началась как реакция на одну из основных проблем фотографии как искусства: фотография по самой своей природе является «мирской». Я имею в виду, что фотокамера с легкостью создает совершенные репродукции реальных вещей (к чему веками стремились живописцы и скульпторы). В том, чтобы просто создать копию оригинала, нет ничего удивительного и выдающегося. Традиция отказа от очевидного в фотографии возникла в Германии в 20-х годах XX века. В первую очередь, здесь нужно сказать о Баухаусе и о Ласло Моголи-Наде с его фотограммами. В рамках этой традиции такие фотографии, как Отто Штейнерт, Андреас Фейнингер и даже Бретт Уэстон, искали способы создания образов, которые бы удивляли и интриговали зрителя.



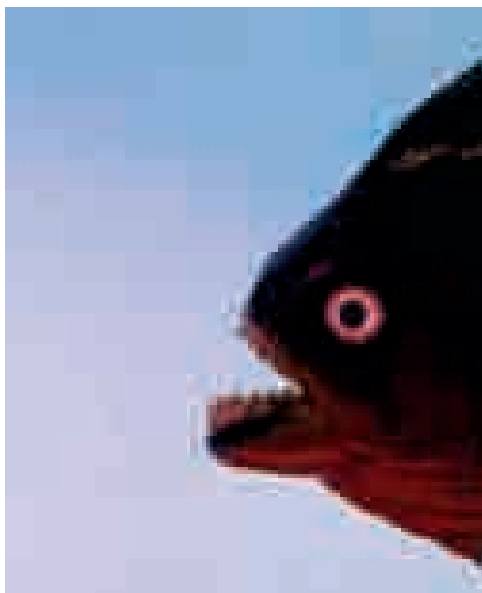
▲ КОНЦЕПЦИЯ КАК ОБЪЕКТ № 1

Задача, изложенная в брифе для обложки журнала о банковском деле: найти образ того, как новые идеи угрожают традиционным взглядам. Решение: показать две знакомые всем «икон» традиционных банковских услуг — Bank of England и банкир в цилиндре, а потом просто подпалить фотопленку с одной стороны.



▲ КОНЦЕПЦИЯ КАК ОБЪЕКТ № 2

Не слишком глубокомысленно, но просто и эффективно: нужно было иллюстрировать концепцию, связанную с диетой и снижением веса. Дальнейшие объяснения ни к чему.



▲ КОНЦЕПЦИЯ КАК ОБЪЕКТ № 3

Здесь концепцией были агрессия и нападение, но в абстрактном контексте — не социальных институтов, а финансовых. Решение: пиранья с оскаленными зубами.



▲ КОНЦЕПЦИЯ КАК ОБЪЕКТ № 4

Несколько более сложная концепция. Ее автор — музыкант, автор музыкального альбома. Альбом назывался «Southpaw», потому что музыкант — левша, и он сам пишет и исполняет музыку. Идея арт-директора состояла в том, чтобы создать пародию на Маргеритта. В то время, до появления цифровых технологий, подобные спецэффекты были сложны и привлекали внимание. Образ составлен из двух фотографий, тщательно ретушированных с помощью гидротипии: на одной фотографии была снята рука в перчатке, на другой — без нее.

ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ

Для динамического баланса нужны, как минимум, два контрастных элемента. И каким бы ни был тип контраста, эти элементы так или иначе противоположны. На самом деле противоположность — фундаментальное условие баланса в большинстве изображений. Исключения — статический баланс, например в крайне симметричных композициях (хотя даже здесь часто есть ощущение двух сторон, отражающих друг друга), и «бессюжетные» снимки, где в композиции доминируют узор и фактура. Два уравновешивающих друг друга элемента создают больше напряжения, чем три или больше, потому что энергия в изображении дви-

жется между ними. Чтобы проиллюстрировать это, давайте рассмотрим две ситуации, хорошо известные в фотографии, но не слишком хорошо исследованные. Это противоположность глубины между передним и задним планами и противоположность масштаба между маленькой фигурой и большим фоном.

Идея переднего и заднего планов вполне очевидна, но, чтобы использовать ее в композиции, нужно подумать о том, как связать или разделить планы. В этом смысле есть большая разница между тем сюжетом, где передний план плавно переходит в задний, и тем, где передний и задний план четко

разделены. Иногда на снимке может быть несколько планов, как на снимке, приведенном внизу. Но больше всего возможностей для игры с балансом дает разделение на два плана. В традиционном подходе передний план всегда лидирует, потому что в любой сцене, где есть глубина, наши глаза и другие органы чувств в первую очередь замечают то, что находится прямо перед нами, а потом движутся к тому, что находится дальше.

Разделение планов — почти всегда результат восприятия, даже если этому способствуют «границы», заметные на снимке.

► РАСТЯНУТЫЙ ПЛАН

Передний план плавно переходит в линию горизонта. Линия горизонта обычно останавливает взгляд. Здесь она показана как вертикальная стена.



► РАЗДЕЛЬНЫЕ ПЛАНЫ

Почти такая же ситуация, но вертикальный передний план привлекает внимание зрителя и так или иначе нарушает непрерывность градиента глубины. С точки зрения фотографии здесь два сюжета, находящихся на разных расстояниях, и мы воспринимаем их как отдельные планы.



► УДАЛЕННЫЕ ПЛАНЫ

Фотография сделана телеобъективом 400 миллиметров, и она довольно типична. Сюжет (снятый на юге Таиланда) делится на три отдельных плана. Этот эффект создает компрессия, которую дает съемка телеобъективом, в сочетании с воздушной перспективой в сыром воздухе. Это отражено в композиции: силуэт переднего плана расположен слева, прямо перед массой скал, находящихся на среднем плане, а затем посреди среднего плана возникает третий план, самый отдаленный. Лодочник на переднем плане обеспечивает необходимые масштаб и контекст.



Пейзаж — самый распространенный объект для разделения планов. Один элемент ландшафта становится четким передним планом, и это вопрос точки съемки и того, какую трактовку сюжета мы выбрали. Наклонный склон может скрывать часть среднего плана, но пейзаж все равно уходит от камеры вдаль. Когда художники и фотографы решают разделить изображение на несколько планов, это особый способ обращения с глубиной, а также попытка убедить зрителя рассматривать изображение в определенном порядке.

Чтобы убедить зрителя в том, что объекты, находящиеся на разном расстоянии, — это отдельные планы, нужно подчеркнуть

контраст между разными планами и устранить любые намеки на то, что они связаны друг с другом. Здесь может помочь пространственная перспектива. В принципе простое разделение планов работает против перспективы, делая незаметным плавный переход от переднего к заднему плану, но пространственная перспектива, которая демонстрирует атмосферные эффекты, чтобы указать на расстояние, акцентирует внимание на разнице планов. Но это требует особых условий. Если же их нет, остается использовать точку съемки, кадрирование и контраст светлого и темного. Точка съемки важнее всего; стандартный метод — найти положение каме-

ры, отделяющее передний план от заднего. Один способ это сделать — срезать нижний край снимка, чтобы скрыть землю, другой — кадрировать снимок так, чтобы передний план хотя бы частично включал то, что находится на расстоянии. Добавьте к этому контраст светлого и темного (обычно при этом передний план темнее) и получите отделенные друг от друга планы. Разницу цвета между планами используют гораздо реже, чем разницу тона, а разница резкости, успешно создающая другой тип баланса в композиции, здесь часто бесполезна: если передний или задний планы находятся не в фокусе, это просто воспринимается как элемент сюжета.



▲ ► СИЛУЭТ

Еще один распространенный способ четкого отделения переднего плана от заднего с помощью явного тонального контраста. Для максимальной эффективности при экспозиции и обработке снимка нужно подчеркнуть плотность силуэта.



СПОСОБЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ПЛАНОВ

Пространственная перспектива: зависит от атмосферы и освещения, и ее всегда усиливает съемка телеобъективом. Мгла, дымка или туман помогают разделить расстояния на планы, преувеличивая тональные различия и скрывая детали, тем более при освещении сзади, когда объектив находится напротив солнца.

Точка съемки и кадрирование: срезать снимок снизу или просто не показывать, как разные планы связаны между собой. Один метод — «обрезать» землю в кадре, другой — сделать частичное или полное кадрирование вне переднего плана.

Тональный контраст: классический метод — затемненный передний план и более светлый задний план. Такой контраст светлого и темного соответствует тому, как мы обычно воспринимаем образы, начиная с самых ближних объектов и переводя взгляд на более дальние. Самый показательный случай — силуэт на переднем плане, который дает съемка против солнца.

Цвет: в большом масштабе один план редко отличается по цвету от другого, но разница теплоты цвета, вызванная освещением, вполне возможна. Пример — передний план в тусклом искусственном освещении на фоне заднего плана, освещенного естественным голубоватым светом.

Резкость: избирательная резкость с небольшой глубиной явно отделяет друг от друга два плана, но дорогой ценой. Смазанный план теряет детали, а значит, не может ничего противопоставить более резкому плану.

Пейзажная живопись — важный жанр, исторически здесь много внимания уделялось тонкостям разделения холста на планы разной глубины. Пейзажная живопись как отдельное направление возникла в XVII веке; до этого пейзаж играл вспомогательную роль, он служил сценой для основного сюжета. Первым великим художником-пейзажистом был Клод Лоррен. Прежде всего он создал приемы, которыми пользовались следующие поколения художников, и его работами восхищались даже в XVIII и XIX веках. Работа Тёрнера «Переход через ручей», написанная в 1815 году, — прекрасный пример работы с разными планами.

Обычный метод Лоррена состоял в том, чтобы создать темный, затененный передний план, утяжеленный и ограниченный с одной стороны деревьями, добавить детали, почти такие же темные, но массивные, расположенные с другой стороны холста, чтобы зритель мог перевести туда взгляд. Отсюда взгляд движется назад, к центру, затем вперед и назад, к более светлому дальнему плану, к небу и к солнцу в дымке, явно заметному или слегка закрытому деревьями.

В классической пейзажной живописи также использовались фигуры людей, часто исторические или мифологические персонажи. И Лоррен, и Тёрнер использовали средства освещения и композиции, чтобы привлечь внимание к этим фигурам, несмотря на их небольшие размеры. На этой картине Тёрнера фигуры играют очень важную роль в композиции, направляя внимание зрителя. Чтобы направлять внимание, нужно знать не только, куда, но и откуда будет двигаться взгляд. Эта отправная точка обычно находится на переднем плане, а не на заднем. Передний план намеренно сделан темным, чтобы отделить его от заднего. Затем Тёрнер создает освещенный участок на среднем плане. Фигуры женщин сразу же привлекают внимание, и отсюда структура композиции ведет взгляд к заднему плану.



▲ **ТЁРНЕР. ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ РУЧЕЙ (1815)**

В этом пасторальном английском пейзаже Тёрнер использовал технику Клода Лоррена: яркий участок света внутри более темного переднего плана, привлекающий внимание зрителя и направляющий его к переднему и заднему планам.

Отделение планов друг от друга с помощью освещения и композиции позволяет, во-первых, придать картине структуру, а во-вторых, направлять взгляд зрителя в определенной последовательности.

Репродукция картины приводится с разрешения akg-images/Erich Lessing

Уроки живописи часто ценны для фотографии, и здесь мы видим случай, когда ее приемы можно успешно использовать. Одна из возможностей — следовать методам Лоррена, и в этом нет ничего плохого. Вот еще один практический пример, где эта техника решает конкретную проблему. Делая этот снимок в Таиланде, в руинах древнего города Аютаяя, я хотел показать две наклонившиеся кирпичные ступы. Обычно при археологической и архитектурной съемке проводят предварительную разведку, чтобы выяснить, как падает свет. Это позволяет контролировать ситуацию и избежать неожиданностей. Я обошел вокруг в поисках точки съемки, которая бы позволила показать интересный передний план с помощью широкоугольного объектива. В первую очередь мое внимание привлекла голова, стоящая на низкой стене слева. Затем я заметил каменную голову Будды, лежащую в траве (Аютаяя был разграблен бирманцами, которые его и разрушили). Это было идеально. Теперь у меня было два интересных объекта! Требовалось очень низкое положение камеры, но что делать с освещением? Я хотел, чтобы лежащая голова была хорошо освещена, но при этом помнил о классическом приеме, когда передний план делается темнее, чтобы направить внимание к заднему, в данном случае — к двум ступам. Я мог отразить точную игру света и тени, но хотел сделать снимок, когда тени на переднем плане начнут достигать головы. Иначе говоря, в самый последний возможный момент. Я учел это при кадрировании снимка, и все получилось именно так, как я ожидал. Низкие разрушенные стены слева и справа обеспечивают тень для переднего плана, а голова создает отдельный светлый участок. Мы видим крупным планом лицо, оно привлекает внимание в первую очередь и направляет его к кирпичным ступам.



▲ ЭФФЕКТ ЛОРРЕНА

Мы рассмотрели эту ситуацию как пример разделения изображения на разные планы, где цель — направить взгляд зрителя. Присутствие головы Будды, лежащей на земле, является триггером. Она слишком хороша и необычна, чтобы ее не заметить. Особого внимания требовали положение камеры и освещение. Первое я мог контролировать, второе — нет. Ключом ко всему стало светлое пятно на голове Будды на более темном переднем плане. Это отправная точка для внимания зрителя. Затем композиция ведет его к финальной точке: двум кирпичным ступам. Небольшая фотография показывает более ранний вариант кадрирования в серии снимков.

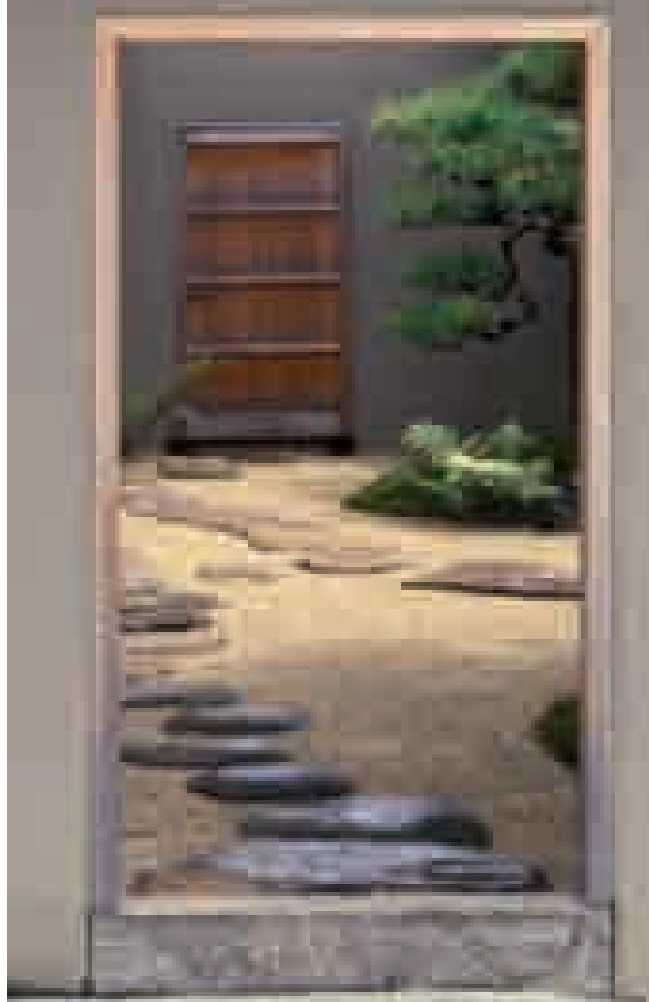
Классический метод, о котором мы только что говорили, помогает разделить друг от друга разные планы и сбалансировать их так, чтобы это соответствовало ожиданиям зрителя, где пропорции переднего и заднего планов остаются практически одинаковыми. В результате сцена узнаваема, и происходит понятное и привычное движение глаза от ближних объектов к дальним. Передний план или привлекает внимание, или подчеркивает расстояние. Но здесь также возможна интересная и неожиданная игра соотношений. Если уменьшить один тип контраста, например контрастность освещения, или сделать так, чтобы передний план занимал меньше места, то возникает некое замешательство и взгляд начинает постоянно перемещаться между разными планами, чтобы выяснить, каковы отношения между ними. Результат — переключение внимания, которое побуждает зрителя дольше рассматривать снимок. Здесь я привожу несколько иллюстраций неоднозначного разделения планов, и в каждом случае происходит переключение внимания.

НАЙДИТЕ В ИНТЕРНЕТЕ

- Клод Лоррен
(Claude Lorrain)
- Дж.М.В. Тёрнер
(J.M.W. Turner)
- Джон Констебль
(John Constable)

► ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ ВНИМАНИЯ ИЗМЕНЕНИЕМ ОТТЕНКА № 2

Гигантская голова Будды на фоне кирпичной стены храма вписана в узкое треугольное отверстие, где точно помещаются голова и ее головной убор. Телеобъектив (400 миллиметров) сжимает перспективу, небольшая апертура увеличивает глубину поля, более яркое обрамление темного объекта внутри сбивает зрителя с толку, и, чтобы понять, что мы видим, нужно несколько секунд.



▲ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ ВНИМАНИЯ ИЗМЕНЕНИЕМ ОТТЕНКА № 1

Японский сад, снятый с другой стороны ворот (распространенная техника в японском садовом дизайне). Композиция подчеркивает точный, структурированный дизайн. Передний план освещен ярче, чем сцена на заднем плане, и поэтому у нас возникает ощущение некоторой нереальности. Это противоречит тому, что мы привыкли видеть. Эффект дополняют глубина поля, небольшая апертура и точно выбранная точка съемки, создающая квадратную композицию.

