18+

Андрей Зейгарник

Мифология композиции в фотографии

Андрей Зейгарник

Мифология композиции в фотографии

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17805048
ISBN 9785447460228

Аннотация

На основе опыта преподавания фотографии и научных исследований рассматриваются вопросы композиции в фотографии и наиболее частые заблуждения, которые с ней связаны. Предложены варианты развивающих упражнений для понимания сути рассматриваемой дисциплины. Этот текст задуман как противопоставление «глянцевым» книгам о фотографии и изданиям «для чайников», пропагандирующим устаревшие и антинаучные представления о композиции в фотографии. Книга может быть использована как учебное пособие.

Содержание

Предисловие к последнему изданию 5
От автора 6
Глава 1 14
Глава 2 20
Баланс расположения фигур 23
Баланс членения плоскости изображения 25
Гравитационный баланс 28
Баланс размеров 30
Баланс интервалов между фигурами 32
Баланс плотности 34
Баланс цвета 35
Баланс светлого и темного (или баланс контраста) 39
Общий баланс 43
Конец ознакомительного фрагмента. 44

Мифология композиции в фотографии

Андрей Зейгарник

© Андрей Зейгарник, 2022

ISBN 978-5-4474-6022-8
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие к последнему изданию

Прежде, чем приступить к изложению материала, я хотел бы сделать несколько замечаний, которые, надеюсь, будут полезны.

В этой книге много ссылок на то, что размещено онлайн. И, конечно, такие ссылки не вечны. Я уже несколько раз их переделывал, но они продолжают устаревать. Поэтому рано или поздно потребуется обновление. Если вам попалась версия с неработающими ссылками, а новую вы не нашли, то я рекомендую вам поиск через Internet Archive.

Если всё же вы ничего не нашли, то многое из того, на что я ссылаюсь, и другие полезные материалы по теме есть на моем сайте в разделе для скачивания.

Ссылка, ведущая на мой сайт: https://www.zeigarnik.photography/.

Кроме того, там есть описания моих проектов и ссылки на онлайн-лекции и курсы. Надеюсь, что вы найдете что-то полезное. На моем сайте есть и адрес электронной почты. Если у Вас есть замечания, которыми вы хотите поделиться, сообщить о том, что ссылки опять не работают, или получить ответ, на какой-нибудь вопрос, вы можете написать мне.

От автора

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 освобож-

даться 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 естественнно и правильно. Я же, напротив, считаю, что этот путь замедляет разви-

тие. 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 назубок и не задумываясь отвечали, что $6 \times 7 = 42$. В другом классе объясняли, что 6×7 – это то же, что и $6 + 6 + 6 + 6 \ldots$ (7 раз) или $7 + 7 + 7 \ldots$ (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 яс-

но, 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» наскальной 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.[1] 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.

---

[1] Эта мысль принадлежит художнику Е. М. Добровинскому.

> 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…[2]

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

---

[2] Зигфрид Кракауэр. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*, Москва: Искусство, 1974.

понимать, что такие специальные требования к фотографии нельзя признать обязательными.

Кому адресована эта книга? Прежде чем ответить на этот непростой вопрос, поделюсь с читателем опытом дискуссий 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 «внутрь 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 лю-

ди, попавшие в кадр. Это обстоятельство было известно еще со времен исследований, проведенных А. Л. Ярбусом.[3]

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 сле-

---

[3] 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.

довать по другим указателям или просто разглядывать то, что привлечет его внимание. 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 назидательный смысл!

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 другое 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 перышки 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 (автор 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 крайне 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.[4]

Давайте просто честно признаемся, что это не правило, а недоразумение! Во-первых, оно оперирует плохо определимыми, 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 сбаланси-

---

[4] Подобные рассуждения есть, например, в книге: Лапин А., *Фотография как…*, Москва: Эксмо, 2009, 5е изд.

рованности 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 рис. 1:

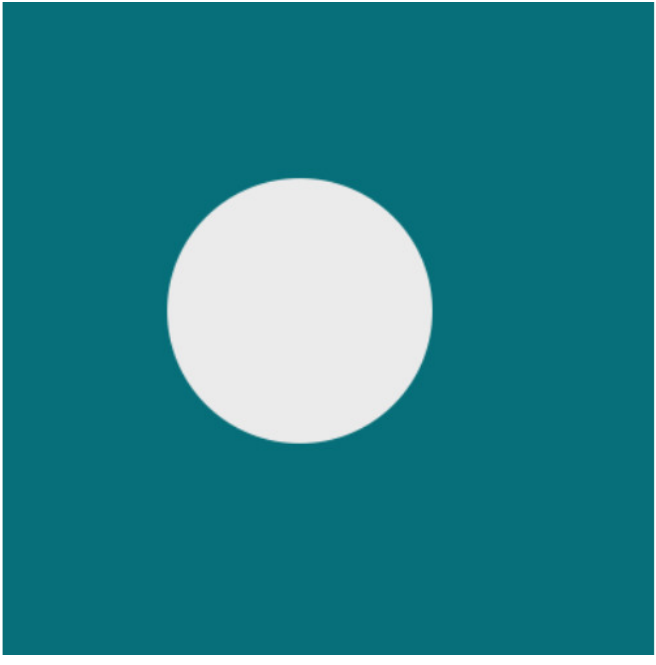

Рис. 1.

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[5] рассматривал деления на секции прямоугольников, как те, которые изображены рис. 2.

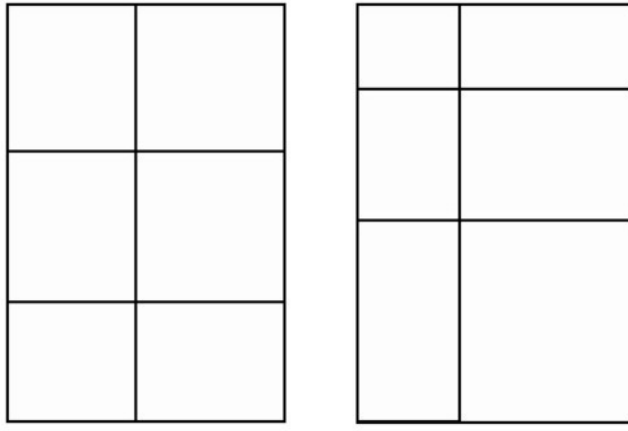

Рис. 2.

Фигура на рис. 2 слева не сбалансирована, потому что вер-

[5] Graves M., *The Art of Color and Design*, New York: McGraw Hill, 1951.

тикальная черта заметно сдвинута от центра, но все же не так сильно, чтобы это казалось неслучайным. 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 давал своим студентам задания в Школе прикладного искусства в Цюрихе на членение квадрата прямыми линиями.[6] Какие-то из членений здесь 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,[7] которые не кажутся идеально сбалансированными с точки зрения членения. Возможно, в этом была задумка автора.

Членение плоскости кадра встречается довольно часто и в фотографии:

• Фотография Harry Gruyaert; в этой фотографии не только интересное членение кадра на секции, но еще и интересное сочетание цветов.

• Фотография André Kertész (3rd Avenue, New

---

[6] Иттен И., *Искусство формы: Мой курс в Баухаузе и других школах* , Москва: Издатель Д. Аронов, 2008.

[7] См., например, Piet Mondrian, Composition C (No. III) with Red, Yellow and Blue.

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, Bocksay-Ter (Hungary, 1914) 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.

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 уравновешиваются 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-та-

ки примерно одного размера. Интересно, кому-нибудь придет в голову сокрушаться, что здесь нет баланса размеров?.. Вопрос риторический.

Баланс интервалов между фигурами

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

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 содержа-

тельная 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 уравновешивание. 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 выполнена в единой цветовой гамме, где нет противоположных или сильно контрастирующих оттенков. Можно ли говорить о том, что ба-

ланс 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 (фотография Bruno Barbey). 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.

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.

Мне представляется, что 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 на рис. 3.

Рис. 3.

Как можно видеть, темные и светлые контрастные фигуры неплохо уравновешены серым и друг другом.

Проделаем тот же трюк с другой фотографией того же автора; см. рис. 4.

Рис. 4.

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 (eyetracking, айтрекинг)[8]

[8] В русском языке принят неуклюжий термин окулография, который практически не применяется.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.