

Сегодня понятие «фотоочерк» кажется вполне правомерным, но когда оно было придумано, в нем усматривалась некоторая претенциозность. Впервые оно появилось в журнале Life в заявлении о том, что история в фотографиях — это прогрессивная форма повествования, качественно отличающаяся от простого набора снимков. Читателей уверяли, что фотоаппарат «способен описывать мир так же, как это делали очеркисты семнадцатого века и журналисты века двадцатого», и что опубликованный для примера фотоочерк Альфреда Айзенштедта о Вассарском колледже «обрисовывает его не менее оригинально и связно, чем мог бы описать Джозеф Аддисон с помощью тысячи слов». Поистине громкое заявление.

Возможно, Life способствовал развитию этого направления больше, чем другие журналы, но он никоим образом не являлся единственным изданием, публикующим фотоочерки. В 1930-е, 1940-е и 1950-е годы к иллюстрированным журналам относились также Look

в США (основан в 1937 году), Picture Post в Великобритании (1938 г.), Paris Match во Франции (1949 г.) и Ероса в Италии (1950 г.). Стимулом для этого развития явились инновационные способы быстрой импровизированной фотосъемки, ставшие возможными благодаря развитию фотоаппаратуры, а затем — ряд немецких новаторских иллюстрированных журналов. К середине 1930-х годов издатели по обе стороны океана поняли, что публика с огромным интересом знакомится с мировыми событиями путем просмотра фотографий. Издатели увидели возможность публиковать материалы нового типа — серии фотографий, информирующие гораздо лучше, чем отдельные снимки. Путем продуманного отбора и расположения группу фотографий можно превратить в связную историю. Это новшество расширяло возможности сотрудников редакций, хотя и усиливало вечный конфликт между фотографами и редакторами. Обычно для фотографов важно, чтобы их любимые фотоснимки демонстрировались

заметнее и в большем размере, между тем как редакторы и оформители хотят, чтобы фотографии лучше вписывались в макет страницы.

Между историей в фотографиях и фотоочерком существует тонкая разница. Для первой снимки можно подобрать из нескольких источников, что теоретически дает возможность создавать визуальное многообразие, при этом полный контроль над процессом остается в руках редактора. Однако понятие «фотоочерк» подразумевает отображение видения единственного человека, съемку одного фотографа, работающего в определенном стиле. Разнообразие изображений скомпилированной истории в фотографиях, обычное для журналов о путешествиях, может стать чрезмерным, если не проявлять разборчивость и сдержанность. Что касается фотографов, никому не нравится делить сцену с конкурентом, и авторство всей истории способствует их успеху.

# 1. ПОВЕСТВОВАНИЕ

Фотокамера — это лишь инструмент повествования. Он интересен мне более прочих, но важно обратиться к принципам изложения истории независимо от его способа — устного или письменного, посредством кинофильма, фотографий или рисунков на стенах пещер, — поскольку первыми повествовательными изображениями были зарисовки сцен охоты в древних пещерах — таких, как Ласко (15 000–10 000 гг. до н. э.) или Шове (30 000 лет до н. э.) во Франции. Истории имеют большое значение для всех культур. Они развлекают, учат, формируют мифологию, и в их основе лежит самая простая и логичная форма, повествование, то есть изложение каких-то событий и того, как они происходили.

Фотографии начали приобретать повествовательный характер еще в конце XIX века, хотя лишь в 1930-х годах жанр истории в фотографиях стал достаточно зрелым. Газеты и журналы всегда нуждались в изображениях для иллюстрации текстов, но только после изобретения процесса автотипии в 1890-х годах стало возможно использование фотографий с этой целью. Редакторы набросились на новую возможность по причине, которая сегодня кажется довольно своеобразной. Стандартными изображениями для иллюстрирования новостей были гравюры, которые обычно готовили граверы с зарисовок, сделанных репортерами на месте событий, и при этом зачастую обращались с ними чересчур вольно, и публикуемые иллюстрации были печально известны своей неправдоподобностью — претензии часто были связаны с их неточностью. Фотография покончила с этим, поскольку она показывала истину. Однако цифровое редактирование приблизило фотографию к тому, чему она когда-то пришла на смену!



## ↑ Альфред Айзенштедт

«Йозеф Геббельс, отель «Карлтон», Женева», 1933 г. Работа Альфреда Айзенштедта. Этот фотограф немецкого происхождения, долго сотрудничавший с журналом Life, купил свой первый фотоаппарат Leica в 1930 году и с его помощью снял этот, один из своих самых знаменитых снимков, на котором запечатлен недобрый взгляд министра народного просвещения и пропаганды Третьего рейха.





← **LEICA: первая возможность быстрой съемки**

Разработанный в Германии фирмой Leitz, фотоаппарат Leica стал первой моделью самого популярного в мире формата 35 мм. Будучи небольшим, прочным и тихо работающим, он идеально подходил для фотожурналистики нового типа.

↑ **Эрих Саломон**

«Фотожурналист замечен в момент съемки», 1931 г., работа Эриха Саломона. Используя маленький фотоаппарат Ermanox со светосильным объективом, он стал знаменитым благодаря скрытой съемке в коридорах власти европейских стран. Лишь иногда он бывал за этим замечен: на этом снимке его добродушно журит французский премьер-министр Аристид Бриан.



← **ERMANOX: сверхсветосильный объектив**

Благодаря исключительно светосильному (и тяжелому) объективу Ernostar  $f/1,8$  с помощью фотоаппарата Ermanox от компании Eremann стала возможна фотосъемка в помещениях с рук без фотовспышки — это был прорыв в области скрытой съемки.

Так или иначе, правдоподобности способствовало то, что серии фотоснимков могли показывать ход развития событий, что чрезвычайно нравилось публике. Разве что на рубеже веков фотокамеры и эмульсии еще не дотягивали до нужного уровня. Работа с камерами проходила медленно, и их нужно было устанавливать на опорах. Делать снимки быстро и импровизировать было невозможно. В начале XX века для новостных фотографов стандартом была пресс-камера — большая и громоздкая, она была способна снимать в формате 9×12 см, работала медленно и потому плохо подходила для запечатления быстро развивающихся событий. Самой знаменитой была американская камера Speed Graphic, а среди ее европейских эквивалентов были модели марок Van Neck, Goerz, Plaubel и MPP, которые годились только для съемки одиночных кадров и фотосессий.

Значение технологического совершенствования фотокамер в развитии фотоискусства обычно переоценивают, но в 1920-х годах именно технологии сделали возможным появление нового жанра фотографии, остающегося одним из основных и по сей день. Рождение фотожурналистики сделали возможным две камеры: Ermanox и Leica. Они появились почти одновременно. Камера Ermanox, ставшая знаменитой благодаря немецкому фотографу Эриху Саломону, имела необычайно светосильный объектив Ernostar *f*/1,8, с помощью которого можно было снимать с рук без фотовспышки при довольно тусклом освещении. Правда, в ней использовались стеклянные пластинки, так что для запечатления хода динамично развивающихся событий она подходила не лучше пресс-камеры. Революции в фотографии в большей степени способствовали камеры Leica.

Инновационным было то, что в этой камере использовалась перфорированная кинематографическая 35-мм пленка, правда, продвигавшаяся по горизонтали, а не по вертикали и имевшая большой

размер кадра, в отличие от классического киноформата 4:3. Негатив 36×24 мм многие считали слишком маленьким для качественного отпечатка, и поэтому фирма Leitz приложила много усилий к разработке высококачественных объективов. Результатом стало то, что камеру можно было без труда удерживать в руках и она была почти незаметна, а наличие механизма перемотки означало, что фотограф мог без перезарядки камеры быстро, один за другим снять 36 кадров. Это сделало возможным создание историй в фотографиях — фотоочерков.

Непросто точно отследить момент, когда периодические издания начали публиковать настоящие истории в фотографиях, но самыми влиятельными из первых изданий, сделавших это, были еженедельник *Berliner Illustrierte Zeitung* и ежемесячник *Die Dame*, выпускавшиеся ведущим немецким издательским домом Ullstein, а также журнал *Münchener Illustrierte Presse*. Главный редактор журналов Ullstein Курт Корф и его начальник, руководивший выпуском всех журналов Ullstein, Курт Сафрански, совместно экспериментировали с различными сериями снимков и оформлением страниц, чтобы подробнее осветить ту или иную тему. В журнале *Münchener Illustrierte Presse* работал редактор Стефан Лорант, вдохновившийся примером *Berliner Illustrierte Zeitung* и нашедший способ оптимизировать использование фотографий, экспериментируя с их размерами и способами расположения.

Фотокамеры и 35-мм пленка получили распространение в Европе в период бурных социальных и политических перемен. В первой половине XX века произошло большое количество социальных потрясений и катастроф, что означало много работы для фотографов, запечатлявших картины войн и социальной несправедливости. В то же время демократические и социалистические движения привнесли в искусство идеи либерального идеализма, и значительная

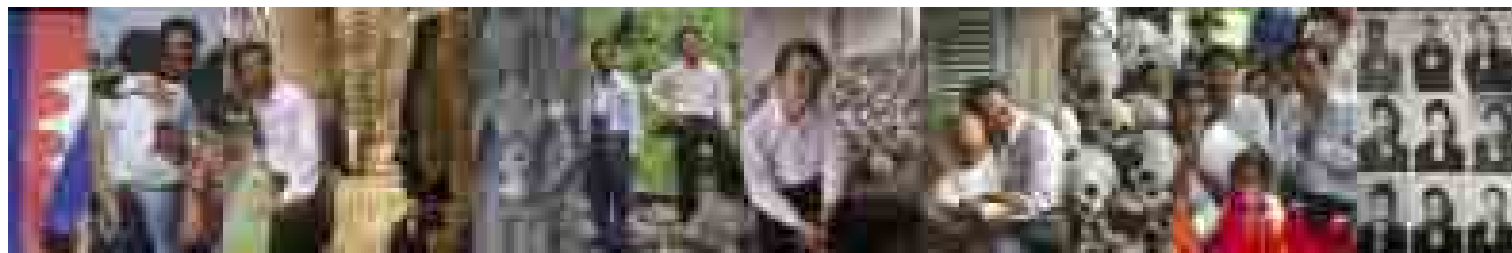
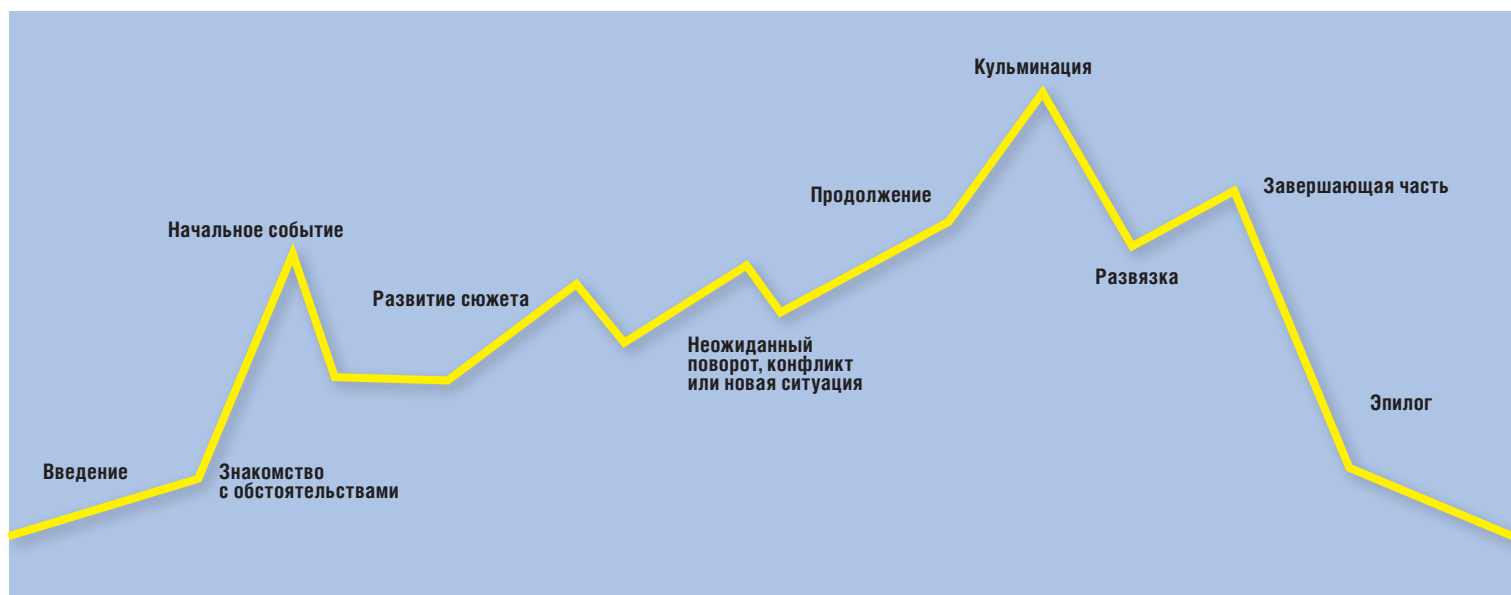
часть новых фоторепортеров разделяли эти идеи. Развилась политически направленная документальная фотография, и среди ее адептов были фотографы Роберт Капа и Дэвид Сеймур — два основателя агентства Magnum. В западных странах доминировал модернизм, отчасти вдохновленный идеями либерализма и марксизма, отвергавший традиционное и декоративное искусство и тяготевший к абстракции, четким линиям, функциональности и массовому производству. Новые фотокамеры были идеальными инструментами для новой эпохи.

### СТРУКТУРА СЮЖЕТА

Способы изложения историй анализировались в течение тысяч лет. Неудивительно, что в сфере кинематографа и телевидения, в частности в Голливуде, развилось особенно тщательное планирование сюжетных линий. Мой друг кинодраматург Ричард Вайс познакомил меня с анализом и планированием сюжета, отталкивающимися от структуры истории. Сведения, которые я далее изложу, очень поучительны; их невозможно в полном объеме применить в фотоочерке, но они дают представление о том, как продумывать и планировать развитие истории.

Большая часть сюжетов начинается с представления персонажей и ситуации; это — завязка. Затем сюжет развивается, приобретает сложность, закручивается, достигая кульминации. В финале происходит развязка. Приведу высказывание Вайса на эту тему, которое едва ли можно оспорить: «Эта формула, трехактная структура, встроена в нашу генетику, в саму жизнь. Со времен Аристотеля и до наших дней <...> авторы единодушно опираются на «формулу истории». Именно благодаря этой формуле повествование вызывает у нас интерес, а когда происходят оригинальные сюжетные повороты, конфликты и развязки событий, шаблон превращается в свежий уникальный сюжет.

## КЛАССИЧЕСКАЯ СХЕМА РАЗВИТИЯ СЮЖЕТА (ПОВЕСТВОВАНИЯ)



Эту схему можно найти в различных работах о написании сценариев, хотя, конечно, фотоочерки редко бывают столь же сложными и подробными, поскольку статичные изображения воздействуют совсем не так, как диалоги и видеоряд. Впрочем, основа развития любых сюжетов универсальна, и еще один сценарист, Джон Огаст, убедительно сравнивает сюжет с музыкальным произведением в форме сонаты. Происходит переход от «стабильности к конфликту (в завязке), затем напряжение возрастает (во время развития сюжета), после чего все возвращается к стабильности, и конфликт разрешается».

Эта последовательность испытана и проверена, но ценность для нас представляет лишь в том смысле, в котором поможет оказывать воздействие на зрителя посредством фотографий. Девяносто минут кинофильма с диалогами и музыкой — гораздо более солидное средство для завладения вниманием зрителя, чем двенадцатистраничный фотоочерк или несколько минут слайд-шоу. Чем больше мы используем текст для напечатанной истории или звук и анимацию в слайд-шоу, тем в меньшей степени история представляет собой фотоочерк, что нужно учитывать при принятии решений. Реальная жизнь менее управ-

ляема, и, в отличие от вымысла, ее нельзя произвольно изменять, чтобы она лучше вписывалась в структуру сюжета. С другой стороны, фотографии можно редактировать и располагать с большей степенью свободы. Смысл этого экскурса в область сложных сюжетных линий в том, чтобы показать, что сила воздействия всех историй, в том числе фотоочерков, больше, когда они построены по схеме такого рода. Мы подробно рассмотрим ее на следующих страницах на примере очерка «Возвращение на поля смерти».

# ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ПОЛЯ СМЕРТИ

Самая простая структура истории и — это повествование в хронологической последовательности, то есть история в картинках, расположенных в хронологическом порядке. Действие или событие начинается, продолжается и завершается. Что может быть проще? Аудитория понимает, какой момент временной последовательности освещается той или иной фотографией, и это одна из причин популярности формы «один день из жизни», которую мы сейчас рассмотрим. Однако чтобы снять такой фотоочерк, требуется все тщательно распланировать и постараться запечатлеть каждый значимый шаг в фотографируемой истории, будь это что-то совсем простое, как ребенок, собирающийся в школу, или настолько эмоционально насыщенное, как показанная здесь история «Возвращение на поля смерти».

Практические примеры учат больше, чем теория, даже несмотря на то, что их специфика может быть актуальной не для каждой ситуации. Данный пример — очерк, снятый мной для журнала *Sunday Times*. Я опишу его досконально, в частности, чтобы вы поняли, почему были приняты те или иные решения. Другая причина необходимости подробного разбора состоит в том, что съемка фотоочерка — долгий и сложный процесс, в течение которого происходит множество вещей.

В 1984 году был выпущен получивший «Оскар» фильм «Поля смерти», драматично повествующий о реальных событиях из жизни корреспондента *New York Times* Сиднея Шенберга и его помощника Дита Прана. События фильма разворачиваются на фоне последних спокойных дней Пномпеня и воцарения кровавого режима красных кхмеров под руководством Пол Пота. После эвакуации американцев Шенберг остается, чтобы освещать вход

в столицу красных кхмеров, а Дит Пран решает помочь другу, о чем вскоре жалеет. Его борьба за выживание после того, как он был схвачен красными кхмерами, легла в основу сюжета, и зрителей провели сквозь ужасы зверств и геноцида. На роль Дита Прана продюсеры выбрали другого камбоджийца — Хенга Нгора; это было смелое решение, поскольку Хенг Нгор, с которым я познакомился через моего друга писателя Роджера Уорнера, не имел актерского опыта. Однако за плечами у него были годы, прожитые при режиме красных кхмеров, и он сам испытал не меньше ужасов, чем Дит Пран, включая пытки и смерть невесты у него на руках. Когда они, наконец, встретились на премьере «Полей смерти» в Нью-Йорке, Хенг сказал Диту: «Ты — это я, а я — это ты».

В 1989 году я и Роджер поговорили с Хенгом Нгором о его возвращении в Камбоджу, все еще оккупированную вьетнамскими войсками. Пол Пот был жив, и на северо-западе страны продолжались бои. Шли разговоры о выводе вьетнамских войск, и Дит Пран с Хенгом Нгором решили, что настало время возвращаться. Они хотели как можно скорее предать гласности кровавые бесчинства красных кхмеров, поскольку после ухода вьетнамцев плохо вооруженной камбоджийской армии пришлось бы в одиночку противостоять красным кхмерам, уже готовившимся к новому наступлению. Средства массовой информации помогли им: в США телекомпания ABC начала показ аналитической программы новостей *Prime Time* с тогдашней телезвездой Дианой Сойер в качестве ведущей, решив, что возвращение Дита и Хенга послужит интересной темой одного из часовых выпусков, и спонсировала поездку. Одновременно с этим продюсер Дэвид Паттнэм повез свой фильм в

Пномпень на его камбоджийскую премьеру. Дит теперь работал на газету *New York Times*, и ему предстояло писать материалы для ее журнального приложения. Мы с Роджером, как предложил Хенг, готовили очерк для лондонского журнала *Sunday Times*.

После недели, проведенной в Анкоре, где мы по отдельности готовили рассказ о храмах для журнала *Smithsonian* (см. стр. 99), я и Роджер прилетели в Пномпень, чтобы встретить самолет, прибывавший из Сайгона. Чартерный рейс *Air Vietnam* запаздывал; аэропорт был почти пустым. Мы сидели и разговаривали с Сиднеем Шенбергом, ожидавшим Дита. Работая теперь на нью-йоркскую газету *Newsday*, Сидней освещал премьеру фильма. Самолет приземлился, и мы поехали в город в «Монором» — одну из немногих открытых и действующих гостиниц. Постепенно разлетелась новость о том, что и Дит Пран, и Хенг Нгор в городе. Пока мы гуляли или просто сидели в фойе «Монорома», появлялись люди — старые друзья и родственники, по отдельности и небольшими группами, — и их встречи с Хенгом обычно происходили очень эмоционально. С Дитом было иначе. Он был гораздо более сдержанным. «Видишь, как он себя ведет, а?» — заметил Роджер. — «Каждый раз, когда возникает неловкий момент, он хватается либо за блокнот, либо за фотоаппарат. Как будто это его способ защиты».

Хотя Хенг сыграл роль Дита Прана и сам пережил ужасные события, по характеру эти два человека были совсем не похожи, и здесь в Пномпене это доставляло неприятности журналистам. Эмоции Хенга были у всех на виду. От природы он был легко возбудимым; он заплакал, встретившись на аэродроме со своим братом впервые за пятнадцать лет,



↑↗ → **Макет фотоочерка**

Вот первые два разворота, появившиеся в журнале, и, как это обычно бывает, расположение фотографий не совсем точно соответствует линии повествования, так как для обложки и выразительного вводного разворота нужны два «сильных» изображения, и очень маловероятно, что они будут относиться к началу истории. Более подробно я расскажу об оформлении ближе к концу книги, а пока мы сосредоточимся на том, как история была подготовлена и снята, и рассмотрим основные снимки в хронологическом порядке.





он оживленно разговаривал и жестикулировал; в общем, он хорошо подходил для съемки. В связи с этим возникала проблема: выпуск должен был содержать обычные интервью, сведения о жизни в Пномпене, показать приезд Дита в дом его семьи в Сиенреап, посещение тюрьмы Туол Сленг и мемориала Чоенг Эк, самого известного из полей смерти, расположенного близ города, и тем самым напомнить о происходящих зверствах. Но так как речь шла о телепрограмме, требовалось запечатлеть на камеру сильные эмоции. Дит их не демонстрировал, и было неловко обсуждать с ним такую тяжелую тему. Никто не мог сказать: «Эй, Дит, не мог бы ты поплакать, как Хенг?» Но продюсер, без всякого злого умысла, все же надеялся, что Дит расчувствуется.

Когда Нил Шапиро объявил о съемке в Чоенг Эк, мы отвели его в сторону. Стоял вопрос о том, какое из мест страшнее. Через два дня нам предстояло лететь в Сиенреап для съемок в Ангкоре, где Дит раньше был гидом, в его доме и близлежащем монастыре, в котором планировалась церемония в память о погибших членах его семьи. «Если в Чоенг Эк не получится то, что тебе нужно, Нил», — сказал я ему, — «то есть еще другое место». И я описал ему поле смерти у Ангкора. «Нет, к сожалению, так не бывает», — объяснил он. — «В подобной ситуации у нас есть только одна возможность. Если ты думаешь, что место возле Ангкора — то, что надо, — возьмем только его». Я оказался в затруднительном положении, но было похоже, что мой выбор правилен. Мы договорились, что пока не будем никому сообщать о своем решении, особенно сотрудникам Министерства иностранных дел, которые могли быть против того, чтобы мы снимали в таком неприятном и зловещем месте. Они были на нашей стороне, но тем не менее могли посчитать, что неприглядность ангорских полей смерти выставит в невыгодном свете правительство страны.

## ПРИБЫТИЕ И ВСТРЕЧА



## В ПНОМ-ПЕНЕ





## АНГКОР



В назначенный день вся группа выехала из аэропорта Сиамреапа в город, а затем отправилась к храмам. Я попросил водителя свернуть на нужном повороте и остановиться. Затем Нил объяснил ситуацию и спросил Дита и Хенга, не согласятся ли те сняться здесь. Они согласились. Мы припарковались недалеко от зловещего здания и направились к нему. Двое наших камбоджийцев стояли и смотрели, а затем Хенг сел и заговорил в камеру. Дит присел рядом с ним у низкой платформы, где лежали черепа, а затем разрыдался. Впоследствии он написал: «В первый раз с момента прибытия смотреть на то, что передо мной, слишком невыносимо, и я совершенно сломлен. «Это мои родственники, друзья, соседи», — повторяю я себе. Мне известно, что мой отец медленно умер дома от голода, но я не знаю, как и где погибли мои братья и сестра, и некоторые из их семей. Я знаю только то, что, скорее всего, их убили где-то в этих краях. Проходит много времени, прежде чем я успокаиваюсь. И тогда я нахожу в себе силы начать перекладывать кости и черепа так, чтобы они не валялись где попало». Никто не произносит ни слова, телекамера ведет запись. Спустя некоторое время все, кроме Дита и Хенга, выходят, и мы неловко стоим посреди поля.

Затем мы отправляемся в старый дом Дита. Дом его родителей выглядит типичным для этих мест — он построен из дерева и стоит высоко над землей на сваях. Крутая деревянная лестница ведет на полукрытую веранду. Дит поднимается по ней вместе со своей сестрой и встречается с единственной выжившей сестрой его матери. Во время этого трогательного воссоединения он вновь плачет. Вот это, чувствую я, снимок для обложки. Позднее Дит проводит поминальную церемонию в местном монастыре с четырьмя монахами, совершающими обряды. Хенг также к ней присоединяется, как и большая часть жителей деревни. Возникает ощущение своего рода катарсиса.

## ПОЛЯ СМЕРТИ



## ВОЗВРАЩЕНИЕ ДИТА ПРАНА ДОМОЙ



Позднее в тот же день, по возвращению в Пномпень, мы посетили Туол Сленг — так известна среди местных жителей тюрьма и фабрика пыток, имеющая официальное название S-21, где около 20 тысяч узников подверглись суду, пыткам и казням. Среди местных фабричных рабочих это здание бывшей школы, опутанное колючей проволокой, известно как «место, куда входят и откуда не выходят». Лишь семеро узников этой тюрьмы выжили.

Обстановка неприятна, но было необходимо подготовить историю для телевидения и журналов, и поэтому особенно важно было позаботиться о соблюдении структуры повествования. Линейное повествование состоит из такой последовательности: приезд главных персонажей — посещение разных мест и встречи с близкими — поле смерти близ Ангкора — воссоединение Дита Прана с семьей и поминальная церемония — возвращение в Пномпень и посещение Туол Сленг. Это также неплохо соответствует структуре драматического произведения, поскольку мы отобразили развитие событий по направлению к кульминации в сцене с черепами и второй кульминации, последовавшей сразу за эмоциональным воссоединением Дита Прана с родственниками, после которой последовал катарсис поминальной церемонии и мрачный эпилог, снятый в тюрьме Туол Сленг.

## ТЮРЬМА ТУОЛ СЛЕНГ





### ТРИ ПЛЮС ОДИН

Из описания структуры сюжета на предшествующих страницах можно сделать вывод, что в любой истории присутствует четыре главных элемента. Хотя это и звучит несколько сухо, но я называю их 3+1. «Три» — это вводный снимок, основная часть и заключительный снимок; а «один» — это кульминация, или, говоря терминами фотографии, ключевой снимок — тот, который из всех кадров производит наиболее сильное впечатление. Вводный элемент важен потому, что рассказчику необходимо сразу захватить внимание зрителя, читателя или слушателя. Аудиторию нужно заинтересовать с самого начала, чтобы людям хотелось продолжить ознакомление с материалом — либо перевернув страницу, либо прокрутив вниз страницу на экране (все мы знаем, до какой степени развитие интернета уменьшило устойчивость внимания — даже еще сильнее, чем телевидение). Основная часть истории — это непосредственно ее содержание, и ее размер может быть любым и при этом соответствовать степени интересности повествования. Заключительный элемент делает историю завершенной, и, хотя общепризнанно, что этот снимок должен быть громким, некоторые считают, что историю лучше заканчивать более мягко или загадочно.

Для фотоочерка это означает, что во время планирования следует уделить особое внимание выбору эффектного вводного снимка. Он не обязательно должен относиться к началу хронологии событий, но его задача — привлечь внимание зрителя, а его содержание должно выражать тему истории. Как мы увидим, когда перейдем к редактированию и оформлению, когда у вас выбран снимок,

открывающий очерк, вы не можете снова использовать его в основной части истории, где у него была бы в большей степени повествовательная роль (поскольку иначе возникнет ощущение, будто у вас недостаточно фотографий).

В качестве простого примера возьмем очерк о Стоунхендже, который я снимал для журнала *Smithsonian*. Его суть была в том, что впервые почти за полвека на большинстве знаменитых археологических объектов Британии были разрешены раскопки. Конкретно эти раскопки должны были подтвердить новую теорию о функциях этого огромного круга из камней (эти новые теории появляются одна за другой). Подробнее об этой истории можно прочесть в следующей части на стр. 107–111, но пока что рассмотрим ее базовую структуру. Я выбрал ее, поскольку съемочный процесс проходил довольно удачно и в соответствии с планом, так что его последовательность почти полностью соответствует расположению снимков в публикации. Вдобавок эта история планировалась как «гвоздь» номера, с фотографией на обложке, и поэтому она должна была показаться редактору достаточно важной, чтобы стать главной в выпуске ежемесячника или еженедельника. Также необходимо было предоставить снимок, достаточно эффектный для обложки, и к тому же подходящий для ее формата. Он должен быть вертикальным или пригодным для вертикальной обрезки, и вверху на нем должно быть достаточно места для размещения названия журнала, а также он должен выигрышно смотреться в газетных киосках.

Поскольку вся суть истории заключалась в раскопках — первых за пятьдесят лет — с самого начала планирования

рассматривался лишь один вариант вводной фотографии. Требовалось, чтобы на ней узнавался Стоунхендж, а также виднелись археологические работы, и все должно быть эффектно освещено. Никого не интересовала просто еще одна красивая картинка со Стоунхенджем, каких снято несметное количество, хотя, как ни странно, компания *National Geographic*, проигравшая торги за право съемки телефильма, предложила именно их в своем большом фотоочерке, который должен был предварять несостоявшийся фильм. Для *Smithsonian* этот снимок «строительных работ посреди руин» можно было спланировать, так что для нас было логично приехать на вечернюю съемку с большим количеством осветительного оборудования, поскольку только с его помощью можно было добиться того, чтобы камни выглядели необычно. Мы привезли фотовспышки и запланировали работу — насколько это возможно с английской погодой — при ясном небе на закате. Это был редкий случай, когда основным оставался один и тот же снимок на протяжении всего процесса — от планирования и организации работы до съемки и расположения фотографий на страницах. В какой-то мере это был постановочный снимок, снятый на манер натюрмортов в студии, и я выступил в роли художественного руководителя съемки.

Далее последовала основная часть фотоистории, сопровождающаяся текстом, которая включала в себя представление главных персонажей, последовательную демонстрацию раскопок, а также содержала снимок склона холма в Уэльсе, откуда предположительно были привезены знаменитые голубые камни.

# СТОУНХЕНДЖ

## ВВОДНЫЙ СНИМОК



### ↑ Вечерняя фотография Стоунхенджа

Вечер. Ведутся археологические раскопки.  
Полностью освещенный сюжет, предназначенный  
для роли вводного снимка.



# ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ СНИМОК



Выбор заключительного снимка был не столь очевиден. В большинстве случаев при работе над фотоочерком его делает редактор при минимальном влиянии фотографа; зачастую решение о выборе этого снимка принимается в последнюю минуту. Имея дело с запланированной историей, как эта, всем довольно легко договориться о том, какой снимок откроет историю и какой будет на обложке, но с завершающим элементом дело обстоит иначе. Причина в том, что самые эффектные изображения — вводное и ключевое — как правило, появляются прежде заключительного, оставляя не так уж много вариантов для него. Конечно, все зависит от характера истории, и фотоочерк «Деревенский врач» (см. стр. 46) — пример того материала, в котором завершающему снимку была отведена одна из главных ролей. Также многое зависит от редакционной политики, и очень распространенным завершением истории является размещение какой-нибудь живописной картинки. В нашем случае так и произошло: завершивший рассказ текст сопровождался достаточно банальной фотографией. Политика Smithsonian изменилась с тех пор, когда журналом руководил Эд Томпсон. Лично я поступил бы иначе, однако фотографы всегда так говорят. Что я планировал — так это снимок, приведенный на этой странице, — скелет человека бронзового

## ← Археолог-эксперт

Изображение, задуманное как заключительное, но помещенное в основную часть, — это тщательно спланированная фотография археолога-эксперта, раскладывающего скелет человека бронзового века, найденный вблизи Стоунхенджа.

# КЛЮЧЕВОЙ СНИМОК



века, извлеченный вблизи Стоунхенджа, но редакторы использовали его в основной части.

Наконец, при подборе фотографий по принципу 3+1 ключевым оказался снимок, сделанный с воздуха и помещенный на обложку. Планировать его приходилось скрестив пальцы, потому что, хотя я и мог с легкостью представить себе этот кадр, были проблемы с получением необходимых разрешений, не говоря уж о непостоянстве погоды и освещения ранней весной. Воздушное пространство над Стоунхенджем объявлено военными запретной для полетов зоной, так что не было уверенности в возможности долететь до него с ближайшего частного аэродрома. Кроме того, британская комиссия по охране культурного наследия, отвечающая за объект, вообще запрещает пролетать непосредственно над ним во избежание падения, например, вертолета. Но в тот день нам повезло. Я бы предпочел, чтобы солнце было пониже, однако быстро приближался холодный фронт, и мне выделили вертолет в более раннее время. Затем, вместе с доброжелательно настроенным пилотом, мы описывали все более узкие круги над Стоунхенджем, и поскольку никто не грозил нам кулаком, зависли прямо над ним, и я сделал снимок для обложки — конечно, оставив достаточно места вверху для размещения названия журнала.

## ← Smithsonian: фотография Стоунхенджа на обложке

Снимок, сделанный с воздуха и использованный для обложки, с заголовками прямо по нему, что является обычной практикой журналов для рекламы их содержания.



**↑ Заключительные снимки в журнале Smithsonian**

Подборка разворотов с заключительными снимками одного из журналов Smithsonian. Типичный и с точки зрения оформления удовлетворительный способ четкого обозначения финала истории — помещение на последнюю правую страницу фотографии «под обрез» без полей.

Как мы увидим далее в главе «Линейный принцип онлайн» на стр. 156, есть большая разница между фотоочерком напечатанным и в виде слайд-шоу; последние в современном мире становятся основным средством демонстрации фотографий. Печатные медиа — по крайней мере, крупноформатные журналы и книги — позволяют художественному редактору разместить на любом из разворотов целый ряд фотографий. Таким образом, печатная форма отличается наличием последовательности разворотов, которые видит читатель, листая страницы. Другими словами, в печатном фотоочерке объединены компоновка и линейное движение — пространство и время. Слайд-шоу, с другой стороны, действует по чисто линейному принципу; у ноутбуков и планшетов слишком маленькие экраны, чтобы на них можно было рядом располагать по несколько скомпонованных по определенному

принципу изображений, как это можно делать в популярных журналах вроде Life, National Geographic или GEO. В лучшем случае в одном кадре слайд-шоу вы можете скомбинировать две вертикальные фотографии, но обычно приходится довольствоваться тем, что одно изображение сменяет другое, и поэтому особую важность приобретает их последовательность. Подробнее мы рассмотрим это в конце книги.

#### РИТМ И ТЕМП

Оба эти понятия часто используются при обсуждении компиляции фотографий, причем нередко без должного осмысления. Никто не спорит с тем, что и то, и другое актуально, но вот четко обозначить смысл этих понятий оказывается нелегко. Моя идея состоит в том, что в данном контексте ритм подразумевает разнообразие изображений в подборке, и его предназначение — удерживать вни-

мание аудитории. Темп мы задаем, как бы «придерживая» определенные снимки и демонстрируя их в подходящий момент.

Основопологающая идея, которую необходимо принять, заключается в том, что как бы сильно нам ни казалось, что каждая из наших фотографий великолепна, это очень маловероятно. Фотографии практически не могут быть равными по степени выразительности; некоторые неизбежно будут «равнее» других. Таким образом, из любой подборки фотографий нужно отобрать лучшие, а затем расположить их наиболее эффективно. Другими словами, один снимок ведет зрителя к другому, подготавливая к нему и повышая его ценность. Если история в фотографиях следует четкой повествовательной линии — такой, как ограниченная по времени последовательность, где некое событие имеет очевидное начало и явное окончание, то структура выстроится сама по себе. Показанный выше очерк «Возвращение на поля смерти» тому пример. Все достаточно просто, если событие полностью отражено на ваших фотографиях.



#### ↑→ Стандартные вводные развороты

В типичных традиционных вводных разворотах скомбинированы название очерка, большая фотография и начало текста (разворот слева). Возможно, это не настолько эффектно, как разворот, заполненный снимком без полей с наложенным на него названием (разворот справа), но большинство читателей довольны и этим.