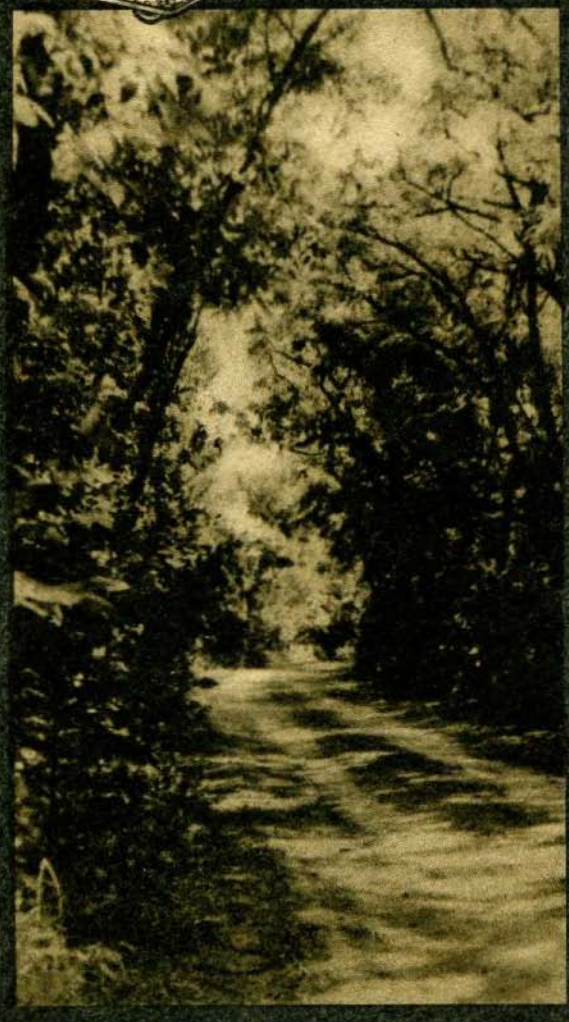
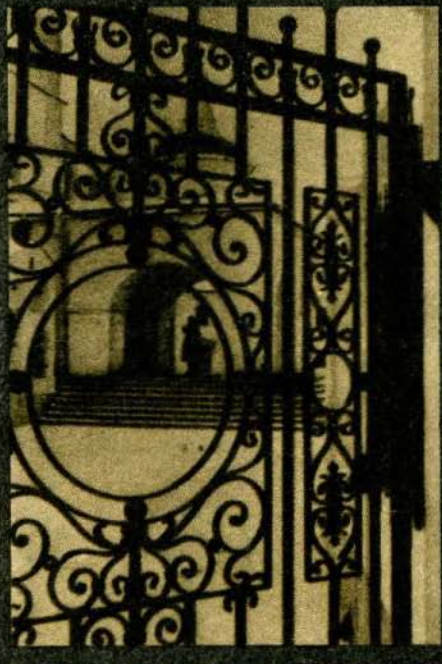
Иллюстрированное пособие по обучению ФОТОСЪЕМКЕ

Л. Д. Курский, Я. Д. Фельдман





Оглавление

Введение 5
Фотосъемка гипсовых фигур 9
Фотосъемка скульптуры 29
Фотосъемка натюрморта 35
Фотосъемка портрета 45
Фотосъемка интерьера 67
Фотосъемка пейзажа 71
Фотосъемка архитектурных сооружений 81
Фотосъемка у памятных мест 91
Жанровая фотосъемка 95
Репортажная фотосъемка 103
Фотосъемка детей 113
Фотосъемка ритуала бракосочетания 123
Рекламная фотография 127
Техническая фотосъемка 131
Цветная фотография 137
Рекомендуемая литература 159

Введение

Данное пособие отличается от ранее изданных книг и учебных пособий тем, что в нем преобладают фотоснимки. Каждую тему предваряет краткое теоретическое описание, раскрывающее основные проблемы жанра. Бóльшая часть текста отведена анализу снимков, в которых авторы сумели более или менее удачно решить эти проблемы.

Освоение техники и технологии традиционных, рукотворных способов получения изображения — в живописи, графике, скульптуре — требует многолетнего систематического труда. С помощью этих способов могут быть созданы изображения, точно копирующие объемные предметы (в скульптуре) или внешний вид какого-либо объекта. В произведении изобразительного искусства автор не только воспроизводит модель или явление, но и высказывает свое к ним отношение — одобрение или неодобрение.

Фотографический способ получения изображения основан на репродуцировании видимого облика объектов с помощью фотоаппарата. Последующие технологические процессы предназначены для выявления и закрепления изображения. Фотографический способ используется для получения так называемых документальных и художественных снимков. Документальный снимок обезличен, он не содержит оценочных авторских суждений об объекте изображения. В художественном снимке, по аналогии с произведением изобразительного искусства, обязательна авторская оценка изображенного. По многим возможностям фотография наиболее близка к графике и живописи. Так как основа фотографии техническая, то ее вместе с кино и телевидением относят к техническим видам искусства.

Рисунки, живописные картины и фотографии, выполненные с целью запечатления объекта, факта, явления, называют произведениями репродуктивного уровня. Они затрагивают сознание человека, информируют его о чем-то, не затрагивая, как правило, сферу чувств. Произведения искусства предназначены в первую очередь для того, чтобы влиять на чувства зрителя и в меньшей мере на сознание. Их относят к произведениям продуктивного уровня.

Научно-исследовательские и документальные снимки репродуктивного характера необходимы в науке и технике. Художественные снимки способствуют развитию творческих способностей как авторов, так и зрителей снимков. Фотографический способ получения изображения отличается от других своей доступностью, широким распространением и — как следствие — большим влиянием на эстетическое развитие людей. Однако сравнительная простота получения снимков порождает у некоторых фотолюбителей обманчивую иллюзию — технически совершенные снимки они принимают за художественные.

Чтобы отличать фотоснимки продуктивного уровня от снимков репродуктивных, необходимо научиться видеть, а затем и воплощать на практике — при съемке и при печати — приемы, которые позволяют выразить и тем самым передать зрителю авторское отношение к изображенному.

Средства и художественные приемы, определяющие эмоционально-эстетическую выразительность произведения, получили название изобразительно-выразительных средств. К ним относятся выбор точки съемки относительно объекта, фокусного расстояния объектива и границ снимка, глубины резко изображаемого пространства, оптического рисунка изображения, эффекта освещения, интервала яркости объекта съемки, величины экспозиции, условий и режима обработки негативного и позитивного материалов, способа экспонирования фотоотпечатка, его тонального решения и др. Система изобразительно-выразительных средств представляет художественный язык фотографии.

В фотографии есть понятия, которые при чтении пособия усвоить труднее, чем в процессе познавательной деятельности, во время выполнения практической работы. В этом смысле очень важно пересмотреть достаточное количество работ предшественников и попытаться понять их методику освоения выразительных средств. В предлагаемом пособии, предназначенном в основном для изучения съемочного процесса, на многочисленных примерах показывается, как технические средства «преобразовать» в выразительные.

Желательно, чтобы выполнению практических работ предшествовало изучение теории, четкая постановка практических задач. При проведении занятий в группе необходимо, чтобы все процессы съемки, обработки негативного материала и изготовления позитива каждый из учащихся проводил самостоятельно и полностью. Каждая из стадий процесса получения изображения влияет на конечный результат. Но воздействие это неоднозначно, оно может как содействовать, так и препятствовать реализации авторского замысла.

Поэтому важно, чтобы у обучающегося сложилось полное представление о взаимодействии, взаимовлиянии процессов при съемке с последующими технологическими процессами и с завершающими операциями поиска оптимальных пропорций отпечатка, совершенствования тонального решения снимка путем устранения диссонирующих по тону краевых участков отпечатка, усиления выразительности снимка за счет удаления второстепенных деталей, затрудняющих постижение авторского замысла. Консультации по техническим и творческим вопросам, даже если они проводятся в присутствии всей учебной группы, наряду с выделением типичных находок и выявлением просчетов должны быть нацелены на развитие творческого начала каждого обучающегося.

Руководящим началом снимка продуктивного уровня является идея — главная мысль художественного произведения, выражающая отношение автора к снимаемому объекту или явлению. Идея определяет замысел автора и основное содержание снимка. От ее характера зависят трактовка темы, а также тенденция произведения. Замысел — это сложившееся у автора представление о содержании и форме будущего произведения. Тема — основной круг вопросов, поставленных автором в произведении и раскрытых на выбранном материале снимка. Тенденция — это общая идейно-художественная направленность произведения искусства, выражаемая через образ.

Приступая к занятиям и в процессе их проведения необходимо изучать и стремиться выполнять приемы, правила, рекомендации, большинство из которых объединяются в понятии «композиция фотоснимка». Представляет-

ся очень важным согласовывать их между собой, ибо только непротиворечивое их использование может привести к созданию образа в снимке. Без образного начала художественная, творческая фотография (как и другие изобразительные виды искусств) неосуществима.

В данном пособии в качестве примеров поиска выразительных средств преднамеренно использованы в большинстве случаев работы учащихся и студентов, выполненные в процессе изучения фотокомпозиции. Конечно, далеко не во всех из них сочетание выразительных средств оказывается безупречным. Это и понятно. Увлекаясь процессом съемки, решением технических и технологических задач, большинство учащихся еще не имеют достаточного опыта для системного анализа целесообразности используемых изобразительных и выразительных средств. В этом основная причина ошибок и просчетов, допускаемых в процессе съемки.

При съемке гипсовых бюстов наиболее типичной ошибкой является излишне темный или даже черный фон, а также расположение осветительных приборов рисующего и заполняющего света с противоположных сторон от оси модель — фотоаппарат; при съемке натюрмортов — это темная верхняя часть фотоснимка, а также скученное расположение предметов близко к центру снимка; при съемке портрета — вертикальное положение головы модели, что не всегда определяется идеей снимка, а также совпадение направления поворота корпуса, головы и взгляда снимаемого; при съемке пейзажа — отсутствие смыслового центра, чрезмерно большая глубина резко изображенного пространства. С перечисленными и другими просчетами вы встретитесь и в некоторых из приведенных снимков. При отборе снимков авторы руководствовались прежде всего желанием показать поиски творческого, образного начала в учебных работах.

Выбор жанров, представленных в пособии, их последовательность соответствуют программам учебных заведений (учебно-производственных комбинатов, профессионально-технических училищ, техникумов и вузов). В этой последовательности — от простого к сложному — осуществляется принцип отработки определенных видов изобразительно-выразительных средств в каждом из жанров. При съемке гипсовых бюстов — это выбор положения фотоаппарата по отношению к модели, эффекта освещения, границ снимка. В жанре натюрморта композиционные задачи усложняются: увеличивается число предметов, которые следует расположить в глубину и по полю картинной плоскости, появляются взаимосвязи между предметами. К этому добавляется необходимость учитывать формы, пропорции предметов, их объемы, фактуру, тональность, форму и распределение теней и другие факторы. Зато опыт, приобретенный в работе над жанром натюрморта, оказывается очень ценным при съемках пейзажей и даже портретов.

Предлагаемая последовательность обязательна не только для тех, кто занимается в учебном заведении. Опыт очной и заочной форм обучения фотографии подтверждает целесообразность этой системы. При этом условии каждый из жанров, которым вы будете заниматься как фотолюбитель, будет способствовать развитию ваших способностей, раскрытию таланта.

Поставьте перед собой задачу изучать себя как личность: характер и темперамент, эмоциональный мир, направленность интересов и способности. Свойства личности влияют на выбор сюжетов, предпочтительное композиционное решение снимков, на удачи и неудачи в занятии фотографией, в конечном счете — на постижение мира и отражение его в фотографических произведениях. Постигая себя, изучайте и корректируйте причины неудач,

развивайте дальше обнаруженные способности. Возможно, вам придется вернуться к «пройденному» жанру или жанрам, но уже с новыми целями и на более высоком уровне.

Постижение себя в занятиях фотографией есть залог более полной реализации способностей. А самореализация в творчестве — одно из самых светлых, возвышающих душу чувств, которые присущи человеку. Фотограф переживает творческую радость и в процессе съемки, и в процессе получения отпечатка. И если его старания завершатся удачей, то ему предстоит пережить еще более сильное чувство удовлетворения — от того, как зрители будут воспринимать его снимки.

Не многим фотолюбителям удалось возвысить свое творчество от эксперимента дилетантского порядка до законченного художественного произведения. Тому причиной — излишняя самоуверенность, привычка полагаться во всем, что касается фотографического творчества, только на свои чувства, целиком поддаваться впечатлению, не обладая при этом элементарной изобразительной грамотой и не пройдя хотя бы заочно фотографической школы. Наряду с обогащением в области теории фотографических процессов и методики съемки такая школа формирует независимость и самостоятельность творчества, и тогда интуитивное начало, «озарение», обретает величайший смысл.

Изучение теории фотографического творчества не может проходить умозрительно. Оно усваивается в сочетании с целенаправленным практическим экспериментом — съемкой всех жанров фотографического искусства. При этом каждый сам должен допустить некоторое количество ошибок, суметь разобраться в них и, таким образом, обогатить себя ценным опытом, о котором принято говорить: «на ошибках учатся».

Трепет и беспокойство зарождающегося творчества — первые признаки способности и, возможно, таланта характеризуют фотолюбителя, как человека, обладающего творческой натурой.

На начальном этапе обучения необходимо считаться с тем, что у большинства фотолюбителей неизбежен какой-то период подражательства известным образцам. Со временем на на смену ему приходит порыв дерзаний и поисков оригинальных решений. Этот период отличается непомерной заинтересованностью в выборе сюжета, увлеченностью съемкой и попытками управления техническими средствами. Однако опыт достигается дорогой ценой — поиском чрезмерно изысканной формы, стремлением снимать «слишком хорошо», что неизбежно приводит к вымученным построениям, позам, освещению. Но не долог и этот период, хотя избежать его удается немногим фотолюбителям. После этого этапа учебы наступает период зрелости, когда задумываются о предпочтительности той или иной манеры изображения, т. е. об индивидуальном стиле. Этот момент решает судьбу фотохудожника.

Для небольшого круга фотолюбителей возникает очень важный решающий момент — или он останется любителем, или займется фотографическим творчеством профессионально. В этой связи необходимо отметить, что многие из известных мастеров отечественной фотографии, составляющие ее элиту, такие, как Ю. Транквиллицкий, Л. Шерстенников, Г. Копосов, В. Генде-Роте и многие другие, будучи инженерами, врачами, деятелями искусств и т. д., но обладая фотографическим талантом, оставили свою профессию и полностью посвятили себя фотографии.

Авторы пособия выражают благодарность кафедре кинооператорского мастерства ВГИКа, студентам, фотографам и фотолюбителям за предоставленные фотоработы.

Фотосъемка гипсовых фигур

Натура мертва. Тем не менее фотограф может одухотворить её и создать художественный образ большой выразительной силы.

Прежде, чем повести разговор о фотосъемке, несколько слов о выборе фотоаппаратуры, материалов и технологии их обработки.

Для большинства видов учебной фотосъемки желательно использовать фотоаппараты, в которых наводка изображения объектов съемки на резкость производится по матовому стеклу. Это малоформатные однообъективные зеркальные фотоаппараты семейства «Зенит», «Киев» (модели 17, 19), среднеформатные однообъективные зеркальные фотоаппараты семейства «Киев» (модели «Киев-60», «Киев-88», «Киев-90»), а также крупноформатные павильонные и дорожные фотоаппараты (для съемок в студии). Естественно, что кроме названных семейств и конкретных моделей используются и другие аналогичные по конструкции фотоаппараты отечественного и зарубежного производства.

Основными достоинствами фотоаппаратов с контролем изображения по матовому стеклу являются совпадение видимого и изображаемого на пленке пространства (от 76 до 93% в различных моделях), возможность визуально оценивать оптический рисунок изображения и изменения в нем при использовании эффектных и смягчающих рисунок насадок, определять визуально глубину резко изображаемого пространства (степень резкости изображаемых объектов от ближних к дальним), применять различные сменные объективы и насадки, производить съемки комбинированного изображения с использованием отражений от стекла, непрозрачных и полупрозрачных зеркал и др.

Из объективов следует отдавать предпочтение тем, фокусное расстояние которых в полтора-два раза длиннее диагонали негатива. Для фотоаппаратов с размером негатива 2,4 × 3,6 см это объективы «Гелиос-40» (1,5/8,5), «Юпитер-9» (2/8,5). Для фотоаппаратов с размером негатива 6 × 4,5 и 6 × 6 см это «Вега-24» (2,8/12),«Биометар» (2,8/12), «Калейнар-5» (2,8/15). Объективы, которыми укомплектованы камеры («Гелиос-44» 2/5,8; «Гелиос-81» 2/5,3; «Зенитар» 1,5/5,0 для 2,4 × 3,6 см; «Волна-12» 2/9,0 для 6 × 6 см), создают преувеличенную перспективу по сравнению с перспективой визуальной. Длиннофокусные объективы («Юпитер-11» 4/13,5; «Таир-11» 2,8/13,3, «Индустар-37» 3,5/13,5 для 2,4 × 3,6 см; «Зоннар» 2,8/18,0 для 6 × 6 см) могут использоваться, но с учетом того, что они несколько преуменьшают впечатление глубины пространства в сравнении со зрительным ощущением.

Среди фотопленок и кинопленок предпочтение за среднечувствительными, как наиболее универсальными, с величиной светочувствительности около 64 ед. ГОСТа. Желательно иметь небольшой запас однородных пленок одного номера эмульсии, чтобы можно было изучить и оптимально использовать их свойства. Начинающим рекомендуется пользоваться и проявителем одного состава.

Качество негативов оценивается по общей плотности, контрастности, зернистости изображения. Эти характеристики меняются в зависимости от состава проявителя, температуры, времени проявления, степени истощения проявителя. Необходимо провести практическую работу, цель которой — определение влияния величины экспозиции и времени проявления на качество негативов. Условия съемки: показания экспонометра, значение диафрагмы и выдержки — необходимо записать. С лучших из полученных негативов надлежит изготовить отпечатки и в зависимости от их качества выбрать оптимальный режим экспонирования и обработки фотопленки. Для большей уверенности в конечном результате подобную работу желательно выполнять всякий раз, когда меняется тип фотопленки или фотобумаги, условия экспонирования или обработки.

К сказанному о технике и техноло-

гии фотопроцессов следует добавить, что съемки в павильоне желательно проводить со штатива, снимать варианты, оценивая достоинства выбранной точки съемки, а операции обращения с фотоаппаратом и объективом довести до некоторой степени автоматизма.

Следует обратить внимание на одну из особенностей фотографического способа получения изображения: на фотоотпечатках контраст изображения воспринимается более высоким, чем на объектах во время съемки. Причина этого явления не только в том, что фотоматериалы не способны передать сравнительно большой интервал яркости объектов съемки, но и в том, что наша зрительная система занижает видимые контрасты, увеличивая их только на пограничных участках перехода от одного тона к другому (от светлого к темному и наоборот). Происходит визуальное усиление контуров объектов и границ участков, различающихся по яркости.

Обучение будущих фотографов, как и будущих художников, начинается с так называемого «гипсового класса». На первом этапе работы в студии ученики осваивают изображение геометрических тел (шар, куб, пирамида, цилиндр, шестигранник, конус): расположение их поодиночке, а впоследствии и группами в границах будущего снимка, освещение их, соотношение между тонами на фигурах и на фоне. На следующем этапе учащиеся фотографируют гипсовые отливки (чаще всего фрагментарные — голова, погрудное изваяние) — копии в большинстве случаев древнегреческих и древнеримских скульптур.

Для постигающих искусство фотографии в учебном заведении (и для фотографов-любителей тоже) гипсовый класс предоставляет возможность активно работать над формой произведения. Она включает отработку таких важных конструктивных элементов, как светотень, тон и линия. Чтобы успешнее постигать искусство изображения с помощью фотографии, важно научиться технически грамотно отображать увиденное и правильно передавать свое представление о нем.

Что понимается под умением фотографа технически правильно отображать увиденное?

Каждый предмет обладает характерной, присущей ему объемной формой, и она должна быть представлена на фотоснимке без искажений.

Объемная форма объекта может оказаться трансформированной в зависимости от точки зрения (точки съемки), расстояния до объекта, фокусного расстояния объектива и характера освещения.

Изучение геометрических тел составляет начало художественного образования.

С самых первых шагов фотографу необходимо развивать у себя потребность поиска художественной выразительности в изображении каждой из форм, которая является объектом художественного изображения.

В процессе всей учебной работы по освоению фотографирования простейших геометрических форм и нахождению правильной их проекции большое значение приобретает знание законов линейной перспективы. Это развивает и укрепляет у начинающего фотографа чувство формы и пропорций, чувство тона и пространства, а также визуального восприятия и наблюдательности.

Во избежание ошибок школа графики и рисунка рекомендует будущим художникам при рисовании куба представлять себе невидимые с данной точки зрения его грани и поверхности. При съемке геометрических тел необходимо добиться предельной резкости изображения линий, очерчивающих формы предметов, и выявления их объемов средствами активной светотени.

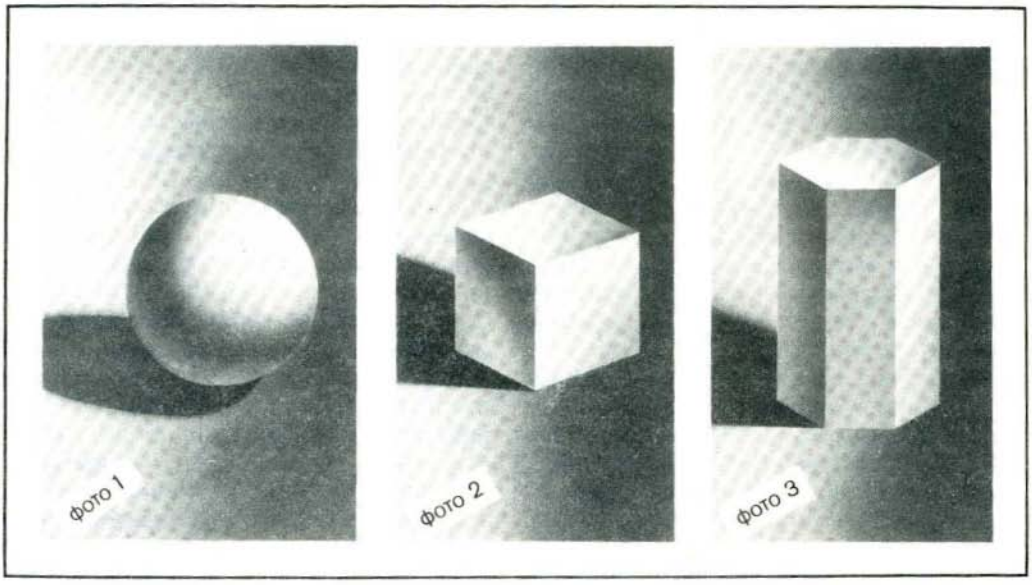
Объем — одна из основных характеристик геометрического тела. Объектами первых съемок должны быть округлые фигуры, поскольку окружность

является наиболее простой среди других форм. Легкость ее изображения заключается в том, что шар выглядит одинаковым со всех сторон, ибо симметричен относительно своего центра (фото 1). Далее осваивают изображение цилиндра, конуса и в заключение — вазы. Это предметы сферических форм, их отличает особая пластика.

Основной задачей освещения является достижение наиболее плавных переходов от светлого тона к темному. На световых участках закругления формы заметен характерный блик. На участках теней необходимо добиться едва заметных рефлексов. Для этого пользуются светлой тканью или листом бумаги, выполняющими роль рефлектора. Шар, как и все другие геометрические тела, освещают одним источником света. Контраст светотени понижают заполняющим светом от экрана отражателя или осветительного прибора. Снимки повторяют, варьируя направление светового потока: *диагональное, боковое* и *задне-скользящее (бликующее)*.

Плавный, ничем не нарушаемый переход тональностей составляет один из элементов понятия «пластичность освещения».

Затем можно перейти к изображению линейных форм. Форму куба замыкают прямые поверхности — грани (фото 2), и все они, как известно, одного размера. Для художественного изображения нет нужды в особой точности. Знание конструкции любой геометрической формы существенно облегчает процесс контроля за правильностью проекции. Для этой цели бывает вполне достаточно визуального определения. Если при этом мы не ощущаем нарушения параллельности боковых граней, стало быть, существенных искажений формы нет. Другое дело — технические виды съемки, когда определения точности «на глаз» явно недостаточно и изображение на матовом стекле фотокамеры требует более точного контроля параллельности линейного строя. Необходимо управлять световым потоком так, чтобы каждая из видимых поверхностей получила различную освещенность благодаря разным углам падения световых лучей



по отношению к плоскостям. Таким образом будет достигнут типичный объем фигуры с четкими гранями, где тень неотделима от линии, а четкость линии зависит от контраста тональных полей. Усиление линий — это в то же время и четкое разграничение видимых частей фигуры.

Закончив серией фотоснимков освоение приемов освещения куба, переходят к съемке пирамиды и шестигранника (фото 3).

Рассмотрим шестигранную равностороннюю призму. Ее форма образуется находящимися под определенным углом друг к другу плоскостями, причем противоположные стороны параллельны. Если выбрать более низкую точку съемки, чем нормальная, при которой верхняя плоскость призмы окажется не охваченной объективом, ее объем выразится на снимке только тремя вертикальными плоскостями, находящимися под различными угла-

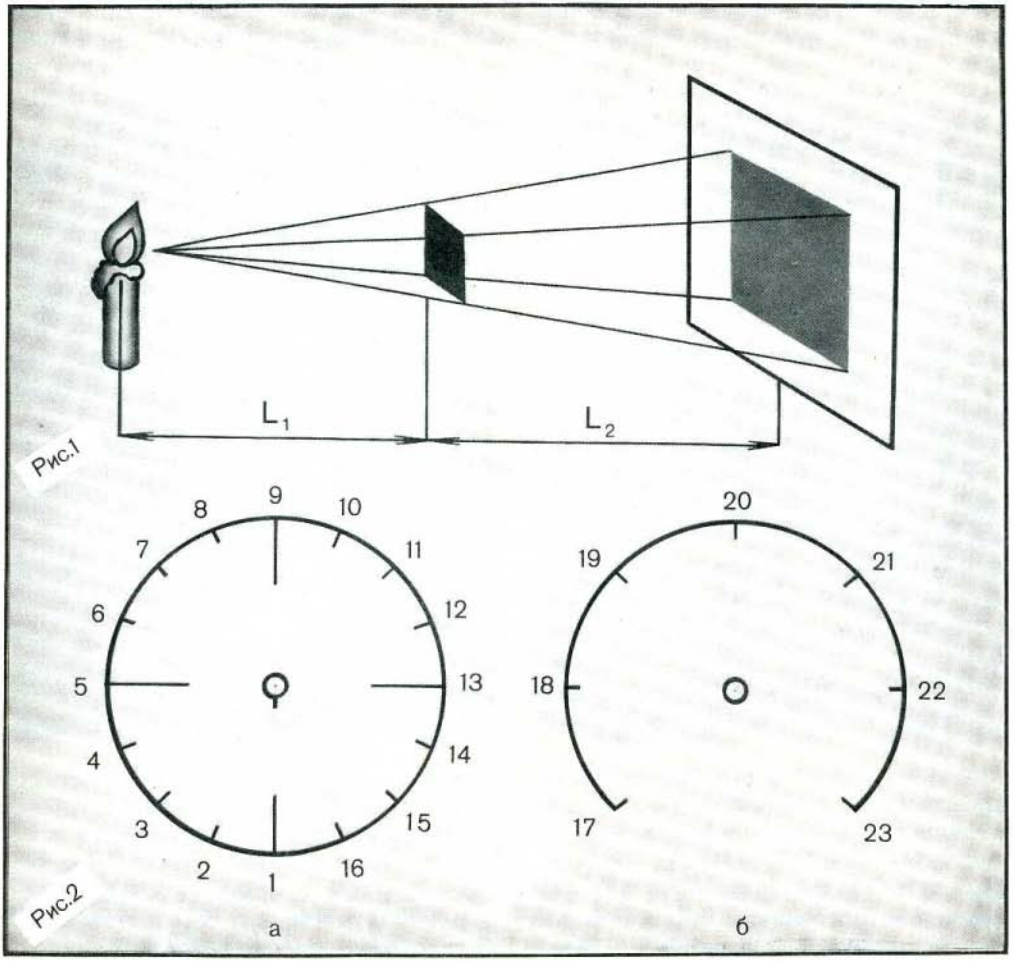


Рис. 1. Зависимость размера теней от расстояния между источником света и препятствием (l_1) и препятствием и экраном (l_2)

Рис. 2. Направление световых потоков на модель:
а — по горизонтали: *1* — фронтальное, *2, 16* — безымянное, *3, 15* — диагональное, *4, 14* — скользящее, *5* — боковое левостороннее, *6, 12* — заднескользящее, *7, 11* — заднедиагональное, *8, 10* — заднебезымянное, *9* — контровое, *13* — боковое правостороннее; *б* — по вертикали: *17, 23* — нижнее, *18, 22* — на уровне головы, *19, 21* — верхнее, *20* — предельноверхнее

ми по отношению к фотокамере. И даже при удачно найденном освещении, четко выразившем объем шестигранника, полного представления о нем зритель не получит. Если переместить фотокамеру несколько выше призмы, глазу фотографа откроется перспектива верхней площади, ограниченной шестью линиями и углами их схода. В сочетании с тремя вертикальными плоскостями форма призмы будет выглядеть на снимке объемной, но геометрически «неубедительной», в какой-то мере искаженной. Будучи ближе к объективу, верхние грани окажутся на изображении более широкими, чем нижние, и прямолинейная форма преобразится в конусообразную с усечением конуса.

Выход из положения ищут за счет увеличения расстояния между фотокамерой и объектом, которое зависит от высоты призмы и фокусности объектива.

Следующий этап работы — уточнение светотеневых отношений. Начнем с того, что натуральность изображения может быть достигнута при освещении объекта только лишь одним источником света. Перемещая осветительный прибор в одну из сторон, фотограф должен следить за изменением характера освещения, чтобы определить момент, когда раскладка светотени на различных гранях достигнет наиболее пластичного градиента (т. е. отличия по светлоте будут максимальны).

По разным причинам может оказаться, что интервал яркости между разноосвещенными сторонами шестигранника окажется чрезмерно велик. Понизить его можно при помощи белого экрана-отражателя. Не рекомендуется пользоваться для этой цели прибором заполняющего света, так как он может нарушить пластичность освещения. Каждый предмет независимо от конфигурации может быть подвергнут ракурсному преувеличению (трансформации) и даже искажению (деформации). Чтобы понять суть ракурсного изображения объектов, необходимо изучить различные геометрические тела в их правильной проекции. В дальнейшем это позволит

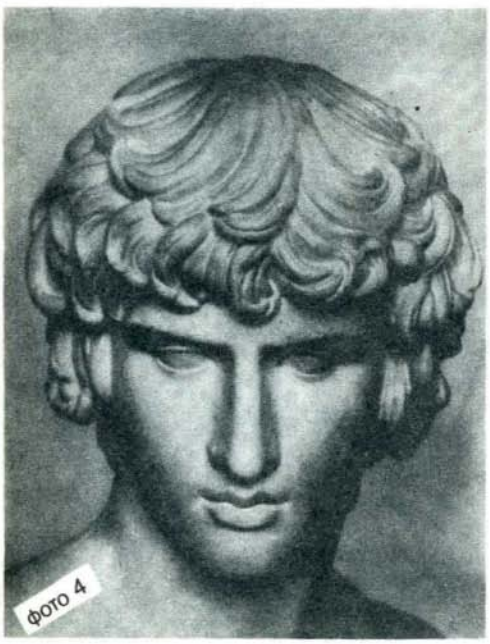


фото 4

фото 5

применять ракурсы, не переходя черту, за которой предмет претерпевает разрушение своей формы, становится неузнаваемым.

Разнообразие проекций объекта обусловливается точкой съемки: сверху, снизу, по центру, сбоку, приближаясь или отдаляясь от фронтальной проекции, а также углом направления аппарата на объект съемки.

Каждая проекция представляет собой бóльшую или меньшую ценность и требует изучения и оценки.

Фон, на котором проецируются гипсовые геометрические фигуры, должен быть нейтрально-серого цвета, благодаря которому обеспечивается линейная четкость границ предмета на участках как светов, так и теней.

Скульптурные бюсты являются отличной моделью, на которой можно отрабатывать основные проблемы портретного изображения. Скульптурные бюсты очень удобны для съемки начинающими портретистами: они неподвижны, имеют, как правило, ясную, пластичную форму, идеальные пропорции головы, лица. Принято считать, что в них дан абсолют выразительности.

На первой стадии постижения фотографического творчества решаются две наиболее важные задачи: выбора в пространстве точки съемки и выбора эффекта освещения.

В однородной среде свет распространяется прямолинейно. Потоки света называют «световыми лучами». Освещаемые световыми лучами поверхности объекта называют участками *светов*, противоположные — участками собственных *теней*. Непрозрачные тела задерживают лучи и создают падающие тени. Размеры падающих теней (рис. 1) зависят от расстояний между телом, создающим тень, и источником света (l_1) и между телом, создающим тень, и телом, на которое падает тень (l_2). Тень тем больше, чем меньше l_1 и чем больше l_2.

Чтобы добиться изображения с четко выраженной раскладкой светов и

фото 6

фото 7

теней, необходимо осветить объект направленным светом. Свет, создающий на объекте съемки главный эффект, называют *рисующим*. На рис. 2 обозначены возможные направления световых потоков на модель. Рисующий свет может быть дан на модель отовсюду, кроме контрового и заднебезымянного направлений, так как при этом лица находятся в собственной тени.

Позиции *8* и *10* обозначают диапазон действия контрового света. В зависимости от того, приближается ли осветительный прибор к этим позициям, нижнем направлении светового потока наиболее освещены нижние элементы плоскости лица.

Эффект верхнего и нижнего освещения зависит от положения осветительного прибора по отношению к голове. Выделяют эффект *высокого* (фото 9), *предельно высокого* (фото 10) и *низкого* (фото 11) направления световых потоков. Чтобы понизить контраст светотени, который неизбежен при направленном рисующем свете, в художественной фотографии принято использовать подсвечивание теней за-

фото 8

фото 9

определяется сторона нанесения контрового эффекта на модель.

На фото 4—8 показаны эффекты освещения гипсовых моделей с различных направлений (по горизонтали).

Положение источника рисующего света по вертикали может быть выше головы (см. рис. 2, *19* и *20*), на уровне ее *(18)* или ниже головы *(17)*. При верхнем направлении освещения в тени оказываются глазницы, ноздри, губы, нижняя часть подбородка. При полняющим светом от осветительного прибора или от экрана-отражателя.

Метод освещения одним источником допускает два противоположных эффекта освещения. Если лицо повернуто в сторону бокового источника рисующего света, то освещается уходящая в глубину узкая часть лица. Широкая, обращенная к аппарату часть остается в тени. Такой полуоборот лица называется *теневым*. Если же лицо повернуто от бокового источника рисующего света, то освещается широкая часть, а

притеняется лишь узкая, уходящая в глубину часть лица. Такое освещение называют *световым полуоборотом*.

Теневые полуобороты имеют два варианта: п р о п и с н о й, когда на теневой стороне лица прописывается светлое пятно, и о б ъ е м н ы й, когда граница светотени проходит по профильной линии носа.

Световые полуобороты, в свою очередь, могут быть трех вариантов. Когда осветительный прибор находится в боковом положении, его лучи вовсе не проникают на теневую сторону лица. Граница света и тени проходит по профильной линии лица. Такое распределение светотени называется о б ъ е м н ы м в а р и а н т о м. Если перевести источник света в диагональное положение (при световом полуобороте), то пучок света пересечет профильную линию носа и впишется в виде светового пятна в области глаза на теневой стороне лица. Такой эффект называется п р о п и с н ы м в а р и а н т о м.

При дальнейшем смещении осветительного прибора рисующего света до близкого к фронтальному положению пятно в теневой части лица расширится, осветится вторая щека. Такой вид освещения в световом полуобороте получил название п л о с к о г о в а р и а н т а.

Кроме теневых и световых полуоборотов имеется и третий вид освещения, так называемое *лобовое освещение*. Это промежуточный вариант между световым и теневым полуоборотом, когда осветительный прибор посылает лучи света перпендикулярно плоскости лба. Лобовое освещение можно назвать и фронтальным, если лицо находится перед аппаратом в фас. Когда лицо будет находиться в положении классического или критического полуоборота, то лобовое освещение окажется не фронтальным, а близким к диагональному. При положении лица в профиль (лучи света перпендикулярны плоскости лба) осветительный прибор надо установить в боковом направлении, при котором создается эффект освещения портрета в темной тональности.

Использование лишь одного источ-

ника освещения, без каких-либо дополнительных подсветок, не считая экрана-отражателя, дает неплохой результат. Оно широко распространено в профессиональной портретной фотографии. Основными факторами при этом являются интенсивность света, угол направления на модель, высота установки источника света, расстояние от источника до модели, контраст освещения.

От интенсивности света зависит соотношение яркостей максимально освещенных и теневых участков на фотоснимке. Во избежание так называемых «зрачковых рефлексов» не рекомендуется использовать в павильоне лампы мощностью выше 500 Вт.

От угла направления света на модель зависит эффект создаваемого освещения (фронтального, диагонального, бокового или заднедиагонального). Изменение угла направления света наряду с изменением эффекта освещения влечет за собой также изменение тонального многообразия поверхностей, выявление их фактуры и пространственных форм.

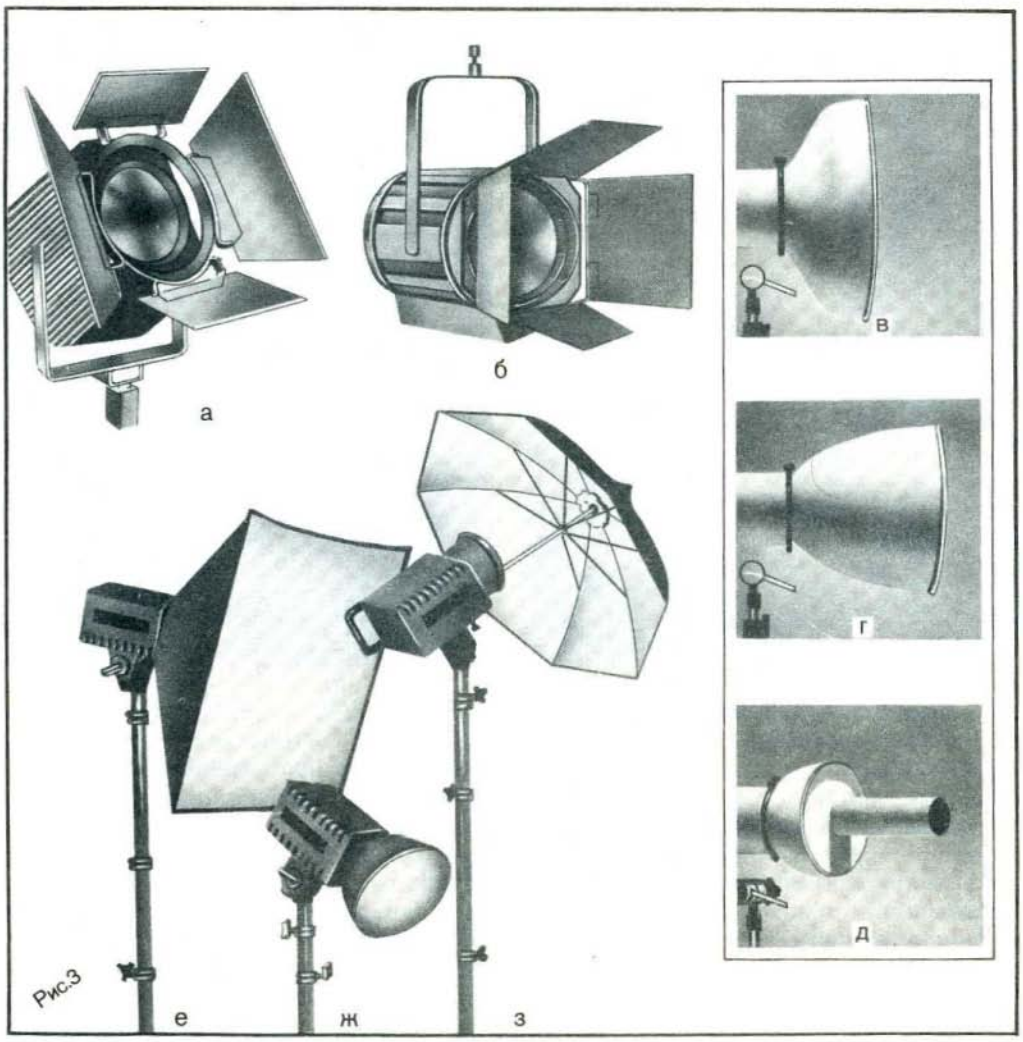


Рис. 3. Осветительные приборы: *а, б* — прожекторного типа; *в — з* — светильники

От высоты установки источника света в первую очередь зависит характер падающей от носа тени. Когда она заметно удлиняется, создается впечатление, будто удлиняется само лицо, и, наоборот, сокращение тени зрительно расширяет лицо. Этот прием используют, когда хотят повлиять на восприятие формы лица.

Чем выше расположен осветительный прибор, тем больше притеняются глазные впадины, а следовательно, и сами глаза. Эти факторы принимаются во внимание при определении высоты установки рисующего света.

По мере удаления осветительного прибора от модели световой поток расширяется и рассеивается, что сказывается на рисующих свойствах света. Расстояние от прибора до модели обычно не превышает 1,5 м.

Метод освещения одним источником света не следует истолковывать догматически. Ниже приводятся случаи, когда появляется необходимость в дополнительной подсветке.

На фото 12 показано световое моделирование на лбу, щеке и пряди волос, которые, находясь в тени, слились бы с темным фоном.

Промоделировать можно всякую объемную форму. Лицо моделируется по-разному: по прическе, линии скулы ниже мочки уха («пражская модуляция»). На фото 13 и 14 модуляция осуществлена по левой части лба, щеки и линии носа, причем форма и размеры пятен моделирующего света разнообразны: на лбу и на плече — значительное широкое пятно, на носу — пятно более узкое, а на щеке — узкая световая полоска. Моделирование коснулось и прически, что привело к тому, что форма прядей волос стала более рельефной.

Фото 12

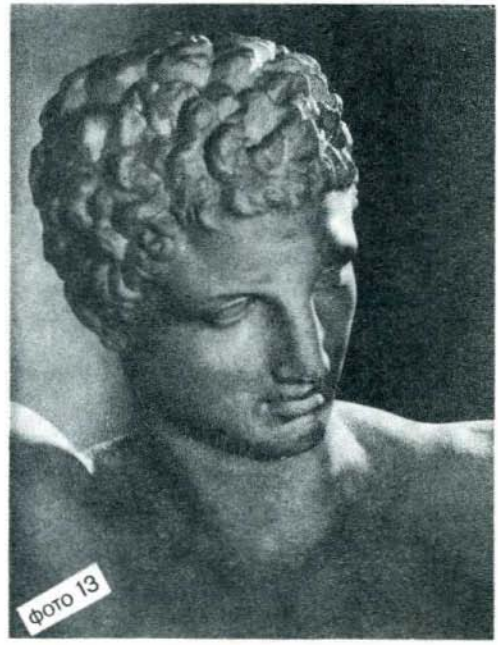


Фото 13

Фото 15 демонстрирует эффект «возбуждающего» освещения (резкие модуляции и броские пятна света). Хотя кое-где пластика лица показана не совсем удачно, тем не менее характер личности раскрыт убедительно.

Заполняющий и моделирующий свет является подчиненным по отношению к рисующему.

Ширина пучка света зависит от конструкции прибора (светильник, прожектор), его регулировки и использования насадочных приспособлений. Тот или иной тип осветительных приборов используется в зависимости от того, какую площадь необходимо осветить. Знание назначения каждого из осветительных приборов и эффектов, создаваемых ими, дает широкие возможности для сочетания световых потоков. На рис. 3 показаны осветительные приборы различной конструкции. Конструкция прибора во многом определяет сферу его использования. Так, в качестве осветительных приборов рисующего света удобно пользоваться прожекторами *(а, б)*. Если есть только светильники, то в качестве приборов рисующего света обычно используют светильник с заглубленным рефлектором *(г, ж)*. В качестве светильников заполняющего света используются приборы с большим отражателем *(в, е, з)*. Для моделирования удобны прожекторы типа «Заря-150» или светильники с насадками, ограничивающими световой поток *(д)*.

Встречаются лица, пластическую сущность которых невозможно выразить с помощью активной светотени. В подобных случаях прибегают к рассеянному, светотональному освещению. Оно больше ассоциируется с такими состояниями человека, как спокойствие, мечтательность, нежность.

фото 14

фото 15

На фото 16 мы видим подтверждение сказанному. В результате мягкого освещения отлично передана фактура материала. Тональный рисунок определен едва уловимыми переходами от более светлых к менее светлым участкам. Несмотря на сравнительно малое количество тонов, портрет впечатляет особой объемностью.

Еще более тонкий тональный рисунок изображен на фото 17.

Художественное освещение портрета требует от фотографа умения создавать эффекты освещения на основе глубоких познаний светотехники, а также возможностей воспроизведения тонов пленкой и фотобумагой.

На фото 18 также применено светотональное решение. Но богатство

полутонов несколько шире, чем на фото 16 и 17. Это привело к ощутимым изменениям в лепке объемных форм: стали заметнее выпуклости щеки и подбородка, углубление глазной впадины, прорисовка губ. На фото 19 использован направленнорассеянный свет. Его источник находился в диагональном положении, но был поднят несколько выше головы. От носа упала легкая тень. Угол падения света на лицо оказался довольно острым, что сразу же выразилось в четком показе фактуры. При съемке скульптуры выявле-

Фото 16

ние структуры материала — немаловажный фактор.

Снимая гипсовые бюсты, фотограф концентрирует внимание на их особенностях, на выражении того состояния, которое реализовал в скульптуре автор. Мертвую натуру модели он может оживить и, более того, усилить ее выразительность. И выразить это можно не только путем освещения (хотя оно, несомненно, является сильным средством), но также и выбором точки съемки.

Фотопортретист — это художник, работающий над композицией изображения портретируемого. Его в первую очередь интересуют типические черты модели как основа сходства, и он ищет их выразительности. Но независимо от того, хочет он того или нет, выполненный им портрет окрасится светом его личности, ему одному присущим пониманием красоты.

Фотограф-ремесленник знает два или три положения головы и столько

Фото 17

же примерно эффектов освещения, составляющих предел его возможностей разнообразить построение портретов. Для сопоставления и как образец творческого труда далее предлагается серия портретов. Если же учесть, что поза (поворот и наклон головы) являются данностью, которая не может быть изменена, и что, конечно, сокращает возможности разнообразить композицию, то решение фотохудожник вынужден искать только путем выбора точки съемки. Некоторую же компенсацию он находит в том, что на гипсо-

вой модели нет живого зрачка и не существует боязни сильных светов, при которых зрачок сужается, изменяя при этом выразительность глаз, а заодно и мимических мускулов лба и рта. И тем не менее десять снимков — и десять различных изображений головы, где нет ни одного случая повторения светотени! И этим далеко не исчерпываются возможности разнообразия эффектов освещения, ибо подлинное творчество вообще не знает пределов.

Умелое применение освещения, ракурса и оптики превращает их в средство создания художественного образа. Об этом убедительно свидетельствует изображение на фото 20.

Фото 18

Характер светотени подчеркивает выразительность взгляда и состояние рта. На фото 27 показан прием использования эффекта освещения, называемый *прописным вариантом теневого полуоборота*, преимущество которого заключается в том, что мимика лица обрела именно ту направленность, к которой стремился фотограф. В этом и заключается искусство освещения модели. На фото 21 под действием верхнего освещения рот как бы сомкнулся, а глаза слегка притемнились, выражая глубокую мысль.

На фото 22 показан прием освещения, именуемый *объемным вариантом теневого полуоборота*. В данном случае он создан с помощью верхнедиагонального света, который отличается от переднедиагонального тем, что пятно на теневой части лица образует-

Фото 19

ся не под глазом, а ниже, на щеке. Светотень четко прописывает объем головы. Снимок достаточно эффектен. Однако, выбирая подобное освещение, необходимо сверять его действие на выявлении формы носа: если спинка носа искривлена (как на фото 24), то кривизна будет подчеркнута светом и выбор подобного эффекта вряд ли уместен.

При резких наклонах лица следует прежде всего обращать внимание на особенности строения головы, т.е. на сочетание линий и поверхностей, образующих ее объем. Недопустимы бросающиеся в глаза деформации. С этим автор снимка вполне справился. Одна-

фото 20

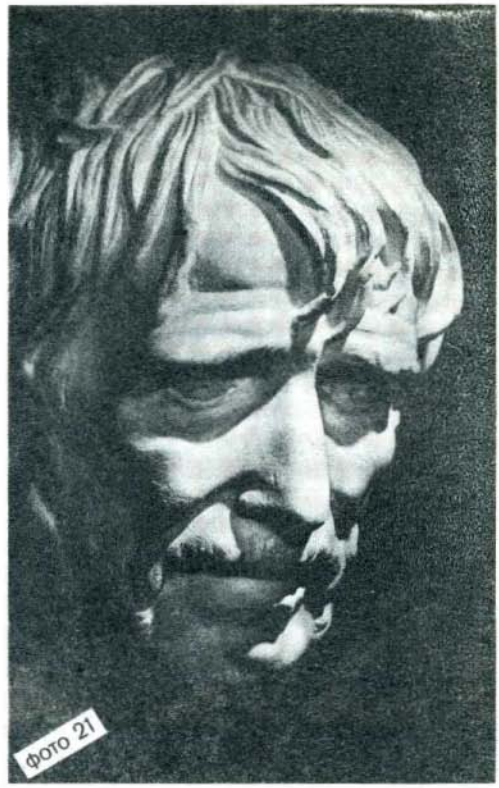


фото 21

фото 22

фото 23

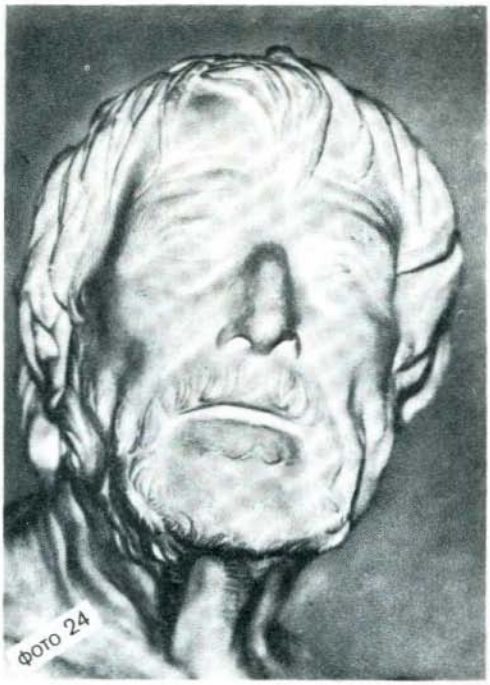


Фото 24

Фото 25

Фото 26

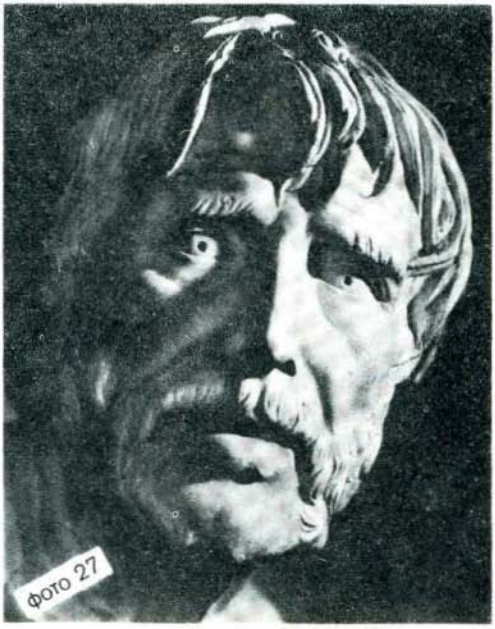


Фото 27

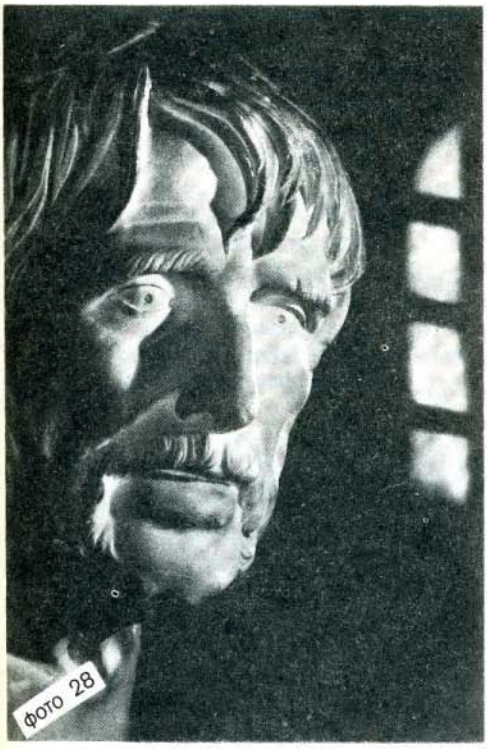


фото 28

фото 29

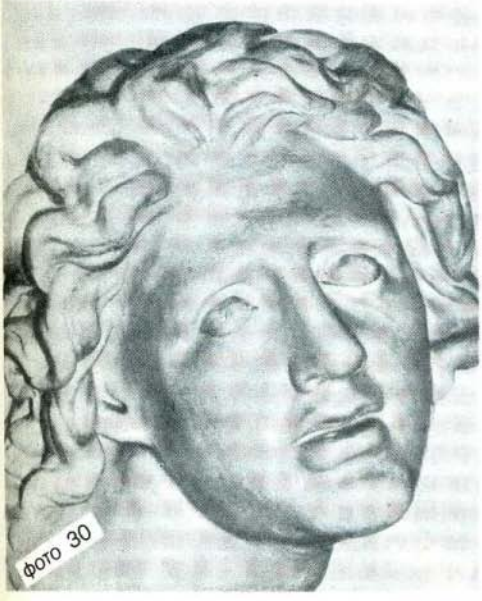


фото 30

фото 31

ко следует отметить существенный недостаток — чрезмерно темный тон фона, особенно заметный на фото 23. На фото 24 он монотонно-темный. Такой фон лишен пространственности, выглядит плоским и явно нуждается в дополнительной световой отработке.

Создаваемые в павильоне эффекты освещения можно подразделить на *реальные* и *условные*. Первые имитируют эффект солнечного света или реально существующие условия электрического освещения (люстра, бра, настольная лампа). Вторые являются плодом фантазии фотографа и не вызывают каких-либо ассоциаций с реальностью. Освещение, усиливающее образную характеристику модели, принято называть «психологическим». Психологическое освещение обусловлено субъективными представлениями о личности портретируемого и допускает произвольное толкование сочетаний различных потоков света. Оно, как правило, непривычно и вряд ли может быть рекомендовано для широкого применения, но в конкретном случае может стать интересной находкой фотографа.

На фото 25 весьма удачно воспроизведен вариант освещения, называемый «лобовым светом». Резкий поворот головы, взгляд, устремленный вверх, в сторону световых пятен на фоне, имитирующих свет из окна, создает ощущение движения и производит

фото 32

фото 33

фото 34

впечатление динамичной композиции.

Фотографируя скульптурную голову, мастер волен показывать ее в полном объеме или фрагментарно. Автор фото 26, видимо, полагал, что в профильном изображении важна лишь лицевая часть головы. Слабым светом он добивается эффекта «лобового освещения» в профильном портрете и дополняет его контровой модуляцией, создающей светлый контур по всему абрису лица. Необычайно узкий по ширине и высокий формат снимка дополняет необычность картины.

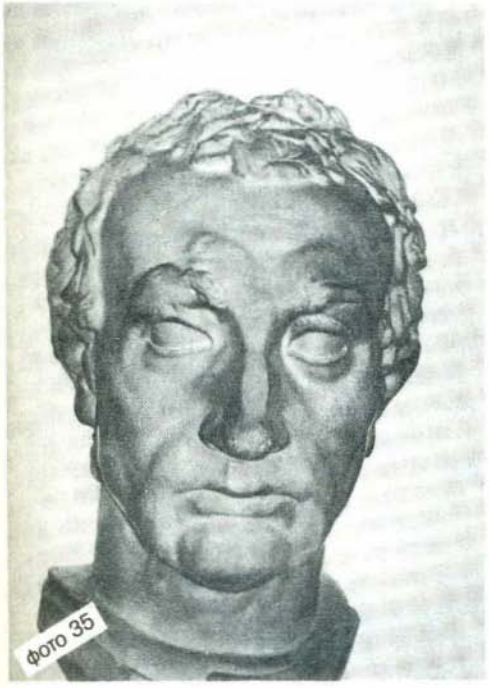


фото 35

фото 36

Очень сложный по светосочетанию, необычный по пластике вариант освещения приведен на фото 28. Здесь присутствуют и узкие световые контуры, и широкие световые модуляции в виде световых пятен. Гармоничность их сочетания настолько убедительна, что не ощущается условности эффекта. Световая проекция окна на фоне вполне уместна, она создает иллюзию источника освещения.

Как уже говорилось, плоскостное освещение, особенно при положении головы в фас, не способно подчеркнуть не только объемную форму, но и выразительные черты (фото 24). Если речь идет о молодом человеке, то изображение проигрывает в утрате объема. Когда же подобное явление наблюдается на лице пожилого человека, то картина усугубляется появлением на участках морщин глубоких складок, подчеркнуто выраженными линиями собственных теней. На данном снимке мы видим уродующие лицо темные горизонтальные линии на лбу. Еще худшее впечатление производят темные вертикальные линии морщин и глубоких складок на плоско выраженном лице.

На второй серии портретов (фото 29—32), несмотря на различие в раскладке светотени, все они выдержаны в едином эмоциональном ключе. Тени

или света, главенствующие в светотональной композиции, даны широко, без модуляций. Переходы от участков светов к участкам теней достаточно широки, чему способствует растянутая градация полутона.

У. Хогарт, известный английский художник и теоретик изобразительного искусства, писал: «Как бы ни была широка тень, она всегда дает отдых глазу. И наоборот, если свет и тени разбросаны по композиции мелкими пятнами, глаз все время будет находиться в состоянии беспокойства» (имеется в виду глаз наблюдателя — авт.).

Глубокие переживания, отразившиеся на лице в портрете на фото 29, могут служить примером связи освещения с внутренней характеристикой изображенного человека, ибо внешнее (в данном случае — вариант светотени), не рожденное внутренним, оказывается мертворожденным.

Но вот меняются проекция головы и характер освещения (фото 30) — и от глубоких переживаний не осталось и следа. Их сменило созерцание чего-то, находящегося выше. К нему устремился взгляд, он стал более выразительным, и вместе с тем изменился рисунок губ. Заметен лишь один существенный недостаток: изображение головы в ракурсе создает такую проекцию носа, при которой он полностью прикрывает правый глаз. Создается недопустимый прецедент в портрете, когда в трехчетвертном повороте лица человек смотрит одним глазом. Подобное может наблюдаться только в профильном изображении.

Теперь вернемся к фото 29 и сопоставим его с фото 31. Легко заметить, что оба снимка сделаны примерно в одном и том же ракурсе. И положения объекта перед фотокамерой тоже идентичны. Чем же объяснить, что глубокие переживания сменились состоянием пристального внимания? Причина — только в эффекте освещения. Нечеткость выраженности глаз в значительной степени символизирует болезненные переживания. Комбинация световых потоков при съемке привела к тому, что рот оказался освещенным, а нижняя граница верхней губы обозначилась темным контуром, в результате чего кончики губ как бы опустились книзу, в направлении носогубной борозды (символ скорби и неудовольствия).

На фото 32 представлена профильная проекция головы. Броский прием освещения. Контурным светом энергично подчеркнуты все формы лицевой части головы: лоб, нос, губы, подбородок, а также глаз. В портрете подчеркнута красота этих форм, световой контур одухотворил лицо, вдохнул в него энергию и жизнерадостность. Полуоткрытый рот преобразился, губы почти улыбаются. Полная противоположность тому, что выражено на предыдущих снимках.

И в заключение объяснения термина «психологическое освещение» рассмотрим еще два снимка — фото 33 и 34. Головы на них изображены примерно в одном масштабе и с одной модели, но при разных эффектах освещения — фронтальном и боковом. При помощи линейки можно замерить расстояние между линией верхней границы красного контура верхней губы и нижней линией нижней губы и убедиться, что размеры их совпадают. А на снимках, безусловно, ощущается, что на одном из них отверстие раскрытого рта незначительно, а на другом — много больше. Вот какого эффекта можно добиться с помощью «психологического освещения!»

К выразительным средствам фотографии кроме положения модели перед фотоаппаратом, ее освещения и тонального решения при съемке относятся и средства, по природе своей технологические: величина экспозиции при съемке негатива и печати позитива, длительность проявления негатива, способы печати позитивов. На снимках 35 и 36 показано, как изменение способа печати может повлиять на конечный результат.

Фотосъемка скульптуры

Человек хочет видеть
своё прекрасное подобие,
чтобы сознавать, что
и он мог бы или может
стать таким же.

Скульптура представляет собой физически объемное трехмерное изображение, каковым чаще всего бывает человек или группа из двух или нескольких фигур.

Различают две разновидности скульптуры: свободно размещающуюся в пространстве и рельеф, где изображение составляет единое целое с плоскостью основы и образует фон композиции.

Фотосъемка скульптуры выполняется таким образом, чтобы на снимке был выразительно показан силуэт архитектурного объекта, подчеркнуты изысканность деталей, рельефность формы, характерные черты, динамичность позы и жеста, архитектоническая организация объема (соразмерность форм). Особое значение придается эффекту освещения.

К произведениям круглой скульптуры, имеющей круговой обзор, относятся в первую очередь фигура в рост — статуя и погрудное изображение — бюст. Их устанавливают в виде памятников, монументов и мемориальных сооружений.

Рассмотрим специфику данного вида съемки. Во-первых, необходимо определить координаты точки съемки. При круговом обзоре представляется возможным вести съемку с любого направления. Скульптуру следует снимать с тех позиций, с которых лицо проецируется от фаса до профиля.

Фото 37

Фото 38

Второй важный момент — расстояние от фотоаппарата до объекта съемки, которое зависит от высоты скульптуры и фокусного расстояния объектива. Использование короткофокусных объективов нежелательно, так

как съемка с близкого расстояния приводит к возникновению непривычных диспропорций (ракурсная съемка), при съемке же с удаленных точек изображения скульптуры получаются в мелком масштабе. Поэтому при съемках с уровня глаз предпочтение отдается длиннофокусным объективам (для кадра 2,4 × 3,6 см — 13,5 см и более).

Выбор эффекта освещения зависит от цели — объективного или субъективного подхода к изображению. Если фотограф хочет приблизиться к изобразительной идее автора скульптуры, предпочтительнее диагональное направление солнечного света, наилучшим образом выражающее объемную форму, рельеф и пластику (фото 38, 39). Можно пользоваться и верхним фронтальным освещением, когда лучи света скользят по освещаемым поверхностям формы, создавая достаточно объемное представление об объекте (фото 40). На фото 41 изображение дано крупным планом, где использован прием прописного варианта теневого полуоборота, который кажется вполне выразительным. Этот же вариант освещения при изображении человека во весь рост (где голова составляет обычно $^1/_8$ часть) менее приемлем, так как лицо будет изображено в значительно меньшем масштабе и эффект освещения будет восприниматься труднее. При субъективном подходе (при использовании эффекта контрового, заднедиагонального освещения) возможны расхождения с авторской интерпретацией образа (фото 37).

Фоном изображения может быть архитектурное пространство. Не видя реальных условий, трудно предполагать, в какой степени нерезким должен быть фон. Одинаковая резкость фона и скульптуры ослабляет впечатление глубины пространства и мешает восприятию скульптуры. Естественным фоном скульптуры может также служить природный ландшафт (фото 42).

Станковая скульптура отличается тем, что, установленная в выставочных залах или жилых интерьерах, она в большей мере раскрывает внутренний мир человека и носит более интимный характер. Станковая скульптура предназначена для восприятия с близкого расстояния.

Здесь уместны самые разнообразные эффекты освещения, в том числе усиливающие отображение состояния моделей. Особую роль при этом играет выявление фактуры материала (мрамор, гранит, бронза, гипс и т.д.).

Более богатым и разнообразным может быть также и фон изображения. Он способен усилить общее впечатление благодаря гармоничному сочетанию тональностей или противопоставлению тональности фигуры фону (фото 43, 44).

К разряду скульптурных форм относят еще фигуры значительно меньше натуральной величины модели — статуэтки. Специфика съемки их та же, что и станковой скульптуры. Во избежание значительных перспективных сокращений здесь следует использовать длиннофокусные объективы.

Скульптура еще более мелких форм близка к произведениям декоративно-прикладного искусства. Для фотоизображения в этом случае может понадобиться применение метода макросъемки. Наиболее выразительное освещение — дневной свет.

Съемку рельефа начинают с выбора освещения. Работа облегчается, когда рельеф находится в интерьере, где при помощи осветительных приборов можно варьировать эффекты освещения.

Сложнее, если рельеф составляет часть композиции памятника или расположен на стене здания, где освещение зависит от направления потока солнечных лучей и состояния неба. Предпочтительнее освещение, когда световой поток падает под острым углом по отношению к рельефному изображению. В первую очередь это

Фото 39

Фото 41

Фото 40

Фото 42

фото 43

фото 45

фото 44

фото 46

относится к так называемым углубленным рельефам (фото 45). Они менее выпуклы и в большей мере нуждаются в тонкой световой моделировке.

Основная изобразительная задача при фотографировании выпуклых рельефов состоит в создании иллюзии округлости объемов, их независимости от плоскости фона (фото 47). Например, на фото 46 найдено удачное решение. Персонаж из группы воинов (третий слева) как элемент сюжета рельефа, показанного на фото 47, сфотографирован фрагментарно. И на снимке мы воспринимаем его не как рельеф, а как скульптурный портрет.

Фотосъемка натюрморта

Натюрморт – это одна из острых бесед живописца с натурой.

Название жанра — «натюрморт» — в буквальном переводе с французского означает «мертвая натура». Под этим названием имеется в виду воспроизведение в картине, в том числе и фотографической, ряда организованных в группу вещей в единой среде.

Многие ценители этого жанра выражают несогласие с термином «натюрморт», объявляя несовместимыми понятия «природа» и «мертвая», и утверждают, что природа всегда живая. Вещи же постоянно пребывают в неразрывной связи с живым человеком и параллельно, независимо от него, продолжают свой собственный жизненный путь.

В немецком и английском языках жанр натюрморта обозначается термином «тихая жизнь».

Через осмысление вещей, окружающих человека, прослеживается его отношение к миру этих вещей.

Помимо утилитарного назначения вещь может обладать своеобразием, привлекательностью, красотой, и в этой связи не исключена возможность появления у снимающего глубоких ассоциаций и символических представлений.

В процессе работы над натюрмортом у фотографа может возникнуть новое понимание материальных и духовных ценностей предметов. Проявляются и развиваются способности оценки вещей с эстетической точки зрения, обнаруживается стремление превратить внеэстетическое в эстетическое. Подобное превращение — идеал натюрмориста.

Учебный натюрморт является важным этапом совершенствования мастерства фотографа. Он помогает изучить эффекты освещения, осмыслить законы композиции, развивает чувство соразмерности частей картины, ритма и гармонии. Конечный результат работы над натюрмортом есть создание законченной художественной картины.

Наши отечественные фотографические школы рассматривают натюрморт только как учебную постановку, которая призвана развивать навыки и налаживать связь между отдельными предметами. Действительно, на предметах натюрморта легко изучить действие направленных и рассеянных потоков света, их взаимодействие, синтез и как результат — различные эффекты освещения. Однако еще большего эффекта можно добиться, изучая то же самое в классе гипсовых геометрических тел (на фигурах, орнаментах, барельефах), а также в классе гипсовых бюстов.

Все это — важный элемент обучения фотохудожника, но и этого недостаточно. Необходимо знание пластики отдельной вещи и общего пластического решения. Степень оживления, одухотворения и ощущение движения «мертвой натуры» определяются не только удачной проекцией вещи перед фотоаппаратом, но и умением фотографа осветить натюрморт: выявить формы и объемы, фактуру предметов.

«Оттого,— писал Р.-М. Рильке в своей известной книге «Ворпсведе»,— что само по себе движение в недвижимых сюжетах (имея в виду, очевидно, в первую очередь натюрморт — *Л.К., Я.Ф.)* не новшество, что свет притягивает особым свойством поверхности предмета, — «чьи скаты и уклоны столь изменчивы и многообразны, что тут свет медленно стекает, а там рушится, как светом овладевает вещь... Это присвоение и усвоение света, как следствие совершенно отчетливой, определенной поверхности, Роден вновь признал существеннейшим свойством пластики». Это высказывание следует понимать так: удачно найденное пластическое решение, как двойной успех — удачно найденное положение предмета в пространстве натюрморта и удачно найденное освещение этого предмета.

Если какой-либо предмет частично закрыт, заслонен другим, то ясно, что он находится за ним. Когда такое положение предметов передано на фотоснимке, оно создает иллюзию

глубины и как бы указывает дорогу от ближнего плана натюрморта к дальнему. Частичное наложение одного предмета на другой — *«оверлеппинг»* — переводится как «наложение», с той лишь разницей,что оверлеппинг допускает также и частичное совпадение одной детали с другой.

Оверлеппинг выполняет еще одну функцию — дает возможность компактного композиционного построения. Применяя оверлеппинг, следует учитывать смысловое значение подобного действия, так как налагаемый предмет как элемент композиции приобретает господствующее значение. Другой предмет или несколько предметов оказываются частично прикрытыми и кажутся менее важными. Налагаемый предмет воспринимается как более активный, а прикрываемый — как более пассивный. Изобразительный прием с наложением одних предметов на другие позволяет скрыть ненужные в данной ситуации детали.

Когда контурная форма одного предмета в натюрморте не соприкасается с контуром другого предмета, то в силу законов проекции этот предмет воспринимается как несколько обособленный, вне связи с другими предметами.

В кадре могут быть размещены два или несколько автономных предметов. Их положение в пространстве будет восприниматься зрителем преимущественно по физическим размерам. Если показаны предметы примерно одинаковой величины, то будет казаться, что они находятся на одном расстоянии от фотоаппарата.

Натюрморт следует ценить по живости производимого на нас впечатления. Фотографу, впервые приступающему к компоновке натюрморта, необходимо проникнуть в мир изображаемых вещей, в их образы, попытаться объяснить себе логику их сопоставлений в кадре, помня при этом, что наивысшая оценка натюрморта — его содержательность, простота и даже лаконизм. Художник обычно ограничивается минимальным количеством как элементов композиции, так и используемых изобразительных средств. Нагромождение большого количества вещей, нарочитая оригинальность рассредоточивают внимание, раздражают, мешают простоте и ясности.

Расположение каждой вещи натюрморта в кадре зависит от замысла и индивидуальных возможностей автора, приверженности его к определенному стилю и, конечно же, от его вкуса. Здесь трудно давать какие-либо советы. Можно лишь напомнить, что удачное решение композиционной задачи при съемке натюрморта создает впечатление разнообразия, богатства светотени, оригинальности колорита.

Подбор и компоновка предметов как элементов в композиции натюрморта играет решающую роль в создании художественного произведения.

Изображаемые вещи не должны повторять друг друга ни по форме, ни по цвету, ни по проекции. Натюрморт, состоящий из предметов, близких друг другу по тональности, кажется однообразным, унылым и воспринимается зрителем равнодушно.

Необходимо иметь в виду и то, что среди предметов встречаются легко сочетающиеся друг с другом, условно сочетающиеся и не сочетающиеся. Когда снимают какой-либо предмет, то не приходится сравнивать его с другим, сопоставлять, искать логику взаимосвязи. Когда же предстоит подобрать несколько предметов с выраженным сюжетным центром, на которые возлагается решение конкретной темы, где каждый предмет должен быть сюжетно значимым и объяснено его присутствие в кадре,— тогда возникает художественная задача — подобрать для каждого подобающее его значению местоположение. Один и тот же предмет, расположенный на разных участках кадра и в окружении других предметов, может пробуждать самые различные и даже противоположные представления и впечатления.

Простейшими по композиции принято считать те натюрморты, на которых присутствует минимальное количество предметов, близких по окраске и контрасту.

Приступая впервые к осмысленной съемке натюрморта, следует начинать с простейшего сюжета: например, коробка сигарет, пепельница с дымящейся сигаретой и коробка спичек. Компоновка этих предметов несложна, так как все они являются частями одного действия — курения. Она проста еще и потому, что сюжет натюрмортной постановки представляет собой ограниченный фрагмент быта курящего человека и имеет сугубо прозаическую направленность, когда все последовательно и понятно и нет необходимости прибегать к приемам гиперболы или метафоры. Ряд подобных натюрмортов воспринимаются скорее как фрагменты больших картин и не являются объектом самостоятельной оценки.

фото 48

Выполнив значительное количество учебных натюрмортов, имеющих этюдный характер (не менее десяти), и постепенно усложняя их за счет привлечения все большего количества предметов, приступают к работе над сложным натюрмортом.

Сложный натюрморт — это большое количество предметов, не только разнообразных по форме, но и отличающихся усложненным композиционным построением. И если компоновка двух или трех предметов по принципу примитивного равновесия еще не так бросается в глаза, то в сложном натюрморте это неприемлемо.

Сложный натюрморт должен создать содержательный образ. Не ставя перед собой аналитических задач,

фото 49

фотохудожник подчеркивает главным образом эстетически иносказательную функцию предмета в обиходе и привлекает к процессу осмысления нашу чувственность, мировоззрение, ассоциации и воспоминания.

Сложный натюрморт — это своеобразный конгломерат вещей, составленных по принципу тождества и противоположностей, согласия и контраста, толкующий символику вещи: глобус — как арена человеческих деяний, рисунки; книги — знаки величия, искусства, мудрости; часы — напоминание о бегущем времени и т. д. Однако было бы неверным считать, что любая деталь натюрморта должна непосредственно служить выражению общей идеи — вполне достаточно того, что она принимает участие в усилении чувственной достоверности образа.

Фото 50

Оценка композиции натюрмортной постановки, умение мысленно представить себе расположение предметов и вещей на живописной площади кадра даются не сразу. До приобретения опыта монокулярного видения — умения ощущать пространственные планы и воздушнотональную перспективу, характер оверлеппинга — необходимо прибегать к визуальному контролю по матовому стеклу видоискателя. Особое внимание следует уделить свободному пространству вокруг основной группы предметов, перегрузке одной стороны кадра и незаполненности другой. Плохое впечатление производит размещение элементов композиции на переднем плане, вблизи нижней границы кадра. Отсутствие свободного пространства впереди группы вещей приводит к чрезмерно крупному изображению их и к неуравновешенности композиции. Другая крайность — размещение их на заднем плане, когда значительная часть переднего плана остается незаполненной.

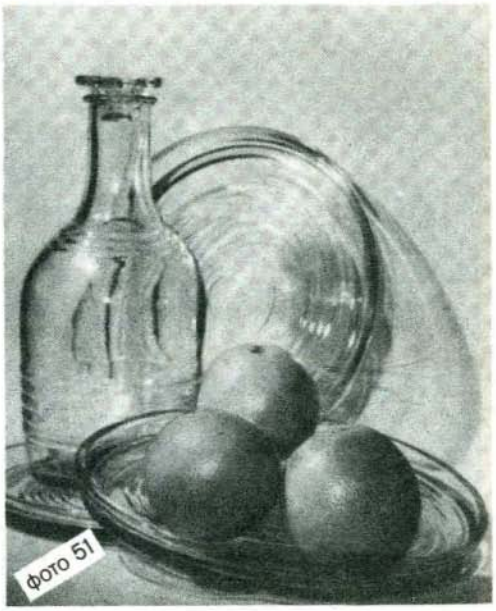


Фото 51

Неприемлемость такого решения очевидна, так как непонятно, почему все предметы выглядят на изображении мелкомасштабными, невыразительными и безжизненными. Вот почему наиболее значительные объекты,

как правило, помещают на среднем плане. Это должны быть наиболее характерные предметы, которые могут не только раскрыть тему, но и явиться доминантой линейного рисунка и колористического решения снимка. Но, чтобы не допустить нежелаемой монотонности, мешающей изображению пространственной перспективы, большое число их помещают ближе и дальше среднего плана. При этом следует иметь в виду, что предметы, расположенные на более ближнем и дальнем планах, должны оказаться в разных проекциях и гармонично сочетаться с сюжетно важным центром композиции. Этим предметам придается также значение как факторам, уравновешивающим композиционный строй снимка, что, в свою очередь, затрагивает вопросы пропорциональных отношений по величинам и тональности.

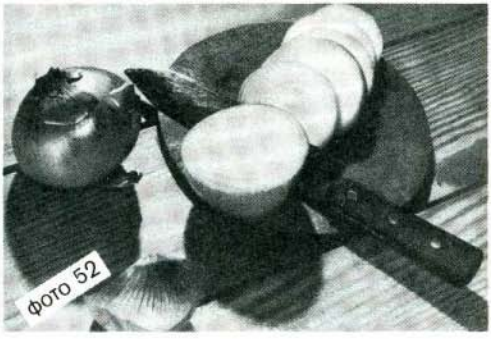


фото 52

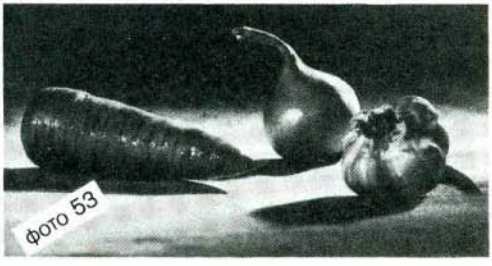


фото 53

фото 54

фото 55

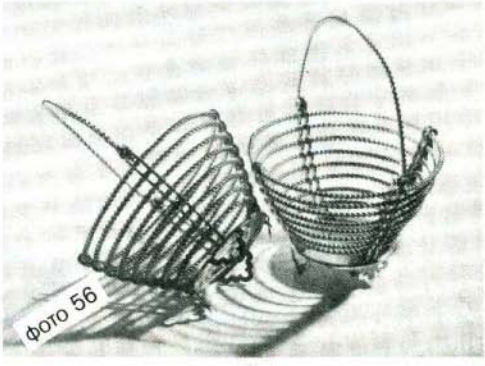


фото 56

Немаловажная проблема — сходство с оригиналом. Не нарушены ли хорошо знакомые зрителю естественные формы предметов? Не чрезмерны ли оптические ракурсные деформации? Выдающийся советский художник К. Петров-Водкин писал: «...Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, в этом основное требование к натюрморту, и в этом большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем».

Одним из специфических недостатков фотографического изображения является чрезмерная точность. В некоторых случаях линейные очертания и подробности фактуры предметов доводятся до крайней степени резкости, которая не соответствует зрительным впечатлениям человека. Вещи натюрморта кажутся нереальными.

Чтобы привлечь внимание зрителя к главному элементу сюжета, выделить его среди остальных, существует несколько приемов, используемых при съемке.

Учитывая небольшую площадь натюрмортной постановки, главный предмет легче всего выделить оптически, путем использования максимальной резкости. Чтобы глубина резко изображаемого пространства не захватывала и другие предметы, требуется контролировать эту глубину по матовому стеклу фотоаппарата. Глубина резко изображаемого пространства тем меньше, чем длиннее фокусное расстояние объектива, чем больше вели-

фото 57

чина относительного отверстия объектива и чем меньше расстояние между фотоаппаратом и объектом съемки. Следует, однако, помнить, что при фотографировании объекта в масштабе натуры фокусное расстояние объектива не влияет на глубину резко изображаемого пространства.

С целью локального снижения резкости изображения по полю снимка используют *насадки*, лишь частично закрывающие входное отверстие объектива (капроновая или из другого материала сетка с отверстием, стекло, неравномерно намазанное вазелином). Применяются также объективы, имеющие заметный спад резкости к краям поля изображения (монокль, ахромат и т. п.).

Важным элементом сюжета является *фон* натюрмортной картины. Он рассматривается в единстве всех внутренних форм изображения и всех элементов, составляющих композицию. Традиционная драпировка в качестве фона, так часто встречающаяся в живописном натюрморте, может быть использована только в том случае, если она выглядит естественно в данном сюжете.

Современный фон фотографического натюрморта представляется как живописное пространство, тональный рисунок которого богат пятнами света и полутона, осмысленно созданными фотографом.

Работать над натюрмортом следует неторопливо, оценочно, сравнивая различные варианты.

На фото 48 дан пример простой компоновки предметов. Отсутствие глубинно-пространственного ряда расположения предметов обедняет картину, является ее недостатком. Учитывая, что это произошло на начальном этапе работы над композицией, на первых порах можно было бы примириться и с таким решением. Полная симметрия приводит к уравновешенности снимка, т. е. к статичности изображения.

К достоинствам снимка относятся тональная гармония композиции и пластичность всех элементов сюжета, воспроизведенных форм. Интересна также и уравновешенность снимка не только по горизонтали, но и по вертикали, когда видны зеркальные отражения посуды. Наложение осуществлено робко. Данный натюрморт мог бы выглядеть много интереснее, если бы наложение обеих чашек не было строго одинаковым.

В натюрморте, изображенном на фото 49, использовано необычное освещение предметов из стекла. Контровой свет просветил прозрачную среду. При таком освещении неожиданна и раскладка теней. Такой эффект свечения мы в жизни встречаем редко, отчего натюрморт воспринимается оригинальным. Красота проекций теней усиливается от наложения более прозрачных предметов на менее прозрачные. Четкие вертикальные формы моделируются плотными, широкими, темными контурами, что создает впечатление их фундаментальности.

Сюжет фото 54 в отличие от предыдущего решен пространственно. Бокалы расположены так, что заметны по меньшей мере два плана изображения. Ощущение глубины пространства усиливают изящные, лучеобразные световые полосы в верхней части снимка, которые растворяются в ярко освещенной глубине кадра. Пластике — в понимании того, что светотень должна иметь плавный градиент — автор предпочел контрастное сопоставление участков светов и участков теней. Однако этот снимок страдает тем же недостатком, что и предыдущий,— навязчивой симметрией.

Оригинальна компоновка обыденных предметов, предложенная в натюрморте из молочника с блюдцами (фото 50). Пластическое совершенство округлостей всех предметов передано выдержанностью тона, мягким потоком направленорассеянного света. Светотональная перспектива выражена большей насыщенностью тона на предметах первого плана при расслабленности тона более удаленных

предметов. Композиция, которую можно назвать овальной, строга, изящна, не претендует на особую содержательность и тем не менее привлекает внимание своей оригинальностью. Удачное расположение предметов убеждает, что автор хорошо продумал конструктивный поиск. Оригинальны наложения: молочник вертикальной формы прикрывает более чем наполовину блюдца, расположенные за ним. Блюдца расположены так, что их наложение друг на друга вписывается в красивую овальную линию.

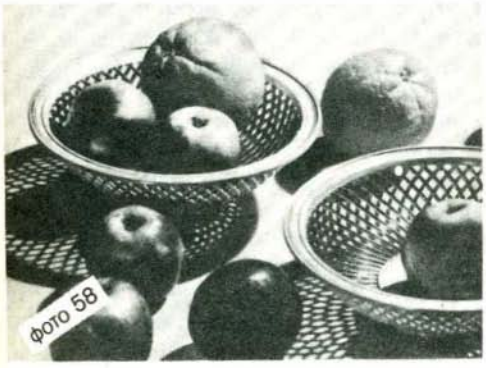


фото 58

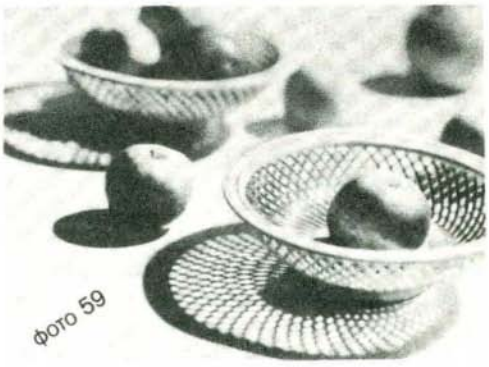


фото 59

Таким образом, автономную форму имеет лишь главный элемент композиции. Остальные десять предметов в разной мере наложены друг на друга и в ритмическом сочетании устремлены в глубину. Достоинство компоновки и в том, что основные предметы переднего плана даны в различных проекциях.

Этюд с изображением графина, стеклянных подносов и апельсинов (фото 51) привлекает изяществом и красотой светотени, живописным колоритом, удачным поиском пластического рисунка объектива, искрящимися световыми пятнами, четкими темными контурами, которые обогащают выдержанность светло-серых тонов. Удачность композиционного строя начинается с графина, имеющего вертикальную форму, округлых форм стеклянных подносов и завершается разнообразием и оригинальностью проекции каждого предмета, изяществом падающей тени, ее прозрачностью. Это — редкое явление в фотографическом натюрморте. Целесообразные наложения всех предметов, их взаимосвязь и нерасторжимость свидетельствуют о хорошем вкусе автора.

На натюрмортах, представленных на фото 52 и 53, изображены овощи. Натюрморт с ножом и луком построен в мягком, тональном ключе освещения. Он интересен тем, что передана фактура ломтиков лука (без яркого направленного света), в то время как на участках непорезанного лука светотень активизируется, блики, подчеркивающие его фактуру, даны насыщенней и ярче. Блики на темном металле ножа выразительны. В композиции преобладают четкие диагональные линии ножа, встречную диагональную линию образуют ломтики нарезанного лука. Фактура древесины стола — сплошное разнообразие волнистых диагональных линий. Снимок строго выдержан в нейтрально-серых тонах.

Овощи — морковь, лук, чеснок — отличаются контрастными сопоставлениями, яркими пятнами света и тени, достаточной проработкой фактуры. Преобладание черных тонов и на их фоне четкое световое моделирование контурных форм овощей создает ощущение своеобразной динамики, придает кажущееся неустойчивое положение на плоскости стола. Но, оценивая сюжетную основу представленного на

фото 50 натюрморта, ощущаешь ее незавершенность. Чего-то не хватает... Об этом свидетельствует и свободное пространство на снимке. Отсутствие идеи у автора отразилось на композиции натюрморта. Это скорее этюд, чем законченная картина.

Некоторые начинающие фотографы, стремясь к броскости изображения, мало заботятся о выражении пространственной среды натюрморта, ее воздушности. Это проявляется чаще всего в том, что стеклянные предметы показывают на черном фоне при контровом освещении. Такие снимки в большинстве случаев не являют собой ни красоты, ни привлекательности (см., например, фото 54). Вот почему, начиная работать над натюрмортом, следует продумать изобразительную задачу и стремиться к ее решению путем образности, оригинальной компоновки, освещения, разнообразия в проекции предметов.

На фото 55 интересна композиция предметов разных форм: изящные линии рога устремились вверх, как бы пытаясь вырваться их мрака нижней части снимка. О самом сюжете натюрморта можно сказать, что не все взаимосвязи между предметами, входящими в натюрморт, легко объяснимы. Встречаются случаи, когда функциональное назначение скомпонованных предметов не имеет общего сюжетного основания. Но красота и эффект, производимые их сочетанием, уже достаточны для создания натюрморта.

Удачное решение проекции теней — один из важных приемов изобразительного искусства. Их уместность, форма, тональность во многом характеризуют предметы, от которых они образовались, и светотень. При решении композиции натюрморта тени должны приниматься в расчет наряду с самими предметами.

На фото 56 изображены корзиночки из крученой проволоки. Проекция теней подстать формам корзиночек: удачны сопоставления овальных и прямоугольных форм, ритмические повторы сокращающихся овалов и переплетений. Снимок создает впечатление легкости и воздушности, чему способствует и светлый фон. Тени, как говорилось ранее, выступают равноправными компонентами композиции.

Выразительность составляющих натюрморт предметов бывает различной. Вещь сама по себе не способна передать человеческие чувства. Предметы, объединенные авторским замыслом, могут вызвать у зрителя ассоциации, выходящие за пределы представлений, вызываемых каждой вещью порознь. На фото 57 показаны предметы, касающиеся творчества живописца. Явная находка автора — включение в кадр скульптурной головы человека. Умело введенная в композицию и освещенная, она стала портретом высокого класса. Можно представить себе, что скульптура — предмет любования, идеал художника.

Синтез «мертвой» и «живой» натуры — явление далеко не новое в натюрморте. Удачное сочетание ее всегда служит расширению жанровых границ, а для зрителя это может стать и открытием нового мира.

Распределение глубины резко изображаемого пространства в пределах глубины натюрморта воздействует на его эстетическое восприятие. Предмет, изображенный с наибольшей резкостью, воспринимается как главный.

При изображении предметов с одинаковой степенью резкости воспринимаемое в натюрморте пространство как бы сокращается.

Яблоки и апельсины, изображенные на фото 58, расположены в пределах глубины резко изображаемого пространства и, следовательно, в одинаковой мере резки. У зрителя есть возможность сравнивать их по форме, фактуре и тону окраски.

Аналогичные элементы натюрморта на фото 59 показаны по-иному: два резко изображенных яблока представляют аппетитные плоды, остальные даны менее резко и вследствие этого менее привлекательны для зрителя.

Фотосъемка портрета

Сделать портрет человека – значит постичь его натуру.

Портрет — один из главных жанров фотографического искусства. Его специфика такова, что он создается с натуры путем одномоментной фиксации всего изображения. Важнейшим критерием портретности является сходство изображения с портретируемым.

Рассматривая фотографический портрет, мы не только оцениваем внешнюю особенность модели, но и пытаемся проникнуть в портретный образ, выразительность которого определяют два фактора — объективный (черты лица и очертания фигуры) и субъективный (своеобразие изобразительного решения).

Изображая человека, фотопортретист стремится через его внешность выразить свои ощущения, наблюдения и чувства. Он выбирает момент съемки, когда человек (модель) раскрывается в своей неоднозначности и уникальности. Фотографический портрет является не законченным целым, как, например, в живописи, а лишь передает определенное состояние портретируемого, которое фотограф предпочел ряду других состояний. Живописный портрет представляет собой синтез, в котором художником объединены те состояния, которые типичны, характерны для модели, хотя бы в момент написания портрета они и отсутствовали у портретируемого.

Все лица красивы по-своему. Сложность для фотографа заключается в том, чтобы уловить эту красоту и зафиксировать на фотопленку. Возникает вопрос: чем красив человек, чему отдать предпочтение — красоте духовной или телесной? Телесное — это объективные очертания форм, духовное — состояние человека в момент внутреннего самосозерцания. Красивым может быть только естественное, искусственное нарушает красоту. Естественное следует понимать, как правдивое. «Как бы ни был человек совершенен внешне, привлекателен, если он не несет в себе правды, его «красоту» мы по справедливости берем в кавычки, мы называем ее «красивым» обманом... Человек красив прежде всего своим стремлением к правде»,— писал выдающийся скульптор С. Коненков.

Позирование, подражание, притворство, манерность — антиподы правды. Изображая человека, надо отразить его естество — проявление подлинных чувств.

Из всех элементов лица (глаза, губы, лоб) фотограф может подчеркнуть один, наиболее выразительный, используя для этого весь арсенал изобразительных средств. Через мимику, жест, пластику движений человек выражает свое отношение к жизни, передает мир своих мыслей и чувств.

Мимика связана с определенной эмоциональной фазой, когда она выражает временное психологическое состояние модели, и с мимическим строем лица. Мимику можно рассматривать как совокупность мимических выражений отдельных элементов лица: глаз, губ, лба.

Жест выражает темперамент человека. Так называемый «скупой жест» характерен для умеющего владеть собой. Усиленная жестикуляция — признак взрывного характера, невыдержанности, горячности.

Пластика движений как мимических, связанных с движением мышц лица, так и пантомимических (жесты и телодвижения) зависит от темперамента, от природных факторов (осанка, грация) и воспитания (естественность, театральность). Мимические и пантомимические движения есть составная часть телесной деятельности, которая самопроизвольно отражает характер конкретной личности, ее ощущения в данный момент.

Французский философ Монтескье говорил, что прекрасное выражается не столько в чертах лица, часто некрасивых, сколько в движении его.

Поиск доминанты портретного образа, достижение художественной правды и простоты осуществляются в процессе характерологического наблюдения за моделью во время съемки. В процессе визуально-познавательного

изучения портретируемого, оценки выразительности черт его лица у фотографа рождается композиционный замысел. Чтобы характерологическое наблюдение дало положительный результат и в лице человека, находящегося перед фотоаппаратом, выразились бы мысль и чувство, следует начать с ним непринужденную беседу.

Успех ведения диалога зависит от умения фотографа сконцентрировать внимание портретируемого на определенной теме, проблеме, задаче и отвлечь его тем самым от сиюминутной действительности. При этом очень важно, как отразится этот диалог на собеседнике. Решающую роль в силе воздействия на портретируемых играют доброжелательность интонации фотографа и, конечно же, содержательность беседы.

Портретисту предстоит вызвать, внушить портретируемому необходимое состояние, которое бы дало основу для характерологических наблюдений над моделью. Так, беседа, снимая напряжение и успокаивая портретируемого, позволяет сохранить ту или иную его позу и спокойную созерцательность взгляда.

Немаловажным фактором характерологических наблюдений является и то, что по рассказу человека о себе можно составить представление о некоторых чертах его характера.

Первый вопрос, на который необходимо обязательно ответить фотографу: какие черты в каждом лице индивидуально неповторимы, что в них есть типического в смысе линейных очертаний, общих форм головы по фасу и профилю, а также отдельных форм лба, глаз и губ, хотя они представляют собой лишь статические признаки?

Много сложнее уловить их выразительность. Это вторая задача мастера. Душевное состояние человека во время беседы отражается на лице модели. Это происходит в результате того, что у людей есть память на чувствования, связанные с пережитыми ими событиями и состояниями. Память восстанавливает их, и человека вновь могут охватить те же переживания. В такой момент особенно выразительны глаза: в них светятся радость, восторг или, наоборот, печаль, а в линиях губ, рисунке морщин проявляются подлинные эмоции.

Некоторые теоретики искусств считают, что для портрета необходимы изображения глубоких переживаний. Другие категорически отрицают человека в действии как портретную форму изображения. Есть и такое мнение, что «духовно-нравственная сущность человека наиболее полно и непосредственно реализует себя в ситуации «внутреннего созерцания». В этой ситуации человек сосредоточен не на «внешнем», а на «внутреннем», на вопросах, имеющих жизненно важное значение для каждого человека» [1].

Сходство с оригиналом является самым главным условием для портрета. Любое несходство представляет собой искажение, которое заключает в себе сравнение объекта съемки и его изображения. Принцип такого сравнения зависит от цели и назначения фотоснимка. В одном случае изображение человека предназначено для опознания, что предполагает наиболее полную и точную фиксацию всех черт лица. Такой фотоснимок не может быть назван портретом. В творчески решенном портрете сходство понимается как соответствие характерного в человеке и на фотоизображении. Модель узнается не по точной ее копии, а по изображению характерного в ней.

Сходство личности в портрете определяют выразительные элементы лица (глаза, губы, лоб). Если лицо непринужденно выражает подлинные чувства, то общее сходство будет ощутимо даже тогда, когда некоторые элементы лица окажутся притененными, нерезкими. Для достижения сходства достаточно с помощью оптики и света выделить лишь некоторые черты, а иногда ограничиться одной, наибо-

[1] *Басин Е.*— Советское фото, 1976, № 11.

лее выразительной, и тем не менее добится безусловно полного сходства.

Отрицательно сказываются на сходстве портрета с моделью попытки подражания, перевоплощения, наигранности, а также изменение внешности чрезмерным употреблением косметических средств.

Там, где, по мнению Луи Деллюка (идеолога французских «левых» кинематографистов), фотография соприкасается с гениальной художественной интуицией, где синтезируются два понятия — фотография и гениальность, рождается фотогений. Вот откуда то новое слово, которым он назвал свою книгу,— «Фотогения» и новое понятие «фотогеничность».

Деллюк утверждал, что одна часть человечества фотогенична, т. е. выглядит на изображении лучше, чем в жизни, другая же — нефотогенична, проигрывает. Он считал, например, что фотогенична лишь матовая кожа лица, так как лицо с такой кожей обладает удивительной скульптурной выпуклостью формы, а также фотогеничны смуглые лица, ибо смотрятся на снимке лучше, чем остальные. Кроме того, он рассматривал фотогеничность как возможность превращения лица в выразительную маску; фотогеничность тела как «целомудренную наготу»; фотогеничность глаз; элегантность как фотогеничность; фотогеничность отдельных предметов и мебели, попадающих в кадр; фотогеничность фона, исключая черный фон; фотогеничность одежды. По его мнению, броские, нереальные эффекты искусственного освещения уничтожают фотогеничность. А далее он пишет: «У нас продолжают искать красоту в сложном, тогда когда она обнажена и проста».

Многие из утверждений Деллюка спорны. Безусловно лишь то, что выразительность человека на фотоснимке усиливает ясность черт лица, пропорциональность его элементов. Людей с такими чертами лица легко портретировать. Это вовсе не исключает того, что люди, не обладающие признаками фотогеничности по Деллюку, но внешность которых выразительна ввиду типичности и эмоциональна, могут стать объектами своеобразных художественных портретов.

Переход одной эмоциональной фазы в другую означает перемену в выражении лица. Эмоциональная фаза длится недолго. Ее начало, кульминация и угасание происходят с разной степенью накала чувств. Даже в пределах одной фазы бывают мгновения большей и меньшей выразительности. Например, начало улыбки может быть более выразительным, чем ее кульминация.

Искусство фотографического портретирования состоит в том, чтобы уловить мгновение, при котором состояние лица отражает интеллектуальный мир человека. Фиксация именно такого момента именуется «фотографическим моментом».

Начинающим фотографам, у которых не развита интуиция фотографического момента, многое в портрете не удается. Чаще они схватывают мимолетное, случайное выражение лица.

Опытный портретист умеет читать лица или по крайней мере разбирается в них, он физиономист. Начинающему портретисту необходимы познания в области пластической анатомии, той ее части, которая касается зрительного восприятия натуры, нацеленного на оценку движения мимических мышц. Лишь изучив комплекс физиономических реакций, он многое сможет понять в выразительности, пластике и мимике лица.

Композицию портрета следует понимать как выражение своего отношения к модели, как осмысленное размещение фигуры в кадре, создание фона изображения и аксессуаров.

Композицию невозможно предусмотреть заранее. Необходимо предварительно оценить общую форму фигуры и формы отдельных ее частей, найти решение того, как подчинить второстепенное главному и органически соединить все изобразительные средства.

Это и работа над позой, и выбор формата снимка, и выбор точки съемки, и создание фона. Дословно термин «композиция» означает составление, соразмещение, разнообразие. Разнообразие во всем: в положении половин лица относительно фотоаппарата, в положении головы по отношению к бюсту, в несовпадающем положении рук, в стойке ног, в освещении пространства фона и модели.

У народов различных рас, национальностей исторически сложились свои представления об идеальном типе лица. Антропологи находят самые большие различия в строении черепа европеидов, монголоидов, негроидов. Каждый из нас представляет себе различие пропорций элементов лица у людей этих рас. Красоту и правильность форм фотограф оценивает лишь с учетом того, что в редких лицах встречаются заметные отступления от симметрии и пропорциональности верхней и нижней частей.

Выбор выигрышной проекции лица в процессе фотографирования в первую очередь зависит от формы головы по фасу и профилю. Среди множества форм лиц по фасу выделяют четыре основных (рис. 4): 1) *прямоугольную*, у которой высшие височные, теменные и нижние челюстные точки расположены примерно на одной вертикали (правильная форма); 2) *конусообразную* с вершиной конуса внизу — вертикальная линия касается только височно-теменных выпуклостей (узколицая форма); 3) *конусообразную с вершиной конуса вверху* — вертикальная линия касается только наружных нижнечелюстных выступов (широколицая форма); 4) *ромбовидную* — вертикальная линия касается только скуловых выступов.

Самым широким будет восприниматься лицо, расположенное в фас, и оно будет казаться тем у́же, чем больше лицо повернуто от фотоаппарата. Так, например, широкоскулое лицо в критическом полуобороте перестает восприниматься как широкое.

Индивидуальные различия формы головы по профилю определяются по так называемому *лицевому углу*. Лицевым углом определяется характерное для портретируемого положение лицевой части, которая по отношению к лобной части может быть выдвинута вперед, или углублена внутрь, или находится на одной отвесной линии (рис. 5).

Определить лицевой угол можно, проведя вертикальную касательную линию между центральными выпуклостями надбровных дуг и местом соединения носа с верхней губой, а горизонтальную линию — от этой точки к мочке уха. Различают три типа лицевых углов: 1) *прямой*, когда вертикальная линия отвесна; 2) *острый*, когда линия склонена нижним концом влево; 3) *тупой*, когда линия склонена нижним концом вправо. Изменение восприятия формы лицевого угла достигается за счет подъема или наклона головы, а также за счет перемещения точки съемки по вертикали (особенно при выборе верхнего или нижнего ракурса).

Масштабы портретных изображений классифицируются по крупности плана головы и в зависимости от включенной в снимок фигуры или части фигуры.

Фрагмент головы — самое крупномасштабное изображение. За пределами границ снимка оказываются верхняя или нижняя часть головы (или обе сразу), а возможно, и часть щеки. Выбор фрагмента определяется выразительностью лица, в частности глаз и рта. Фрагментарное портретирование —особенно сильный композиционный прием, к которому прибегают ради того, чтобы зрителя ничто не отвлекало от доминанты портретного изображения. Для фрагментарного портретирования предпочтительнее объективы, фокусное расстояние которых больше двух диагоналей негатива.

На фото 60 показан сравнительно редкий прием фрагментирования: выведение за пределы кадра верхней

части прически и локтей модели. Прием позволил создать оригинальный портрет.

Погрудный портрет может включать в кадр плечи, часть бюста или бюст целиком. Фронтальная проекция бюста и головы создает впечатление статичности, плохо передает объемные формы фигуры. Поворот плеч определяет и поворот головы (фото 61).

Изображать целиком оба плеча (выдвинутое к фотоаппарату — ведущее плечо — и уходящее в глубину пространства) не следует (фото 62), так как более приближенное к объективу плечо может быть передано излишне укрупненным, деформированным.

В кадр погрудного портрета входят верхние части рук. Если кисть руки или кисти обеих рук способны усилить выразительность портрета, то их следует ввести в снимок.

Поясной портрет включает фигуру по пояс. В кадр обычно входят обе руки. Поскольку принято говорить, что «руки — второе лицо человека», то им в значительной мере присуща способность выражать эмоциональное состояние.

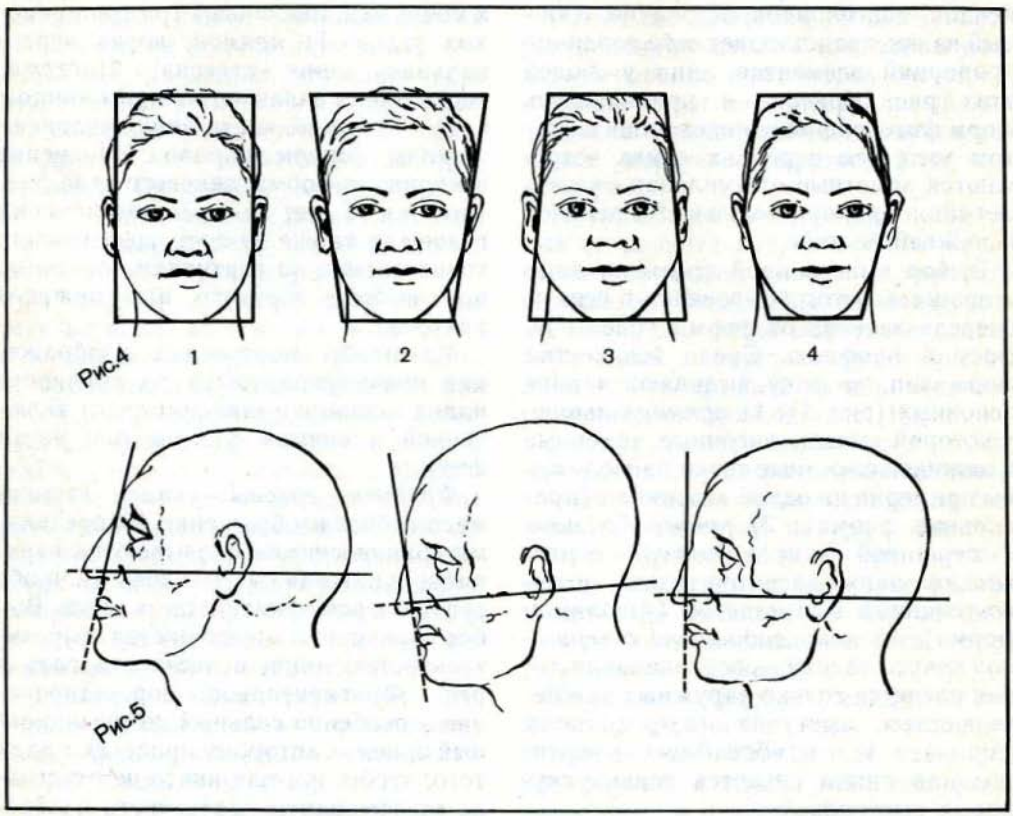


Рис. 4. Форма лиц по фасу:
1 — прямоугольная, *2* — конусообразная с вершиной конуса книзу, *3* — конусообразная с вершиной конуса кверху, *4* — ромбовидная

Рис. 5. Лицевой угол: острый, тупой, прямой.

Можно привести примеры живописных портретов, в которых художники дали превосходные образцы сочетания «выражения» рук с выражением лица: Д. Веласкес, «Портрет папы Иннокентия X»; В. Перов, «Портрет Ф. М. Достоевского»; М. Нестеров, «Портрет академика И. П. Павлова»; Т. Салахов, «Портрет композитора Кара-Караева».

Чтобы постичь опыт известных мастеров фотопортрета, следует изучать их работы. В числе знаменитых мастеров, умевших создать образ руки в портрете, можно назвать Н. Петрова, С. Иванова-Алилуева, М. Наппельбаума, Н. Свищова-Паола, А. Андреева.

Фото 60

Фото 61

Одна из забот портретиста — проследить, чтобы положение рук модели было естественным и сообразованным с мимикой лица и положением фигуры. В этом случае руки усиливают выразительность портрета (фото 63). Искусственность, манерность положения рук модели — это, как правило, признак недостаточной опытности или дурного вкуса фотографа.

Поколенный портрет выполняется при положении модели стоя или сидя. В положении стоя граница проходит чуть выше колен, в положении сидя — чуть ниже колен. Выбор поколенного изображения определяется желанием показать красивые линии формы тела (включая грацию женской фигуры).

Композиционное решение поколенного портрета (как и портрета в рост) сложнее ранее рассмотренных из-за обязательного включения в снимок изображения рук. Положение рук модели зависит от состояния человека. Менее всего они выразительны в опущенном состоянии. Если руки закрывают красивые линейные очертания фигуры, можно заложить их за спину или расположить так, чтобы линия

грации была открытой (фото 64). Для мужского портрета не столь важно, на какой части фигуры проецируются руки.

Статная фигура, пропорциональность телосложения, правильная стойка ног могут дать повод к *портретированию в рост*. Для этого вида портрета, как и для поколенного, одежда человека (ее покрой, фактура и тон ткани) приобретает немаловажное значение.

Естественность и статичность позы при портретировании в рост зависят от стойки ног (от выбора опорной ноги и от разнообразия положения ног). В женском портрете постановка фигуры с опорой на обе ноги неприемлема.

При съемке *сидящей модели* необходимо учитывать конструкцию, форму и тональность мебели. Выбор мебели должен соответствовать возрасту портретируемого. Например, кресло используется чаще всего при съемке пожилых людей.

Освещение при портретировании является одним из важных компонентов решения проблем композиции (наряду с линейным строем и тональным решением). Основные эффекты освещения рассматривались при изучении освещения гипсовых бюстов (с. 16—28). Принципы освещения натуры аналогичны. Однако в портрете иные и фактура, и пластика, и цветовые тона, и оттенки. Главное же отличие в том, что выбор эффекта освещения должен соответствовать состоянию модели, помогать решению проблемы образа в портрете. Освещение модели зависит от двух основных факторов: выбора типов осветительных приборов, насадок, определяющих степень концентрации светового потока; выбора направления световых потоков (рисующий, заполняющий, моделирующий и их взаимосочетания).

фото 62

фото 63

Рассмотрим примеры. На фото 65 (эффект лобового освещения) видно, что объем головы передан за счет симметрично образовавшегося полутона, переходящего по мере закругления форм головы в тени.

При положении источника рисующего света в диагональном положении на лице модели образовалась активная светотень. На фото 66 показан пример с высоким контрастом. Заполняющий свет, снижая контраст, усиливает впечатление от округлости формы головы (фото 67). При боковом направлении

рисующего света лицо бывает поделено по профильной линии носа на световую и теневую части. Если контраст высок, то возникает ощущение тревоги, беспокойства. Чаще всего этот эффект используется при изображении негативных эмоций. Использование различной степени заполнения теней светом меняет впечатление от передачи объекта и делает возможным эмоциональное «прочтение» снимка. При дальнейшем увеличении количества заполняющего света может быть утрачено представление об объеме головы и эффект сблизится с эффектом фронтального освещения.

Рассмотрим примеры использования моделирующего света. На фото 68 представлен вариант узкой модуляции на теневой стороне лица — так называемая «пражская модуляция», когда источник создает в области уха тонкую световую полоску, которая направлена к скулам. На фото 69 показано, как моделирующий свет создает пятно в области надбровной дуги. Вариант широкой модуляции щеки (от виска до подбородка) показан на фото 70. На следующем фото 71 показано освещение широкой модуляцией на теневой стороне лица. На этой серии снимков приведены основные эффекты моделирующего света в теневой части лица.

Влияние положения светильника рисующего света показано на фото 72. Эффект нижнего освещения весьма редко используется при съемках заказных фотопортретов, так как он «старит» лицо, усиливает рисунок горизонтальных морщин. Из-за того что в обыденной жизни редко приходится наблюдать лица, освещенные нижним светом, у зрителя практически нет опыта для оценки меры сходства портрета и модели.

В противоположность нижнему верхний свет весьма богат разнообразием возможных эффектов за счет изменения высоты расположения прибора рисующего света. Основным показателем для определения высоты источника света является размер тени от носа. Тени в глазных впадинах, тень от носа, от губ могут быть даны с разной мерой контраста, что влияет и на восприятие эмоционального состояния модели.

Как известно, антиподом активному светотеневому рисунку является светотональный рисунок. Удобнее всего создавать светотональное освещение

Фото 65

Фото 66

Фото 67

Фото 68

Фото 69

Фото 70

с помощью осветительных приборов с отражателем большого диаметра или экранов-отражателей, оклеенных мятой фольгой либо окрашенных алюминиевой краской. Основная тональная гамма светотональных портретов содержит тона от белых до средне-серых. Однако и в таком портрете желательно иметь маленький участок темного фона.

Сочетание светлых тонов в портрете ассоциируется с такими чертами характера, как нежность, одухотворенность, мечтательность. Весьма нагляд-

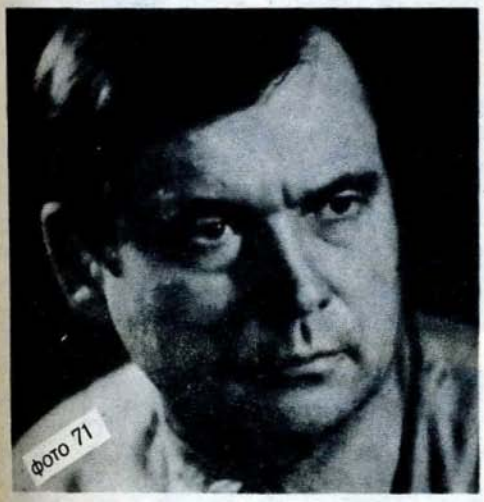


фото 71

фото 72

но фото 73, демонстрирующее умение фотографа пользоватся шкалой только серых тонов, не опуская их ниже нейтрально-серого. Всякий серьезно занимающийся фотографией должен ставить перед собой подобную задачу, решение которой зависит в основном от грамотного проведения цепочки технологических операций (выбор контраста освещения, величины экспозиции, технологии негативно-позитивного процесса).

Малоконтрастное, светотональное освещение можно получить и с помощью источников направленного света. Только не следует ставить их с двух сторон от фотоаппарата, так как тени под носом, под подбородком, в носогубных складках будут свидетельствовать о недостаточном опыте фотографа. К разряду сравнительно трудных в исполнении относятся и портреты, выдержанные в гамме тонов от нейтрально-серых (фото 75) до темно-серых (фото 74, 76), и портреты в темной гамме. Фотографу необходимо умение создавать светотеневые композиции, выраженные в узкой гамме ахроматических тонов.

Одна из практических задач начинающего портретиста — освоение возможностей отображения эмоционального состояния человека. На лице человека начиная с детского возраста его эмоциональное состояние отражается очень живо, а к старости эта способность утрачивается. По мнению драматурга А. Крона, лицам пожилых людей свойственна некоторая застылость черт. В способности выражать непосредственные ощущения они заметно уступают лицам молодых людей, зато хорошо «отражают» опыт прожитой жизни и некоторые доминирующие свойства характера. Пожилые люди ведут себя перед фотоаппаратом спокойнее, самоуглубленнее и потому выглядят на портретных снимках более естественно. Внимательно всмотри-

Фото 73

Фото 74

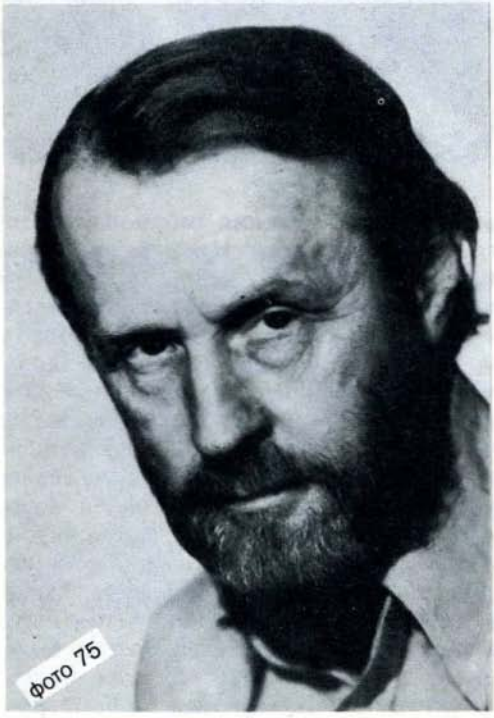


Фото 75

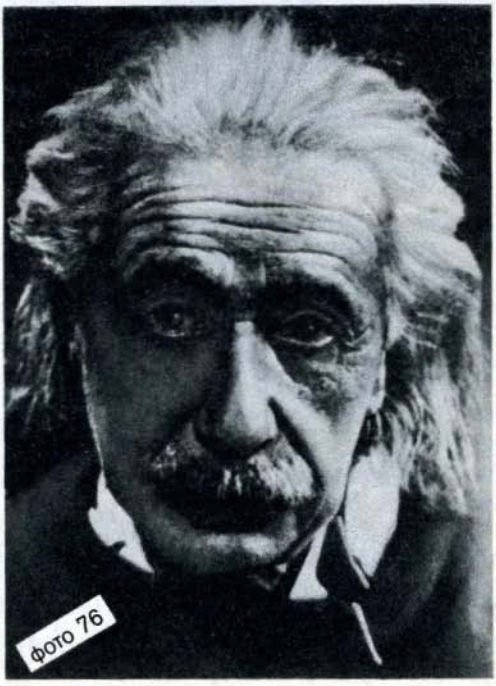


Фото 76

тесь в фото 77: вам может показаться, что Альберт Эйнштейн смотрит в объектив фотоаппарата. На самом же деле его взгляд устремлен «в себя». Об этом свидетельствуют и характерно выраженные складки на лбу. Такое состояние называют внутренним созерцанием.

В мире широко распространен так называемый новый стиль портретирования старых людей — ужесточение рисунка морщин с помощью освещения и контрастнорисующих объективов. В большинстве случаев подобные портреты натуралистичны. У талантливых фотохудожников фактурность модели обязательно сочетается с глубоким проникновением в состояние человека, с умением отображать характер (фото 77, 78).

Линейная композиция портрета (поза модели) во многом зависит от умения фотографа найти психологический контакт с портретируемым, создать обстановку благожелательного общения. В подобных обстоятельствах модель нередко принимает именно ту позу, которая ей привычнее и естественнее. Что бывает в обратном случае, когда фотограф пытается придать модели «красивую», по его мнению, позу, можно видеть на снимках ремесленников. Недаром слова «поза, позирует» в представлении многих людей применительно к фотографии стали синонимами чего-то надуманного, затруднительного для модели.

Портрет ценен в той мере, в какой фотографу удалось раскрыть состояние модели. Это выражается и в позе человека, и в эмоциональных проявлениях чувств. Последние в портрете прочитываются через физиономические признаки.

Термин «лобная психика» в физиономике предполагает раскрытие тех черт характера, которые в большей степени выражены в рисунке лобных морщин. Объективные физиономические признаки могут быть как ясно выраженными, так и почти неуловимыми. На фото 79 во взгляде, устремленном на зрителя, ощутимы интерес и любопытство. На фото 80 личность раскрывается в едва уловимом эмоциональном настрое.

Типическое в портрете выступает тем ярче и убедительнее, чем большей индивидуальностью он отмечен (фото 81).

Помимо однотонных фонов весьма эффектно и живописно выглядят такие, на которые проецируются всевозможные пятна света. Они отличаются большей экспрессией и тональным богатством. Расплывчатая проекция переплета окна на фото 82 оживила изображение за счет глубины пространства. Полосы света (фото 84) имитируют световоздушную массу, создают представление о сравнительно большой глубине пространства позади модели.

О глазах в портрете принято говорить, что они — зеркало души. Это наиболее выразительный элемент лица. Под выразительностью понимается эмоциональная насыщенность, значимость. Направление взгляда, прищур, блеск глаз свидельствуют о чувствах, переживаемых человеком. Блики на роговице глаз оживляют их. Размер блика зависит от размера светящегося тела, отражающегося на роговице. Двойные блики, близкие по местоположению, воспринимаются как реальный эффект. Если же бликов много и они отражаются в роговице с разных сторон, то утрачивается выразительность глаз. В целом выразительность взгляда определяется чувствами, переживаемыми человеком. Характерна взаимосвязь между выразительностью взгляда и выразительностью рта. Фотографу следует добиваться, чтобы выражение лица и положение модели были сообразованы.

На фото 83 показан человек в глубоком раздумье. Глазные щели сужены, веки полуприкрыты. Оси глаз параллельны, что бывает характерно для того, кто смотрит «в никуда». Фактически человек, снятый на этом фото, смотрит «в себя».

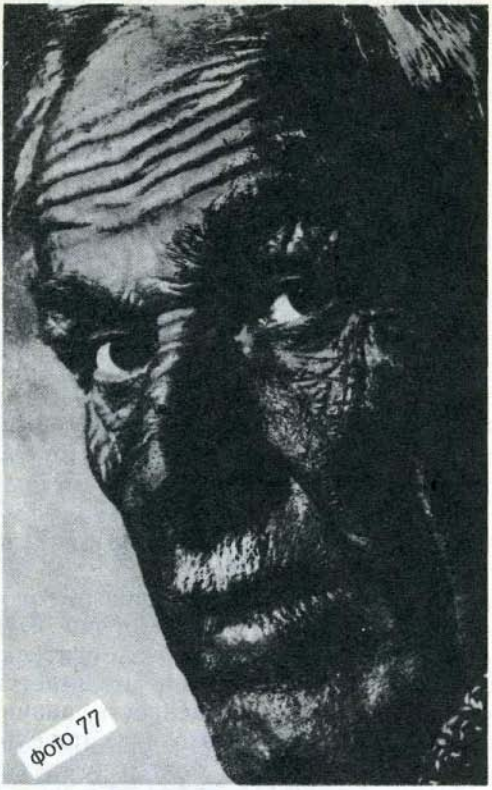


фото 77

фото 79

фото 80

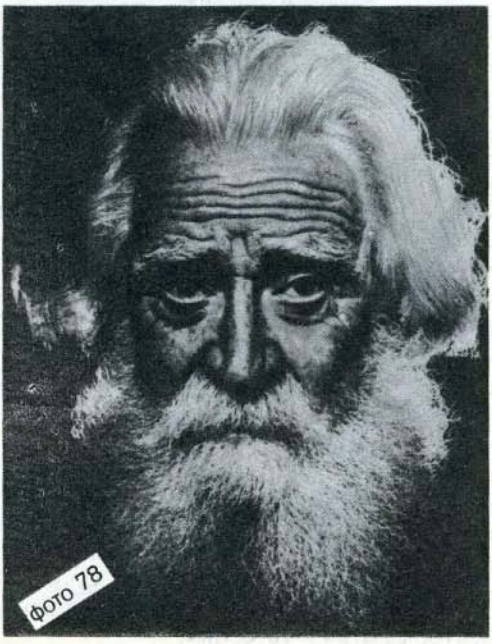


фото 78

фото 81

фото 82

фото 83

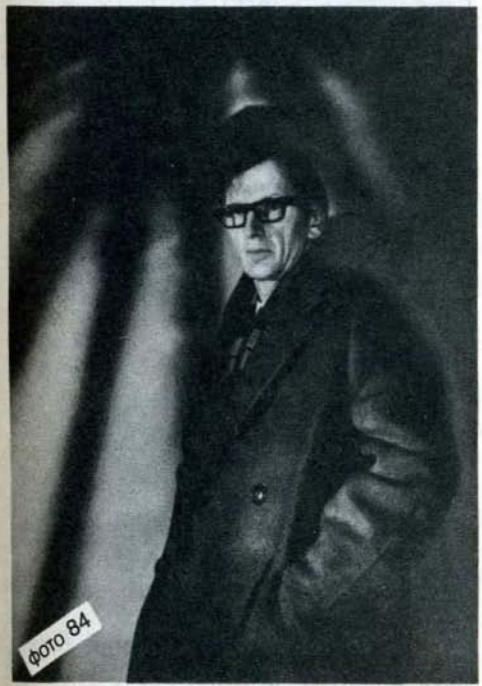


фото 84

фото 85

фото 86

фото 87

фото 88

фото 89

На фото 85 взгляд модели устремлен на зрителя. Глаза широко раскрыты, как бы оценивая интересующий человека объект.

Взгляд девушки на фото 86 привлечен чем-то, что доставляет ей удовольствие. Наглядное подтверждение этому — выражение ее лица, глаза́ и рот.

На фото 87 показан случай, когда в результате бокового освещения один глаз оказался освещенным хорошо, а другой — в глубокой тени. Подобную ситуацию называют «взглядом одним глазом». Он кажется тревожным, пронизывающим. Этим приемом пользуются в случаях, когда хотят показать человека в возбужденном состоянии.

На фото 88 мы видим искреннюю улыбку и характерный для этого состояния прищур глаз. И то, что правый глаз практически закрыт, не производит удручающего впечатления. Скорее наоборот — усиливает образную характеристику портрета.

Косоглазие модели — сложная проблема для портретиста. Кроме традиционных методов — съемка при профильном положении головы или ретушь изображения глаз при ином положении — существуют еще два: можно предложить портретируемому направить взгляд книзу или расположить модель так, чтобы взгляд ее был направлен в сторону косящего глаза (фото 89).

Если выражение глаз — доминанта мимики, то «выражение рук» — важный жест пантомимики. Положение рук также выражает состояние человека. Психологи и художники находят в жесте отражение черт характера: доброты, суровости и пр. В конкретном случае выражение рук определяется эмоциональным состоянием человека. Портретисту следует позаботиться о том, чтобы выражение лица и рук не противоречило одно другому. Считается, что только естественный жест способствует натуральному положению рук.

Автором снимка 90 принято смелое решение: допустить, чтобы в портретном изображении часть лица была прикрыта рукой. Положение руки очень точно сопряжено с выражением лица, и в результате — творческая удача! Особо живописный колорит и пластичность придали портрету мягкий оптический рисунок портретного объектива.

На фото 91 нервное напряжение сплетенных длинных пальцев подтверждает состояние человека, выраженное во взгляде. Взгляд исподлобья, в нем — тревога и подозрительность...

В портрете девушки на фото 92 руки занимают положение, характерное для вспоминающего или задумавшегося человека. Расположение пальцев нисколько не напоминает те манерные и надуманные приемы, которыми так часто пользуются нетворческие фотографы.

На фото 93 наряду с портретом лица дан «портрет руки». Здесь не рука прислонена к голове, а голова нашла упор в руке. Прием этот довольно оригинален и встречается редко.

Широко распространенный в портретной фотографии прием, когда рука придерживает дужку очков, приобрел оттенок штампа. Однако это — реальная фаза остановленного движения.

Мастерство портретиста узнается, в частности, по тому, как показаны в портрете пальцы. Положение их должно быть разнообразным. Даже в случае, если изображены не все пальцы, у зрителя должно возникать представление о всей кисти руки. У модели, изображенной на фотографии 94, рука, поддерживающая воротник, показана не полностью, видны только три тонких длинных пальца. Портрет выглядит выигрышнее, если рука показана с тыльной стороны и если она обращена к объективу мизинцем.

Профессиональная портретная съемка осуществляется в основном в специально оборудованном ателье.

Съемочный зал должен иметь пря-

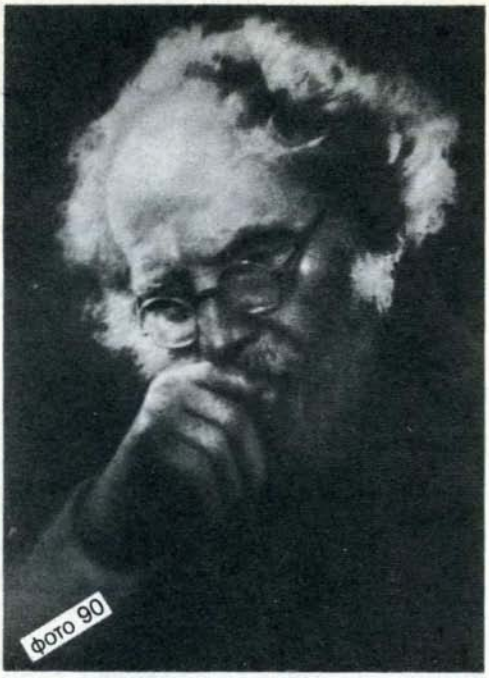


фото 90

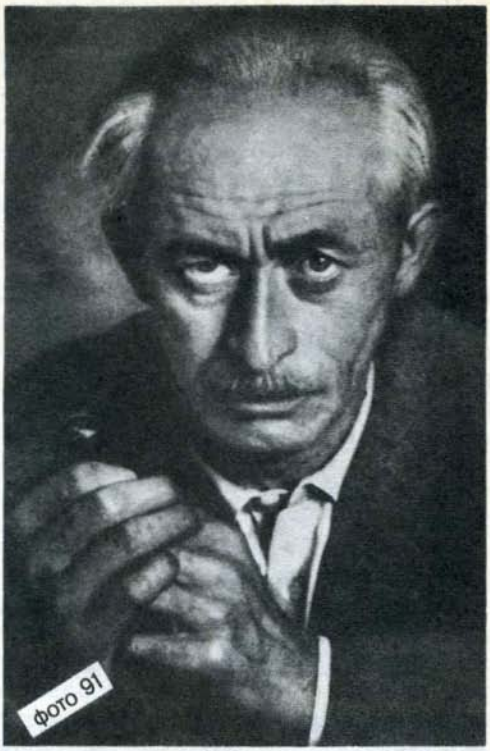


фото 91

фото 92

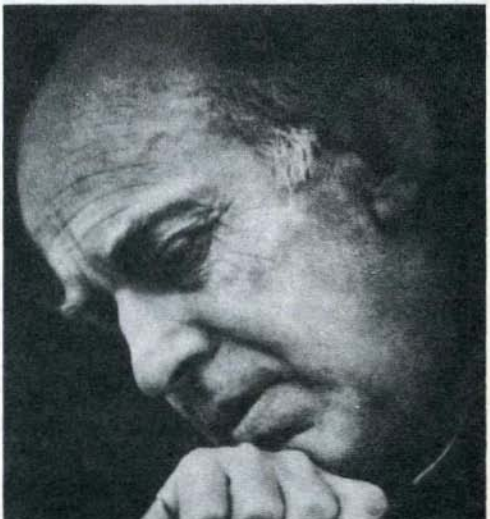


фото 93

моугольную форму с соотношением сторон 2:3 или 3:4. Одна из малых стен (желательно — ближайшая к входу) будет служить фоном. Размеры зала зависят от максимального числа участников группы, которых приходится фотографировать: до 5 человек —36 м^2, до 30 человек — 60 м^2. Эти размеры определены Строительными нормами и правилами (СНиП II-80-75).

Фон является средой, обстановкой, местом действия, он должен способствовать дополнительной характеристике модели. *Беспредметный (абстрактный) фон* используется для пластического выделения фигуры, а также для усиления эмоциональной выразительности, которая достигается усилением или ослаблением контраста между фигурой и фоном.

Предметный фон (интерьер) может представлять собой имитацию жилой комнаты (библиотечный уголок, музыкальный уголок и др.). При выборе предметов интерьера нужно исходить из принципа достаточного минимума. Как сказал о фоне К. С. Станиславский: «Нужен простой фон — и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии».

Осветительная аппаратура фотопавильона должна состоять из набора светильников широкого и узкого излучения и прожекторов с диаметром линз 10 и 15 см, а также экранов-отражателей и экранов-затенителей. Осветительное оборудование бывает *напольным* (на штативах) и *подвесным*.

Павильонный фотоаппарат рассчитан на максимальный размер негативов 18×24 см (фотокамера павильонная ФКП 18×24) или 13×18 см («Глобика», ГДР,— рис. 6, *а*). Особенность стационарных фотоаппаратов: простая, надежная конструкция, позволяющая использовать сменные объективы с большим диапазоном фокусных расстояний; уклоны и повороты кассетной части и объективной доски («Глобика») или смещение объективной доски по горизонтали и вертикали (ФКП). Эти возможности часто

фото 94

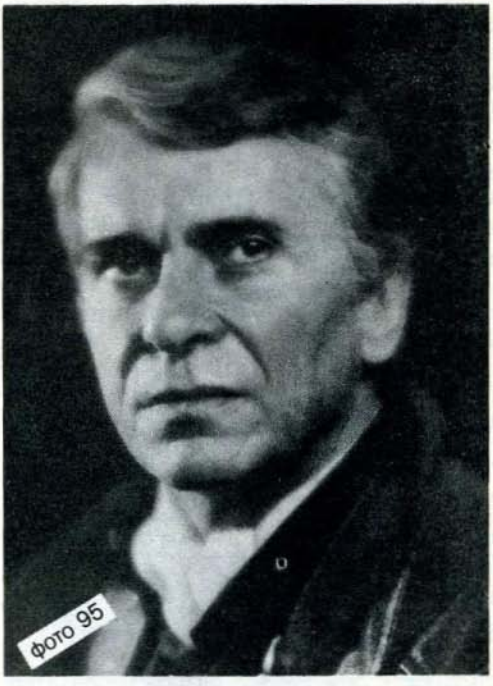


фото 95

используются при фотосъемках одиночных портретов и групп.

При портретировании в павильоне используют также и среднеформатные фотоаппараты: студийную модель «Ракурс-672» (рис. 6, *б*), модель универсального назначения «Киев-88» (рис. 6, *в*).

Объективы для портретирования должны отвечать следующим основным требованиям: фокусное расстояние 1,5—2 диагонали негатива, светосила 1:3,5—1:4,5. Объктивы марки «Индустар» и «Тессар», которыми комплектуются павильонные камеры, отличаются высоким контрастом изображения. Для смягчения рисунка рекомендуется в случае необходимости использовать смягчающие насадки.

Лучшими для павильонных съемок одиночных портретов профессионалы-портретисты считают так называемые *мягкорисующие объективы.*

Портрет народного артиста СССР К. Степанкова (фото 95) снят известным киевским мастером Р. Бараном объективом «Буш-Першайд». Отличительная особенность оптического ри-

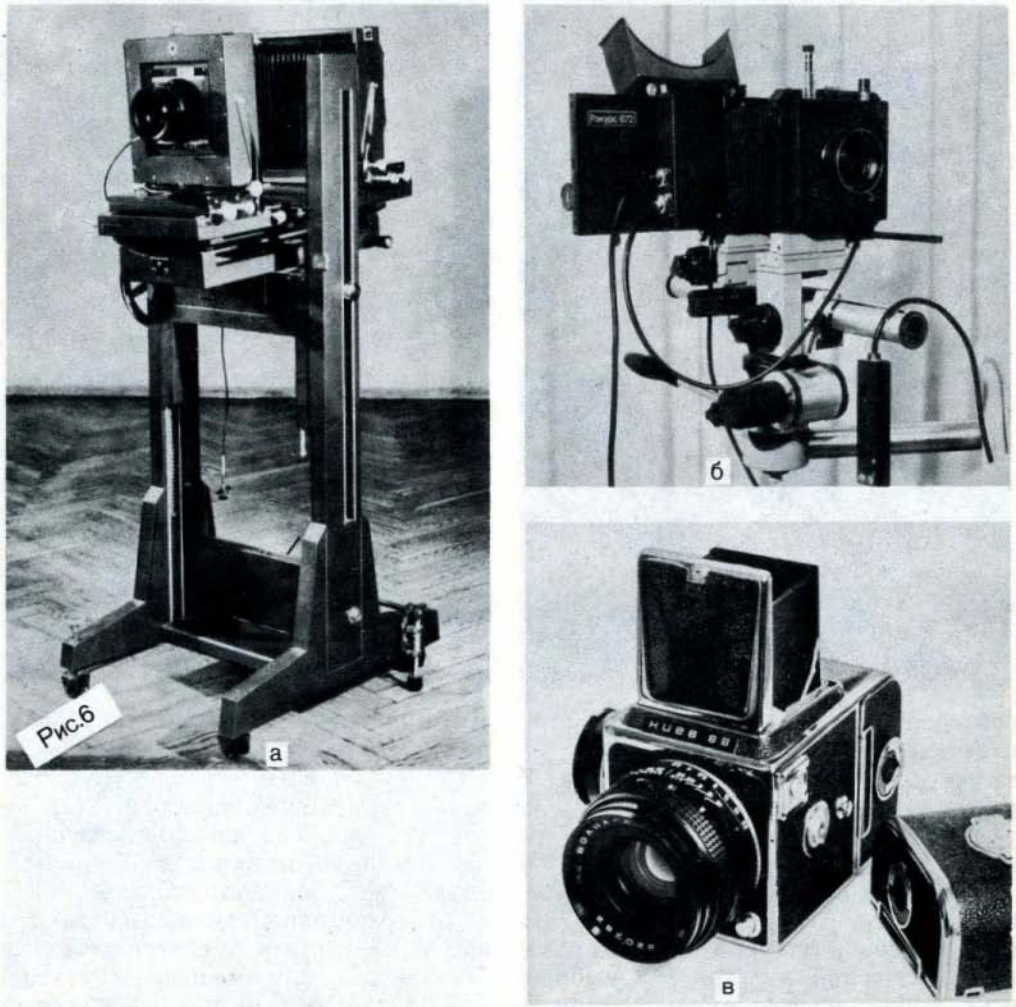


Рис. 6. Аппаратура, используемая для портретной съемки:
а — «Глобика» (ГДР), *б* — «Ракурс-672», *в* — «Киев-88»

сунка мягкорисующего объектива заключается в рассеянии света, которое бывает хорошо заметно на границе перехода светлого тона в темный. Вследствие этого возникает эффект как бы свечения светлых тонов. Степень смягчения изображения уменьшается при диафрагмировании объектива.

Самая важная особенность мягкого рисунка — отсутствие на изображении мелких подробностей. На лице, например, остаются незаметными поры и мелкие складочки кожи. Такая особенность изображения приближает его к так называемому психологическому восприятию: человек, глядящий на собеседника, не фиксирует в сознании (и оттого как бы «не видит») мелкие подробности на его лице.

В прошлом мягкорисующие объективы были широко распространены, в настоящее время их выпускают за рубежом две-три фирмы. Однако для смягчения рисунка изображения выпускаются разнообразные насадки.

В качестве мягкорисующих объективов можно использовать одиночные собирательные линзы, даже очковые стекла. Предпочтительнее так называемые *ахроматические линзы*, состоящие обычно из двух склеенных линз. У них легче регулировать степень смягчения, с ними можно работать при более открытом отверстии (сравнительно с моноклем) для достижения аналогичного результата. В продаже имеется ахроматическая насадочная линза АЛ-4 (для объективов к фотоаппарату «Зенит»), которую можно использовать как мягкорисующий объектив для негативов 9×12 см.

Объективы, хорошо исправленные на аберрации, передают все подробности лица. При восприятии портрета кажется, будто морщинки и дефекты кожи усилены по сравнению с самим лицом. На таком портрете человек выглядит явно старше своего возраста. Естественно, портреты с контрастным, резким оптическим рисунком воспринимаются заказчиками зачастую с неудовольствием. С целью смягчения такого рисунка широко используется ретушь негативов и позитивов. Применение смягчающих насадок приводит, как уже говорилось, к смягчению оптического рисунка и сокращению ретуши.

Оптический рисунок объектива — одно из выразительных средств, и фотограф распоряжается им в зависимости от идеи портрета. Более суровым чертам и выражению лица соответствует и более контрастный рисунок изображения, и наоборот.

В решении технической задачи тоновоспроизведения основными факторами, определяющими качество фотоотпечатка, являются интервал яркости объекта съемки (отношение яркости самой темной детали модели к самой светлой ее детали или фону); фотографическая широта негативной фотопленки, которая в значительной мере зависит от времени проявления; соответствующий качеству негатива подбор фотобумаги и условий экспонирования и обработки позитива.

Художественный фотографический портрет может быть причислен к поэтическому ряду художественного творчества, если его эстетическая и стилистическая форма исходит из поэтического настроя творческой мысли. Понятие «поэтическое» следует рассматривать как цепь психологических ассоциаций, не нарушающих границ правдоподобия. Вызывая в памяти воспоминания, связанные со счастливыми обстоятельствами или печальными событиями в жизни человека, поэтика портрета касается малого пространства фотоискусства, где ее отсветом окрашена портретная личность.

Поэтике портрета близки интимно-лирические мотивы, особенно это относится к портрету живописному и графическому. Однако служить примером для фотографического портрета они не могут, так как художник не связан с одномоментностью фиксации изображения и потому свободен привносить в изображение человека

отдельные черты, которые не укладываются в рамки времени, «остановленного мгновения».

Учитывая это и исходя из специфики изобразительных возможностей, поэтика фотографического портрета требует принципиально иных подходов в выборе темы, сюжета и, что наиболее важно, выразительности фиксируемого на пленку момента. Отсюда и вывод: стремление к многогранному охвату личности при фотографическом методе изображения нереально. И хотя во всеобъемлющем мире фотоискусства портрету принадлежит самое небольшое по сравнению с другими жанрами пространство, его возможностям нет предела.

Преимущество фотографического портрета в сравнении с другими видами изобразительных искусств состоит не в рукотворной правде, создаваемой кистью или резцом, а в истинности, жизненности правды. И это имеет отношение не только к внешним чертам, как утверждают некоторые. Не исключая внешнего сходства и придерживаясь тезиса, что внешняя похожесть есть первый шаг на пути к истине, фотограф во внешних чертах ищет и находит внутреннее сходство.

Хорошо осмысленная автором композиция создает ощущение целостности всех составных частей портрета и воспринимается зрителем как образность.

Другой аспект поэтики портрета относится к светописи, ищущей правды, красоты и выразительности. Во взаимосвязи с оптическим рисунком положено начало разделу эстетики, исследующему природу образа в искусстве портрета.

В настоящее время вошло в моду плоскостное изображение формы лица (явления, события), выражающееся в усилении графичности, изгнании полутонов и пренебрежении пластическим рисунком. Все это негативно сказалось на лирическом звучании таких высоких сфер портрета, как нежность, целомудрие, одухотворенность, редко поддающихся изображению, и поэтому каждая удача в этой области — большой успех.

Нельзя оставить без внимания и такое экспериментирование над формой портретного изображения, как приемы двойной экспозиции, изогелия и соляризация, съемка через прозрачный экран, очковой линзой, многократная съемка на один и тот же кадр, комбинированная печать и т. п. Следует отдать должное мастерам нового оригинального языка фотографии. Многие их работы, хотя и не укладываются в представление о реальности, но не выглядят деструктивно, скорее наоборот: создавая впечатление некоторой загадочности, двусмысленности изображения, они несут в себе новизну эстетически приемлемых формообразований.

Поскольку идет речь о художественном портрете — о преображении личности и поэтизации портретного изображения,— все перечисленные приемы «непрямой фотографии» окажутся приемлемыми только тогда, когда они не нарушают портретный облик, правду выраженных чувств, отражающих сложные жизненные процессы.

Фотосъемка интерьера

Интерьер – это место жизнедеятельности человека, и главная его привлекательность в том, что он обжит и тем очеловечен.

Под словом «интерьер» подразумевается внутреннее пространство здания. В зависимости от назначения интерьеры подразделяются на *бытовые, общественные* и *промышленные.* К числу бытовых относят жилые комнаты: спальню, гостиную, библиотеку, детскую. К общественным — зал, фойе, вестибюль. К промышленным — мастерскую, производственный участок, цех.

Фотографирование интерьера может преследовать две цели — *репродуктивно-информационную* и *художественно-эстетическую.* Достижение первой заключается в передаче на фотоснимке размера, формы и пропорций помещения, размещения окон и дверей, а также внутреннего убранства: мебели, рельефов, бюстов, картин, росписи стен и потолков, средств освещения (люстр, бра, настольных ламп).

Фотограф должен стремиться к тому, чтобы не допустить бросающихся в глаза перспективных преувеличений (в обиходе называемых искажениями) интерьера в целом или отдельных его элементов. Достоинствами снимков считаются выявление фактур всех предметов, находящихся в интерьере, и глубина резко изображаемого пространства, охватывающая помещение полностью.

Во многих случаях при съемках интерьеров фотографы ограничиваются изображением только наиболее характерных, значительных их частей, представляющих наибольший интерес.

Интерьеры бывают освещены естественным, искусственным или смешанным светом. Выбор эффекта освещения зависит от оснащенности фотографа приборами и от стоящих перед ним технических и эстетических задач.

Художественное творчество предполагает свободное владение выразительными средствами: линейной и тональной перспективой, использованием местных оригинальных условий освещения, оптическими акцентами, красотой линейных форм, показываемых то резкими, то мягкими и плавными. Особого внимания требует решение проблемы первого плана. Первый план определяет нередко меру интереса зрителя к снимку, поэтому необходимо для первоплановых выбирать объекты эстетически значимые.

Особенностью условий освещения большинства интерьеров является интервал яркости, достигающий значения 1:60—1:120. Поэтому фотографы бывают озабочены выбором или созданием эффектов сравнительно мягкого, пластичного освещения, при котором хорошо просматривается все пространство интерьера. С этой целью используется свет приборов, направленный со стороны фотоаппарата. Необходимо сохранять правдивость световой ситуации, следя за тем, чтобы от мебели и других предметов не возникали тени, противоречащие показанным на снимке источникам света (окнам, люстрам и т. п.).

В общественных и промышленных интерьерах, представляющих большое пространство, нередко отсутствует возможность улучшить световую обстановку.

На фото 96 изображена станция московского метрополитена «Маяковская». Основа композиционного решения снимка — эффект пластичного освещения и линейная перспектива уходящих в глубину колонн и светильников. Ритмический строй выражен всеми линейными формами интерьера.

На фото 97 показан гигантский застекленный купол, из которого льется поток рассеянного света, хорошо освещающий макет космической станции. Красота композиции определяется овальностью светового пятна, его пластикой, создающей торжественную атмосферу выставочного зала.

На фото 98 показан небольшой участок музейного помещения. Кажущаяся монотонность освещения не мешает выявлению овальных и кубических форм экспонатов и помогает

фото 96

фото 97

фото 98

выразить спокойствие музейной обстановки.

Интерьеры жилых и общественных зданий существенно отличаются друг от друга по размеру и характеру обстановки. Они представляют интерес для фотографа и как самостоятельный жанр искусства, и как фон портретного изображения. Интерьер может быть показан на снимке по принципу репродуктивного изображения, т. е. документально, когда переданы все детали оборудования и отделки, и как художественное произведение, созданное по законам красоты.

Освещение интерьера, не считая абстрактного, можно строить, исходя из двух принципов: придерживаться эффекта реального — естественного освещения или имитировать его. В том и другом случае степень яркости общего и локального освещения может быть воспринята зрителем по-разному. Эмоциональное воздействие света велико. Яркий свет ассоциируется с ясным солнечным днем, слабая освещенность — с сумеречным светом.

К освещению интерьера при фотографировании нельзя подходить с единой меркой, огульно, рекомендовать какие-либо определенные схемы. Даже в одной квартире каждая комната в зависимости от ее назначения освещена по-разному и отличается как по яркости общего света, так и по характеру дополнительных локальных источников (бра, настольные лампы и т. д.). От того, в какой по назначению комнате предполагается вести съемку интерьера и на каком фоне, зависит, сохранять имеющиеся освещение, усилить его, а может быть, ослабить отдельные потоки света с целью улучшения светового баланса между ними.

Приведем пример. Идет съемка гостиной, обставленной стильной мебелью, малыми скульптурными формами, картинами на стенах и прочими атрибутами парадного зала, где освещение осуществляется одной лишь люстрой, подвешенной по центру потолка, световой поток которой в границах кадра охватывает далеко не все пространство интерьера. Из-за светового пятна в центре, занявшего не столь значительную часть помещения, в зоне полутени оказались многие предметы, формы, цвет и детали которых неразличимы. Проблему можно решить за счет дополнительного подсвета. С этой целью (в зависимости от площади помещения) устанавливают один или несколько приборов заполняющего света. Их функция — ослабить контраст между разноосвещенными участками настолько, чтобы при этом не был утрачен эффект освещения, созданный люстрой, и тем самым не произошло бы изменения эмоциональной и эстетической трактовки сюжета.

Значительно сложнее снимать интерьеры, площадь которых настолько велика, что исключается подсветка (возможная лишь в кинематографии). Это интерьеры крупных выставочных залов, дворцов спорта, подземных станций метро и т. п., где электрическое освещение верхнепотолочное и наблюдается резко выраженный эффект верхнего света. В таких ситуациях не остается ничего другого, как искать выход из положения за счет умелого применения известного «метода Дуловича», заключающегося в более продолжительном (от трех до десяти крат) экспонировании и столь же укороченном проявлении.

Не отрицая красоты светописи с использованием искусственного освещения — электрического и электронно-импульсного, неограниченной возможности создания условных эффектов с комбинацией нескольких потоков направленного света, что невозможно при съемке на натуре, можно утверждать, что для съемки интерьера нет ничего более благодатного, чем освещение естественным дневным светом, главным источником поиска реалистических форм освещения, с присущим ему богатством ахроматических и цветовых оттенков.

Фотосъемка пейзажа

Пейзаж в изобразительном искусстве есть зрелое высказывание фотомастера о мире природы и человека.

Пейзаж в фотоискусстве представляет собой самостоятельный жанр, в котором основным предметом является природа под небесным сводом: лес, сад, поле, луг, степь, водоем, болота, равнины, холмы, горы. К понятию «городской пейзаж» относится архитектурное пространство: здания, тротуары, мостовые — арена многогранной городской жизни, а также деревья, газоны, клумбы, пешеходы, транспорт (фото 99—102). К индустриальным фотопейзажам относят снимки, содержание которых составляют промышленные предприятия или стройки.

К разряду пейзажей принадлежат также и этюды, снятые на натуре. Они представляют собой снимки, на которых могут быть запечатлены фрагменты пейзажа, представляющие интерес и как самостоятельные фотопроизведения (фото 103).

По мнению известного американского фотографа Энзила Адамса, из всех жанров фотографии труднейшим можно считать пейзаж. Фотограф должен уловить момент, в котором земля, небо, облака образуют самое выразительное сочетание. Приходится также учитывать дымку в воздухе, блеклые цвета, масштабы, передать ощущение места и времени, и, наконец нужно уловить самый благоприятный момент в освещении и произвести экспозицию прежде, чем этот момент исчезнет.

Впервые приступающему к съемке пейзажа может показаться, что жанр этот несложен и доступен каждому.

Прелюдией к изучению изобразительных возможностей пейзажного жанра является овладение приемами съемки в экстерьере. Под понятием «экстерьер» подразумевают ограниченное вокруг какого-либо строения наружное пространство.

Мотивами экстерьера могут служить живописная часть двора, ограниченная частью здания, оградой, беседка, полисадник, древесные насаждения, кусты, цветочные клумбы и т. д. В интерьере можно отличить два момента: жанровый — как картинка быта — и живописный — как уголок природы. И тот, и другой могут служить как мотивом самостоятельной темы, так и фоном для портретного изображения. В действительности же жанр пейзажа — один из наиболее трудно усваиваемых видов фотоискусства. Далеко не все, что на первый взгляд кажется красивым в природе, представляет интерес для пейзажного изображения. Иногда красота бывает кажущейся, как промелькнувшее мгновение. И наоборот, порой удивляешься, что самая обыкновенная, заурядная картина природы на снимке может предстать красотой удивительной. Порой трудно объяснить, в чем состоит прелесть типично деревенской картины — речка, небольшой домик, несколько деревьев... От этого незамысловатого пейзажа исходит непреодолимое очарование. Но стоит только изменить точку съемки, как в кадре будто бы и остается, что было, а прелесть, притягательность исчезли. Слова Ильи Эренбурга: «Суть не в данных, но в их размещении» можно с уверенностью отнести к фотосъемке пейзажа.

Как часто в погоне за внешней красотой мы упускаем реальность жизни, забываем о природе, создающей подлинную красоту.

Анатоль Франс отмечал, что «природа только такова, какою она кажется. В ней самой нет ни красоты, ни безобразия. Лишь глаз человека делает прекрасными небо и землю. Мы придаем красоту вещам тем, что любим их. Вся тайна идеального заключена в любви. Любить — значит делать прекрасным, делать прекрасным — значит любить».

И действительно, надо очень любить природу, чтобы уметь найти в ней красоту, которая в общем-то всегда рядом с нами. Не обладая этим даром, нельзя стать пейзажистом.

Фотография учит смотреть, наблюдать и видеть окружающий мир, и не только двумя глазами, но и моно-

кулярно, т. е. так, как изображает объектив.

Вряд ли можно овладеть искусством съемки пейзажа, путешествуя на автомобиле или мотоцикле. Порой в погоне за сюжетом при быстром передвижении мы утрачиваем сосредоточенность. Перед нами мелькают лишь внешние красоты, и мы при этом упускаем жизнь природы, в которой земля, небо, облака, деревья образуют самые выразительные сочетания. С природой лучше находиться наедине. Неторопливая прогулка с частыми остановками даст нам возможность глубоко почувствовать природу, ощутить себя ее частью, постичь ее тайны, раскрыть образы первозданной красоты. Только в таком состоянии можно в капле росы на листке обнаружить безграничное величие мироздания.

Способнось видеть все как бы впервые, без тяжелого груза привычки, присуща только художнику, без различия — живописец он или фотограф.

Пейзаж как вид фотографического художественного творчества под открытым небом не обладает всеобъем-

фото 99

фото 100

лющей изобразительной доминантой. Чаще всего автор выбирает одно-два из следующих четырех изобразительных средств: 1) *конструктивное* (предметное); 2) *светотеневое* (свет, полутон, тень); 3) *цветностное* (красочное богатство натуры); 4) *оптическое* (характеристика рисунка объектива).

Начнем с первого — конструктивного, или предметного. Что касается построек, растительного мира и линейного очертания самой земли, то они стабильны. Здесь никакие коррективы невозможны. Нельзя, например, убрать склон горы, мешающий общей композиции, невозможно поменять расположение целого. Таким образом, работа над компоновкой сюжета в отличие от компоновки натюрморта ограничена единственным приемом — выбором точки съемки и выбором объектива с желаемым фокусным расстоянием. Этих точек может оказаться множество, и каждая из них «индивидуализирует» само видение пейзажа.

Выбор точки съемки, при которой будет наиболее выразительным предмет-

фото 101

фото 102

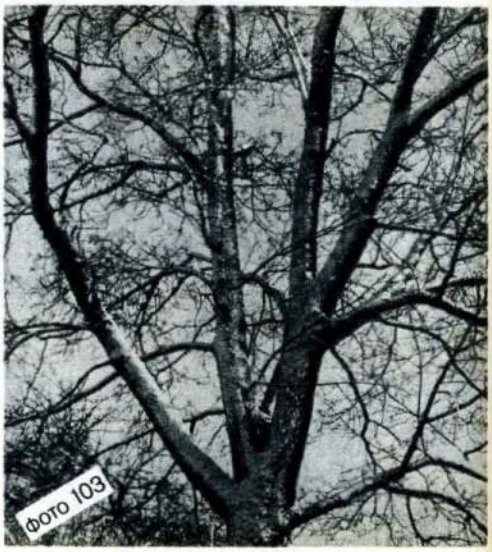


фото 103

ное пространство, дело далеко не легкое. Можно стоять на вершине горы или на возвышенном месте и разглядеть не так уж много, несмотря на то что угол восприятия при этом широкий. Можно приблизиться к группе деревьев, которые издали казались удивительно живописными, но при подходе к ним или среди них эта красота исчезает.

Линейный рисунок ствола и сучьев одного лишь дерева может казаться неповторимым по красоте и разнообразию форм, неожиданности изгибов, наклонов, узоров переплетений. Выделить это дерево на общем фоне пейзажа более масштабно по отношению к другим деревьям и элементам композиции означает выделение переднего плана, главного элемента картины (фото 104).

В каждом пейзаже, особенно открывающем широкие дали, бывает несколько планов: ближний, дальний и промежуточные (средние). Их появление связано с сокращением масштабов предметов, удаляющихся в глубину пространства, к

фото 104

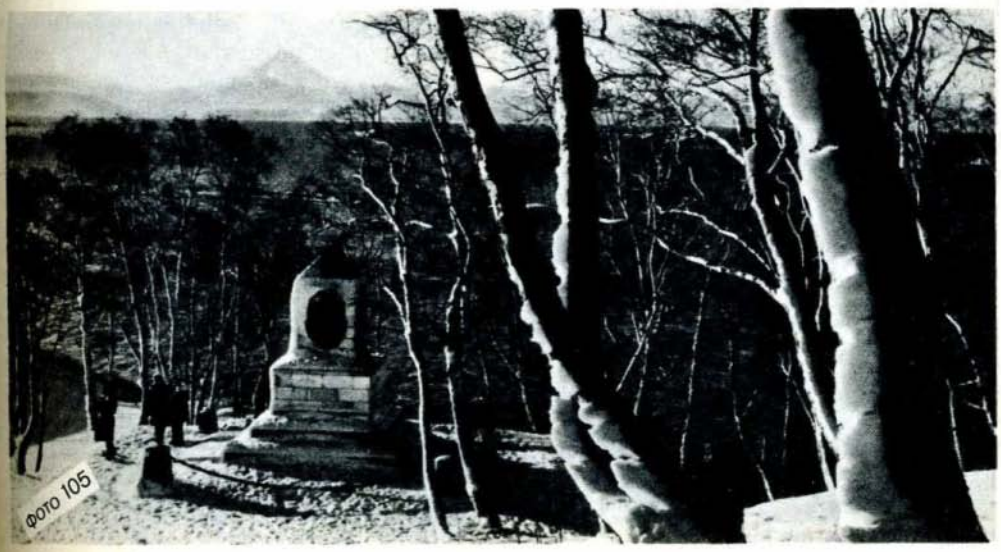


фото 105

линии горизонта. Сопоставление масштабов линейных форм является линейной перспективой фотографического снимка (фото 105).

Второе основное изобразительное средство — *освещение*. Свет является одним из наиболее определяющих источников наших ощущений. Он рассматривается как главное средство создания художественного фотографического произведения. Красота пейзажа зависит главным образом от единства и цельности, которые придает натуре удачно выбранный эффект освещения. Свет дает возможность видеть окружающий мир: небо, землю и все сущее на ней, их формы, взаиморасположение, удаленность друг от друга и от глаз наблюдателя.

При этом важную роль играет своеобразие и привлекательность освещения, каким оно бывает в различное время светового дня: на рассвете, утром, в полудень, во второй половине дня, во время заката.

Рассвет характеризуется легкостелющимися туманами или слоистыми облаками, бестеневым мягким освещением, при котором форма объектов приобретает неясность очертаний и они кажутся расплывчатыми. Через два часа после восхода солнца, когда оно рассеивает дымку, наблюдается наибольшая прозрачность воздуха. Слабые испарения утренней влаги слегка притуманивают дали, и в зависимости от глубины пространства воздушная перспектива бывает выражена едва ощутимой дымкой.

Самый благодатный для съемки на натуре — утренний свет, когда небо прозрачно и не закрыто густыми облаками. В утреннее время насыщенность цвета невелика и колеблется от незначительной до нейтральной насыщенности цветовой гаммы.

Полуденному времени свойственно особенно яркое свечение солнца. Падая отвесно, его лучи создают высокий контраст светотени и резкие световые контуры на горизонтальных поверхностях ветвей.

Для съемки пейзажей эффект полуденного света принято считать менее выразительным, хотя на этот счет имеются и иные мнения. Более благоприятное освещение можно наблюдать в течение двух часов после полудня при быстро меняющемся состоянии неба, когда плавно перемещающиеся облака преграждают путь солнечным лучам, более или менее рассеивая их и тем самым изменяя характер освещения и внося коррективы в настроение природы.

Вторая половина дня и время приближения заката — наиболее благоприятны для натурной съемки. Косые лучи солнца удлиняют падающие тени, его лучи ложатся горизонтально земле, нежно моделируя контуры деревьев и строений.

Закат и восход солнца, когда пространство заполнено нежным рассеянным светом,— лучшее время любования природой. Сам ее вид напоминает нам живописный пейзаж.

Дымка, ранее поглощавшая часть красных лучей и рассеивавшая синие, растворяясь, окрашивает горизонт розовым или красным цветом, а верхняя часть неба все еще остается синей, и на нем наблюдаются удивительно нежные переходы разнообразных цветовых оттенков.

Будучи слабо освещенной, фигура человека обретает на темном фоне вид силуэта и встречается чаще всего в фотоэтюдах.

Успех пейзажного снимка зависит от того, насколько удачно выбрана точка съемки по отношению к источнику света, как распределились световые пятна в кадре, коснулись ли они наиболее содержательных мест, выразительны ли проекции теней.

Фронтальное освещение, как правило, невыразительно, ибо создает впечатление однoплановости, плоскостности, лишает пейзаж воздушной перспективы. Используют его в редких случаях, например желая подчеркнуть сухость и зной жаркого летнего полдня, когда стволы и ветви

деревьев, а также другие линейные формы приобретают особенно резкие очертания.

Фронтальное освещение — весьма характерный прием в модернистских течениях, где устремление к деформации и денатурализации, в частности пейзажа, выражается в плоскостном решении.

Довольно часто фронтальное освещение встречается при съемках ландшафтов, выполненных с научно-познавательными целями. Принципы различного подхода фотохудожника и исследователя объясняются тем, что первый стремится к познанию эстетических свойств природных явлений, второй — к познанию объективных закономерностей природы.

Переднедиагональное направление светового потока дает возможность использовать светотень как средство художественной выразительности. В отличие от фронтального освещения здесь оказываются освещенными преимущественно те участки формы, на которые свет падает непосредственно. На округлых

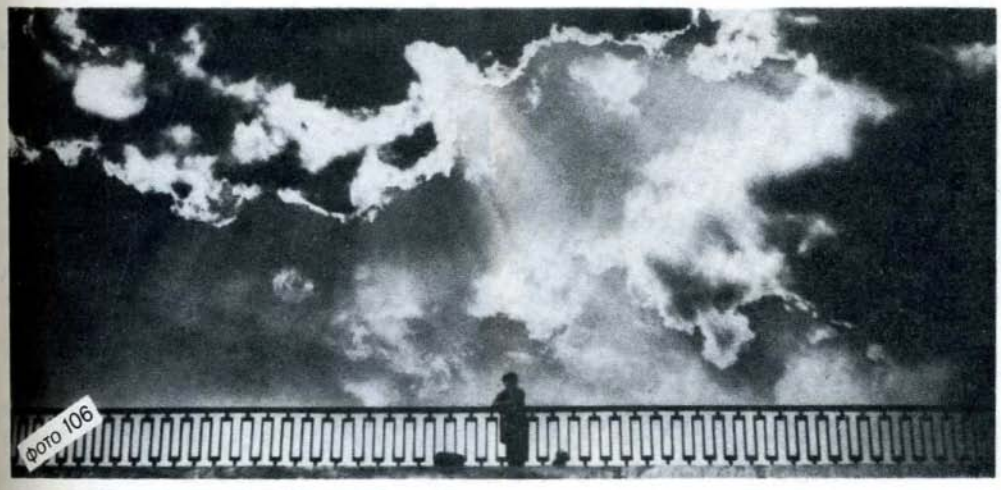


фото 106

фото 107

фото 108

и овальных формах свет скользит, появляются участки полутени, плавно переходящие в глубокую тень. Яркость светового пятна оценивается значениями не столько абсолютной яркости, сколько яркостями соседствующих участков полутеней и плотных теней. Это один из способов, с помощью которого свет образует глубину. От раскладки светотени зависит степень контрастности изображения — тональная гармония и пластичность формы. Постепенные переходы от затененных мест к освещенным создают ощущение воздушной среды. Резкое противопоставление освещенных и затемненных участков, что бывает особенно заметно при боковом освещении, вызывает ощущение беспокойства, тревоги, своеобразной динамики.

Заднедиагональное и контровое направления светового потока являются наиболее эффектными, так как живописно выражают объемы и пространство. Иногда контровой свет создает основной эффект, на котором строится световая композиция пейзажного изображения.

Контровой свет создает высокие контрасты. В кадре преобладают падающие тени, а фронтальные плоскости объектов остаются в тени. Таким образом, можно считать, что с помощью контрового света при съемке на натуре получается изображение, в котором преобладает темная тональность. Такая тональность фотоснимка ассоциируется с грустью, печалью, драматическими переживаниями и бывает уместна, когда увязана с темой снимка.

Контровой свет иначе называют контурным, так как от его действия на притемненных предметах образуются яркие световые контуры. Они представляют собой светлые линии или полосы, повторяющие форму объектов, тем самым подчеркивая их красоту и оригинальность, а подчас и неприемлемые линейные очертания предметов. Эффекты контрового света оригинальны. Особенно это заметно в бликовании фактур и на участках прозрачных сред различных материалов, в том числе воды и стекла. На фоне освещенной воды четко воспринимаются силуэты деревьев и других объектов. Освещенное пространство является хорошим фоном композиции.

Нередко случается, что в пейзаже имеется несколько планов изображения глубины пространства. В солнечный день лес или берег выглядит как темная, мало проработанная масса, которая мешает передаче глубины. Однако при наличии даже малейшей дымки возникает отличная воздушная перспектива. Чтобы усилить впечатление глубины пространства, фотографы нередко дают на первом плане проемы арок, детали зданий, деревья, а иногда и людей.

Особой привлекательности и красоты достигают при съемках сюжетов, связанных с изображением воды. Ее темная фактура окрашивается светлой «лунной дорожкой». Это порой создает эффект вечернего или ночного снимка. Экспонируя кадр по световым участкам пейзажа, можно создать эффект лунного освещения.

Большое впечатление производит облачное небо, освещенное контровым светом. Богатство тональностей облаков, просвеченных солнечным светом, представляет гамму от ярко-белых до насыщенно-темных тонов. В зависимости от яркости солнечных лучей небо может олицетворять и бурю, и покой (фото 106).

Туманы и утренние дымки лучше всего бывают выявлены при контровом направлении солнечного света. Фронтальное направление света создает впечатление белесого пространства малой протяженности.

Существует мнение, что для фотографирования природы желательно выбирать солнечную погоду. Однако и в пасмурный день можно найти много интересных тем, в частности связанных с осенним состоянием природы (фото 107, 108).

Человек с фотоаппаратом испыты-

вает вдохновение при виде волнующего пейзажа. Однако удача сопутствует только тем пейзажистам, которые в состоянии очарованности, восхищения не забывают о необходимости выбора выразительных средств изображения, правильного использования возможностей, предоставляемых оптикой, фотокамерой и материалами. Творческое вдохновение может быть реализовано лишь в технически совершенном снимке, который может быть понят и оценен зрителем.

«Сходство с реальностью — непременное условие пейзажа. Это сходство определяется прежде всего верностью художественного обобщения, истинностью идеи картины» (В. Венслов).

При съемке в *контражуре* фотографа подстерегает опасность чрезмерных эффектов, искажающих порой реальное представление о состоянии природы.

Вообще фотокартина не нуждается в разъяснениях всех деталей. Кое-что зритель может домыслить самостоятельно. Такое творчество, когда нам

фото 109

фото 110

фото 111

предоставляется возможность подумать, дать волю воображению, чаще всего является наиболее содержательным.

В последние десятилетия в поисках новой выразительной формы, которой невозможно добиться обычными методами съемки и обработки фотоматериалов, применяют способы псевдорельефа, соляризации и другие[1].

Одним из изобразительных приемов, обогащающих колорит, светотень, ритм и линейный строй пейзажного снимка, является включение в снимок отражения в воде предметов, расположенных на берегу. На фото 109— фрагмент пейзажа, иллюстрирующий этот прием.

Человек и природа — тема обширная. Присутствие человека в кадре может преследовать лишь две цели: 1) *пленер* — изображение человека на фоне природы; 2) *оживление пейзажа*. В последнем случае модель не изображают крупным планом и не добиваются сходства, так как человек в кадре не должен отвлекать внимание зрителя от красоты окружающей природы (фото 111).

В пейзажной живописи, как и в фотографическом пейзаже, иногда принято вводить в изображение животных (выпас коров, лошадей и т. п.). Этот прием создает у зрителя ощущение привычного сельского ландшафта.

Съемка в горной местности является распространенным видом пейзажных снимков. Величие и красота горных вершин, их необычных форм, чистота и прозрачность воздуха привлекают фотографов. Однако съемка в горах имеет свои особенности, которые следует иметь в виду, особенно начинающему фотографу. Во-первых, съемки ведутся с больших расстояний; во-вторых, воздушная дымка, наблюдаемая в горах, может прикрыть дали. Умелое применение светофильтров может помочь решению проблем понижения яркости голубого неба и повышения видимости отдаленных частей гор при слабой дымке.

При съемках в горах, где перемещение в поисках наиболее подходящей точки съемки весьма ограниченно, фотограф должен иметь объективы с различными фокусными расстояниями, для охвата широких пространств необходимы широкоугольные объективы.

Зимний пейзаж отличается меньшими контрастами, за исключением случаев, когда темные деревья проецируются на фоне снега. Сама фактура снега интересна своей изменчивостью в зависимости от яркости солнечного света и угла падения света. Живописна и фактура льда. Интерес представляет проекция теней на заснеженном пространстве (фото 110).

---

[1] *Псевдорельефным* называют изображение, которое бывает получено в результате печати снимка с негатива, с которым совмещен диапозитив малой плотности.

Соляризацией называется процесс допроявления негатива или фотоотпечатка после незначительной общей засветки их в процессе проявления.

Фотосъемка архитектурных сооружений

Суметь увидеть и выразить в фотоснимке своё понимание архитектуры – „застывшей музыки" – вот задача, достойная истинного фотохудожника.

Архитектура — это искусство проектировать и строить здания, сооружения и их комплексы. Как результат созидательной деятельности архитектуру разных эпох называют каменной летописью мира.

Архитектура, отразившая в своих творениях основные идеи эпохи, периоды их расцвета и заката, борьбу нового со старым, дает обширный материал для понимания истории сегодняшнего дня.

Фотографирование архитектурных сооружений производят для получения фотоснимка как документа или как художественного произведения.

Обучаясь фотосъемке архитектуры, следует прежде всего усвоить основные требования к снимку этого вида как к техническому документу и научиться использовать фотографируемый материал для реализации своих творческих замыслов.

К снимкам архитектуры, выполненным с целью документирования, предъявляются определенные требования: 1) по снимку зритель должен получить правильное представление о конструкции и пропорциях архитектурного ансамбля или здания; 2) вертикальные линии объекта съемки изображаются на снимке параллельными друг другу и краям фотоотпечатка; 3) фотосъемка производится объективом, не искажающим геометрических пропорций объекта; 4) тональное решение архитектурного фотоснимка должно быть близким к впечатлению от визуального восприятия объекта съемки.

Представления о геометрических формах и пропорциях объектов съемки во многом зависят от пространственного положения точки съемки, фокусного расстояния объектива, конструкции фотоаппарата.

Точка съемки имеет три координаты

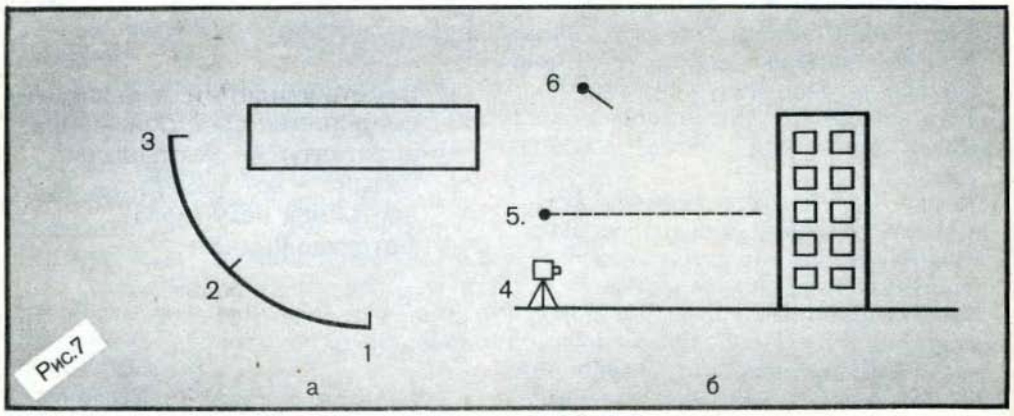


Рис. 7. Положение точки съемки:
а — по отношению к фасаду здания: *1* — фронтальная, *2* — диагональная, *3* — боковая; *б* — по высоте: *4* — нижняя (с уровня глаз человека), *5* — средняя, *6* — верхняя

(рис. 7): направление оптической оси объектива по отношению к главной плоскости объекта — фасада здания (*1, 2, 3,*), положение относительно середины высоты (*4, 5, 6*), расстояние до объекта съемки. Фронтальные и боковые точки (*1—4, 1—5, 3—4, 3—5*) используются сравнительно редко, поскольку архитектура воспринимается симметричной и одномерной (*1—4, 3—4*). Чаще выбирают точки съемки ближе к позиции *2*, чтобы лучше выявить объемы и взаимное расположение объектов в пространстве (фото 112, 113).

По высоте точки съемки разделяются на нижнюю, среднюю и верхнюю. *Нижняя точка съемки* (обычно с уровня глаз стоящего человека) со-

здает привычную перспективу пешехода (фото 112, 113). *Средняя точка съемки* позволяет правильно передать геометрические пространственные формы архитектуры (фото 114). *Верхняя точка съемки* (ее нередко называют «с высоты птичьего полета») позволяет показать глубину пространства (фото 115).

Естественно, что одна и та же точка для съемки различных по высоте зданий будет разной по высоте. По мере увеличения расстояния между фотоаппаратом и зданием влияние высоты точки съемки будет все менее заметным. Это можно заметить, например, на фото двух высотных зданий на Калининском проспекте и здания гостиницы «Украина» в Москве. Чем выше точка съемки, тем больше развертываемая глубина пространства и сюжетом снимка становится скорее пространственная структура города: площади, улицы, целые микрорайоны.

Архитектура — очень удобный материал для изучения передачи перспективы изображения. Линейная перспектива — кажущееся уменьшение оди-

Фото 112

Фото 113

Фото 114

Фото 115

наковых по величине предметов по мере увеличения расстояния — воспроизводится объективом автоматически. И все же передача перспективы изображения — постоянная забота фотографов. Причина в том, что при отсутствии третьего измерения — глубины — фотографический снимок утрачивает привлекательность по сравнению с визуальным восприятием натуры.

Чтобы усилить восприятие глубины пространства на снимке, фотографы стремятся использовать ряд приемов: частичное заслонение одних объектов другими, линейную и тональную перспективы: (фото 116, 117, 118). *Линейная перспектива* проявляется в кажущемся уменьшении видимых размеров объектов, в кажущемся сокращении расстояний между ними по мере удаления в глубину от наблюдателя, в кажущемся схождении параллельных линий у горизонта.

Стал традиционным и прием включения *кулис*. В качестве таковых используют арки ворот, часть ограды, проем двери или окна, находящиеся на

фото 116

фото 118

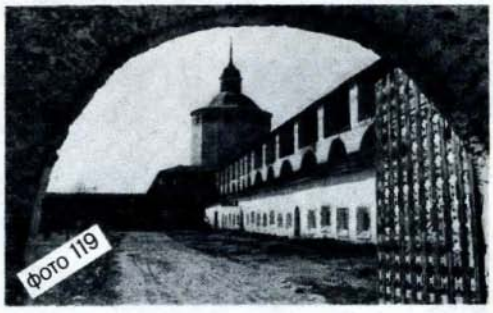


фото 119

фото 117

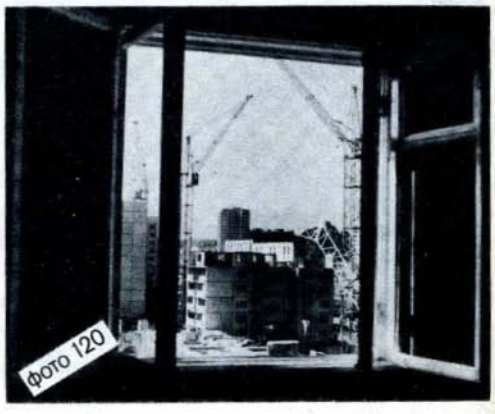


фото 120

переднем плане (фото 119, 120). Оправданность приема в том, что он позволяет обходиться фрагментом изобразительного материала. Его ценность возрастает в случаях, когда нет возможности выбрать иную точку съемки.

Фотографический объектив передает перспективу объектов вне зависимости от их пространственной ориентации по отношению к поверхности земли. Сокращения как вертикально, так и горизонтально расположенных объектов есть перспективные сокращения. изображения дальнего края здания в сравнении с ближним. А оценка протяженности, как известно, зависит от сравнения масштабов близких и дальних однородных элементов. Так как широкоугольные объективы позволяют вести съемку со сравнительно близких расстояний, то отсюда и кажущееся преувеличение изображаемой глубины пространства — *широкоугольная перспектива* (см. фото 118).

При восприятии фотоснимков зрители сравнивают изображенную перспективу с той, что хранится в их

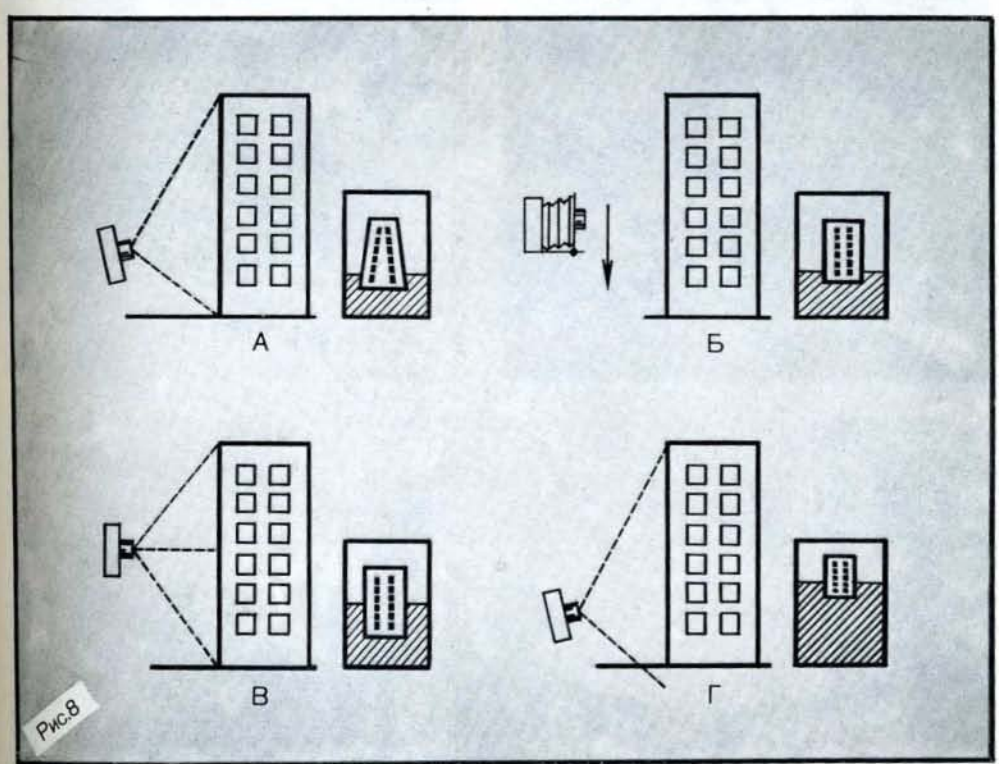


Рис. 8. Перспектива изображения здания:
А — при нижней точке съемки, *Б* — при поднятой объективной доске, *В* — при средней точке съемки, *Г* — при нижней точке съемки и широкоугольном объективе

На восприятие перспективных сокращений на фотоснимке оказывает влияние расстояние между фотоаппаратом и ближайшей частью снимаемого объекта. Чем ближе расположен фотоаппарат, предположим, к углу здания, тем меньше будет масштаб памяти как эталон «правильной» перспективы. Привычной для человека является перспектива в пределах 30 °, соответствующая углу поля четкого зрения глаз. Для негатива 2,4 × 3,6 см близкие значения углов поля изображения (по длинной стороне негатива)

фото 121

фото 122

фото 123

фото 124

фото 125

фото 126

имеют среднефокусный объектив «Гелиос-44» (34 °) и длиннофокусный объектив «Юпитер-9» (24 °). Для негативов 6×6 см подходящим будет объектив с фокусным расстоянием 12 см (28°). Перспективу изображения, близкую к 30°, называют *среднеугольной* («нормальной»).

При съемке длиннофокусным объективом фотограф вынужден отойти от ближнего плана объекта съемки во столько раз дальше (для включения в кадр одинакового пространства), во сколько раз фокусное расстояние данного объектива больше фокусного расстояния использованного объектива. И как следствие — сокращение разницы между масштабом изображения близко и далеко расположенных объектов или частями одного объекта съемки — *узкоугольная перспектива* (фото 121). Чтобы убедиться в сказанном, достаточно сделать выпечатку из центральной части негатива, снятого среднеугольным объективом (например, с изображением городской улицы): на фотоотпечатке будет перспектива, типичная для снимка, сделанного длиннофокусным объективом. Правда, разрешающая способность и зернистость такого фотоотпечатка обычно оказываются неудовлетворительными. Поэтому фотографы стремятся использовать поле негатива насколько возможно полнее.

В практике съемки архитектуры встречаются случаи (съемка интерьеров, высоких зданий с целью документирования), когда нежелательна передача перспективных сокращений по вертикали. Если использовать фотоаппарат жесткой конструкции, то при съемке здания с относительно близкой и низкой точки придется отклонить фотоаппарат назад, чтобы захватить здание целиком. В результате масштаб изображения здания сократится в высоту (рис. 8, *А*). За подобной перспективой утвердился неверный термин «перспективное искажение». Чтобы вертикальные линии объекта съемки и на снимке были параллельны между собой и краям отпечатка, необходимо плоскость фотоматериала располагать строго по вертикали. Для профессиональных съемок следует использовать фотоаппараты с уклонами и поворотами кассетной части и доски с объективом, а также с перемещением объектива по горизонтали и вертикали. При использовании уклонов и поворотов удается сохранить параллельность сторон здания сторонам фотоотпечатка (рис. 8, *Б*).

С фотоаппаратом жесткой конструкции параллельности удается достигнуть при расположении его на одинаковом расстоянии от низа и верха объекта (рис. 8, *В*). Отыскать же среднюю по высоте точку удается редко. Поэтому при съемках с уровня глаз следует отдавать предпочтение, когда возможно, длиннофокусным объективам. Теснота городских застроек заставляет пользоваться среднефокусными и даже короткофокусными объективами. Но и тогда следует стремиться к сохранению вертикалей параллельными. В качестве примера приведем два снимка Успенского собора в Московском Кремле, снятые малоформатным фотоаппаратом с широкоугольным объективом. При вертикальном положении фотоаппарата (фото 122) удалось получить изображение собора строго вертикальной формы, а на фото 123 при поднятом положении объектива заметна небольшая конусность стен.

При съемке архитектуры с уровня глаз, да еще широкоугольным объективом возникает проблема первого плана. В принципе следует стремиться к тому, чтобы он был малоактивным, служебным по отношению к архитектуре. Так, на первом снимке люди показаны со спины. На втором снимке колокола у стен Архангельского собора и рассматривающие их дети составили активный первый план. Возник центр внимания, конкурирующий с изображением Собора. В данном снимке больше познавательного материала, имеется содержательный передний

план, показан интерес к культуре прошлого. Но при определении жанра могут возникнуть затруднения: что это — снимок архитектуры или жанровая сценка на фоне архитектуры? Такого рода снимки находятся как бы на стыках жанров.

Тональная перспектива выявляется на фотоснимке как высветление изображения однородных по тону объектов по мере увеличения расстояния между фотоаппаратом и объектами. Причиной тональной перспективы является воздушная дымка, которая тем заметнее, чем больше капелек влаги, пыли или гари находится в воздухе. Предельный случай тональной перспективы — туман, снегопад, дождь.

Лучшее направление освещения для выявления дымки — боковое или контровое. В солнечную погоду можно усилить эффект дымки применением голубого светофильтра. Однако при этом следует избегать включения в кадр больших по площади участков неба, так как они будут переданы на фотоотпечатке однородно белыми. Правда, известен используемый в подобных случаях фотографами прием, когда однородная плоскость неба перекрывается ветвями деревьев. При этом нужно следить за тем, чтобы ветви и деревья первого плана не стали декоративным штампом, и включать их в случаях, когда природа и архитектура составляют органичное единство ландшафта.

Поскольку в городах воздух почти постоянно запылен и задымлен, для выявления тональной перспективы съемку предпочтительнее выполнять длиннофокусным объективом (см. фото 121). Для первого плана подбирают подходящий объект темного тона.

Вследствие повышенной светочувствительности фотопленок к синим и голубым лучам небо на черно-белых фотоснимках, снятых в солнечную погоду, передается чрезмерно светлым. Чтобы притенить голубое небо, выделить на его фоне белые облака, съемку производят со светофильтрами желтого или желто-зеленого цвета. Чем плотнее окраска светофильтра, тем

Фото 127

Фото 128

темнее тон неба и тем менее заметна дымка на фотоотпечатке.

При фотографировании длинных строений, площадей, проспектов случается, что сюжет затруднительно уложить в один снимок. Тогда производят панорамную съемку обычным или панорамным фотоаппаратом. Обычным фотоаппаратом снимают ряд негативов, а затем склеивают отпечатки, полученные с этих негативов. На фото 124 — панорама из двух снимков.

Съемка панорам обычным фотоаппаратом имеет преимущества, так как позволяет точнее выбирать точку съемки, обозримое пространство, крупность изображения объектов за счет использования объективов с разными фокусными расстояниями.

Панорамные фотоаппараты «ФТ-2» и «Горизонт» имеют углы охвата пространства в 112 и в 120°. Из-за явных перспективных сокращений и как бы «выгибания» пространства использование панорамных фотоаппаратов для съемки архитектуры ограничено (фото 125). На снимке изображение объекта тем ближе к реальности, чем оно ближе к горизонтальной оси снимка и чем дальше расположен объект от фотоаппарата. В городе сравнительно мало объектов, деформация которых не «прочитывалась» бы на снимке (фото 126). И только с относительно далекого расстояния можно получать на снимке приемлемую перспективу.

Съемка фрагментов зданий, архитектурных украшений, скульптуры (которая при оформлении городов создается как часть архитектурного комплекса) производится объективами с различными фокусными расстояниями в зависимости от сюжета. Успех съемки в основном определяется выбором удачного эффекта освещения и точки съемки. Случается, что только в серии снимков (обычно в изображениях от общего до крупного планов) можно решить сложную задачу, стоящую перед фотографом, снимающим архитектуру.

Фотоснимок как художественное произведение обязательно должен нести в себе образное начало, вызывать ассоциативное мышление. В качестве примера сошлемся на прием сопоставления типовой массовой застройки из железобетона и каменной узорчатости архитектурных сооружений прошлого (фото 114, 127, 128).

Фотосъемка у памятных мест

Фотографируясь у памятных мест, мы стремимся утвердить свою сопричастность с историей

Съемка на фоне архитектурных ансамблей, исторических зданий и памятников, монументальной скульптуры, пейзажей и памятных мест является одним из наиболее распространенных видов внепавильонной съемки. Ее цель — сохранить память об увиденном и запечатлеть себя на таком фоне. Предстоит решить непростую задачу: как передать на фотоснимке человека и фон изображения без явных перспективных сокращений, как сохранить масштабность и красоту объекта?

фото 129

Успешно справиться с этой задачей можно, выполнив ряд условий: удалить объект от фона на расстояние, при котором и фон изображения, и фотографируемый войдут в кадр; более того, над объектом фона должна быть видна полоска неба, а в нижней части, впереди стоящего человека,— небольшая полоска земли. (Имеется в виду, что фотосъемка должна вестись со штатным объективом, а высота точки съемки — на уровне глаз человека, стоящего на земле.)

Если же несколько приблизиться к объекту (памятному месту), применив при этом более короткофокусный объектив, обладающий бóльшим углом изображения, то придется приподнять фотоаппарат. В этом случае мы увидим объект фона в ракурсе таким, каким он выйдет на фотоснимке.

Ракурс, как говорится, преображает видение мира. Нижняя часть объекта, расположенная ближе к фотоаппарату, выйдет заметно преувеличенной по отношению к верхней, отдаленной. Необходимо учитывать и то свойство широкоугольных объективов, что со-

фото 130

здаваемая ими перспектива заметно уменьшает объекты задних планов. При этом величественные строения выглядят на снимке мелкими, невыразительными. Во всех случаях, когда есть возможность использовать более отдаленную точку съемки и фотографировать более длиннофокусным объективом, чем широкоугольный, надо ее использовать.

Когда человек проецируется крупным планом на фоне какого-либо сооружения, а оно, будучи дальним планом, дано мелко, складывается превратное представление о подлинных размерах здания. В этой связи рекомендуется соблюдать следующее условие: в горизонтально построенных кадрах фигура человека должна занимать примерно половину кадра по высоте, а в вертикальных — одну треть (фото 129).

При съемке человека на фоне памятных мест можно выделить два принципиальных варианта: 1) изображение человека в полный рост, которое строится по принципу изображения портрета в рост (человек опирается на одну ногу, другая свободно отставлена, корпус и голова — в легком полуобороте); 2) лицо дается достаточно крупно в пределах погрудного (фото 130), поясного и поколенного портрета, а фон можно дать не полностью (выбрав наиболее значимый фрагмент объекта).

При ярком солнечном освещении можно использовать различные эффекты — от безымянного до бокового и отказаться от контровых и заднедиагональных, создающих преобладание плотных собственных теней на участках лица фотографируемого. В этих случаях съемку производят с других сторон, таких, где условия освещения более благоприятны.

Типичные ошибки при выборе освещения в условиях съемки на натуре обнаруживаются, когда объект (фотографируемый) и фон (архитектурный ансамбль, монументальная скульптура или пейзаж) находятся в неидентичных условиях освещения. Часто бывает, что фотограф помещает снимаемого под сенью кроны дерева, находящегося в пространстве между точкой съемки и объектом фона. К такому решению его приводит желание смягчить поток прямых солнечных лучей и тем самым добиться более пластичного изображения. Однако он не учитывает, что этим действием создает неразрешимый интервал яркости между освещенностью фона и притемненной моделью.

Другая, наиболее часто встречающаяся ошибка, возможна при быстроменяющемся состоянии неба, когда солнечный диск то скрывается за облаком, то снова появляется. Переход освещенности Земли при этом, как правило, происходит плавно. Одна часть ее поверхности может быть ярко освещенной, другая — еще какое-то время остается в тени. На фотоснимке это выразится в виде притемненного фона и ярко освещенного объекта или, наоборот, притемненного объекта и освещенного фона. Оба варианта неприемлемы для фиксации изображения. Другого способа, чем переждать время в ожидании стабилизации освещенности (чаще всего несколько секунд), нет.

При солнечном освещении смягчения контрастов на негативах можно достичь за счет некоторого увеличения экспозиции при съемке и использования выравнивающих проявителей.

При фотографировании в пасмурную погоду объекты отличаются пониженным контрастом, поэтому нежелательно переэкспонировать негативный материал, а проявлять его следует несколько дольше для повышения контрастности.

Утреннее или вечернее освещение на натуре наиболее выразительно, когда солнце находится на 15—60° от линии горизонта. При более высоком положении солнца глазные впадины на снимке будут притененными, тень от носа пересекает линию рта, заметно нарушается портретное сходство. В

таких случаях, а также и тогда, когда по условиям освещения основных объектов фона солнце по отношению к лицу модели оказывается в резкобоковом или заднедиагональном положении и значительная часть лица находится на участке плотной собственной тени, что неприемлемо для данного вида снимков, в качестве заполняющего света приходится подключать электронно-импульсную лампу-вспышку.

Нельзя согласиться с тем, что съемка на фоне памятных мест не ставит художественных целей и по сути преследует цель получения лишь документального снимка. Если же уделить должное внимание композиционному решению снимка и, пусть не столь глубокому, как при съемке в павильоне, но сюжетно-режиссерскому плану, принимая во внимание при этом такие факторы, как выигрышный силуэт, свободная постановка фигуры, естественное положение рук,— то в этом уже будет заложено начало художественности изображения.

Противопоставление двух разных характеристик — образа природы и бессмысленного выражения лица — приводит к абсурду. Излишне утверждать, что в данном виде изображения необходимо добиваться выражения глубоких чувств, однако в эмоциональном плане оно должно быть насыщено и отражать впечатление, произведенное пейзажем или архитектурным ансамблем.

Из числа изобразительных средств и собственных творческих возможностей фотограф должен выбрать и применить те, которые могли бы обеспечить хотя бы минимальный уровень художественности, необходимый для эпохального памятного снимка.

Для съемки памятных мест применяют различные мало- и среднеформатные камеры, однако предпочтительнее модели с автоматической отработкой экспозиции («Зенит-автомат», «Киев-автомат»).

Жанровая фотосъемка

Жанровая фотография, как и жанровая живопись, это своеобразное зеркало, глядя в которое, люди постигают, каковы они в жизни.

Понятия «жанровая картина», «жанровый портрет» необходимо интерпретировать не как внутреннее подразделение, отнесение к определенному жанру в искусстве фотографии (жанр портрета, жанр натюрморта, событийный жанр и т. п.), а прежде всего как создание картин быта, различных эпизодов жизненных ситуаций.

В середине XIX столетия в европейском фотографическом искусстве утвердилась новая стилистическая форма как продукт нового мировоззрения, нового взгляда на жизнь и поведение человека — *жанр*.

В жанре легко различимы два направления: спокойные жанровые сцены и изображения человека, в которых отображены созерцательность, умиротворенность, а также бурные проявления эмоций с высоким накалом страстей, с резкими движениями, выразительной жестикуляцией. Созерцательность и другие подобные состояния человека могут быть выражены средством такой жанровой формы, какой является портрет. Что же касается бурных проявлений чувств, сопровождаемых активными движениями, то отображение их в портрете невозможно. Подлинный портрет предполагает воплощение духовного начала и внутреннего созерцания. Так что выражение «жанровый портрет» носит весьма условный характер.

В прошлом многие фотографы с увлечением работали над жанровыми постановками. Успеха добивались те, кто лучше владел искусством режиссуры. Постановка ничем не отличалась от театральной, что приводило к удивительному явлению — «правдивой неправдивости» (правдивость постановки, а не жизненная правда).

В настоящее время жанр (картины труда и быта) в первую очередь рассматривается как один из самых сложных видов репортажной съемки. Жанровый эпизод представляет собой фрагмент действительности. Его не придумывают, а извлекают из жизни. Оригинальная жанровая ситуация встречается не часто. Поэтому первое условие удачной фиксации момента — быть в постоянной готовности к съемке и по возможности не мешать своим присутствием развитию события, т. е. снимать, как принято выражаться, «скрытой камерой». Однако вести съемку таким образом удается лишь при условии, что фотограф заранее извещен о предполагаемом событии и у него есть возможность остаться незамеченным в процессе съемки.

Съемку скрытой камерой удобнее вести фотоаппаратом зеркальной конструкции с объективами, фокусное расстояние которых обычно в пределах 13,5 — 30 см («Юпитер-37», «Таир-3»).

Фоторепортер или фотолюбитель должен быть всегда наготове, чтобы не упустить счастливый случай, который может, как говорится, подвернуться под руку на оживленной улице, в общественном месте. В такой ситуации съемку производят без видимой предварительной подготовки, а сразу камерой «на вскидку». Опытные фоторепортеры иногда даже не поднимают камеру к глазам, они выбирают кадр «на глазок» и ориентируют положение камеры поворотом корпуса. Камера при этом прижата рукой к груди, палец положен на спусковую кнопку. Для оперативной съемки удобны дальномерные фотоаппараты со сменными объективами.

Необходимо учитывать, что жанровая съемка чаще всего исключает возможность повторения снимка в данной ситуации. Вся надежда — на единственный и удачный кадр. Лишь опыт, проявляющийся в умении предвидеть ситуацию, в большинстве случаев позволяет фотографу добиться успеха.

Съемка жанровых портретов предполагает кроме знаний и умения использовать вышеприведенные приемы еще и умение хорошо ориентироваться в физиономических реакциях: нарастании выразительности лица, ее кульминации и спаде.

Жанровые эпизоды в фотокартине и портрете отличаются тем, что на первый план выступает не психологический образ, а профессионально-бытовой облик человека (сталевар, тракторист, музыкант, шахтер и т. д.). Фотограф в подобных случаях не претендует на то, чтобы вынести категорическое суждение о характере своей модели, а дает лишь типичные черты определенной профессии или социального типа.

Вспомним известную картину В. Г. Перова «Охотники на привале».

фото 131

Юмористический эффект пронизывает всю композицию. Он во всем: в мыслях и чувствах, выраженных в мимике и жесте как рассказчика, так и слушателей. Все это делает картину необычайно правдивой, убедительной и смешной. Те же закономерности выбора наиболее правдивого момента запечатлеваемого события характерны и для фотографии.

Жанровые эпизоды могут быть комического, драматического и даже трагического характера. Различные состояния, выражение лиц: восторг, удовольствие, негодование, досада, злорадство, жеманство, кокетство, стыд, наглость и т. п.— могут быть доминантой жанровой картины или портрета.

Композиционным и смысловым центром жанрового изображения является «выражение лица», его правдивость, хотя немаловажное значение здесь придается пантомимике и выразительности фона.

Личность в смысле ее изображения есть не что иное, как последовательный

фото 132

фото 133

фото 134

фото 135

ряд состояний, которыми она охвачена. Для жанрового портрета важно, чтобы выбор пал на наиболее характерное выражение лица в данной ситуации.

Лицо человека изменчиво и подвижно, в течение короткого времени оно может принимать различные выражения, часто изменяющие представление о человеке. Ведь и сама форма лица по-разному выразительна в зависимости от проекции. Наиболее удачная проекция головы зависит от конкретных условий, в которых действует человек,— обстановки, общего фона. Можно утверждать, что фронтальная проекция во многих случаях менее удачна, хотя нет правила без исключений (фото 131).

Имеется прямая зависимость между выразительностью лица и выразительностью освещения. При съемке жанра нет возможности регулировать освещение. Приходится приспосабливаться к имеющимся условиям. Желательно сохранить правдивость световой обстановки места действия.

В жанровых композициях, где лица даются в состоянии действия или эмоционального возбуждения, чаще всего желательна активная светотень. И, наоборот, для запечатления противоположных эмоций мягкое освещение может оказаться весьма кстати.

На фото 132 крупным планом показан кинооператор в напряженный момент работы. Он весь внимание. Глаза направлены в сторону события, происходящего перед кинокамерой, на лице — напряженная работа мысли. В снимке нет ничего лишнего.

В диалоге, захватившем двух старушек (фото 133),— наоборот, полная раскованность и непринужденность, которые выражены в позах, в убеди-

Фото 136

тельной жестикуляции. Самый опытный режиссер, как бы талантливы ни были актеры, такой этюд не поставит. Если бы внимание беседующих было привлечено к человеку с фотоаппаратом, то сработала бы физиономическая реакция и лица выразили бы совсем иные чувства. По заметному спаду глубины резко изображаемого пространства за собеседницами можно утверждать, что съемка велась издалека и длиннофокусным объективом.

На фото 134 дана оригинальная композиция, построенная на сопоставлении и гиперболе. Это редко встречающийся в искусстве прием. Он сам по

фото 137

фото 138

фото 139

себе сложен. Здесь он реализован удачно. Малыш с большим любопытством разглядывает гиганта, от которого в кадре уместилась только одна нога.

На фото 135 — плачущая юная спортсменка, которую, видимо, постигла неудача. Тренер, судя по жесту, чем-то недовольна. Можно было бы посоветовать фотографу найти для данного сюжета более выигрышную точку съемки — при смещении влево, и тогда было бы лучше видно выражение лица тренера. Однако боязнь опоздать с фиксацией эмоциональной кульминации заставила фотографа поспешить со съемкой, и он поступил правильно.

В литературе иногда изображения животных называют портретом. Это неверно. Обратимся, например, к фото 136, названному «Радость». Выразительное состояние животного, переданное на снимке, можно назвать лишь жанровым мотивом.

Типичная картина быта народов Крайнего Севера на фото 137 — также образец жанра в изобразительном искусстве.

Неожиданный сюжет жанровой картины — всегда находка. Например, на фото 138 вместо молодоженов и сопровождающей их толпы друзей и родственников показаны только двое — жених и невеста. Их провожают доброжелательные взгляды друзей из окна второго этажа. В вертикальном кадре лишь три элемента: входная дверь, окно над ней, на стене вывеска «Студенческое общежитие».

Все, что можно раскрыть наиболее полно наименьшим числом деталей, заслуживает предпочтения, реализуется принцип необходимого и достаточного.

Еще один пример жанровой съемки — фото 139. На лице девочки — радость и удовольствие от быстроты вращения.

Репортажная фотосъемка

Фотограф, как летописец, должен прежде всего зафиксировать факт, как мгновение истории.

Фоторепортаж призван правдиво информировать о наиболее значительных и интересных событиях общественно-политической, экономической и культурной жизни. Фоторепортаж — это летопись народов, передающая богатство опыта сегодняшнего дня.

Фоторепортер должен сочетать в себе многие специфические для журналиста качества: гуманистические идеалы, ответственность перед историей, страсть публициста, спокойствие и хладнокровие, умение оперативно передавать информацию. Настоящего фоторепортера отличают компетентность и информированность о происходящих событиях, устойчивая привычка быстро оценивать сюжет, натренированный глаз, умение выбрать точку съемки, наиболее полно раскрывающую событие, совершенное владение техникой и технологическими процессами.

Фоторепортаж может быть выполнен по ходу какого-либо события — *событийный* или как иллюстрация текста на определенную тему — *тематический*. Фиксируя событие, фоторепортер свидетельствует о совершающемся факте и устанавливает, что, где, когда и как произошло.

Фотоснимок должен обладать документальной достоверностью и не допускать позирования и постановки. Конструктивная особенность в построении репортажного снимка основывается на соблюдении таких положений фотокомпозиции, как нахождение оптимальных границ кадра, выбор удачной точки съемки, четкое выделение главного элемента сюжета, оригинальное линейное построение, рациональное использование площади кадра, нахождение эффекта освещения (фото 140—142).

Фоторепортаж как бы объединяет жанры фотографии: портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой жанр, интерпретируя их в соответствии со своей спецификой, цель которой — наиболее полное раскрытие темы.

Любой репортажный снимок может стать эстетически значимым в той мере, в какой он творчески решен, и тем самым подняться до уровня художественного произведения.

Обратимся к портрету. В репортаже его принято понимать как изображение человека крупным планом. Когда портретирование происходит в производственных условиях, снимок называют «производственным портретом». Строго говоря, такое изображение портретом назвать нельзя.

В чем заключается смысл репортажного портрета? Не обладая основными достоинствами подлинного портрета (глубоким психологизмом, выраженностью в момент внутреннего созерцания), репортажный портрет должен содержать хотя бы некоторые его признаки. Каждая личность характеризуется наличием социально значимых черт, указывающих на принадлежность человека к той или иной социальной среде. Это важно отобразить в репортажном портрете.

Только в выражении лица раскрываются индивидуальность, своеобразие и свойства личности: ум, решительность, энергичность, властность, доброта. Личность обнаруживает себя через действие. Репортажный портрет как раз и должен быть снят в момент действия (фото 143, 144, 145, 146).

Движение человека ощутимо в повороте корпуса, наклоне головы, положении рук. Репортажно снятый портрет иногда дает пример гораздо большего сходства с моделью, чем обычный. В этом его преимущество перед портретом, когда человек заведомо позирует перед аппаратом (см. фото 63).

На удачно выполненном портрете во время действия человека жизнь представлена не «остановленным мгновением», чем не понятно почему принято восторгаться, а длящимся процессом, когда угадывается продолжение действия.

Для производственного портрета особенно большое значение имеет фон (см. фото 143). Ощущение пространства за фигурой — одно из важных

фото 140

фото 141

фото 142

фото 143

фото 144

достоинств репортажного портрета. В меру резкое изображение станка, возле которого сфотографирован рабочий, показывает обстановку, которая так или иначе отражается на внутреннем мире портретируемой личности. Глубина пространства (перспектива цеха) может быть показана в резком изображении. В этом случае фотоснимок дает более полное представление об условиях труда, культуре рабочих мест, напряженном ритме работы на производственном участке. Допустимы и другие решения: спад

фото 145

резкости за пределами переднего плана и усиление в результате этого ощущения глубины пространства.

Управление современной техникой меняет характер труда рабочего. Он избавлен от тяжелых физических нагрузок. Это убедительно доказывает фото 147.

Роль наставника на производстве — одна из актуальных тем фоторепортажа. На фото 150 наставник демонстрирует молодому рабочему один из приемов работы непосредственно у станка.

Облик личности в разных ситуациях обусловлен обстоятельствами. Поза человека, выражение лица находятся в прямой зависимости от окружающих условий. К сожалению, при съемках композиционных дублей некоторые репортеры не принимают это во внимание и канонически повторяют одну и ту же «позу». Вообще же дублирование снимков даже в неизменных условиях для того и необходимо, чтобы положение фигуры, поворот головы, движение рук в момент съемки были не случайными, а наиболее выразительными.

Улыбка украшает лицо человека лишь при условии ее уместности в дан-

фото 146

ной ситуации. В репортажном портрете она чаще всего объяснима как результат удовлетворения трудом. Такая улыбка представляет собой одно из многих возможных проявлений радости.

Велика роль пейзажа в репортажной фотографии. Пейзаж может слу-

фото 147

фото 148

фото 149

фото 150

фото 151

жить фоном происходящего события (фото 148). Комбайн или трактор, крупно изображенный на первом плане, прикрывает собой значительную часть глубины пространства, и картина окружающей природы воспринимается как соподчиненная главному объекту съемки.

Художественный пейзаж также может быть одной из форм иллюстрирования газет и журналов, когда фоторепортер хочет показать живописность уголка родного края. Непременное условие — расположение предметов на дальнем плане.

Расширяется роль пейзажа в фотоинформации при решении таких тем, как отдых, занятия спортом, путешествия. Пейзажное значение снимка утрачивается по мере укрупнения изображения человека или группы.

Когда фотоснимок служит только информационной цели, то объектив диафрагмируют так, чтобы глубина резко изображаемого пространства охватывала планы от первого до последнего (фото 149). Фоторепортаж о жизни города может включать самые разнообразные темы: оживленная транспор-

фото 152

фото 153

тная магистраль, уголок большого города (фото 151, 152) и т. д.

Натюрморт как художественное произведение не может быть причислен к жанру фоторепортажа, хотя на страницах газет и журналов иногда появляются снимки, тяготеющие к этому жанру. Снимки, близкие жанру натюрморта, фоторепортеры включают в многокадровые разработки для полноты раскрытия темы. Обычно это промышленная и сельскохозяйственная продукция, уголок мемориального музея и т. п. В других случаях элементы натюрморта (цветы, овощи, изделия) бывают включены в кадр в качестве характерных признаков предметной среды.

Жанровые сюжеты представляют собой различные жизненные коллизии: взаимоотношения людей, выраженные эмоционально (посредством мимики и движения), реакция человека на события и явления (фото 153). Съемка жанровых сюжетов производится только репортажным методом и не зависит от того, как будут использоваться снимки в дальнейшем (фотовыставка, публикация в прессе).

Подход к *спортивным снимкам* может быть двояким — методическим или зрелищным. Методический интерес сосредоточен на анализе фазы движения, правильности ее выполнения. Итогом зрелищного интереса является общее эмоциональное впечатление от снимка. Фоторепортер, ориентирующийся на создание снимков зрелищной направленности, стремится запечатлеть моменты, содержащие динамизм (порыв), экспрессивность (степень резкости или смазанности объекта и фона определяет цель снимка).

Снимки на спортивные темы должны обязательно отразить состязательность, самоутверждение спортсмена, накал борьбы, страсть и азарт.

В качестве выразительных средств используют гиперболу (несоразмерность масштабов объектов и расстояний), тональную трансформацию снимаемого объекта (применение светофильтров), эффектные насадки. Удачный снимок на спортивную тему может быть использован как информационный и как художественное произведение (фото 154—162).

Все виды спорта поддаются фотографированию более или менее трудно. Чем больше количественный состав соревнующихся спортсменов, тем труднее сконцентрировать внимание на ком-либо одном, предусмотреть возможные наложения или избежать их. Менее сложными являются те виды спорта, которые проходят в единоборстве: гимнастика, поднятие тяжестей, горнолыжный спорт, выездка на коне и др. Здесь внимание концентрируется на одном спортсмене, и это позволяет лучше оценить момент съемки. Но и здесь не все однозначно. Например, стрелок из лука малоподвижен, а прыгун во время полета необычайно динамичен.

Каждое движение состоит из множества фаз — начальных, промежуточных и конечных. По выразительности они далеко не равнозначны. Зафиксировать наблюдаемую фазу быстропротекающего движения не представляется возможным, поскольку с момента принятия решения о съемке и нажатия на спусковую кнопку фотоаппарата проходит около 0,1 с. К этому следует добавить время на преодоление инерции затвора. Поэтому опытные фотографы используют *метод упреждения*.

Передаче впечатления от движения объекта помогает незначительная смазка изображения перемещающегося объекта или его резкое изображение на смазанном фоне — *съемка с проводкой*. Съемка с проводкой осуществляется при совпадении угловых скоростей перемещения объекта и его оптического изображения. Стараясь сохранить движущийся объект в определенной точке кадрового пространства, фотограф нажимает на спусковую кнопку в процессе поворота фотоаппарата за движущимся объектом.

Фото 154

Фото 155

Фото 156

Фото 157

Фото 158

Фото 159

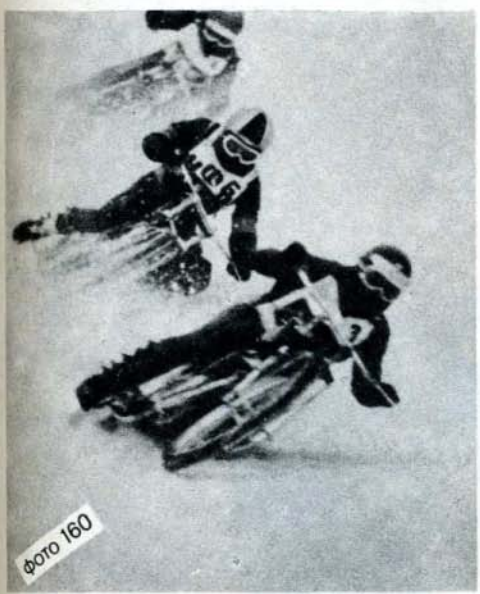


Фото 160

Фото 161

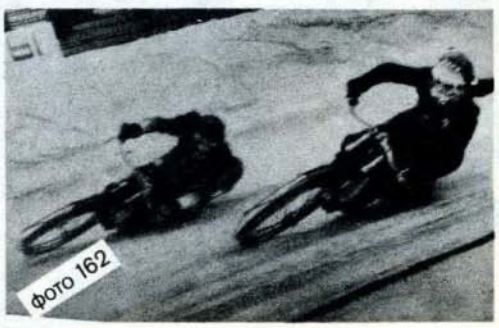


Фото 162

Многообразие деятельности современного человека нельзя отразить в одном снимке. Возникает необходимость в использовании многокадровых разработок. Периодическая печать использует две такие формы — фотоочерк и фотосерию.

В литературе очерк — одна из разновидностей рассказа. В фотопублицистике *фотоочерк* также воспринимается как своеобразное повествование в форме разнообразных снимков, посвященных чаще всего одной личности. Логика развития сюжета прослеживается в хорошо продуманном тематическом плане, разработанном автором фотоочерка на основании тщательно изученного материала, знакомства с главным героем и условиями съемки. По тематике отдельные фотокадры могут состоять из эпизодов производственной, общественной жизни, досуга и других форм деятельности человека.

Основное значение приобретает не только удачная съемка связанных по смыслу эпизодов (как обязательное условие), но и живость формы: разнообразие размеров снимков, крупность планов изображения, перспективы, эффектов освещения, однофигурных и многофигурных композиций.

В отличие от фотоочерка тематический план *фотосерии* составляет редактор. Серия посвящается определенной теме (тематическая подборка) и строится на сравнении, сопоставлении, тождестве, различии аспектов одной и той же темы. Тема каждого отдельного снимка может быть разработана и дана на конкретном примере жизни человека: его трудовой и общественной деятельности, досуга, увлечений.

Серия допускает разнообразные подходы и аспекты в решении основной темы. Фотосерия может состоять из трех и более снимков. Снимки серии, как и фотоочерка, могут быть расположены в ряд или смонтированы в блок.

Фотосъемка детей

Все детские лица красивы по-своему. Вся сложность для фотографа в том, как найти эту красоту.

Съемка детей в павильоне. Специфика портретов детей заключается в том, что они не претендуют на глубокий психологизм. Сходство в портрете основывается на типических чертах ребенка и присущих ему эмоциональных проявлениях характера. Как и при портретировании взрослых, попытка вызвать у ребенка улыбку или другое состояние, не переживаемое им в данный момент, как правило, приводит к неудаче.

Стремление вызвать у ребенка искреннее выражение лица будет успешным, если фотограф учитывает в обращении с детьми возрастные особенности их психологии (например, любопытство, удивление, восхищение у маленьких детей, видящих интересную для них игрушку или доброе выражение лица фотографа).

Особенно трудно даются съемки детей до двух лет, поскольку дети в этом возрасте непоседливы, быстро умтомляются и не сразу вступают в контакт с фотографом. Необходимо учитывать, что ребенку трудно удержать статичную позу, он скорее утомляется от

фото 163

фото 164

фото 165

фото 166

отсутствия движения, чем от самого движения.

Оказавшись в незнакомой обстановке, маленькие дети страшатся, на их лицах появляется выражение испуга, растерянности. Психологи называют такое состояние антиципацией. Фотограф должен обладать навыками общения с детьми, чтобы помочь им преодолеть скованность. Одним из самых результативных приемов является доброжелательное общение и игра, соответствующая возрастным способностям ребенка.

Вместо того чтобы осуществлять предварительное, даже чисто внешнее изучение лица ребенка, чтобы получить хотя бы поверхностное представление о волевых качествах его характера, реактивности проявления его натуры, нервных реакциях, подвижности внимания, застенчивости или общительности и т. д., дающее возможность определить направление поиска темы портретного изображения, не лучше ли прибегнуть к иному, более совершенному методу, столь необходимому при традиционной съемке в павильоне?

Фото 167

Фото 168

Фото 169

Однажды к одному из известных фотопортретистов, прославившемуся также тем, что часто и с увлечением снимал детей дошкольного возраста и делал это отлично, обратились с вопросом: в чем секрет его мастерства, какие изобразительные приемы способствуют тому, что малыши на портретах выглядят столь впечатляюще, и почему он снимает их преимущественно в крупном плане? Мастер охотно поделился своим опытом. Оказалось, что съемку он ведет с максимально удаленной от объекта точки и применяет для этого соответствующий длиннофокусный объектив. Это способствует значительной потере четкости, а иногда и полному абстрагированию оказавшихся позади ребенка предметных форм, превращению их в абстрактные пятна. Однако в отличие от съемки в павильоне, где ребенок проецируется на обычном плоском фоне, здесь фотограф вычленяет его из группы детей, например занятых игрой, рисованием, лепкой, слушающих сказку, присутствующих на представлении кукольного театра и т. д.

Фото 170

Следует признать, что именно такой, далеко не простой метод съемки, дает поразительно удачные результаты, какие в редких случаях бывают достижимы в другой обстановке и которые можно назвать методом художественного изображения, а портрет — жанровым портретом.

При традиционной съемке в условиях обычного фотопавильона дети, как правило, держатся очень напряженно. Как успокоить их, привести в нормальное, а лучше — радостное состояние?

Фото 171

Во-первых, следует категорически исключить традиционные приемы положительного воздействия на ребенка, когда у фотокамеры, кроме фотографа, присутствуют родные и близкие, пытающиеся всеми способами развеселить своего ребенка.

В век видеотехники демонстрация одного лишь фрагмента из мультфильма «Ну, погоди!» способна оказать такое воздействие на ребенка, что он выразит, насколько способен, самую широкую гамму чувств — от восторга до слез,— которые так не-

обходимы для получения выразительного детского фотографического портрета.

Но как ни важно значение выразительности лица для снимка, он не будет вполне завершенным, если корпус, руки ребенка примут неудачное положение. В отличие от взрослого, которому можно подсказать, как изменить позу, ребенку это может быть непонятно, ибо он не осознает цели подобного действия и как следствие чаще всего оказывает сопротивление. Единственно приемлемым способом улучшить

фото 172

проекцию силуэта в данном случае является изменение положения стульчика, на котором сидит ребенок, по отношению к фотокамере. При этом необходимо следить, чтобы плечи ребенка оказались развернутыми в трехчетвертном повороте, а телеэкран видеосистемы, к которому привлечено внимание снимаемого, находился в таком положении, чтобы лицо ребенка в видеосистеме камеры было в положении легкого полуоборота. Таким образом будет найдена наиболее выигрышная проекция — легкий поворот головки ребенка в сторону выдвинутого вперед плеча.

После установления контакта с ребенком процесс фотосъемки намного упрощается. Съемку следует вести среднеформатным или малоформатным фотоаппаратом репортажным методом. Фотограф должен быстро перемещаться для выбора точки съемки, не теряя контакта с ребенком. Павильонные фотоаппараты создают очень

фото 173

фото 174

Фото 175

Фото 176

Фото 177

Фото 178

Фото 179

много трудностей при съемке детей. К тому же фотограф при наводке на резкость вынужден укрываться, что пугает некоторых детей.

Освещение предпочтительнее мягкое, для чего пользуются светорассеивателями или светильниками с большими отражателями при условии, что тело накала лампы закрыто непрозрачным отражателем. Поскольку размеры павильона для съемки детей сравнительно небольшие (до 25—30 м^2), то в качестве заполняющего можно использовать свет, отраженный от потолка и стен, которые могут быть выкрашены светлой матовой краской.

Если размеры павильона позволяют, желательно оборудовать вторую съемочку площадку, имитирующую манеж для игр маленьких детей или уголок с игрушками, либо учебный уголок для школьников младшего возраста. Съемочная площадка, поднятая на 40—60 см от уровня пола (в зависимости от роста фотографа), намного упрощает процесс съемки, особенно среднеформатными зеркальными фотоаппаратами без пентапризмы. При

фото 180

фото 181

фото 182

съемке предпочтительны объективы с фокусным расстоянием, равным полутора-двум диагоналям негатива («Юпитер-9» 2/8,5, «Гелиос-40» 1,5/8,5, «Таир-11» 2,8/13,3 для малоформатных зеркальных фотоаппаратов; «Биометар» 2,8/12, «Калейнар» 2,8/15, «Зоннар» 2,8/18 для среднеформатных зеркальных фотоаппаратов «Пентакон сикс», «Киев-88», «Киев-90»).

При фотографировании детей принято снимать по 6—8 композиционных вариантов. На фото 163—166 показаны типичные снимки такого рода. Преобладание улыбающихся лиц рассчитано, видимо, на вкус родителей.

фото 183

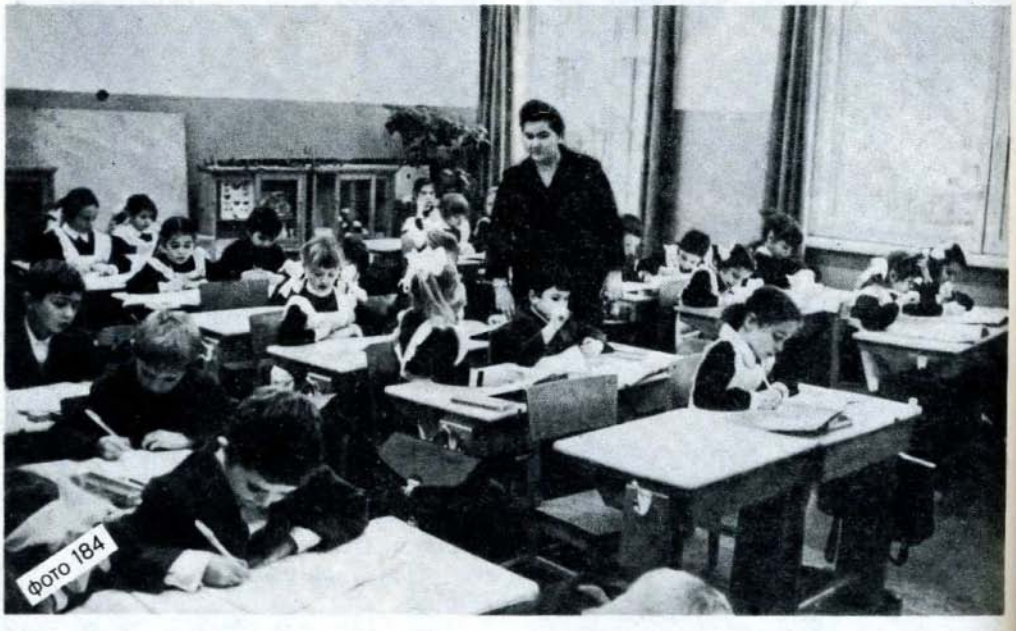


фото 184

Улыбка на лице ребенка подкупает зрителя своей искренностью (фото 167, 169). Применение длиннофокусного объектива (см. фото 167) при четком изображении лица привело к спаду резкости на одежде. От этого снимок выиграл. Лицо как бы оптически выделилось — оптический акцент. Справедливо считают, что снимки детей лучше выглядят, когда они выдержаны в светлых тонах. Но нет правил без исключений. На фото 168 редкий по выразительности портрет девочки. Пристальный, привлекающий к себе добрый взгляд и легкая полуулыбка.

Успех фотосъемки детей во многом определяется глубоким пониманием фотографом психологии детей: мотивации их поведения, проявлений возрастных индивидуальных черт характера, мироощущения, личных склонностей. Фотограф должен также уметь предотвращать и нейтрализовывать негативные эмоции детей.

Съемка детей вне павильона. Ребенок чувствует себя свободно дома или в детском саду. Дети, сфотографированные в этих условиях, выглядят естественнее и выразительнее. Несмотря на то что специальные ателье располагают для съемки более совершенным оборудованием, предпочтение отдается фотосъемке детей в привычных условиях.

Фотографу, который выезжает на дом или в детский сад, необходимо в первую очередь решить проблему фона. Им могут быть: обстановка жилой комнаты — *предметный фон* (фото 174), двор, улица (фото 170, 171) — *натурный фон*; стена светлая или задрапированная однотонной светлой тканью — *беспредметный фон* (фото 173).

Принцип освещения ребенка с целью портретирования такой же, как и в павильоне. Он заключается в создании рассеянного света, который направляется на модель под небольшим углом (в пределах диагонального направления). В качестве заполняющего света применяется белый экран-отражатель, функция которого — в смягчении теневых участков лица и создании мягких переходов от более освещенных частей к менее освещенным. Плотность собственных теней не должна выходить за нейтрально-серые тона. Когда в комнате одно окно, то использование дневного света также дает хорошие результаты.

Ребенку при фотографировании необходимо предоставить полную свободу действий. Если на его лице заметны напряженность, неудовольствие или раздражение, необходимо выждать, пока ребенок придет в себя. Желательно вызвать на его лице проявление положительных эмоций, например заинтересовав его разговором или игрой (фото 172, 175—181).

Фотографируя, выполняют несколько вариантов, различных по масштабам изображения, по выражению лица, поворотам фигуры и наклонам головы.

Красота ребенка не столько в чертах его лица, сколько в их выразительности. Но выразительная фаза быстротечна, ее можно упустить. Поэтому долго размышлять о фоне в подобных случаях не приходится, он может быть найден случайно (фото 173, 174).

Методика ведения съемки, выбор фотоаппарата и объективов ничем не отличаются от тех, что рекомендуются при съемке в павильоне.

Портретирование детей на натуре иногда носит постановочный характер. Но так как фоном здесь является уголок сада (куст сирени, цветочная клумба) или природный ландшафт, то фотографу предстоит определить наиболее выигрышный фрагмент живописного пространства и внимательно следить за тем, чтобы ребенок не вышел за пределы кадра.

Совсем не обязательно располагать модель в центре кадра. В определенной мере это зависит от натурного фона. Место в кадре ребенку находят там, где он не будет закрывать собой выразительные элементы фона.

Фотограф волен показать фон на

снимке резким на всех пространственных планах или же допустить пластический спад резкости в глубину. Однако желательно, чтобы стволы деревьев, ветки, листья, цветы на переднем плане были резкими.

При выборе натурного фона следует принимать во внимание и направление солнечного света. Обычно выбирают такую позицию модели, чтобы солнечный свет падал на лицо с диагонального направления. Высота солнца над горизонтом — дело случая. Если есть возможность выбирать, то предпочитают угол в 45°. Направленнорассеянный или рассеянный зимний свет практически не ограничивает выбора в положении лица снимаемого (см. фото 171).

Интерес для родителей представляют не только портретные снимки, но и такие, на которых показаны дети за играми, на музыкальном занятии, в бытовых ситуациях. Такой вид съемки ближе к репортажному. Присутствие фотографа не должно сказываться на ходе событий. А если возникает необходимость некоторой режиссуры, то только предварительной, касающейся организации пространства в кадре.

Когда предстоит снимать несколько детей, то необходимо предусмотреть, чтобы все они оказались на фотографии резкими, так как подобные снимки, как правило, выполняются по заказу и каждый из родителей хочет видеть своего ребенка в четком изображении.

Большой объем фоторабот проводится в школах. Здесь репортажные снимки на тему жизни школы, пионерлагеря, интерната. В основном преобладают индивидуальные снимки, где каждый школьник изображен за партой, на занятиях в кабинете и в классе (фото 182, 183, 184). Предлагаются три вида таких групп: дети, построенные в три-четыре прямых или овальных ряда; дети, сидящие за партами, натурально, как на уроке; фотовиньетка, которая представляет собой набор индивидуальных изображений каждого ученика данного класса, скомпонованных на художественно оформленном листе картона, с которого делается репродукция на форматную фотопленку размером от 18 × 24 до 30 × 40 см. Фотоотпечатки получают с негатива контактным способом.

Фотосъемка ритуала бракосочетания

Почти все крупные художники стремились изобразить два различных вида любви и два противоположных состояния – чувственность и идеальность.

Фотосъемка ритуала бракосочетания представляет собой одну из разновидностей жанровой тематики, проникнутую особым торжеством и радостью. Фиксация этого события, важного в жизни молодых людей, относится к многокадровым разработкам репортажной съемки.

Условия ритуала не допускают постановки сюжета, а также общения фотографа с присутствующими в зале. Быстрота проведения церемонии порой не дает возможности продублировать снятое, а пропущенный или неудачно снятый момент неповторим. Отсюда и рекомендация: первый кадр каждого сюжета надо стремиться снять в самом начале эпизода, чтобы успеть повторить съемку.

Величественность интерьеров Дворцов бракосочетания — отличный фон. Очень важно показать на фотоснимке интерьеры во всей их парадной красоте. Однако освещенность в помещении недостаточна для моментального фотографирования, а направление светового потока не всегда благоприятно (в дневное время свет может оказаться

Фото 185

Фото 186

Фото 187

контровым по направлению, а в вечернее время преобладает верхнее освещение от люстр). Установка дополнительных осветительных приборов обычно не разрешается. Единственный выход из этого затруднительного положения — применение электронно-импульсных ламп. Безусловно, не будет ошибкой рассчитывать только на освещение от импульсных приборов. Освещение нужно комбинировать из имеющихся и дополнительных источников света. При съемках, когда это возможно, следует использовать дополнительный свет в качестве заполняющего.

Экспозиционные расчеты при работе с импульсными источниками света производятся следующим образом: ведущее число данной лампы-вспышки необходимо разделить на расстояние между фотографом и снимаемыми — частное от деления и будет обозначать необходимое значение диафрагмы. Ведущее число зависит от светочувствительности фотопленки и мощности световой вспышки. Для экспозиционных расчетов удобнее всего использовать калькулятор, которым снабжаются лампы-вспышки, или автономный калькулятор. Расчет справедлив для случая, когда свет лампы-вспышки принимается за основной экспозиционный.

Для создания эффекта заполняющего света от лампы-вспышки нужно задиафрагмировать объектив на половину или целое деление шкалы диафрагм больше рассчитанного или укрепить на лампе светорассеиватель. Обязательным условием является, чтобы уровень освещенности от других осветительных приборов был достаточен для полной экспозиции.

Для съемки пригодны дальномерные и зеркальные фотоаппараты. Предпочтение следует отдавать моделям, обладающим повышенным ресурсом наработки до отказа.

Съемка ритуала бракосочетания включает различные планы — от общих до крупных. Выбор объектива зависит от крупности плана: для съемки общих планов используют широкоугольные объективы (с фокусным расстоянием 2,8—3,7 см), средних планов — среднеугольные (5—5,8 см), крупных планов — узкоугольные (8,5 см). Однако замена объективов затруднена из-за того, что могут быть упущены необходимые для запечатления моменты ритуала. Выход фотограф может найти, используя два фотоаппарата с объективами с различными фокусными расстояниями или один, наиболее «универсальный» объектив.

Большинство фотографов, ведущих съемку во Дворцах бракосочетания, отдают предпочтение широкоугольному объективу (3,5 см). При этом необходимо учитывать его свойство «растягивать» объекты, расположенные на дальних краях снимка. Следует отойти на такую дистанцию, чтобы на краях снимка не оказались люди.

Фотосъемку новобрачных ведут во время важных моментов ритуала. На фото 185 и 186 они сняты репортажно с использованием импульсной лампы-вспышки. Снимок получился естественным. Однако вследствие наклона головы жениха проекция носа значительно удлинилась. От этого пострадало сходство. Снимок обрел значение только как факт ритуала, но портретом он не стал.

В некоторых городах наряду с репортажной формой проводят и традиционную студийную съемку новобрачных в соответствии с композицией художественного портрета.

Следует отметить, что даже удачно снятые кадры ритуала бракосочетания, выполненные репортажно, не могут быть причислены к художественным произведениям, ибо участники свадебной церемонии (жених, невеста, сопровождающие их люди) в «остановленном мгновении» монокадра выглядят порой как случайные свидетели происходящего и присутствие их не подчеркивает глубину и торжественность происходящего. Не отрицая ценности снимков, фиксирующих хронологическую последовательность

ритуала, все же приходится говорить о необходимости художественного портретного изображения события. Его цель — сохранить на долгие годы память об этом знаменательном дне. На снимках, выполненных в фотостудии, должна быть запечатлена красота молодости, счастливые лица новобрачных. Это должны быть композиционно грамотные, эмоционально осмысленные, выполненные на высоком техническом уровне портретные снимки, в основе которых — отказ от каких-либо стандартных поз, ощутимая слитность формы с внешними данными портретируемых, которые, в сущности, и составляют новизну видения и неповторимость момента.

В процессе фотографирования может обнаружиться, и такое встречается нередко, что молодые чем-то отличаются друг от друга — по облику, образу, внешней привлекательности, росту,— и тогда задача фотохудожника состоит в том, чтобы найти для каждого наиболее выигрышную проекцию, при которой будут скрыты те или иные несоответствия. Вспомним слова Аристотеля: «Искусство частью завершает то, что природа не в состоянии сделать». В рассматриваемой нами ситуации объединить людей в портрете может все то, что относится к сфере чувств,— нежность, любовь, радость общения. И необходимо быть большим мастером психологического портрета, чтобы создать оригинальную композицию, суметь уловить наиболее выразительный момент и зафиксировать его на фотопленке.

Естественно, что за короткий срок общения с новобрачным нет возможности найти глубокое психологическое решение, изучить проявления личности каждого. Такая цель недостижима, но какие-то отдельные черты уловимы, а ведь известно, что даже относительно частное познание не исключает приближения к истине.

Искусство съемки новобрачных является искусством поиска гармоничного сочетания наиболее выигрышной проекции двух фигур, оверлеппинга, согласованности взглядов, положения рук, иными словами — композиционного решения снимка. Под словом «композиция» в данном случае понимается поиск поз не чувственно-театральных, а самых обыкновенных, простых и естественных.

Отметим еще один важный момент. Некоторые фотографы считают, что необходимо показать на снимке свадебное платье невесты и костюм жениха во всех мельчайших подробностях, с передачей фактуры ткани и деталей фасона. Другие утверждают, что для данного вида съемки достаточно показать одежду в той мере мягкости изображения, при которой наиболее ощутима пластика объемных форм, к чему и следует стремиться в первую очередь. Излишняя же детализация фактурного и линейного рисунка одежды нарушает пластичность.

Насколько убедительны приведенные доводы и подходы, предстоит решить самому снимающему. Единственно верным решением проблемы, чем и следует руководствоваться, является соблюдение принципа: «образ модели» и «образ одежды» должны быть поданы в логическом сочетании.

Тематика снимков, о которых идет речь, находит недостаточное выражение в черно-белом изображении, она более тяготеет к живописному многоцветию. Создавая цветные фотографии, следует стремиться к выдержанности колористического решения, исключающей контраст насыщенных спектральных тонов. Принимая как должное цвет одежды новобрачных, необходимо первостепенное внимание уделить цветности фона, придав ему окраску, нейтрализующую и объединяющую цвета одежды.

В небольших городах и в сельской местности установился обычай снимать молодоженов на фоне родительского дома, живописного пейзажа и у памятных мест (фото 187).

Рекламная фотография

Покупателю нужен товар с идеальными потребительскими свойствами. Найти их в рекламируемом товаре и отразить в рекламе – вот задача фотомастера.

Назначение рекламы состоит в том, чтобы информировать население о потребительских свойствах товаров, их качестве и достоинствах (добротности, полезности, аппетитности), а также о различных видах услуг с целью их популяризации и создания спроса. Это задачи так называемой *торговой* и *бытовой* рекламы.

Распространением сведений о всевозможном технологическом оборудовании и сырье для народного хозяйства занимается промышленная реклама. Она стимулирует общественную потребность и спрос, ее цель — реализация товара.

Иногда фотопроизведение выступает как самостоятельный вид рекламы — *фотореклама*. Чаще всего это цветные или тонированные фотоотпечатки или диапозитивы (слайды), по размерам достигающие порой нескольких десятков квадратных метров.

Встречается и другой вид рекламы, где наряду с фотографией используются элементы живописи, графики, орнаментов и текста, которые компонует и монтирует художник.

Форма фотопроизведения для рекламы заметно отличается от обычной, преследующей чисто художественные цели. Здесь все: максимальная четкость линий, насыщенность цвета и цветовых контрастов — нацелено на показ вещи с наиболее привлекательной стороны.

Цветной снимок как один из элементов монтажа рекламного плаката призван быть правдивой агитацией в пользу рекламируемого предмета. Он должен органически включаться в общую композиционную структуру и идею замысла законченного произведения, содержащего помимо фотоснимка элементы рисунка (порой абстрактного), графики и текстуры. Однако нельзя допускать, чтобы снимок приспосабливался и подлаживался к ним, ибо он является носителем основы рекламной темы. Наоборот,

фото 188

фото 189

все другие компоненты должны исходить из содержания цветного фотоснимка и формы его исполнения.

Четкую задачу на выполнение фотоснимка: характер колористического решения, крупность первого и остальных планов изображения, направленность линейного строя, контраст цветовых пятен, ритмика и перспектива — заранее определяет автор рекламного плаката — художник-оформитель. Свобода импровизации ограничивается рамками заданной темы, и это всегда должен учитывать фотограф.

Цвет в рекламном снимке должен концентрировать, развивать «образ вещи» за счет насыщенных по цвету пятен и принимать во внимание недопустимость сколько-нибудь значительных падающих теней.

Что бы ни было показано на рекламном снимке — человек крупным планом или мотивы натюрморта и пейзажа,— все это связано с изобразительными приемами — стилем. Проблема стиля рекламного снимка ограничена двумя направлениями — реалистическим, основанным на правдивом изображении реальной вещи, и экспрессивным — динамичным, контрастным и цветонасыщенным. Другие методы, как бы привлекательны они ни были, не в силах выполнить поставленную перед рекламой задачу.

Ниже приводится перечень рекомендаций, которые помогут каждому, кто интересуется цветной рекламной фотографией.

1. Количество доминирующих хроматических цветов должно быть ограничено одним-двумя (максимум тремя), а ахроматических — двумя (белым и черным).

2. Тип цветной композиции предпочтительнее четкий и легко определяемый.

3. Отношения цветов — ясные и достаточно контрастные. Не следует объединять пятна цвета при помощи широкого градиента полутона.

4. Чем дальше от зрителя предполагается поместить объект рекламы, тем насыщеннее должны быть ее цвета и контрасты между ними. В композиции, воспринимаемой с близкого расстояния, насыщенность цвета следует понижать, а контрастность уменьшать.

5. Контуры цветовых пятен должны быть, насколько возможно, четкими, а фактура предмета, если она не выражает положительного качества предмета,— предпочтительнее гладкая.

6. Следует избегать некоторых, свойственных фотографическому изображению цветов, раздражающих глаз: ядовитых, вульгарно-грубых и т. п., так как они противоречат идее рекламного снимка.

7. При решении цветной композиции необходимо учитывать условия освещенности. На ярком солнечном свету лучше всего сохраняет свой специфический тон желтый и голубой. Остальные цвета теряют свою насыщенность и изменяют цветовой тон. В теневых местах лучше выглядят красный, зеленый и синий. Для теплых цветов выгоднее освещение лампами накаливания, для холодных — люминесцентными лампами белого света.

8. Перегрузка формами или цветом нарушает ясность восприятия сюжета, выраженность мысли, идеи композиционного решения.

Рекламный снимок предоставляет фотографу широкую возможность выразить себя, проявить творческую индивидуальность в интерпретации заданной темы, но в рамках требований, предъявляемых ему со стороны художника-оформителя, а это гораздо сложнее, чем располагать свободой выбора темы.

В рекламе используются снимки различных жанров: пейзаж, интерьер, портрет, натюрморт. В одном случае сюжет служит фоном для показа рекламируемых изделий (например, автомобиль на фоне пейзажа), в другом случае объекты рекламы могут быть частью композиции (мебель в интерьере), в третьем случае рекламируемые

изделия составляют самостоятельный жанр (натюрморт как убранство стола, натюрморт из продуктов питания).

Лицо человека крупным планом используют, когда рекламируют прически, головные уборы, украшения для головы, косметические средства; портреты в рост, поколенные и по пояс — при показе моделей одежды. В рекламе эксплуатируют не столько выразительность лица, сколько его привлекательность (фото 188, 189). При этом изобразительный акцент устремлен не на лицо, а на рекламируемый товар (одежду, обувь определенного фасона и т. п.). Постановка фигуры, ее освещение подчинены задачам демонстрирования конструктивных особенностей рекламируемой модели, выявления фактуры материала, расцветки ткани.

Работающему в области рекламы фотографу необходимо владеть различными видами съемки — технической, комбинированной, репродукционной, макроскопической.

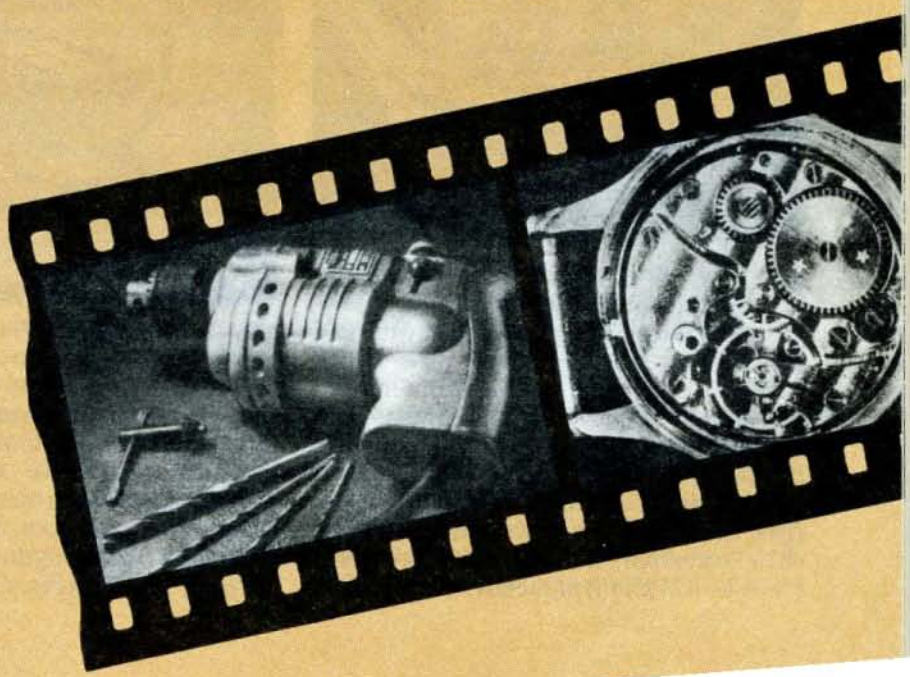
Оригинальность сюжета во многом зависит от композиции монтажа: соразмерности частей, четкого выявления главного элемента, распределения тональных и цветовых акцентов.

Задача рекламы состоит в умении заинтересовать покупателя объективными данными изделий. Требование правдивости рекламы товаров ставит фотографа в известные рамки — вещь необходимо показать со стороны лучших качеств, действительно присущих товару.

Фотограф, занимающийся рекламными съемками, должен иметь разнообразное техническое оснащение: среднеформатные и крупноформатные фотоаппараты со сменными объективами, осветительное оборудование (с импульсными лампами или лампами накаливания); приспособления для фоторепродукции, макросъемки и т. д.

Техническая фотосъемка

В исследованиях, начиная с микромира и кончая Вселенной, документальная, техническая фотография стала вровень с фундаментальными науками.



У каждого фотографа — профессионала или любителя — может возникнуть необходимость заняться техническими видами фотосъемок. В первую очередь это овладение фотографической репродукцией, а также съемкой производственного оборудования (станки, машины, технологические линии, производственные интерьеры, панорамы цехов) или отдельных технологических процессов.

В то же время это и умение фотографировать мелкие и особо мелкие детали — *макросъемка*. Масштаб мак-

росъемки — от 1:1 до 20:1. Съемка производится фотоаппаратами с наводкой на резкость по матовому стеклу с увеличением расстояния между объективом и камерой при помощи промежуточных колец или приставки для макросъемки. В крайнем случае макросъемку выполняют с положительными насадочными линзами (фото 190). Для объективов к фотоаппарату «Зенит» имеются линзы АЛ-4 и АН-2 (+ 4 и + 2 диоптрии соответственно).

Цель репродуцирования — получение точной фотокопии снимаемого оригинала в заданном масштабе. Оригиналы бывают одноцветными и многоцветными. Они подразделяются на штриховые (чертежи, тексты и т. п.), полутоновые, имеющие постепенные тональные переходы от белого к черному, и комбинированные, состоящие из штриховых и полутоновых элементов.

Для получения геометрически точной копии необходимо, чтобы плоскости снимаемого оригинала и фотоматериала были строго параллельны, а оп-

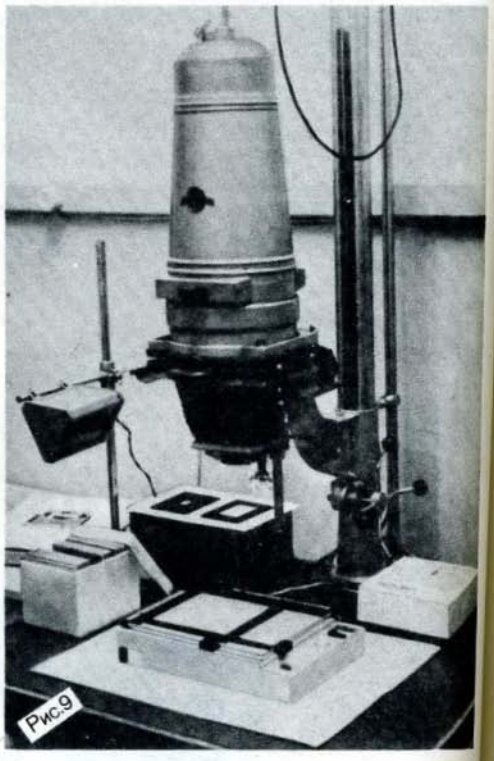


Рис. 9. Репродукционно-увеличительная установка «Беларусь»

тическая ось объектива была перпендикулярна этим плоскостям. Обязательным условием является равномерное освещение всей площади оригинала.

Задача репродуцирования — передать на копии все детали оригинала,

какими бы мелкими они ни были. Это достигается использованием репродукционных объективов с высокой разрешающей силой при точной наводке изображения на резкость.

Простейшим репродукционным оборудованием является репродукционно-увеличительная установка «Беларусь» (рис. 9). Съемка ведется на негативную пленку 9 × 12 см и на рулонную фотопленку с размером негативов 2,4 × 3,6 см. Установка укомплектована объективами с фокусным расстоянием 13,5 и 5,5 см и относительным

фото 191

отверстием 1:4,5. Для выполнения больших объемов репродукционных работ выпускаются репродукционные установки с автоматической отработкой экспозиции и автоматической обработкой отснятого материала.

Выбор негативного фотоматериала производится в соответствии с оригиналом: для штриховых оригиналов используют штриховые фотопластинки и фотопленки, а также фотопленки общего назначения с величиной светочувствительности 32—64 ед. ГОСТа. Для репродуцирования штриховых оригиналов на 35-мм пленку применяют контрастные материалы: позитивную или типа «Микрат» («Микрат-200», «Микрат-300», «Микрат-900»).

Широкое распространение получили репродукционные фотопленки «фототехнические» (ФТ) для штриховых и полутоновых оригиналов. Они отличаются спектральной светочувствительностью, фотографической широтой и величиной максимальной плотности изображения.

Для штриховых фотоматериалов характерна малая фотографическая широта, для полутоновых — сравнительно большая. Это соответствует зада-

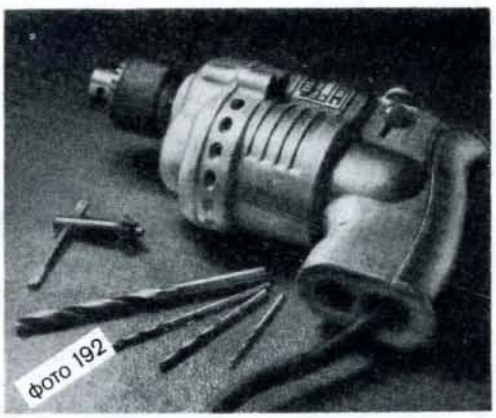


фото 192

чам тоновоспроизведения как штриховых, так и полутоновых оригиналов.

Цель фотосъемки станка или машины, единиц готовой продукции состоит в том, чтобы с возможной точностью передать форму объекта, не допуская искажений как самого объекта, так и отдельных его частей. Однако такие искажения могут оказаться неизбежными, если съемка ведется с коротких дистанций с применением короткофокусного объектива. Этого можно избежать, если отойти на известное расстояние от объекта. Желательно, чтобы оно было равно четырех-пятикратной величине высоты или ширины объекта. Если на месте съемки такой возможности нет, то фотографировать можно методом панорамирования (по отдельным частям, с последующей их склейкой) с применением среднефокусного

или длиннофокусного объектива. Фотоаппарат устанавливают на штатив с панорамной головкой. По видеоискателю определяют границы соединения фотоснимков,чтобы границы кадров несколько перекрывали друг друга.

При съемке оборудования важно, чтобы все без исключения детали и шкалы с текстами и фактура материалов, из которых они изготовлены, все грани и пластика каждой отдельной формы были выражены четко и читабельно. Для этого необходим объектив с высокой разрешающей силой («Индустар-61 Л» 60 мм $^{-1}$ по центру и 42 мм $^{-1}$ по краю). Однако только качество объектива, как бы высоко оно ни было, решить полностью поставленную задачу не может, если этому не способствует освещение.

Правильное распределение освещения на объекте определяется тремя факторами, присущими основному рисующему свету: углом направления на видимую часть объекта, степенью концентрации светового потока, яркостью. От угла направления светового потока зависят размеры отдельных падающих

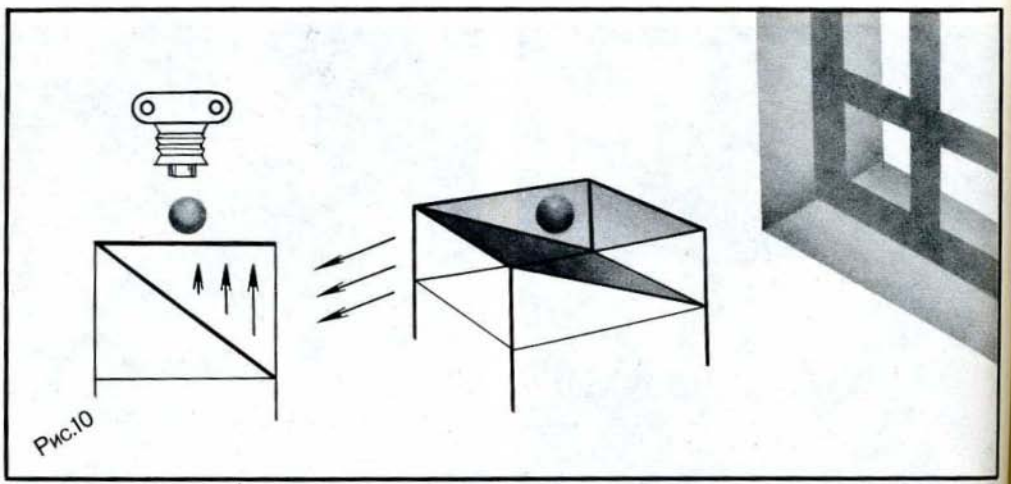


Рис. 10. Вариант «светового стола»

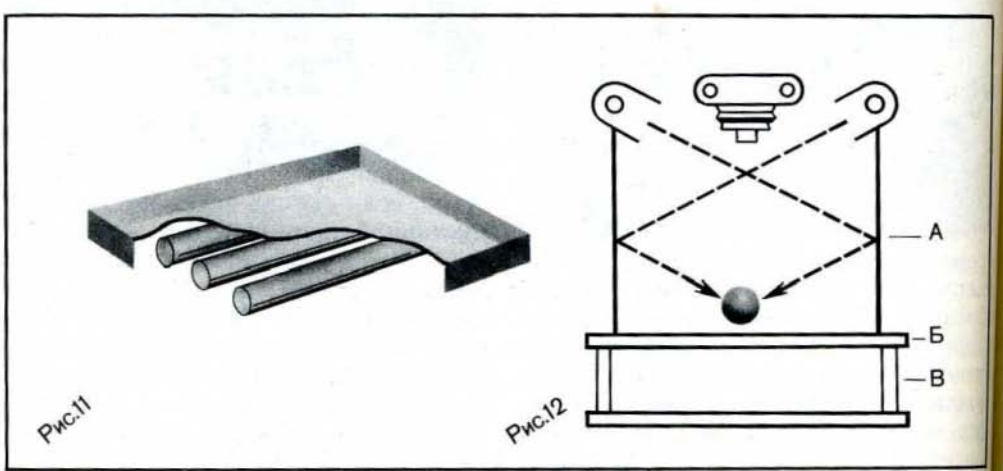


Рис. 11. «Световой стол»

Рис. 12. «Световой цилиндр»:
А — бумага, *Б* — стекло, *В* — подставка

теней, отбрасываемых каждой объемной деталью. Они способны прикрывать определенную часть объекта, мешая тем самым восприятию объекта как единого целого.

Понижая концентрацию светового потока (увеличивая рассеяние света), тем самым понижают и плотность падающих теней, которые при этом заметно ослабляются. В результате может не потребоваться дополнительного смягчения контраста заполняющим светом.

Источниками освещения служат

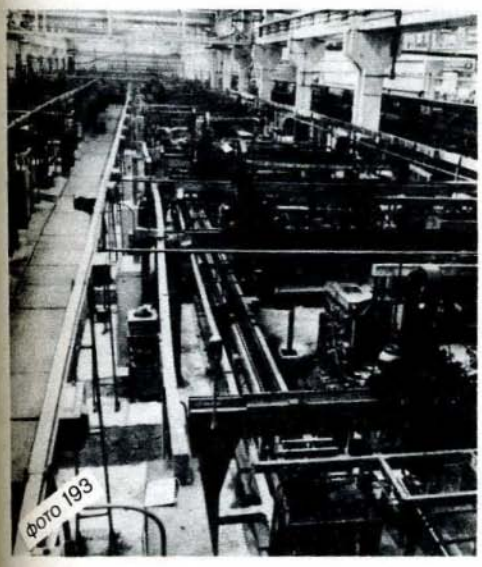


Фото 193

светильники с лампами накаливания и прожекторы.

Объект должен проецироваться на гладко окрашенном однотонном фоне, отличающемся светлотой по сравнению с объектом. Если такого фона не окажется, то на фотоснимке будут заметны всякие посторонние предметы. Лучший результат дает ретушь позитива для устранения всего лишнего. Для этого используют распылитель краски — аэрограф. При необходимости ретушер может усилить отдельные, слабо выявленные детали. В завершение делается репродукция (фото 191).

Небольшие по размеру отдельные узлы технологического оборудования, детали, инструмент можно снимать на фоне светлой бумаги или картона. В этом случае ретушь фона не понадобится (фото 192).

Для съемки мелких деталей можно изготовить специальное приспособление, так называемый «световой стол», где вместо верхней крышки помещают матированное стекло, а под ним люминесцентные лампы. Такое освещение устраняет падающие тени и не создает собственных теней (рис. 11).

Бестеневое освещение можно также

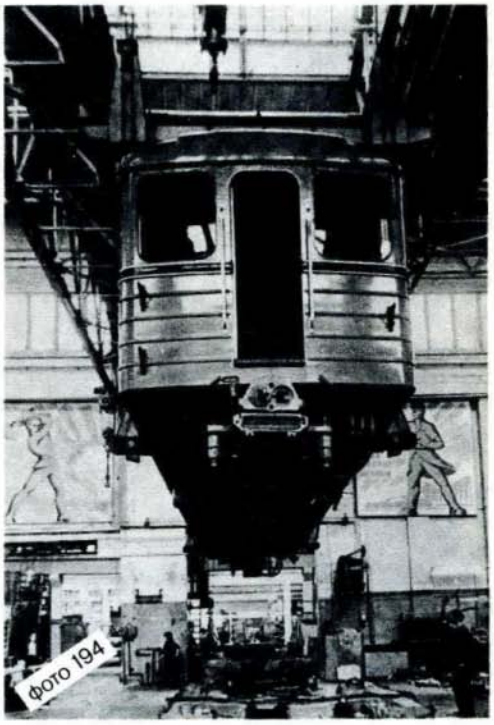


Фото 194

получить и в другом устройстве — цилиндре (рис. 12), оклеенном белой бумагой *А*, устанавливая его на стекло *Б*, которое крепится на подставке *В*, внизу помещают белый или серый фон. Диаметр цилиндра должен быть не менее 70—80 см, что позволяет установить два небольших осветительных прибора, свет которых направляют на стенки цилиндра. Отражаясь от них,

потоки рассеянного света устремляются вниз, равномерно освещая объект.

Хорошее бестеневое изображение можно получить также при использовании дневного освещения. Для этого необходима рамка со стеклянной пластинкой, на которую укладывают деталь, подлежащую фотографированию. Под ней устанавливают белый картон под углом 45° по отношению к плоскости окна. Фотоаппарат помещают вертикально над деталью (рис. 10).

При фотографировании технологических линий большой протяженности или конвейера необходимо найти такую точку съемки, которая позволила бы дать наиболее полную картину размещения оборудования в глубине пространства и перспективу цеха в целом.

Глубина резко изображаемого пространства должна обеспечить четкость изображения всех объектов технологического оборудования — от переднего до дальнего планов. Это связано с необходимостью значительного диафрагмирования объектива и увеличением продолжительности выдержки. Съемка осуществляется со штатива.

На больших площадях у фотографа нет возможности создать искусственное освещение. В этих условиях наиболее благоприятна съемка при дневном освещении (фото 193, 194).

Для съемки оборудования, когда требуется возможно более точная передача размеров и форм, наиболее пригодны фотоаппараты с уклонами и поворотами кассетной части и объективной доски (типа «Лингоф-техника» 6 × 9 см, 9 × 12 см). За неимением таковых используют дорожную камеру (ФКД) или универсальные среднеформатные фотоаппараты жесткой конструкции.

Цветная фотография

Цвет может, восходя к своей выразительности, объять собой всё, что в человеке и вне его.

Цвет в искусстве художественной фотографии, как и в живописи, есть выражение человеком его способности к восприятию окружающего мира во всем богатстве красок.

Цвет — это часть художественной формы. Он выступает в связи с такими элементами, как композиция, пространство, колорит.

Процессы восприятия цвета фотографом и живописцем однозначны лишь на предварительной стадии творчества. Случается, что в цветоведении сравнивают цветную фотографию и живопись. Сравнение не во всем правомерно. По мере углубления фотографа и живописца в специфику своего искусства тождество между ними заметно утрачивается, а порой и полностью исчезает. И как ни странно, ничего общего у двух, казалось бы, близких искусств не остается, кроме единой цели — цветного изображения трехмерного мира на двухмерной плоскости.

Цветовоспроизведение фотографии построено на основе трехкомпонентности теории цветного зрения. Его можно достичь двумя способами: *аддитивным*, т. е. слагательным, и *субтрактивным*, т. е. вычитательным.

Аддитивный способ основан на соединении световых окрашенных пучков красного, синего и зеленого цветов (основных, первичных). В результате соединения двух основных цветов возникает новый цвет, который называется *дополнительным*. Имеется три дополнительных цвета: желтый, пурпурный, голубой. Ощущение желтого цвета создает оптическая смесь красных и зеленых лучей, голубого — синих и зеленых, а пурпурного — синих и красных. Смешение трех основных излучений равной интенсивности создает ощущение белого цвета. Следует знать, что смешение световых лучей не имеет ничего общего со смешением красок.

По причине сложности совмещений частичных изображений (по контуру) и громоздкости камер аддитивный способ в настоящее время не находит массового применения.

Субтрактивный способ положен в основу получения цветного фотографического изображения на многослойных фотографических фотопленках и бумагах. Принцип его заключается в том, что в свете источника освещения должны содержаться излучения трех основных цветов: красного, зеленого и синего. При помощи избирательно поглощающих слоев трех красителей производится вычитание (поглощение) из света источника каждого из трех основных. Изменением толщины поглощающих слоев вычитание регулируют так, чтобы в прошедшем свете основные излучения оказались в комбинациях, воспроизводящих нужные цвета.

Чтобы воспроизвести желтый цвет, необходимо на пути источника белого света поставить слой, пропускающий красные и зеленые лучи и поглощающий (вычитающий) синие лучи. Таковым должен быть слой желтого красителя или краски. Существует два способа воспроизведения красного цвета. Первый: берется красный краситель, способный пропускать только красные излучения и поглощать синие и зеленые. Второй: наложение двух слоев красителей — желтого и пурпурного, которые поглотят зеленое и синее и пропустят красное.

Зрительное ощущение можно разделить на две категории: восприятие *ахроматических* — неокрашенных цветов (белый, черный) и *хроматических* — цветовых (любой цветовой тон или оттенок).

Тело называют *белым*, если оно отражает свет без изменения его спектрального состава. Тело называют *черным*, когда оно поглощает все получаемые им излучения. *Серые*, или *средние*, тела — это те, которые частично отражают падающее излучение, не изменяя его спектральный состав.

Известно, что причина многообразия спектральных цветов заключается в длине световой волны. Длина опреде-

ленной цветовой волны вызывает ощущение строго определенного цвета.

Восприятие красного цвета возникает при воздействии на цветоощущающие элементы глаза смеси лучей с длиной волны от 600 до 700 нм, зеленого — от 500 до 600, синего — от 400 до 500 нм. Восприятие красного, зеленого и синего цветов возникает также под воздействием элементарных излучений с длинами волн соответственно 650, 550 и 450 нм. В промежутке между длинными и короткими располагаются волны, вызывающие ощущение основных цветов спектра. На рис. 13 показан спектр в виде цветового круга.

Спектральные цвета — это редкое явление, вызываемое разложением светового луча при прохождении через преломляющие среды. Спектральные цвета видимы в радуге, на гранях хрусталя, в капле росы.

«Цвета взаимно влияют друг на друга. Рядом с зеленым красный приобретает предельную выразительность. В сочетании с желтым он становится «кричащим» и воспринимается при этом более темным, почти кармином. На синем красное приобретает теплый, оранжевый оттенок. На желто-зеленом становится более пурпурным. На черном все цвета кажутся яснее, на белом — глуше. Светлые цвета, например желтый, на белом фоне мало заметны, на черном же — наоборот. Противоположные цвета создают всегда резкие контрасты, образуя сильные, устойчивые эффекты. Чтобы помидоры выглядели красными, нужно уложить их на зеленые овощи. Если же мы уложим их на красную бумагу, то они будут казаться бледно-коричневыми». (Г. Фрилинг, К. Ауэр).

По мере удаления предметы теряют свою насыщенность, цветовые контрасты слабеют. Если цвет не выражает пространственное расположение предметов, он теряет всякий смысл в изображении.

Основными характеристиками цвета являются цветовой тон, насыщенность и светлота. *Цветовым тоном* называют качественное отличие одного спектрального цвета от другого, каждый из которых можно назвать тоном (красный тон, синий тон, фиолетовый тон). Средний, или общий, тон группы цветов представляет собой тот оттенок цвета, который присутствует во всех цветах группы или доминирует в них. Тональностью называется соподчиненность всех цветов композиции. Цвет, который выпадает из общей тональности, не согласован с ней, нарушает цветовую гармонию.

Насыщенность цвета характеризует степень его отличия от серого. Насыщенность цветов в спектре излучения принимается за сто процентов. Когда говорят о насыщенности пятьдесят процентов, то понимают под этим, что в состав цвета входят пятьдесят процентов чистого спектрального и пятьдесят процентов белого света.

Светлота определяет относительную яркость цвета. Ее величина находится в прямой зависимости от коэффициента отражения света поверхностью и от ее освещенности.

Различные цвета можно сравнивать между собой по светлоте. Сравнению по светлоте поддаются хроматические и ахроматические тона.

Цветовой контраст есть сопоставление противоположных тонов, он может включать разные сравнения. По Гельцелю, существует восемь контрастных групп: контраст цветов самих по себе, между светлым и темным, между холодным и теплым, дополнительных цветов между собой, по интенсивности, по густоте, между цветом и его отсутствием, групповой контраст.

Цвет предмета обусловлен окраской и свойствами его поверхности. Видимый цвет может оказаться значительно измененным, так как он зависит от силы и спектрального состава освещения, от удаления предмета и от цвета окружающей среды. Цвет предмета при рассеянном дневном свете принимается за собственный его цвет.

Цветные фотопленки выпускаются двух типов: для съемки при дневном

освещении (цветовая температура 5500 К) и для ламп накаливания (цветовая температура 3200 К). В настоящее время отечественная фотопромышленность выпускает фотопленки ЛН (для ламп накаливания), ДС (для дневного цвета), ЦО (цветные обращаемые): ЦНЛ-32, ЦНЛ-64, ЦНД-32, ДС-4, ЦО-22, ЦО-32 и ЦО-90Л.

Цветная фотопленка. Цветные фотопленки предназначены для получения диапозитивов (слайдов), для получения негативов с последующей печатью с них либо диапозитивов на цветной позитивной фотопленке, либо фотоотпечатков на цветной или черно-белой фотобумаге.

Диапозитивы служат для рассматривания с помощью диаскопа или диапроектора в затемненном помещении. По качеству цветовоспроизведения (насыщенности, богатству тональных переходов) диапозитивы превосходят все иные способы воспроизведения цвета.

Не получив представления о цветной фотопленке, ее характеристиках и возможностях, вряд ли удастся в совершенстве овладеть колористикой цветного изображения. Здесь приходится учитывать не только направление и характер освещения, но и его цвет.

Цветные фотоматериалы в настоящее время выпускаются преимущественно с маскирующими компонентами. В сравнении с обычными они дают более качественное изображение. Идеальная пленка для промышленного, научного, архитектурного, натурного, портретного изображения, для съемок из космоса, когда необходимы высокое цветонасыщение, ничтожно малое зерно и исключительная резкость, позволяющая получить высокую степень увеличения, отвечает всем современным требованиям. Диапазон ее возможностей, по сути дела, не имеет пределов. Пленка пригодна для использования при съемке с дневным светом, с лампами накаливания (с подходящей фильтрацией), а также с излучением электронно-импульсных осветителей. Богатство цветопередачи и характер колористики делают ее практически пригодной для всех способов художественного изображения, для съемки в научных целях и пр. Что касается художественного фототворчества, цветная пленка может обладать свойствами, аналогичными различным техникам живописного изображения: пастельной, акварельной и др.

Только сравнивая изображение цветного слайда с произведениями изобразительных искусств, которые выполняются на холсте, картоне, дереве, можно понять, насколько безграничны возможности передачи цветного изображения на просвет. В этом можно легко убедиться, рассматривая слайды, любуясь витражами: удивительная красота цветного изображения на них воспринимается как инфрасвечение, превращающее цветовые тона в эстетически более значимые явления, воспринимаемые как новая реальность, при которой цвет трактуется одновременно как правдивое восприятие мира и как нечто такое, к чему наше сознание еще не успело привыкнуть.

Что касается познавательной функции искусства, то благодаря цветной пленке возможно образное осмысление ее объективных эстетических свойств. К таким свойствам относятся выразительность пластических форм, колористические особенности натуры, возможность передачи характера освещения при восходе и на закате солнца, в середине дня.

Цветная негативная фотопленка. Несмотря на значительные преимущества визуального восприятия цветных диапозитивов, цветная фотобумага была и остается массовым видом цветного фотографического изображения. Ее не может заменить диапозитив в полиграфии, в быту, где люди привыкли сохранять эпизоды из жизни, напечатанные на фотобумаге. Это позволяет удобно помещать фотоснимки в альбомах и там, где нет возможности

видеть изображение на просвет. По своему применению фотобумага делится на те же категории, что и диапозитивы.

Все виды цветной негативной пленки, обрабатываемые в домашних условиях (с сокращением некоторых второстепенных операций), и дают на негативах изображение в дополнительных (противоположных) цветовых тонах. Подобно черно-белому негативу, с которого получают позитивные отпечатки на фотобумаге, для аналогичного цветного фотопроцесса необходима специальная фотолаборатория, оборудованная в основном так же, как и для изготовления черно-белых снимков. Исключение составляет специальный узел, позволяющий производить цветокоррекцию и вносить изменения в цветопередачу снимка. Одно из ее преимуществ состоит в том, что при печати с цветной пленки можно осветлять или притемнять (корректировать) цветопередачу при помощи светофильтров. Другое преимущество — в возможности получения с одного негатива любого количества фотоотпечатков желаемых размеров.

Светочувствительность и тип пленки. В зависимости от сюжета и условий съемки применяются различные цветные пленки с диапазоном светочувствительности от 32 до нескольких тысяч единиц ГОСТа. Чем выше светочувствительность фотопленки, тем хуже проработка деталей, заметнее зернистость изображения. В тех случаях, когда высокочувствительная пленка перепроявлена, на фотоснимке заметна неоднородность окраски — маленькие, схожие с зернами цветные точки. Для предотвращения зернистости пользуются фотопленкой наименьшей (для имеющихся условий) величиной светочувствительности. Разные по величине светочувствительности фотопленки отличаются друг от друга, как правило, некоторым цветовым оттенком. Поэтому съемку серии фотоснимков производят на фотопленке одного типа.

Когда выдержка очень длительная или очень короткая, может нарушиться цветовой баланс, в результате чего возникнут искажения цветопередачи. Фотографируя на цветную пленку, следует выбирать такое освещение, чтобы длительность выдержки укладывалась в интервале 1/1000—1 секунда. Черно-белые и цветные фотопленки предпочтительно хранить в сухом, прохладном месте.

Фотопленки для дневного и искусственного освещения. Все цветные пленки состоят из трех слоев эмульсии.

В процессе экспонирования в каждом слое запечатлевается воздействие тех цветных лучей, к которым очувствлен данный слой: в верхнем слое — синих, в среднем слое — зеленых, в нижнем слое — красных лучей. Все иные цвета (желтый, голубой, пурпурный) запечатлеваются в двух слоях одновременно, поскольку содержат в себе как бы лучи двух цветов. Так, желтый цвет состоит из лучей красного и зеленого цвета и запечатлевается в нижнем и среднем слоях, голубой — в верхнем и среднем слоях, пурпурный — в верхнем и нижнем слоях.

Подбирая пленку в зависимости от источника света, нужно помнить, что определение экспозиции в цветной фотографии требует особой точности, ибо ошибка приводит к искажению плотности, контраста и цветового тона.

Светофильтры. Светофильтром называется прозрачная среда, изменяющая при пропускании качественный (спектральный) и количественный состав видимого излучения. В цветной фотографии применение светофильтров разнообразнее, чем в черно-белой, и касается как съемки, так и изготовления фотоотпечатков. Причем использование светофильтров имеет как техническое, так и эстетическое назначение. Светофильтры, предназначенные для изменения цветовой температуры источников света приме-

нительно к спектральной чувствительности фотопленок, выполняют функцию коррекции света.

Если возникает необходимость вести съемку при искусственном свете, но на пленке для дневного света, то на фотоотпечатке не будет чистых белых тонов. Белые элементы и все другие при освещении светом ламп накаливания будут иметь желтый оттенок, как если бы перед объективом находился желтый светофильтр. Чтобы устранить этот недостаток, потребуется использовать светофильтр дополнительного света — голубого. Плотность голубого светофильтра примерно равна плотности 40 % светофильтра из комплекта для цветной печати позитивов.

Корректирующий светофильтр, который для краткости называют «ЛН-ДС», т. е. переводящий свет ламп накаливания в «дневной» свет, выпускается промышленностью в виде окрашенной пленки и из окрашенного стекла. По размеру выходного отверстия осветительного прибора лист светофильтра закрепляют в специальном держателе перед осветительным прибором. Если все приборы (с одинаковыми по цветовой температуре лампами) будут иметь голубые светофильтры, то изображение на фотоснимке будет подобно снятому при дневном свете. Аналогичный результат можно получить при использовании голубого конверсионного светофильтра (предпочтительнее из стекла) на объективе фотоаппарата.

Светом ламп накаливания без конверсионного светофильтра можно воспользоваться, если в какой-то части снимаемого пространства необходимо создать световое пятно желтоватого тона.

В практике студийной портретной и рекламной съемки использование светофильтров весьма разнообразно. Например, для создания впечатления протяженности пространства используется прием подсвечивания объектов первого плана утепленным светом, а пространства — голубоватым или синим светом. Также слегка голубоватым светом пользуются для подсветки теней, имитируя тем самым свет от голубого неба. Некоторые портретисты используют моделирующий свет голубоватого тона для подсветки одежды и волос с контрового или заднедиагонального направления.

Одна из проблем цветного студийного портрета — выбор соответствующего фона. Одноцветный фон в павильоне ограничивает творческие возможности портретиста. Если использовать светло-серый фон, который можно освещать окрашенным светом, то сравнительно легко подобрать оттенок или оттенки согласующихся цветовых тонов. Например, на снимке 202 красно-коричневый тон фона получен с помощью светофильтров, укрепленных перед фоновыми осветительными приборами.

Удачу или неудачу портретного снимка оценивают прежде всего по цвету лица модели. Принято считать нормальным цветом лица розовый или желто-розовый тон. Однако лица имеют множество оттенков. Так, для придания бледным лицам здорового цвета лица фотографы используют светофильтр розового оттенка.

Намеренное изменение цвета лица — рискованный прием, который завершается успехом сравнительно редко. В случае удачи даже непривычные оттенки на лице могут создать своеобразное, условное колористическое решение (фото 221). Непривычный фиолетовый оттенок на лице ассоциируется с театральным гримом. Подобные приемы широко используются на телевидении, в кино. Основное требование к цветной подсветке лица заключается в мотивированности, оправданности приема.

На натуре светофильтры используются также в творческих целях. Для усиления окраски травы, неба используют оттененные (клиновые) или ступенчатые светофильтры. Так, при желании усилить окраску белесого неба фотограф применяет оттененный голу-

бой светофильтр. Контроль за распределением тона в пределах поля кадра необходимо проводить по матовому стеклу фотоаппарата. Для крепления эффектных светофильтров и насадок удобен специальный держатель, называемый *компендиумом*.

В последние годы в рекламной и пейзажной фотографии получили распространение комбинированные эффектные светофильтры. Окраска такого светофильтра имеет два или три цветовых тона, резко разграниченных между собой или плавно переходящих из тона в тон. Например, половина светофильтра окрашена в голубой, а вторая — в светло-зеленый цвет. Использование многоцветного светофильтра должно помогать решению задачи, которую поставил перед собой фотограф. Естественно, что могут быть использованы и условные цвета и оттенки, если они отвечают авторским замыслам.

Еще одним приемом, позволяющим обогатить колористическое решение снимка, является использование эффектных насадок (светофильтрами в собственном смысле они не являются). Насадки с мелкими углублениями, нанесенными на стекло, способны создавать вокруг светящихся объектов — свечи, лампы, солнца — лучи белого или окрашенного цвета.

Наибольшее применение находят светофильтры при фотопечати. При аддитивном способе экспонирование фотобумаги производится одновременно или последовательно светом, проходящим через красный, зеленый, синий светофильтры. При субтрактивном способе печати используются наборы светофильтров желтого, пурпурного и голубого цветов. В комплект входит обычно по 11 светофильтров, отличающихся по плотности окраски на 10 % и один 5 %-ный. При печати одновременно могут быть использованы только фильтры одного или двух цветовых тонов.

Поляризационный светофильтр задерживает поляризованные атмосферой солнечные лучи, падающие под углом 90° по направлению к съемке. В этом случае участок неба, казавшийся белесым, получит насыщенную окраску. Подбором положения поляризационного фильтра можно изменять насыщенность окраски этого участка. Причем светофильтр никак не влияет на передачу окраски всех других предметов.

Поляризационный светофильтр обладает способностью удалять блики, отражения в стекле, воде, на лакированной (неметаллической) поверхности. Поэтому он используется и в черно-белой фотографии.

Цветокоррекция. Специфика фотографического художественного творчества по сравнению с живописью ограничивает автора в возможности создания отдельных пятен цвета на желаемом участке изображения. Он не может удовлетвориться репродуктивностью, свойственной фотографии. Палитру красок ему заменяет комплекс изобразительных средств и приемов, которые явно отличаются от возможностей живописца, но в какой-то мере достаточны для создания художественного произведения. Это светофильтры, при помощи которых меняют цветовые оттенки объекта съемки, изменение цветовой температуры ламп накаливания, коррекция цвета в процессе экспонирования фотобумаги, коррекция цвета позитива путем его дополнительной химической обработки, использования светофильтров, совмещаемых с диапозитивом.

Ошибочно мнение, что знания функций каждого из перечисленных средств достаточно для создания художественного произведения. Подлинный фотохудожник в первую очередь пытается найти интерпретацию своей идеи в стройной системе цветовых отношений. Знание методики коррекции лишь помогает ему в этом. Фотограф никогда не станет подлинным художником, если его эстетические познания ограничены лишь техникой

коррекции цвета. Чтобы приблизиться к пониманию прекрасного, требуются художественная образованность, глубокие знания искусства цветосочетаний, их логики, способность к художественному творчеству.

Определение экспозиции является обязательным условием для получения хорошего негатива. Современные зарубежные цветные негативные фотопленки обладают достаточной широтой экспозиции. Пленка допускает широкий диапазон неточностей в экспозиции и при этом позволяет получать цветные фотоотпечатки удовлетворительного качества. Для многих объектов незначительное переэкспонирование или недоэкспонирование может дать вполне приемлемые результаты при печати. Однако некоторые сюжеты обладают таким интервалом яркости, который не способна пропорционально запечатлеть даже пленка со сравнительно большой фотографической широтой.

Широта экспозиции определяется реальным объектом и освещением его: 1) контрастностью сюжета; 2) умением фотографа правильно оценить интервал яркости объекта съемки и выбрать экспозицию по сюжетно важному элементу; 3) возможностью фотобумаги воспроизвести плотность сюжетно важных элементов.

Некоторые сюжеты требуют точного определения экспозиции. При стремлении получить нормальные по плотности и контрасту цветные изображения, пригодные для машинной печати со всех негативов, следует стремиться к достижению правильной экспозиции. Когда сюжет обладает высокой контрастностью, а диапазон яркости сюжета приближается к пяти делениям шкалы диафрагмы, это лишь одна конкретная ситуация. Съемка объектов, в которых светлая тональность приобретает преимущественное значение в виде ярко высвеченных участков, может привести к нежелательным результатам преимущественно в отношении контраста цвета, а это отразится на качестве снимка. Сюжеты с преобладающими темными тонами и наряду с ними участками плотных светов особенно требуют правильной экспозиции.

При желании правильно передать светотональные переходы в теневых участках экспозицию следует определять по темным элементам объекта съемки. Для объекта с преобладанием светлых тонов правильной окажется экспозиция, ориентированная по важному элементу светлой части объекта съемки. Объект, в котором присутствуют как светлые, так и темные элементы, потребует определения экспозиции по способу средневзвешенной яркости, когда в пределы окна экспонометра при замере экспозиции должны попасть светлые и темные элементы. Недоэкспонирование может привести к потемнению серых тонов и переходу их в темно-серые, а сравнительно глубокие тени становятся черными. Хроматические тона изменяются при этом в сторону утепления и снижения яркости. При переэкспонировании характерны потускневшие, высветленные участки.

Если объект съемки имеет сравнительно малый интервал яркости (1:16, что соответствует 4 делениям шкалы диафрагмы), то отпечатки с правильно экспонированных и слегка недоэкспонированных негативов будут отличаться друг от друга незначительно. При определении экспозиции допустимый предел для цветного фотоматериала обычно не превышает половины деления шкалы диафрагмы или половины канала шкалы экспонометра.

Идеальным цветным негативом можно считать такой, который отвечает всем технологическим параметрам, обеспечивающим наилучшее воспроизведение цветовой гаммы при централизованной машинной обработке фотопленки, а отпечатки с него произведены без применения локализованного регулирования величины экспозиции. Получить такой негатив — важнейшая задача фотолюбителей

и профессионалов, которые сами не занимаются обработкой и цветной фотопечатью. А те из них, кто проявляет цветную пленку в своей лаборатории, должны строго соблюдать режим обработки, рекомендованный предприятием — изготовителем и рассчитанным на получение нормальной плотности красителя. Негативы с нарушением режима обработки (ошибки экспонирования, грубые нарушения цветового баланса) отдавать в машинную обработку не следует.

Световой и цветовой баланс. Представление о световом балансе в искусстве фотографии и кино определяется выбранным интервалом яркостей и градацией тонов путем регулировки их на снимаемом объекте. Так, если в освещении объекта участвовали источник рисующего света силой 500 Вт и источник заполняющего света в 150 Вт, то сбалансированность освещения определит меру контраста. Если заменить лампу 150 Вт на 300 Вт или 50 Вт, световой баланс изменится и на изображении будут преобладать или светлые, или темные тона. Другой вариант: объект освещен, как и в первом случае, но дополнительное подключение источника моделирующего света изменит раскладку светотени и тем самым внесет изменения в баланс освещенности. Сказанное имеет прямое отношение к изменению цветности в сторону выбеливания или приглушения цветовых тонов. По сути дела, изменение цветового баланса влечет за собой изменение колористической гаммы.

Цветовой баланс как понятие цветоведческое трактуется в изобразительном искусстве как система цветовых значений, которые могут быть подвержены изменению в процессе творчества как в сторону преобладания теплых или холодных тонов, их насыщенности или расслабленности, так и в яркости и богатстве красок или их высветлении. Мера насыщенности спектральных и дополнительных цветов цветового баланса — категория динамичная. По воле художника и в зависимости от сюжета и стиля она способна принимать самые различные сочетания цветов, но имеет верхний и нижний пределы, от которых и зависит система свето-цветового баланса.

Для цветного фотографирования пригодны все типы фотоаппаратов и объективов, применяемых в черно-белой фотографии.

В результате экспонирования цветного негативного материала в его эмульсионных слоях образуются частичные цветоделенные скрытые изображения. Качество цветного изображения (цветопередача) находится в прямой зависимости от качества фотопленки, спектрального состава света, а также от точности экспозиции. Поэтому рекомендуется устанавливать выдержку по показаниям фотоэкспонометра. Современные фотоэкспонометры («Ленинград-6», «Ленинград-7», «Ленинград-10», «Свердловск-4») позволяют измерять количество падающего и количество отраженного света и соответственно определять экспозиции по освещенности и яркости.

Изучив фотосъемку на цветной пленке, можно добиться получения качественного негатива с довольно правильным воспроизведением цветов натуры. Однако этого явно недостаточно для создания цветного художественного произведения. Ведь мастеру предстоит не только что-то зафиксировать в цвете, но и ясно выразить свою мысль колористически.

Восприятие цвета, как известно, вообще субъективно и более того — значительно субъективней, чем восприятие линейной формы, ибо линия есть объективная данность, а цвет — род ощущений.

На протяжении всей жизни человека процесс восприятия цвета вырабатывает и укореняет в его сознании представления о некоем неизменном цвете каждого предмета: снег белый, листья зеленые и т. д. В известной мере это

заблуждение. Снег не всегда белый, листья не всегда зеленые. Цвет снега, листьев, как и других объектов, меняется в зависимости от времени дня, от действия и взаимодействия разных по цвету отражений (рефлексов), исходящих от окружающих поверхностей, от прозрачности воздушного пространства, от цвета неба. Кроме того, на восприятие цвета влияют свойства зрительного анализатора, а также особенности психофизиологического процесса. Однако по укоренившейся в нашем представлении привычке снег всегда остается белым, листья — зелеными. Причина этого — не столько непосредственное зрительное ощущение, сколько образование прочного условного рефлекса. Такое ощущение цвета психологи называют «явлением константности цвета» или «эффектом принадлежности цвета».

С первых дней своей практической работы над цветной композицией фотограф должен приучать себя уметь отрешиться в нужный момент от навязчивого представления о принадлежности цвета и приобрести опыт иного — аконстантного — видения. Это в первую очередь умение представить себе колористическую картину на фотоснимке с учетом взаимодействия всех цветов и рефлексов, не упуская из виду выдержанность цветовой тональности на всех планах изображения. В этом направлении многого можно добиться умелым применением светофильтров при съемке, а также путем коррекции во время позитивного процесса. Чем богаче такой опыт, тем осмысленней цветовоспроизведение, тем меньше окажутся или совсем исчезнут с фотоизображения цвета, оскорбляющие глаз кричащим, а порой ядовитым тоном, к сожалению, еще часто встречающиеся.

Работая над компоновкой цветных элементов, важно не поддаваться первому впечатлению, а использовать опыт цветного «прочтения» сюжета, основанного на законах цветовых и тоновых отношений. Где это приемлемо, необходимо варьировать расположение элементов композиции, менять цветность фона, приводя его в соответствие с общим цветосочетанием. Такое возможно при съемках натюрморта, портрета, интерьера, в прикладных видах фотографии.

Ощущения, восприятия и представления — это зрительные образы предметов. Зрительный образ в искусстве фотографии есть результат осмысления физически реальной формы. Если разложить эту форму на слагаемые, то ее первичной основой явится контурная форма, т. е. силуэтное очертание. Далее благодаря освещению зрительный образ раскроется и обогатится в полном, нерасторжимом единстве линии, светотени и цвета. Важным завершением образа явится его внутренняя выразительность — психологизм. Зрительный образ можно выразить, руководствуясь одной из двух концепций: первая — изображаю, как вижу; вторая — изображаю, как хочется изобразить.

Цвет в портрете при искусственном освещении. Фотография долгие годы не знала цвета. И весь груз изобразительности несли на себе серо-черные тона. Они в той или иной мере символизируют драматизм, печаль и траур. Фотографы, насколько это возможно, стремились преодолеть это ограничение за счет двух изобразительных средств — мягкого оптического рисунка и разнообразия светов и теней.

С появлением цвета в фотографии сложность колористического воплощения и преобразования портрета по сравнению с другими жанрами фотоискусства возросла. Это объясняется тем, что фотографу приходится сталкиваться с большим количеством цветовых оттенков, обусловленных пластикой лица (окраска щек, губ, лба, волос, глаз, а также цветность одежды и фона).

В портретной фотографии цвет называют «статичным», поскольку модель находится в состоянии покоя. Однако распределением пятен цвета фотограф

может вызывать ощущение экспрессии, движения.

Колористическое решение фотографического портрета не требует какого-либо предварительного плана, схемы, осуществления идеи до контакта с моделью. Выбор того или иного доминирующего цвета или оттенка, места его нанесения делается в процессе работы с моделью, и только тогда можно отдать предпочтение натуральной окраске лица и сохранить ее на снимке либо усилить насыщенность цветовых тонов.

Лучших результатов можно добиться путем окрашивания светотеневого или светотонального ахроматического изображения, эффект которого создает либо один (основной) источник света, либо светотональная композиция, в которой принимают участие дополнительные света (заполняющий и моделирующий). Возникает важный вопрос: с какой стороны направить поток окрашенного света из гаммы красных тонов? Как правило, его направляют с той стороны, с которой он как бы напрашивается. Чаще всего это участки больших по площади собственных теней, которые встречаются при выраженных эффектах диагонального, бокового и заднедиагонального направлений.

Менее всего желательна контрастная раскладка светов и теней. Предпочтительнее такой рисунок света и тени, который исходит не от осветительного прибора, создающего концентрированный световой поток, а от прибора направленнорассеянного и даже рассеяннонаправленного света, при которых плотность теней не столь высока (в пределах нейтрально-серого тона). Подсветивший тень окрашенный свет понижает плотность тени. Когда же контраст велик, то окраска тени кажется неощутимой и тень воспринимается такой, какой она была ранее. Следует обратить внимание, что на полотнах художников абсолютно черную тень можно встретить весьма редко. Обычно ее подкрашивают оттенками разнообразных цветов.

Функция окрашенного света помимо подцвечивания теневых сторон касается всех остальных компонентов светотени. Она окрашивает блики, световые контуры, нежное свечение кожи лица, создавая тем самым нюансы монохрома, которые способны нарушить цветность элементов лица.

Могут быть и другие причины, побуждающие к изменению направления потока окрашенного света. Как известно, отражательная способность кожи лба намного выше, чем других участков лица. У некоторых людей это проявляется особенно отчетливо и на изображении лоб выделяется своей белизной, контрастирующей с цветовым пигментом остальной части лица. В подобных случаях источник цветного света выполняет иную функцию, чем сказано выше. Его устанавливают выше головы, ближе ко лбу, под острым углом к плоскости лица, благодаря чему поток цветного света выравнивает цветность лица. Другая трудно разрешимая проблема фотографического цветного изображения, касающаяся всех жанров фотографии, но более всего усложняющая съемку цветного портрета,— это так называемая «расфокусировка цвета».

Устройство и действие глаза как элемента живого организма более сложно и совершенно, чем у механического глаза — фотообъектива. Дело в том, что хрусталик глаза обладает свойством изменять свою кривизну, в результате чего свет от точек объекта, находящихся на различном удалении от глаза, фокусируется всегда на поверхности сетчатки. Изменение кривизны хрусталика при рассматривании разноудаленных объектов происходит в результате непроизвольного сокращения или расслабления связанных с ним мышц. Рассматривая объемно-пространственные формы (к которым относится и лицо), глаз как бы обегает рассматриваемый объект, фокусируя одну точку объекта

за другой. Такое свойство глаза называется *аккомодацией.*

Объектив такими свойствами не обладает. Он запечатлевает каждую точку в той степени четкости, в какой она удалена от сфокусированной точки, когда глубина резко изображаемого пространства в зависимости от значения диафрагмы не охватывает всего объекта. В результате на этом участке наблюдается потеря четкости изображения. На черно-белом изображении постепенный спад на закруглениях объемной формы воспринимается зрителем как пластический эффект, имеющий художественное значение, ибо на снимке он выглядит как закономерно чередующийся градиент нежного полутона. В тональных переходах цветного изображения происходит трансформация цвета, который приобретает иной характер (в живописи это называется «грязным цветом»).

При съемке цветного портрета жесткорисующими объективами это явление оборачивается нарушением цветовой гармонии и делает снимок неприглядным. Этим можно объяснить то, что подавляющее большинство цветных портретных снимков выполняют «с запасом» глубины резко изображаемого пространства, так, чтобы все элементы лицевой части головы попали в эту зону. Другое дело — применение для этой цели мягкорисующих портретных объективов, где спад резкости значительно более пластичный и, следовательно, иное изменение цвета. Говорить о «грязном цвете» на участках спада резкости уже не приходится. Пластичность оптического рисунка отражается на пластике цвета, и она воспринимается как колористический эффект.

Для колористического рисунка цветного портрета соотношение цвета одежды и фона имеет определяющее значение. От их гармонической слаженности во многом зависит эмоциональная обрисовка модели. Эти отношения можно рассматривать с точки зрения контраста, слитности и гармонии. Контраст, как и всякие иные полярные противопоставления с точки зрения колористики нежелателен. Слитность мешает представлению о силуэте и границах линейных форм. Нейтральный тон фона создает гармоническое сочетание и связь форм фигуры и фона.

Из всего сказанного можно придти к выводу, что правильное воспроизведение оттенков кожи лица есть наиболее главная и доминирующая проблема в изображении человека. Ее усиленное решение и будет определяющим в оценке эстетических качеств портретного изображения, так как несовпадения остальных цветов натуры в портрете не имеет сколько-нибудь важного значения для характеристики портретируемой личности. Неточности воспроизведения кожи лица, как фактуры, так и цвета, являются большим недостатком и обесценивают, может быть, удачную проекцию и выразительность лица.

Цветовая гармония и контраст. Если в одежде присутствуют элементы одного или нескольких насыщенных цветовых тонов, то желательно использовать ахроматический фон серого тона. Степень его светлоты легко изменять уровнем освещенности. Большим подспорьем в такой ситуации будут цветные оттенки от фоновых осветительных приборов. Чтобы приглушить, нейтрализовать яркий цветовой тон одежды модели, потребуется подсветка фона с окраской в близкий цветовой тон.

Фотопортретисты могут научиться у живописцев, как выбором подходящего по окраске фона можно приблизить, казалось бы, несочетаемые цвета в одежде. Например, поэт Майков на картине Рокотова изображен в парадном камзоле зеленого цвета с красными отворотами. И художник соединяет в цветовом тоне фона эти два антагонистических цвета — получается зеленовато-коричневый тон, который гармонирует с тоном лица и «примиряет» красный и зеленый цвета.

Малонасыщенные, малоконтрастные тона фона и модели согласуются с моделью, находящейся в состоянии самосозерцания, раздумий. Контрастные сочетания как теплых или холодных цветов, так и по светлоте в пределах одного цветового тона допустимы в портретах, олицетворяющих молодость, энергию, движение. Но здесь есть то неуловимое «чуть-чуть», когда контрастные сочетания могут превратиться в цветовую эклектику.

В целом ахроматические тона фона в цветном портрете и эквивалентные им по насыщенности другие цветовые тона наиболее универсальны. Однако надо с большой осторожностью относиться к применению чисто-белого и чисто-черного фонов.

Белый тон фона, как правило, плохо сочетается с насыщенными цветовыми пятнами одежды портретируемого, так как возникает контраст по светлоте. Но если модель в светлой одежде или в одежде, имеющей малую насыщенность цвета, если это ребенок или молодая девушка, невеста, то белый фон вполне целесообразен.

Черному фону присуще больше ограничений, чем исключений. На черном фоне модель кажется выступающей вперед. Но гармоничными получаются чаще других портреты, решенные в темной тональности. Глухой, темный фон может стать интересным приемом, когда чернота утрачивает свою однородность за счет цветовых малонасыщенных пятен, соответствующих характеру освещения модели и расположенных, как правило, у головы модели. И опять-таки речь идет о пятнах, отличающихся светлотой от края к краю, не имеющих сколько-нибудь четких границ, что в фотографии принято называть *оттененным фоном*.

Говоря о темном фоне в живописных портретах, в качестве примера уместно привести работы Рембрандта. Обращает на себя внимание то, что темный фон в его портретах отнюдь не черный, что он имеет довольно широкую градацию и практически нет участков, которые бы не имели цветового оттенка. Не только лица портретируемых освещены локальным световым пучком, но и атмосфера на темных участках фона кажется прозрачной, пронизанной светом, а фон богат рефлексами и отражениями.

Главенство модели в портрете диктует и экспонометрический режим освещения модели и фона. Как правило, лицо модели имеет яркость, примерно в два раза (на один канал шкалы экспонометра) превышающую яркость самого светлого пятна на фоне. Самый яркий элемент на фотоотпечатке в первую очередь привлекает внимание зрителя.

Цветная художественная фотография не расходится с живописью в таких понятиях, как выдержанность цветового тона, цветовой гаммы, колорита.

Цветовыми отношениями называют различия в светлоте, оттенках и насыщенности между изображаемыми предметами. Насыщенность, или иначе интенсивность, следует понимать как степень выраженности цветового тона или оттенка, т. е. степени отличия данного цвета от серого. Определяя цветовой оттенок, светлоту и насыщенность, можно с известной мерой точности определить цвет любого предмета и найти отличие между двумя или несколькими предметами в кадре.

Все цвета можно подразделить на *теплые* и *холодные* (рис. 14). К первым относят красные, желтые, желто-зеленые. Эти цвета вызывают ассоциации с цветом огня, солнца, раскаленных предметов. Ко вторым относятся сине-зеленые, синие, голубые, сине-фиолетовые цвета, напоминающие лунный свет, зимний пейзаж, лед.

О цветном изображении, выполненном в том или ином цветовом ключе, принято говорить, что в картине ощутим теплый или холодный колорит. *Колорит* — это определенный тип цветового единства. Он берет начало от валеры, где переходы и соотношения

тонов совершаются в пределах одного цвета. Колорит допускает комбинацию отдельных локальных цветов при условии подчиненности их преобладающему цвету.

Колористическое решение снимка. Серьезно занимающийся цветной фотографией обязательно должен уметь применять любой из методов управления колоритом и в первую очередь обладать умением изобразительной трактовки сюжета.

В отношении к цвету как у художников, так и у фотографов имеются различные подходы и тенденции. Одни предпочитают живописно-валёрный метод, при котором пространственные и объемные отношения строятся на свето-цветовых градациях в более узкой цветовой гамме. Второй подход характеризуется внесением акцентов ведущего цветового ключа в сюжетно важную часть композиции, а иногда и на участок фона. Третья группа мастеров — приверженцы наиболее динамичных цветовых компонентов. Здесь задача заключается в усилении эмоциональности цвета, который в ряду цветовых эффектов принято называть *символикой цвета*. Примерами могут служить огненно-красные сполохи, наблюдаемые при заходе солнца, полоса черного дыма из трубы, яркое цветовое пятно на фоне при съемке портрета в павильоне как символ раскаленного солнца или серебристой луны, усиливающие ассоциативное влияние цвета.

Гармония цветов как следствие художественного восприятия не может быть регламентирована какими-либо правилами или установками. Она конкретизируется в процессе тщательного изучения сюжета. При этом главнейшую роль играет субъективный фактор — предрасположение фотохудожника к определенным спектральным цветам. В зависимости от цветности натуры он выбирает для каждого сюжета один, максимум два насыщенных спектральных цвета, которые и являются доминантой колористического решения снимка. Далее будет решаться вопрос: какими средствами объединить их между собой и с остальными объектами, попадающими на живописную плоскость фотографического кадра?

При данной методике успех полностью обусловлен цветностью объектов съемки и ландшафта вокруг них (при натурной съемке). В этом заключается коренное отличие фотографического художественного творчества, которое обладает ограниченными возможностями для того, чтобы влиять на краски натуры, от живописного, где есть полная свобода в расцвечивании объектов.

Многие фотолюбители, не задумываясь над художественностью колористического решения снимка, не отдают себе отчета в том, к чему они стремятся,— к созданию художественного произведения (фотокартины) или снимка репродуктивного уровня. Может быть, именно по этой причине некоторые начинающие фотолюбители, с энтузиазмом и увлечением делающие свои первые снимки, в дальнейшем охладевают к этому занятию. Те же немногие, кто обладает способностью и художественным вкусом, очень скоро начинают понимать, что при поиске сюжета следует выбирать не столько живописную натуру, сколько ту, которая поддается колористическому преображению изобразительными средствами фотографии.

Если фотографом найден живописный фрагмент действительности, он должен определить, при каких погодных условиях, в какое время дня теплые и холодные цвета достигнут того уровня, чтобы при помощи светофильтра можно было добиться художественного эффекта.

Делая первые шаги в овладении искусством цветного изображения, следует учитывать, что в жизни цвет воспринимается локально, а на изображении, исключая сверхкрупные увеличения,— обобщенно. Глазам не приходится обегать рассматриваемое про-

странство. Поэтому необходимо наблюдать его, видя цветовую гамму не только визуально, но и так, как «видит» ее оптическая система объектива, где цвета выглядят более насыщенными, и на этом основании определять степень цветовых контрастов. Цвет, выпадающий из общей тональности и не согласованный с ней, окажется чуждым и нарушит, по выражению В. Кандинского, «хор красок». Именно на матовом стекле это становится особенно заметно, что также способствует правильности выбора корректирующего светофильтра.

Колористическое объединение тонов. Соседство сплошь поблекших цветов в картине сравнимо с гаммой сплошь серых тонов в черно-белом изображении. Такая расслабленность тона оказывается уместной лишь в редких случаях и, как всякому однообразию, ей нет оправдания, так как в этом случае отсутствует светотональная и цветовая композиция.

Перенасыщенность и пестрота ярких цветов нарушают восприятие, вносят сумятицу, оказывают возбуждающее действие. Присутствие на одном снимке пятен цвета различной окраски, противостоящих друг другу в цветовом круге, создает труднопреодолимый контраст. Стало быть, ни тот, ни другой метод колористического решения для художественного творчества неприемлем. Видимо, от цветовых связей рядом, близко и отдаленно расположенных объектов может зависеть гармония или дисгармония колористического решения снимка (выдержанность колорита).

Искусство не приемлет строгих правил в отношении применения изобразительных средств. Решающую роль играет логика компановки согласующихся и несогласующихся цветовых тонов, что чаще всего зависит от стиля изображения. Например, импрессионистическому стилю чуждо контрастное противопоставление тонов, экспрессионизм же исповедует такое противопоставление. Еще раз посмотрим на фото 235: как насыщен темный тон ствола небольшого деревца на переднем плане, как велика яркость кроны дерева у левой границы кадра, а также желтизна кроны дерева, расположенного вдали. Однако благодаря постепенному спаду насыщенности цветовых тонов по мере расположения деревьев в глубине пространства достигнута впечатляющая цветовая гармония, заслуживающая похвалы автору.

Снимая на натуре, приходится считаться с тем, что условия освещения бывают изменчивыми: то земля осветится яркими солнечными лучами, то облако закроет солнце или небо затянется густыми тучами. Поэтому желательно все факторы, определяющие колористику цветного изображения, нацелить на понижение общего контраста изображения. Представим себе такую картину: в кадре расположены светлоокрашенные здания, дома из красного кирпича, которые окружены зеленью. На проезжей части дороги видны разные по цвету и насыщенности окраски автомобили. Солнечное освещение создает трудноразрешимую задачу — объединение далеких друг от друга по цветовому тону объектов. И никакой светофильтр не поможет решить проблему полностью. Единственное, на что можно рассчитывать — это изменение характера освещения.

По мере понижения освещенности происходит потепление цветового тона объектов, в результате чего понижается контраст и на какой-то фазе потемнения может быть достигнуто желательное объединение цветов. Отсюда вывод: когда речь идет об ослаблении насыщенности всех цветовых тонов, присутствующих в кадре, а не одного из них, то понижение освещенности является средством для получения желаемого колористического решения. Это и есть естественная цветовая коррекция.

Методу художественной цветной фотографии свойственна свобода интер-

претации, возможность вносить некоторые изменения в цветовые отношения, если это делается во имя выражения каких-либо идей. Мера изменения цветности объектов должна ограничиваться той стадией, когда начинает быть заметным искажение цветов натуры.

В художественной фотографии имеется и другое направление — *репродуктивное*, придерживающееся точного воспроизведения цвета. Репродуктивный метод может оказаться единственно приемлемым, когда дело касается науки или техники. Но как метод изображения он — вне искусства.

Цвет наряду с линией составляет основное выразительное средство цветной фотографии. Своей экспрессией цвет способен вызывать различные чувственные ассоциации и усиливать эмоциональность художественного произведения. Понятие «цветопсихология» берет начало из учения Гёте о цвете.

Принято считать, что зеленый цвет успокаивает, красный — возбуждает, синий — усыпляет, желто-зеленые цвета вызывают ощущение легкости и, наоборот, темные тона фиолетово-синего цвета ассоциируются с чем-то тяжелым.

Воздействие цвета связано с впечатлением приближения или удаления от нас объекта. Оно же усиливает ощущение легкости или тяжести. Красный цвет тяжелее голубого, а яркие цвета тяжелее, чем темные.

Эти свойства цвета объясняют влияние его на настроение человека.

Выдержанность хроматического тона может быть достигнута за счет варьирования светлоты одного цветового тона. Такое изображение называется *монохромным*. На фото 195 таким цветом является синий. Просветленные участки неба, отражающиеся в воде, создают представление о глубине пространства.

На фото 196 показано довольно редкое явление — обратная тональная перспектива. Цветовой тон менее насыщен на участке переднего плана по сравнению с насыщенностью в глубине пространства. На фото 198 монохромность достигнута за счет дополнительной дозированной засветки. Первое экспонирование было произведено с небольшой недодержкой. Затвор фотоаппарата взвели вторично и проэкспонировали с четырехкратной недодержкой за красным светофильтром. В результате все другие тона и оттенки были компенсированы («перекрыты») красноватым тоном.

На фото 199 синий цвет фонаря на первом плане создает тональную «точку отсчета». В глубине пространства тон высветляется и переходит в бледно-голубой, что являет собой воздушную перспективу.

При съемке на цветные обращаемые пленки фотографы обычно учитывают и влияние величины экспозиции на цветовые оттенки изображения. Есть общая тенденция, которую необходимо знать фотографу, особенно начинающему: при уменьшении величины экспозиции в сторону недодержки появятся теплые оттенки (смещение в сторону красных цветов); при увеличении экспозиции в сторону передержки оттенки смещаются в сторону холодных (синих) цветов.

Автор фото 200, желая лучше передать мрачные оттенки низкого осеннего неба, установил экспозицию в расчете на проработку подробностей светлых частей облаков. Этой экспозиции оказалось недостаточно для выработки темных частей облаков, что, в частности, и привело к появлению зеленоватого оттенка неба. Передержка в подобной ситуации вызвала бы появление голубоватых оттенков и общего светлого тона облаков, что, вероятно, противоречило авторскому замыслу.

Синий цвет с легким фиолетовым оттенком, которым окрашен сюжет фото 197, образовался в результате пониженной чувствительности зеленочувствительного слоя фотопленки.

Недостаток фотоматериала, выра-

жающийся в различной светочувствительности слоев, легче всего может быть установлен путем съемки экспозиционного клина при включении в кадр серой шкалы. При одинаковой или близкой светочувствительности всех трех слоев серые поля будут переданы серым тоном. Преобладание светочувствительности одного из слоев приведет к появлению цветного оттенка на всех полях серой шкалы. Если тон слабый, то он будет заметен только на светло-сером и белом поле. Преобладание светочувствительности двух слоев (или, что то же, пониженная светочувствительность одного из слоев) приводит к появлению оттенка, который образуется в результате смешения красителей слоев, обладающих повышенной светочувствительностью. Исправить этот недостаток фотоматериала можно путем использования при съемке светофильтра, по окраске совпадающего с цветом, к которому фотопленка имеет пониженную светочувствительность.

Приведенные в пособии цветные отпечатки выполнены с диапозитивов. Особенностью диапозитивной пленки является то, что она дает цветное позитивное изображение сразу после обработки. Повлиять на цветовое решение снимка на такой пленке можно лишь путем использования светофильтров: при съемке — на объективе или присоединив его к готовому диапозитиву.

Исправить цветопередачу при печати с цветных негативных фотопленок можно в довольно большом диапазоне, применяя корректирующие светофильтры желтого, пурпурного и голубого цветов. Однако есть у цветных фотопленок недостаток, который, не поддается коррекции,— разбалансировка по контрастности. Она выражается в том, что при устранении какого-либо оттенка на светлых полях серой шкалы возникают оттенки дополнительного цветового тона на темных полях шкалы, и наоборот.

О строгой выдержанности цветового тона свидетельствует фото 202. Платье модели темное. В данном случае оправдан прием окраски фона. Цветность фона достигнута за счет использования светофильтра перед фоновым осветительным прибором.

Интересен композиционный замысел фото 203. Интерьер и собор, видимый через окно, монохромны. Голубой цвет варьируется в кадре от насыщенного до малонасыщенного, способствуя созданию представления о глубине пространства.

Создание цветного фона за счет использования светофильтров перед осветительными приборами открывает перед фотографом большие творческие возможности, недоступные при работе с цветным или цветными окрашенными в массе фонами. Цветным освещением сравнительно легко получить цветотональные переходы. Прибавлением окрашенного света от других приборов можно достигнуть большого разнообразия оттенков.

На фото 204 сюжет выдержан в светлых тонах, слегка окрашенных голубым отблеском неба. Незначительные по величине пятна оранжевого и желтого заметны на фронтоне здания кинотеатра и куполах церквей. Они не нарушают тональную гармонию и даже оживляют ее.

Строго выдержан колорит фото 205 с преобладающим синим тоном воды. Белые солнечные блики и темные контуры фигур, будучи ахроматическими, не влияют на колорит изображения.

На фото 197 изображены дикорастущие злаки. Их подлинный соломенный цвет не выражен из-за недостаточной (для них) экспозиции, в результате чего они получились черными. По принципу контраста это подчеркнуло яркость капель росы. Фон неба богат оттенками от фиолетово-синего до голубого. В правом нижнем углу заметна часть кроны дерева в виде темно-зеленого пятна. Снимок также можно отнести к числу строго выдержанных по колориту.

На фото 206 преобладает зеленый

цвет. Темная арка контрастирует со светлым домом в глубине. Черепичная крыша изображена светло-коричневой. Этому есть два объяснения. Во-первых, по мере увеличения экспозиции цветовой тон высветляется; во-вторых, крыша была освещена голубоватым светом неба, дополнительным к цвету черепицы.

Выдержанность цветовых тонов не следует понимать как что-то абсолютное. На фото 207 показан фрагмент интерьера; пол, мебель и скатерть имеют оттенки от кремового до темно-коричневого. Верхняя часть снимка — окно в сад (через которое просматривается светло-зеленая листва) — по цветовому тону дополняет коричневый. Однако благодаря выбеленности тонов этот снимок можно отнести к числу колористически приемлемых.

На фото 208 показаны бокалы и их зеркальное отражение. Светло-зеленое пятно сверху, участки черного тона на бокалах с желтыми бликами на них лишили монохромность снимка абсолютного звучания и создали своеобразную динамичность, нарушив спокойствие симметрии.

Из рассмотрения фотографий можно сделать выводы: 1) ограничение по количеству спектральных тонов в изображении для достижения колорита — не самоцель фотографа; 2) колористическое мастерство усваивается через умение сочетать с доминирующим цветом ненасыщенные тона и оттенки других цветовых тонов.

Среди художников распространено мнение, что подлинного колориста отличает умение объединять в композиции хроматические тона с ахроматическими (цветные с серым). На фото 210 — фрагмент Исаакиевского собора. Темные опоры и белые плафоны фонарей первого плана эффектно прикрывают пространство, где, окрашенные оттенками сиреневого тона, возвышаются купола и крыши строений. За ними, в светлой прозрачной облачности, спокойное небо.

Фото 209 может служить примером удачного сочетания в фотографической картине различных цветовых оттенков, исходящих от, казалось бы, полярных цветовых тонов. Золотистые подстаканник и подсвечник, красный цветок, их зеркальное отражение — светло-коричневое и серо-голубое, воздушная среда фона являют собой множество различных оттенков цвета. Удачное колористическое решение найдено благодаря отсутствию цветовых контрастов. Расслабленность (расфокусированность) всех пятен цвета, кроме предметов на столе, создает гармоничную тональность в соподчиненности цветов.

На эффекте высветления цветовых тонов построено изображение на фото 212. Общая цветовая гармония подчеркнута воздушной средой голубоватого тона, через которую угадываются очертания деревьев. Достижению гармонии способствовала и малая глубина резко изображаемого пространства.

Контраст цветов на фотоснимке зависит от окраски предметов, световой обстановки, в которой они находятся, состояния атмосферы и степени резкости изображения объекта, что необходимо учитывать при работе над цветовой композицией снимка. На фото 211 автор снимка выделил в качестве главного элемента пешеходный мостик. Сфокусировав изображение по мостику, он добился четкого его изображения и правильной цветопередачи. Слой воздуха, отделяющий первый план от дальнего, просветлен. Убедительно пространственное и цветовое решение.

На фото 214 первый план — скульптурный фрагмент фонтана, который является прелюдией каскада фонтанов, видимых на среднем плане. Но чтобы изобразить резкими формы первого плана и струи фонтанов в отдалении, необходимо было использовать большую глубину резко изображаемого пространства. И в результате изображение получило насыщенные цветовые тона. Такой подход неизбежен в подобных сюжетах.

В ясный солнечный день можно показать красоту дальнего плана, передав его в насыщенных цветовых тонах. Автор снимка 213 в качестве объекта первого плана использовал заиндевелые ветви (в углу кадра). Расстояние между ближним и дальним планом представляет впечатляющую картину заснеженной равнины. Единственным средством показа протяженности снежного поля в глубину является в данном случае удачно расположенная фигура лыжника.

Приемы передачи впечатления от глубины пространства в цветном пейзаже могут совпадать с теми, которые используются в черно-белом изображении, а могут строиться на особенностях отображения цветовых тонов по глубине. Так, на фото 216 темные стволы деревьев первого плана подобны аркам, между которыми видны зеленые камыши и дальний песчаный берег. Глубина пространства воспринимается во многом благодаря высветлению зеленого тона камыша на ближнем берегу и травы на песчаном дальнем берегу. И все же богатство оттенков зеленого и желто-зеленого тонов способствует более яркому впечатлению от глубины пространства по сравнению с подобным же черно-белым изображением.

На фото 217 хорошо видны признаки воздушной перспективы, которые выражены в том, что по мере удаления в глубину зеленые тона веток сосен, травы светлеют и голубеют. Автор удачно выбрал высокую точку съемки; включением косогора с желтой травой, тропинкой в пойме реки, плавного изгиба русла реки он усилил впечатление от далей, типичных для средне-русской равнины.

Фото 220 как бы совместило в себе приемы передачи глубины пространства, отмеченные в фото 216 и 217. С первым его роднит колорит, со вторым — наличие первого плана, отличающегося по цветовому тону, а также утрата насыщенности тона деревьев в глубине. Есть и еще один общий прием выразительности: крапива и цветы на ближнем плане (фото 216 и 220) как второстепенные элементы выведены за пределы глубины резко изображаемого пространства.

В жанре натюрморта колорит снимка целиком в распоряжении снимающего. Нередко случается, что насыщенные цветовые тона настолько привлекают начинающих, что они совмещают в снимке контрастные по цветовым тонам предметы (фото 218). И хотя цветовые тона овощей привычны нам из повседневного обихода, в предложенном варианте они скорее напоминают рекламу в овощном магазине, чем колористически собранный натюрморт. В следующем фото (219) к красным и зеленым цветовым тонам добавлены синий, белый и коричневый. Так как в натюрморте присутствуют предметы с окраской всех основных цветов спектра, а также ахроматический белый, равномерно распределенные по плоскости снимка, колорит его воспринимается как более гармоничный, хотя и он несет в себе рекламное начало.

Пример тональной гармонии показан на фотографии с нарциссами (215). При съемке использован прием введения в снимок зеркала с отражением в нем, который позволяет увеличить глубину пространства в снимке.

Тональность фотографического цветного портрета зависит в основном от тональности трех компонентов — лица, одежды и фона. Так как лицо является доминантой портрета, то необходимо подчинить ему все другие цвета (одежды и фона).

Тональность лицевой части головы сочетает в себе цвет кожи лица, глаз, губ, волос, а также оттенки макияжа. Это объективная данность, которая решается соответствующим освещением модели. При этом фотограф встречается с некоторыми сложностями тональных контрастов, заложенных в лицах самой природой (бледнолицые брюнеты, смуглые блондины, красно-

щекие блондины). Одни лица освещают менее, другие — более ярко, стремясь понизить естественный цветовой контраст. Далее оценивают цвет одежды, считая нежелательным присутствие контрастных цветовых тонов на больших участках.

Согласовав тональность лица с цветами одежды, переходят к завершающей фазе колористического решения — поиску цветности фона. При этом исходят из принципа, что любое решение, при котором цвет фона сочетается с общей тональностью, не «выпадает» из нее, окажется приемлемым. В результате гармоничного сочетания тонов лица, одежды и фона возникнет осмысленное колористическое решение, которое можно назвать общей тональностью портрета.

На фото 201 дан пример удачного сочетания тональностей объекта и фона, объединяющего их по признаку преобладающего цвета. На фото 230 соотношение тональностей фона и костюма близки и выражены темным тоном, что выделило коричнево-красный тон лица и сделала ощутимей контраст с седыми волосами. Такой изобразительный прием не следует отвергать, так как в данном случае темные тона по своей насыщенности близки к серому. И в таком виде они вполне совмещаются с основным красно-коричневым тоном лица.

На фото 221 поток верхнего света создал эффектные блики на лбу, щеках, на верхней губе. Тени в глазных впадинах, на лбу, подбородке, под носом создают тональный переход к изображению темных волос.

На фото 224 — пример насыщенных, колористически не сочетающихся тонов: оранжево-красного тона лица, синего тона свитера, желтого и зеленого тонов фона.

На фото 223 — пример излишней цветовой экспрессии (насыщенный красный цвет джемпера и синий цвет фона) при весьма спокойном состоянии модели.

На фото 222 сиреневый тон кофточки, сочетающий в себе одновременно синий и красный цвета, ввиду слабой насыщенности приобретает характер утепленного тона, который вполне сочетается с насыщенной окраской лица и волос модели. Подобное колористическое решение оказалось выдержанным и гармоничным, тем более что оба тона близки в цветовом круге.

На фото 225 изображена девушка в рост. На руках, лице и фигуре виден красивый тон от света, прошедшего через полотно зонтика. Модель отличает непринужденность позы. Портрет выглядел бы привлекательнее, выбери автор фон, более соответствующий художественному портрету.

На фото 226 молодая особа. Ее лицо очерчено светлым контуром. На ней неяркое платье, в руках алые тюльпаны. Начало лета. Молодая зелень, просвеченная солнечным светом, воспринимается массой желто-зеленого цвета. Яркие тюльпаны не мешают колориту снимка.

Портрет на фоне городского пейзажа в сумеречное время — один из наиболее сложных и редко встречающихся видов съемки. На фото 227 такая попытка осуществлена неудачно. Эффект освещения модели не согласуется с эффектом освещения окружающего пространства.

Хорошим вкусом фотографа в выборе цветности фона отличаются снимки 228 и 229. Однако необходимо отметить досадный промах автора снимка 229, допустившего такое наложение, когда ствол дерева как бы «вырастает» из головы.

Среди начинающих заниматься цветной фотографией можно встретить тех, кто увлекается контрастным сопоставлением цветов, излишней красочностью. По мере обретения художественного вкуса, «колористического чутья» это увлечение проходит. Утверждается свой стиль, в рамках которого совершенствуется цветовая гамма.

На фото 232 — результат выполнения учебного задания: выделить глав-

ный объект снимка путем усиления или изменения его собственной окраски. Дополнительным освещением скульптуры светом ламп накаливания, дающих свет теплого желтого оттенка, удалось усилить цветовой тон скульптуры. На фоне зала, освещенного светом холодного цветового тона, скульптура кажется выступающей вперед благодаря теплой окраске. По принципу контрастирующих тонов, по яркости, крупности плана, резкости изображения скульптура явно главенствует в снимке. Вместе с тем благодаря незначительной насыщенности тонов в снимке нет значительных цветовых контрастов.

На фото 231 изображен праздничный фейерверк. Впечатляет узор линий и брызг окрашенного света, небо озарилось, приняв темно-фиолетовый тон. Опытные фотографы выбирают момент для включения затвора, когда горящий состав почти достиг верхней точки, и заканчивают экспонирование во время падения снопа искр (1—2 с). В таком случае на снимке виден распускающийся сноп световых полос, создающий эффект фейерверка.

Пейзаж на фото 217 выдержан в оттенках сине-зеленой гаммы, колористически он однороден. Автор снимка нашел удовлетворительное решение, включив в качестве переднего плана косогор с пожелтевшей травой.

Типичный среднерусский пейзаж с полем и перелеском изображен на фото 233. Зеленая трава и купа дальних деревьев, прикрытая утренней дымкой. В качестве символа наступившей осени автор выбрал для нужного плана молодые осины с оранжево-красными листьями и подсыхающей травой коричневатого цвета.

В отличие от предыдущего символ золотой осени на фото 234 показан на среднем и дальнем планах. Изображение живописно сочетается с отражением деревьев в воде и рябью, которое утратило четкость очертаний и приобрело теплую окраску. Голубое небо, в котором по-летнему белые кучевые облака и низко нависшие серые тучи, олицетворяет раннюю осень.

Пейзаж (фото 235) по нежности, ясности и прозрачности цвета напоминает акварельный рисунок. И такое доступно цветной фотографии.

Широкий градиент высветления тонов морского пространства (фото 236), покоряющий глаз колорит, где все подчинено глубокой идее, где нет ничего лишнего, где все подчеркивает предвечернее спокойствие и умиротворенность природы, ставят его в ряд с выдающимися произведениями цветной фотографии.

Бурный поток между огромными валунами особо выразителен на переднем плане (фото 237). Удачно выбранный вертикальный формат снимка исключил из кадра все, что может отвлечь от воды. Серо-коричневые тона переднего и среднего планов оживляются сопоставлением с зеленью заднего плана.

Пейзаж на фото 238 импрессионистичен. Контровой свет насквозь просветил зелень, создал белые яркие блики на воде и листве. В пейзаже реализована творческая установка, которой вдохновлялись художники-импрессионисты,— передать впечатление от увиденного. Данный снимок — подтверждение широких возможностей фотографии в изображении природы.

Пример удачного решения технических и творческих задач демонстрирует фото 239. Дорожка Летнего сада — один из типических сюжетов в фотографии. При недодержке в тенях исчезают подробности и возникают контрасты в сравнении со световыми частями изображения. В данном случае фактура зелени и дорожки хорошо просматривается и в теневых, и в световых участках. В заслугу автору следует поставить и то, что он выбрал для съемки момент, когда среди прогуливающихся не оказалось людей в одежде тонов красной гаммы.

На фото 241 показан натюрморт из винограда и яблок, освещенных заднедиагональным светом. Контровой

свет, как и заднедиагональный, считают эффектным. Прозрачные тела он просвечивает изнутри, выражая их фактуру бликами и полутоном. Фон, освещенный в унисон с цветовой гаммой натюрморта, создает законченную колористическую картину.

На фото 240 картина быта. За столом сидит мальчик, лицо которого освещено заднедиагональным светом. Контраст светотени создает резкое сопоставление участков светов и теней. На цветном изображении светлые, яркие цветные тона как бы распределены между участками темного ахроматического тона. В иной обстановке такое освещение портрета казалось бы незаконченным. Однако в нашем случае, когда преследуется не только портретная цель, данный эффект освещения убедительно свидетельствует о солнечном летнем дне и о типичности эффекта. Белая скатерть, которая в иных случаях могла бы показаться излишне белой, будучи притенена преобладающим в кадре букетом цветов, дополнила живописную картину.

Насыщенные спектральные тона в сопоставлении создают иллюзию движения цветовых пятен (экспрессию). На фото 243 ночной пейзаж. На переднем плане вертикальные полосы красного, желтого и синего цветов. На среднем плане цветовые линии расположены по горизонтали. За ними пятнами синего и желтого цветов вписываются фонари. Преимущественную окраску пространства создают натриевые лампы, спектр излучения которых лежит в зоне желтого цвета. Небо получило не свойственный ему желто-зеленый оттенок. Причиной подобного явления бывают нарушения цветопередачи при длительном хранении пленки, а также технологии обработки.

Сумеречное время, особенно при заходе солнца, изобилует разнообразными цветовыми эффектами (фото 242, 244). При ясной атмосфере впечатляющими бывают переходы от темно-красного тона у линии горизонта через оранжевые к голубым, синим и фиолетовым тонам над головой наблюдателя. Воздушная же дымка, задерживая коротковолновую часть спектра, способствует окраске воздуха и наземных предметов в теплые оранжево-красные тона и дает возможность включать в кадр открытый диск солнца.

Если в целом окинуть взором все возможные цветовые сочетания, встречающиеся в мире природы, то можно отметить одну особенность в психологии восприятия цветосочетаний: даже контрастные по цветовому тону природные объекты в своей среде воспринимаются как согласующиеся между собой. Каждый из нас любовался гроздьями оранжево-красной рябины на фоне зеленых ветвей и голубого неба (фото 245). И в этом смысле природа служит человеку неиссякаемым источником для постижения цветовой гармонии. Задача каждого из фотографирующих на цветные фотоматериалы — быть прилежным учеником у талантливого мастера, каким является природа.

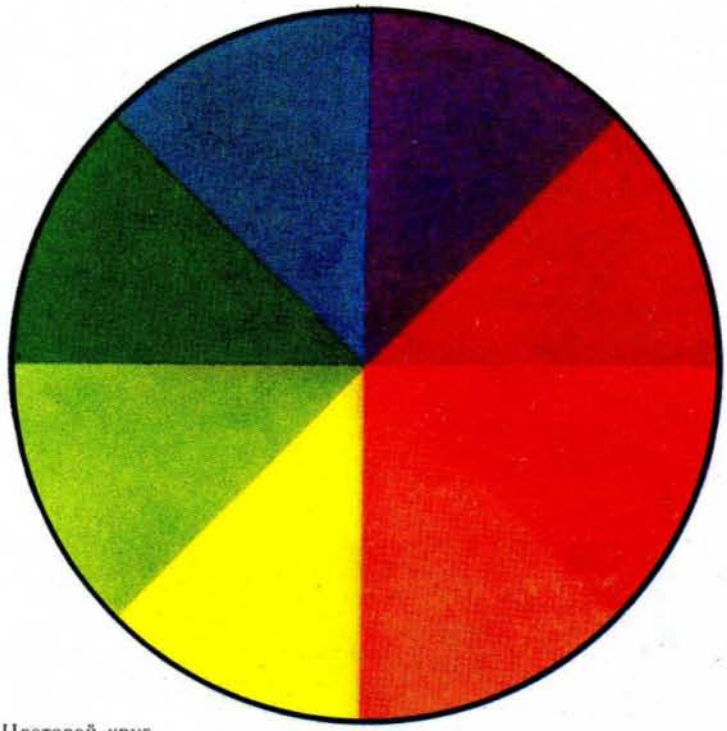


Рис. 13. Цветовой круг

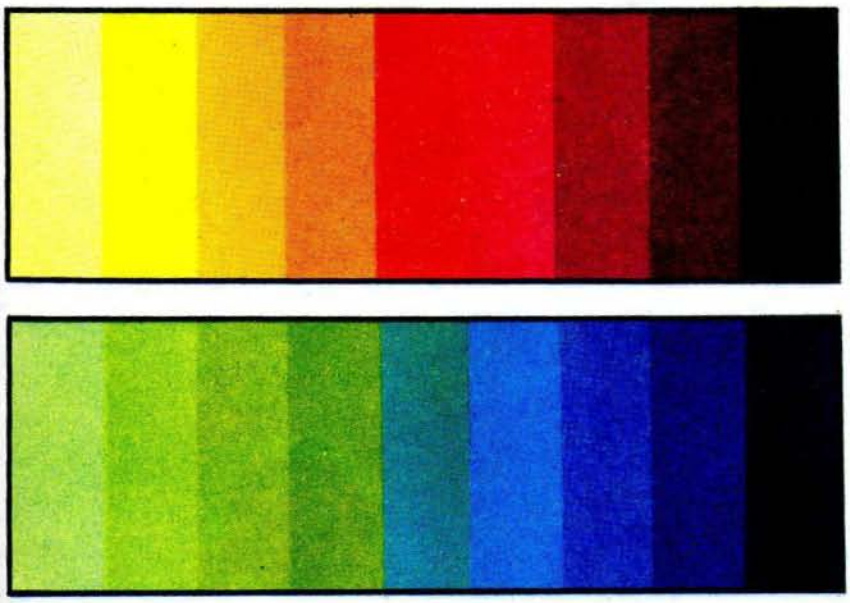


Рис. 14. Холодные и теплые тона

Фото 195

Фото 196

Фото 197

Фото 198

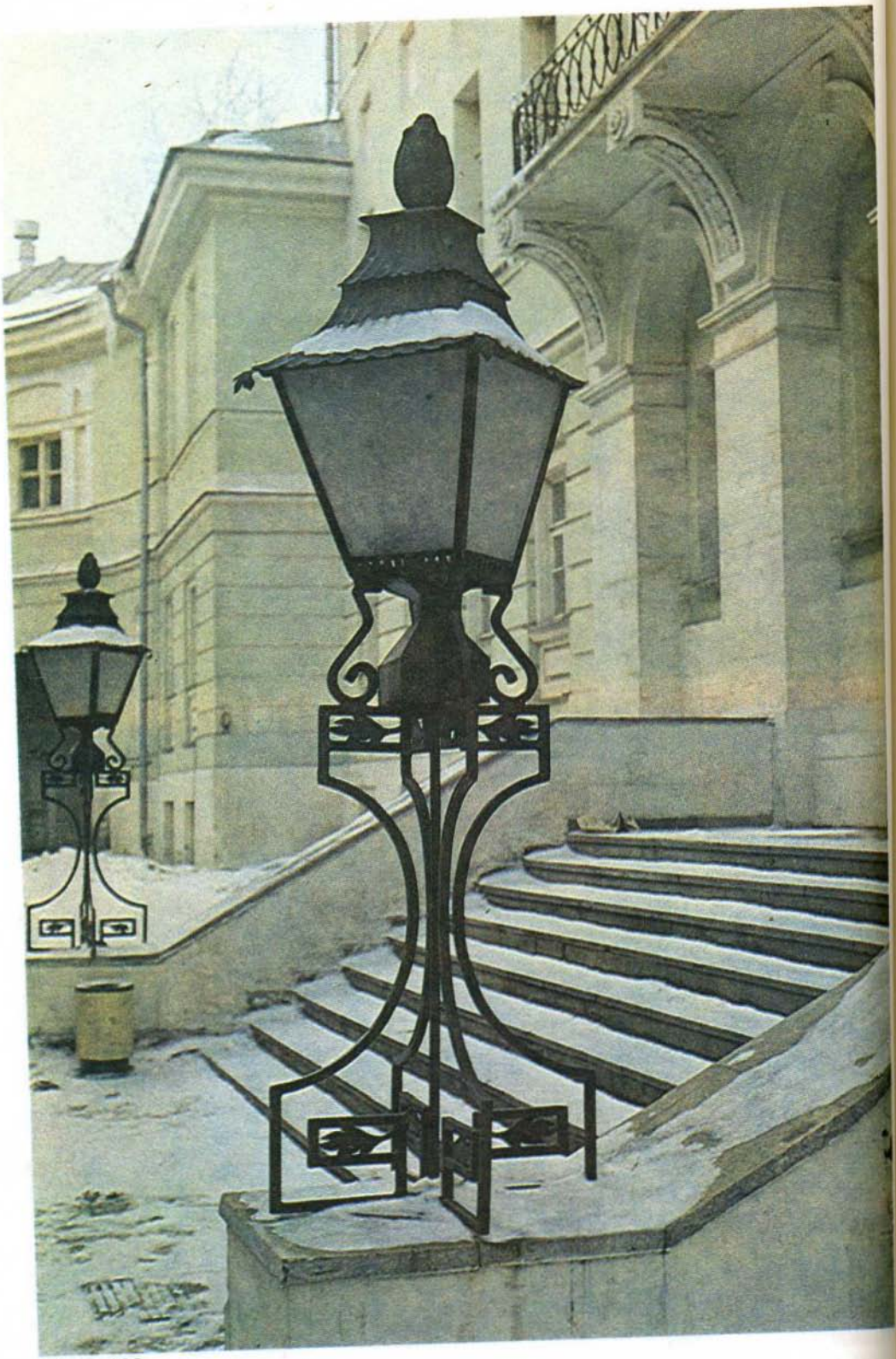


Фото 199

Фото 200

Фото 201

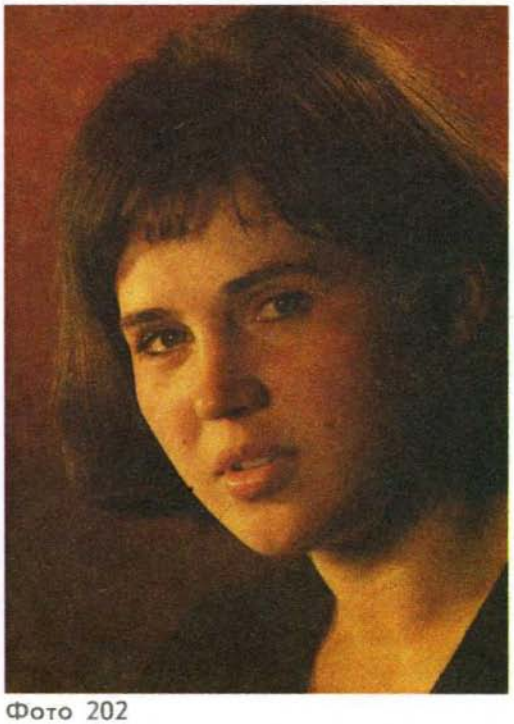


Фото 202

Фото 203

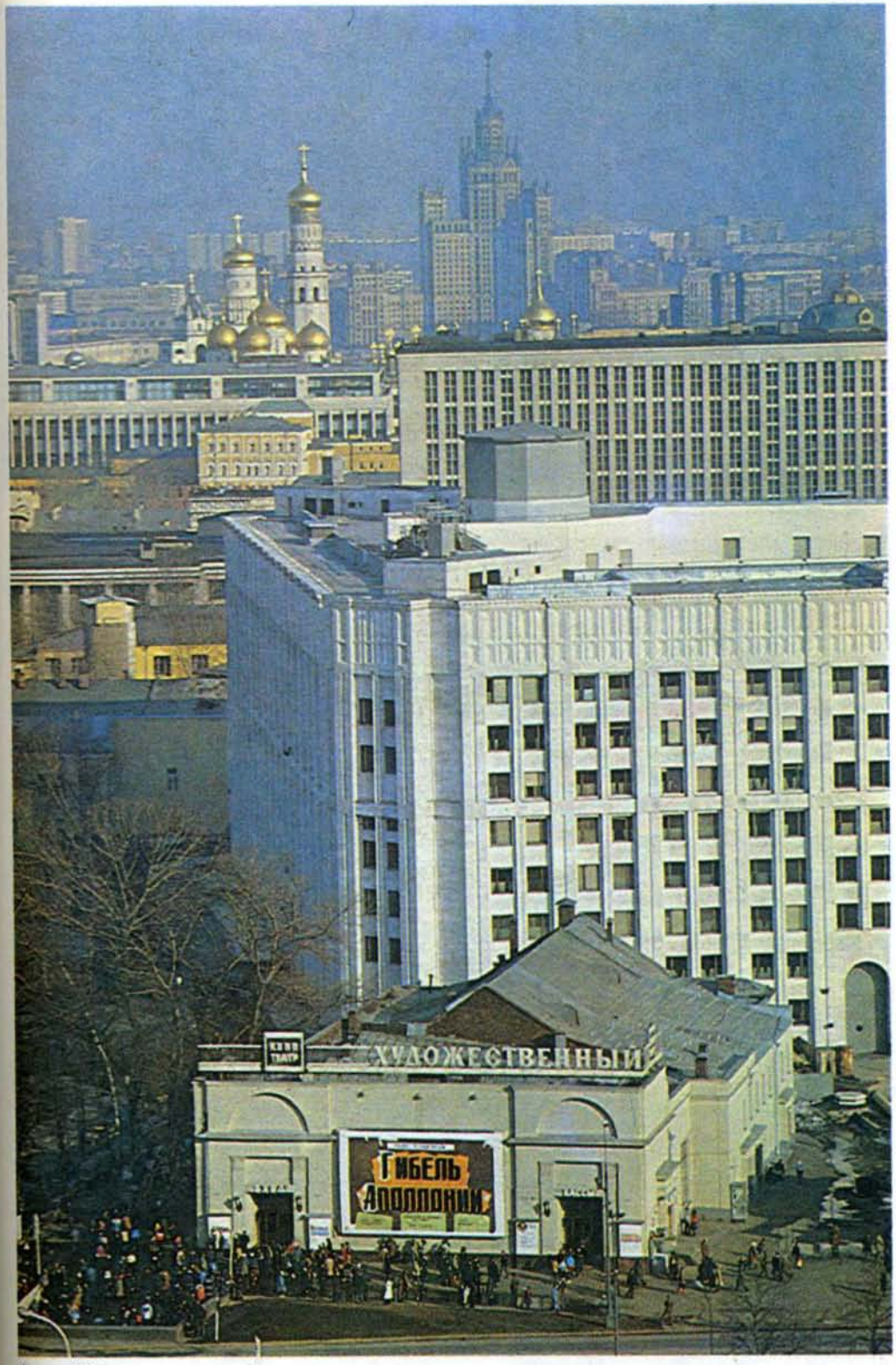


Фото 204

Фото 205

Фото 206

Фото 207

Фото 208

Фото 209

Фото 210

Фото 211

Фото 212

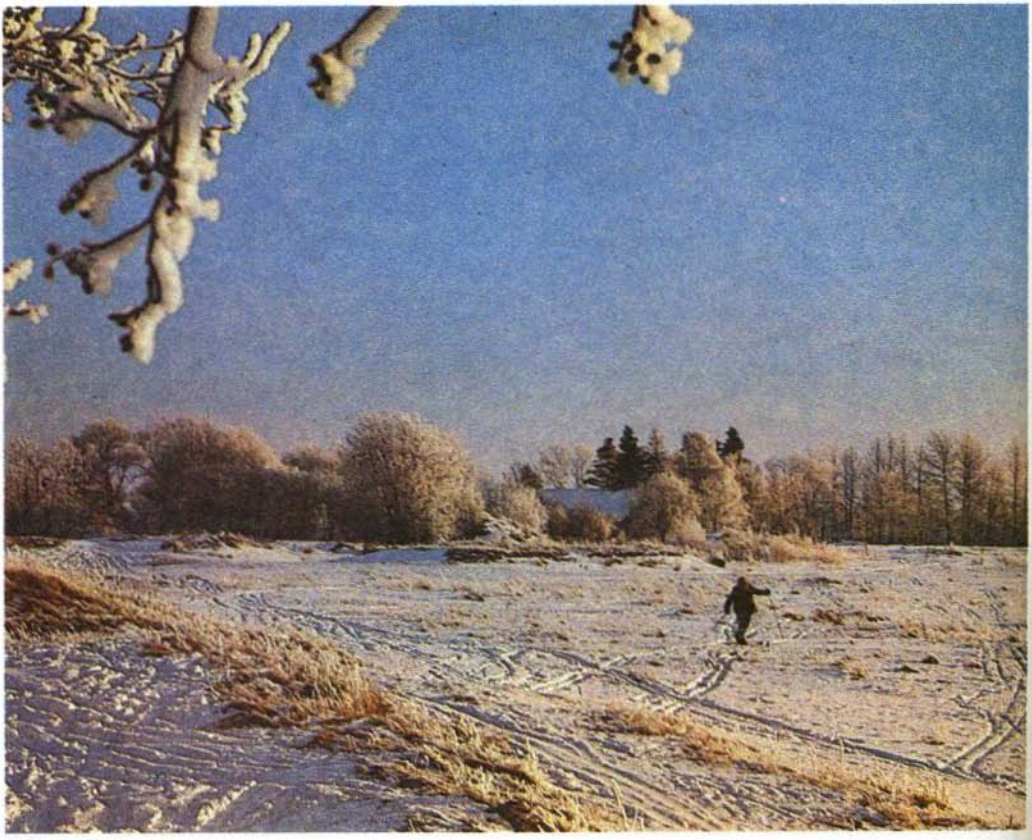


Фото 213

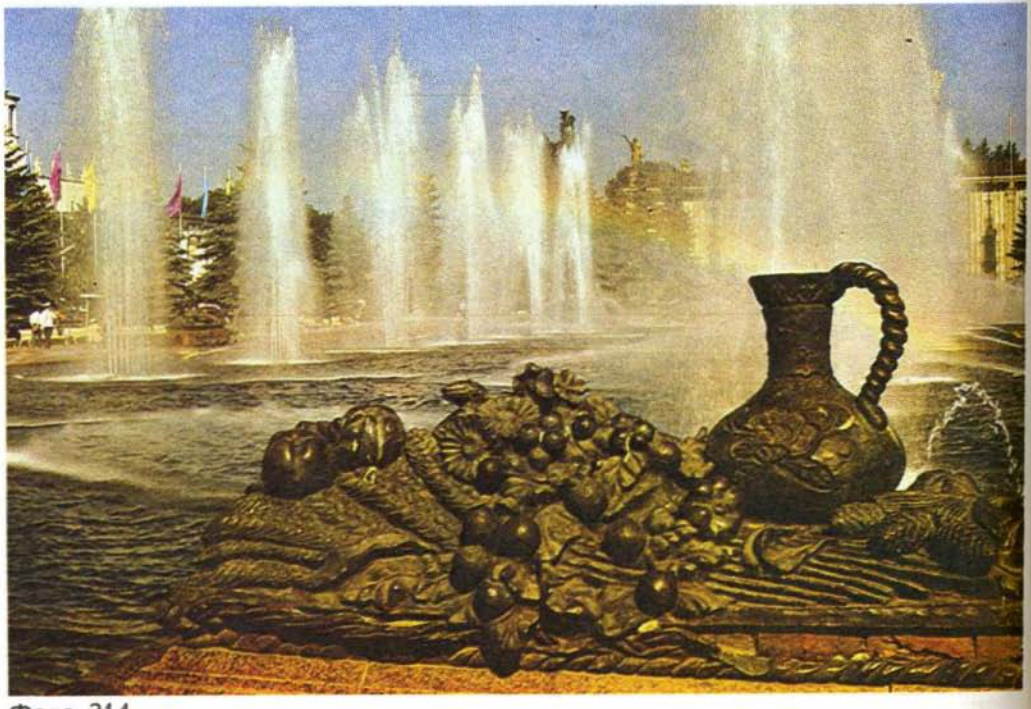


Фото 214

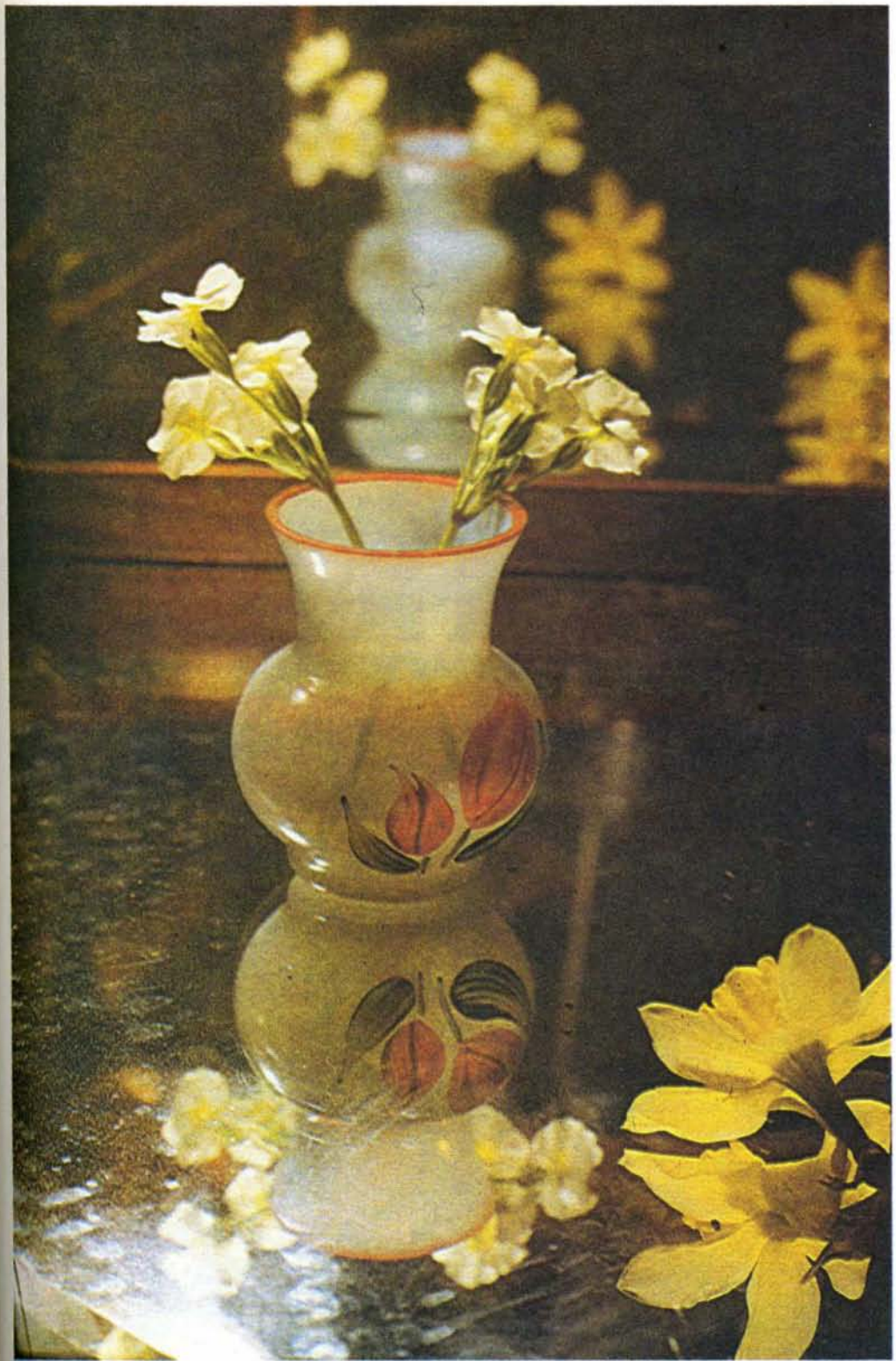


Фото 215

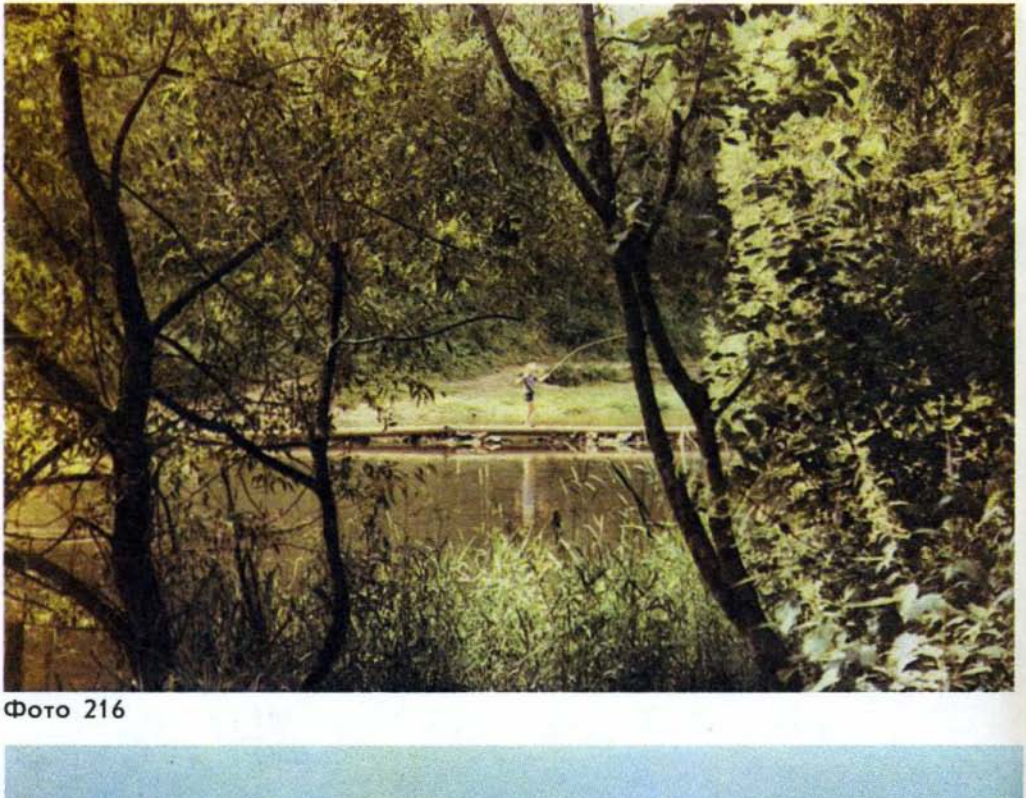


Фото 216

Фото 217

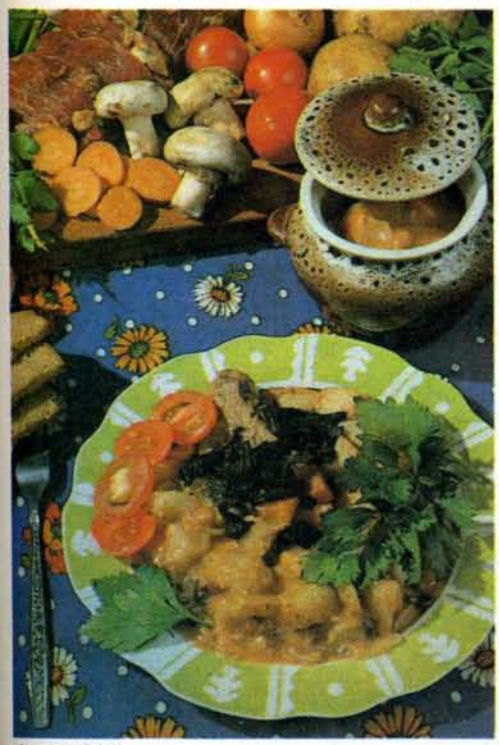


Фото 218

Фото 219

Фото 220

Фото 221

Фото 222

Фото 223

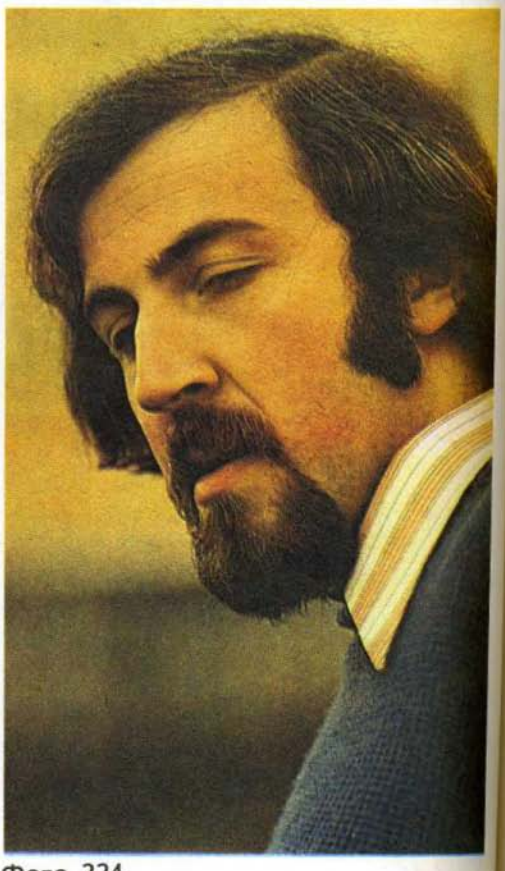


Фото 224

Фото 225

Фото 226

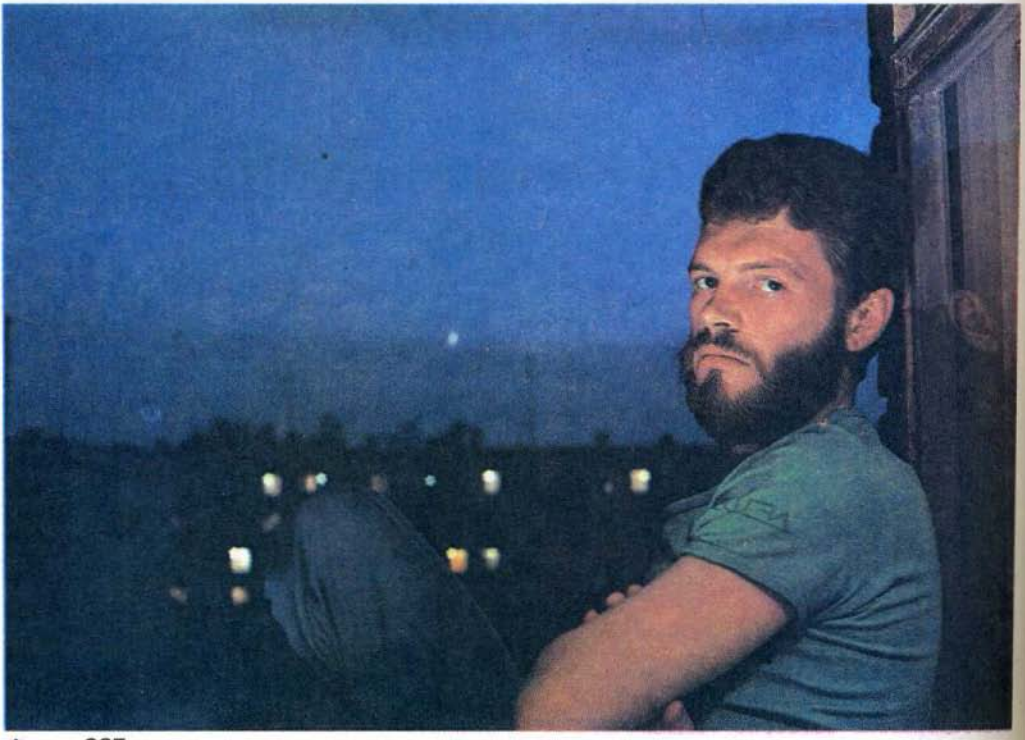


Фото 227

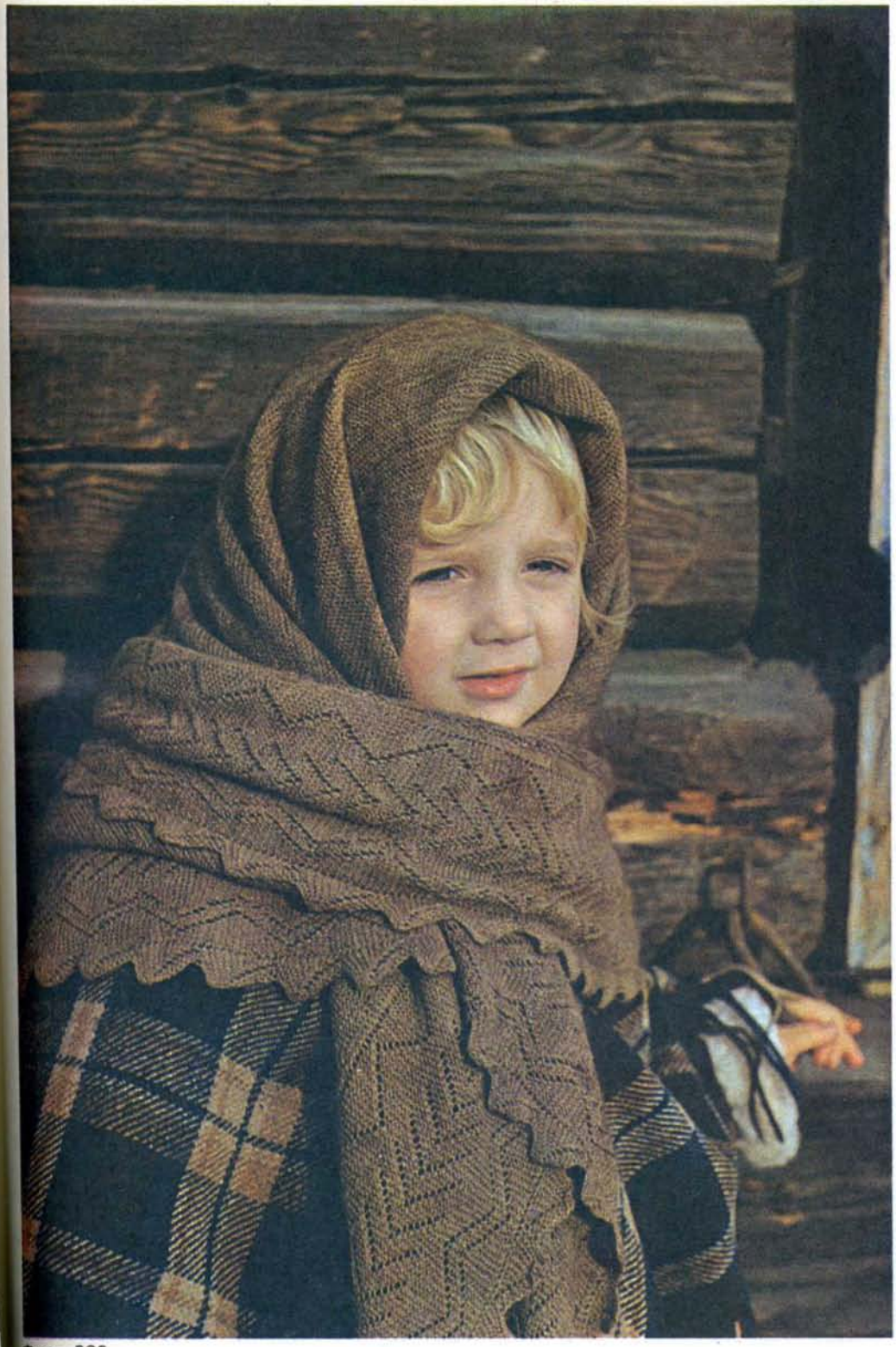


Фото 228

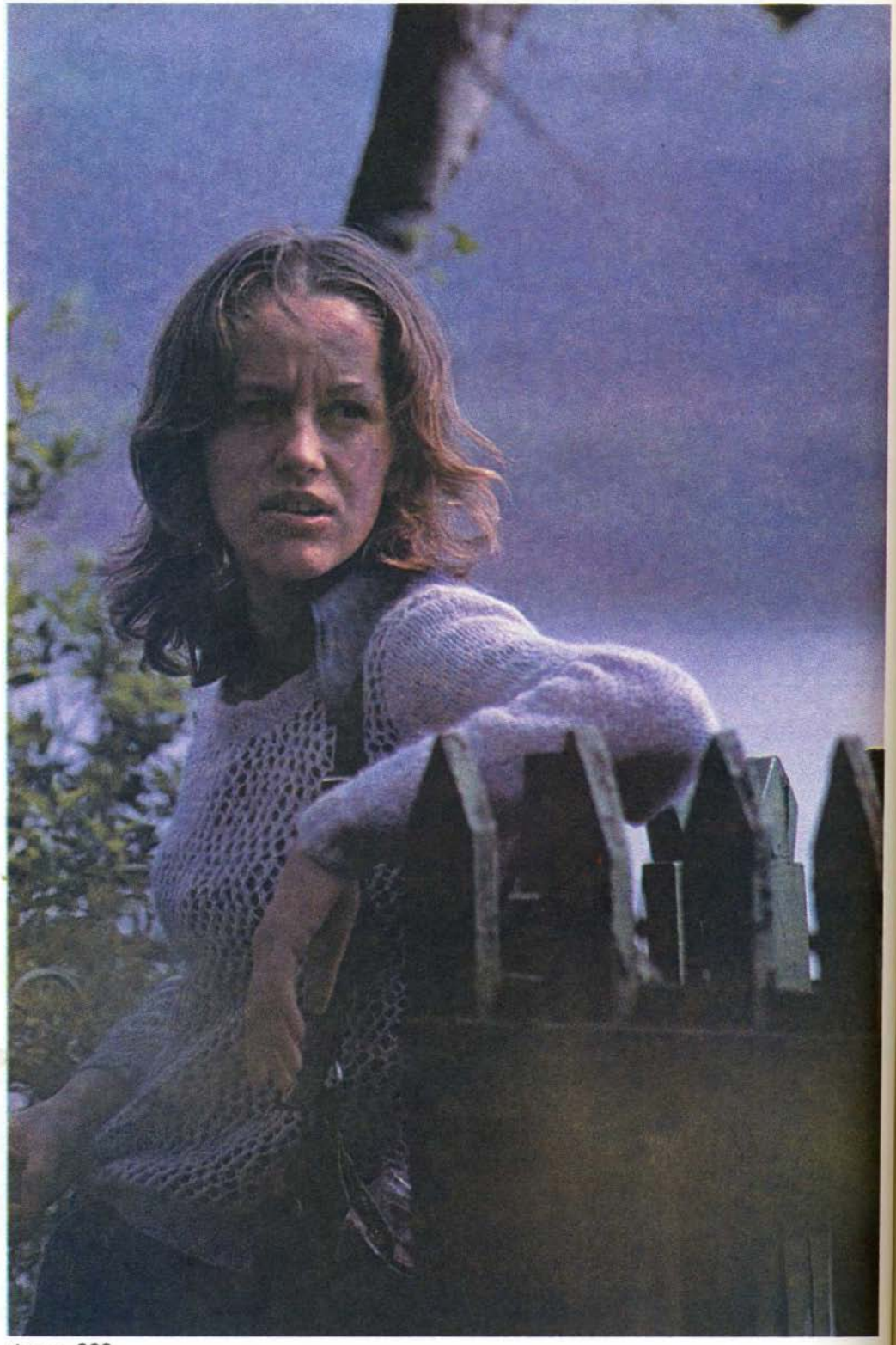
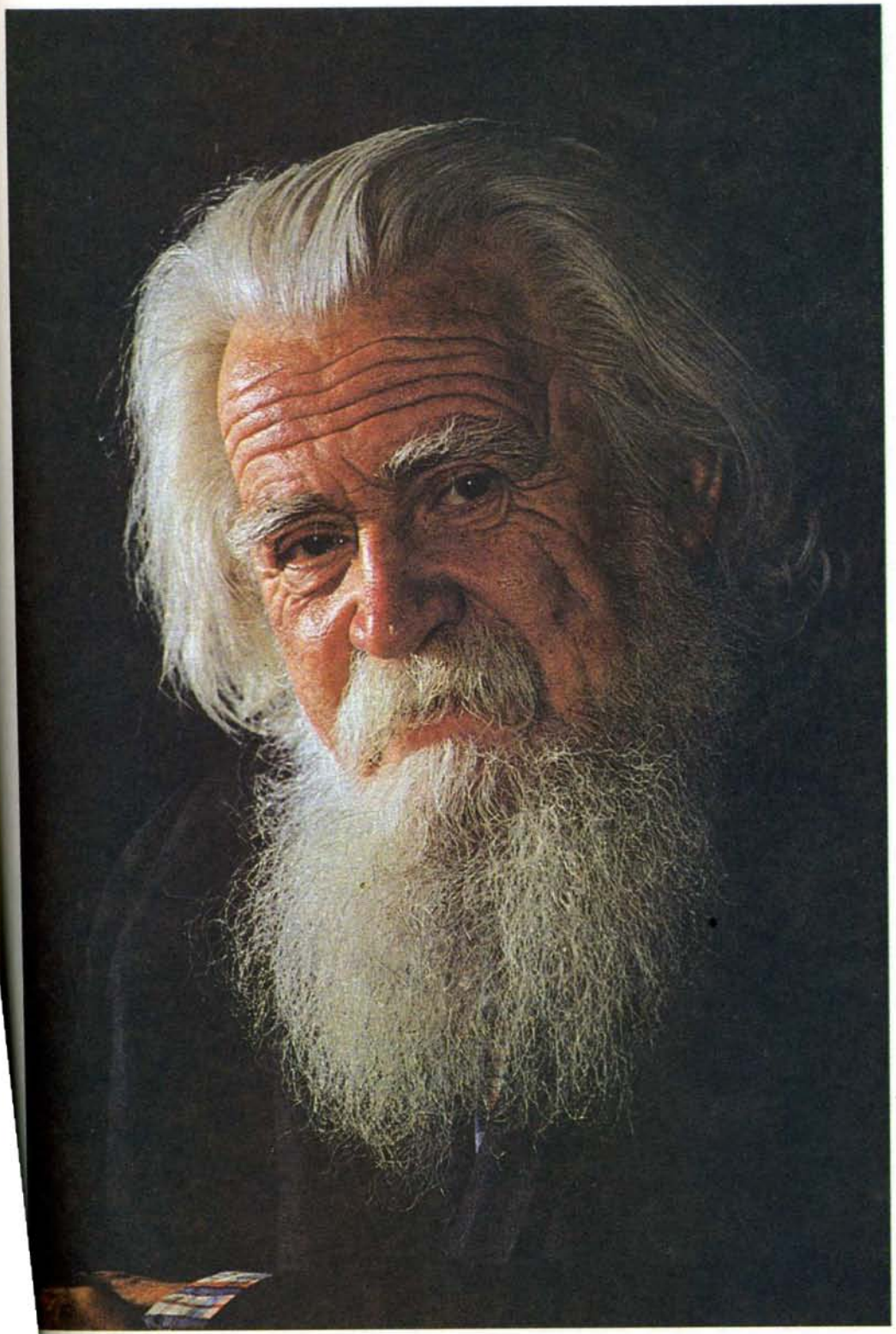


Фото 229



ото 230

Фото 231

Фото 232

Фото 233

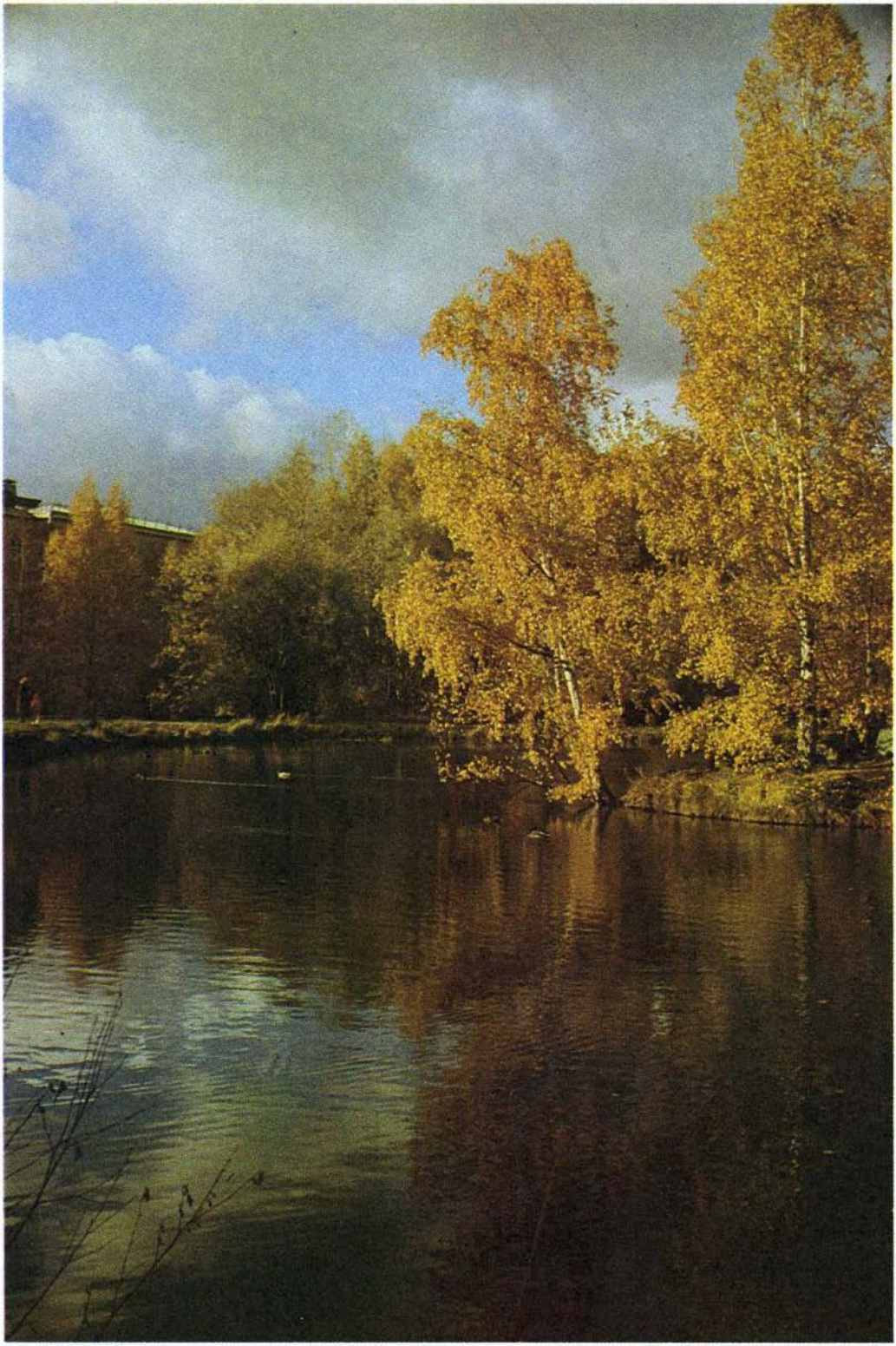


Фото 234

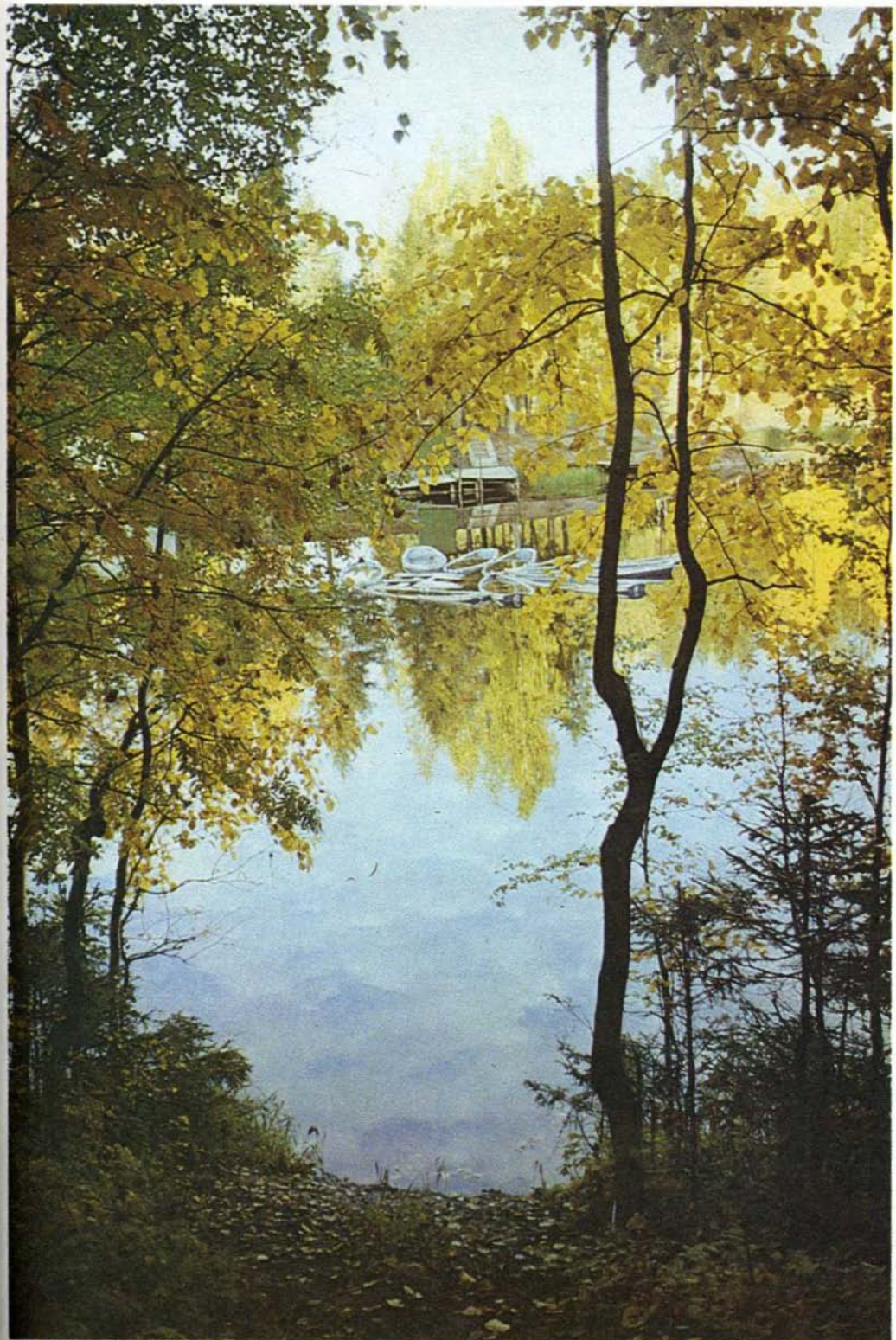


Фото 235

Фото 236

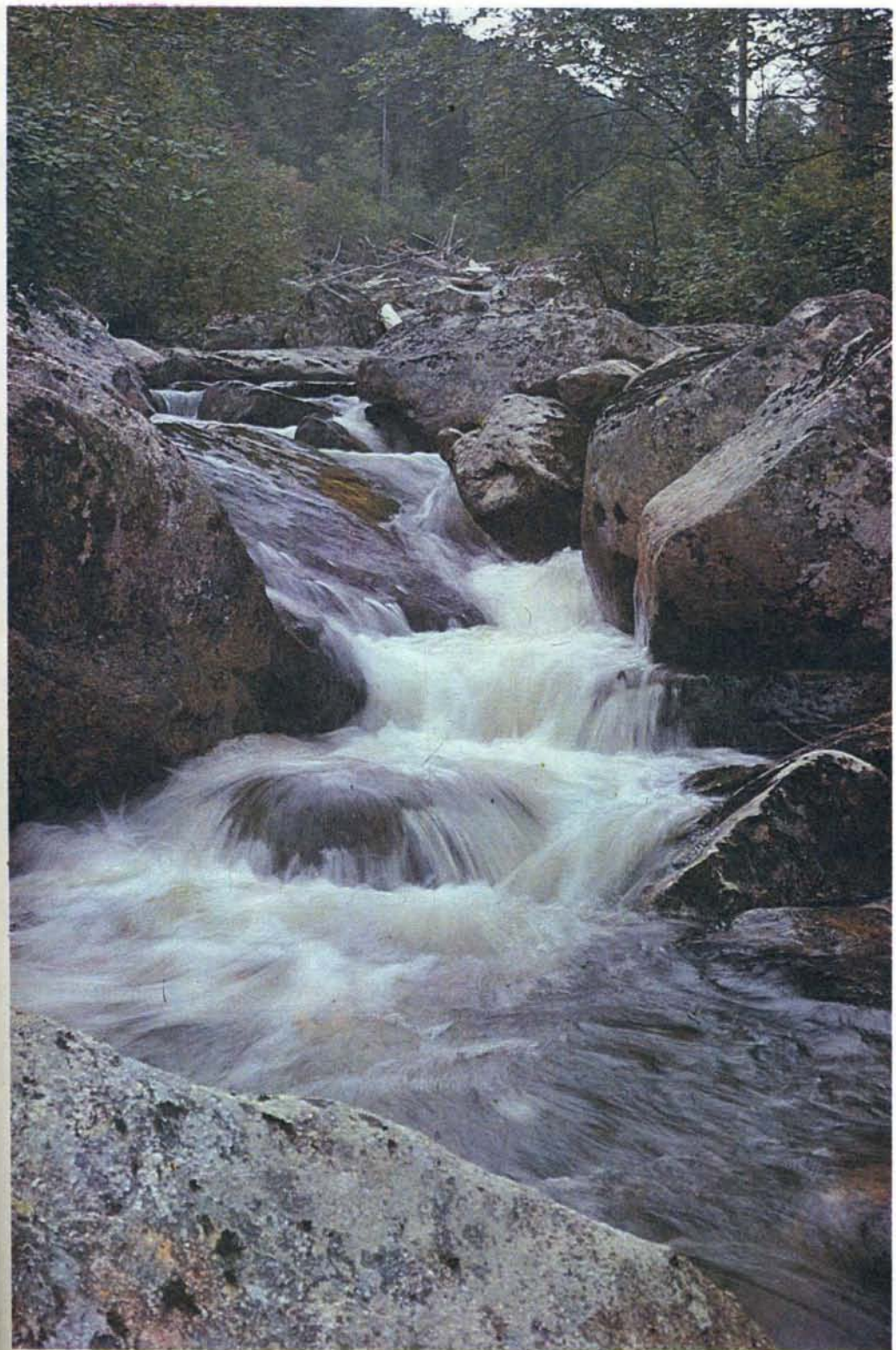


Фото 237

Фото 238

Фото 239

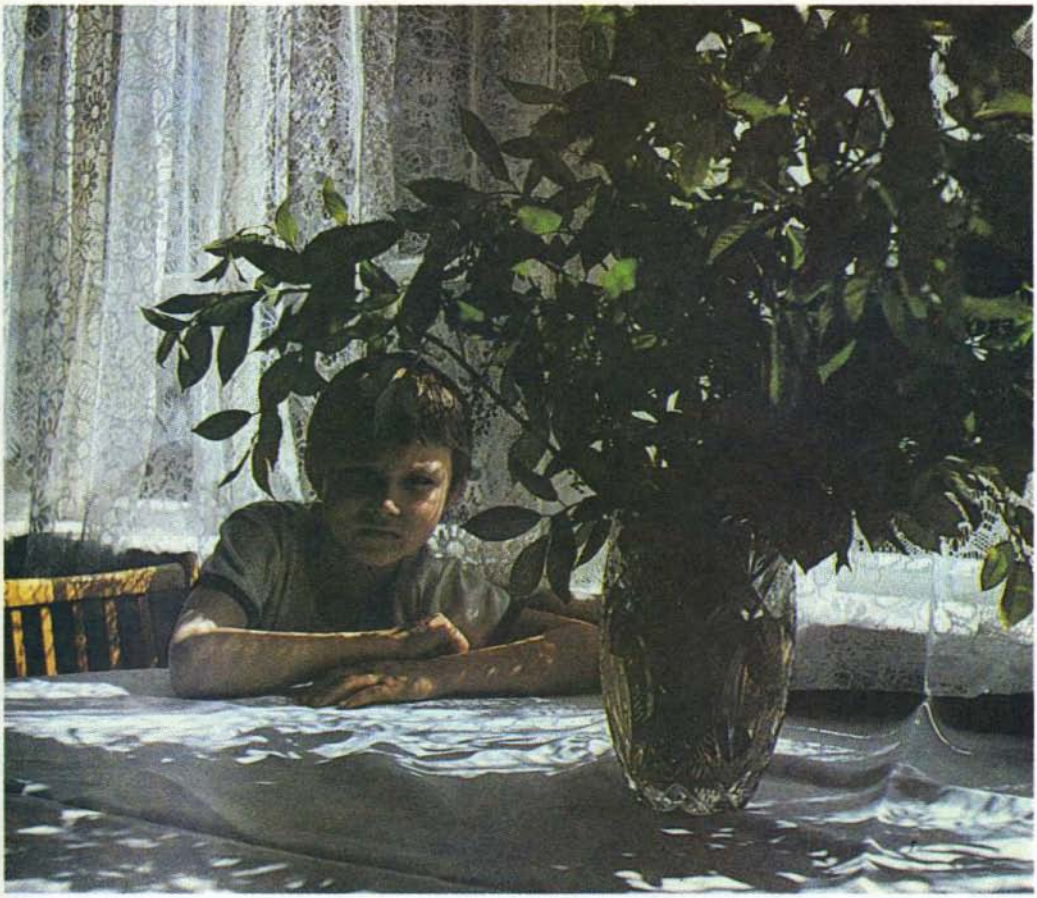


Фото 240

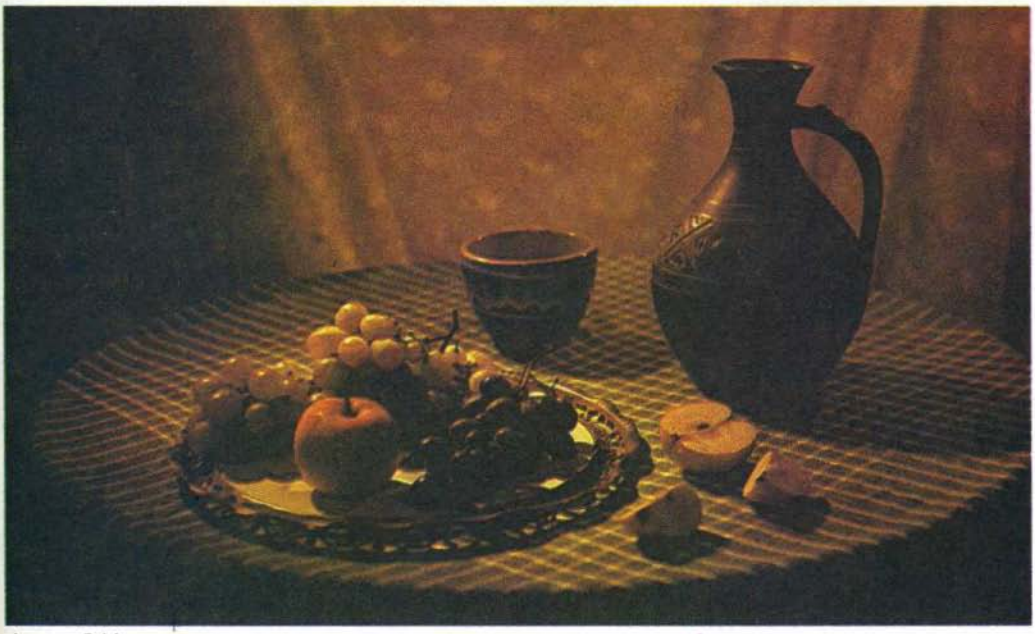


Фото 241

Фото 242

Фото 243

Фото 244

Фото 245

4 р. 50 к.

Успех фотосъёмки зависит от выбора точки съёмки. Необходимо проследить объект с разных точек зрения как по высоте, так и по расстоянию, затем выбрать объектив и уточнить рамки кадра. В практике съёмок оценку объекта начинают с привычной по высоте точки зрения – так называемой нормальной точки съёмки. Снимающий стоит, для лучшей устойчивости расставив ноги.

При желании выбрать более низкую точку съёмки необходимо позаботиться об устойчивости фотоаппарата и найти наиболее удобную позу. Сюжет проецируется по-иному: поле верхнего пространства расширяется, меняется перспектива и объекта съёмки, и его окружения.

Но всё постигается в сравнении. Ещё более низкая точка съёмки даёт возможность получить непривычную проекцию объекта, которая может стать основой художественного эффекта. И только сравнив возможности различных точек съёмки и оптическую проекцию снимаемого объекта в видоискателе фотоаппарата, снимающий делает окончательный выбор.

«Высшая школа»