

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

ПОНЯТИЕ „КОМПОЗИЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА”

Изучив фотоаппаратуру, негативные материалы и их основные свойства, элементарную технику фотосъемки, фотографическую обработку негатива и позитивный процесс, фотограф как будто бы приобретает достаточные знания и умение сделать фотоснимок. Однако многочисленные примеры показывают, что, обладая только этими знаниями, фотограф в состоянии сделать лишь технически грамотный снимок, но часто получает неинтересный изобразительный результат, скучные, невыразительные и не привлекающие к себе внимания кадры.

Действительно, натюрморт на фото 25, пейзажный снимок (фото 26), портрет (фото 27) и репортажный снимок (фото 28) в техническом отношении удовлетворительны: они сняты резко, с правильной экспозицией, проявлены и отпечатаны элементарно грамотно. Но вместе с тем эти снимки никак нельзя назвать хорошими, удавшимися. Они производят впечатление каких-то случайных кадров, где видна скорее работа фотоаппарата и объектива, чем самого фотографа — их автора. Более того, взятая тема в этих снимках не раскрывается с необходимой ясностью и убедительностью: не сразу догадываешься, например, что изображено на фото 28. Чтобы разобраться в содержании снимка, нужно долго и пристально его рассматривать.

Низкие художественные качества этих снимков становятся особенно очевидными при сравнении приведенных кадров с родственными им по характеру фото 29, 30, 31 и 32. Становится очевидным, что знание одной только техники еще не обеспечивает получения выразительного, яркого и запоминающегося снимка.



Фото 25. Неудовлетворительное композиционное решение натюр-морта



Фото 26. Неудовлетворительный пейзажный снимок



Фото 27. Портретный снимок, неточный по композиции

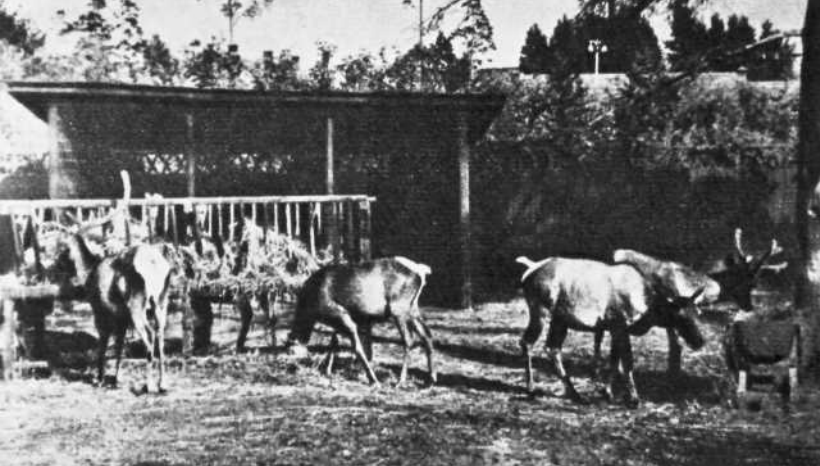


Фото 28. Снимок
неудовлетворитель-
ный по композиции

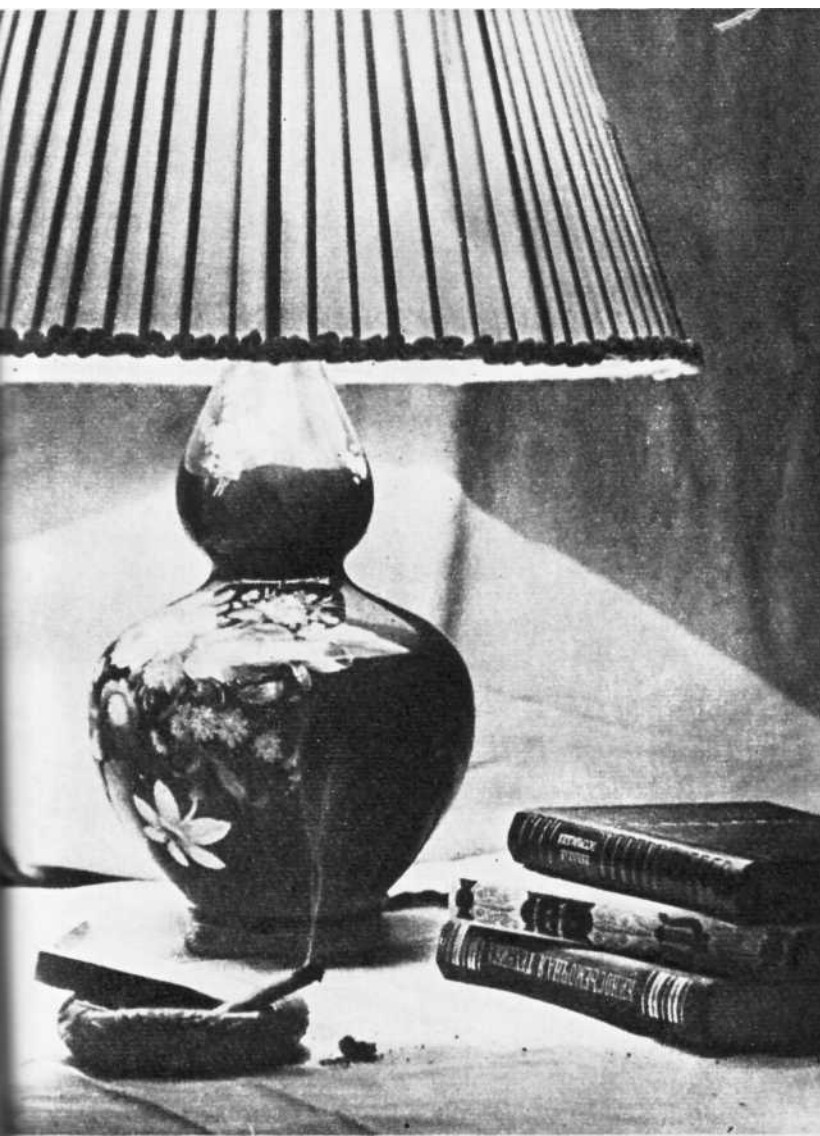


Фото 29.
А. Княжинский
(студент ВГИК).
Натюрморт

Чем же так выгодно отличаются фото 29, 30, 31 и 32 от фото 25, 26, 27 и 28? В чем здесь секрет успеха работы фотографа и причины выразительности фотографических картин?

Рассмотрим фото 25. Мы видим, что все предметы, составляющие натюрморт, сосредоточены в одной части кадра — расположены вдоль его горизонтальной оси. Все они здесь совершенно равнозначны, и потому зритель не в состоянии сосредоточить свое внимание на какой-то определенной детали снимка, самой важной для данной темы. Взгляд зрителя равнодушно скользит по всему кадру, ни на чем определенном не останавливаясь, а сама картина не впечатляет зрителя, ибо не овладевает его вниманием.

В связи с размещением всего изобразительного материала в центральной части кадра сверху и внизу образовались свободные, незаполненные пространства, которые никак не используются и легко могут быть исключены простым обрезом снимка, причем от этого, по существу, ничего не меняется и снимок беднее не становится.

Проанализируем с точки зрения распределения материала в кадре фото 29. Здесь картинная плоскость использована значительно правильнее. Предметы гармонично распределены в рамке кадра, причем сразу привлекают к себе внимание предметы, попадающие в световое пятно от настольной лампы. И несмотря на то, что мы видим здесь значительно меньше предметов, чем на фото 25, взятая тема раскрывается на снимке полнее и убедительнее, чем в первом случае, в результате имеющегося изобразительного акцента на основных предметах натюрморта.

В фото 29 нет пространств свободных и незаполненных, которые легко могли бы быть исключены простым обрезом изображения без того, чтобы не пострадала цельность и законченность картины.

Обратимся к фото 26. Как построен этот кадр? Трудно ответить на этот вопрос, так как в основе распределения материала в картине нет никакого принципа. Как, например, выбраны границы кадра? Можно с уверенностью сказать, что при съемке фотограф не задумался достаточно серьезно над определением их местоположения. И это очень легко доказать. Попробуем, как мы это делали и раньше, сместить к центру кадра или от него верхнюю, правую или левую сторону прямоугольника кадра. Образуются новые варианты снимка, ничуть не худшие, чем первый, основной вариант, но тоже не представляющие собой ничего интересного.

Такую операцию невозможно проделать с фото 30. Здесь границы кадра выбраны так, что каждая из них обусловлена включенным в снимок элементом объекта съемки. И теперь границы невозможно сдвинуть без того, чтобы не исключился из поля зрения один из этих элементов, что приводит к обеднению изобразительного результата, к ухудшению снимка.

В портрете на фото 27 отсутствует необходимая направленность композиции: девушка помещена точно в центре кадра, вследствие чего справа образуется лишнее свободное пространство, а взгляд девушки упирается в рамку кадра. Здесь слева явно ощущается недостаток свобод-



Фото 30. А. Лобов. Молодая тайга

ного пространства, в то время как с противоположной стороны это освобожденное пространство совершенно не нужно. Портрет на фото 31 с этой точки зрения построен гораздо точнее.

В репортажном снимке 28 отсутствует зрительный центр. Это значит, что главное в кадре не выделено, и четкость изображения в результате теряется, весь снимок выглядит пестрым, перегруженным деталями.

В репортажном снимке 32 есть необходимые акценты, организующие изображение, обращающие внимание зрителя на главное в кадре.

Приведенные примеры показывают, что далеко не безразлично, как распределены в кадре составляющие его элементы. Чрезвычайно важно определить, какое место займут на снимке фигуры и предметы, как они будут сопоставляться и связываться друг с другом, как будут выбраны границы кадра и организованы необходимые смысловые и зрительные акценты.

Отсюда следует вывод, что фотографический снимок должен быть построен по каким-то закономерностям, обеспечивающим четкость изображения, ясность, определенность и выразительность рисунка фотографической картины, глубокое и убедительное раскрытие ее содержания.

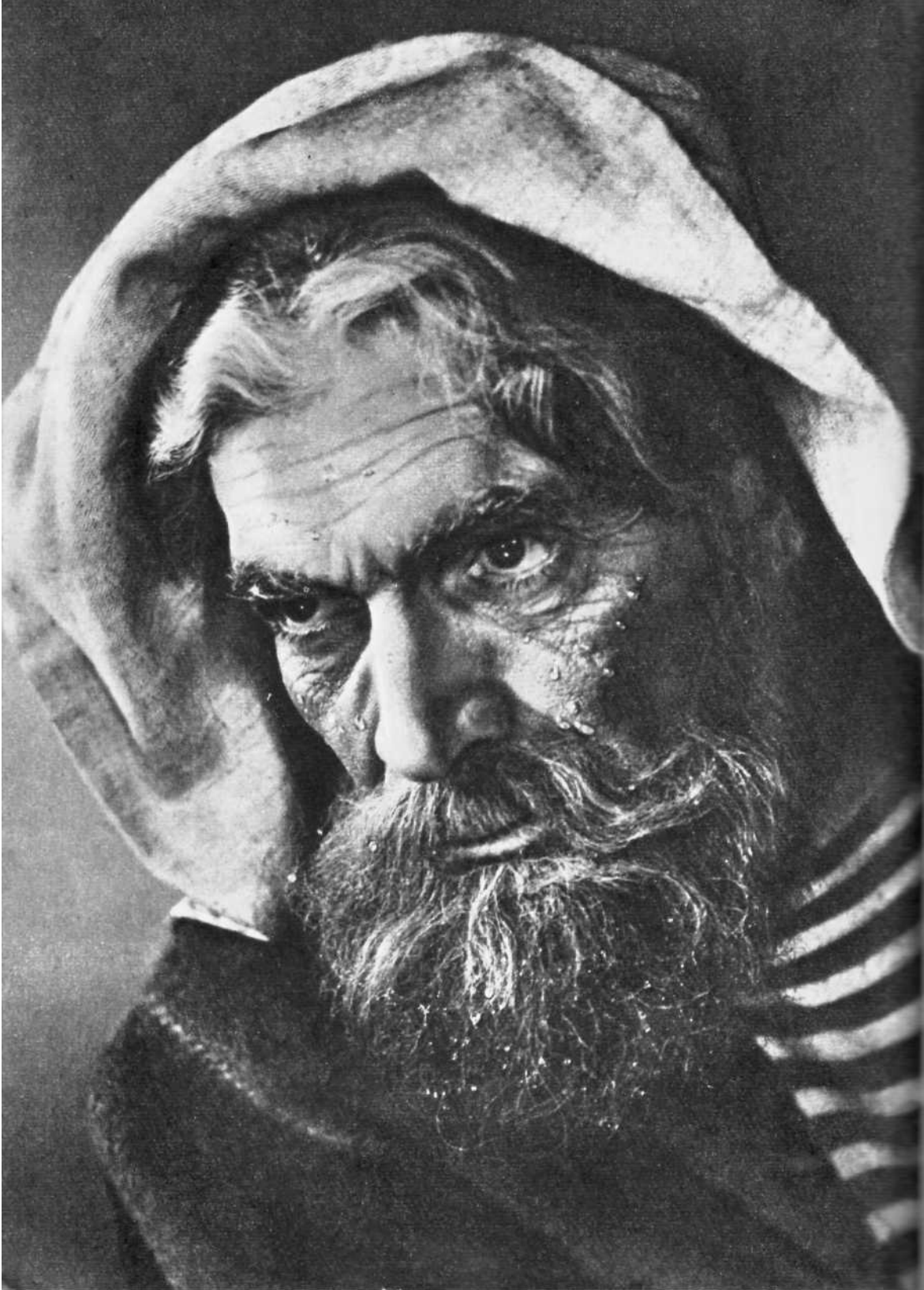
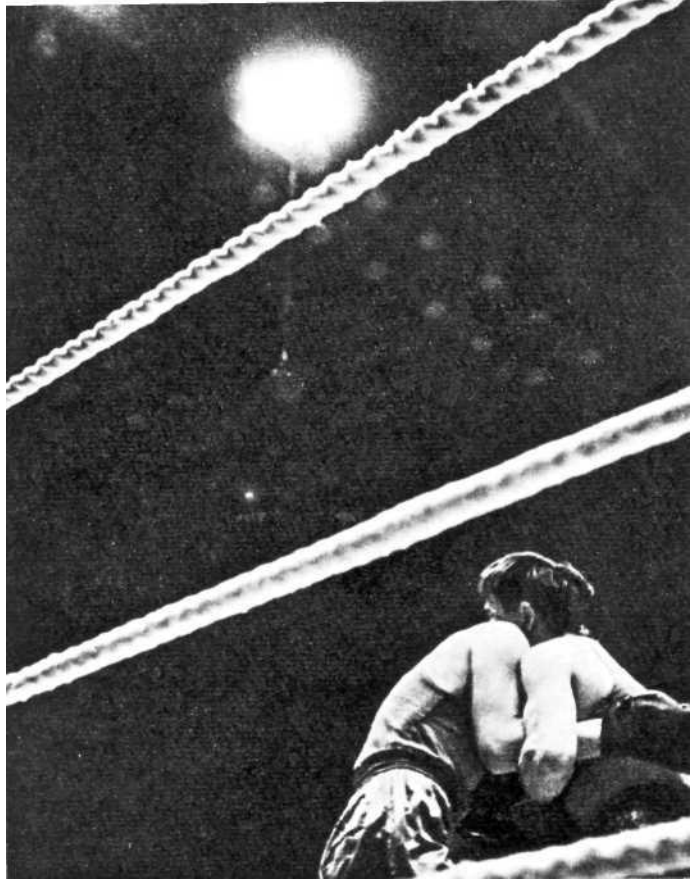


Фото 32.
Д-Коржихин
(студент ВГИК)-
На ринге



Это построение снимка по определенным закономерностям иначе называется композицией кадра. Слово «композиция» в переводе с латинского означает сочинение, соединение, составление, связь, т. е. построение изображения, установление соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое — законченное и законченное фотографическое изображение.

Какими же изобразительными приемами может осуществить фотограф композиционное построение задуманного им снимка?

Заполнение картинной плоскости, распределение в кадре отдельных элементов и их взаимосвязь зависят от многих факторов, к которым прежде

Фото 31.
М. Ардабьевский (студент ВГИК).
Портрет

всего следует отнести выбор точки зрения на снимаемый объект, в ы б о р точки с ъ е м к и . И здесь важны как направление, с которого ведется съемка, так и расстояние от места установки аппарата до снимаемого объекта и, конечно, высота точки съемки. Ведь эти координаты точки съемки уже обуславливают включение в кадр некоторых частей объекта съемки и, следовательно, введение в картинную плоскость того или иного композиционного элемента, а также и их место в картине.

Композиция кадра зависит от того, насколько крупно снят объект, как выбраны границы кадра, в какой части кадра находятся перемещающиеся элементы композиции (мчащийся локомотив, идущий человек и пр.) и как они связываются с другими элементами композиции, как выбран момент съемки.

Решению композиционных задач активно помогает свет, ибо световые пятна и блики, лучи света и тени наравне с материальными предметами участвуют в заполнении картинной плоскости.

Технические средства фотографии (сменные объективы с различными фокусными расстояниями, светофильтры и пр.) и технические приемы (установление глубины резко изображаемого пространства и др.) также могут быть использованы для завершения композиционного рисунка фотографической картины.

Перейдем теперь к определению и изучению главных закономерностей композиционного решения фотоснимка.

ПРАВДИВОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Ценность того или другого фотографического снимка определяется прежде всего тем, что на нем изображено. Ни четкое композиционное построение кадра, ни блестящее световое решение, ни исключительно интересная тональность фотографической картины сами по себе интереса для зрителя не представляют, его прежде всего интересует содержание снимка. Ведь стенды с фотоснимками и фотографические выставки привлекают массу людей не потому, что авторы выставленных работ демонстрируют здесь свои композиционные приемы, свое умение работать со светом и пр. Зрителя притягивают показываемые на снимках события, картины человеческой жизни, люди и их характеры, живописная природа Родины и далеких, никогда не виданных стран и т. п.

«За мир!», «Москва строится», «Ночная уборка урожая на целинных землях», «Розлив стали», фоторепортаж о пребывании иностранных гостей в Советском Союзе и советских делегаций за рубежом, «На колхозный праздник!», «Зимний вечер», «Осень в Крыму», «Концерт для мамы», работа

научных экспедиций на Северном полюсе и в Антарктике, «В детском саду», «На первенство страны», портреты знатных людей, «В рабочей изостудии», «Первый снег», «Студенческий бал», «Березы», «В новый дом», «Тигрловы», «Дождь», «Умелые руки», «На пляже», «Южные туристы в походе» — вот что показывают нам фотоснимки и вот ради чего тысячи людей посещают каждую фотографическую выставку.

Следовательно, главное, ведущее начало при создании фотографической картины принадлежит ее содержанию. Содержание и есть то, ради чего создается и существует фотоснимок. Что именно сказал нам автор своей работой,— это определяет нужность и ценность снимка.

Однако при всей важности и значимости содержания большое место в творчестве занимают и вопросы изобразительной формы. Очень важно, что изображено на снимке, но важно также и как построено изображение, насколько доходчиво и выразительно раскрыл автор в кадре взятую тему, насколько понятно и четко донес он до зрителя свою основную мысль.

И здесь важнейшим условием получения яркого и запоминающегося фотографического снимка является его правдивость, на чем мы и остановимся прежде всего.

Говоря о правдивости фотоизображения, мы имеем в виду его верность действительности. Творчество автора, следовательно, должно быть направлено на правдивое отображение на снимке явления, события, сюжета, привлечших его внимание в жизни.

Поясним сказанное примером, сравнив между собой два снимка — фото 33 и 34. И на том и на другом снимке мы видим элементы архитектуры; более того, в основу композиционного решения кадра в обоих случаях положен один и тот же принцип — и там и здесь в кадре используется передний план. Однако в первом случае (фото 33) этот прием становится самоцелью, он обнажен в снимке, мы ясно ощущаем, что автор стремился получить «оригинальный» по композиции кадр, увлекся элементами и з о б р а з и т е л ь н о й ф о р м ы и в какой-то мере утратил живость изображения. Кадр становится несколько абстрактным, живая действительность уступает здесь место сочетаниям линий и тонов как таковых. Конечно, здесь не утерян здравый смысл, мы узнаем предметы, нам ясны и архитектурные формы этой части здания, но в снимке уже нет ни настроения, ни живости изображения, он суховат, схематичен.

В фотографии опасны такие тенденции, ибо в своем крайнем развитии они приводят к чисто формальным упражнениям, в которых полнокровная жизнь подменяется придуманными художником абстрактными сочетаниями тонов и линий.

Совершенно иначе воспринимается снимок 34. Он строг и точен по композиции, на нем хорошо выражена глубина пространства, чему и помогает введенный в кадр справа передний план. Автором выбран и использован в снимке определенный характер освещения, получено единое тональное решение. Все эти элементы изобразительной формы использо-

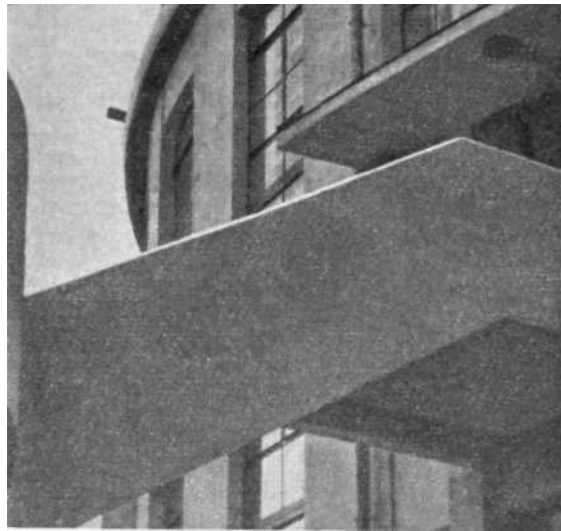


Фото 33. Пример формального использования переднего плана

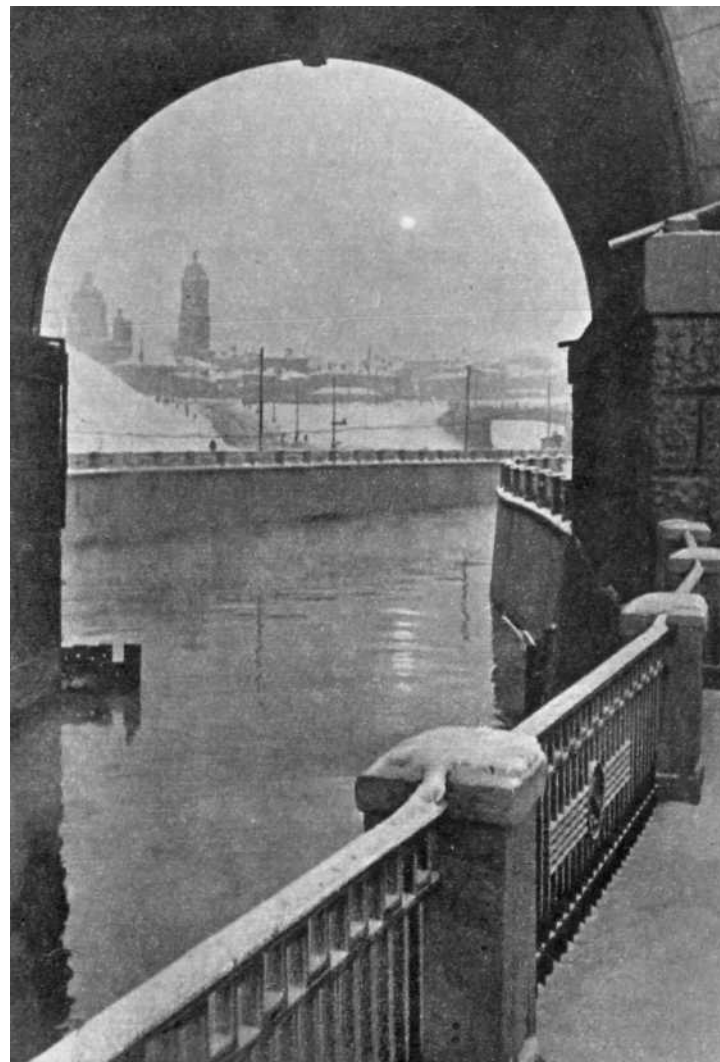


Фото 34.
К. Новиков
(студент ВГИК)
Пейзаж

ваны с целью правдивого и выразительного раскрытия содержания, основной мысли автора — изобразить уголок города, имеющий свои специфические архитектурные особенности. Автор хорошо справился с поставленной задачей, добился не только правильной передачи архитектурных форм, но передал и атмосферу раннего вечера, настроение. Поэтому снимок и впечатляет зрителя, доставляет ему определенное эстетическое удовольствие, ибо фотографическое изображение здесь верно передает черты жизни, оно жизненно правдиво.

Правдивость передачи действительности касается всех сторон построения снимка. Размещение в кадре фигур, предметов и других элементов композиции не может быть произвольным, оно должно соответствовать тому, как эти фигуры и предметы обычно размещаются в действительности, иначе снимок теряет свою правдивость.

Например, как достоинство фото 35 следует отметить то обстоятельство, что присутствия фотографа мы здесь совершенно не ощущаем. Участники сцены и во время съемки продолжали двигаться и действовать, а не позировали перед объективом съемочного аппарата. Сцена проста и естественна. Но работа фотографа не сведена здесь к простой фиксации с помощью фотографической техники всего, что случайно попало в поле зрения объектива. Фрагмент действительности, показанный нам автором, тщательно им выбран, сценка, подсмотренная автором в жизни, характерна, передает атмосферу праздничной улицы города, заполненной народом. Кадр четок по композиции: в нем нет ничего лишнего, главное в кадре — мальчуган, пришедший на первомайскую демонстрацию, — сразу привлекает к себе внимание зрителя, так как он размещен на переднем плане и хорошо освещен солнцем.

На фото 36 эта простота и естественность утеряны. Действие сцены остановлено, ее участники просто позировуют перед объективом съемочного аппарата. И несмотря на то, что формально картинная плоскость здесь заполнена относительно правильно, это не спасает положения, и снимок вследствие потери живости, жизненной правдивости становится статичным, позировочным.

Правдивость снимка требует также правильного взаимодействия людей в кадре, их общения, согласования направления движений, поворотов, взглядов, жестов и пр. Эта задача правильно решена в снимке 35, где есть центр внимания для всех участников сцены, единая направленность движений и взглядов к общему центру, находящемуся за пределами картинной плоскости.

В снимке 36 участники сцены разобщены, единым центром внимания стал объектив фотоаппарата, куда и смотрят все люди. В результате мы обнаруживаем присутствие фотографа, и вся сцена выглядит как специально поставленная в целях фотосъемки, а не как увиденная фотографом в жизни.

Требование правдивости фотографического изображения относится, как уже говорилось, ко всем без исключения элементам снимка, ко всем прие-



Фото 35. Х. Ре х е (студент ВГИК)- На демонстрации

Фото 36. Пример позировочного снимка



Фото 37. На снимке обнаруживается работа вспомогательных осветительных приборов



мам его построения, в том числе и к работе со светом. Очень часто при использовании осветительных приборов фотограф утрачивает правду естественной световой обстановки, в результате чего сразу нее обнаруживается техника фотосъемки. Так, в снимке 37 виден действующий источник света — электрическая лампа, освещающая снимаемый интерьер. Есть в кадре и окно, и мы видим, что на улице еще достаточно светло. Но фотограф не использовал в качестве основы светового рисунка кадра ни свет, падающий в комнату из окна, ни свет от висячей электрической лампы. Световые пятна и тени в кадре распределены вне всякой связи с этими действующими источниками. Дополнительные осветительные приборы, которые фотографу следовало использовать как вспомогательные (для снижения контрастов естественного освещения и пр.), он устанавливает вне связи с основными видимыми в кадре реальными источниками света. При этом образуются случайные тени от абажура на потолке, от мебели — на стенах, приборы отражаются в стекле окна. На потолке, над абажуром, так же светло, как и под абажуром, где свет электрической лампы ничем не перекрывается, чего в жизни никогда не бывает. Все это нарушает правди-



Фото 38. А. Невежин.
В кабинете физиотерапии

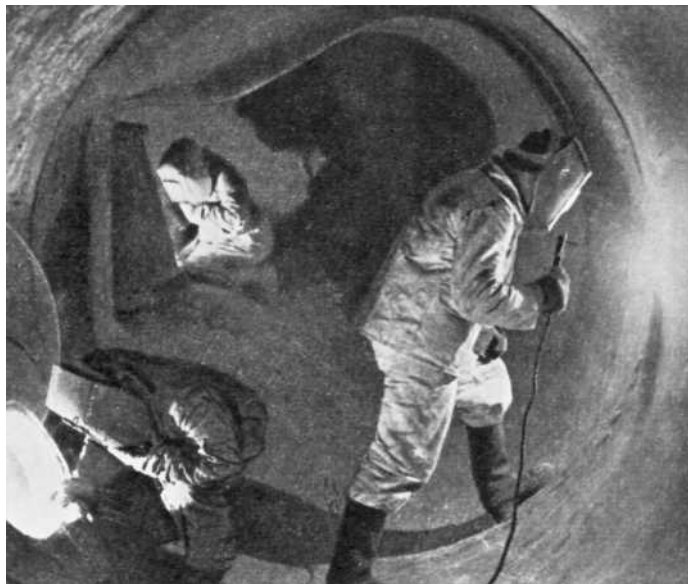
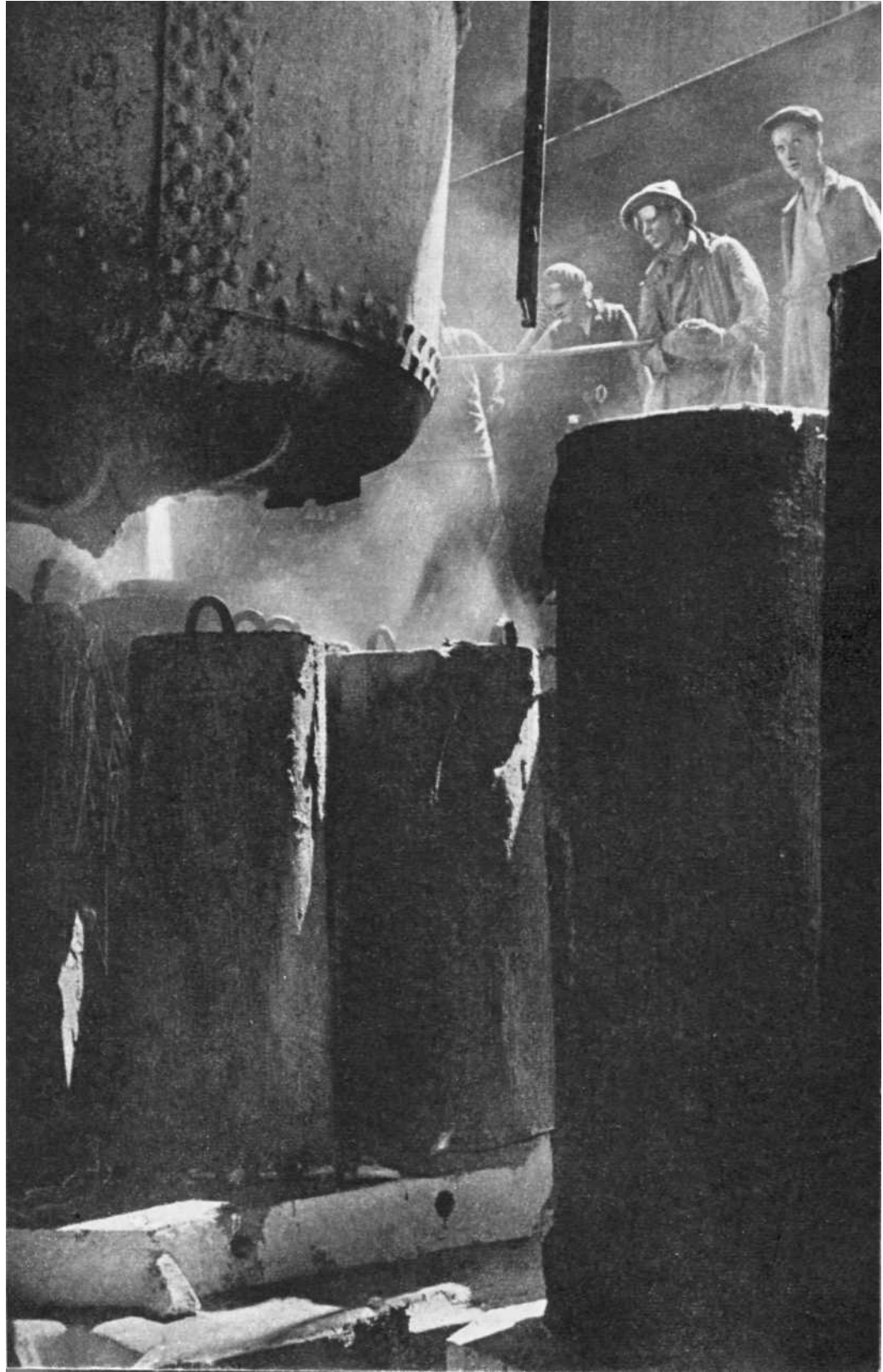


Фото 39.
С. Кропивницкий.
Сварщики

Фото 40.
Б. Игнатович.
Розлив стали



вость освещения, выдает присутствие фотографа и обнаруживает его технические приемы, а небрежность светового построения нарушает правдивость снимка и снижает общее впечатление от него.

В фото 38, 39 и 40 удачно воспроизведены реальные эффекты освещения и их закономерности, что делает снимки более живыми и непосредственными.

Фотоснимок должен правдиво отражать действительность — такова первая и важнейшая закономерность композиционного творчества.

ВЫДЕЛЕНИЕ В КАДРЕ ГЛАВНОГО

Правдивое и выразительное раскрытие в фотографическом снимке его содержания требует непременно выделения тем или иным способом главного объекта изображения. Снимок 41 пестр и невыразителен именно потому, что внимание зрителя здесь ни на чем определенном не сосредоточивается и взгляд скользит по всей площади снимка, нигде не задерживаясь. Основной недостаток этого снимка состоит в том, что в нем не выделен главный объект изображения, нет необходимого смыслового и зрительного акцента. Второстепенные элементы композиции воспроизведены в кадре с теми же подробностями, что и главный объект, и отвлекают на себя внимание зрителя. Изобразительный результат, кроме того, ухудшается пестрым фоном, рисунок которого столь же отчетливо виден в кадре, как и любой из находящихся на столе предметов.

Сравните с этим снимком фото 42. Здесь взгляд сразу же останавливается на главном объекте изображения — бокале — благодаря тому, что он находится, значительно ближе к точке съемки, чем другие элементы композиции, или, как еще говорят, главный объект изображения здесь вынесен на передний план.

Известно, что предметы и фигуры, расположенные близко к точке съемки, изображаются на снимке в более крупном масштабе, чем предметы удаленные. И, конечно, укрупненные предметы, находящиеся на снимке впереди, у самой рамки кадра, ничем не заслоненные и отчетливо видимые, привлекают к себе внимание прежде всего.

Таким образом, вынесение главного объекта изображения на передний план есть один из способов его выделения в кадре.

Возьмите любой снимок, в котором нет никаких специально организованных акцентов, где изобразительный материал равномерно распределен по всему полю кадра. Куда прежде всего обращается взгляд зрителя при рассматривании такого кадра? Опыт показывает, что чаще всего это

Фото 41.
В снимке
отсутствует
необходимый изобрази-
тельный акцент



Фото 42.
А. Трофимов
(студент ВГИК).
Учебный натюрморт



будет геометрический центр снимка, место пересечения диагоналей прямоугольника кадра.

Эта закономерность может быть использована для привлечения взгляда зрителя к тому, на что автор хочет обратить его внимание прежде всего. И действительно, рассматривая фото 43, мы прежде всего обращаем внимание на малыша, представляющего собой смысловой центр картины, видим его отчетливо и ясно. Это происходит именно потому, что его местоположение совпадает с центром кадра.

Следовательно, выделение в снимке главного объекта изображения может быть осуществлено совмещением смыслового центра композиции с геометрическим центром кадра.

Чрезвычайно действенным средством в решении задачи выделения главного объекта изображения из всего материала фотографической картины является свет, который часто используется при фотосъемке для этой цели.

На фото 28 и 41 не сразу становится ясным, что, собственно, является здесь главным объектом изображения, что привлекло внимание фотографа при съемке, ради чего сняты эти кадры и на что в первую очередь следует обращать здесь внимание тем, кто рассматривает эти снимки. Такая неопределенность возникает потому, что все элементы объекта съемки в обоих снимках освещены совершенно одинаково, а потому они и становятся равнозначными для зрителя, ни один из них не имеет каких-либо преимуществ. Равномерное освещение всего объекта съемки как бы нивелирует фотографическое изображение, выравнивает его тона, лишает кадр необходимых зрительных акцентов.

Иначе построено освещение в фото 44. Основной поток света направлен на главный объект изображения, освещает его, четко обрисовывая контурные формы. Другие участки поля кадра освещены менее ярко, и потому главный объект изображения отчетливо вырисовывается на снимке и сразу же привлекает к себе внимание.

Световой акцент на главном объекте изображения — один из способов привлечь к нему внимание зрителя.

Поставленную задачу может также решить линейное построение снимка. Все линии в снимке устремляются к единой точке схода, и по ним направляется взгляд зрителя, например, от переднего плана в глубину в том случае, если основные линии идут именно таким образом. И если здесь, в глубине, в точке схода линий, помещается главный объект изображения, то благодаря такому композиционному построению снимка главное в кадре приобретает доминирующее значение.

Тональная организация кадра может быть использована в тех же целях. В фото 45 обращает на себя внимание темная по тональности скульптура, выделяющаяся на более светлом фоне. Может



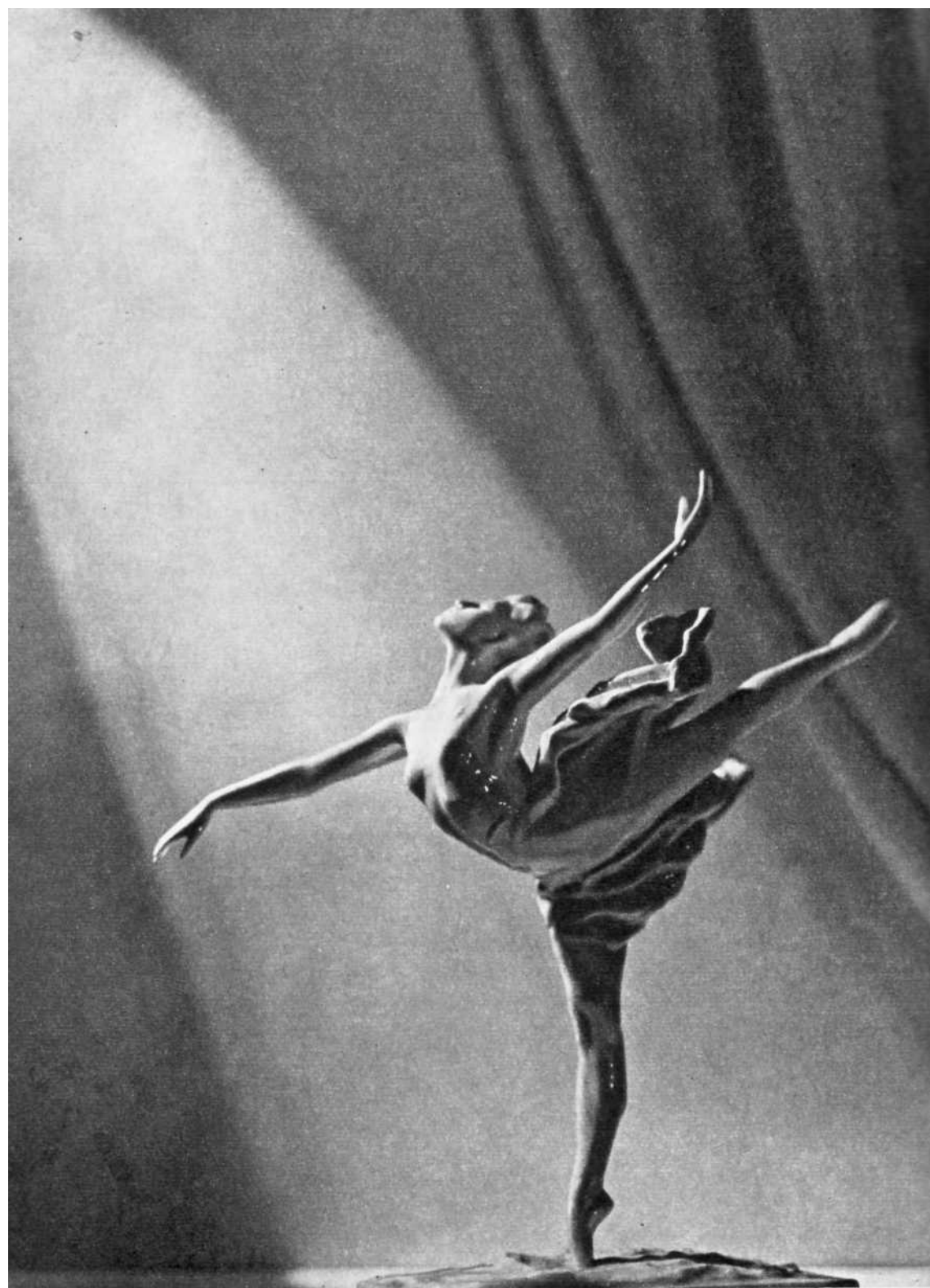


Фото 45.
В. Павлов.
Памятник Ломоносову



Фото 46. Д. Шоломович. Зимний корт «Динамо»

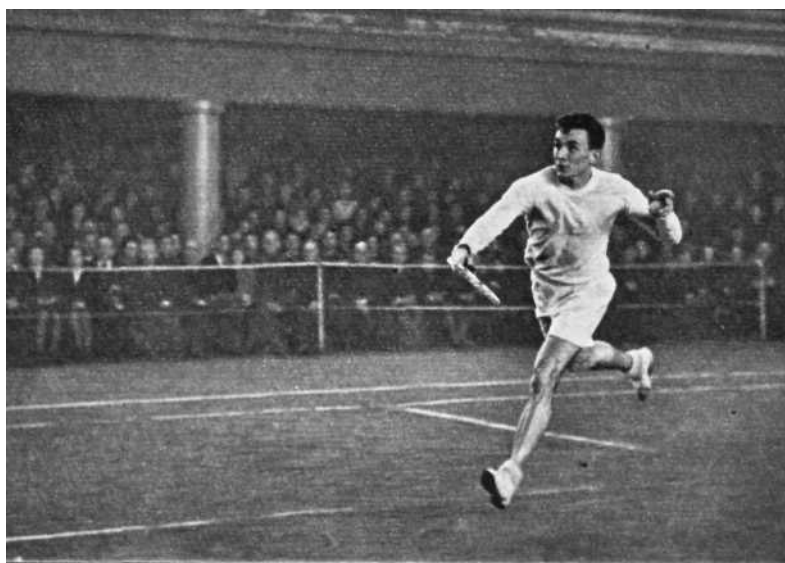


Фото 44.
Н. Сибилев.
Танец

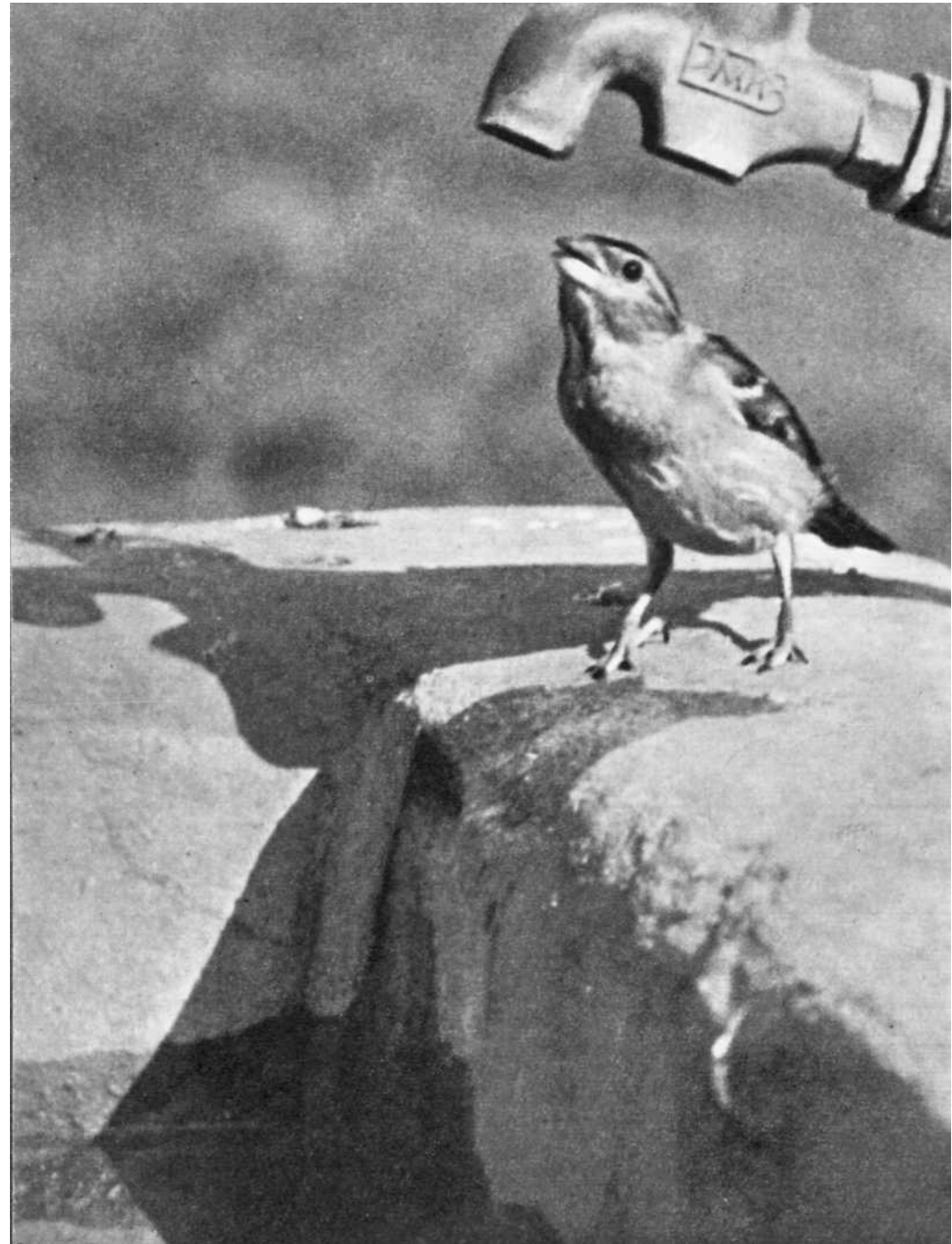


Фото 47. В. Генде - Роте. В жаркий день

существовать и другое решение: фон притемнен и с ним контрастирует светлая фигура, привлекающая к себе внимание зрителя (фото 46).

В фото 47 главный объект изображения отчетливо и ясно выделяется потому, что наводка на резкость сделана именно на это расстояние и главный объект изображается с хорошей степенью резкости. В то же время фон воспроизведен с меньшей резкостью и потому не останавливает внимания зрителя.

Следовательно, высокая степень оптической резкости главного объекта изображения и потеря резкости на второстепенных деталях помогают выделению основного, главного объекта.

Перечисленные выше изобразительные приемы не исчерпывают, конечно, всех творческих возможностей решения поставленной проблемы. Можно изыскать еще целый ряд способов, столь же эффективных, помогающих ясно и четко построить фотографический снимок.

Усвоив основные принципы, каждый фотограф в своей практической деятельности найдет эти средства и приемы, решающие одну из важнейших закономерностей композиционного построения кадра — выделение главного объекта изображения из всего материала, попадающего в поле зрения объектива съемочного аппарата.

ДИНАМИЧНОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

При фотографировании в большинстве случаев фотограф встречается с необходимостью воспроизведения на снимке движения в том или ином его виде. В репортажном снимке непременно присутствуют люди, идущие, работающие, жестикулирующие; в городской пейзаж чаще всего включается транспорт — автобусы, трамваи, быстро мчащиеся машины; спортивные снимки полны движения; пейзажный снимок изображаетгибающиеся под ветром ветви деревьев, плывущие по небу облака, летящих птиц, волны, набегающие на берег, и даже портретная съемка связана с изображением движения — поворота головы, жеста руки, мимики лица.

Фотография не может изобразить движения как такового так, как это делает кинематограф, поскольку движение развивается во времени, а снимок запечатлевает один-единственный и притом очень короткий момент и, следовательно, лишь какую-либо одну фазу движения. И тем не менее перед фотографом всегда стоит проблема передачи движения на снимке или, как еще говорят, проблема создания динамичного снимка. Ибо фотоснимок, не передающий характера движения, происходящего в кадре, теряет свою жизненную правдивость.

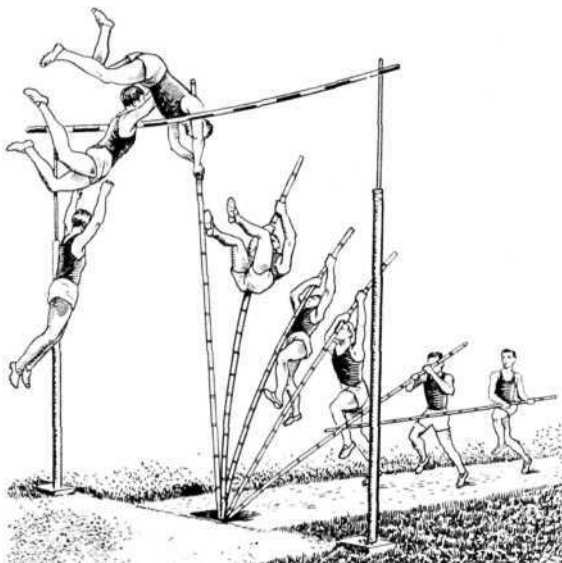


Рис. 124. Различные фазы движения спортсмена при прыжке с шестом

Итак, снимок фиксирует лишь одну из фаз движения, происходящего перед фотоаппаратом, и именно ту, в которой находится движущийся объект в момент спуска затвора фотоаппарата. Рис. 124 показывает, какое множество фаз проходит спортсмен во время прыжка. Одни из этих фаз, как, например, показанная на рис. 125, хорошо характеризуют движение в целом, дают о нем верное представление. По одной этой фазе уже можно в какой-то мере судить о предыдущем положении спортсмена и о его дальнейшем перемещении.

Но наряду с такими характерными для воспроизводимого движения фазами существуют и другие, проходные фазы, которые,



Рис. 125. Характерная фаза движения спортсмена

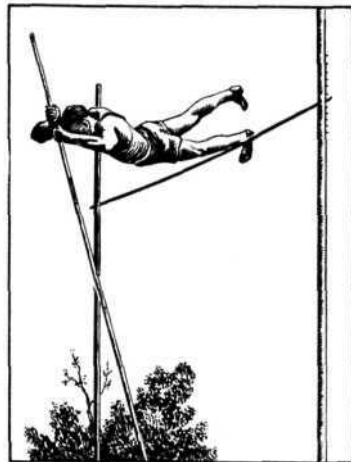


Рис. 126. Нехарактерная фаза движения спортсмена

будучи выделены из общего непрерывного движения, не только не передают его характера, но могут создать и неверное впечатление о нем. Таково, например, положение спортсмена, изображенное на рис. 126. И если при фотосъемке момент спуска затвора совпал с фазой движения, показанной на рис. 125, фотографическое изображение верно передаст все движение в целом и снимок становится динамичным. Если же спусковая кнопка затвора фотоаппарата нажимается в тот момент, когда спортсмен находится в положении, подобном показанному на рис. 126, характер движения в снимке не передается, фигура спортсмена получается на снимке в искаженном виде и фотографическое изображение теряет свою жизненную правдивость (фото 48).

Следовательно, правильный выбор момента съемки — одно из важнейших условий выразительной передачи на снимке движения, происходящего в кадре.

Очевидно, для этого необходимо хорошо знать, как развивается все движение в целом, через какие фазы проходит движущийся объект, какие из них наиболее характерны для данного движения и дают о нем правильное представление. При спортивных съемках фотограф должен быть знаком с фотографируемым видом спорта или, во всяком случае, до съемки побывать на тренировочных занятиях, чтобы иметь возможность оценить движения спортсменов и наметить моменты съемки. При работе над портретом всегда возможно проследить поворот, жест, движения снимаемого человека и нажать спуск затвора в нужный момент, зафиксировав на снимке живую и естественную позу человека. И во всех других видах съемки следует внимательно отнестись к оценке движения, происходящего в кадре, с целью правильного выбора момента спуска затвора фотоаппарата.

Как важен выбор момента спуска затвора для динамичности снимка, ясно также из следующего примера: при съемке фото 49 затвор был спущен



Фото 48.
Неправильно выбранный момент съемки

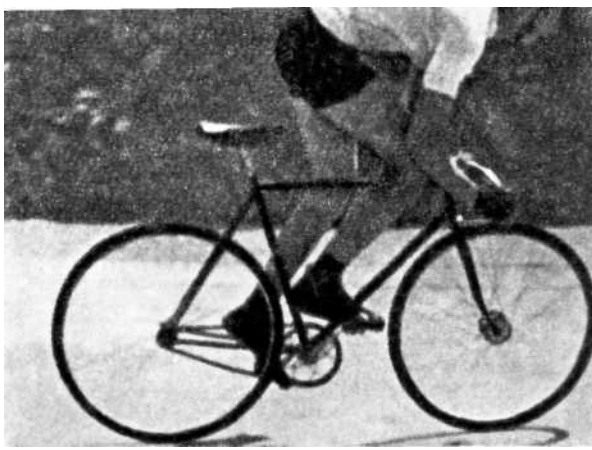


Фото 49. Момент спуска затвора выбран неправильно, композиция неточна

В фото 50 момент съемки выбран правильно, верно использованы возможности композиционного построения снимка. Велосипедист только что вошел в поле зрения объектива и находится в правой части кадра. По направлению его движения оставлено значительное свободное пространство, которое как бы открывает путь развивающемуся движению, подчеркивает направленность движения. И этот простой изобразительный прием позволяет получить значительно более динамичный снимок, чем фото 49. По приведенным выше соображениям, свободное пространство в левой части кадра совершенно необходимо, а потому его исключение из снимка ухудшает изобразительный результат, лишает снимок динамики.

Фото 50. М. Лрдабьевски й (студент ВГИК). Нп велотреке



Таким образом, свободное пространство, оставленное в кадре в направлении развивающегося движения, способствует получению динамичного снимка.

К композиционным приемам построения фотоснимка, способствующим его общей динамичности, можно отнести линейную организацию кадра и использование направления главных линий для передачи движения. Например, снимок 50 построен так, что основные линии в кадре идут наклонно, устремляясь к единой точке схода. Эти линии направляют взгляд зрителя, а движение, происходящее в кадре, по своему направлению совпадает с линейным рисунком и с движением взгляда зрителя. Такое слияние этих трех факторов дает направленность всей композиции, подчеркивает динамику действия. Следовательно, линейный строй снимка дает возможность выразительно передать происходящее в кадре движение.

Если же направление движения в кадре не учтено при общем линейном решении снимка, он может потерять свою динамичность. Например, представьте себе снимок, где все основные линии идут параллельно рамкам кадра, где есть, следовательно, четко выраженные вертикали, а движение направлено так же, как и в фото 50. Подобно тому как в фото 49 препятствием перед велосипедистом является линия рамки кадра, возникающая прямо перед ним, в таком снимке движение будет как бы останавливаться вертикальными линиями (столбы, стволы деревьев и пр.), в которые это движение упирается.

Быстро движущийся объект, скорость которого превышает некоторый предел, перестает быть четко видимым, особенно если наблюдатель находится на близком расстоянии от этого объекта. Глаз перестает различать отдельные детали, они сливаются в одно общее пятно, иначе говоря, изображение как бы смазывается, становится нерезким, размытым.

Эта закономерность зрительного восприятия может быть использована при фотосъемках в целях создания эффекта движения в кадре, ибо нерезкость отдельных элементов фотографического изображения быстро движущегося объекта подчеркивает движение, происходящее в кадре. Более того, полная оптическая резкость изображения быстро движущегося объекта далеко не всегда бывает желательной: если ничто не указывает на движение объекта, если отчетливо видна каждая его деталь, в снимке исчезает и само движение, а движущийся объект кажется застывшим, остановившимся. Снятые и изображенные таким образом автомашины, мотоциклы и пр., движущиеся с большой скоростью, на снимке кажутся стоящими на месте, ибо детали быстро движущихся элементов, например вращающихся колес и пр., неразличимые в действительности, на снимке становятся отчетливо видимыми.

Другой пример: снимем с очень короткой выдержкой низвергающуюся массу воды (водопад, плотина гидроэлектростанции и пр.). Фотографиче-

ское изображение каждой детали в этом случае становится настолько отчетливым, что поток воды, который в жизни мы видим всегда движущимся, бурлящим, меняющим свои очертания, на снимке застывает, становится похожим скорее на ледяную массу, чем на живой поток воды. Движение исчезает, так как на снимке становится отчетливо видимо то, чего в жизни мы так отчетливо не различаем. Легкая смазанность быстро движущегося потока была бы на фотографическом изображении полезнее, чем полная оптическая резкость.

Снимите с выдержкой $\frac{1}{1000}$ сек - морскую волну, с грохотом, брызгами и пеной обрушивающуюся на берег. Сверхкороткая выдержка даст абсолютно резкое изображение каждой брызги воды, поскольку за такой короткий отрезок времени движущаяся частица смещается на самое незначительное расстояние, непереедаваемое на снимке, т. е. практически как бы остается неподвижной. И это превращает воду на снимке в застывшую неподвижную массу.

Таким образом, оптическая нерезкость на изображении отдельных деталей быстро движущегося объекта помогает передаче движения на фотоснимке, поскольку их смазанное изображение соответствует нашему зрительному восприятию быстрого движения в жизни: глаз не улавливает и не фиксирует каждую отдельную фазу движения при высоких скоростях, не видит, например, спиц вращающегося колеса, винта мотора самолета и пр.

Быстро движущийся объект только тогда отчетливо виден зрителю, когда зритель следит за ним взглядом, провожает его соответствующим поворотом головы. Но при таком движении из внимания зрителя исключается фон, находящийся позади движущегося объекта. Фон в этом случае становится второстепенным, нейтральным, отдельные его детали различаться перестают. И эта жизненная закономерность широко используется при съемках движения в так называемом способе съемки с проводкой.

Техника этого способа заключается в следующем: фотограф берет в кадр быстро движущийся объект и поворачивает фотоаппарат вслед за его движением, следит за его перемещением по видоискателю и ни на секунду не выпускает его из поля зрения объектива. Аппарат продолжает двигаться и в момент спуска затвора, и, таким образом, пленка экспонируется в процессе перемещения аппарата. Казалось бы, что при этих условиях снимок неизбежно должен получиться нерезким, смазанным. Однако на фото 51 главный объект изображения — мотоциклисты — передается с достаточной степенью резкости. Чем же это объясняется?

При перемещении аппарата вслед за мотоциклом мы все время держим последний в кадре, и это обеспечивает примерно одинаковые угловые скорости движения объекта съемки и фотоаппарата. Следовательно, мотоцикл и фотоаппарат, имея определенную скорость движения по отношению к окружающим их предметам, не смещаются относительно друг друга. Отсюда достаточная резкость изображения мотоциклиста на снимке. А вот

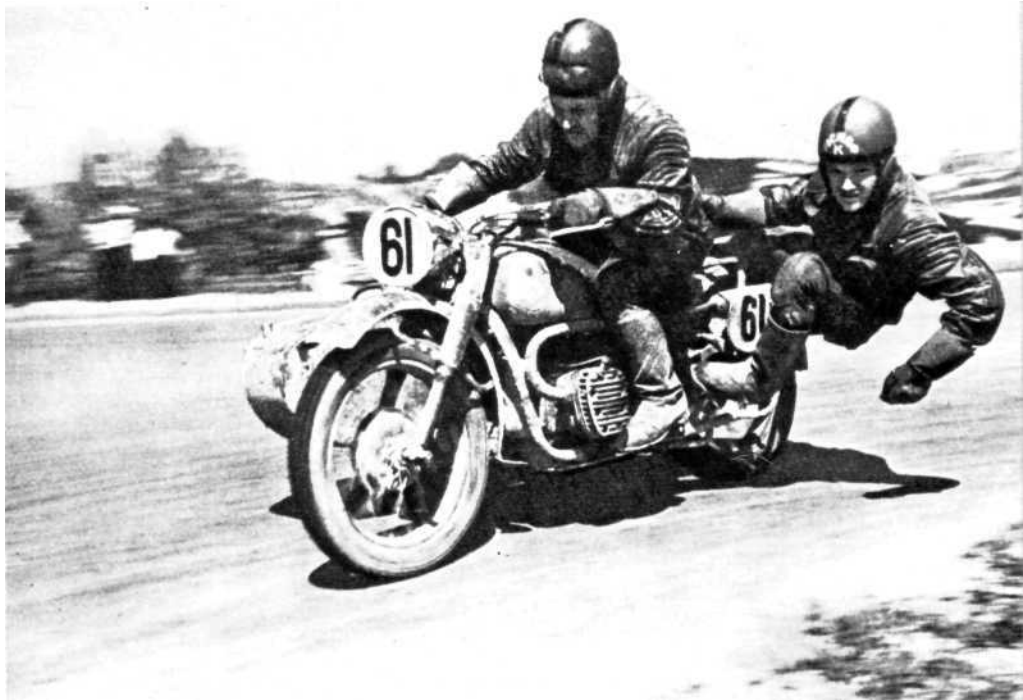


Фото 51. М. Ардабьевский (*студент ВГИК*). К финишу!

фон, в отношении которого фотоаппарат перемещается в момент спуска затвора, причем это движение ничем не компенсируется, получается на снимке совершенно нерезким, смазанным. И такая смазанность фона подчеркивает быстроту движения мотоцикла, так как совпадает с нашим жизненным опытом восприятия быстрого движения.

Необходимо отметить, что степень нерезкости (смазанности) фона зависит от выдержки: чем больше выдержка, тем более нерезким получается фон.

Итак, оптическая нерезкость, смазанность фона при резком изображении основного движущегося объекта способствует передаче движения на фотоснимке.

Для жизненности и динамичности фотографического изображения чрезвычайно важно то положение снимаемых людей, их позы, повороты, жесты, направление взглядов и пр., в котором они находятся в момент съемки. Выразительное и динамичное изображение поворота, жеста, мимики лица не менее важно, чем убедительная передача перемещения в пространстве быстро движущихся объектов.

Например, надуманный жест, не свойственный снимаемому человеку поворот, не характерные для него и не подсказанные самим происходящим действием, заставляют человека специально позировать перед аппаратом, такой снимок теряет непосредственность и правдивость. Надуманные жесты всегда выглядят на снимке принужденными, движение здесь останавливается, люди замирают перед фотоаппаратом в напряженных позах.

В то же время правильно найденный поворот, хорошо воспроизведенный жест дополняют общую картину действия и полнее ее раскрывают.

Очевидно, при репортажной съемке характерные позы, повороты и жесты специально не диктуются снимаемым людям, что наверняка привело бы к потере документальности снимка и недопустимой в репортаже инсценировке, а выбираются из множества положений, которые наблюдает фотограф. И здесь также важно найти характерную фазу движения и совместить с ней момент спуска затвора фотоаппарата.

При портретной съемке фотограф может просить снимаемого человека свободно подвигаться перед аппаратом в пределах пространства, ограниченного рамкой кадра, и, наблюдая за положением человека, выбрать наиболее характерные и выразительные позу, поворот головы и фигуры, жест.

Еще более внимательно должен относиться фотограф к передаче мимики, выражения лица человека в момент съемки. Выражение лица человека, передающее внутреннее его состояние, обуславливается движением мышц лица, и это движение, как и всякое движение, складывается из множества фаз, одни из которых характеризуют состояние человека, другие являются проходными, нехарактерными. И если момент съемки, момент спуска затвора фотографического аппарата приходится на одну из нехарактерных фаз, результат съемки оказывается неудовлетворительным, потому что изображение теряет сходство с оригиналом, сфотографированный человек становится неузнаваемым на снимке, а иногда бывает и так, что лицо его как бы искажается гримасой.

Таким образом, для общей динамичности и действенности снимка важны не только выразительная передача движения как такового, перемещения объекта съемки в пространстве, но и правдивое и живое изображение поворота фигуры, жеста, мимики снимаемых людей.

Композиционное построение кадра должно способствовать выражению движения: на пути, движущегося объекта не должны встречаться препятствия в виде четких вертикальных линий или границ кадра, направление основных линий в кадре следует совмещать с направлением, в котором развивается движение, и т. д.

Эти и другие композиционные приемы позволяют в снимке, фиксирующем лишь очень короткий момент и единственную фазу непрерывно развивающегося движения, передать его характер, темп, направление и вызвать у зрителя, рассматривающего снимок, те же впечатления и представления, которые возникают и при наблюдении подобного движения в жизни.

ПРИНЦИП РАВНОВЕСИЯ В ПОСТРОЕНИИ КАДРА

Выразительность и завершенность снимка тесно **связаны** с понятием «композиционное равновесие». Под композиционным равновесием в кадре разумеется правильно найденное соотношение правой и левой его частей, верха и низа, при котором возникает ощущение гармонии, устойчивости, композиционной стройности картины. Изображаемый материал — фигуры, предметы и другие возможные элементы композиции — размещается в рамке видоискателя и на снимке так, что ни одна из частей фотографической картины не оказывается перегруженной и гармонично сочетается с другими ее частями.

Соблюдение принципа равновесия чрезвычайно важно при компоновке снимка. Этот принцип в композиционном творчестве рождается из присутствующего человеку от природы стремления к устойчивости и равновесию, и его нарушение часто лишает снимок стройности и изобразительной четкости.

Например, нельзя назвать уравновешенным фото 52, так как правая нижняя его часть явно перегружена изобразительным материалом, а левая верхняя совершенно не заполнена. Это пространство не использовано в снимке, и если кадр разделить по диагонали, **то** мы увидим, что все предметы сосредоточиваются по одну сторону этой диагонали, по другую ее сторону нет ничего. Принцип равновесия здесь нарушен: тяжелая правая часть не уравновешивается пустотой левой верхней части кадра; равновесие при таком распределении масс на плоскости недостижимо.

Как же нужно строить снимок, чтобы его композиция стала уравновешенной?

Простейший способ достижения равновесия в кадре — равномерное распределение элементов, составляющих данную композицию по всему полю кадра. Частным случаем такого решения вопроса является композиция, близкая к симметричной (фото 53).

При съемке этого кадра была использована центральная точка зрения на объект, центральная точка съемки. В результате получена фотография с фронтальной композицией, в которой правая и левая части **количественно и качественно** почти равны, чем и достигается равновесие относительно центральной вертикальной оси картины, устойчивое равновесие, подобное положению двух равно нагруженных чашек весов.

Другая возможность получения уравновешенной композиции — помещение главного объекта изображения в центральную часть кадра, приближение этого объекта к вертикальной оси картины, как это сделано на фото 43.

В фото 54 равновесие достигается тем, что два основных элемента композиции размещены в разных частях кадра (один — левее, другой — несколько правее вертикальной оси картины). Эти элементы сопоставляются друг с другом и взаимно уравновешиваются.

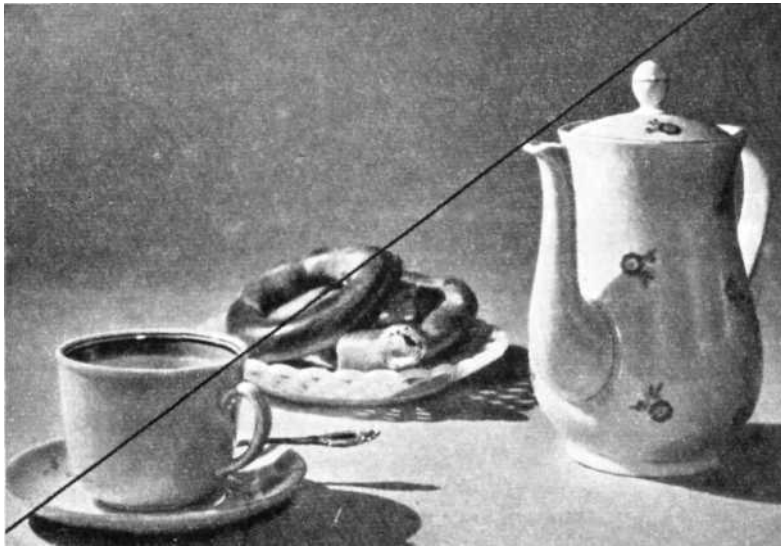


Фото 52.
Принцип равновесия
в кадре нарушен

Приведенные простейшие примеры уравновешенных композиций достаточно широко распространены в практике фотографии, однако далеко не исчерпывают всех возможностей к достижению равновесия в кадре. Построение кадра по закону равновесия — гибкий творческий прием

Фото 53. Б. Кудояров. На ВДНХ



Фото 54.
Д. Шоломович.
В новогоднюю
ночь

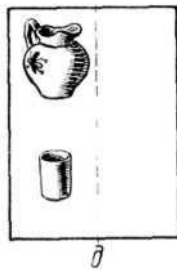


организации материала в картине, и имеется множество других вариантов решения этой проблемы.

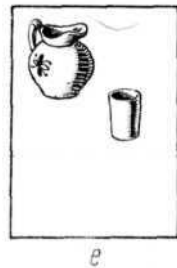
Вернемся еще раз к фото 50. Уравновешена ли здесь композиция? Безусловно, да. Но ведь количество элементов, составляющих изображение, в правой и левой частях картины далеко не одинаково. Справа помещается велосипедист, есть притемненный передний план, слева нет никаких равнозначных элементов. Чем же в этом случае уравновешивается композиция? Оказывается, что элементом, уравновешивающим в кадре



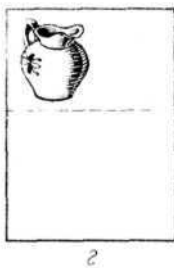
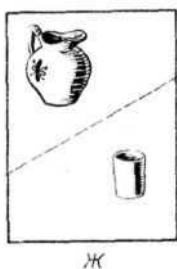
фигуру человека, **здесь является** направление развивающегося в кадре движения. Этого незримого элемента вполне достаточно для достижения равновесия. Более того, если бы мы в левой части кадра разместили какой-то предмет, он был бы здесь совершенно **лишним**, возникал как препятствие на пути развивающегося движения, что снижает степень динамичности снимка.



И другие элементы композиции могут завершать ее и делать уравновешенной. Так, в фото 47 основной объект изображения помещен в правом верхнем углу кадра, а противоположная — левая нижняя его часть заполняется только световым пятном и **падающей** тенью. Однако этих элементов светового рисунка оказывается вполне достаточно для того, чтобы композиция приобрела необходимую **законченность** и **уравновешенность**.



К чему же практически сводится работа по установлению композиционного равновесия в кадре? Этот процесс условно, в методических целях, может быть разделен на две фазы: первая — нахождение в рамке видоискателя или на матовом стекле фотоаппарата места для размещения **главного** объекта изображения (рис. 127, а, б, в, г) и вторая фаза — заполнение **противоположной** пустой части кадра другими **элементами объекта** съемки и композиции (рис. 127, д, е, ж, з).



При размещении главного объекта изображения в правом нижнем углу кадра (рис. 127, а) остается незаполненным значительное пространство в кадре, оно **легко** исключается из композиции проведенными на рисунке пунктирными лини-

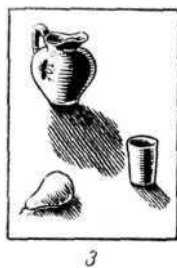


Рис. 1-7. Композиционное построение кадра при съемке натюрморта

ими. Такие же незаполненные пространства остаются и в рис. 127, б, в. Наконец, мы находим положение, показанное на рис. 127, г, в котором незаполненным остается низ кадра, где мы и имеем в виду разместить остальные элементы нашей композиции.

Начинаем искать для них место. Рис. 127, д, е снова позволяют отбросить оставшуюся незаполненной часть кадра, обрезать его по проведенным пунктирным линиям. В рис. 127, ж предметы как будто бы разместились закономерно, но остается пустой средняя часть кадра, и композиция легко распадается на две самостоятельные части — верх и низ.

Осветим наш натюрморт контровым светом. Образуются тени, которые заполняют среднюю часть кадра и объединяют два элемента, бывшие до сих пор самостоятельными и изолированными. Дополним натюрморт недостающими деталями и получим законченный кадр, показанный на рис. 127, з.

Первая и вторая фазы композиционного построения снимка так отчетливо разделяются только в первых учебных упражнениях, одним из которых может быть съемка натюрморта. При выполнении этих упражнений у фотографа развивается чувство гармонии, художественный вкус. В дальнейшем приобретаются прочные навыки композиционного творчества и две разделенные фазы, как правило, сливаются в один общий изобразительный прием построения кадра как картины.

Конечно, не все без исключения снимки строятся по принципу уравновешенных композиций. Могут существовать и существуют и неуравновешенные композиции, но они рождаются в процессе творчества отнюдь не случайно, как это случилось при съемке фото 52. Нарушение равновесия в таких картинах является хорошо продуманным приемом организации кадра, этим приемом художник добивается определенного зрительного эффекта, выражает глубже и полнее содержание картины. Нарушение равновесия вносит в картину элемент беспокойства, неустойчивости, **отчего** может возникнуть своеобразная динамичность. Эти свойства **неуравновешенной** композиции и используются художником, который сознательно отказывается от равновесия и устойчивости изображения во имя выразительного решения определенных смысловых задач.

Неуравновешенные композиции в фотографии встречаются значительно реже, чем композиции уравновешенные, имеющие самое широкое распространение в пейзаже, портрете, натюрморте и многих других случаях фотосъемки. Выбор точки съемки, границ кадра, условий освещения, момента съемки, применение всех существующих творческих приемов построения фотоснимка позволяют по-разному расположить в кадре элементы композиции, связать их в единую картину и добиться композиционного равновесия.

ЦЕЛЬНОСТЬ И НЕДЕЛИМОСТЬ КОМПОЗИЦИИ

Соблюдение принципа равновесия само по себе еще не обеспечивает получения художественно выразительного снимка. Являясь одним из приемов композиционного решения кадра, равновесие может быть положено в основу построения снимка; но предполагается, что снимок в то же время представляет собой неделимую и целостную картину, где все части взаимосвязаны, где нет линий, делящих кадр на две или несколько самостоятельных частей.

Легче всего снимок распадается на отдельные части в том случае, когда в изображении имеются ясные и четкие линии, идущие параллельно рамкам кадра (вертикальные или горизонтальные), уже сами по себе пересекающие кадр. Такой линией на фото 16 является линия горизонта, проходящая точно посередине кадра; она делит кадр пополам и нарушает единство композиции и собранность снимка.

В фото 55 также имеется линия горизонта, но она не делит кадра. Это происходит потому, что линия горизонта смещена вниз и это лишает ее такого активного изобразительного значения, какое она имеет в фото 16. Кроме того, тон неба и тон земли на фото 55 имеют приблизительно одинаковую светлоту и не контрастируют друг с другом. Имеет также значение и то, что линия горизонта здесь оптически нерезка и пересекается в нескольких местах вертикальными и наклонными линиями, что нарушает ее четкость. В результате фото 55 уже не распадается на две самостоятельные части — верх и низ — и воспринимается как целостная картина.

Сказанное относится не только к четким горизонтальным линиям в кадре, но также и к вертикалям.

Вертикальные линии, особенно если они совпадают с главной вертикальной осью картины, также легко делят изображение и лишают снимок композиционного единства (фото 56). Поэтому не рекомендуется оставлять вертикальные линии в центре кадра. При смещении их в сторону они, как линия горизонта, начинают терять свое активное значение в композиции.

Вывод: место четких горизонтальных и вертикальных линий в кадре должно быть при съемке найдено очень точно. Эти линии, как правило, не должны совпадать с вертикальной или горизонтальной осью картины. Тона снимка по обе стороны этих линий должны быть близкими, не контрастирующими друг с другом. Излишняя четкость этих линий теряется, если они пересекаются другими линиями, идущими в иных направлениях.

При нарушении этих основных правил композиции снимок теряет свою цельность, распадается на отдельные, не объединенные между собой части.

Цельность и неделимость снимка во многом зависят от того, насколько точно при съемке установлена рамка кадра (видоискателя, матового стекла) и насколько осмысленно выбран формат и обрез снимка при печати. Если границы кадра случайны и установлены непродуманно, по краям кадра



Фото 55. Гаршнек (студент ВГИК). Пейзаж

могут образоваться свободные, незаполненные пространства, а потому и ненужные в снимке, легко, без всякого ущерба для конечного изобразительного результата исключаются из композиции.

На фото 57 границы кадра ничем не обусловлены. Левая его часть, например, ничего существенного в себе не содержит, и потому левая граница кадра легко может быть передвинута вправо до положения /—1/. Точно так же и верхняя граница без труда смещается вниз до тех пор, пока ее дальнейшее смещение не останавливается одним из элементов композиции — верхушкой дерева (положение 2—2). Могут быть передвинуты и правая граница кадра и нижняя его граница, так как и они выбраны случайно и ни на что не опираются. При смещении левой и верхней границ кадра в положение /—/ и 2—2 снимок даже выглядит более законченным по композиции, чем предложенный первый вариант. Следовательно, композиция первого варианта лишена цельности и делится линиями /—/ и 2—2.



Фото 56. Четкая вертикальная линия делит кадр пополам

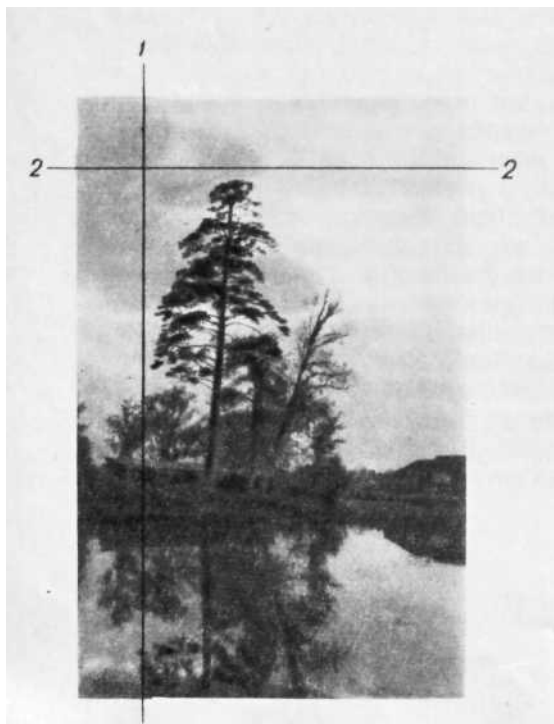


Фото 57. Границы кадра ничем не обусловлены

Фото 58. Кадр распадается на несколько самостоятельных частей



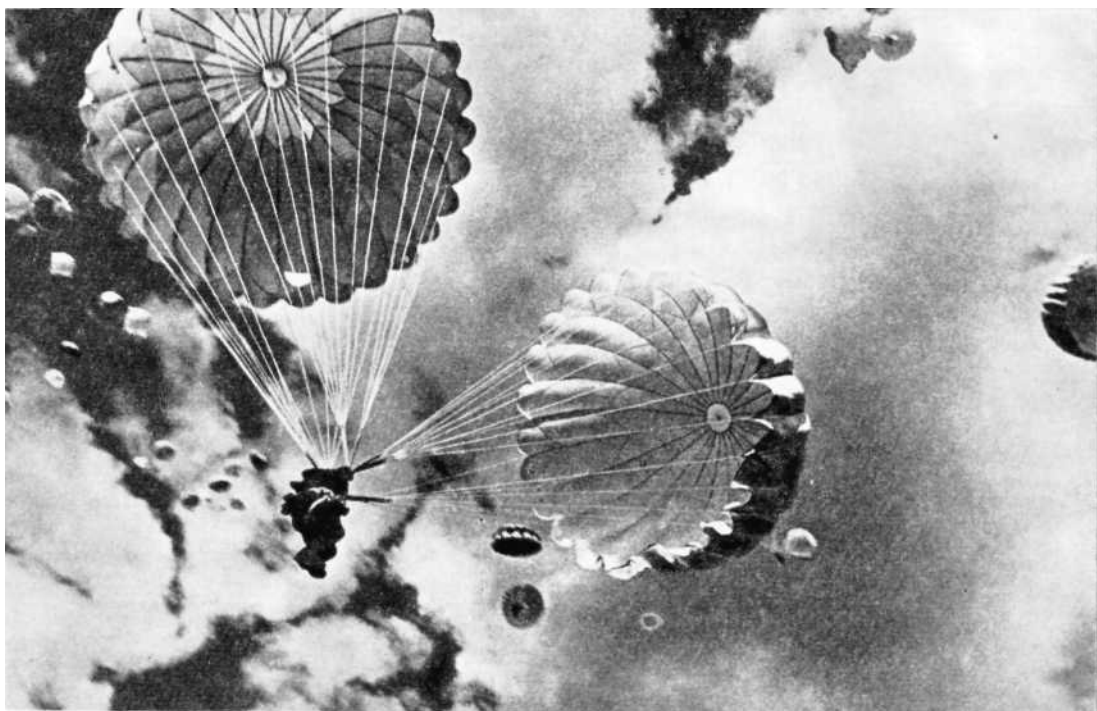


Фото 59. Д. Шоломович. Парашютисты

Необходимо обратить внимание на тот факт, что границы кадра легко передвигаются лишь до известных пределов, а именно до тех пор, пока они не приходят в соприкосновение с конкретными композиционными элементами, которые важны для изобразительного решения снимка. Этот способ выбора границ кадра широко распространен в практике фотосъемки (хотя, конечно, не является единственно возможным), и мы можем сделать вывод, что границы обреза изображения (рамка кадра, формат снимка) выбираются произвольно, но очерчивают необходимое по смыслу снимка пространство и обуславливаются линейными очертаниями выбранного для съемки объекта или сюжета.

Понятно, следовательно, что границы кадра следует выбирать именно при съемке, а при печати снимка — лишь уточнять их. Очевидно также, что во многих случаях (здесь есть и исключения) границы кадра должны иметь изобразительные опорные точки, которые не позволяют сме-

щать эти границы в иное положение без ущерба для целостности и законченности фотографического снимка.

Мы говорим сейчас об элементарных правилах композиции, которые необходимо изучить фотолюбителю в начале его творческого пути. Вообще же композиционные приемы крайне разнообразны, а фотографическая картина может иметь множество различных изобразительных решений. Встречаются в практике фотографии и разомкнутые композиции, где границы кадра как будто бы и не имеют опор, пересекают фигуры и предметы, оставляя в поле зрения только часть их. Но с этими творческими приемами построения фотоснимка мы встретимся позднее.

Но не только четко видимые или осевые линии приводят к распадению кадра на отдельные части и не только непродуманно выбранные границы изображения лишают снимок единства и цельности.— само распределение в картине изображаемого материала должно предопределять ее завершенность и уравновешенность композиции.

При рассматривании фото 58 сразу становится ясным, что кадр здесь композиционно незавершен. Но что именно является главным недостатком этой композиции? Ответ на этот вопрос дает следующий простейший способ анализа снимка. Возьмем два угольника, вырезанных из картона, и попробуем с их помощью выделить из снимка более точные по композиции кадры, чем первый, основной вариант. Оказывается, что сделать это не трудно, снимок легко распадается на несколько самостоятельных частей. Может быть, например, выделен кадр / или 2, причем эти варианты композиции значительно более точны, границы их устойчивы и имеют изобразительные опоры.

Но если снимок так легко делится на части, если легко возникают другие варианты композиции, можно сделать безошибочный вывод, что он случаен, не был хорошо скомпонован при съемке и печати, что отдельные элементы композиции в смысловом и изобразительном отношении недостаточно связаны между собой.

Рассмотрим теперь фото 59. Композиция этого кадра выглядит законченной и гармоничной, и если мы попытаемся проделать над ним один из предыдущих опытов, попробуем, например, передвинуть границы кадра или расчленив его на отдельные части, то увидим, что это нам не удается.

При кадрировании снимок ухудшается, теряет свою законченность как в смысловом, так и в изобразительном отношении.

Это происходит потому, что при съемке и печати были хорошо продуманы размещение в кадре всех его элементов, их взаимосвязь и конечная композиция картины. И поскольку каждая деталь композиции имеет свое место в кадре, поскольку определено ее соотношение с другими элементами, мы не можем найти здесь линий, делящих изображение на самостоятельные части.

Таким образом, цельность и неделимость композиции предполагают нахождение при съемке и печати точного места в кадре для каждого его элемента и установление необходимой взаимосвязи между этими элементами.

КОНСТРУКТИВНАЯ ЧЕТКОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Среди фотоснимков, сделанных начинающими и неопытными фотолюбителями, часто встречаются такие, в которых кадр заполнен и перегружен большим количеством изобразительного материала. Такими снимками являются, например, ранее приведенные фото 28, 41 и 58, где все поле кадра сплошь заполнено множеством различных деталей — и важных и необязательных в данном снимке.

Следует обратить особое внимание на неорганизованность и случайное расположение материала в этих кадрах. Как, по какому принципу строил фотограф данный снимок? Ответить на этот вопрос крайне трудно, так как никакого принципа композиционного решения и расположения в кадре элементов композиции при всем желании здесь обнаружить нельзя. Кадры эти сняты совершенно случайно, в них зафиксировано все, что попало в поле зрения объектива в момент съемки. Значит, фотограф не проделал никакой работы по изобразительному решению этих снимков, а отнесся к фотосъемке как к чисто техническому процессу простой фиксации объекта съемки с помощью фотографической техники.

Про такой неорганизованный снимок мы можем также сказать, что его построение лишено четкости, вследствие чего снимок теряет свою выразительность, становится скучным и неинтересным.

Рассмотрим с этой точки зрения фото 30, 51, 12. Все эти снимки могут быть оценены как интересные по композиции, как кадры, имеющие продуманное и завершенное изобразительное решение. Попробуем в таком случае определить, по какому принципу построен каждый из них.

Например, какие композиционные приемы лежат в основе изобразительного решения фото 30? Этот пейзаж снят с верхней точки при использовании контрового света, что позволяет сосредоточить внимание зрителя на элементах переднего плана, проецирующихся на спокойный и вместе с тем живописный фон. Благодаря такому композиционному решению снимок хорошо воспроизводит ранний вечер, в нем много воздуха, автору удалось передать определенное настроение, охватывающее человека в жизни, в такого рода природной

обстановке. В этом снимке нет и следа того техницизма и той сухости, которые сводят на нет работу фотографа в снимке 26.

Легко определяется принцип композиционного решения и в фото 51: композиция кадра основана здесь на использовании переднего плана. На переднем плане в данном случае помещен главный объект изображения, а элементы окружения, обстановки отнесены в глубину. Передний план притемнен и вследствие этого хорошо вырисовывается на фоне светлой глубины и сразу же обращает на себя внимание зрителя.

Таким образом, использованный композиционный прием сообщает изображению необходимую четкость, делает его легко читаемым и способствует выделению в кадре главного объекта изображения.

Как построен снимок 12? Составляющие композицию элементы расположены в нем на различном расстоянии от точки съемки и от зрителя. Ближе всего находится решетка набережной слева, постепенно она удаляется, в глубине видны здания, полусилует моста. Все главные линии в кадре направлены от переднего плана в глубину, к главной точке схода, что еще более подчеркивает глубинное построение кадра, являющееся структурной основой этого фотоснимка.

Рассмотрим теперь фото 55 с точки зрения его тонального построения. Прежде всего обращает на себя внимание то, что изображение построено на очень близких друг к другу по светлоте тонах: здесь нет, например, глухих черных тонов (исключение составляют лишь тонкие былинки травы), нет также и ярких белых тонов (кроме диска солнца у горизонта), которые занимали бы сколько-нибудь значительную площадь в кадре. Все тона снимка образуют нежные переходы, а потому и все изображение выглядит мягким, что вполне совпадает с общим характером раннего вечера. Про этот снимок, следовательно, можно сказать, что в тональном отношении он построен на короткой и мягкой гамме тонов.

Таким образом, в любом интересном по изобразительному решению снимке может быть определен принцип его построения: построение кадра на низкой линии горизонта, использование в качестве композиционного приема переднего плана, глубинное построение кадра, использование короткой и мягкой тональной гаммы и многое другое.

В снимке, композиционно непродуманном, подобной структурной основы нет, отчего он воспринимается с трудом, «не читается», а потому и взятая тема не раскрывается в достаточной степени выразительно и впечатляюще.

Большие возможности для достижения конструктивной четкости снимка дает фотографу такое изобразительное средство фотографии, как свет с его возможностями создания акцентов на главном объекте изображения, возможностями затемнения и исключения из внимания зрителя второстепенных элементов композиции.

В качестве примера может быть приведено фото 44, где яркое световое



Фото 60. С. Иванов - Лл и л у е в. После грозы

пятно охватывает главный объект изображения и делает его основным элементом композиции. Остальное пространство кадра имеет более низкую тональность, а потому и не спорит по своему значению с главным в снимке.

Конструктивная четкость фотографического изображения требует простоты в его композиционном, световом и тональном построении, известной сдержанности, скупости в использовании изобразительных средств. Кадр не может и не должен быть перегружен изобразительным материалом, так как в этом случае возникают запутанность конструкции картины и общая пестрота снимка, затрудняющие его восприятие.

Художественное использование изобразительных средств фотографии чаще всего приводит к лаконичности изображения, к краткости и четкости выражения мысли художника. Что же такое «лаконичность фотографического снимка»?

Посмотрите, как просто и ясно фото 60: в нем, по существу, имеется всего три элемента — скворечник на первом плане, низкая линия горизонта

и живописные облака на небе,— а взятая тема уже раскрывается с достаточной полнотой. Представьте себе, что в кадр введены многие другие элементы: деревья, кусты, изгородь, крыши домов и пр. Несмотря на то, что в таком снимке показывается значительно больше разнообразных деталей и предметов, изображение выразительнее может и не стать, а, наоборот, может потерять свою четкость и определенность. Из-за обилия материала зритель может и не увидеть так отчетливо главных элементов изображения, ибо его внимание рассеивается и отвлекается массой второстепенных деталей. Эти детали были исключены из кадра при съемке фото 60, потому он и выглядит таким простым и ясным, или, как мы будем теперь говорить, является л а к о н и ч н ы м .

Лаконизм чрезвычайно важен в картине, но в фотографическом снимке он достигается не просто. Ведь часто интересный для фотографирования объект бывает окружен множеством ненужных фотографу элементов: пейзажной съемке мешают телеграфные столбы или провода, пересекающие кадр; съемке жанровой сцены мешают идущие по улице и заглядывающие в объектив пешеходы или движение городского транспорта и пр.

Однако все эти помехи во многих случаях становятся преодолимыми, если фотограф умеет выбрать соответствующую точку съемки, если он знает возможности различных композиционных построений и световых решений снимка, если он чувствует художественные эффекты освещения, если он умеет выбрать момент съемки.

Итак, мы разобрали некоторые закономерности композиционного решения снимка, такие, как правдивость фотографического изображения, выделение в кадре главного, динамика фотографического снимка, принцип равновесия в построении кадра, цельность и неделимость композиции, конструктивная четкость и лаконичность изображения.

Это, конечно, только основные из множества существующих принципов построения снимка и творческих приемов решения темы, поскольку тематика фотографических композиций крайне разнообразна, поскольку каждая новая тема будет рождать все новые и новые композиционные решения.

На разобранных выше примерах мы лишь показали, что фотографический снимок строится по определенным закономерностям, обуславливающим выразительное раскрытие содержания и изобразительную законченность кадра. Мы показали также, что одной технической фиксации объекта с помощью фотоаппарата недостаточно, такие протокольные снимки мало интересны, скучны и невыразительны. И дело фотографа теперь начать свои творческие поиски в решении многообразных снимков, отражающих жизнь советских людей, их труд и отдых, их дела и чувства, окружающий их мир.

ОСВЕЩЕНИЕ ПРИ ФОТОСЪЕМКАХ

ЗНАЧЕНИЕ ОСВЕЩЕНИЯ ПРИ ФОТОСЪЕМКАХ

Слово «фотография» происходит от двух греческих слов: «photos» — свет и «grapho» — пишу и в буквальном переводе означает — «светопись».

Действительно, фотографическое изображение «написано» светом и, как говорилось выше, образуется в результате фотохимического воздействия световой энергии на светочувствительный эмульсионный слой, покрывающий фотопленку, фотопластинку или фотобумагу.

Для того чтобы на пластинке или пленке образовалось фотографическое изображение, все предметы, фигуры и другие объекты съемки, попадающие в поле зрения объектива фотоаппарата, должны быть освещены. Свет от источника (солнца, лампы накаливания и пр.) падает на освещаемые поверхности и, отражаясь от них, проходит через объектив съемочного аппарата к эмульсионному слою, образуя в нем скрытое фотографическое изображение.

Различные предметы, материалы, все освещаемые поверхности отражают упавший на них свет неодинаково. Количество и спектральный состав отраженного света зависят от фактуры и цвета поверхности, от угла, который эта поверхность образует с направлением падения света и с направлением съемки. Например, черный бархат поглощает почти весь упавший на него свет, отражая всего 2—4%. Поэтому такой бархат выглядит черным даже при очень ярком солнечном освещении и таким изображается на снимке.

Количество света, отраженного белой бумагой, достигает примерно 80% от общего количества падающего света. Процент этот достаточно высок, и поэтому даже при съемках в условиях низкого уровня освещения, например при свете настольной электрической лампы, белая бумага, лежащая в непосредственной близости к этому источнику, получится на фотоснимке светлой, яркой, а иногда даже «пересвеченной», «забитой светом».

Таким образом, даже в том случае, если на снимаемый объект, на все составляющие его фигуры, предметы и поверхности падает общий поток света, равномерно распределяющийся по всему объекту и с одинаковой силой освещающий все, что попадает в поле зрения объектива съемочного аппарата, фигуры и предметы будут иметь различную яркость, так как в силу неодинаковой отражающей способности и различных коэффициентов яркости они отбросят в сторону фотоаппарата различное количество света. Поэтому одни поверхности будут выглядеть более темными, другие — более светлыми, и в различных участках негатива, следовательно, возникнут разные плотности, образующие фотографическое изображение.

Значит, и при общем, равномерно заливающим весь объект свете можно сделать фотоснимок, однако такая фотография часто выглядит вялой, серой, однотонной и неинтересной. Почему же это происходит?

Во время фотосъемки фотограф встречается с задачей правдивого и выразительного изображения на снимке того, что привлекло его внимание в жизни. Это может быть интересное событие, спортивное соревнование, портрет знакомого человека, бытовая сценка, новое здание, архитектурный ансамбль, аудитория вновь отстроенного института, красивый пейзаж и т. п. Интересная тема — это первое и важнейшее условие получения хорошего снимка.

Но тему еще нужно уметь раскрыть, выразительно показать на снимке, а для этого необходимо уметь правильно использовать те изобразительно-выразительные средства, которыми располагает фотография, правильно использовать фотографическую технику. Нужно научиться изображать с помощью фотографической техники фигуры, предметы и другие элементы и изображать их такими, какими мы их видим в жизни.

Предметы в жизни имеют объемы, цвета, обладают поверхностями с различным строением (фактурой). Такие объекты, как пейзаж или интерьер (внутренние помещения), имеют значительные размеры, глубину, они пространственны. Эти характеристики реального мира должны быть заботливо воспроизведены фотографом на снимке, иначе снимок потеряет свою выразительность, будет лишь бледной копией жизни, а не яркой и запоминающейся картиной.

И вот оказывается, что разницы в тонах, которая образуется на объекте и снимке при сплошном равномерном освещении, часто недостаточно для выражения объемов, фактур, пространств и для получения яркого и впечатляющего фотографического изображения. В жизни человек только тогда отчетливо видит объемы и фактуры предметов, оценивает глубину пространства и пространственное расположение фигур и предметов в отношении друг к другу, когда этому помогает освещение.

Существуют, например, такие условия освещения, при которых выразительность объемной формы предметов и ощущение пространства теряются. На фото б1 геометрические тела освещены так, что на всей поверхности цилиндра, на всех поверхностях, ограничивающих объем пирамиды,

а также на фоне образовались почти одинаковые яркости. В результате становятся плохо различимыми грани и выпуклости, фигуры на снимке выглядят плоскими, так как никакой светотени или достаточно ощутимой градации тонов, помогающей выражению объемов, здесь нет. А потому и объемная форма на снимке теряется. Невозможно также оценить пространственное положение предметов, так как неясно, находятся ли предметы в непосредственной близости к фону или удалены от него на значительное расстояние.

Если одинаково освещены предметы, расположенные близко к точке съемки, более удаленные и самые далекие, то пространство плохо передается на снимке, так как отсутствует закономерное чередование тонов, способствующее выражению этого пространства. Фото 26 снято в пасмурный день, когда все освещено общим мягким рассеянным светом, а светотень отсутствует. Отсутствуют и воздушная дымка или легкий туман, которые могли бы помочь решению задачи изображения пространства. В результате такого освещения получается чрезвычайно монотонный серый снимок, а глубина пространства, которую важно показать в пейзаже, здесь выражена плохо и снимок выглядит скучным и невыразительным.

Очень тщательной должна быть работа со светом и при портретной съемке, где необходимо выразительно показать пластическую форму лица, добиться сходства изображения с оригиналом, фотографируемым человеком. И опять-таки сильным изобразительным средством здесь является освещение.

При равномерном освещении лица ярким передним светом никаких тональных переходов не образуется, в любом участке лица на снимке мы видим один и тот же тон. В результате лицо на снимке теряет объемность, черты и линии лица стираются, исчезают, а вместе с этим исчезает и всякое портретное сходство изображения с оригиналом, пропадает пластичность и живость фотоизображения. Портрета в подлинном значении этого слова не получается.

Для правильной оценки формы фигуры важны также ее очертания, контуры, которые воспринимаются тем более четко, чем больше фигура отличается от фона по тональности. Иными словами, фигура и фон, на который она проецируется, должны иметь различную яркость, а часто и различный уровень освещенности. Если человек, одетый в темное платье, находится точно на таком же темном фоне, становится трудно отличить фигуру от фона, они сливаются в одну общую тональность. То же самое происходит и в случае, когда светлая фигура проецируется на светлый же фон, совпадающий с ней по тональности.

На фото 45 и 46 фигуры четко отделены от фона, так как сильно отличаются от него по тональности. Тональному разделению фигуры и фона, на который проецируется фигура, способствует раздельное освещение фигуры и фона.

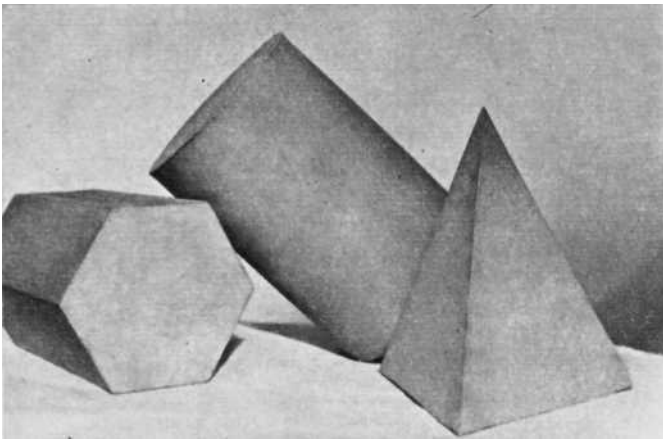


Фото 61.
Освещение
не способствует
выражению объемов

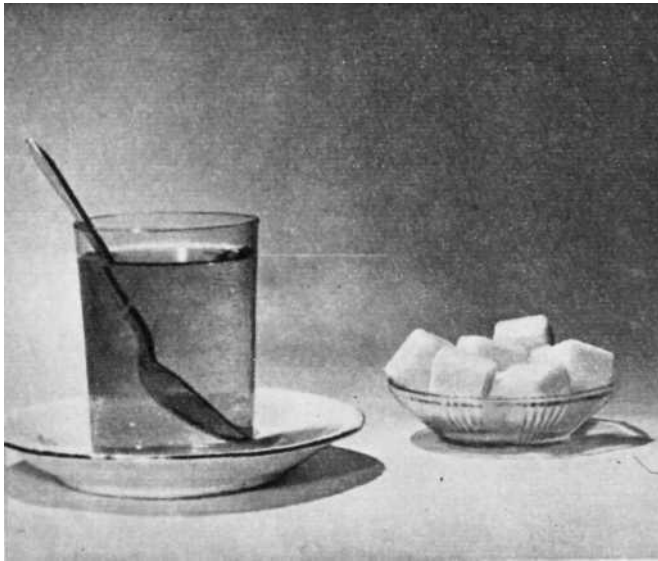


Фото 62.
Фактура стекла
* выражена
недостаточно

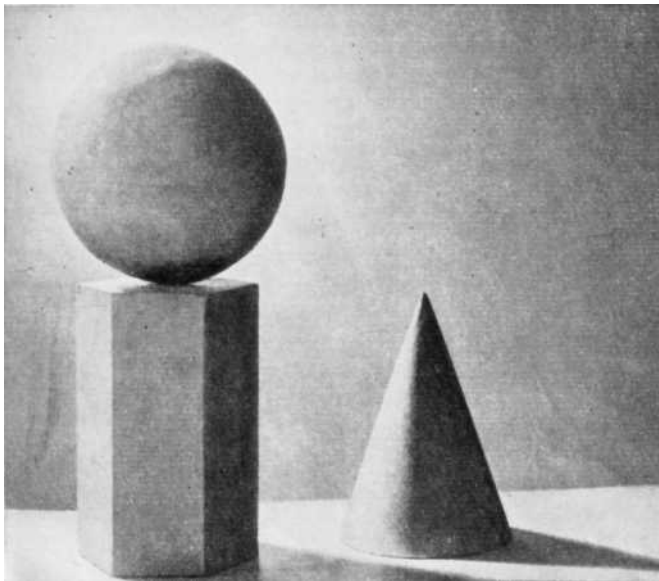


Фото 63.
Свет использован
для выражения
объемов

Если осветить предмет без учета материала, из которого он сделан, предмет теряет на снимке одну из очень важных своих характеристик — фактуру, и изображение становится маловыразительным. Стекланный стакан на фото 62 освещен верхним светом, и особенности стекла, его блеск на гранях, его прозрачность на снимке не выражены.

Приведенные примеры показывают, что неблагоприятные условия освещения при фотосъемке приводят к обеднению изобразительного результата.

Но существуют и другие условия освещения, которые способствуют получению выразительного снимка, подчеркивают и выявляют объемные формы, пространственность и фактуру объекта съемки. На фото 63, например, свет помогает выражению объемов. Различные участки поверхностей изображенных на снимке геометрических тел, а также разные участки фона, на который проецируются геометрические фигуры, освещены неодинаково, в результате чего образовались светотень и тональные переходы, способствующие отработке объемных форм предметов. Фигуры четко отделяются от фона, который воспринимается как находящийся в некотором отдалении от них.

Пейзажный снимок 64 сделан при задне-боковом солнечном освещении. Предметы и фигуры отбрасывают длинные тени; чередование светов и теней, тональные переходы и воздушная дымка, освещенная солнечными лучами, способствуют выражению пространства. Очень важно для передачи простран-

Фото 64. Х. Р е х е (студент ВГИК)- Эпод освещения



ства и то обстоятельство, что предметы, находящиеся близко от аппарата, притемнены, а второй план и глубина кадра изображаются значительно более светлыми тонами.

Портретный снимок 31 оставляет впечатление живого, объемного, пластичного изображения. Освещение здесь построено очень грамотно, светотень очерчивает объемные формы лица, в результате чего хорошо воспроизводятся его черты и линии. Эти задачи удачно решены благодаря тому, что освещение обусловило необходимую градацию тонов, с помощью этих тональных переходов изображение и приобрело необходимую пластичность.

На фото 44 фигура отделяется от фона, так как они имеют разную тональность — результат правильного освещения фигуры и фона. Стекланный бокал на фото 42 освещен боковым светом. Световые лучи преломляются на гранях бокала, придают стеклу характерный блеск, подчеркивают фактуру, отчего изображение становится особо убедительным.

Итак, правдивая и выразительная передача на фотоснимке объемов, фактур и пространства при портретной, пейзажной и любой другой съемке решающим образом зависит от условий освещения, при которых ведется съемка. Чтобы получить выразительное фотографическое изображение предмета, необходимо правильно выбрать условия освещения или правильно осветить этот предмет, очертить светом объем, выявить фактуру, уточнить его положение в пространстве. Это достигается с помощью установления на различных участках объекта съемки различных яркостей, распределения светов, теней и полутеней. Ибо, как было показано выше, только в том случае, если снимаемый предмет имеет неодинаковую яркость в разных своих участках, на негативе получается целая гамма плотностей, а на снимке образуются необходимые тональные переходы.

Из каких же элементов складывается выразительное освещение фигур и предметов? Рассмотрим в этих целях фото 65.

Световой лоток падает на предметы, составляющие натюрморт, ярко освещает поверхности, обращенные к нему, и образует на объекте съемки так называемые света (фото 65, а).

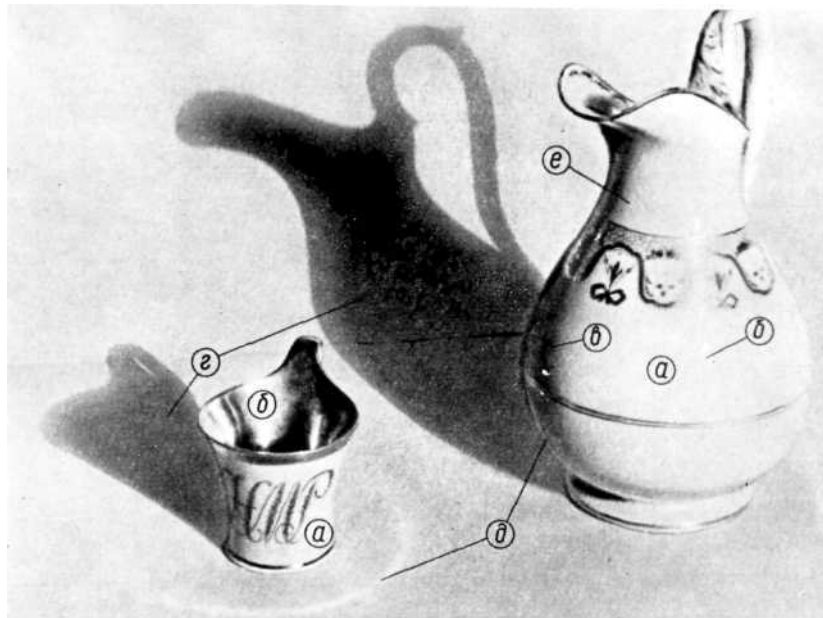
На глянцевых и зеркальных поверхностях в тех местах, где эти поверхности образуют с направлением падающего светового луча углы зеркального отражения (по отношению к направлению оптической оси объектива), возникают блики (фото 65, б).

На неосвещенных сторонах предметов появляются собственные тени (фото 65, в). Предметы отбрасывают на окружающие их поверхности падающие тени (фото. 65, г).

В свою очередь, и окружающие предмет поверхности, отражая и рассеивая падающий на них свет, «освещают» рассматриваемый предмет. Эта подсветка особенно заметна на теневых сторонах, где образуются рефлексы (фото 65, д).

Резкое деление освещения на света и тени особенно заметно в том случае, если объект освещен одним источником света. Натюрморт на фото 65

Фото 65
М. Рык
(студент ВГИК).
Учебный натюрморт



снимался при нескольких источниках, а потому градация светотени здесь получилась более тонкой. В тех местах, где предметы освещены всеми действующими источниками, образовались света. На участках, которые не освещает ни один из действующих источников, появились тени. Но некоторые участки предметов освещаются лишь одним из действующих источников и недоступны для лучей других осветительных приборов. Здесь образовались полутени (фото 65, е).

Сочетанием названных элементов освещения — светов, собственных и падающих теней, полутеней, рефлексов и бликов — и образовано освещение этого натюрморта. Свет помогает здесь обрисовать объемную и контурную форму предметов, выявить их фактуры, уточняет их пространственное положение.

Понятно, что далеко не всегда на объекте съемки появляются все названные выше элементы освещения одновременно. Их присутствие в реальной действительности зависит от характера освещения, от условий освещения, при которых ведется съемка, и в жизни эти элементы встречаются в самых различных сочетаниях.

Так, в пасмурную погоду не бывает четкого деления освещения на света и тени, а все освещение приобретает вследствие этого мягкость, отличается малыми контрастами.

При освещении объекта съемки одним источником света, например свечой, образуются резкие радиально расходящиеся тени, полутеней не наблюдается.

Если объект освещен несколькими источниками света, тени теряют свою густоту и резкость очертаний, делаются прозрачными и легкими, на



Фото 66.
М. Колесников
(студент ВГИК)-
Киномеханик

объекте образуются мягкие переходы от света к тени, появляются полутени, контрасты светотени смягчаются. При нескольких источниках света создаются разнообразные яркости на различных участках объекта, и потому в этих условиях света и тени могут быть по силе и густоте самыми различными. На объекте возникают многообразные и тонкие светотональные сочетания, во многом содействующие пластической лепке объемных форм.

Итак, освещая объект съемки или выбирая условия освещения, при которых будет вестись фотосъемка, необходимо учесть значение света для обрисовки предметов, их формы, для выявления материалов, из которых они сделаны, что является существенно важным для изображения их на фотоснимке такими, какими мы их видим в жизни.

Эта задача освещения получила название *изобразительной* и ее значение особенно велико еще и потому, что трехмерный, объемный и пространственный действительный мир фотограф изображает на двухмерном, плоском снимке. Как это было показано выше, свет при этом играет активнейшую роль.

Но решением одной лишь изобразительной задачи еще не исчерпывается все значение освещения при фотосъемках.

Для уяснения всего значения света в построении фотографического снимка рассмотрим фото 66. Значительную роль в композиции этого снимка играет теневой рисунок на фоне. Представьте себе, что этого рисунка нет в кадре, — снимок становится композиционно незавершенным, слева образуются свободные, незаполненные пространства. Возникает желание кадровать такой снимок — освободить его от случайно образовавшейся пустоты. В настоящем варианте снимок точен по построению, несмотря на то, что главный объект изображения — киномеханик — смещен в нижний правый угол кадра.

Пустоту кадра заполняет световой рисунок фона, чем не только достигается композиционное равновесие, но, что очень важно, разрабатывается и уточняется световая обстановка, световой эффект.

На фото 32 композицию уравнивают пятна света в левом верхнем углу кадра. Активным элементом композиции на фото 44 является луч света на фоне. Очень важен в композиции фото 60 световой рисунок облаков на небе, занимающем большую часть кадра. В композиции фото 65 включены тени, отбрасываемые фигурами и предметами. Они наравне с материальными предметами заполняют кадр, завершают его композицию.

Следовательно, световые пятна, блики, тени являются композиционными элементами и учитываются при построении кадра наравне с фигурами и предметами. Отсюда и задача освещения, связанная с композиционным решением кадра, получила название композиционной.

Решая композиционную задачу освещения, фотограф использует как действенные элементы композиции световые пятна, лучи, тени, блики и пр., использует для композиционного построения кадра притемненный передний план и высветленную глубину, добывается светового акцента на главном объекте изображения, затеняет элементы второстепенные и т. д.

Но изобразительная и композиционная задачи освещения не могут быть решены правильно, если снимок технически несовершенен, сделан с недодержкой или передержкой, имеет слишком глухие тени или непропечатываемые плотности в светах. Фотограф так выбирает освещение или так освещает снимаемый объект, чтобы уровень освещенности позволял вести съемку с определенной экспозицией. Интервал яркостей объекта должен выбираться или устанавливаться таким, чтобы его мог воспроизвести негативный фотоматериал с данной фотографической шириной и т. п. Так возникает третья — техническая задача освещения.

Таким образом, при выборе или специальном создании определенных условий освещения для целей фотосъемки фотографом одновременно и взаимосвязанно решаются три основные задачи освещения — изобразительная, композиционная и техническая.

Очевидно, что только обязательное решение всех трех задач освещения даст возможность полноценно использовать важное изобразительно-выразительное средство фотографии — свет — и получить выразительные и впечатляющие фотографические снимки, на которых объект съемки воспроизводится ясно и четко, со всеми присущими ему особенностями и характерными чертами.

Примерами именно такого понимания задач освещения и правильного их решения являются фото 67 и 44, полученные: первое — при соответствующем выбранном характере солнечного света, второе — при специально установленных осветительных приборах.

Вместе с тем в практике работы фотолюбителей часто встречаются снимки, в которых свет используется лишь как техническое средство для получения фотографического изображения, без всякого учета его компози-



Фото 67. А. И' а р а н и н. Счастлиое утро

ционных и изобразительных возможностей. Иными словами, в этих случаях решается лишь одна задача освещения — техническая, и вся работа со светом, таким образом, сводится к созданию на объекте определенного уровня освещенности, достаточного для получения правильно экспонированного негатива.

Насколько при этом обедняется изобразительный результат, можно судить по фото 2, 16, 18, 26, выполненным на натуре. Эти кадры снялись при общем рассеянном или переднем солнечном свете, ровным потоком заливающим объект со стороны съемочного аппарата. При таком освещении все предметы и фигуры, как близкие к точке съемки, так и удаленные от нее, освещены одинаково ярко. Тени от предметов и фигур или вовсе отсутствуют, или отбрасываются назад и скрываются за фигурами и предметами. В результате светотень и ее возможности в снимках практически не используются и изображение становится очень однообразным по тону, пространства, объемы и фактуры не отрабатываются, фотоснимок делается серым, монотонным, неинтересным по световому рисунку и скучным по тональности.

Таково значение освещения при фотосъемках.

ОСНОВЫ СВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ СНИМКА

Как только выбран сюжет или объект съемки, перед фотографом возникают вопросы изобразительного решения снимка. С какой точки следует вести съемку? Что нужно включить в кадр и что оставить за его пределами? При каких условиях освещения следует снимать выбранный сюжет или объект? При каком освещении он выглядит особенно выразительно?

Значит, речь идет о выборе или создании такого освещения, которое содействует раскрытию основной мысли автора, содержания фотографического снимка.

Рассмотрим несколько примеров. Какие смысловые задачи стояли перед фотографом при съемке фото 68? Это должен был быть снимок скульптуры, фрагмент скульптурного оформления парка Петродворца. Верно ли выбраны здесь условия освещения?

Снимок сделан при контрольном свете, когда солнце находилось прямо против аппарата, а предметы были обращены к аппарату своей неосвещенной стороной. В результате такого освещения светотеневые и тональные переходы на фотографическом изображении скульптуры совершенно отсутствуют, вся она как бы нарисована одним тоном и выглядит плоским силуэтом, ее объемная форма совершенно невыражена. Правда, на фоне



Фото 68. Неправильный выбор освещения при съемке скульптуры

светлого неба ясно читается контурная форма фигуры, но по одним контурам трудно судить о скульптуре, тем более что выбранная точка съемки дает весьма сбивчивый и запутанный контурный рисунок.

Вывод: направление падения солнечных лучей, характер освещения выбраны здесь неправильно, вне связи с основной задачей съемки скульптуры. Освещение не соответствует смысловому значению снимка, а потому и не помогает изобразительному решению темы.

Очевидно, снимок скульптуры или архитектурного сооружения только тогда правильно воспроизводит натуру, когда на нем наглядно и четко выражены объемы, а для отработки объемов, как говорилось выше, необходима светотень, тональные переходы. Поэтому такого рода съемку следует вести скорее при боковом, чем при контровом направлении света.

С этих позиций и подошел фотограф к выбору освещения при съемке фото 69, где боковой солнечный свет образует светотень, очерчивающую объемные формы объекта съемки, и помогает их выражению на снимке.

Возвратимся к фото 18. Тема этого снимка — «Весна», но уже при первом взгляде на фотографию становится ясно, что выбранное освещение никак не соответствует взятой теме. Несмотря на то, что в кадре видны и тающий снег, и лужи, и проталины — яркие признаки весны, все же впечатляющей и запоминающейся картины весны не получается. Хмурый пасмурный день, отсутствие яркого солнечного света, так характерного для весны, — все это создает скорее впечатление осени, где такое световое решение было бы более уместным.

Выбранное освещение к тому же не решает и стоящих здесь изобразительных задач. Для темы «Весна» крайне важен показ на снимке фактуры рыхлого, подтаявшего, ноздрястого снега, фактуры поверхности воды, на которой весной так ярко и весело блестит солнце. И с этой точки зрения здесь также был необходим направленный солнечный свет, так как при его отсутствии вместо поблескивающей под солнечными лучами поверхности снега мы видим в левой части снимка бесфактурную монотонную белую поверхность, а вода в колеях дороги выглядит просто темной полосой.

Это, конечно, не означает, что освещение пасмурного дня вообще не может быть использовано при фотосъемках. Такое освещение тоже может

дать хороший результат, если оно связано с темой снимка, соответствует содержанию и помогает создать нужное настроение. Оно вполне уместно, например, в фото 70, ибо соответствует теме картины, носящей название «Перед дождем».

В жизни встречается великое множество самых различных источников света и порождаемых ими эффектов освещения. Как, например, меняется освещение комнаты в течение суток?

Забрезжил рассвет. Комната постепенно наполняется мягким светом, но все еще темно, и в этом сумеречном освещении только окна выделяются светлыми прямоугольниками, на фоне которых рисуются силуэты предметов, находящихся в комнате.

Становится все светлее и светлее. В помещении теперь уже настолько много рассеянного света, что глаз хорошо различает мебель, детали обстановки, а проемы окон значительно меньше контрастируют со всем, что их окружает.

Солнце поднимается выше. Вот его первые лучи проникают в комнату, отбрасывая на пол, на стены и предметы обстановки яркие световые пятна и блики, повторяющие рисунок переплетов окна. Солнечные блики, сочетаясь с большим количеством общего рассеянного света, создают эффект яркого и радостного дневного солнечного освещения.

С течением времени форма и местоположение солнечных пятен меняются, а к вечеру они и вовсе исчезают. Одновременно снижается и количество рассеянного света — в комнате постепенно темнеет. Скоро становится почти совсем темно.

На улицах зажигаются фонари, свет ближайшего из них проникает в комнату. И снова на стенах и предметах обстановки появляются световые пятна в форме рисунка переплетов окна. Однако сейчас почти отсутствует общий рассеянный свет, в комнате темно, а потому световые пятна кажутся особенно яркими, а все освещение — очень контрастным, что и характерно для эффекта вечернего освещения.

Но вот в комнате включается свет. Резко меняется вся световая картина. Окна, за которыми находится освещенная улица, только что были самыми светлыми участками, а теперь они вдруг проваливаются в темноту, как бы отступают. Комната наполняется светом. Наиболее яркие световые пятна, прежде связанные с окнами и располагающиеся в местах, где сквозь



Фото 69. А. Кравченко. Учебное упражнение по работе со светом

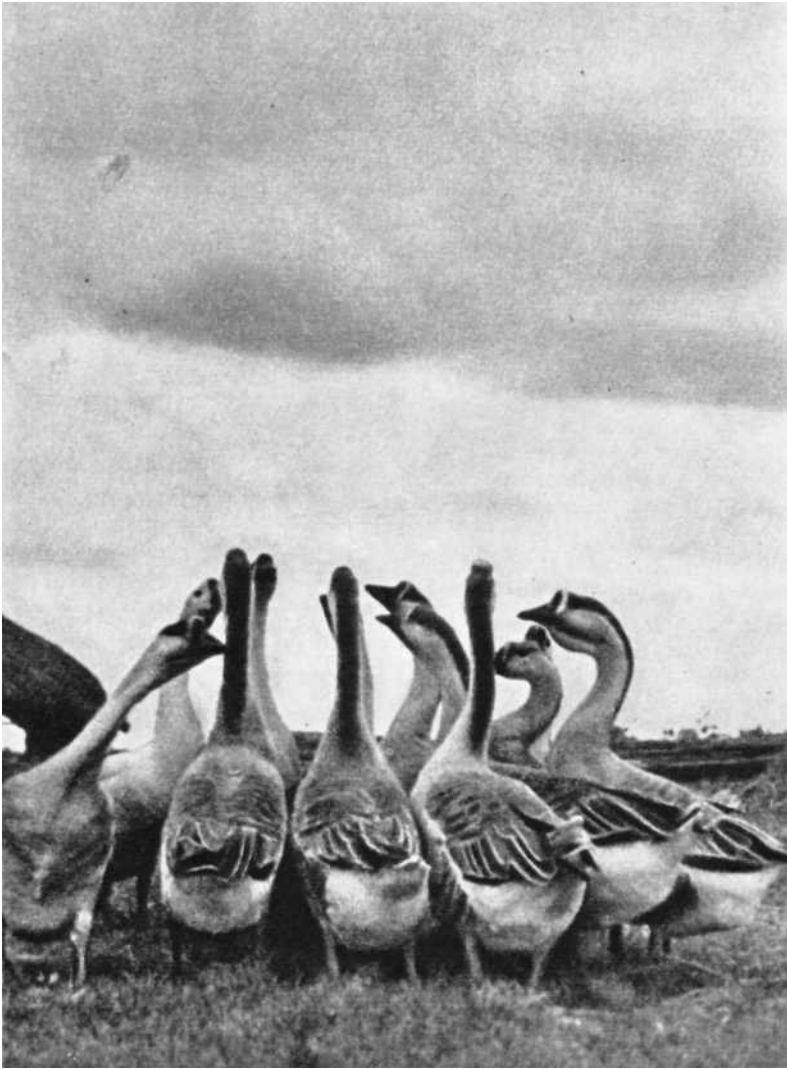


Фото 70.
Я. С и м к и н.
Перед дождем

окна в комнату проник свет фонаря, теперь перемещаются к включенному источнику света, светотень приобретает совершенно новый рисунок, резко уменьшаются ее контрасты в связи с увеличением количества общего рассеянного света.

Невозможно не только описать, но даже и просто перечислить все существующие варианты естественного и искусственного освещения. Свет

настойной лампы создает уютное световое пятно в углу комнаты, за пределами этого пятна все тонет в мягком полумраке. Яркие люстры в фойе театра или концертного зала заливают потоком верхнего света нарядные интерьеры. Многие другие варианты освещения хорошо знакомы читателю.

И именно эти самые разнообразные условия освещения, или, как еще говорят, э ф ф е к т ы о с в е щ е н и я , и лежат в основе работы фотографа со светом. Среди всего их многообразия фотограф при съемке должен выбрать такой эффект освещения, который более других соответствует показываемой на снимке картине природы или человеческой жизни, помогает выражению смысла и раскрытию содержания, создает необходимое настроение.

Таким образом, первым и важнейшим положением в работе фотографа со светом нужно считать соответствие выбранного эффекта освещения содержанию снимка.

Понятно, что в основе светового решения каждого снимка, сделанного в интерьере или на природе, лежит определенный реальный источник света: солнце, освещающее пейзаж; фонарь, свет которого вырывает из темноты лишь ветку дерева да часть скамьи; настольная лампа, создающая яркое световое пятно на фоне общего полумрака комнаты, и т. п.

Это, казалось бы, само собой разумеющееся положение особенно важно учитывать при фотосъемке с применением осветительных приборов. Ведь эти приборы могут быть расставлены в любом порядке, могут освещать снимаемый объект с самых различных направлений. И действительно, нередки случаи, когда фотограф расставляет осветительные приборы произвольно, создавая какое-то условное, «специально фотографическое» освещение, и при этом часто теряет правдивость световой обстановки, а вместе с ней и правдивость всей фотографической картины.

Так, при портретной съемке часто возникает двухсторонний свет, образующий на лице снимаемого человека одинаково яркие блики и справа и слева; появляется яркий, навязчивый и ничем не обусловленный контровый свет на волосах и пр. Очевидно, фотограф здесь не задумался об эффекте освещения, лежащем в основе светового рисунка кадра, и о его закономерностях, снимок же получается условным, лишенным жизненной правды.

Но по какому же принципу должны расставляться при съемке осветительные приборы? Очевидно, и здесь в основе лежит один из реальных эффектов освещения и реальный источник света, закономерности которого и воспроизводятся действием осветительных приборов.

Рассматривая фото 71, мы видим, что поток направленного света освещает фотографируемого человека, падая слева и сверху. Мы понимаем, что где-то здесь находится реальный источник света, в данном случае солнце, лучи которого и отбрасывают видимую на лице светотень. Яркости на лице распределены в определенной закономерности: наибольшая из них



Фото 71. М. Ардабьевский (студент ВГИК). Портрет

находится слева и, постепенно снижаясь, переходит в мягкую полутень справа. Контровой свет дополняет световой рисунок мягкими бликами, которые образуются также слева, т. е. со стороны светов, а отнюдь не в теневой части лица. Такое распределение светотени создает ощущение единства светового потока, гармонии тональных переходов, подчеркивает округлость объемной формы головы и лица. Кажется, что объект освещен одним источником света.

Однако схема света на рис 128 показывает, что здесь работал не один, как могло показаться, а целых четыре осветительных прибора, и только их взаимосвязанное и взаимообусловленное действие дало четкий и ясно выраженный световой рисунок кадра.

Как же расставлены и как действуют эти осветительные приборы? Главные яркости на лице создает прибор № 1, и он то и определяет основной световой рисунок кадра. Очевидно, его местоположение совпадает с положением предполагаемого реального источника света. И поскольку в данном

случае создается эффект солнечного освещения, поток света падает на лицо фотографируемого человека сверху. Два других прибора, освещающих человека, разрабатывают этот основной эффект освещения, образовавшийся в результате действия прибора № 1. Так, свет от прибора № 3 лишь усиливает и подчеркивает световые пятна от основного прибора, лишая их однообразия, обогащая их бликами. Свет от прибора № 2 лишь подсвечивает тени, делая их легкими и прозрачными, но не сбивая их рисунка, обусловленного действием прибора № 1. Следовательно, приборы № 2 и 3 самостоятельного значения не имеют и выполняют только вспомогательные функции. Прибор № 4, установленный позади человека, освещает фон, придавая ему желаемую тональность, соответствующую тональности дневного неба.

Итак, данная схема света, построенная для целей фотосъемки, воспроизводит эффект солнечного освещения, а расстановка и действие осветительных приборов подчинены закономерностям распределения светотени при этом эффекте освещения. Само солнце в поле зрения объектива не попадает, а лишь предполагается за кадром. Но в других случаях источник света (лампа, свеча и пр.) может входить в кадр и включаться в общую композицию снимка.

Практика фотосъемки показывает, что только в том случае, если автор при освещении модели исходит из закономерностей реального эффекта освещения и имеет в виду один из реальных источников света, световой рисунок кадра становится выразительным и законченным, а фотографическое изображение в целом приобретает необходимую жизненную правдивость.

Таким образом, в основе эффекта освещения, созданного для целей фотосъемки, всегда должен лежать определенный реальный эффект освещения и источник света, освещающий снимаемый объект (лампа, солнце и пр.). Источник света может находиться в кадре или предполагаться за кадром.

Если эта закономерность светового решения снимка нарушается, в кадре исчезают точность и четкость светового рисунка, правда световой обстановки, хуже выражаются объемы, а иногда случайными тенями и бликами света ломается, искажается пластическая форма объекта съемки.

Если, например, осветительные приборы расставлены по схеме, показанной на рис. 129, и освещение построено таким образом, что справа и

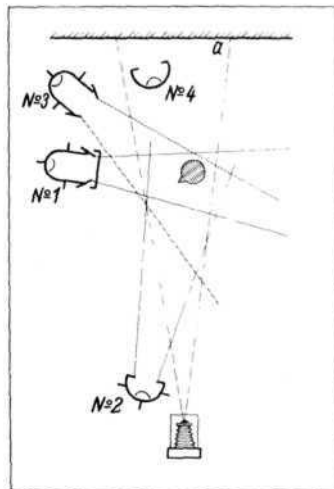


Рис. 128. Схема света к фото 71

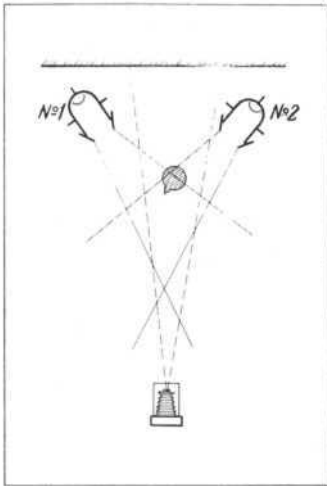


Рис. 129. Схема света к фото 72

слева на модели образуются одинаково яркие блики, возникают световые акценты на контурах щек, на висках, на шее (фото 72). Эти пятна света, как наиболее яркие в кадре, привлекают к себе глаз зрителя, в то время как главное в кадре — центральная часть лица — остается в полутени. Рельеф и объемная форма лица дробятся и ломаются множеством световых бликов. Плохо отрабатываются глаза, ибо они остаются в теневой части изображения, что совсем недопустимо в портретной съемке. Лицо как бы отсекается широкой полосой полутени, яркие пятна света выступают вперед, а из-за этого теряется округлость формы головы.

Вернемся еще раз к схеме света на рис. 129. По какому принципу расставлены здесь осветительные приборы? Почему, например, прибор № 1 направлен на модель именно с этого места? Почему прибор № 2 работает с того же расстояния, что и прибор № 1, но с прямо противоположного ему направления? Трудно ответить на эти вопросы, так как очевидно, что никакой идеи в этой схеме освещения нет, а решается чисто формальная задача получения световых пятен и бликов, якобы «оживляющих» фотографическое изображение. Каждый осветительный прибор работает в данном случае самостоятельно, их действие никак не увязано.

Из всего сказанного следует вывод: световой рисунок кадра только тогда становится ясным и четким, когда



Фото 72.
Двухсторонний свет
ломает
объемную
форму модели

действие всех вспомогательных приборов подчинено действию главного источника света, определяющего данный эффект освещения.

Практика работы показывает, что в случаях, когда фотограф подходит к световому решению снимка с изложенных выше позиций, результат его работы, как правило, удовлетворяет зрителя, фотографическое изображение получается объемным, пластичным, выразительным. В противном случае фотограф только формально, сообразуясь лишь с техническими требованиями фотосъемки, освещает снимаемый объект, и тогда можно заранее предвидеть неудачный результат его работы со светом, в итоге которой появляется еще один маловыразительный снимок.

Для подтверждения этого положения достаточно внимательно проанализировать снимок с выразительным световым рисунком и снимок неудачный по свету (имеется в виду съемка с применением осветительных приборов). В первом из них легко можно обнаружить рассмотренные выше закономерности, во втором все они или значительная их часть будет отсутствовать.

Итак, в основе светового решения фотоснимка и работы фотографа со светом лежат реальные эффекты освещения.

Понятие «эффект освещения» следует толковать широко. Оно ни в коем случае не связано только с эффектностью, броскостью, необычностью светового рисунка. Такого рода рисунок образуется при освещении объекта съемки свечой, керосиновой лампой; подобный эффект создает тонкий солнечный луч, проникающий в темное помещение, или источник света, освещающий лицо человека снизу, и пр. Эти эффекты, конечно, могут быть использованы при съемке, когда они помогают выразить содержание, решить тему задуманного фотоснимка. Но с равным правом могут быть использованы освещение в пасмурный или солнечный день, эффекты освещения на восходе или при закате солнца, сумеречное освещение в сочетании со светом электрических огней и многое другое. Каждый из них будет уместен, если он выбран в соответствии с тематикой фотографической композиции и построен с учетом закономерностей светового решения снимка (если при съемке используются дополнительные осветительные приборы).

Важно также понять, что эффект освещения не ради него самого существует в снимке, не ради получения оригинального светового рисунка кадра, не ради игры светотени как таковой. Словом, эффект освещения не является самоцелью в творчестве фотографа. Эффект освещения — это элемент изобразительной формы снимка, и его назначение — помочь выражению содержания.

Многочисленные примеры показывают, что успех работы фотографа зависит не от того, эффектен или неэффектен тот или иной рисунок кадра, но от того, насколько выбранный эффект освещения соответствует содержанию снимка, способствует его раскрытию, правдив ли он, четко ли выражен световой рисунок кадра.

ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ДЛЯ ОСВЕЩЕНИЯ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

Изучение освещения при фотосъемках, освоение его композиционных, изобразительных и технических возможностей следует начинать в условиях искусственного освещения, работая со специальными осветительными приборами.

Такая учебная работа связана с известными трудностями, так как у большинства начинающих фотолюбителей, как правило, чрезвычайно мал опыт работы по установке света, нет соответствующих осветительных приборов, да и «построить» освещение всегда труднее, чем воспользоваться уже существующими, например натурными световыми условиями.

Однако в съемке с осветительными приборами есть такие преимущества, которые делают эту учебную работу единственно возможным путем к систематическому изучению методики и техники освещения при фотосъемках. Главное из этих преимуществ состоит в том, что при работе с искусственным освещением фотограф свободен в выборе светового решения снимка, а следовательно, исчезает прямая зависимость изобразительного результата от уже существующих условий освещения, иногда удачных, а часто и неблагоприятных для съемки, как это бывает на природе, при естественном дневном освещении.

При работе с осветительными приборами все элементы светового построения снимка могут быть определены и установлены в соответствии с композиционными, изобразительными и техническими задачами, так как потоки света, посылаемые на объект осветительными приборами, управляемы. Приборы могут быть установлены ближе к объекту съемки и дальше от него, подняты выше и опущены ниже, могут быть направлены на объект под различными углами. От направления лучей действующих приборов и соотношения образуемых ими яркостей зависит характер светотени на объекте, световой и тональный рисунок кадра.

Таким образом, передвигая осветительные приборы и регулируя яркости, фотограф сознательно добивается определенного изобразительного результата, «строит» освещение на объекте съемки и в процессе этого построения активно изучает методику и технику работы со светом.

В целях изучения работы со светом следует выполнить ряд предлагаемых ниже упражнений, для чего необходимо иметь соответствующие осветительные приборы и несложное дополнительное оборудование.

Эти осветительные приборы должны отвечать определенным требованиям, главные из которых — подвижность прибора; возможность его установки на различной высоте, под различными углами по отношению к объекту; возможность ограничения зоны действия потока света, регулировки диаметра действующего светового пучка; возможность изменения силы света, посылаемого прибором на объект.

Два из необходимых осветительных приборов должны быть приборами направленного света, а как раз их-то часто и не имеет фотолюбитель. Однако приборы эти совершенно необходимы для работы.

Идеальным прибором направленного света является линзовый прибор со сферическим зеркальным отражателем (рис. 130). Сферический отражатель *a* и линза *б* дают возможность получить концентрированный пучок направленного света. Механизм *в* позволяет перемещать лампу накаливания *г*, подвигать ее ближе к линзе и отодвигать дальше. От положения лампы по отношению к линзе зависит диаметр светового пучка, посылаемого прибором на объект съемки: чем ближе лампа к линзе, тем шире световой луч

и тем меньше освещенность, создаваемая прибором на освещаемой поверхности; чем дальше лампа от линзы, тем меньше диаметр светового пятна и тем выше его яркость.

Мощность установленной в приборе лампы накаливания — 500 *вт*, диаметр линзы — 150 *мм*. Прибор имеет боковые шторки-затенителид (рис. 131), пазы для установки марлевых сеток, ослабляющих световой луч, и для других насадок *е*, выключатель *ж*, смонтированный на кожухе прибора.

Прибор устанавливается на легком и устойчивом штативе, позволяющем изменять не только высоту прибора, но также и угол его наклона.

Такая осветительная аппаратура чрезвычайно удобна, но предназначена только для работы в ателье, так как имеет значительные габариты и несколько тяжела для подвижной репортажной или другой натурной съемки.

Совершенно очевидно также, что далеко не каждый профессионал, а тем более фотолюбитель может приобрести подобную аппаратуру. Более того, она вовсе и не обязательна для любительской, не профессиональной работы и может быть с успехом заменена другими, значительно более простыми типами осветительных приборов. Описывается же здесь линзовый прибор лишь

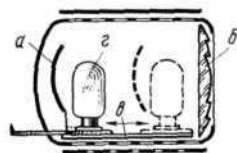


Рис. 130. Линзовый осветительный прибор

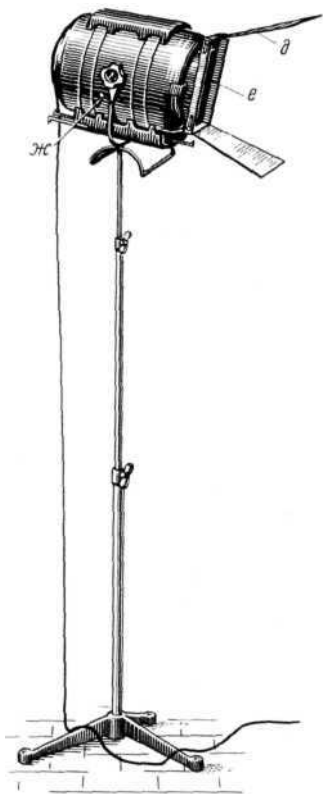


Рис. 131. Линзовый прибор на штативе

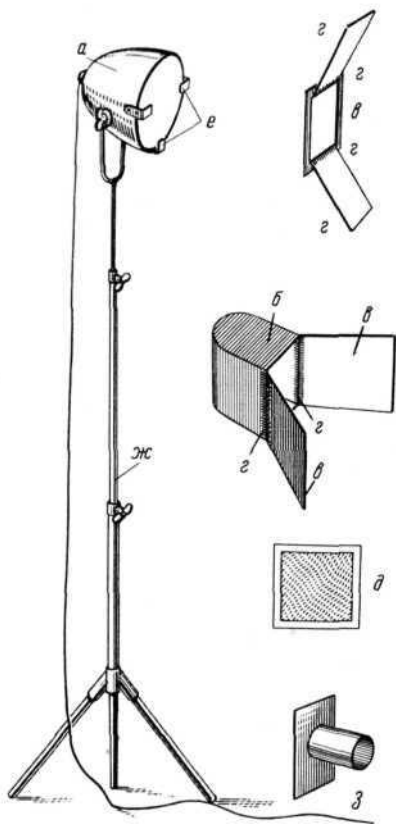


Рис. 132. Осветительный прибор с ограничителем пучка световых лучей

для того, чтобы познакомить фотолюбителя с существующей совершенной моделью.

В качестве прибора с ограниченным пучком лучей, в какой-то мере заменяющего собой осветительную аппаратуру направленного действия, может быть предложена модель, показанная на рис. 132. Корпус этого осветительного прибора, играющий также роль рефлектора, легко приобрести (рис. 132, а) или даже сделать самому (рис. 132, б). Существенно важной деталью являются здесь шторки (рис. 132, в), устанавливаемые на корпусе прибора. Крылья шторок укреплены на петлях (рис. 132, в) и могут передвигаться, перекрывая световой луч в большей или меньшей степени. Именно эти шторки, с помощью которых ограничивается ширина светового луча, и позволяют использовать предлагаемую осветительную аппаратуру как «приборы направленного света», а вернее, как приборы с ограниченной шириной луча.

Поскольку в этих упрощенных моделях отсутствует сферическое зеркало, линза и механизм передвижения лампы, необходимо найти какую-то иную возможность регулировать силу света прибора и создаваемые им освещенности. В этих целях можно просто передвигать осветительный прибор, приближая его к объекту съемки или удаляя от него. Но одного этого еще недостаточно, и желательно иметь простейшие приспособления, вполне пригодные для

этих целей, — марлевые сетки, натянутые на проволочный каркас (рис. 132, д). На корпус прибора следует напаять лапки (рис. 132, е), в пазы которых и устанавливаются сетки-затенители (одна, две, а иногда и три, в зависимости от желательной степени ослабления светового луча). Эти сетки, частично поглощая свет, посылаемый прибором на объект съемки, ослабляют световой луч.

Как говорилось выше, осветительный прибор должен быть установлен на устойчивом и легко передвигаемом штативе. Одна из моделей такого штатива показана на рис. 132, ж, но в практике работы фотолюбителей могут быть использованы и более простые модели, которые должны давать возможность изменять высоту установки прибора и угол его наклона.

Один из необходимых для выполнения учебных упражнений приборов должен быть прибором рассеянного света. Он посылает на объект широкий пучок света и, следовательно, может не иметь шторок, ограничивающих световой луч. В качестве прибора рассеянного света практически может быть использован любой имеющийся у фотографа осветительный прибор.

И, наконец, четвертый осветительный прибор предназначается для освещения фона. Прибор должен быть приспособлен для установки на его корпусе шторок, сеток и тубусов (рис. 132, з), позволяющих получить на фоне световое пятно, светотональные переходы и пр. Часто появляется необходимость установки фонового прибора на незначительной от пола высоте. Поэтому опора, на которую устанавливается прибор, освещающий фон, должна давать возможность такого размещения прибора.

Все указанные приборы снабжены лампами накаливания. Какую же мощность должны иметь эти лампы? Приборы, предназначенные для создания основного потока света на объекте, рекомендуется снабдить специальными матированными фотолампами мощностью 275 *вт* каждая. Эти лампы работают с некоторым перекалом и потому при относительно небольшой мощности создают достаточно высокие освещенности на объекте (световой поток такой лампы более 8000 *лм*).

Прибор рассеянного света должен быть менее мощным. В него можно поместить обычную осветительную лампу накаливания в 200 *вт*. Она даст световой поток примерно в 3000 *лм*, и свет ее будет почти в 3 раза слабее, чем свет основного прибора. Такая же лампа может быть использована и в приборе, предназначенном для освещения фона.

Описанные модели осветительных приборов не являются единственно возможными. Они приводятся здесь главным образом для того, чтобы определились требования, которым должны удовлетворять осветительные приборы, имеющие различное назначение и выполняющие разные функции в общей схеме света. Существует множество других моделей, да и сам фотолобитель может сконструировать и построить удобный для его работы осветительный прибор, отвечающий основным требованиям.

Работа с осветительной аппаратурой, подключаемой к обычной электропроводке, требует осторожности и строгого соблюдения правил пожарной безопасности. Перед включением приборов следует проверить их состояние и наличие исправных предохранителей в электрической осветительной сети. Нельзя включать мощные осветительные лампы, перегружающие сеть. Общая мощность включенных ламп не должна превышать одного киловатта, при условии, что на время фотосъемки из сети выключаются все остальные электрические лампы, нагревательные приборы и пр.

Нельзя допускать долговременной работы приборов, что вызывает их перегрев. Необходимо следить за тем, чтобы марлевые сетки-затенители, устанавливаемые на корпусах осветительных приборов, не прикасались к лампам и т. д.

МЕТОДИКА ОСВЕЩЕНИЯ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

В практической работе при установке осветительных приборов перед фотолюбителем неизбежно возникает ряд вопросов: как следует расставлять осветительные приборы? Какой прибор устанавливается первым? С какого направления и расстояния и насколько ярко должен каждый из них освещать снимаемый объект? Установление определенной методики в работе со светом поможет решению этих вопросов.

При дальнейшем изложении материала потребуется схематическая зарисовка расположения приборов относительно освещаемой модели (схемы света уже встречались и несколько раньше). Введем необходимые условные обозначения, помещенные на рис. 133. Условимся, что все схемы будут даваться в п лане, что чертежи будут показывать взаиморасположение



Рис. 133. Принятые условные обозначения на схемах освещения

объекта съемки, фотоаппарата, фона и осветительных приборов с верхней точки. Условимся также, что, называя направление падения света на объект, мы смотрим на него от аппарата.

Итак, начнем работу со светом. Возьмем гипсовый бюст, на котором очень удобно изучать портретное освещение, и установим его перед аппаратом. Еще до включения осветительных приборов фотограф должен решить для себя: при каком реальном эффекте освещения будет сниматься данный кадр? Иными словами, свет какого источника будет воспроизводиться с помощью осветительных приборов? Ведь гипсовая модель могла быть установлена в комнате у окна, в саду, освещенном солнцем, вблизи от горячей настольной лампы и т. д. и т. п.

Предположим, что мы остановились на таком варианте освещения: модель установлена в комнате у окна, через которое падает дневной свет. Этот основной замысел светового решения снимка определит его световой рисунок, а следовательно, и расстановку осветительных приборов. Но ведь в данном случае фотограф совершен-

но свободен в выборе местоположения предполагаемого окна: оно может находиться справа и слева, спереди и сзади, выше или несколько ниже. Где же нам выгоднее поместить этот предполагаемый источник света?

Предположим для начала, что окно находится перед моделью, которая и освещается прямо от аппарата (рис. 134). Установим основной прибор на месте предполагаемого окна (положение *1-а*), направим его на модель и произведем съемку. Рассмотрим фото 73 и проанализируем полученный результат. Поток света, направленный на модель от аппарата, равномерно осветил модель, и на видимой ее стороне светотень не образовалась. Тени упали назад, на ту сторону лица, которая от аппарата нам не видна. Снимок получился технически удовлетворительным, но световой рисунок его не активен, светотень не участвует в обрисовке объемной формы. Про такой снимок мы можем сказать, что по световому рисунку он неинтересен и, следовательно, положение основного прибора найдено нами пока неудачно, ибо не обеспечивает хорошего изобразительного результата.

Переместим осветительный прибор в положение *1-б* (рис. 134). Как видно на фото 74, и здесь результат съемки неудачен. Поток света падает на затылок модели, оставляя в густой тени лицо. На носу образуется случайный блик. Световой акцент приходится на второстепенные детали изображения. Объемная форма лица выражена недостаточно пластично.

И только когда мы установили основной прибор в положение *1-е* (рис. 134), получается вполне приемлемый результат (фото 75). На модели образовалась четкая светотень, подчеркивающая и выявляющая объемно-пластические формы фигуры. Наметилась определенная закономерность в распределении тонов: светлые тона располагаются со стороны осветительного прибора, на левой (от аппарата) стороне модели. Постепенно эти яркости затухают, переходя в темные тона справа. Зафиксируем это положение прибора, как обеспечивающее правильный результат. Так определилось местоположение основного осветительного прибора, воспроизводящего свет, проникающий в комнату через предполагаемое окно.

Поскольку первый установленный прибор будет главным и ведущим во всей работе со светом, поскольку он определяет основу эффекта освещения и раскладку светотени на объекте, постольку место его установки должно быть найдено особенно точно. Для этого включенный прибор поднимается выше и опускается несколько ниже, сдвигается немного вправо и несколько левее, при этом не теряется его основное найденное нами направление. Фотограф же внимательно следит за изменением характера светотени при уточнениях местоположения прибора. Эта работа должна длиться до тех пор, пока не будет найден такой рисунок светотени, который обеспечивает правильную передачу на снимке черт лица модели.

Следует помнить, что в ряде случаев светотень может принять случайный характер и не только не нарисует выразительно объект на снимке, но может привести и к искажению его формы.

Следовательно, основной прибор устанавливается

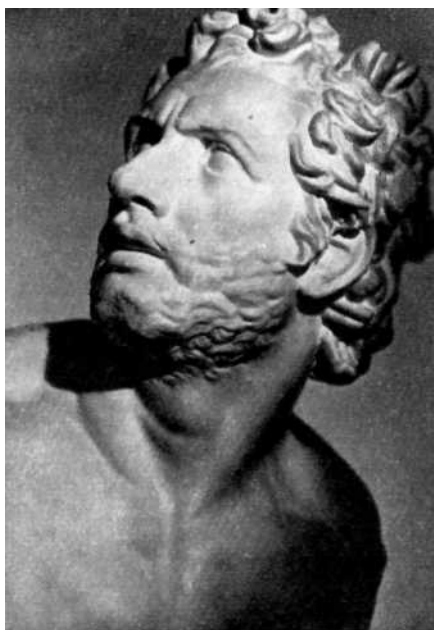


Фото 73. Основной осветительный прибор направлен на модель от аппарата

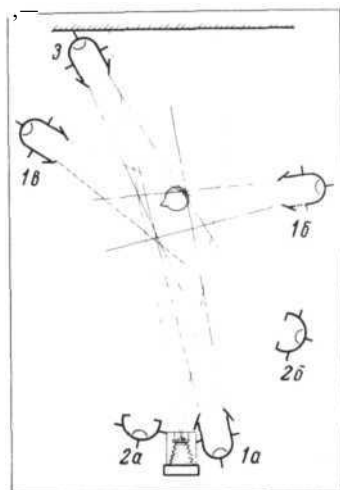


Рис. 134. Различные варианты установки осветительных приборов

на месте предполагаемого реального источника освещения с учетом наиболее выразительного распределения светотени на объекте. Этот основной прибор устанавливается первым, и его свет есть основа всего светового рисунка кадра.

Понятно, что при установке основного прибора вся остальная осветительная аппаратура должна быть выключена, и только после того, как найдено место установки и направление действия этого важнейшего осветительного прибора и определен рисунок светотени, можно приступить к установке следующего осветительного прибора.

Но если при съемке фото 75 работал бы только один основной прибор, снимок был бы слишком контрастен по световому рисунку, а детали в тенях полностью отсутствовали бы.

Подсветка теней осуществляется с помощью прибора рассеянного света, который устанавливается после того, как определено местоположение первого прибора. И если этот прибор определяет рисунок светотени и яркость светов, то от рассеянного света зависит густота теней, а от соотношения яркостей, образованных основным источником и прибором рассеянного света, зависит контраст светотени.

Значит, рассеянный свет, его сила и направление также играют существенную роль в световом решении снимка. Однако, несмотря на это значение рассеянного света, он все же играет лишь вспомогательную роль: при его включении главным по-прежнему остается свет основного прибора, так как он воспроизводит действие предполагаемого реального источника и определяет основу эффекта освещения.

Следовательно, яркости, образованные на объекте съемки рассеянным светом, всегда бывают меньшими, чем яркости от света направленного, так как тени на объекте при всех условиях должны сохранить свой характер теней.

Прибор рассеянного света, не имеющий в данном случае самостоятельного значения, ничем не должен обнаруживать своего действия: при его включении не должны образовываться вторые тени или яркие световые пятна, так как это неизбежно приводит к потере четкости светового рисунка кадра, к нарушению закономерностей принятого за основу реального эффекта освещения. Сле-

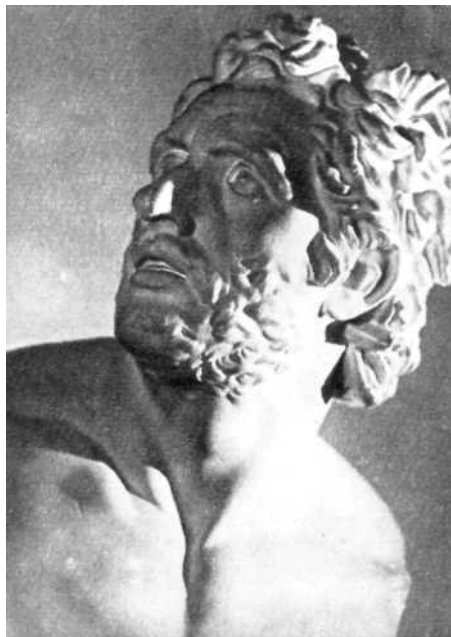


Фото 74.
Неудачно выбранное направление
основного потока света



Фото 75.
В. Степанов
(студент ВГИК)-
Этюд освещения



Фото 76. Недостаточное количество рассеянного света на модели

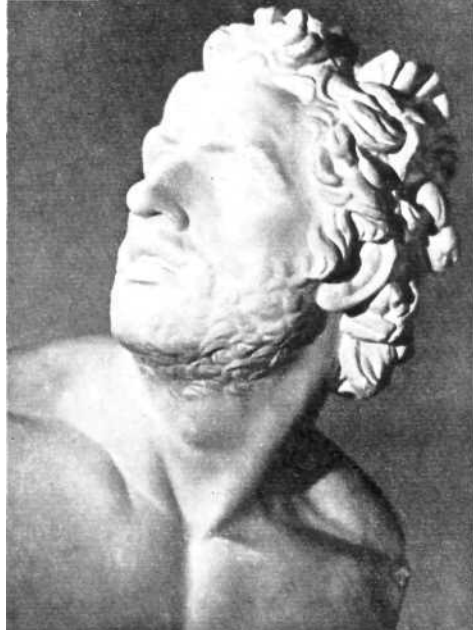


Фото 77. Избыточное количество рассеянного света на модели

довательно, направление и сила рассеянного света должны быть точно увязаны с результатами действия основного осветительного прибора.

В качестве приборов рассеянного света всегда используются приборы небольшой мощности, дающие широкий пучок света. В данном случае это будет открытый прибор (без шторок) с обычной осветительной лампой мощностью 200 *вт.*

Если основной источник освещает объект съемки слева, как это показано на схеме света (рис. 134) и фото 75, то рассеянный свет устанавливается несколько левее аппарата (прибор 2-а, схема света на рис. 134). Не рекомендуется помещать его при этой схеме света справа от аппарата (2-б) во избежание образования вторых теней, падающих навстречу основным, и нарушения закономерного спада яркостей на объекте слева направо.

Какой же должна быть в данном случае сила рассеянного света? Обратимся снова к воспроизводимому нами эффекту освещения. Дневной свет, проникающий в комнату через окно, не только образует относительно высокие яркости на сторонах объекта съемки, обращенных к окну, но и наполняет комнату некоторым количеством рассеянного света. И наш второй осветительный прибор должен воспроизвести эту закономерность принятого за основу эффекта освещения.

Фото 78
Н. Степаненко
(студентка ВГИК)-
Упражнение со светом

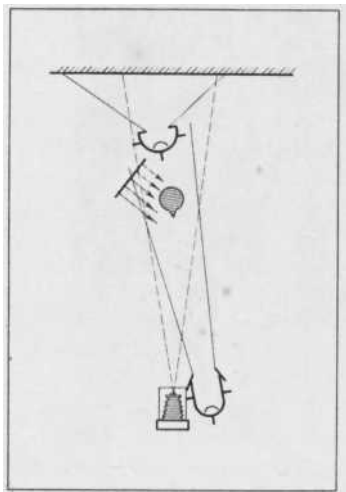
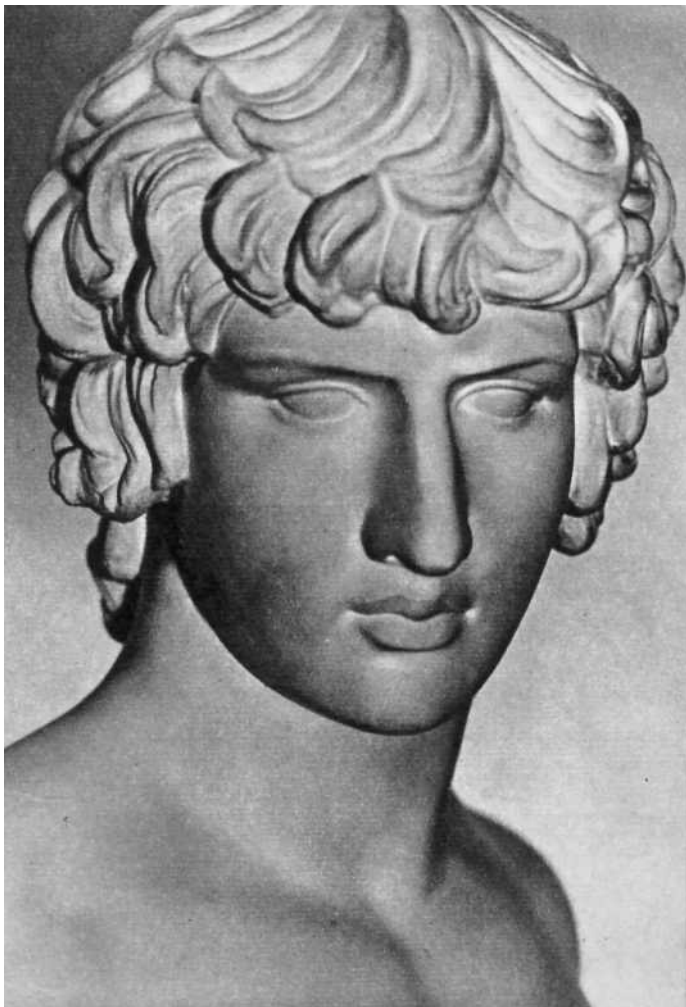


Рис. 135.
Схема света к фото 78

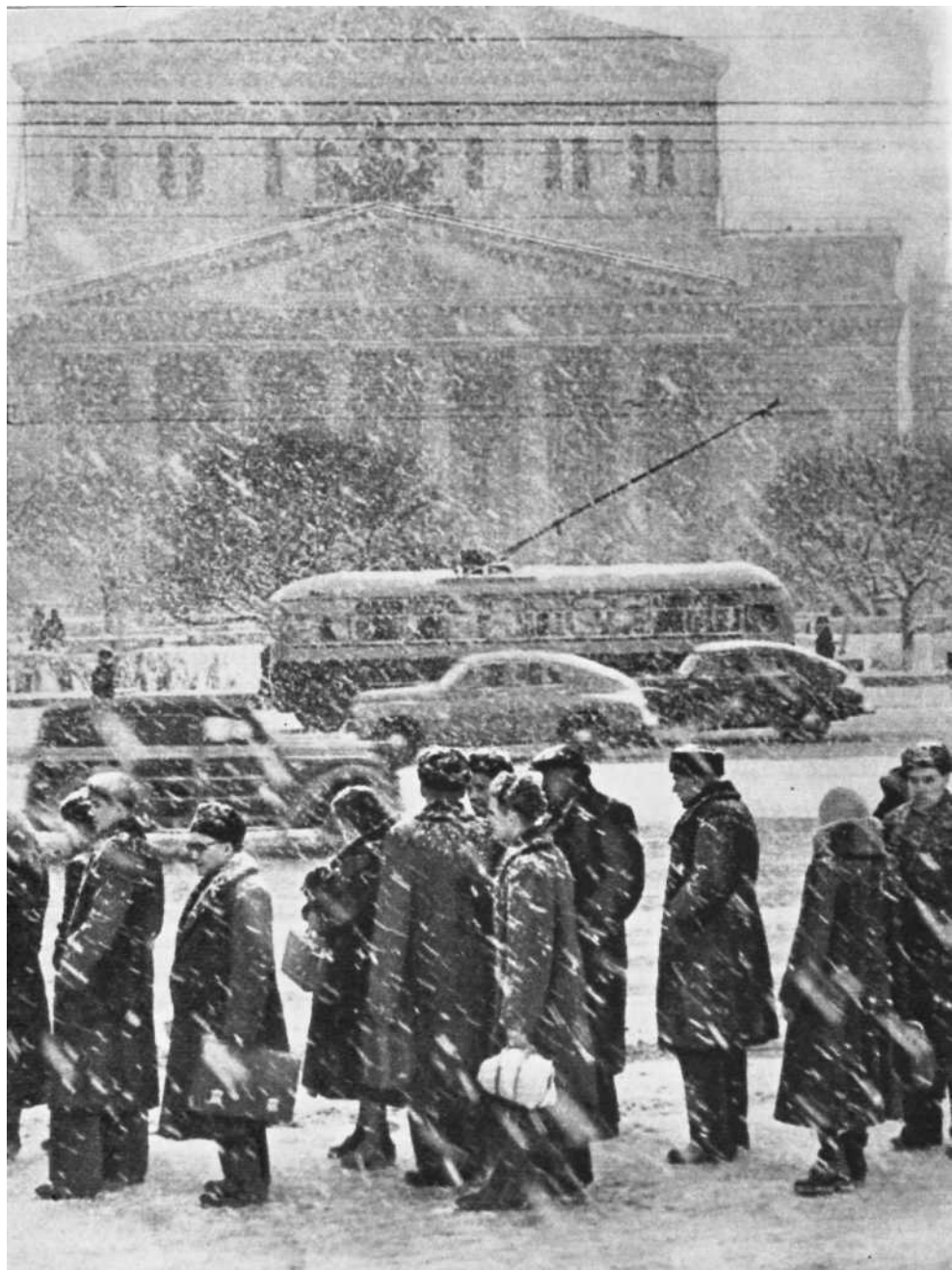


Фото 79. В. Ковригин. Снег идет

Неправильно установленное количество рассеянного света приводит к нежелательным результатам: если рассеянного света недостаточно, образуется высокий контраст светотени, в результате чего на снимке получается скорее эффект ночного, чем дневного освещения (фото 76). В том случае, если рассеянного света слишком много, светотень вовсе исчезает, так как яркости светов и теней сближаются (фото 77). И только на фото 75 соотношение направленного и рассеянного света найдено правильно.

Но рассеянный свет не всегда выполняет только вспомогательные функции, поддерживая и уточняя рисунок светотени, создаваемый основным источником. Иногда он может стать и основой светового построения снимка, образуя так называемое светотональное изображение.

Снимок гипсовой модели на фото 78 выполнен только при общем рассеянном освещении. Четко выраженная светотень в такой снимке отсутствует, но объемная форма и рельефы модели воспроизводятся достаточно ясно, нарисованные тоном, который мягко переходит от светлого к темному на округлых формах модели.

Модель освещалась одним источником, направленным от аппарата (схема света на рис. 135). Слева модель подсвечивается отражателем, смягчающим тональные переходы на левой стороне модели. Прибор рассеянного света освещает фон. Несмотря на то, что работает лишь один прибор (не считая фонового), яркости различных участков модели неодинаковы. Это различие образуется за счет неодинакового количества света, отраженного от каждого участка модели по направлению к съемочному аппарату. Как выше указывалось, количество отраженного света меняется в зависимости от угла, образованного направлением падения светового луча и поверхностью площадки, на которую падает этот луч по отношению к направлению оптической оси объектива.

Светотональный рисунок изображения, как это показывают фото 79 и 80, может служить основой для получения тонкого, интересного по тональному решению снимка и может быть использован для решения смысловых и изобразительных задач в пейзаже, портрете и других жанрах фотографии.

Дальнейшую отработку светом модель получает с помощью так называемого контрольного света, т. е. света, даваемого осветительным прибором, установленным прямо против аппарата и, следовательно, освещающего модель сзади (схема света на рис. 136).

Каково назначение этого вида света? Направленный на объект съемки сзади или сзади и сбоку, этот источник света предназначается не для освещения той стороны модели, которая обращена к фотоаппарату, так как свет этого прибора сюда не попадает.

При установке прибора с задне-бокового направления (положение 1) свет еще попадает на поверхности модели, обращенные в сторону аппарата, создавая на них яркие блики, но при перемещении прибора в положение 2 и эти блики исчезают. Остается лишь яркий световой контур вокруг всей

фигуры, светом очерчивается ее контурная форма, почему контровой свет часто называется **контурным светом**.

Яркости, создаваемые контровым светом, легко достигают очень высоких значений, блики контрового света часто дают на негативе такие плотности, которые не пропечатываются на снимке, в них теряется фактура, а иногда и детали рельефа фигуры. Поэтому при установке контрового света необходимо тщательно следить за образуемыми им яркостями, снижать их до необходимого уровня, что легко достигается удалением прибора от модели на соответствующее расстояние и использованием марлевых сеток, перекрывающих световой луч.

В практике фотосъемки часто встречаются случаи, когда на двух элементах объекта съемки, находящихся на разном расстоянии от съемочного аппарата и проецирующихся один на другой, например на гипсовой модели и на фоне, создаются близкие по величине фотографические яркости. Иногда это делается и специально, в целях решения снимка на короткой и мягкой тональной гамме, в единой мягкой тональности.

Однако практически это может привести к тому, что фигура сливается с фоном, не отделяется от него. И в этих случаях использование контрового света дает хороший изобразительный результат: световой контур, имеющий повышенную яркость, способствует отделению фигуры от фона, сообщает снимку необходимую пространственность.

Контровой свет широко используется для обработки прозрачных и полупрозрачных сред. Например, стекло, фактура которого характеризуется бликами, образующимися в результате преломления света на его гранях, выглядит на снимке убедительно и вместе с тем живописно именно при освещении контровым светом (фото 42).

Контровой свет используется также для обработки блестящих поверхностей. Отражаясь от этих поверхностей, лучи контрового света выявляют их фактуру, образуя характерные блики. Именно эти возможности контрового света учтены при съемке фото 81, где очень живо и выразительно показана вода, переливающаяся и сверкающая в лучах солнца.

Приборами контрового света обычно служат приборы направленного действия или, во всяком случае, приборы с ограниченным пучком световых лучей. В нашей учебной практике это будет прибор со шторками и фотолампой, имеющей мощность 275 *вт*. В тех случаях, когда размеры помещения, в котором ведется съемка, не позволяют отодвигать прибор контрового света на достаточное расстояние от объекта

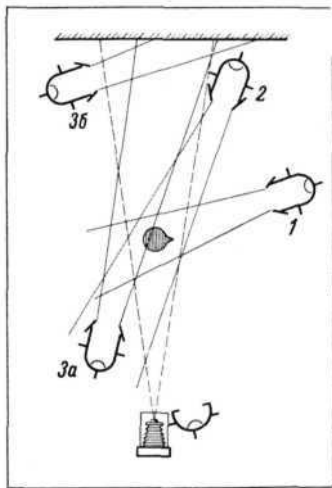


Рис. 136. Установка источника контрового света



Фото 80. В. Степанов (студент ВГИК). Портрет

сьемки, в результате чего на модели возникают слишком высокие яркости, фотолампа может быть заменена обычной осветительной лампой мощностью 200 *вт*.

При установке контрового света необходимо следить за тем, чтобы прямые лучи этих источников не попадали на объектив съёмочного аппарата. Попадая на объектив, прямой свет преломляется и рассеивается в его линзах, образует ореолы, приводит к засветке негатива, словом, к техническому браку.

Во избежание этого приборы контрового света обычно поднимаются на штативе вверх, на высоту, большую, чем высота установки фотоаппарата. Затем луч прибора уклоняется вниз. Кроме того, для ограничения светового пучка используются шторы или дополнительные экраны (лист картона, фанеры и пр.), устанавливаемые на пути луча к объективу и прикрывающие объектив от прямых лучей.

При наличии на объекте направленного света, образующего светотеневой рисунок, контровой свет, как и свет рассеянный, является вспомогательным, самостоятельного значения не имеет, а потому действие прибора контрового света должно быть увязано с действием основного прибора.

Контровой свет как бы разрабатывает эффект освещения, основой которого является свет направленный. Контровой прибор, следовательно, связан с основным прибором и устанавливается на объекте с той же стороны, что и основной прибор. Если бы автору снимка 75 потребовалась установка прибора контрового света, он должен бы был установить его слева от модели (схема света на рис. 134, прибор 3).

Работая с этого направления, контровой свет усиливает нарастание яркости справа налево, обогащает яркими бликами света, образованные направленным светом. Эти блики гармонически сочетаются со световыми пятнами, образованными основным осветительным прибором. Как показывает фото 82, такое распределение яркостей на модели подчеркивает ее объемы и рельефы, способствует выражению пластической формы на снимке.

Но контровой свет не всегда является вспомогательным, органически включающимся в светотеневой рисунок, образованный основным прибором. Иногда он может стать и основой светового построения снимка, решенного на контровом освещении.

При контровом освещении тени в кадре приобретают доминирующее значение по отношению к светам, так как предметы и фигуры освещаются сзади, а объектив «видит» и фиксирует их с неосвещенной стороны.

Световой рисунок кадра, построенного только на одном контровом свете, отличается некоторой сухостью, графичностью. Полутона и тональные переходы в таком изображении отсутствуют, а следовательно, исчезает возможность выражения объемно-пластических форм за счет тонов, их разнообразия и градации. Поэтому при одном контровом свете фигура приобретает характер силуэта. Такое световое решение снимка встречается довольно редко (фото 83).



Фото 81. В. Чередков. В июле

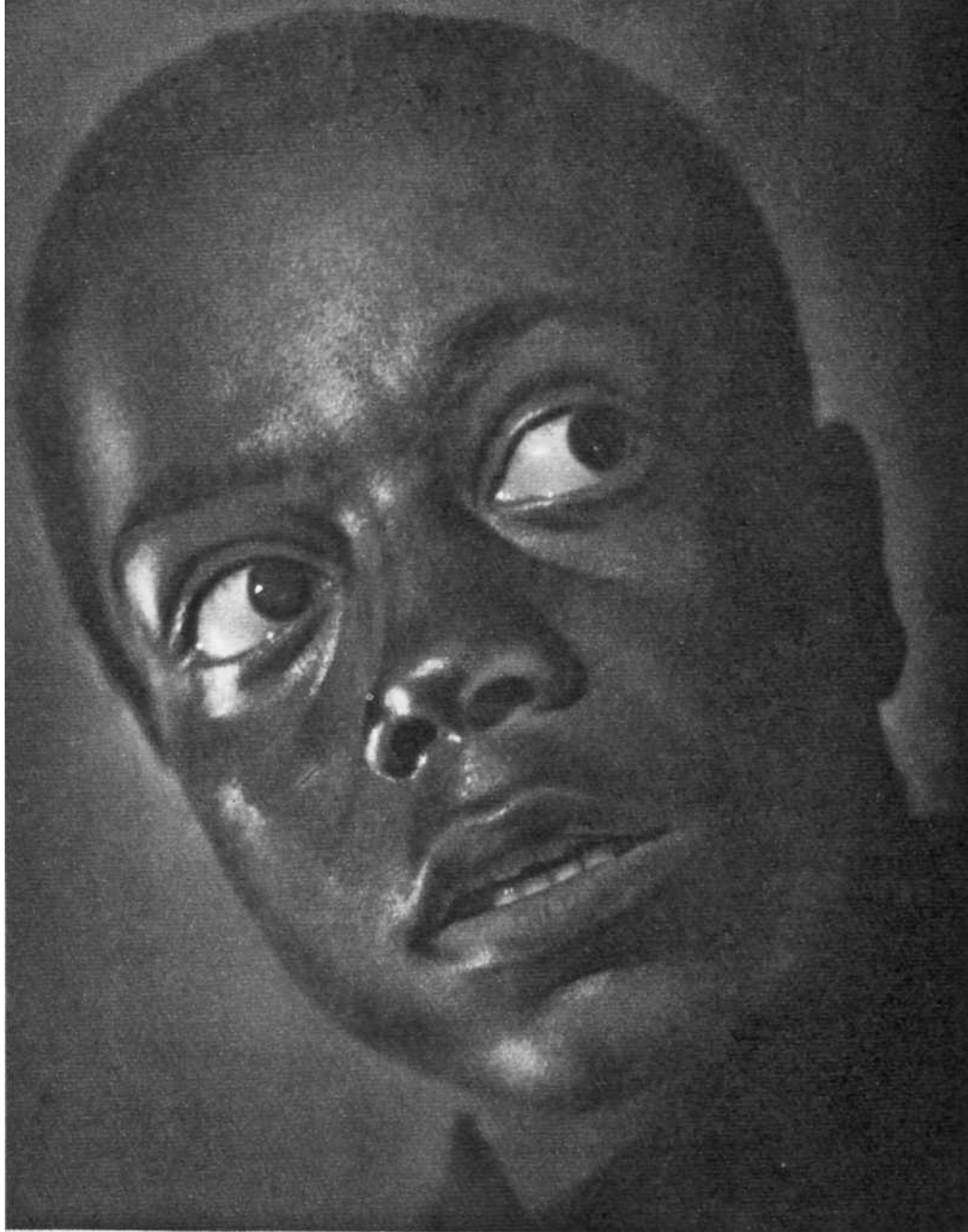


Фото 82. К в а с (студент ВГИК[^]). Портретный эпизод



Фото 83. Н. Немоляев (студент ВГИК). Силуэт!

Использование контрового прибора в качестве основного ключевого света, т. е. света, определяющего весь световой рисунок снимка, обычно связано с дополнительным освещением объекта съемки рассеянным светом, установленным со стороны фотоаппарата. При соответствующем количестве рассеянного света изображение приобретает достаточную детализовку в тенях, фигура на снимке становится объемной и рельефной, в то же время общий характер контрового освещения сохраняется (фото 84).

При портретной съемке контровой свет чаще всего применяется в сочетании с направленным и рассеянным светом (фото 71).

При таком освещении тени в кадре теряют свое доминирующее значение, пропадает и характерный рисунок, свойственный контровому освещению. Контровой свет становится, лишь одним из элементов освещения, разнообразит тона, обогащает кадр живописными бликами.

Установив направленный, рассеянный и контровой свет на модели, мы использовали три осветительных прибора из имеющихся в нашем распоряжении четырех. Четвертый осветительный прибор предназначается для освещения фона.

Фон требует такой же тщательной световой обработки, как и объект съемки, ибо случайное освещение фона, не связанное со световым рисунком модели, приводит к нарушению закономерностей воспроизводимого эффекта освещения и единства светового решения снимка. Если, например, фон освещается только ярким рассеянным светом, притом распределенным совершенно равномерно по всей площади кадра, а на модели в это время имеется лишь узкий световой луч, образующий световое пятно на небольшом ее участке, общего и единого светового решения снимка не получается. Световой мотив, положенный в основу освещения модели, на фоне не разрабатывается, в результате чего образуется разрыв в освещении объекта и фона. Кажется, что фигура снималась при одном эффекте освещения, фон - при совершенно другом, в связи с чем пропадает и общая световая обстановка в кадре. Из-за неправильного подхода к освещению фона снимок теряет выразительность и художественность.

Итак, освещение фона находится в прямой зависимости от характера освещения главного объекта изображения. Например, светлая тональность предметов на фото 65 обуславливает светлоту фона, падающие на фон тени связаны с общим направлением света в кадре. Дневному натурному освещению на лице в портретном фото 71 соответствует такое же освещение фона. Гамма тонов на фоне фото 84 близка к тональной гамме гипсовой модели, увязано также тональное решение объекта и фона на фото 80. Световой рисунок, образованный контровым светом на модели (фото 85), разрабатывается и на фоне, где имеется световой луч, и т. д.

Обратите внимание на то, что на упомянутых фотоснимках световой рисунок фона менее контрастен, чем световой рисунок главного объекта **изображения**. Это правильное соотношение светотени и тона в кадре. Ведь известно, что глаз зрителя привлекается прежде всего к тем участкам



Фото 84. В. Корильев (*студент ВГИК*)- Эпод освещения



Фото 85. Х. Рехе (студент ВГИК)- Этюд освещения

кадра, где имеется наибольший контраст тонов или яркие световые пятна. В приведенных примерах из-за правильно найденного соотношения контрастов освещения на объекте и на фоне мы и обращаем внимание прежде всего на главное в кадре, а фон отходит на второй план, занимает в композиции соответствующее ему место и не спорит по изобразительному значению с главным объектом изображения.

Равномерно и плоско освещенный фон часто портит снимок. На фоне, как правило, желательно получить или определенный световой рисунок, или тональные переходы. Если этого нет, фон становится маловыразительной плоскостью и общий изобразительный результат обедняется. Это положение особенно важно учитывать при съемке кадров, в которых фон занимает значительную часть их площади.

Где же должен быть установлен прибор, освещающий фон? Очевидно, свет этого прибора не должен попадать на модель, так как это может привести к неожиданному и ненужному изменению светового рисунка модели, созданного с помощью тщательно установленных приборов направленного, рассеянного и контрового света.

Раздельное освещение объекта и фона необходимо также и потому, что это облегчает регулировку соотношения яркостей, устанавливаемых на объекте и на фоне.

Значит, прибор, освещающий фон, не может быть установлен впереди модели (рис. 136, положение 3-а), так как в этом случае луч источника неизбежно попадает на модель.

И только в том случае, если фоновой прибор установлен позади модели, между фигурой и фоном (положение 3-б), мы гарантированы от попадания фонового света на модель.

Работающие осветительные приборы направленного, рассеянного и контрового света насыщают съемочную площадку некоторым количеством общего рассеянного света, который обычно создает минимальную общую освещенность на фоне. Таким образом, фоновой прибор может быть использован для получения светового пятна, рисунка, для усиления тона, повышения яркости в одной из частей фона.

Где же именно, на каком участке фона и в какой части кадра должен располагаться световой рисунок или тональное пятно на фоне?

Для того чтобы фоновой рисунок закономерно включался в общую композицию снимка и завершал ее, он должен занять в кадре строго определенное место. Например, наиболее яркие участки фона не могут мешаться со стороны наиболее темной части модели, так как это приводит к несогласованности распределения тонов на объекте и фоне, отчего исчезает единство светового рисунка, лежащее в основе светового решения кадра. Таким образом разрушается воспроизводимый эффект освещения и обнаруживается техника работы фотографа с осветительными приборами.

На фото 85 правильно найдено место для светового пятна на фоне. Оно связано с главными яркостями, образованными на модели основным источ-

ником. органически входит в общий световой рисунок и завершает общую композицию кадра, заполняя свободное пространство, оставленное по направлению поворота и взгляда модели.

Итак, в освещении модели мы исходим из определенного реального эффекта освещения. Этот эффект кладется в основу светового решения кадра. Освещение осуществляется с помощью нескольких осветительных приборов, каждый из которых образует на модели лишь один из элементов общего светового рисунка. Действия всех осветительных приборов взаимосвязаны, как связаны между собой определенными закономерностями и образуемые на модели яркости.

НАТУРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

В практике работы фотолюбителя чрезвычайно широко распространена натурная фотосъемка, съемка на открытом воздухе. Многие виды фотографических композиций — пейзаж, репортажные кадры, жанровые сцены к даже портрет — часто выполняются именно в этих условиях.

Как же нужно подходить к световому решению снимка, выполняемого при натурном освещении? Сохраняют ли здесь свое значение свет, как одно из сильнейших изобразительных средств фотографии, найденные основы светового построения кадра, методика работы со светом при создании задуманного светового рисунка?

Было бы неверным думать, что на природе фотограф бессилен что-либо сделать для светового решения выбранной темы, что там он всегда целиком и полностью зависит от существующих условий освещения и может только фиксировать, протоколировать их. И на природе фотограф имеет целый ряд возможностей творчески использовать свет для создания выразительного и впечатляющего фотоснимка, и лучшее подтверждение этому — живописные пейзажи, правдивые и убедительные репортажные снимки, выразительные портреты, сделанные фотографом на природе.

Прежде всего следует отметить, что условия натурального освещения чрезвычайно разнообразны, что они меняются с течением времени, зависят от состояния погоды, характера облачности и от многих других факторов.

Рано утром, на восходе, солнце посылает свои первые лучи и прогревает влажную от ночной росы землю. Поднимается легкий туман, образуется так называемая воздушная дымка, ослабляющая прямой солнечный свет, смягчающая контрасты светотени. Все освещение вследствие этого приобретает мягкость, градация тонов становится тонкой.

В ясный полдень солнце начинает светить особенно ярко, тени становятся короткими и жесткими, все освещение — контрастным.

К вечеру ложатся длинные тени, облака на западе часто приобретают живописный рисунок, яркость света постепенно уменьшается.

Наступают сумерки. Небо, особенно в летнее время, и после заката долго еще остается светлым, тогда как на земле уже почти совсем темно. Деревья, здания и другие предметы темными силуэтами рисуются на фоне светлого неба.

Еще не окончательно погас дневной свет, еще не ушли сумерки, а на улицах, в окнах домов, в витринах магазинов зажигаются огни, создавая живописную световую картину раннего вечера.

Но вот стало совсем темно. Лишь отдельные световые пятна от фонарей или свет, льющийся из ярко освещенных окон, прорезают темноту ночи.

Эти разнообразные эффекты освещения меняются и со сменой времен года: жаркий летний полдень, серый осенний день, морозный солнечный денек в январе и ликующий весенний день имеют каждый свои световые характеристики и по световому рисунку резко отличаются друг от друга.

Да и в одно и то же время года, в одно и то же время дня могут встретиться самые различные эффекты освещения.

Лето. Ярко светит солнце. Но вот набежала тучка, полил короткий веселый летний дождик, его первые капли засверкали в солнечных лучах. А тучи все сгущаются и сгущаются, становятся темнее, тяжелее и совсем закрывают солнце и весь небосвод. Все притихло, замолкло. Гроза! И еще льет дождь, еще гремит в отдалении гром, а уже посветлело у горизонта. Скоро сквозь тучи проглянет солнышко, и его лучи, кажущиеся особенно яркими после грозы, заблестят и заискрятся в лужах воды. Так, в течение короткого промежутка времени множество раз меняется световая картина.

Эти эффекты освещения должен уметь наблюдать и отбирать для светового решения своих композиций вдумчиво работающий фотограф.

Таким образом, световое решение натурального снимка определяется прежде всего выбором времени съемки.

Не все темы, конечно, и не все виды съемки позволяют свободно выбирать наиболее благоприятное с точки зрения освещения время для проведения съемки. Часто, особенно в фоторепортаже, съемку приходится вести в точно назначенное время, независимо от того, насколько выразительно в этот момент освещен объект съемки. В таких случаях фотограф, конечно имеет весьма ограниченные возможности для светового решения снимка особенно если фотографирование производится в плохой световой обстановке.

Но в целом ряде других случаев при съемке портрета, пейзажа, архитектуры и пр. фотограф ничем не связан во времени и может свободно выбирать необходимые условия освещения. И, уж конечно, самым тщательным

образом должно выбираться время съемки при выполнении учебных работ и учебных упражнений.

Но одним временем съемки еще не определяется полностью световое решение натурального снимка. Сделанные приблизительно в одно время дня, различные снимки могут иметь совершенно различный световой рисунок.

Если солнце находится позади фотоаппарата, подготовленного для фотосъемки, видимая светотень в кадре практически отсутствует. Все элементы объекта съемки в этом случае освещены одинаково ярко, а потому все предметы видны на снимке с одинаковой четкостью. Это относится буквально к каждому предмету, как расположенному вблизи от точки съемки, так и находящемуся в значительном отдалении. Такое освещение, как уже говорилось выше, мало способствует выражению объемов и пространств, не отрабатывает воздушной дымки, а потому снимок, сделанный при переднем солнечном свете, часто выглядит монотонным, плоским, скучным и неинтересным.

При боковом положении солнца по отношению к съемочному аппарату в кадре образуется четко видимая от аппарата светотень, различные участки объекта съемки освещены неодинаково, их яркости различны. При боковом освещении образуются света, собственные и падающие тени, и это чередование тонов дает хорошую лепку объемных форм, правильно передает характер солнечного освещения.

Контрольное направление солнечного света дает своеобразный изобразительный результат: предметы освещаются солнцем сзади и обращены к фотоаппарату неосвещенной стороной. Поэтому в кадре преобладают собственные и падающие тени, а света занимают незначительное место. Солнечные лучи проходят сквозь воздушную дымку и рассеиваются в ней, насыщая воздух светом. Освещенная контрольным светом дымка проецируется на находящиеся в глубине притемненные предметы и четко видна на их фоне.

Резкое различие светового рисунка в трех приведенных выше примерах, где съемка велась в одно и то же время дня, показывает, что световой рисунок кадра зависит не только от времени съемки, но также и от выбранного направления съемки по отношению к направлению падения солнечных лучей.

До сих пор мы говорили о выборе времени съемки и направления съемки по отношению к направлению падения основного потока света. Но этим не исчерпываются все возможности активного использования натурального освещения для целей фотосъемки. В ряде случаев фотограф может не только выбирать, но и корректировать натурное освещение путем применения отражательной подсветки, затенителей, подсветки электронно-импульсными лампами. Отражательная подсветка и затенители применяются, например, при портретной съемке.

Отражатели и затенители представляют собой простые приспособления

ния. Отражатель — это легкий фанерный щиток небольшого размера (например, 50x50 см), окрашенный алюминиевым порошком, оклеенный фольгой или просто белой бумагой. Затенителем является марлевая сетка, тюль или другой полупрозрачный материал, натянутый на проволочный каркас. Такой затенитель, помещенный на пути солнечных лучей, ослабляет свет солнца на лице снимаемого человека.

Эти простейшие приспособления позволяют регулировать соотношение яркости светов и глубины теней в портретном снимке. Рис. 137 показывает типовую схему корректировки солнечного освещения при портретной съемке: затенитель *а* ослабляет солнечные лучи, подсветка *б* насыщает тени отраженным светом.

Такая корректировка света при съемке портрета на натуре имеет очень большое значение, так как солнечное освещение часто дает такие контрасты (соотношение яркости светов и глубины теней), которые не всегда бывают желательными при портретной съемке.

Применение отражательной подсветки из затенителей позволяет корректировать существующее натурное освещение.

Таким образом, работа со светом на натуре сводится к выбору времени съемки (когда это возможно), выбору направления съемки по отношению к направлению падения потока света и корректировке светотени с помощью простейших приспособлений.

Очевидно, при съемке в условиях натурального освещения сохраняют свое значение не только найденные ранее основы светового построения кадра, но и методика работы со светом.

По-прежнему работа над световым решением снимка начинается с выбора характера основного потока света, т. е. прямого солнечного света, от которого зависит распределение светотени на объекте. Этот свет и при натурной съемке является основой светового рисунка кадра.

Густота теней на натуре и общий контраст светотени зависят от количества света, рассеянного в воздухе, в земной атмосфере и попадающего на теньевые участки объекта не от прямого солнечного света, а от небосвода. Очевидно, чем больше солнечный свет будет рассеиваться в атмосфере, тем мягче будет светотень. Так, при совершенно ясном безоблачном небе рассеянного света на объекте имеется относительно немного, а светотень контрастна.

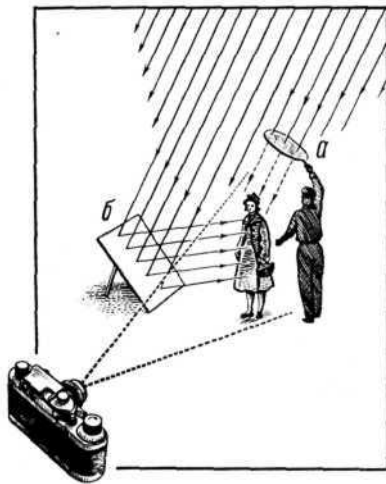


Рис. 137. Корректировка натурального освещения

Белые кучевые облака являются своеобразными отражателями, и, если небосвод покрыт такими облаками, количество рассеянного света увеличивается, а светотень на объекте смягчается.

Как и при работе с осветительными приборами, рассеянный свет на натуре не всегда выполняет только вспомогательные функции, сводящие его значение к смягчению контрастов светотени, т. е. к уточнению светового рисунка, созданного на объекте направленным светом. В ряде случаев он становится основой светового построения снимка, образуя еветотональное изображение.

Светотональный рисунок снимка получается' тогда, когда ярко выраженный направленный солнечный свет на объекте отсутствует. В пасмурный день, в туман, в сумерки на объекте и снимке образуются мягкие тональные переходы, тонкая градация тонов. Как показывает фото 86, такое освещение может дать интересное тональное решение пейзажного снимка.

Как уже говорилось, направленный солнечный свет на натуре может быть использован и как контровой свет. Работа с контровым светом чрезвычайно распространена при натуральных съемках.

Контровой свет очерчивает контуры фигур, хорошо отделяя фигуры от фона, создает интересный и выразительный световой рисунок кадра. Поскольку при контровом освещении предметы освещаются сзади и, следовательно, обращены к аппарату своей неосвещенной стороной, снимки, сделанные при таком свете, в ряде случаев имеют низкую, темную тональность (фото 87).

И на натуре контровой свет широко используется для выявления фактур: водные поверхности, снежный наст, лед и пр. изображаются на снимке живо и выразительно именно при контровом свете.

Большое значение имеет контровой свет для отработки на снимке воздушной дымки. Пронизанная солнечными лучами, она насыщается рассеянным светом, приобретает значительную оптическую плотность и, проецируясь на находящиеся позади нее неосвещенные стороны предметов, отлично видна и в натуре и на снимке (фото 88).

При использовании контрового освещения в портретной натурной съемке часто оказывается недостаточной подсветка лица одним рассеянным натурным светом. Контраст фотоизображения при этом становится очень высоким. И здесь на помощь фотографу приходят отражатели, о которых говорилось выше, поднимающие яркость теневых участков до необходимого уровня.

Итак, в работе со светом на натуре мы исходим из светового рисунка, созданного направленным светом, который может иметь различный характер, освещать объект съемки спереди, сбоку или сзади. От него зависит рисунок светотени и принцип светового решения фотографической композиции.



Фото 86. В. Корнильев (студент ВГИК)- Зимний пейзаж

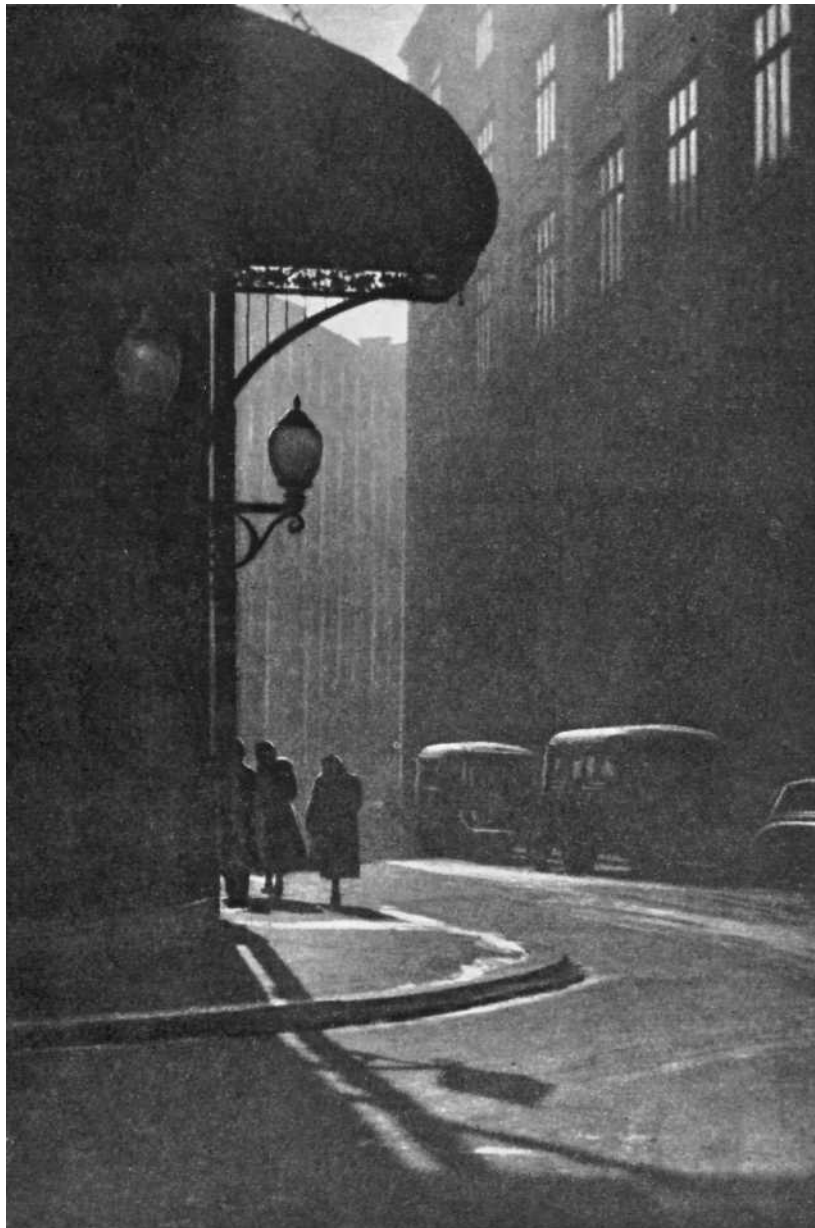


Фото 87. В. Степанов (*студент ВГИК*)- Эпода освещення



Фото 88. Ю р ч е н к о (*студент ВГИК*)- Березовая роща

Свет, рассеянный земной атмосферой, насыщает тени, от его количества зависит контраст светотени на снимке. Эти контрасты регулируются также использованием дополнительных приспособлений (подсветки и затенители).

Таким образом, и при натурной съемке фотограф также неизбежно встречается с решением всех трех задач освещения — технической, изобразительной и композиционной — и использует свет как изобразительно-выразительное средство фотографии, помогающее получению художественной картины.

ПРАКТИКА ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ СЪЕМКИ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ФОТОГРАФИИ

В предыдущих главах книги читатель имел возможность познакомиться с общими принципами построения фотографического изображения. Они сохраняют свою силу и остаются верными при работе над любым снимком, однако различные виды и области применения фотографии имеют свои специфические особенности, а потому требуют своеобразного использования изобразительных и технических средств. Кроме того, при съемке каждой конкретной темы, сюжета или объекта возникает много частных соображений и конкретных деталей, которые, естественно, не могут быть учтены при изложении общих принципов построения снимка.

Поэтому общие принципы композиции и освещения не должны становиться для фотографа некими догматическими и непререкаемыми правилами, так как это неизбежно привело бы к схематизму и сухости фотографических кадров вместо живого и творческого решения выбранных тем. Общие принципы построения снимка являются для фотографа определенным руководством в практической деятельности и разнообразятся, видоизменяются и обогащаются в процессе работы над различными темами и сюжетами.

Подтвердим сказанное примерами. В шестой главе настоящей книги в качестве одного из важных моментов изобразительного решения снимка разбирался принцип равновесия в построении кадра. Доказывалось, что этот принцип композиции является чрезвычайно распространенным, что его нарушение часто лишает снимок стройности и изобразительной четкости. Все это действительно так и относится к большинству случаев съем-

ки. Именно к большинству, но отнюдь не ко всем случаям построения снимка. Ибо это распространенное правило имеет и свои исключения.

Рассмотрим фото 89. Прежде всего обращает на себя внимание выразительно переданный характер волевого человека — артиста и борца. Нас радует в снимке стройность его композиции, динамичность, правдиво и убедительно переданное движение. Какими же средствами и изобразительными приемами достигает этого эффекта фотограф? В числе других таких средств здесь использовано сознательное нарушение принципа равновесия: главный объект изображения смещен в правую часть снимка, она как бы перегружается изобразительным материалом и сюда устремляется все движение в кадре. Такое расположение материала и создает ощущение динамики, так как нарушение равновесия, выход из состояния равновесия уже само по себе есть движение.

Итак, в снимке 89 потеряно равновесие. Однако композиция его стройна и законченна, и он ничем не напоминает, например, фото 52, где принцип равновесия также нарушен. Чем же различаются между собой эти снимки? В первом из них хорошо продумано изобразительное решение, учтен принцип равновесия, как и результаты, которые приносит его нарушение. Кадр сознательно строится с нарушением этого принципа в целях воспроизведения движения. Во втором снимке продуманного изобразительного решения нет, автор вряд ли задумывался над проблемой равновесия вообще. Отсутствие равновесия возникло здесь чисто случайно, от простого неумения грамотно построить кадр.

Вывод: проблема равновесия возникает перед автором снимка всегда, во всех случаях съемки и продумывается им неизбежно. Однако это вовсе не значит, что все фотографические кадры строятся как уравновешенные композиции. Осмысленно пользуясь известной композиционной закономерностью, применяя ее при решении самых различных тем, разнообразных смысловых и изобразительных задач, фотограф превращает сухое правило в гибкий и полный выразительных возможностей творческий прием.

В различных случаях фотосъемки по-разному используются и другие композиционные принципы. Например, портретный снимок часто строится как замкнутая композиция, основные линии которой направлены к центру кадра, замыкаются внутри кадра и не выходят за его пределы. Границы кадра в портрете чаще всего не срезают фигуры, обусловлены ее контурами, опираются на них и очерчивают лишь самое необходимое пространство, позволяя сосредоточить внимание зрителя на главном в кадре — лице человека. На лицо обычно приходится и световой акцент. Такая замкнутая академическая композиция широко распространена в фотографическом павильонном портрете.

Рассмотрим теперь композиционное решение репортажного снимка (фото 90). Мы видим, что композиция здесь имеет свои особенности—она более свободна, разомкнута, главные линии в кадре в ряде случаев выходят за



Фото 89. В. Ковригин. Поль Робсон



Фото 90. Л. Мечетович. В дни фестиваля в Москве

его пределы. Кадр не имеет обрамляющих элементов, точно вписанных в его рамку по законам классической композиции, как это часто встречается в портрете или пейзаже. На фото 90 краевые элементы взяты в кадр лишь частично, режутся его рамкой. Благодаря этому зритель воспринимает снимок как фрагмент большой динамичной картины жизни, события, которое не ограничивается только тем, что происходит в кадре, но продолжается и далеко за его пределами. И это на первый взгляд как бы несколько случайное композиционное построение на деле совершенно закономерно, так как подчеркивает документальный характер репортажного снимка, далекого от строгих академических решений поставленной портретной композиции. Этот же прием подчеркивает движение, динамичность и жизненность репортажного снимка, отлично передающего живую сценку на фестивале.

Это не значит, конечно, что в репортаже нет никаких законов композиции. Напротив, в определенном смысле она должна быть здесь особенно точна. Непременным условием следует считать существование ясно обозначенного смыслового и зрительного центра в кадре, акцента на главном объекте изображения, без чего репортажный снимок легко становится пестрым, перегруженным деталями и трудно читаемым. В данном случае центральное место в кадре занимают руки, которые протягивают друг другу участники фестиваля. И в этом весь смысл снимка.

Очень важна в репортажном снимке динамичность изображения, которая, как известно, может быть и должна быть усилена композиционными приемами построения кадра. Диагональная направленность линейной композиции, учет поворотов фигур, направления жестов и взглядов помогают сделать репортажный снимок живым и действенным.

Необходимо также учесть, что и методика построения фотографического изображения совершенно различна в разных случаях. Как, например, строится предметная композиция (натюрморт)? Снимая такой кадр, автор имеет полную возможность организовать не только и з о б р а ж е н и е на матовом стекле фотоаппарата, но и о б ъ е к т с ъ е м к и, расположив по своему усмотрению в предметном пространстве все предметы, составляющие натюрморт. Каждый из них может быть передвинут на столе и введен именно в ту часть кадра, где ему положено быть, по мнению фотографа. Уточняя по изображению на матовом стекле положение предметов в кадре, автор снимка имеет все возможности добиться исключительно точной и законченной композиции, поэтому мы и предъявляем особо высокие требования к изобразительной форме таких снимков.

Иначе komponуется портрет, снимаемый в специальном ателье. Конечно, автор и здесь имеет некоторые возможности корректировки позы, поворота головы, положения рук портретируемого. Однако перед объективом фотоаппарата сейчас находится живой человек, со всеми его индивидуальными особенностями и лишь ему присущими характерными чертами. Поэтому всякой корректировке позы и жеста должно предшествовать вни-

мательное наблюдение за человеком и выбор наиболее характерных для него положения, позы, поворота, жеста и пр. И только после того, как главное подмечено, найдено и выбрано, могут последовать необходимые поправки, которые ни в коем случае не должны приводить к надуманным или навязанным человеку и не свойственным ему позам и жестам.

Таким образом, при съемке натюрморта фотограф организует в равной мере как фотографическое изображение в кадровом окне аппарата (выбор точки съемки, ракурса и пр.), так и самый объект съемки в предметном пространстве (подбором предметов, их перемещением и пр.). При правильной портретной съемке главные композиционные задачи решаются в основном организацией фотографического изображения на матовом стекле фотоаппарата при лишь незначительной корректировке позы и жеста снимаемого человека. И если в первом случае мы имеем дело с полной организацией кадра, то во втором случае метод организации сочетается с методом выбора. Эти два метода взаимосвязаны в такого рода съемках и дополняют один другой.

В таком разделе фотографии, как фоторепортаж, вообще исключена какая бы то ни было работа по композиции объекта съемки, по корректировке положения фигур в пространстве. Любое вмешательство в происходящее перед объективом фотоаппарата действие недопустимо, ибо оно неизбежно лишает репортажный снимок главного его достоинства — документальности и прямой достоверности. Поэтому вся работа по композиционному построению снимка падает здесь на организацию самого фотографического изображения: на выбор направления съемки, высоты точки съемки, расстояния до объекта и пр. В основе композиционного творчества здесь лежит только метод выбора.

Все сказанное выше делает необходимым рассмотрение основных видов фотографии — пейзажа, портрета, натюрморта и др. — со стороны особенностей композиционного построения, светового решения и техники выполнения этих снимков.

Настоящая глава и ставит своей целью рассказать читателю об использовании изобразительных средств, творческих и технических приемов в различных видах и областях применения фотографии.

ПОРТРЕТНАЯ СЪЕМКА С ПРИМЕНЕНИЕМ ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ (ПАВИЛЬОННЫЙ ПОРТРЕТ)

Для работы над павильонным портретом следует рекомендовать фотоаппарат с матовым стеклом и размером пластинок или пленки не-менее чем 6х9 см или, еще лучше, 9Х 12 см. Достаточно большой размер изображения обеспечивает возможность хорошего визуального контроля по матовому стеклу при построении кадра и освещении фотографируемого человека.

Обязательно также пользование штативом, поскольку портретный снимок требует точности и завершенности композиционного и светового построения, значительного времени работы над портретом. Стабильность фотоаппарата, следовательно, здесь необходима.

При портретной съемке предпочтительнее длиннофокусная оптика. Лицо человека не терпит никаких, даже малейших перспективных искажений на снимке, никаких случайных нарушений пропорций или изменений его объемно-пластических форм. Короткофокусная оптика имеет широкие углы зрения, которые охватывают излишние в портрете пространства. Чтобы исключить их из снимка, фотограф вынужден подходить к снимаемому человеку и вести съемку с близких расстояний. При этом могут возникнуть небольшие и даже на первый взгляд мало заметные наклоны оптической оси объектива, ракурсы, которые тем не менее приводят к масштабному преувеличению верхней или нижней части лица и, следовательно, к изменению его пропорций.

При съемке с близких расстояний пропорции лица на снимке изменяются в силу того, что становится ощутимой разница расстояний до самых близких и самых отдаленных от объектива частей лица, которые в связи с этим изображаются на снимке в разных масштабах. Все это может лишить снимок необходимого сходства с оригиналом.

Длиннофокусная оптика дает возможность вести съемку со значительного удаления, чем и обеспечивается сохранение в снимке правильных пропорций лица.

Существует довольно распространенное мнение, что в портретной съемке наилучший результат дает так называемая мягкорисующая оптика, смягчающая контуры и линии, размывающая оптический рисунок изображения. И действительно, в некоторых случаях портретной съемки и особенно при съемке женского портрета такие объективы применяются довольно часто. В случае их отсутствия используются оптические насадки на объектив — диффузионные диски, сетки и пр. Однако эти насадки лучше использовать не при съемке, а при оптической печати портретного снимка, когда можно регулировать степень смягчения оптического рисунка изображения по пробным отпечаткам.

Но не следует думать, что такое смягчение изображения желательно во всех случаях портретной съемки. Все изобразительные и технические

средства фотографии используются фотографом в прямой связи со стоящими перед ним смысловыми задачами. И если характер лица снимаемого человека таков, что лучше всего воспроизводится с помощью обычного объектива, который убедительно передает характерные черты этого лица, его объемно-пластическую форму, фактуру кожи и пр., то именно такая оптика и даст здесь наилучший изобразительный результат.

Примером могут служить портретные снимки 31 и 71, где мягкорисующая оптика была бы совершенно неуместна.

Существуют определенные требования и к фотографическим материалам, предназначенным для съемки портрета. Прежде всего, негативный материал не должен иметь высокого контраста, так как необходимый контраст светотени фотограф устанавливает с помощью соответствующего освещения снимаемого человека, и тональное соотношение светов и теней не должно подвергаться изменениям в процессе съемки и обработки негатива. С увеличением контраста изображения появляются яркие света и глубокие тени на снимке, что часто ломает объемную форму, и потому такой характер изображения в портрете встречается лишь в единичных и исключительных случаях.

Негативный материал должен обладать достаточно высокой светочувствительностью, поскольку снимается живой человек и выдержка ограничена, а слишком высокие освещенности устанавливать на объекте съемки нежелательно, так как слишком яркий свет мешает снимаемому человеку, заставляя его, например, щурить глаза.

Имеет значение также и цветочувствительность негативного материала, так как цвет волос, глаз, тон кожи лица и прочее должны правильно передаваться на снимке, т. е. иметь ту же светлоту, что и в действительности. Следовательно, негативный материал должен быть панхроматическим или изопанхроматическим.

Обработка негатива ведется в мелкозернистых мягкорботающих выравнивающих проявителях.

Для получения выразительного и пластического светового рисунка на портретном снимке необходимо иметь четыре осветительных прибора, которые описаны в седьмой главе настоящей книги. Три из них предназначаются для освещения снимаемого человека, четвертый используется для освещения фона. Конечно, портретный снимок можно получить и с тремя, двумя и даже одним осветительным прибором (практика таких съемок будет описана ниже), но четыре прибора дают наибольшие выразительные возможности, и поэтому с таких случаев съемки мы и начнем изучение портретного освещения.

Поскольку портрет требует тонкой светотеновой и светотональной обработки лица, при съемке широко применяются сетки, тубусы и шторки, устанавливаемые на осветительных приборах (они также описаны в седьмой главе).

Как должно выглядеть рабочее место, предназначенное для портретной съемки? Прежде всего необходимо выбрать или специально установить соответствующий фон. Хорошим фоном может служить гладко окрашенная стена, натянутая материя, бумага и пр. Общие требования к фону: он не должен быть пестрым, многоцветным, так как излишняя пестрота фона приводит к тому, что он отвлекает внимание зрителя от главного объекта изображения — лица человека, спорит с ним по значению, начинает доминировать в кадре, зрительный акцент переносится на фон, что, конечно, недопустимо. Неудачно выбранный фон часто дает совершенно неудовлетворительный изобразительный результат.

Фон также не должен быть слишком светлым. Очень сложно, например, работать с совершенно белым фоном, а фотолюбители как раз часто в качестве фона используют натянутую белую скатерть или простыню. Свет приборов, направленный на фотографируемого, часто достигает и фона и неизбежно создает на белой поверхности высокие яркости. Фон, как говорят, «забывается» светом, становится однотонным и безжизненным на снимке, а возникающие на фоне при этом яркие световые пятна, как и общая его пестрота, приводят к смещению зрительного акцента с главного объекта изображения на второстепенный.

Фон не может быть и слишком темным, например черным, темно-зеленым и пр. На таком фоне невозможно получить светотональные переходы, он остается темным, глухим на снимке и резко контрастирует с тонами главного объекта изображения. И поскольку лицо оказывается во много раз светлее такого фона, в этих условиях становится невозможно получить единую тональность всего изображения.

Итак, установим однотонный, не слишком светлый и не слишком темный (серый, желтоватый и пр.) фон в нашем «портретном фотопавильоне».

Определим теперь положение снимаемого человека по отношению к этому фону. Прежде всего его не следует помещать слишком близко к фону. Близкий фон часто выходит на снимке совершенно резким, причем отчетливо воспроизводятся все шероховатости



Рис. 138. Рабочее место фотографа при портретной съемке

сти, случайные складки, пятна и прочее, так что в дальнейшем становится необходимой техническая ретушь негатива или отпечатка.

Кроме того, затрудняется, а часто становится и просто невозможным использование задне-бокового и контрового света, поскольку нет места для установки таких приборов между снимаемым человеком и фоном.

Свет прибора, освещающего фон, не должен попадать на человека, так как иначе затрудняется регулировка светотональных соотношений главного объекта изображения и фона. Следовательно, фоновый прибор устанавливается позади человека, между ним и фоном, и это тоже требует наличия известных расстояний между объектом и фоном.

Поэтому поместим фотографируемого человека минимум в полутора метрах от фона.

Большая часть фотографических портретов представляет собой крупные или средние планы, на которых изображается только голова человека или он входит в кадр по грудь или по пояс. Могут существовать, конечно, и поколенные портреты и портреты человека, снятого во весь рост, но в описываемой павильонной съемке наиболее распространенными остаются головные, погрудные и поясные портреты.

При съемке всех этих разновидностей портрета человек может не стоять, а сидеть перед аппаратом. Съемка сидящего (а не стоящего) человека имеет те преимущества, что его положение, поворот корпуса и головы, поза, жест являются более стабильными и могут уточняться по изображению на матовом стекле фотоаппарата. Человека, которого нам предстоит снимать, следует посадить на стул без спинки, типа табурета, если, конечно, сам стул, кресло и пр. по замыслу фотографа не входят в композицию снимка. Это необходимо потому, что часто снимок портят случайно попадающие в кадр части спинки стула, неожиданно появляющиеся из-за плеча и нарушающие гармонию линейного рисунка портрета.

В окончательном виде рабочее место для портретной съемки имеет вид, показанный на рис. 138.

Перейдем теперь к самому процессу съемки портрета.

Работа над каждым, в том числе и портретным, фотоснимком начинается с композиционного решения кадра, с размещения в кадровом окне фотоаппарата главного объекта изображения и второстепенных элементов композиции. Как известно, композиция

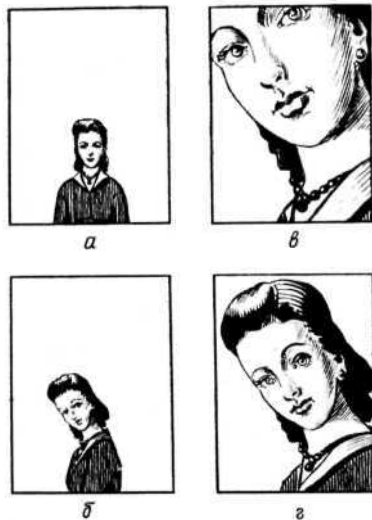


Рис. 139.
Компоновка кадра
при портретной съемке



Фото 91. Л. Ж д а н о в. Народный артист СССР Р. Н. Симонов

кадра во многом зависит от выбранной точки съемки, поэтому займемся выбором точки установки аппарата для нашего случая портретной съемки и определим, с какого направления следует здесь вести съемку.

Установим фотоаппарат прямо против снимаемого человека, точно по центральной оси, произведем съемку и проанализируем полученный результат (рис. 139, *a*). Результат, как видите, неудовлетворителен. Снимок получился фронтальным, статичным, в нем попросту отсутствует какое-либо изобразительное решение, не делается никакой попытки раскрыть характер снимаемого человека средствами фотографии. Получился не фото-портрет в подлинном смысле этого слова, а самая примитивная фотографическая копия оригинала.

Попробуем сместить точку съемки в сторону от центрального положения, а одновременно изменим и статичную в первом случае позу снимаемого человека. Результат получился несколько лучшим (рис. 139, *b*): исчезает примитивность линейного рисунка, появляется большая живость изо-



Фото 92.
А. Трофимов
(студент ВГИТ).
Портрет

Сражения, хотя окончательное композиционное решение снимка пока еще, конечно, не найдено.

Композиционная незавершенность кадра прежде всего заключается в том, что главный объект изображения — человек — занимает в снимке относительно небольшое место. Вокруг него возникают свободные пространства, ничем не заполненные, а потому и ненужные здесь. Очевидно, неверно было выбрано расстояние, с которого велась съемка, и аппарат был установлен слишком далеко от снимаемого человека.

Постараемся уточнить это расстояние, для чего приблизим фотоаппарат к человеку, сохраняя при этом ранее найденное направление съемки. Полученный снимок (рис. 139, в) является другой крайностью — теперь изображение слишком крупно, голова режется рамкой кадра, причем обрез этот совершенно случаен, не продиктован каким-либо продуманным решением и, по существу, является чисто формальным.

Отойдем с аппаратом несколько дальше и установим его на таком расстоянии, чтобы рамка кадра очерчивала только необходимое нам простран-

ство, но не срезала головы (рис. 139, *з*). И действительно, в данном кадре нет ничего лишнего, а границы его, обусловленные определенными элементами композиции, введенными в кадр, имеют свои изобразительные и смысловые опоры. Сверху и справа — это контуры головы; слева по направлению поворота головы оставлено некоторое свободное пространство, как бы освобождающее путь развивающемуся движению; снизу граница кадра обусловлена определенными пропорциями снимка, его форматом.

Обратите внимание на то, что портрет снят с нормальной по высоте точки, когда аппарат устанавливается примерно на уровне лица снимаемого человека. Такие точки являются наиболее распространенными в портретной съемке, так как верхняя или нижняя точка часто приводит к масштабному преувеличению верхней или нижней части лица, а это нарушает правильность его пропорций и приводит порой к исчезновению сходства изображения с оригиналом.

Но несмотря на то, что нормальные точки наиболее распространены при съемке портрета, могут, конечно, встретиться и случаи ракурсных портретных снимков, в которых ракурс возникает в результате задуманного изобразительного решения и продиктован особым содержанием портретного снимка. Например, портрет на фото 91 сделан с нижней точки. Она обусловлена той изобразительной трактовкой, которая задумана автором.

Такие специально задуманные изобразительные решения в портрете возможны и дают интересный результат. Правильность пропорции здесь сохраняется потому, что съемка ведется с относительно больших расстояний с расчетом на последующее кадрирование снимка во время увеличения.

Так выбирается точка съемки при работе над портретом и устанавливается направление, с которого ведется съемка, расстояние от объекта и высота точки съемки. Выбранная точка в сочетании с поворотом и позой в основном и решает композицию кадра.

Что же следует учесть при выборе позы фотографируемого человека? Выше уже говорилось и показывалось на примере, что общая статичность позы приводит к ненужной статике в портрете (см. рис. 139, *а*). Следовательно, необходимо искать свободное и непринужденное положение человека перед фотоаппаратом, а не усаживать его фронтально, ориентируя его поворот и взгляд прямо на объектив.

Разместив человека, которого мы собираемся снимать, и фотоаппарат в правильно найденном взаиморасположении, дайте возможность человеку свободно подвигаться в пределах пространства, ограниченного рамкой кадра. Проследите по матовому стеклу за изменяющимися поворотами, жестами, позами и оцените все эти варианты с точки зрения образующихся композиционных построений, с точки зрения выразительной передачи на снимке характерных особенностей модели. Остановите человека в том поло-



жении, которое вам показалось наиболее интересным и правильным. И только когда такое положение найдено, внесите в него необходимые поправки, подсказав снимающемуся, как следует ему выправить положение руки, уточнить положение головы, на какой точке зафиксировать взгляд и т. д. При такой методике работы вы сохраните необходимую в портрете естественность позы человека и в то же время добьетесь точности и завершенности композиции.

Если же с самого начала вы начнете механически поворачивать человека, предлагая ему подчиняться таким вашим указаниям, как: «плечо ниже» и «еще ниже», «голову левее», «подбородок ниже», «взгляд выше» и т. д., то естественность портрета наверняка будет утрачена, а одновременно пропадут и характерные для этого человека черты.

При выборе поворота и направления взгляда снимаемого человека необходимо исходить из особенностей его лица, черты которого выражаются на снимке. Например, строгий профиль молодой женщины определил позу при съемке фото 92. Только поворот лица в три четверти позволил передать лукавый взгляд бабушки на фото 93 и т. д.

До сих пор мы говорили о крупном плане, о головном портрете человека. Но в портретной съемке распространены также и средние планы, на которых человек изображается по пояс, а иногда и во весь рост. И в этих случаях в кадре, как правило, образуются свободные, незаполненные пространства, которые нуждаются в отработке, требуют композиционного заполнения.

Таковыми заполнителями являются второстепенные элементы композиции, завершающие ее, уравнивающие главный объект изображения и т. д. Этими элементами прежде всего служат предметы обстановки, детали интерьера и т. д., которые вводятся в кадр и размещаются в определенной его части. Например, на фото 91 детали интерьера используются в композиции даже головного портрета крупного плана.

Обратите внимание на то, что эти второстепенные элементы композиции изображаются менее четкими по оптическому рисунку, чем основной объект. Эта закономерность в портрете наблюдается довольно часто, потому что ее нарушение может сместить изобразительный акцент, перенести его с главного на второстепенное, в результате чего внимание зрителя отвлекается от существенно важного в кадре.

Если снимается портрет человека в полный рост, интерьер становится очень важной частью общей композиции. Но по-прежнему он имеет второстепенное значение (передает обстановку, которая окружает человека, образует живописный фон), человек же всегда остается главным в кадре, и внимание зрителя должно быть привлечено именно к нему. В качестве примера выразительного портретного снимка, где человек показан в полный рост, а интерьер является активным элементом композиции, может служить интересное по свету фото 94. Каждая деталь интерьера занимает здесь определенное место в рамке кадра, отсюда и рождается законченность композиции.

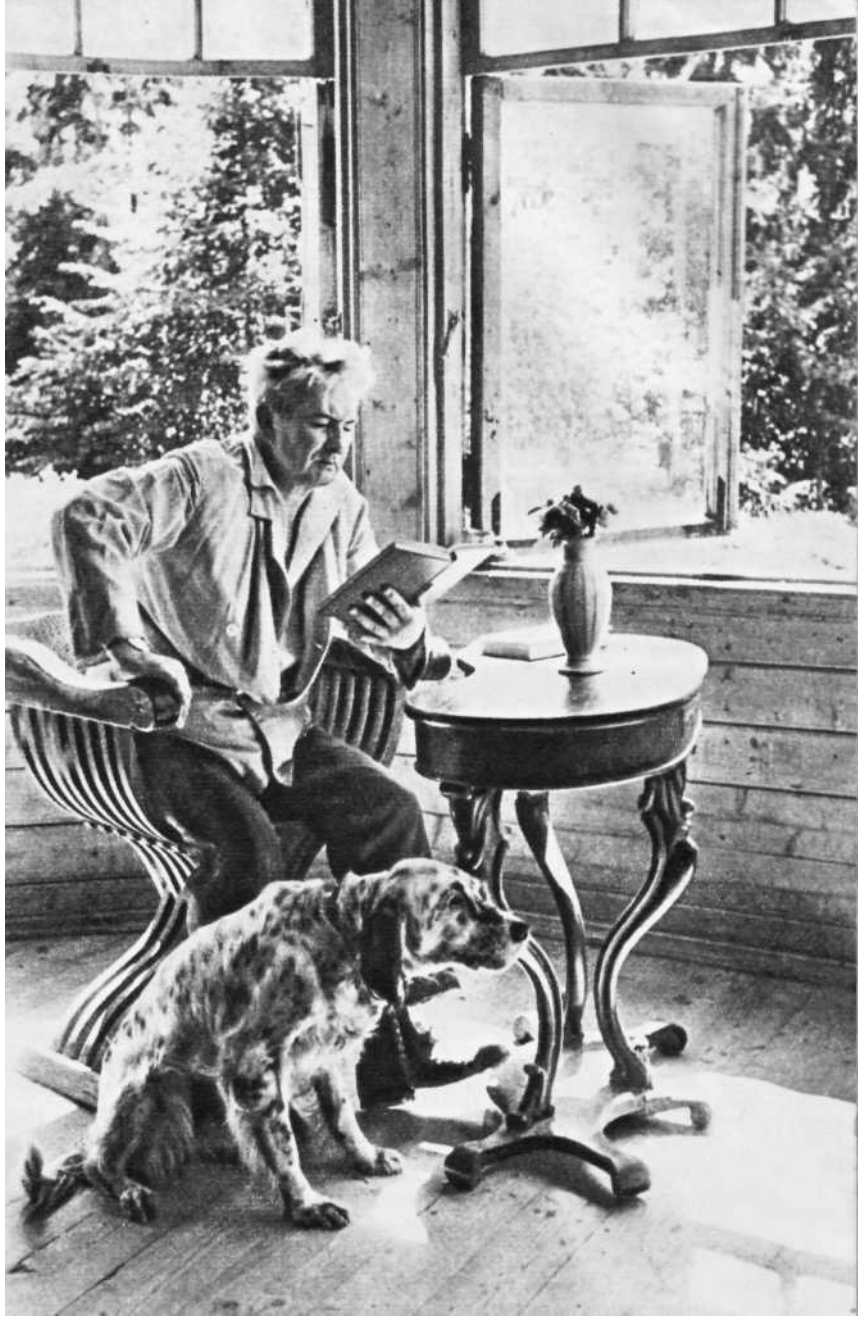


Фото 94. М. Озерский. На террасе

Если же этот подсобный материал неумело распределен в кадре, предметы на фоне резки и контрастны, занимают случайные места, неожиданно появляются, например, прямо из-за головы и тем совершенно разбивают и линейный и тональный строй кадра, снимок получается неудовлетворительным.

Следовательно, место каждой вещи в кадре должно быть точно найдено и определено в соответствии с разобранными ранее основными принципами композиции снимка.

Следует также остановиться на вопросе ориентировки глубины резко изображаемого пространства в портрете.

Как правило, резкость наводится на глаза снимаемого человека и чаще всего сохраняется на изображении всего лица. При съемке крупных планов становится возможной некоторая потеря резкости на уходящих в глубину частях изображения: на волосах, плече, костюме и пр. Такое распределение резкости помогает сосредоточить внимание зрителя на главном в кадре и делает более нейтральными второстепенные элементы.

Следовательно, при портретной съемке часто используется большое действующее отверстие объектива и исключается работа на малых отверстиях **диафрагмы**. Закрывать диафрагму более чем до делений 5,6 — 6,3 нежелательно еще и потому, что в этом случае объектив начинает работать только своим центром, изображение образуется только параксиальными (близкими к **центру**) лучами и это приводит к особой жесткости изображения, не всегда нужной, а часто и просто нежелательной в портрете.

Не применяются малые действующие отверстия объектива и при съемке среднего плана в портрете, так как излишняя резкость второстепенных фоновых элементов композиции, расположенных в глубине, ставит их в неправильное соотношение с главным объектом изображения на снимке.

Таким образом, использование того или иного деления диафрагмы из простого технического приема становится одним из приемов изобразительного решения снимка, а это значит, что здесь нельзя регулировать экспозицию только изменением действующего отверстия объектива. Избыток в освещенности пленки компенсируется в этих случаях изменением выдержки или изменением мощности светового потока, освещающего объект.

Перейдем к работе со светом, к освещению снимаемого человека. Основные принципы работы с осветительными приборами изложены в седьмой главе, и они сохраняют свое значение при портретной съемке. Вернемся к методике построения освещения, изученной нами на освещении гипсовой модели, и попробуем применить ее к **освещению фотографируемого** человека.

Первое, что необходимо сделать, это установить прибор направленного света, определяющий всю схему освещения. Внимательно **следа** за изменением характера и **рисунка** светотени по матовому стеклу аппарата, будем **передвигать** прибор направленного действия до тех пор, **пока** световой луч не упадет на лицо под правильно найденным углом и не обрисует достаточно **выразительно** объемную форму лица. И если эта работа была важна

при съемке гипсовой модели, то ее значение при освещении лица человека еще возрастает, поскольку от светового рисунка здесь в какой-то мере зависит характерность портрета.

Установим прибор рассеянного света в соответствии с требованиями, также изложенными в седьмой главе. Найдем удовлетворяющее нас соотношение яркостей, образованных направленным и рассеянным светом, перемещая второй осветительный прибор ближе и дальше по отношению к снимаемому человеку, а в случае необходимости перекрывая его луч марлевыми сетками.

Включим в схему освещения контрольной свет, также согласовав его направление и силу действия с главным световым потоком. Установим фоновый прибор.

Образовалась схема освещения при четырех осветительных приборах (см. рис. 128), при которой и выполнен портретный снимок 71. Конечно, это не единственная возможная схема освещения объекта съемки четырьмя приборами. Другие бесконечные варианты могут быть найдены фотографом при освещении разных людей и возникают в зависимости от характера снимаемых лиц и от творческого изобразительного решения портретной композиции.

ДРУГИЕ СЛУЧАИ ПОРТРЕТНОЙ СЪЕМКИ

Не всегда, однако, в распоряжении фотографа имеются четыре осветительных прибора, портретная съемка может вестись и при меньшем их количестве. Не всегда есть возможность организовать специальное, пусть и не сложное по оборудованию рабочее место: портретная съемка может вестись и просто в существующем интерьере и на натуре.

Разберем несколько случаев такой портретной съемки.

Например, как построить освещение портрета при наличии трех осветительных приборов? Здесь может возникнуть несколько вариантов световых схем.

Первая из этих схем основывается на использовании направленного света, поскольку направленный свет выразительно очерчивает пластическую форму лица и потому очень важен в портрете. Итак, сохраним за самым мощным из имеющихся у нас приборов функции прибора направленного света (источник света / на рис. 140). Очевидно, этот прибор осветит только отдельные участки лица, в то время как на других участках образуются густые тени, требующие обязательной подсветки, так как иначе **изображение** приобретает высокий и недопустимый в портрете контраст. Таким образом, придется использовать второй прибор, который будет выполнять

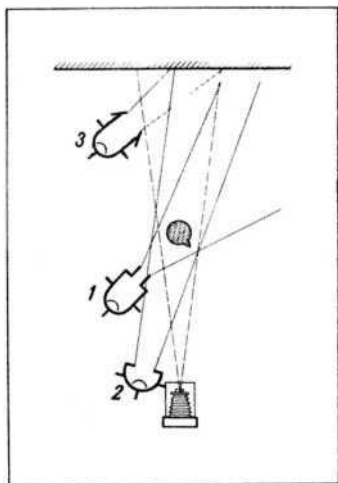


Рис. 140.
Схема света к фото 95

назначение прибора общего рассеянного света. Устанавливается он обычно рядом с аппаратом (источник света 2 на рис. 140).

Из имеющихся у нас трех осветительных приборов теперь свободным остался только один. В данном случае проще всего отказаться от контрового света и использовать этот прибор для подсветки фона (источник света 3 на рис. 140), поскольку тональное единство главного объекта изображения и фона необходимо, а контровой свет далеко не всегда обязателен.

Так возникает один из возможных вариантов схемы освещения при трех осветительных приборах. Как показывает фото 95, такая схема освещения дает возможность патчить достаточно интересный изобразительный результат.

Но представим себе, что нам предстоит снимать человека с очень характерным профилем, линию которого хочется четко обрисовать на снимке. Здесь может понадобиться контровой свет. Тогда откажемся от света направленного и построим весь световой рисунок на контрольном или задне-боковом направлении основного потока света (рис. 141). Поскольку при контровом свете остаются совершенно неосвещенными поверхности, обращенные к объективу, общий рассеянный свет и здесь будет совершенно необходим. Вторым осветительный прибор будет выполнять эти функции и должен быть направлен на снимаемого человека со стороны фотоаппарата. Третьим из имеющихся приборов освещается фон.

Возможны, конечно, и другие варианты расстановки трех источников света.

В обоих описанных выше случаях объект съемки освещается двумя источниками, третий предназначается для освещения фона.

Следовательно, при наличии только двух источников можно сохранить светотеневой или контровой рисунок света на лице, используя для этого оба имеющихся осветительных прибора и отказавшись от специальной световой обработки фона.

Вместе с тем фон по-прежнему остается важным элементом картины и обязательно должен быть увязан по тону с общей тональностью снимка. И поскольку в данном случае мы отказались от «разрисовки» фона светом, то следует подумать о подборе его по тональности или линейному рисунку, а возможно, и о включении в портретную композицию драпировки, предметов обстановки и пр., лишающих фон скучного однообразия.

Фото 95.
В. К а л а ш н и к о в
(студент ВГИК).
Портрет



Можно также решить портрет как крупный план и оставить в кадре лишь самые минимальные свободные пространства, т. е., по существу, исключить фон из общей композиции.

Еще раз напомним, что в какой бы манере ни решался фон, он всегда остается второстепенным элементом композиции, не может приобретать самостоятельного значения, не должен отвлекать внимания зрителя от главного в кадре. Решению этой задачи помогают мягкие, не контрастные тона фона, потеря оптической резкости на фоновых элементах и т. д.

Разберем еще одну схему освещения с использованием двух источников. Поставим перед собой задачу осветить лицо всего одним источником света, оставив второй для фона. Где же следует установить этот единственный источник света?

Известно, что всякое боковое положение осветительного прибора по отношению к объекту дает на нем светотеневой рисунок. А светотень требует

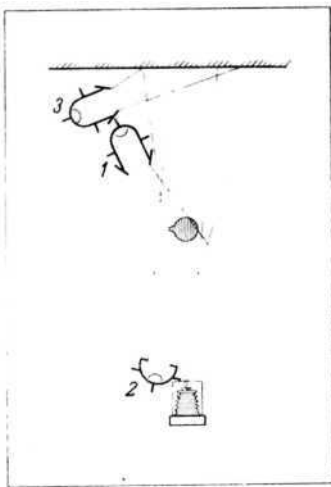


Рис. 141. Схема света с использованием трех осветительных приборов при портретной съемке

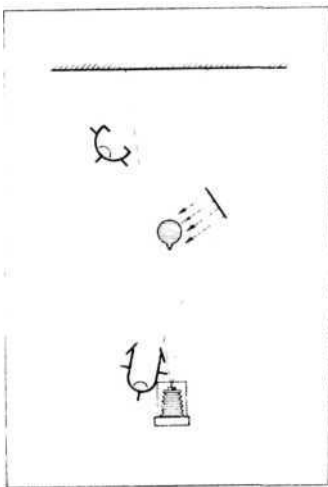


Рис. 142. Схема света с использованием двух осветительных приборов при портретной съемке

обязательной подсветки, т. е. включения второго осветительного прибора, которым мы сейчас не располагаем. Следовательно, от бокового положения источника света и от какой бы то ни было светотени в **данном** случае мы должны отказаться. Тогда остается лишь один вариант установки источника света — спереди и в непосредственной близости к фотоаппарату (рис. 142). Высота установки прибора также имеет здесь большое значение,

поскольку подъем источника света на некоторую высоту неизбежно приводит к образованию теней в глазницах, под носом, под подбородком. И лишь в том случае, когда источник света установлен у аппарата, а по высоте — на уровне лица портретируемого или даже несколько ниже, обеспечивается мягкое и бестеневое освещение лица.

Второй из имеющихся осветительных приборов, таким образом, освобождается для освещения фона.

Надо заметить, что, как бы мы ни старались приблизить источник света к точке съемки, к фотоаппарату, **между** ними, естественно, всегда останется некоторое расстояние. И это часто приводит к образованию теней на противоположной от источника света стороне лица. теней пусть очень коротких и незначительных, но все же в какой-то мере разрушающих общую мягкую тональность снимка. Для смягчения этих теней может быть рекомендовано применение,

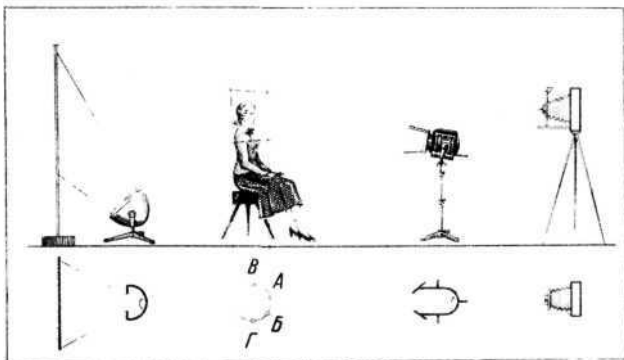


Рис. 143. Образование пневого контура

отражательной подсветки (см. рис. 142), поскольку свободного осветительного прибора у нас в данном случае нет. Эта подсветка отражает свет, падающий на нее от основного прибора, и направляет его на лицо фотографируемого человека.

Интересный изобразительный результат получается в том случае съемки с одним источником света, освещающим модель, когда этот источник света устанавливается перед фотоаппаратом, ближе к объекту съемки, чем сам фотоаппарат. Как показано на рис. 143, ниток света охватывает здесь модель в пределах крайних точек *A* и *B*. Но фотоаппарат «видит» модель несколько шире, до точек *B* и *Г*, и поскольку расстояния *AB* и *БГ* не освещены, то на модели и ее изображении возникает тонкий теневой контур, отделяющий модель от фона легкой линией, как бы начерченной карандашом. Такой «карандашный» рисунок лучше всего заметен в том случае, когда модель и фон имеют примерно одинаковую яркость.

В описанном выше случае модель освещалась одним прибором, поскольку второй предназначался для освещения фона. Следовательно, если в распоряжении фотографа имеется всего один источник освещения, указанная схема легко может быть использована при соответствующей тональной организации фона, при которой не требуется дополнительного светового рисунка на фоне.

При наличии лишь одного осветительного прибора можно получить иной световой рисунок изображения, если использовать при съемке еще и дневной свет, падающий в комнату из окна.

Разберем такой случай съемки. Снимаемый человек помещен близко к окну, и дневной свет создает на лице достаточные яркости (на фото 96 — справа от аппарата). Очевидно, этот свет является здесь основным, поэтому имеющийся у нас осветительный прибор может быть в данном случае использован лишь как вспомогательный: он работает от аппарата, заполняет мягким рассеянным светом теневые участки лица (схема света на рис. 144). При такой схеме на лице образуется мягкая градация тонов, хорошо прорабатывается объемная форма.

Может быть использован другой вариант съемки с дневным светом от окна и одного осветительного прибора: снимаемый человек помещается на значительном расстоянии от окна, так, что дневной свет падает на лицо со стороны аппарата и освещает его совершенно равномерно, т. е. выполняет обычные функции общего рассеянного света. Тогда имеющийся осветительный прибор может быть использован как источник направленного света для образования активного светотеневого рисунка. Образующиеся тени подсвечиваются дневным светом от окна (схема света на рис. 145).

Сейчас в практику фотографии широко входят электронно-импульсные лампы, устанавливаемые на фотоаппарате и связанные синхронизирующими устройствами с затвором фотоаппарата. Эти лампы дают мощный поток света.

Импульсные лампы позволяют вести съемку в любых условиях освещения и потому чрезвычайно расширяют возможности фотографа. В таких



Фото 96. Б. А п л и ч у к. Портрет

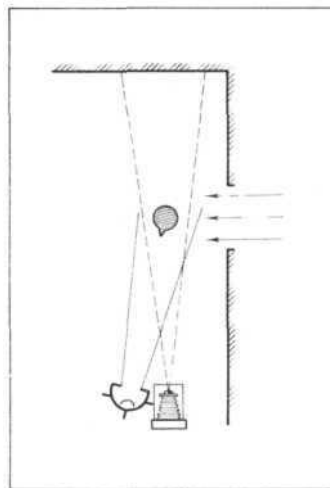


Рис. 144.
Схема света
к фото 96

мало освещенных интерьерах, где раньше не могло быть и речи о съемке, и в такое время суток, когда съемка без импульсной лампы крайне затруднялась, теперь могут быть получены важные фотодокументы, ценные репортажные снимки.

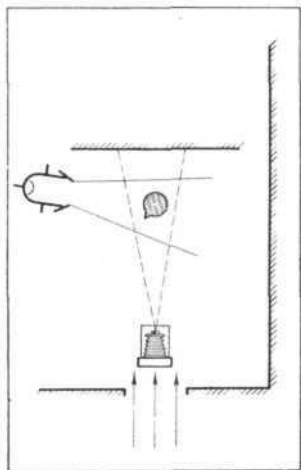


Рис. 145. Схема света с использованием одного осветительного прибора

Но, расширяя возможности фотографа в части более широкого охвата действительности, электронно-импульсные лампы порой снижают художественное значение фотографической картины. Ведь чаще всего эти лампы работают прямо от аппарата и, следовательно, заливают весь объект съемки мощным потоком переднего света (исключение составляют так называемые выносные осветители.).

Таким образом, получаются фотографии с бестеневым плоским изображением, и отсутствие выразительной светотени, активного светового рисунка обедняет изобразительный результат.

В таком случае можно ли использовать электронно-импульсные лампы при портретной съемке и какой результат дает их применение?

Портрет в фотографии при правильном понимании задач этого жанра является художествен-

ной картиной, где правдиво и выразительно изображается человек, где передается не только его внешний облик, но выражается и характер, дается социальная и общественная характеристика. Ясно, что только при правильном и активном использовании всех изобразительно-выразительных средств фотографии, среди которых свет занимает одно из важнейших мест, могут быть решены такие сложные задачи и получена выразительная фотографическая картина, законченный портрет в полном значении этого слова.

Как говорилось выше, электронно-импульсная лампа не дает возможностей для ювелирно точного построения светового рисунка на объекте съемки, и это ограничивает ее применение при портретной съемке. Ограничивает, но не исключает полностью, поскольку портрет как жанр фотографии, далеко не однороден и включает в себя такой раздел, как репортажный портрет. Эта разновидность портрета имеет свои особенности и, как каждый репортажный снимок, ценится прежде всего за остроту видения, типичность отобранного для съемки материала, за умение запечатлеть на снимке характерное, а часто и неповторимое событие, за меткий выбор момента съемки.

Во всяком репортажном снимке, в том числе и в портретном, требования художественной выразительности и эстетической ценности изображения тесно увязываются с требованиями правдивости и документальности фотографической картины действительности.

Репортажный портрет подчиняется всем закономерностям фоторепортажа, и, следовательно, в такого рода портретных снимках применение электронно-импульсных ламп вполне допустимо, поскольку они расширяют возможности фотографа, позволяют вести съемку с очень короткими выдержками, а следовательно, позволяют снимать человека в действии и движении.

Прекрасный эффект дают электронно-импульсные лампы при съемке портрета на природе. Как ни велики яркости, образуемые светом этих ламп, они все же значительно ниже яркостей, образуемых прямыми солнечными лучами. Поэтому появляется возможность строить портретное освещение на двух главных его элементах — направленном солнечном свете и дополнительном свете импульсной лампы, которой подсвечиваются тени. С учетом мощной подсветки импульсной лампы может быть использовано боковое, задне-боковое или контровое солнечное освещение, активный светотеневой или контурный рисунок в портрете.

Но портретная съемка на природе может вестись и без применения электронно-импульсных ламп. Конечно, контрасты солнечного освещения требуют неизменной дополнительной подсветки теней, но подсветка эта осуществляется необязательно источниками искусственного света. Хороший результат дает и применение простых отражателей света, о которых говорилось выше.

При работе с отражателями следует руководствоваться теми же правилами построения освещения, что и при съемке с источниками искусственного света: прежде всего выбирается направление главного потока света—солнеч-

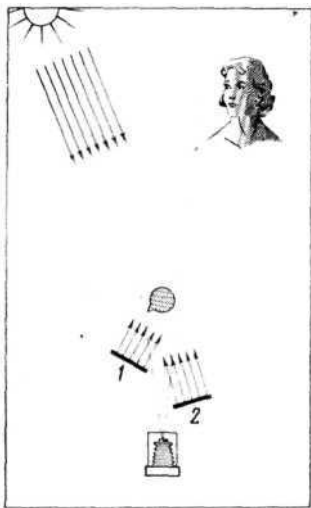


Рис. 146. Использование отражателей при съемке портрета на натуре

ных лучей, определяется характер и рисунок светотени на лице. Очевидно, достигается это в результате выбора поворота портретируемого по отношению к направлению падения солнечных лучей, а также выбора направления съемки. Образовавшиеся тени насыщаются рассеянным светом, отраженным от подсветки.

Направление рассеянного света должно быть согласовано с направлением солнечного света, для чего отражатель 1 (рис. 146) устанавливается слева от фотоаппарата, со стороны падения основного потока солнечного света. Возможно, что при этом возникнет слишком густая тень на объекте съемки справа, поскольку отраженный свет не достигает этих участков модели. Тогда следует применить еще один отражатель (2), установив его на более далеком расстоянии от объекта съемки для того, чтобы сохранить закономерный спад яркостей слева направо и тем выразительнее передать на снимке объемную форму модели.

Как и при работе с источниками искусственного света, необходимо следить, чтобы основной эффект не разрушался действием дополнительных осветительных приспособлений, играющих лишь вспомогательную роль, чтобы от них не возникали вторые тени или незакономерные яркие блики.

В некоторых случаях бывает возможно вести натурную портретную съемку вообще без применения специальных отражательных щитков. Это бывает тогда, когда снимаемый человек находится в непосредственной близости к сильному естественному отражателю — снежной или песчаной поверхности, стене дома, окрашенной в светлый тон, и т. п. Такие естественные отражатели отбрасывают на объект съемки достаточное количество рассеянного света, что позволяет получить удовлетворительную проработку деталей в тенях.

Возможна натурная съемка портрета и в тени, без участия направленного солнечного света. При мягком рассеянном дневном освещении получаются изображения, подобные портретному снимку 80. В тени фотографируемого человеку яркий солнечный свет не мешает смотреть: он не шурит глаз, чувствует себя свободнее. Поэтому в практике любительской фотографии съемка в тени очень распространена. Однако в тени исчезает выразительный и сочный световой рисунок, характерный для солнечного освещения, и потому работа со светом сводится здесь только к использованию его для получения правильно экспонированного негатива. Портреты, снятые в тени, получаются технически грамотными, но часто малоинтересными в изобразительном отношении.

Очень внимательно следует относиться к выбору фона для портрета при натуральных съемках. На натуре все участки объекта съемки, в том числе и фоновые, часто бывают освещены с одинаковой силой, заливаются общим потоком солнечного света. В результате фон в снимке легко становится излишне активным, рисуется во всех подробностях, а это приводит к пестроте изображения, к тому, что второстепенные элементы изображения приобретают в кадре то же значение, что и главные.

Порой снимок бывает неудачным потому, что фон слишком контрастен и пестр, так как образован он листвой деревьев, через которую просвечивает **яркое** небо. Эта ошибка в выборе фона является очень распространенной в практике любительской фотографии. Контрастность фона часто еще усугубляется его полной оптической резкостью, поскольку съемка на натуре требует применения малых относительных отверстий объектива. Следовательно, съемка портрета на натуре требует внимательного выбора фона, который должен быть не пестрым и не контрастным. Фоном может являться небо, стена дома, нерезкий по оптическому рисунку пейзаж и т. п.

Можно встретить еще множество вариантов портретной съемки, и разобрать их все сколько-нибудь подробно не представляется возможным. Поэтому мы ограничимся описанными случаями, предоставив фотографу возможность творческих поисков других изобразительных решений портретных снимков.

ФОТОСЪЕМКА ПЕЙЗАЖА

Если при съемке павильонного портрета часть работы по компоновке кадра перекоится на самый объект, в предметное пространство, если фотограф, добываясь определенного изобразительного решения **своей** картины, имеет возможность найти задуманную структурную линию композиции с помощью заданных фотографируемому человеку и **специально** найденных позы и жеста, то при съемке пейзажа такая методика совершенно исключена. Речь может здесь идти только об умелом и активном использовании изобразительных средств фотографии, никакого вмешательства в пространственную композицию объекта съемки в этом случае представить себе нельзя. Не будет же фотограф в композиционных целях пересаживать на новые места деревья и кусты!

Таким образом, единственным методом нахождения задуманного изобразительного решения пейзажа является метод внимательного наблюдения и вдумчивого отбора материала.

Пейзажная съемка — и очень легкий к вместе с тем очень трудный вид фотографии. Это противоречие легко объяснимо: на натуре чаще всего имеется

достаточный уровень освещенности, позволяющий получить правильно экспонированный негатив, и потому сделать элементарный пейзажный снимок технически не трудно. Достаточно навести на резкость, установить диафрагму и произвести съемку с рассчитанной выдержкой, как фотограф получает фотоснимки, на которых достаточно ясно воспроизводится все, что попало в поле зрения объектива,— деревья, кусты, река, дорога и пр.

Однако пейзажные снимки, подобные фото 18, часто разочаровывают и автора и зрителя, обманывают их ожидания, так как ни в какой степени не передают очарования и настроения пейзажа, остановившего внимание фотографа. Вот здесь-то и становятся ясными трудности пейзажной съемки. Оказывается, недостаточно просто зафиксировать на снимке дерево как таковое, дорожку как таковую и прочее, чтобы получить выразительный пейзажный снимок. Более того, часто подобное протокольно точное воспроизведение природы на снимке делает его сухим, загруженным мелкими подробностями, лишает изображение художественной выразительности.

Происходит это, во-первых, потому, что такой снимок передает только то, что непосредственно видит человек, но не вызывает тех ощущений, которые возникают у человека при созерцании живой природы. На подобных снимках нет ни ветра, ни плывущих по небу облаков, ни теплоты и яркости солнечного света или пронизывающей сырости осени. Не блестит на них роса, не сверкает на солнце снег, не тонут в воздушной дымке дали. Таким образом, фотографическое изображение пейзажа не вызывает у человека тех переживаний и настроений, которые вызывались самим пейзажем в жизни.

Во-вторых, как уже говорилось раньше, снимок необходимо строить с учетом известных композиционных закономерностей, которые делают изображение четким и выразительным, легко воспринимаемым зрителем и хорошо раскрывающим основную мысль автора. Примитивные натурные снимки, как правило, не имеют в своей основе никакого композиционного принципа и являются скорее результатом работы объектива и фотоаппарата, чем стоящего за аппаратом человека, художника. Отсюда возникает механическое копирование объекта, а не осмысленное и художественное его изображение.

В-третьих, на фото 26 и в подобных ему плохо передана такая важная характеристика пейзажа, как глубина его пространства. Снимок не имеет никаких признаков, по которым мы могли бы судить о пространстве, об отдаленности тех или иных предметов, и потому выглядит плоским. На фото 18 не выражен объем, и рельеф поверхности здесь теряется, исчезает. Снег и вода совершенно безжизненны, не имеют свойственных им в действительности структуры и блеска. Небо потеряло привычную для нас тональность, выглядит плоской белой поверхностью, лишено того тона и глубины, которые чаруют нас в жизни.

Чем же порождены эти серьезные недостатки снимков и что практически следует сделать, чтобы изобразить на фотоснимке пейзаж таким, каким мы его видим и воспринимаем в жизни?

Решение вопроса зависит прежде всего от внимательного наблюдения и правильного анализа того, что предстоит снимать фотографу, от вдумчивых творческих поисков. Успешное решение вопроса зависит также от умения оценить выбранный объект с точки зрения его воспроизведения фотографическим путем и, конечно, от умения активно использовать изобразительно-выразительные средства фотографии.

Итак, необходимо тщательно отобрать материал, который составит будущую фотографическую картину. Одна из ошибок, допущенных при съемке фото 18,— отсутствие этого продуманного и мотивированного отбора. Посмотрите, разве в этом кадре необходимо пустое незаполненное пространство слева, такое множество деревьев в глубине? Они не только не необходимы, но и просто не нужны.

Как видите, смысловой отбор элементов изображения неразрывно связан с композиционным решением картины, и потому, после того как автор остановился на теме «Весна» и нашел для выражения этой темы определенный натурный материал (опушка леса), ему следовало подумать о построении картины, о ее композиции.

Очевидно, для раскрытия данной темы в данных конкретных условиях необходимы взятые в кадр два главных элемента — тающий снег, выражающий тему весны, и деревья, изображающие место действия — опушку леса. Но одного этого еще мало. Необходимо установить: а как же должен быть расположен в кадре отобранный материал, чтобы картина весны стала особенно выразительной на снимке?

Попытаемся проследить течение мысли фотографа при отборе материала и съемке фото 18. По-видимому, он рассуждал так: «Вот проталины на снегу, они хорошо передадут на снимке весну». При этом фотограф сосредоточивает все свое внимание на этих проталинах. Затем фотограф переносит свое внимание на лес, находящийся в некотором отдалении. Он так заманчиво синее в глубине! «Вот что дополнит мою картину весны»,— наверное, подумал фотограф.

Очевидно, на этом рассуждения фотографа и окончились, ион, правильно отобрав материал, решив одну сторону вопроса, не задумался о второй, важнейшей его стороне — о расположении отобранного материала в кадре, о композиции своей будущей картины. Автор снимка увидел каждый из составляющих его элементов в отдельности, но не оценил общей картины и композиционной взаимосвязи частей, их объединения в одно целое. И в этом одна из причин неудачного изобразительного решения анализируемого снимка.

Дальше. Необходимо оценить отобранный материал с точки зрения возможности его воспроизведения фотографическим путем. Ведь фотопленка или фотопластинка «видит» объект съемки несколько иначе, чем фотограф. Когда в нашем примере фотограф рассматривал снежную поверхность, занимающую большую часть кадра, он видел ее рельеф и фактуру вполне отчетливо, несмотря на то, что условия освещения (рассеянный свет пасмур-

ного дня) мало способствуют выражению рельефа и фактуры. На снимке же эта поверхность становится совершенно безжизненной.

Восприятию объемов и пространств в жизни помогает то, что человек, рассматривая интересующий его предмет, имеет возможность передвигаться в пространстве и в случае необходимости, для уяснения смысла формы, фактуры или цвета предмета, может переменить точку зрения, отойти дальше или подойти ближе, повернуть голову направо и налево, встать во весь рост или наклониться ниже. Эта возможность обзора, естественно, отсутствует при рассматривании снимка, фиксирующего объект с одной определенной точки видения. Тем более точно должна быть найдена такая точка, с которой и пространства, и рельеф, и фактуры основных поверхностей будут переданы на снимке наиболее убедительно.

Всего сказанного выше не учел фотограф при съемке фото 18, не перевел своих зрительных впечатлений на язык фотоснимка, а потому, несомненно, и был разочарован полученным изобразительным результатом.

В восприятии объемов и пространств в жизни человеку помогает и то обстоятельство, что зрение его бинокулярно, что видит он объект наблюдения одновременно двумя глазами, как бы с двух несколько различающихся между собой точек зрения. Это дает эффект стереоскопичности, отсутствующий в фотоснимке, сделанном одним объективом, с одной точки зрения. И нужны дополнительные средства для убедительной передачи объемов и пространств на снимке. Одним из таких средств, как говорилось выше, в фотографии является свет. В практике фотографии хорошо известно, например, что снежный пейзаж получает свое правильное фотографическое отображение чаще всего при солнечном освещении, подчеркивающим и выражающим его основные особенности. И если бы при съемке фото 18 фотограф задумался над этим различием восприятия пейзажа в действительности и на снимке, то вряд ли он стал бы снимать снег при мягком рассеянном освещении, не помогающем его жизненно правдивому и впечатляющему изображению на фотографии.

Продолжим наши рассуждения. Когда фотограф отбирал изобразительный материал для фото 18, он не учел того, что лес был значительно темнее снега и резко контрастировал с ним. Глаз человека имеет свойство адаптироваться, менять свою светочувствительность под влиянием изменившихся условий освещения, и потому фотограф, переводя взгляд со снежной поверхности на лес, синеющий в глубине, достаточно хорошо увидел и стволы деревьев, и их ветви, сплетающиеся в причудливый узор, и глухие сумрачные тени в глубине леса. Заметьте, что снег, занимающий большое место в кадре, сейчас фотографом в расчет не берется, что лес оценивается безотносительно к снежной поверхности. И фотограф не подумал о том, что фотографическая широта негативного материала, безусловно, окажется здесь недостаточной и не охватит высокого интервала яркостей объекта съемки. Поэтому-то изображение пейзажа на снимке и оказалось излишне контрастным, жестким, потеряло мягкость тональных переходов, и лес уже не синее в глубине, как

это было в действительности, а выглядит тяжелой темной массой, выступающей на первый план.

Вот перечень тех обстоятельств, которых не учел фотограф при съемке фото 18, и те основные причины, по которым этот снимок оказался столь неудачным.

Эта длинная цепь рассуждений, пожалуй, может испугать нашего читателя. Неужели, чтобы сделать простой пейзажный снимок, каждый раз придется вот так последовательно оценивать все элементы, образующие фотоквадр? Ведь так живое и увлекательное дело — фотография — может превратиться в скучнейшую работу! Мы должны успокоить читателя. Эта методика и тщательный анализ полученных результатов, безусловно, необходимы в первых опытах фотографа, в его учебных работах.

Но довольно скоро подобное отношение к объекту съемки, его правильная профессиональная оценка и грамотное построение снимка становятся привычным делом. То, что в первых опытах является результатом тщательного обдумывания каждого элемента, каждого штриха снимка, позднее достигается значительно проще, так как объект съемки сразу охватывается и оценивается привычным взглядом художника, а кадр строится с уверенностью, даваемой мастерством. Со временем развивается художественный вкус, появляется опыт работы, профессиональное мастерство, и эти знания значительно сокращают цепь рассуждений, скорее подводят художника к конечному результату творчества, позволяют легко решить элементарные задачи и все внимание сосредоточить на тонких художественных поисках и проблемах.

И чем тщательнее и вдумчивее будут проведены первые опыты, чем упорнее будет учебная работа, тем скорее подойдет начинающий фотограф к подлинному мастерству.

Очень подробно мы рассмотрели пример неудачного решения пейзажного снимка и постарались вскрыть причины неудач, постигших его автора. Рассмотрим теперь снимки, в которых фотографу удалось хорошо решить взятую тему и попытаемся определить, в чем же заключается ценность этих снимков.

Фото 97 представляет собой картину природы перед грозой. Снимок очень верно передает состояние природы в этот момент: порывистый ветер всколыхнул тихую заводь, волна беспокойно бьется о берег, окаймляя его яркой белой полоской прибоя. Ползет и клубится низкая черная туча, сейчас она закроет последний просвет на небе... Вот-вот совсем стемнеет.

Таким образом, фотограф направил все свое внимание не на элементарное изображение речки, деревьев, холмов как таковых, но поставил перед собой более правильную и одновременно более сложную задачу — передать важнейшие черты определенного состояния природы. Благодаря тому, что фотограф верно их подметил и убедительно изобразил на снимке, фотографическая картина выглядит правдивой, живой и впечатляющей и снимок вызывает у зрителя те же ощущения, переживания и настроение, что и



Фото 97. А. Кириллов (студент ВГИК)- Перед грозой

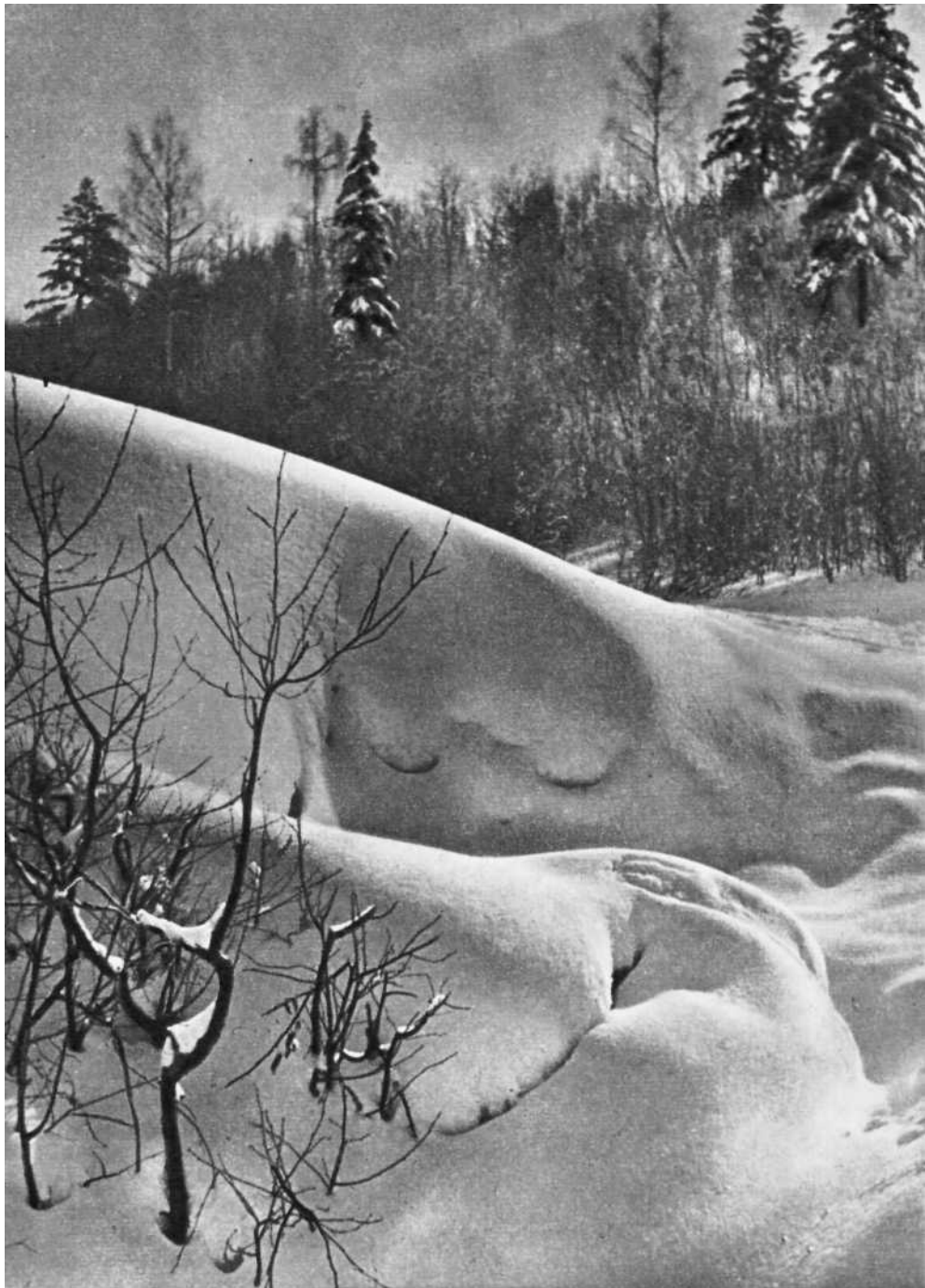


Фото 98. Тунтуев (студент ВГИК) - Глубокие снега

данный пейзаж в действительности. А это и есть один из отличительных признаков каждого произведения искусства.

Рассмотрим фото 98. Обратите внимание на то, как построен этот кадр: на первый план вынесены выразительные по форме и удачно найденные автором снежные наносы, образовавшие мягкие складки, которые, как мы догадываемся, были наметены бушевавшей вчера метелью. А сегодня метель улеглась, светит яркое февральское солнышко, снег так и сияет под его лучами!

И в этом снимке, следовательно, сохранены те характеристики внешнего мира, которые вызывают у человека ощущение зимы, морозного дня и связаны с его восприятием. Это достигается благодаря тому, что здесь правильно использованы возможности фотографической композиции. Как видите, автор приблизил точку съемки к главному объекту изображения, поэтому в кадре нет ничего лишнего, его рамка вырезывает из всего пространства лишь небольшую часть, но эта часть отображена так, что создает полное представление о целом и хорошо раскрывает взятую тему.

Главные характеристики зимнего пейзажа выразительно переданы в снимке также и потому, что здесь правильно использованы возможности освещения, правильно выбрано направление падения солнечных лучей. Задне-боковой свет сейчас скользит по снежной поверхности, и эти косые пучки лучей обрисовывают не только рельеф, но также и шероховатую фактуру снега. Снег является мощным отражателем, создает интенсивную подсветку, и потому тени на снегу получились мягкими, в них отлично передается характер снега. Сделайте этот же снимок при переднем фронтальном освещении или в пасмурный день, и от живости изображения и зимнего морозного дня в снимке ничего не останется.

Нам могут возразить, что зимой бывает много пасмурных дней, в такие дни тоже может быть и холодно и морозно. Это, конечно, так. Но выразить мороз и блеск снега при пасмурном освещении с помощью фотографической техники становится затруднительным.

Мы говорили выше о том, что смысловой отбор элементов изображения неразрывно связан с композиционным решением картины, с определенным и гармоничным расположением материала в кадре. Одна из важнейших задач композиции — выделение в кадре главного, получение смыслового и изобразительного акцента — в пейзажных снимках решается не легко. Ведь отобрать необходимый материал и найти правильное соотношение различных частей картины в этом жанре фотографии значительно сложнее, чем, например, при съемке натюрморта: там мы просто можем вынести за пределы кадра мешающую нам вещь, здесь в поле зрения объектива всегда могут оказаться совершенно лишние и ненужные в композиции детали; там мы всегда можем отодвинуть главный объект изображения от фона и изобразить фон с желательной степенью нерезкости, здесь главный объект изображения и второстепенные элементы находятся в определенном пространственном соотношении. В натюрморте при работе с искусственным освеще-

нием легко могут быть получены необходимые световые элементы, в пейзаже весь объект съемки чаще всего залит равномерным потоком солнечного света, одинаково ярко освещающим и главные и второстепенные элементы пейзажа.

Но изобразительные средства фотографии позволяют тем не менее и при пейзажной съемке выделить в кадре главное, получить необходимые акценты. Например, в фото 99 использована нижняя близкая точка съемки, которая дала возможность спроецировать сюжетно важный элемент изображения — дерево с гнездами грачей — не на такие же окружающие его деревья, а на спокойный фон неба. Этот прием дает возможность четко выделить главный объект изображения: зритель обращает свое внимание прежде всего именно на главное в кадре. В снимке нет ничего лишнего, как и в предыдущем случае рамка кадра вырезает из пейзажа лишь очень небольшое пространство и отбирает лишь самые важные для выражения темы элементы: дерево, еще лишенное листьев, с кружащимися над гнездами птицами да легкие весенние облака, плывущие по небу. В нижней части кадра помещается крыша дома — деталь, необходимая для оценки высоты дерева.

Трудность отбора необходимого материала при пейзажной съемке часто приводит к тому, что теряется лаконичность изображения и снимок оказывается перегруженным множеством деталей, а часто и пестрым. Но лаконичные пейзажные снимки получить, конечно, возможно. Таковы, например, фото 10 и 55. В последнем снимке большую часть кадра занимает небо с мягким рисунком облаков, солнце опускается за низкую линию горизонта, а на первом плане в кадр входит несколько сухих стеблей травы. Вот и

Фото 99.
В. Калашников
(студент ВГИК).
Грачи прилетели





Фото 100.
Ю. Гаршнек
(студент ВГИК)-
Этюд освещения

все. Но эти скупые средства убедительно передают ранние сумерки и часто связанную с угасающим днем легкую грусть...

Обратите внимание на то, как расположен материал на фото 100, как определены его границы. Ни одна из частей этого снимка не перегружена, и все они связаны в единое целое. Темные полусилуэтные фигуры справа уравновешиваются легкой по тону колоннадой в глубине слева. Ступени лестницы в левой нижней части снимка уравновешиваются диском солнца, просвечивающим сквозь облака и несколько смещенным в правую часть снимка.

Таким образом, при отсутствии симметрии создается устойчивое равновесие и по горизонтали и по вертикали. Границы кадра имеют прочные изобразительные опоры: справа — это фигуры людей, слева — колоннада сверху — солнце, нижняя граница обусловлена гармоничными пропорциями снимка.



Фото 101. М. Кожин (*студент ВГИК*)- Эпод освещения

Вывод: и пейзажная съемка, где фотограф не может компоновать материал в предметном пространстве, позволяет получить законченные в изобразительном отношении композиции.

Важнейшей изобразительной задачей при работе над пейзажным снимком является изображение пространства, с которым всегда связано наше восприятие пейзажа в действительности. Несмотря на то, что фотографический снимок есть изображение, построенное на плоскости, необходимо найти какие-то возможности для передачи глубины пространства, иначе снимок, потеряв важную черту действительности, становится условным, менее правдивым, не впечатляет зрителя.

Такие возможности есть у изобразительно-выразительных средств фотографии и у фотографической техники. Одна из них — использование закономерностей линейной перспективы.

Мы знаем, что параллельные линии, уходящие в глубину, обнаруживают стремление сойтись в одной точке, знаем также, что удаляющаяся фигура человека кажется все меньшей и меньшей, пока и вовсе не превратится в точку. Эти закономерности, активно использованные при построении фотоснимка, помогают добиться эффекта глубины, пространственности, как бы сообщают кадру третье измерение.

В чем же это конкретно выражается? Если все главные линии в кадре идут горизонтально и параллельно его рамке, становится невозможно использовать элементы линейной перспективы для решения пространства, и в таком снимке эффекта глубины достичь невозможно. Но если мы установим точку съемки так, что главные линии в кадре пойдут от переднего плана в глубину, то немедленно наметится точка схода этих линий, расстояние между ними становится тем меньшим, чем больше они удаляются от точки съемки, линии как бы сходятся в отдалении.

Такой снимок, передавая хорошо известную человеку закономерность, связанную в жизни с восприятием пространства, заставляет оценивать фотографическое изображение как пространственное (фото 101 и 102).

Обратите внимание на то, что тона снимка 102, сочные и контрастные на переднем плане, становятся более мягкими в глубине, а линии, ясные и отчетливые вблизи, в отдалении становятся расплывчатыми. Это закономерности воздушной перспективы, которые также способствуют передаче пространства на снимке.

Явления воздушной перспективы объясняются тем, что воздух — среда не абсолютно прозрачная, особенно если он насыщен влагой, частицами пыли, дыма и пр. Такая среда как бы закрывает собой дали, задерживает их легкой дымкой.

Воздушная дымка отчетливо видна на фото 103, и этому здесь способствует освещение. Контровой солнечный свет преломляется на частицах влаги, взвешенных в воздухе, рассеивается в нем, высветляет воздушную среду. В то же время при контровом освещении предметы обращены к аппарату своей теневой, неосвещенной стороной и светлая дымка особенно отчетливо выявляется на фоне этих темных предметов. На фото 103 лучше всего мы видим дымку на фоне темной стороны дома, темной массы деревьев в глубине, и она не видна на фоне ярких световых пятен (блик на крыше, ярко освещенные кусты в глубине).

Для изображения пространства большое значение имеет многоплановое построение пейзажного снимка. Посмотрите на фото 104: оно построено именно как глубинная композиция, изображенные фигуры и предметы расположены на различных расстояниях от точки съемки. Разница этих расстояний достаточно велика: дерево слева, например, находится в непосредственной близости к аппарату, освещенный дом удален на значительное расстояние, еще дальше видна темная громада другого дома. Один из людей находится почти у переднего плана, второй — в глубине кадра.



Фото 102. В. Яковлев (*студент ВГИК*)- Вечерние огни

Такое размещение отдельных элементов композиции приводит к тому, что они изображаются на снимке в разных масштабах: наиболее близкие — крупно, удаленные — намного мельче. Сравнение этих масштабов изображения и дает возможность оценить пространство, почувствовать его глубину. Этому, конечно, помогает и освещение. Оно построено так, что передний план выглядит совершенно темным, почти не освещенным. Глубина, напротив, хорошо освещена.

Глаз зрителя всегда и прежде всего привлекается самым светлым пятном в кадре и в данном случае стремится к освещенной глубине, а затем возвращается к темному, но отчетливо видимому переднему плану. Такой характер обзора снимка не по двум измерениям, образующим плоскость, а именно по третьему — глубине — усиливает эффект стереоскопичности изображения.

Обратите внимание на тонкость тонального рисунка этого кадра: в нем нет присущей многим ночным снимкам жесткости и контрастности изобраа-



Фото 103. Б. Баранецкий (студент ВГИК). Утренний туман

жения, когда в кадре нет ничего, кроме совершенно черного фона и ярких белых пятен огней и их отражений в блестящих поверхностях воды или мокрого асфальта. В данной снимке, несмотря на его общую темную тональность, использована вся длинная шкала тонов от светлого, белого (фонари, освещенные окна) до черного (фигура человека на переднем плане) через множество промежуточных серых тонов. Эта тонкая тональная градация сообщает изображению мягкость и пластичность.

Обратите внимание на переходы тонов в левом верхнем углу кадра: темный ствол дерева и темный угол дома проецируются на темный же фон неба, но в то же время не сливаются с ним. Это объясняется тем, что яркий светильник (уличный фонарь) скрыт за стволом дерева и освещает вокруг себя воздушную среду, частицы морозного инея, взвешенные в воздухе. На подсвеченном таким образом фоне и выделяется силуэт дерева.

Непременным условием правдивости и убедительности фотографического изображения, в том числе и пейзажного снимка, является материальность, объемность и фактурность изображаемых вещей, предметов, поверхностей. Объем и фактура часто уничтожаются при избытке света на том или ином участке объекта и местных передержках в соответствующей части не-

гатива, когда вместо живой передачи рельефа и структуры поверхности мы получаем на снимке лишь не имеющую деталей, как говорят, «забитую светом» плоскость.

Исчезают рельефы и фактура и при недостатке света в одной из частей объекта съемки и местных недодержках, приводящих к образованию глухих, неотработанных теней, к повышению общего контраста изображения.

Мы видели, какую важную роль играет выразительная передача объемов, рельефов и фактур в пейзажных снимках. Еще более очевидна она на фото 105. В этом снимке значительную часть кадра занимает водная поверхность, и ценность данной фотографии во многом определяется степенью убедительности изображения воды. А изображена водная поверхность здесь очень убедительно. Именно хорошо выраженный рельеф и фактура этой поверхности дают нам верное представление о воде, искрящейся и переливающейся в лучах солнца.

Фото 104.
Ю. Гаршнек
(студент ВГИК)
Зимний вечер

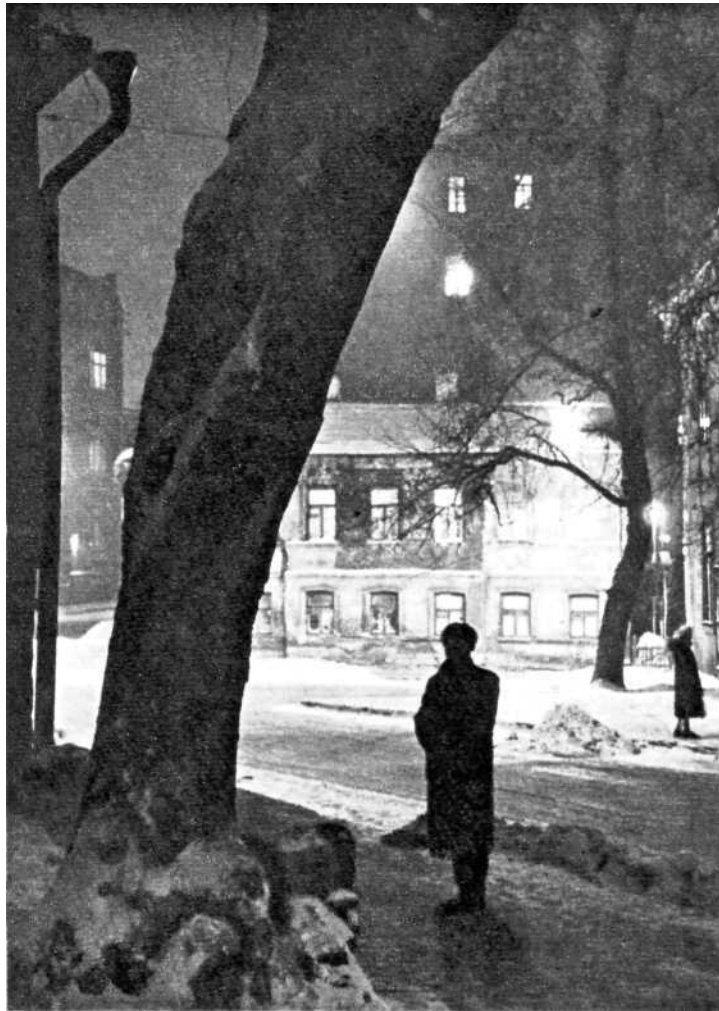




Фото 105. Л. Коровин. На рыбалке

Фото 106.
В. Горемыкин
(студент ВГИК).
На лыжной прогулке



Хороший результат получен вследствие правильного определения направления съемки по отношению к направлению падения солнечных лучей. Съемка ведется против солнца, и контровой свет, смягченный полупрозрачным слоем облаков, образует на водной поверхности яркие, но вместе с тем мягкие блики, отрабатывает рисунок волн на первом плане.

Посмотрите, как передана фактура снежной поверхности на фото 106. Каждая складка, каждая выпуклость и впадина на снегу подчеркивается косыми лучами солнечного света, имеющего задне-боковое направление. Сравните этот снимок с фото 18. Каким безжизненным и невыразительным выглядит на нем снег!

Таково значение выразительной передачи пространств, рельефов, объемов и фактур для жизненности и правдивости пейзажного фотоснимка.

В композицию каждого пейзажного снимка чаще всего так или иначе включается небо, а в ряде случаев оно занимает значительную часть всего кадра. И очень часто изобразительный результат разочаровывает фотографа: небо, глубокое и ярко-синее в действительности, на снимке оказывается бесцветной и безжизненной плоскостью. Происходит это потому, что в таких случаях фотограф не учитывает различной цветочувствительности глаза и негативного материала, на котором ведется съемка. Как говорилось раньше, природная цветочувствительность бромистого серебра к сине-фиолетовой части спектра приводит к тому, что сине-фиолетовые цвета всегда остаются для пленки самыми яркими. Для глаза самым ярким является желтый цвет, синий же воспринимается как имеющий значительно меньшую светлоту. Одно из назначений светофильтра при съемке и состоит в том, чтобы приблизить светлоту синего неба на снимке к привычной для глаза. Следовательно, в тех случаях, когда в композицию дневного пейзажного снимка включается небо (а это бывает чаще всего), применение светофильтра очень желательно (исключение составляет съемка в пасмурную погоду).

Какой же светофильтр следует применять при пейзажной съемке? Прежде всего это зависит от разрабатываемой темы, от изобразительной трактовки природы. Ведь от кривой поглощения светофильтра зависит тональность неба на снимке, а она в разных случаях может быть самой различной. На фото 97, например, было необходимо совершенно темное грозное небо, на фото 98 — значительно более светлое, каким оно и представляется нам в солнечный зимний день. Изменяется тональность неба на фото 99, 100 и 102 в соответствии с их тематикой, настроением, общей тональностью. И если весь снимок решается в легком светлом тоне, то и небо здесь излишне притемнять с помощью фильтра не следует, ибо его светлый тон в снимке будет не случайным, а выбранным в соответствии с общим изобразительным замыслом.

До сих пор мы говорили только о тональности неба, но ведь большое значение имеет еще и рисунок облаков на нем. Рисунок этот выступает тем более четко, чем выше оптическая плотность светофильтра, чем меньше сине-голубых лучей он пропускает. Небо при использовании плотного светофильтра приобретает на снимке темную тональность, и с ней контрастируют светлые тона облаков, ясно выделяющихся на этом темном фоне. Следует помнить, что от рисунка облаков во многом зависит эмоциональное воздействие фотографического изображения на зрителя: сравните между собой с этой точки зрения приведенные раньше фото 97, 99, 105 и др. Следовательно, и этот элемент общей композиции должен продуманно использоваться при съемке.

Светофильтр влияет не только на цветопередачу неба, но и на воспроизведение всех других цветов на снимке. Например, если съемка песчаного берега ведется с оранжевым или красным светофильтром, песок на снимке получается очень светлым, почти белым. Таким мы его не видим в жизни, и потому снимок создает неверное представление об объекте съемки, изо-

бражает его искаженно и песок нам кажется на фотографии скорее снежной, чем песчаной поверхностью, ибо только снежной поверхности присуща такая белизна.

Красный светофильтр задерживает все синие лучи, и потому небо на снимке, сделанном с красным светофильтром, получается очень темным, почти черным. Такой снимок зритель воспринимает как сделанный ночью, и это, конечно, также дает неправильное представление об объекте съемки.

Правда, в практике фотографии широко распространена техника съемки «днем под ночь». Заключается она в том, что съемка ведется против света, при контровом освещении. В этом случае, как говорилось выше, все предметы обращены к объективу фотоаппарата своей неосвещенной стороной, выглядят темными. Контровой свет создает яркие блики на воде, снегу и других блестящих поверхностях. Эти блики занимают в кадре очень мало места по сравнению с темными, неосвещенными предметами и тенями, отбрасываемыми ими.

Такой характер освещения и такое соотношение светов и теней как раз совпадают с картиной ночи, и пейзаж на снимке из дневного превращается в ночной, а солнечный свет становится словно бы светом луны.

Но полного эффекта ночи еще не получается, поскольку небо, если оно есть в кадре, на снимке остается светлым, дневным. Красный светофильтр, установленный на объективе фотоаппарата, при съемке задерживает все фиолетовые, синие и голубые лучи, посылаемые небом, и оно становится на снимке совершенно темным. Теперь пейзаж передается на снимке как картина ночи.

Таким образом, съемка против света с красным светофильтром дает возможность получить днем «ночной» снимок. Но это уже иная форма работы со светофильтром, с помощью которого здесь специально решается особая изобразительная задача.

При использовании плотных желтых, оранжевых и особенно красных светофильтров заметно меняются контрасты светотени.

Предположим, что нам необходимо сфотографировать зимний пейзаж, ярко освещенный солнцем. Снег сверкает под солнечными лучами, искрится, выглядит ослепительно белым. Посмотрите внимательно на тени на снегу: они имеют ясно выраженную синюю окраску. Происходит это потому, что прямой свет солнца теней не достигает и освещены они лишь рассеянным светом неба. Этот свет имеет ту же цветность, что и небо, тени, следовательно, освещаются синим светом и сами приобретают эту окраску.

Желтый светофильтр, примененный при съемке, свободно пропускает все лучи, отраженные освещенными участками снега, и он воспроизводится на снимке ярким, белым, таким, какой он и есть в действительности. Но синий свет, отраженный тенями, задерживается желтым светофильтром, и потому на снимке тени получаются более темными, чем они есть в действительности. В результате и весь светотеневой рисунок на снимке делается более контрастным.

При съемке с оранжевым и тем более красным светофильтрами соотношение светов и теней на снимке становится еще более контрастным.

Следовательно, применяя при съемке светофильтр, следует внимательно продумать вопрос о том, как будет он влиять на изображение на снимке цветов объекта и контрастов светотени.

Итак, мы разобрали положительные и отрицательные примеры, рассмотрели выразительные и неудачные пейзажные снимки. Этот материал привел нас к следующим выводам: успех работы фотографа-пейзажиста зависит прежде всего от понимания им природы, от умения внимательно ее наблюдать и отбирать для съемки выразительные моменты.

Отбор материала ведется с одновременной оценкой его с точки зрения возможности воспроизведения фотографическим путем и неразрывно связан с композиционным решением будущей фотокартинки.

Свое окончательное изобразительное завершение фотографический пейзаж получает при выразительной передаче на снимке пространства, рельефов, объемов, фактур, цветов объекта съемки, существующего в природе эффекта освещения, что делает изображаемые объекты материальными, хорошо узнаваемыми зрителями и содействует жизненной правдивости снимка.

Отбор, компоновка и изображение пейзажа требуют от фотографа мастерского владения изобразительно-выразительными средствами фотографии и фотографической техникой.

И только при удачном сочетании всех этих элементов творчества в результате образуется живописная фотографическая картина.

ФОТОСЪЕМКА АРХИТЕКТУРЫ И ИНТЕРЬЕРА

При съемке архитектуры перед фотографом могут возникнуть разные задачи: может, например, встретиться необходимость просто зафиксировать фотографическим путем то или иное архитектурное сооружение. Этот снимок может понадобиться как документ, воспроизводящий и наглядно показывающий дом, станцию метрополитена, фасад нового здания театра и пр.

Поставленные задачи определяют направление работы фотографа: в данном случае все его усилия устремляются к тому, чтобы эти архитектурные объекты были изображены на снимке возможно более точно. На таком снимке должны быть тщательно сохранены и подробно переданы все архитектурные особенности и формы здания, объемы, контуры, все детали, материалы, из которых построено сооружение, цвета, в которые оно окрашено.

Стоящая задача определяет также характер композиционного и изобразительного творчества фотографа. Такие снимки часто строятся как центральная композиция: главный объект изображения помещается точно в центре кадра, и внимание зрителя сразу же концентрируется на нем. Подобные центральные, а часто и строго симметричные композиции широко распространены в архитектурной съемке, поскольку они подсказываются и основной задачей и характером композиции самого объекта съемки в пространстве.

Границы кадра при этом очерчивают только такое пространство, которое необходимо для размещения самого архитектурного сооружения на снимке. Оно практически и занимает всю площадь кадра. Кроме этого сооружения, ничего другого в пределах картинной плоскости нет, ничто не отвлекает внимания зрителя от фасада здания. Этот принцип определения границ кадра также характерен для архитектурной съемки.

Точка установки фотоаппарата при такой съемке выбирается так, что не возникает ни верхних, ни нижних ракурсов, она является нормальной по высоте точкой съемки. Часто съемка ведется длиннофокусной оптикой со значительного расстояния, так как близкая точка съемки при большой высоте здания неизбежно оказалась бы одновременно и нижней точкой. А такая установка фотоаппарата дает ракурсное изображение здания, при котором, как известно, возникают сходы параллельных вертикальных линий, их устремление к одной точке, расположенной наверху. От этого, естественно, исчезает необходимая в рассматриваемом нами виде архитектурной съемки протокольная точность изображения.

Нормальные по высоте точки съемки, большие расстояния между местом установки фотоаппарата и объектом съемки и длиннофокусная оптика часто используются в архитектурной съемке.

Во избежание «завалов» вертикальных линий (их отхода от строгой вертикальности на снимке) при архитектурной съемке желательно использование специальных фотоаппаратов, имеющих подвижную объективную доску или приспособление для наклона кассетной части. Подъем объективной доски вверх (а в других моделях фотоаппаратов — уклоны кассетной части) позволяет компенсировать «завалы» и получить на снимке строгую параллельность вертикальных линий.

Но как быть, если такого фотоаппарата нет, если при съемке нельзя отойти достаточно далеко и на полученном негативе все же образовались нежелательные «завалы» вертикалей? Есть ли какая-либо возможность исправить такой снимок при печати?

Если ошибка, допущенная при съемке, невелика и если вертикальные линии резких сходов не имеют, а лишь незначительно отклоняются от своего нормального положения, при оптической печати можно выправить этот недостаток, для чего фотобумага кладется не на горизонтальную поверхность, как это делается обычно, а на наклонную плоскость. Об этом способе печати рассказано в главе пятой.

Это следует знать фотографу при выборе расстояния до объекта и высоты установки фотоаппарата для съемки архитектурного объекта. **Что** касается направления съемки, смещения точки съемки в сторону от центрального положения, то здесь необходимо учесть следующие обстоятельства.

В ряде случаев фасад архитектурного сооружения бывает рассчитан на осмотр его с центральной точки. А очень часто здание строится по законам полной симметрии. В рассматриваемом нами сейчас виде архитектурной съемки главной задачей фотографа является протокольно точная передача на снимке замысла архитектора. Поэтому здания, рассчитанные на центральную точку зрения и тем более имеющие симметричное расположение правой и левой частей, должны фотографироваться именно с этой центральной точки. В противном случае не передаются на снимке и остаются нераскрытыми зрителю важные особенности снимаемого архитектурного сооружения.

Но наряду с симметричными и рассчитанными на центральную точку архитектурными сооружениями имеется множество зданий, где нет строгой симметрии и где центральная точка зрения не является обязательной. В этих случаях фотограф более свободен в выборе места установки фотоаппарата. Чем же он должен руководствоваться при этом?

В архитектурном снимке совершенно необходима убедительная передача объемов и пространственного взаиморасположения частей здания. Как уже говорилось выше, объемы и пространства наиболее полно выражаются тогда, когда в снимке есть перспективные сходы линий к боковым или центральным точкам. Фронтальные точки в большинстве случаев этих сходов не дают, так как все основные линии в снимках, сделанных с этих точек, идут параллельно рамкам кадра. Все детали здания здесь обращены к зрителю лишь одной своей стороной, а по одной стороне — плоскости, — конечно, трудно судить об объемах, и поэтому такое фотоизображение теряет объемность, становится более плоским, чем снимок, сделанный с боковой точки съемки.

Боковые точки съемки придают фотографическому изображению большую пространственность и объемность: зрителю видны две стороны здания и каждой его детали, по двум сторонам предмета мы точнее оцениваем его объемную форму, поэтому и объемы на таком снимке выражаются полнее.

Следовательно, если характер архитектуры не требует обязательного использования фронтальной точки съемки, желательны боковые точки установки фотоаппарата, поскольку они способствуют изображению пространств и объемов. При этом, однако, никогда не следует упускать из виду главную задачу фотографа в этом виде архитектурной съемки — протокольно точный показ на снимке того, что создано архитектором.

При съемке архитектуры большое значение имеет выбор освещения, которое, как известно, помогает убедительному изображению на снимке объемно-пластических форм объекта.

В архитектурной съемке широко применимы такие виды освещения, как передне-боковое и боковое. Эти направления света дают определенный

Рис. 147. Боковое направление падения солнечных лучей по отношению к аппарату и по отношению к объекту съемки

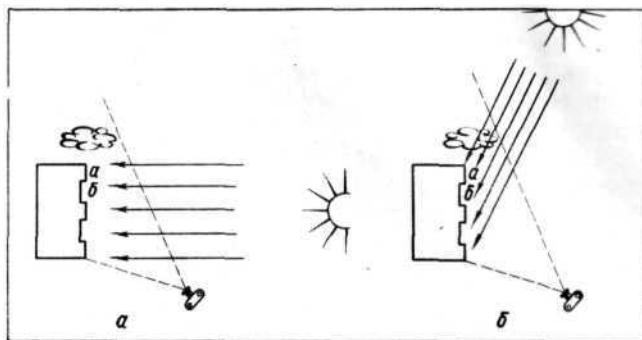


рисунок светотени на объекте, а светотень необходима для очерчивания архитектурных форм, выступов, углублений и всего рельефа.

Плохой результат при архитектурной съемке дает прямое переднее освещение объекта. Фронтально падающий световой поток совершенно равномерно заливает весь фасад здания, освещает одинаково ярко и выступы и углубления, отчего изображение становится плоским, а архитектурные формы на снимке воспроизводятся недостаточно выразительно.

Контровой свет также мало применим при описываемом виде архитектурной съемки, поскольку он очерчивает лишь контуры и не освещает обращенных к зрителю и аппарату поверхностей. Следовательно, светотени на объекте (на самом фасаде) при таком освещении нет, и ее отсутствие отрицательно сказывается на передаче архитектурных форм. Да и уровень освещенности в тенях, как правило, бывает недостаточен для съемки. Если же установить выдержку по теням, на снимке окажется сильно передержанным небо, освещенные участки земли, блики и пр., что, конечно, недопустимо.

Необходимо обратить внимание на то, что направление света должно быть боковым по отношению к объекту съемки, фасаду фотографируемого здания, а не только по отношению к направлению съемки. Это ведь разные вещи, но важное для съемки различие не всегда учитывается фотографом.

Рассмотрим рис. 147. На схеме *a* выбран боковой по отношению к направлению съемки свет. Но обратите внимание на то, что он является точно фронтальным по отношению к снимаемому объекту. Лучи солнца падают перпендикулярно к фасаду здания и создают одинаковые яркости как на выступающих вперед деталях (*a*), так и в углублениях (*б*). Понятно, что такое освещение не может подчеркнуть рельефа и дать хороший результат на снимке. На схеме *б* свет по отношению к направлению съемки является задне-боковым, но для фасада здания — это боковое освещение, каким оно и должно быть при архитектурной съемке. При таком направлении света выступы отбрасывают тени, различные детали фасада имеют разную яркость, образуется нужная нам светотень.

Эта светотень при архитектурной съемке не должна быть очень контрастной, поскольку жесткий световой рисунок приводит или к потере деталей в тенях, или к забитости светом бликов. И то и другое порождает серьезные технические недостатки фотографического изображения, снижает качество снимка.

Следовательно, архитектурная съемка предполагает вдумчивый и внимательный отбор условий освещения, при которых ведется фотографирование объекта: не следует снимать летом в полдень, когда солнце находится в зените и контрасты светотени возрастают; не следует снимать при контрольном освещении, так как обращенная к фотоаппарату сторона здания при этом находится в тени, и т. д.

Экспозиционный режим при такого рода съемке должен быть особенно точным, так как и при передержке и при недодержке исчезают детали: в первом случае — в светах, во втором — в тенях, и точность передачи объекта на снимке не обеспечивается.

И вообще архитектурная съемка такого рода требует особой точности изображения: умелого выбора точки съемки и освещения, точности экспозиционного расчета, четкости оптического рисунка и пр.

Возможности использования светофильтров здесь в известной степени ограничены. Конечно, небо, как правило, входящее в кадр, должно иметь определенную светлоту и тональность, в связи с чем и возникает необходимость применения светофильтра. Но ведь светофильтр одновременно влияет и на передачу цветов всех других элементов объекта съемки. Поэтому фотографу всегда следует подумать, как будут изменяться цвета объекта на снимке при использовании того или другого светофильтра.

Например, для выявления рисунка облаков на небе нужен желтый светофильтр ЖС-17. Но снимаемое здание окрашено в желтый цвет. Каким оно получится на снимке? Очевидно, применение светофильтра приведет к осветлению желтых тонов здания на снимке приобретет несвойственную ему белизну.

Другой случай: фотографируемый фасад окрашен в серо-голубой цвет. Как воспроизведется этот цвет на снимке, если при съемке использован тот же светофильтр ЖС-17? Ясно, что светофильтр задержит голубые лучи, отражаемые фасадом здания, и на снимке оно будет выглядеть более темным, чем в действительности.

Следовательно, при съемке архитектуры можно применять лишь светофильтры с малой оптической плотностью. Конечно, и они будут в какой-то степени изменять цвета объекта на снимке, но к грубым искажениям все же не приведут. И только тогда, когда снимаемые здания окрашены в нейтральные тона — белый или различные серые, — фотограф становится более свободным в выборе светофильтра, поскольку его цвет и избирательное пропускание цветных лучей на правильность воспроизведения ахроматических покровов не влияет.

Однако следует учесть, что светофильтр повышает контрасты светотени на снимке, как об этом говорилось в разделе, посвященном пейзажной съемке. И поскольку контрастная светотень нежелательна в разбираемом нами виде архитектурной съемки, применение плотных светофильтров нежелательно еще по этой причине.

Итак, главная цель данного вида архитектурной съемки — протокольно точная передача на снимке того, что создано архитектором, изображение архитектурного объекта как такового. Эта главная задача подчиняет себе все остальные элементы творчества фотографа, и становится очевидным, что как бы удачен ни был такой снимок в изобразительном и техническом отношении, все же он является только репродукцией снимаемого объекта и никогда не может подняться до значения оригинальной фотографической картины.

Такие репродукции, конечно, тоже часто бывают нужны для различных целей, и архитектурная съемка занимает свое место в практической деятельности фотографа. Но только репродукционной съемкой еще не исчерпывается весь раздел архитектурной съемки, существуют здесь и другие возможности.

Мы часто встречаемся со снимками, подобными фото 107 или 108, где элементы архитектуры хотя и активно участвуют в общей композиции кадра, но прямым объектом изображения не являются. Эти снимки носят характер этюдов, в которых архитектурный объект не передается как таковой, а отчетливое изображение каждой детали сооружения перестает быть главной целью работы фотографа. Его задачи здесь изменяются. На фото 107 и 108 изображается не только и не столько сам архитектурный объект, сколько передается впечатление, производимое на зрителя тем или иным архитектурным сооружением. Например, по фото 107 мы не можем составить точного представления о деталях и отделке высотного здания, о пропорциях отдельных его частей, материалах, из которых оно построено, и т. д. Но зато в снимке хорошо передан его взлет в высоту, и мы ясно представляем себе, как величественно оно возвышается над городом сверкающей ледяной громадой.

При съемке фото 108 фотограф ставил себе цель не просто изобразить здания, хотя они закрывают собой весь кадр, но показать вид большого города, столицы, Москвы, с ее великолепной новой архитектурой. Значит, задача здесь иная, чем в разбиравшейся ранее репродукционной съемке архитектуры. Фотограф передает не детали, а характер этого уголка города, старается выразить на снимке то впечатление, которое он производит на человека, и настроение, охватывающее человека, попавшего сюда. Обратите внимание на то, как яркий солнечный свет, заливающий город, насыщает снимок светлыми тонами, делает особенно нарядной архитектуру.

В снимке 109 тоже имеются строительные сооружения, но он еще более далек от прямой съемки архитектуры. Маленькие, занесенные снегом избушки отнюдь не являются главным объектом изображения, а лишь деталью общей композиции, носящей скорее характер пейзажа, чем архитектурного



Фото 107. М. Рык (*студент ВГИК*)- В праздничную ночь»

снимка. Конечно, строения, включенные в композицию, здесь очень важны. Они во многом определяют характер пейзажа, сообщают ему особое настроение: не будь их, мы не могли бы правильно оценить картину зимы — высоких сугробов снега, обступивших деревеньку, узенькой проселочной дороги, выходящей между ними. Снова, как и в предыдущем случае, фотограф не решает в этом кадре репродукционных задач, а строит свою композицию как пейзаж настроения, включающий в себя элементы архитектуры.

При работе над такого рода этюдами фотограф более свободен в своем творчестве. В фотоэтюдах отнюдь не обязательны и сравнительно редко встречаются центральные симметричные композиции. Границы кадра также перестают очерчивать пространство, целиком занятое архитектурным сооружением, так как в снимок включаются различные дополнительные элементы — части соседних зданий, деревья, холмы и пр., — разрабатывающие и обогащающие основную тему.

В композиции этюдов часто используется передний план, помогающий выражению пространства и делающий весь кадр более замкнутым и завершенным в изобразительном отношении. Широко используются в фотоэтюдах и ракурсы, поскольку нижние точки, например, способствуют подчеркнутому выражению высоты и монументальности здания, другие ракурсы



Фото 108. И. Кошельков. Москва сегодня



Фото 109. С. Иванов-Аллилуев. Зима

помогают передать на снимке такие черты сооружений, как строгость архитектурных форм, их стройность, легкость и пр. Особое значение в этюдных работах приобретает освещение, поскольку свет является прекрасным изобразительным средством, помогающим выражению не только объемов, пространств и фактур, но и состояния природы, настроения и пр.

Так как в фотоэтюдах протокольная точность изображения объекта исключается, при съемке могут быть использованы любые световые построения, включая самые разнообразные эффекты освещения: задне-боковой и контровой свет, свет низко стоящего солнца, пасмурного дня или раннего вечера, сумерек. Такой эффектный свет при правильном его выборе и использовании в фотоэтюдах дает прекрасный изобразительный результат, поскольку подчеркивает основную мысль автора и общее настроение картины.

Архитектурный этюд в ряде случаев строится как фрагмент: в кадр включается не все здание или архитектурный ансамбль, а лишь одна из их характерных частей. Фрагмент должен быть выбран так, что по показанной на снимке части мы могли бы судить о характере всего здания или ансамбля

в целом. Хорошо выполнен фрагментарный архитектурный снимок (фото 110); фото 111 также построено как фрагмент и является законченным фото-этюдом с интересным световым решением.

Подобным же образом следует классифицировать и интерьерную съемку, где также могут стоять задачи получения чистой репродукции, т. е. документально точного воспроизведения на снимке всех деталей интерьера, особенностей его постройки и отделки. Но и в интерьере может существовать этюдное решение темы, ставящее своей целью выразительную передачу о б щ е г о х а р а к т е р а интерьера и создание художественной картины. В этом случае протоколно точное изображение каждой детали становится вовсе не обязательным.

Как и в любом виде фотографии, выбор точки съемки при работе в интерьере диктуется его характером, взаиморасположением отдельных его частей. Например, интерьер, изображенный на фото 112, сфотографирован с центральной точки, а снимок построен как симметричная композиция (правда, несколько нарушает симметрию скульптура в правой части снимка). Такая точка съемки и такое композиционное решение подсказаны архитектурными особенностями интерьера: стройные колонны справа и слева как бы обрамляют кадр, направляют взгляд зрителя к центру композиции, где открывается глубина анфилады комнат. Световое решение основано на потоке мягкого верхнего света, создающего центральное пятно и оставляющего притемненными края кадра. Снимок носит этюдный характер и не столько останавливает внимание зрителя на отдельных деталях, сколько воспроизводит общий характер интерьера и изображает его при удачно использованном эффекте освещения.

Фото 113 окончательно теряет признаки прямого репродуцирования интерьера: это живописная фотографическая картина, выполненная в интерьере, передающая атмосферу горячего цеха и не останавливающая внимания зрителя на частных подробностях.

Фрагмент, существующий в архитектурной съемке, используется и при фотографировании интерьера: он дает возможность остановить внимание зрителя на отдельных интересных деталях, показать предметы обстановки или детали нарядного оформления (фото 114). Обратите внимание, что в такого рода снимках активно используется эффектное освещение, ракурсная съемка и пр., делающие снимки особенно выразительными.

Иначе построен интерьерный снимок (фото 115). Здесь отсутствуют художественно-творческое решение, это — техническая репродукция, выполненная хорошо, но самостоятельной художественной ценности собой не представляющая. Да автор и не ставил здесь перед собой творческих задач, цель снимка была другая, а именно: точное воспроизведение оформления интерьера.

Во всех видах интерьерной съемки фотограф обязательно встречается с необходимостью изображения объемов, пространств и фактур. Как уже раньше говорилось, большое значение имеет здесь перспективное построе-



Фото ПО.
Иванов - Аллилуев.
Старый Таллин

ние снимка, зависящее от выбора точки съемки и использования фотографических объективов с различными фокусными расстояниями.

Например, фото 37 сделано с близкого расстояния, так как не было возможности отойти от объекта съемки несколько дальше. Съемка велась объективом с фокусным расстоянием 5 см (малоформатный фотоаппарат). В результате рамка кадра вырезает слишком малое пространство, линий, уходящих от переднего плана в глубину, на снимке нет, глубина замыкается стеной комнаты, в эту стену и упирается взгляд зрителя. Таким образом, в снимке нет никаких элементов, по которым зритель мог бы судить о глубине изображаемого пространства интерьера, отчего эта глубина и не передается на снимке.

Фото 112 сделано со значительного отдаления, и к тому же при съемке использован объектив с фокусным расстоянием 3,5 см. Эти условия съемки позволили охватить рамкой кадра более значительное пространство. В результате правильного выбора направления съемки в кадре образовались линии, уходящие от переднего плана в глубину. В итоге пространство и объемы на снимке передаются значительно полнее, чем на фото 37.

Фото 111.
А. Кириллов
(студент ВГИК).
Архитектурный мотив



Каждый интерьер имеет свое, в достаточной мере определенное освещение: днем — это свет от окон, вечером — специальное электрическое освещение. Однако это вовсе не значит, что фотограф при съемке интерьера лишен возможности получить выразительное световое и тональное решение снимка. Освещение интерьера, хотя и обусловленное расположением окон или источников искусственного света, все же не является величиной постоянной и меняется в зависимости от времени дня или от того, какие из имеющихся источников действуют и какие выключены.

Например, фото 113 сделано при эффектной освещении: в интерьер проникают прямые солнечные лучи и, пронизывая насыщенную парами атмосферу, создают живописную световую картину. Этот же интерьер мог быть снят и при совершенно иных условиях освещения, например в пасмурный день или в солнечный день, но без прямых солнечных лучей в кадре, при вечернем электрическом освещении и пр. Всякий раз снимок приобретал бы совершенно иное изобразительное — световое и тональное — решение и производил бы на зрителя другое впечатление.



Фото 112.
М. Ардабьевский
(студент ВГИК).
Интерьер

Интерьер на фото 116 решен на ясно выраженном контровом освещении, которое дает возможность получить четкий контурный рисунок видимых в кадре предметов: темными полусилуэтами они рисуются на светлом фоне окна. Но этот же фрагмент мог быть снят при эффекте освещения от настольной лампы, видимой в кадре, при верхнем свете люстры и т. д.

Эти примеры показывают, что фотограф имеет возможность творчески подойти к выбору светового решения интерьерного снимка, что освещение интерьера, несмотря на его кажущуюся определенность, так же многообразно, как и освещение натурное. Значит, наблюдая изменение освещения интерьера в течение дня, фотограф может выбрать такое его состояние, которое наиболее соответствует задуманному изобразительному решению снимка.

Обратите внимание на то, что во всех рассмотренных выше примерах съемка интерьера ведется при существующих и правильно выбранных фотографом эффектах освещения. Во всех этих снимках сохранены и бережно переданы закономерности реального эффекта освещения, принятого за основу



Фото 113. А. Кириллов (студент ВГИК)- На заводе

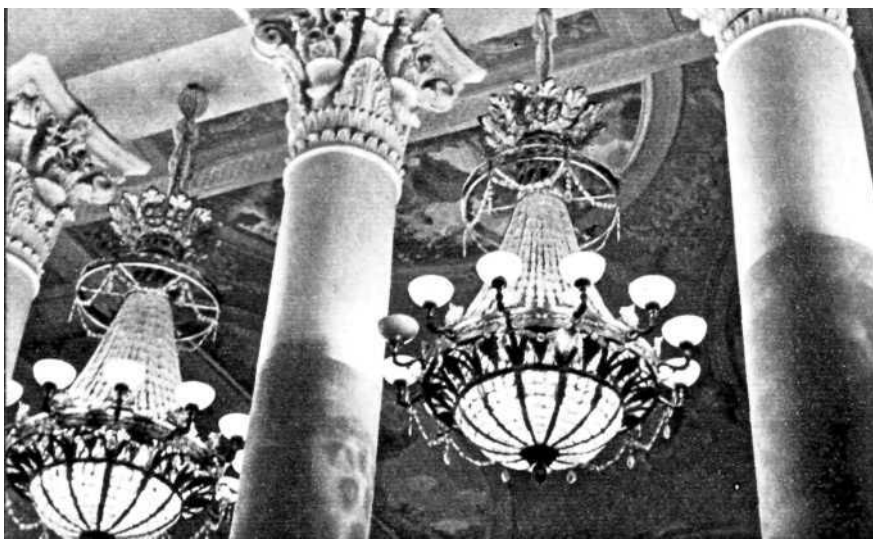


Фото 114.
Д. Печура
(студент ВГИК).
Фрагмент интерьера

светового построения снимка. В результате снимок становится художественно выразительным и воспринимается как правдивая картина действительности.

Если мы теперь вернемся еще раз к фото 37, то станет особенно понятным, какие богатые возможности различных световых решений остались здесь совершенно неиспользованными.

Как уже говорилось, закономерности распределения яркостей, обусловленные действием основного источника света, ни в коем случае не должны нарушаться дополнительными осветительными приборами, имеющими лишь вспомогательное значение. Эти вспомогательные источники света — специальные осветительные приборы или все шире входящие в практику фотографии электронно-импульсные лампы — часто используются при интерьерных съемках, так как уровень освещенности в интерьере часто бывает довольно низким, а контрасты освещения в интерьере, как правило, бывают значительными.

Электронно-импульсные лампы чаще всего укрепляются на корпусе фотоаппарата и, следовательно, посылают на объект съемки мощный поток переднего света. Этот свет равномерно заливает весь объект, вследствие чего исчезает всякая светотень и сколько-нибудь ярко выраженный световой рисунок. Такие снимки часто бывают мало интересными в фотографическом отношении, плоскими, лишенными объемов и пространств. Поэтому при съемке интерьера с применением электронно-импульсной лампы очень желательно включение в кадр ярких источников света, окон, прямых солнечных лучей, падающих в помещение через окна или специальные световые фонари, часто имеющиеся в производственных помещениях, цехах заводов и пр. Эти источники света являются настолько яркими, что свет электронно-импульсной лампы, при всей ее высокой мощности, все же не в состоянии с ними спорить и не забивает основного светового рисунка.



Фото 115.
Репродукционное
изображение интерьера

Кроме того, уровень освещенности, создаваемый электронно-импульсной лампой, может регулироваться с помощью специальных насадок из различных полупрозрачных материалов.

Таким образом, при съемке фотоэтюдов в интерьере обязательно построение снимка на существующем в интерьере том или ином реальном эффекте освещения. И только чисто репродукционное воспроизведение интерьера на снимке допускает иную работу со светом. В этих случаях от эффекта освещения часто приходится отказываться из-за того, что часть интерьера может оказаться излишне затененной или вовсе не освещенной, что может мешать получению точной репродукции интерьера. Здесь скорее нужен общий заполняющий свет, равномерно заливающий все пространство кадра. При таком освещении становится хорошо различимой каждая деталь интерьера, что и преследуется этим видом фотосъемки.



Фото 116. Степной.
Гостиная в Доме-музее
Ф. И. Тютчева

РЕПОРТАЖНАЯ ФОТОСЪЕМКА

Фотоаппарат, как правило, сопровождает фотографа-любителя во всех его поездках, в туристических походах или просто в воскресных загородных прогулках. И очень распространенным видом любительских снимков, которые обычно привозятся из такой поездки, являются групповые снимки людей — спутников фотолюбителя в его путешествии или прогулке.

Как возникает мысль о такого рода снимке и как строятся такие фотографии? Часто внимание фотографа привлекает какой-нибудь интересный объект — памятник, своеобразный уголок природы, например причудливой формы скалы, зафиксированные на фото 117. Необычные скалы хочется сфотографировать «на память», да еще и так, чтобы было ясно, что сам фотограф и его друзья побывали возле этих скал. И вот группа экскурсантов рассаживается в кадре на первом плане, а позади группы, вдалеке, видна и сама заинтересовавшая фотографа скала.

Фотограф старается разместить группу так, чтобы каждый из снимающихся был хорошо виден на снимке, чтобы никто никого не загораживал, а большинство снимающихся при этом откровенно смотрит прямо в объектив фотоаппарата. И вот получен снимок, вполне профессиональный по технике выполнения, на котором и экскурсанты и феномен природы — необычные по форме скалы — видны очень ясно.

Однако такая фотография никак не может удовлетворить взыскательного зрителя. Она статична, лишена живости, движения, непосредственности действия. И самое главное, здесь совершенно очевидна искусственность построения снимка, выражающаяся прежде всего в специальном размещении людей в кадре, сделанном в целях фотосъемки.

Каждому рассматривающему такой фотоснимок совершенно ясно, что все снимающиеся приняли специальные, особые и часто нарочитые позы и замерли по сигналу фотографа: «Спокойно, снимаю!»



Фото 117. Группа, специально организованная в целях фотосъемки

Следовательно, зрителю хорошо известно, что фотограф специально инсценировал эту сцену для проведения фотосъемки. И это резко снижает ценность фотоснимка и силу его воздействия на зрителя, а главные и самые сильные специфические особенности фотографического способа изобразительности — правдивость и документальность — здесь никак не используются.

Такие снимки могут существовать и существуют как обычные бытовые фотографии, но никакой художественной ценности они не имеют, как не имеют и большой силы воздействия на зрителя и зрителем не запоминаются. Эти снимки имеют узколичный интерес, могут быть интересны только узкому кругу друзей и знакомых и годны лишь для семейного альбома. Вряд ли такой снимок может быть использован, например, для публикации в фотографическом журнале и совсем уже непригоден для экспонирования на фотовыставке.

Рассмотрим теперь фото 118. Здесь как будто бы сохранены элементы действия, движения: люди как бы и во время съемки продолжают заниматься своим делом. Однако здесь явно чувствуется какая-то искусственность, тем более опасная, что это уже не откровенное позирование, но инсценировка, фальсифицирующая подлинное действие. Что это не подлинное действие, а инсценировка, мы видим по лишенным естественности напряженным позам людей, по тому, что все они обращены в сторону аппарата, по тому, как они размещены в кадре. Все это обнаруживает специальную организацию действия в целях фотосъемки, и раз это становится ясно зрителю, он перестает верить такому «фотодокументу», видит на фотографии лишь поставленную сцену, а не подсмотренный фотографом и запечатленный на снимке жизненный факт. Следовательно, ни документальной, ни художественной ценности такой снимок не имеет.

Фото 118.
Инсценированное действие



Сравните этот снимок с фото 119. Здесь фотограф работает совершенно иначе. Он ничего специально не организует, но внимательно наблюдает за происходящим действием и старается зафиксировать наиболее интересный момент. Это ему удается вполне. Посмотрите на этот отличный репортажный снимок: как разнообразны, динамичны и естественны позы людей, как оживлены их лица! Такие позы, конечно, невозможно специально установить при фотосъемке, они рождаются в жизни как естественная реакция человека на происходящие события, и действия, перенесенные на снимок, делают его живым и непосредственным.

Фото 120 сделано на мотоциклетном кроссе. В ходе этого увлекательного спортивного соревнования, всегда привлекающего массу зрителей, бывает много интересных и острых моментов, и один из них удалось запечатлеть на нашем снимке. Обратите внимание на динамику снимка, она является важнейшим элементом в такого рода фотографиях, и достигается она здесь применением «съемки с проводкой», которая описывалась в шестой главе.

Динамике фото 120 способствует еще и очень правильно выбранный момент съемки: на одной из неровностей дороги мотоцикл подскочил и буквально взлетел на воздух. В это мгновение фотограф нажимает спуск затвора фотоаппарата и получает в результате редкий по пойманной фазе движения кадр.

Движение в этом снимке подчеркивается и таким хорошо известным в практике фотографии приемом, как оставление свободного пространства по направлению развивающегося в кадре движения.

Обратите внимание на позы и лица мотоциклистов в фото 51. Никакая инсценировка или специально придуманная поза не может заменить собой живого и непосредственного изображения того, что и на самом деле происходило на трассе. Один из мотоциклистов напрягает все свои усилия, чтобы помочь водителю сохранить равновесие машины на вираже. Так и фиксирует сцену фотограф. Это, конечно, частный пример, но подобное естественное и непринужденное поведение людей в кадре свойственно любому подлинно репортажному снимку, что и делает репортажные снимки такими живыми и действенными.

Посмотрите на живость и выразительность репортажных фото 121, 122 и жанровых картинок на фото 123 и 124, также снятых репортажно, без всякой «организации». Никакая даже самая «тонкая» инсценировка никогда не даст подобных убедительных фотокадров.

Если мы посмотрим на композиционное построение и световое решение приведенных выше репортажных снимков, то увидим, что в каждом из них есть свой изобразительный замысел, все они построены очень четко и несут в себе черты подлинной художественности.

Рассмотрим прежде всего фото 90. Его композиция на первый взгляд может показаться несколько случайной: границы кадра проходят так, что обрезают фигуры людей, весь кадр загружен, его целиком заполняет толпа.





Фото 120. М. Ардабьевский (*студент ВГИК*). На высокой скорости

Но такая композиция здесь — отнюдь не случайность. Выделяя рамкой кадра лишь небольшое пространство, фотограф концентрирует внимание зрителя на самом главном — на руках, протянутых людьми друг к другу. И поскольку в этих условиях съемки он не может использовать свет или тон для создания необходимого акцента на этом сюжетно важном элементе, он обрезает рамкой кадра фигуры, находящиеся у краев кадра. Тем самым фотограф как бы говорит зрителям: «Вот главное в кадре, именно это я и хочу вам показать, остальное здесь менее важно, играет подсобную роль. Я обрезаю фигуры людей рамкой кадра, чтобы они не отвлекали вашего внимания от главного».

В групповом павильонном портрете такой композиционный прием, возможно, был бы и недопустим. Но ведь там у фотографа есть и другие возможности и изобразительные средства для получения необходимых акцентов. Он мог бы оставить затемненными второстепенные фигуры, более ярко осветить главное действующее лицо, он мог бы разместить их в пространстве в соответствии со своими изобразительными замыслами и пр. В фоторепортаже этих возможностей нет, и автор находит иной способ создания смыслового и изобразительного акцента и получает живое, динамичное фотоизображение, отличный художественный репортажный снимок.

Не менее интересен по композиции и снимок 119. Вертикальный формат кадра включает в рамку небольшую группу, отлично komponующуюся



Фото 121. В. Катаев. Чилийская делегация на фестивале



Фото 122. Т. Потемкина. Юность



Фото 123. Б. Аплчук. Туристы

на картинной плоскости. Съемка ведется с нижней точки, и фигуры девушек проецируются на фон неба. Этот прием сообщает изображению приподнятость, значительность. Взгляды девушек направлены вниз, к стоящей здесь девчурке, которая преподносит им драгоценный подарок — белого голубя. Снимок очень интересен по свету: высоко стоящее солнце отбрасывает длинные тени, и они придают картине особую живописность.

Четкость изобразительного построения в фото 120 объясняется тем, что автор добился необходимого акцента на главном объекте и сумел нивелировать все второстепенные элементы: резкие по оптическому рисунку мотоциклисты ясно выделяются на смазанном, почти лишенном деталей фоне. Кроме того, главный объект изображения вынесен на передний план и благодаря этому останавливает на себе внимание зрителя. Нижняя точка, с которой сделан снимок, хорошо подчеркивает высоту «прыжка» мотоцикла.

Снимок 121 сделан при задне-боковом направлении света, в результате чего главная группа очерчивается яркими световыми контурами, отделяющими ее от фона. Фон уводится в нерезкость, отчего становится менее пестрым. Главная группа помещена на переднем плане и изображается в более крупном масштабе, чем все другие фигуры в кадре. Так автор снимка использует изобразительные средства фотографии и достигает точности и законченности композиционного решения.

Отличительной чертой фото 122 является его лаконичность. По существу, в кадре мы видим лишь одну фигуру — девушку, возвышающуюся над толпой, но по многим деталям догадываемся, что вокруг масса народа, что улица забита машинами.

Так же лаконичен и выразителен и снимок 124: смешной малыш воюет с упрямой калиткой. Всего два этих элемента мы и видим в кадре — все остальное образует лишь спокойный фон.

Итак, сделаем необходимые выводы.

Установим, что фото 90, 119, 120, 121, 122, 123 и 124 являются подлинно репортажными снимками. Что же в каком случае следует считать главной отличительной чертой фоторепортажа? Ответ на поставленный вопрос совершенно ясен: в репортажных снимках полностью отсутствует и принципиально недопустима какая бы то ни было инсценировка действия, какое бы то ни было «организационное вмешательство» фотографа в протекающее событие. Фотограф-репортер, если есть возможность, предварительно изучает материал, внимательно наблюдает за ходом события или действия, метким глазом художника, хорошо знающего материал и законы своего изобразительного творчества, оценивает весь процесс в целом, выбирает наиболее яркие и впечатляющие моменты, характерные для этого процесса, которые и фиксирует на снимках.

Только такой вдумчивый отбор материала и умение во время съемки определить наиболее характерный момент развития действия, а не специальные инсценировки, «постановки» и организация действия в кадре позволяют передать на снимке правду жизни, сделать его убедительным и впечатляющим.



Фото 124. В. Василевский. Упрямая калитка

щим фотодокументом, которому зритель может и должен безоговорочно верить. Значит, в репортажном снимке может быть только то, что действительно происходило в жизни и взято фотографом в поле зрения объектива.

Далее. Как и все другие виды фотографических кадров, репортажный снимок строится по определенным законам композиции. Полное исключение организации объекта съемки в пространстве отнюдь не означает, что перестают иметь значение установленные нами ранее композиционные закономерности. Наоборот, поскольку в репортаже недопустима такая работа с объектом съемки, как, например, в павильонном портрете, поскольку нельзя обратиться к снимаемому человеку и просить его изменить позу или сделать какой-то специальный жест, особая и значительно большая нагрузка падает именно на композиционные приемы построения снимка, свойственные только фотографическому творчеству.

Приобретают крайне важное значение умение быстро и оперативно выбрать такую точку съемки, с которой данный сюжет раскрывается наиболее полно и выразительно, правильное распределение отдельных элементов композиции в рамке кадра и их взаимосвязь, умелое использование ракурсов и разнообразных световых решений, создание необходимых смысловых и зрительных акцентов и т. д. Ибо репортажный снимок должен быть не только правдивым по существу, но еще и четким и выразительным по форме, ярким и запоминающимся фотодокументом-картиной.

Композиция репортажного снимка имеет свои особенности. Она строится более свободно, чем, например, композиция павильонного портрета или натюрморта. Часто предметы или даже фигуры людей, находящиеся у края кадра, срезаются его рамкой, отчего и вся композиция теряет замкнутость. И это имеет свои обоснования в репортаже: создается впечатление, что действие развертывается более широко, чем это может охватить кадр, что оно продолжается и за его пределами, а фотограф выхватывает лишь самую важную часть общего события и показывает ее зрителю, обращая его внимание на самое главное.

Такая свободная разомкнутая композиция сообщает снимку особую непосредственность, присутствия и деятельности фотографа зритель совершенно не замечает, а все творческие приемы и примененные изобразительно-выразительные и технические средства фотографии как бы скрываются за кажущейся случайностью композиционного построения. В фоторепортаже эти черты композиции крайне важны, так как в том случае, когда композиционный прием слишком очевиден, обнажается работа фотографа как таковая, а простота и безыскусственность рассказа теряются.

Особенно важно для репортажного снимка сохранение динамики и жизни действия в единичном и снятом мгновенно кадре, достижение динамичности изображения. Для решения этой задачи в фотографии существует ряд возможностей и творческих приемов, типа съемки с проводкой, о которой рассказывалось выше, и др.

Именно эти черты репортажного снимка заставляют зрителя с увлечением переживать изображенное событие, как бы переносят его к месту действия, делают участником происходящего.

Следует также отметить особые трудности репортажной съемки, в результате которых получить выразительный и эмоционально впечатляющий снимок удастся далеко не всегда. Трудности эти заключаются в том, что фотограф-репортер может только выбирать каждый из элементов своей будущей картины и ничего специально не строить в предметном пространстве. А часто выбор этот бывает весьма ограничен. Если, например, событие — приезд делегации, открытие летнего пионерского лагеря, физкультурный парад и прочее — происходит в пасмурный день, то при всем понимании фотографом значения условий освещения для выразительности снимка он мало что может сделать в направлении активного светового построения снимка. И это — одна из причин отсутствия острой и выразительной изобразительной формы у части репортажных снимков. Событие должно быть запечатлено, снимок рождается и публикуется в журнале и газете, хотя он, может быть, и имеет композиционные или световые недостатки.

Второе, что осложняет творчество фоторепортера, — это необходимость работать в жестком режиме времени. Событие развивается, его нельзя ни остановить, ни задержать, можно только следовать за ним и очень быстро, очень оперативно отбирать необходимый материал, и фиксировать его по ходу действия, активно используя изобразительно-выразительные и технические средства фотографии для получения четких, композиционно завершенных кадров. Такая работа требует, конечно, высшей квалификации фотографа.

Итак, очевидны и возможности фотографа-репортера и трудности, с которыми он встречается в процессе своего творчества. Трудности эти до некоторой степени объясняют нам, почему в целом ряде случаев репортажные снимки хотя и регистрируют интереснейшее событие, но выразительными картинами все же не становятся. Но здесь же следует сказать, что если фотографу удалось преодолеть стоящие перед ним сложности репортажной съемки, если значительную тему удалось выразить в яркой и законченной форме, как это, например, имеет место в разобранных выше работах, то нет снимка, равного репортажному по силе его воздействия на зрителя. Ибо именно в репортаже фотография выступает во всей силе ее собственных возможностей.

И будет правильным сказать, что репортаж есть главная область применения фотографии и центральная линия ее развития. Конечно, наряду с этой линией существуют и многие другие, занимающие свое место в практической деятельности фотографа.

С чего же следует начинать работу в фоторепортаже? Хорошие навыки в репортажной съемке дает фотографирование различных видов спорта, особенно тренировочных спортивных занятий, где каждое упражнение повторяется многократно и где, следовательно, есть полная возможность для внимательного изучения материала.

В учебных целях полезно проделать следующую работу. Предположим, что мы решили снимать такой вид спорта, как барьерный бег. Придя на стадион, наблюдаем прежде всего за спортсменами, посмотрим, как они стартуют, как движутся на дистанции, какие фазы движения проходят в беге, в прыжке, во время преодоления препятствий. Вероятно, поначалу и при недостаточном опыте в репортажной съемке нам трудно будет решить, какой же именно момент развивающегося движения следует зафиксировать и показать на снимке. Ведь этот момент должен быть выбран так, чтобы по одному мгновенно сделанному снимку зритель мог судить о характере данного вида спорта в целом.

Сделаем в таком случае ряд снимков по ходу действия, зафиксируем на пленке стартующих спортсменов, их бег, момент атаки барьера, момент нахождения спортсмена над барьером и т. д. (Съемка ведется малоформатным пленочным фотоаппаратом типа «Зоркий», «Киев» и пр.) Полученную серию снимков проанализируем с точки зрения правильности и выразительности показа данного вида спорта. Мы увидим, что в некоторых кадрах момент спуска затвора пришелся на непоказательный, случайный момент движения, отчего снимок теряет свою динамичность, быстрота бега спортсмена не передается, исчезает и красота его движения.

Но среди всех снимков, мы, конечно, найдем и такие, где стоящая задача будет решена правильно. Выберем эти снимки. Скорее всего среди них окажется такой кадр", где спортсмены в быстром рывке преодолевают барьер, проходя над ним. Это — один из самых характерных моментов для данного вида спорта.

Теперь посмотрим, достаточно ли четко выделен в кадре главный объект изображения, хорошо ли он рисуется на фоне. Если съемка велась со стороны поля стадиона, то спортсмены проецируются на трибуны — фон довольно пестрый, особенно если трибуны заполнены людьми. На этом фоне фигуры спортсменов различаются недостаточно четко, такой фон слишком активен и отвлекает внимание зрителя от главного объекта изображения.

Повторим съемку. Поскольку нужная фаза движения нами найдена по первой серии снимков, будем фиксировать только моменты нахождения бегунов над барьером, но сделаем эту серию снимков с различных точек так, чтобы каждый раз фигуры спортсменов проецировались на другой фон. Фон трибун нас не удовлетворил по изобразительному результату. Сделаем снимок со встречного направления; снимем бегунов также с верхней точки, с тем чтобы они проецировались на гладкую поверхность земли; обязательно используем и нижнюю точку съемки. Посмотрим также, на какой фон проецируются спортсмены на протяжении всей дистанции, и выберем наиболее подходящие для съемки участки этого фона. Сравним теперь между собой полученные снимки. Можно заранее сказать, что неплохой результат даст съемка с нижней точки. В такой снимке фигуры спортсменов проецируются на фон неба, что подчеркивает высоту прыжка и, следовательно, делает

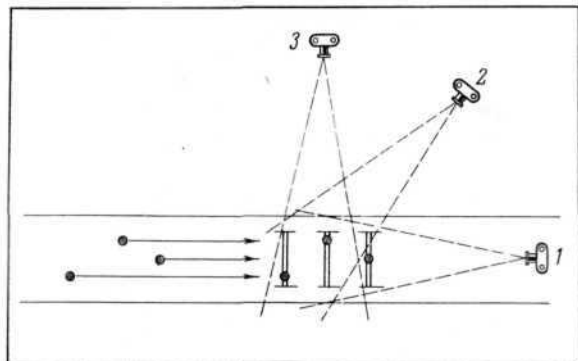


Рис. 148.
Съемка движущегося объекта
с различных направлений

изображение особенно динамичным. Кроме того, самый фон неба лишен ненужной здесь пестроты и перегрузки деталями, а потому на нем хорошо вырисовываются фигуры бегущих. Конечно, в этом случае обязательно применение светофильтра, необходима проработка рисунка облаков или хотя бы тональности неба.

Проведем еще и следующий эксперимент. Сфотографируем наших спортсменов в установленной первой съемкой фазе движения с различных направлений: выберем направление съемки прямо навстречу движению (рис. 148, положение аппарата 1), под некоторым углом (положение 2) и перпендикулярно беговой дорожке (положение 3). Полученные кадры покажут нам, что соотношение направлений движения и съемки по-разному влияет на степень динамичности изображения. Так, снимок, сделанный с точки 1, чаще всего получается статичным из-за невозможности выразительно показать с этой точки положение спортсмена в пространстве и его устремленность вперед. При малом расстоянии между точкой съемки и объектом линейный рисунок фигуры передается с этой точки часто с перспективными сокращениями, что может привести даже к недопустимым искажениям. Точка 3 дает неплохой результат; здесь при правильном выборе фона и положения фигуры происходящее в кадре движение передается достаточно убедительно.

Однако при этой точке все линии в кадре идут горизонтально, параллельно рамке кадра, и, следовательно, в снимке создается устойчивое равновесие, что не способствует динамичности изображения.

Наиболее удачной в большинстве случаев оказывается точка 2 или другие варианты боковых точек, дающие диагональную композицию кадра. При диагональной композиции кадра все линии устремляются к общей точке схода, идут наклонно и вся композиция приобретает четко выраженную направленность. ЕСЛИ ЭТО линейное направление совпадает с направлением движения, происходящего в кадре, то общая динамичность изображения возрастает.

На спортивных же сюжетах следует потренироваться в съемке с проводкой, попытаться получить резкое изображение объекта на смазанном фоне.

Навыки, полученные в результате съемок спортивных сюжетов, дают возможность хорошо ориентироваться и в более сложных видах фоторепортажа, самым серьезным и ответственным из которых является съемка неподвижных и быстро протекающих событий.

Если для съемки портрета был необходим фотоаппарат с размером кадра 9×12 см, штатив и другое стационарное оборудование, если съемка архитектуры требовала по возможности применения специального фотоаппарата с подвижной объективной доской, то условия работы в фоторепортаже также определяют характер аппаратуры, применяемой здесь. Совершенно ясно, что это должна быть легкая и удобная в обращении фотокамера с емкой кассетой, свободно перезаряжаемая на свету, дающая возможность быстро сменить объектив и т. д.

Такими фотоаппаратами, вполне пригодными и для любительской и для профессиональной работы, являются камеры «Зоркий», «Киев» и др.

Поскольку интереснейшее событие, которое необходимо зафиксировать на снимках, может протекать и в крайне неблагоприятных условиях освещения, фотографу-репортеру крайне необходим легкий и подвижный, удобный в обращении осветительный прибор, дающий достаточные для целей фотосъемки освещенности. Таким прибором является электронно-импульсная лампа, устанавливаемая чаще всего непосредственно на фотоаппарате и связанная синхронизирующим устройством с его затвором. В момент спуска затвора лампа дает яркую вспышку, создаваемые ею на объекте освещенности достигают очень высоких значений и позволяют вести съемку с моментальными выдержками.

Но вместе с тем фотографы-любители и профессионалы правильно отмечают серьезные недостатки фотоснимков, полученных при свете электронно-импульсной лампы, установленной на фотоаппарате. Она дает передний свет, равномерно заливающий весь объект. Такое освещение лишает снимок выразительного светового рисунка и необходимых световых акцентов на главном объекте изображения.

Это правильные претензии к характеру освещения, даваемого электронно-импульсной лампой. Но, несмотря на это, в фоторепортаже она необходима. Подумайте о том, сколько событий оказалось бы вовсе не зарегистрированными, если бы не возможности, даваемые этой лампой! Зная это, мы предъявляем к репортажному снимку совсем иные требования, чем, скажем, к павильонному портрету. И если репортажный снимок, посвященный важному событию, четко построен по композиции и менее выразителен по свету, мы, понимая, при каких условиях освещения он выполнялся, оцениваем творчество фотографа соответственно имевшимся у него возможностям.

Маловыразительный световой рисунок необходимо компенсировать другими изобразительными приемами: острой композицией, применением продуманных ракурсов, вынесением главного объекта изображения на передний план, соответствующим кадрированием снимка, исключаящим из поля зрения объектива весь второстепенный материал, и т. п. Используя эти фотографические возможности, репортер добивается необходимых для четкого выражения темы смысловых и изобразительных акцентов.

Поскольку фоторепортаж часто связан с воспроизведением действия, движения, перемещения людей в пространстве, вовремя съемки нужны короткие выдержки порядка $1/100$ сек. и менее. Но при съемке сюжетов с особо быстрым движением не всегда желательны выдержки еще более короткие — $1/500$, $1/1000$ сек. и т. п. Выше рассказывалось о том, что движение, снятое так мгновенно, часто и вовсе исчезает на снимке.

Таковы основные требования, предъявляемые к репортажному снимку, и главные элементы его изобразительного и технического построения.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ РЕШЕНИЕМ ЦВЕТНОГО СНИМКА

С появлением цвета в фотографии она обогатилась новыми возможностями передачи на снимках окружающего нас мира. Фотографическое изображение с этих пор становится менее условным, еще более правдиво и убедительно показывает действительность, поскольку реальные цвета уже не становятся на снимке ахроматическими черно-белыми тонами, а передаются такими, какими мы их видим и знаем в жизни. Расширяются и живописные возможности в фотографии.

Что же изменилось в творчестве фотографа при переходе от черно-белой к цветной фотографии и существуют ли такие элементы изобразительного решения черно-белого снимка, которые сохраняют свое значение и в цветной съемке? Имеется ли здесь какая-либо преимущество техники и творческих приемов или весь опыт черно-белой фотографии теряет свое практическое значение при работе в цвете? Проанализируем с этой точки зрения весь процесс создания цветного фотоснимка так, как мы это делали в отношении черно-белого изображения.

Требования к фотоаппаратуре для цветной съемки остаются теми же, что и в черно-белой фотографии, цветной светочувствительный материал может экспонироваться в любом фотографическом аппарате. И только требования к фотографическим объективам, предназначенным для цветной съемки, значительно повышаются. Объектив должен быть полностью исправлен в отношении хроматической аберрации.



Фото 129. Е. Игнатович. Золотые рыбки



Фото 130. В. Чердинцев. Индийский танец



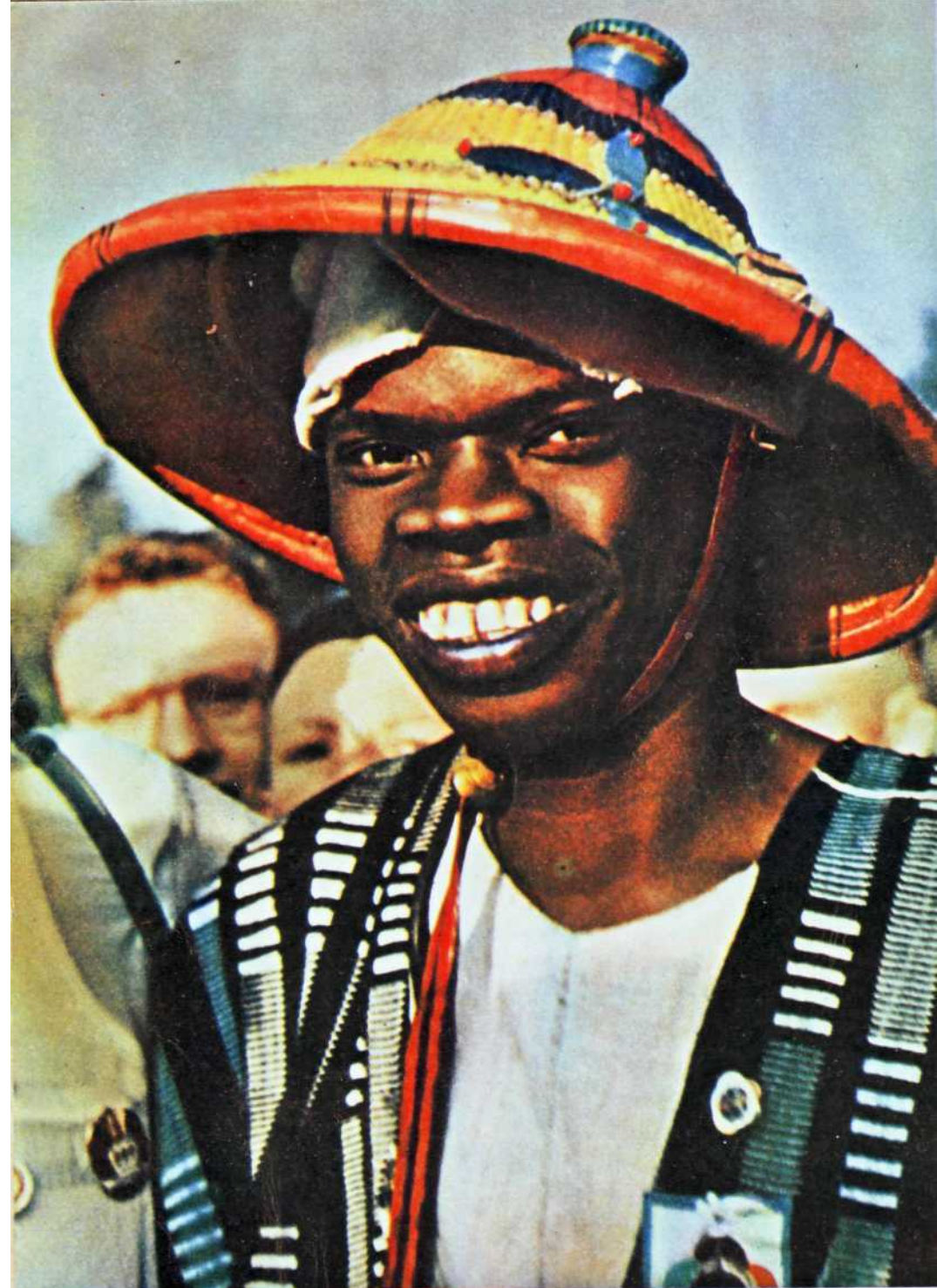


Фото 132. Г. Самсонов. Юноша из Черной Африки



Фото 125. И. Петков. Подруги



Фото 126. И. Тункель. К источнику

Фото 127. Б. Кудояров. Колхозные скачки





Фото 128. А. Бушкин. Виноград

Как известно, явление хроматической aberrации состоит в том, что **лучи** света, имеющие различную цветность, по-разному преломляются линзами объектива. Таким образом, для лучей разного цвета один и тот же объектив имеет различное фокусное расстояние. Синие лучи, например, отклоняются больше, чем красные, вследствие чего после прохождения через объектив они пересекутся ближе, чем красные (рис. 149). В результате в фокальной плоскости не может быть получено резкое изображение белой точки, а образуется так называемый **абберационный кружок рассеяния**, имеющий вид цветного пятна, окруженного цветными контурами.

Если в нашем случае мы поместим матовое стекло в фокусе красных лучей, то увидим на матовом стекле изображение красной точки, обведенной синим контуром.

При черно-белой съемке хроматическая aberrация практически приводит к тому, что лишь несколько смягчается общий оптический рисунок изображения, поскольку все цвета здесь переходят в ахроматические тона. И так как у большинства современных фотообъективов хроматическая aberrация в значительной степени устранена, никогда не возникало каких-либо особых сложностей, связанных с ее остаточными проявлениями, покуда мы имели дело с черно-белой фотографией.

Но при переходе к цветным снимкам целый ряд объективов, которые отлично зарекомендовали себя ранее, вдруг стали работать неудовлетворительно. Произошло это потому, что цветной негативный материал регистрирует aberrационные кружки рассеяния, воспроизводит их в соответственном цвете. Дополнительные цветные контуры уже не сливаются с основным контуром, лишь несколько смягчая его, как это было в черно-белой фотографии, а существуют в снимке как цветная обводка основного контура.

В силу названных выше причин при цветной съемке резче обнаруживаются и все пороки сборки объектива, отчего один объектив данной системы работает лучше, чем другой той же системы.

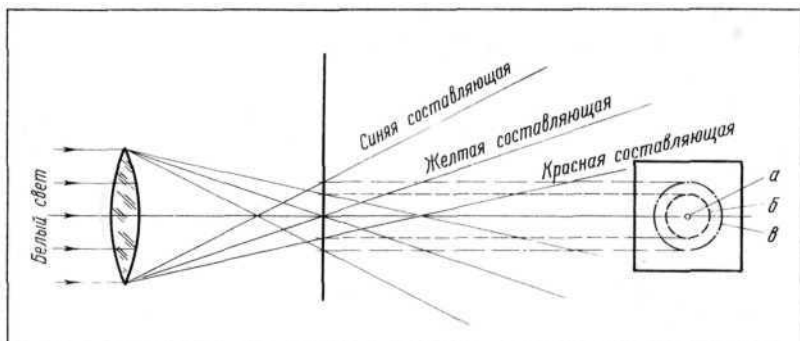


Рис. 149.
Образование
цветных
ореолов

Поскольку светочувствительность цветного негативного материала значительно ниже, чем у черно-белого (см. вторую главу), желательно применение более светосильной оптики, особенно если речь идет о фотосъемке при относительно невысоких освещенностях.

Возможности использования светофильтров при цветной съемке крайне ограничены. Можно отметить следующие случаи работы со светофильтрами на цветных **материалах**: использование синего светофильтра для получения ночного эффекта при съемке днем (в том случае, если в кадре нет неба); использование общего нейтрально-серого светофильтра для снижения освещенности пленки в кадровом окне фотоаппарата; применение оттененных серых или синих светофильтров для частичного экширования (перекрытия) кадра, например для отработки неба. В последнем случае необходимо, чтобы фотоаппарат имел матовое стекло и был установлен на штативе, без чего невозможно точно определить границу каширования.

Но все эти случаи очень редко встречаются, и правильным будет заключить, что в большинстве случаев цветной съемки съемочные светофильтры неприменимы, так как неизбежно дают резкое изменение всех цветов объекта на снимке.

Становится понятным, что все различие техники получения фотографического изображения на черно-белых и цветных негативных материалах заключается в специфических особенностях последних. Особенности эти объясняются иной природой светочувствительности, более низкой светочувствительностью, иным характером контраста, меньшей фотографической широтой цветных негативных материалов по сравнению с черно-белыми. От этих особенностей зависят и экспозиционный расчет, и устанавливаемый на объекте уровень освещенности, если речь идет о съемке с осветительными приборами, и контрасты светотени, когда мы имеем возможность их регулировать, и процесс фотографической обработки цветного негативного материала, и цветная печать.

До сих пор речь шла о простой технике фотографии, где общее и различное в черно-белой и цветной съемке совершенно очевидно и никаких особо подробных пояснений не требует. Обратимся теперь к творческим вопросам и посмотрим, в чем состоят особенности и з о б р а з и т е л ь н о г о р е ш е н и я цветного снимка.

Как и всякое вновь появляющееся изобразительное средство, цвет поначалу очаровал и увлек фотографов-художников настолько, что в жертву возможно более точному воспроизведению цвета стали приноситься все другие творческие приемы, прекрасно оправдывавшие себя в практике черно-белой фотографии. Например, долгое время при цветной съемке наиболее пригодным считался передний заливающий свет, часто он отстаивался как вообще единственно возможное освещение. Таким образом, вместо активного и прекрасного по своим выразительным возможностям светотеневого рисунка, при цветной съемке использовалось совершенно равномерное освещение всего объекта съемки в каждом его участке.

Объяснялось это следующим образом: цвет передается на снимке совершенно правильно только в том случае, когда на объекте съемки имеется достаточный уровень освещенности, а все его участки освещены так, что соответствующие им плотности негатива укладываются на прямолинейном участке характеристической кривой. В теневых участках объекта (если он освещен неравномерно и имеет светотеневую рисунок) уровень освещенности резко снижается, плотности негатива смещаются в сторону области недодержек и здесь цветопередача становится неправильной. Красный цвет, например, темнеет и уже не воспроизводится как красный, меняются и все остальные цвета. Отсюда и следовал вывод: теней на объекте быть не должно, его следует освещать равномерно, лучше всего общим передним светом. Такое же направление света рекомендовалось использовать и при натуральных (пейзажных) съемках.

Таким образом, точное воспроизведение цвета как такового становилось самоцелью в работе фотографа. При этом совершенно упускалось из виду, что светотень существует в действительности, что в природе цвета резко меняются в зависимости от освещения. На закате солнца, посылающего свои последние багровые лучи, все вокруг пламенеет; сумерки несут с собой синеву; с наступлением темноты цвета вообще перестают восприниматься, становятся ахроматическими.

Осветите синюю поверхность дневным светом, в котором имеется достаточное количество синих лучей. Эти лучи отражаются от освещаемой поверхности и дают возможность видеть ее именно синей, выявляют ее истинный цвет. Осветите теперь эту же поверхность электрической лампой накаливания, в излучении которой преобладают желто-красные лучи. Желто-красный свет лампы накаливания почти полностью поглотится синей поверхностью. И поскольку она может отразить только синие лучи (отчего и возникает в нашем представлении синий цвет), а этих лучей в свете данного источника крайне мало, синяя поверхность при освещении ее лампой накаливания ощутимо темнеет, приближается к черному цвету.

Можно привести еще множество примеров изменения цветов в зависимости от цветности освещающего их света. Но главная закономерность ясна: в жизни относительно редко встречается бестеневое освещение, а светотень непременно трансформирует цвета. Цвета меняются также в зависимости от освещения их различными источниками света. И именно эти обстоятельства и рождают множество разнообразных цветовых тонов и переходов, обогащают красочную палитру и лишают цвет кричащей яркости.

Можно ли в фотографии отказаться от следования этой жизненной закономерности? И стоит ли во имя технической задачи — точного воспроизведения цвета как такового — отказываться от богатейших художественных и живописных возможностей в работе над гармонией цветов фотографической картины? Нет, конечно.

Учтем также, что светотень, как об этом говорилось раньше, нужна нам для выражения объемов, пространств, фактур, пластических форм и суще-

ствующих в природе разнообразных эффектов освещения. Отказ от светотеневого рисунка изображения в цветном снимке есть также и одновременная утрата всех перечисленных изобразительных возможностей освещения.

Но возникает вопрос: совместимо ли гармоничное цветовое решение снимка со светотенью? Опыт живописи дает нам положительный ответ на этот вопрос. Посмотрите с этой точки зрения на лучшие произведения классической русской и мировой реалистической живописи и вы увидите, что в большинстве из них имеется именно светотеневый рисунок, воспроизводится определенный эффект освещения и одновременно эти картины отличаются исключительной стройностью и гармоничностью колорита.

Более того, можно сказать, что выразительно построенный эффект освещения, сохранение в картине присущих ему жизненных закономерностей способствуют увязыванию цветов на снимке в единый колорит. Цвета, яркие и насыщенные в непосредственной близости к источнику света, темнеют и затухают по мере удаления от него, так как в тени они менее различимы, а в глубокой тени и вовсе превращаются в ахроматические тона. Если осветить эту же сцену общим заливающим светом, все цвета начинают жить самостоятельной жизнью и, ничем не связанные друг с другом, неизбежно образуют излишнюю пестроту в кадре. Такой пестротой и навязчивостью цвета часто и отличались первые цветные фотографии.

Конечно, в жизни существуют и такие условия освещения, когда объект наблюдения и съемки залит совершенно равномерным световым потоком. Взять хотя бы освещение в пасмурный день. Оно именно такое. Но это иное дело, это — частный случай, и такое освещение мы так и будем воспроизводить на снимке, если оно способствует решению данной смысловой и изобразительной задачи. Однако возводить бестеневое освещение в принцип работы над цветным снимком, конечно, нельзя, ибо, приобретая новое изобразительное средство — цвет, фотография при таком подходе к вопросам освещения теряет бы другое свое активнейшее изобразительно-выразительное средство — свет.

Итак, мы установили, что одно из главных изобразительно-выразительных средств в черно-белой фотографии — световое решение снимка — полностью сохраняет свое значение и при цветной съемке и должно строиться по той же методике, которая была предложена для черно-белой фотографии в седьмой главе. Сказанное подтверждает цветной снимок 125, построенный на выразительной светотени и являющийся примером живописного решения взятой темы.

Необходимый уровень освещенности на объекте при цветной съемке по сравнению со съемкой черно-белой повышается, так как зависит он от светочувствительности цветного негативного материала, в соответствии с которой и ведется экспозиционный расчет. С учетом относительно небольшой фотографической ширины негативного материала для цветной съемки устанавливаются соответственно уменьшенный интервал яркостей на объекте и пониженные контрасты светотени. Но все это — технические уточнения

освещения, которые не могут влиять на основные принципы светового решения снимка.

Другим изобразительно-выразительным средством фотографии является композиция фотоснимка, под которой мы понимаем гармоничное распределение материала в картине, взаимосвязь отдельных ее частей, объединение их в одно целое и т. д. Композиция, как и освещение, помогает выражению на снимке основной мысли автора, содержания картины.

Принципы композиционного построения снимка разбирались нами выше. Как важнейшие из них, мы отмечали цельность и неделимость картины, динамичность изображения, его конструктивную четкость, выделение в кадре главного объекта изображения, создание смысловых и изобразительных акцентов, обусловленность границ кадра, равновесие частей картины и пр.

На примере цветного фото 125 мы можем убедиться в том, что эти основные принципы композиционного решения кадра сохраняют свое значение и в цветной фотографии. Действительно, кадр построен как уравновешенная композиция: фигуры двух девушек, находящиеся в левой части кадра, уравновешиваются темным силуэтом третьей девушки, находящейся справа. Четкости и стройности изобразительного решения снимка способствует имеющееся здесь центральное световое пятно, создающее необходимый изобразительный акцент.

Цветной снимок 126 показывает, что в цветной фотографии, не менее чем в черно-белой, «необходимо решать и чисто изобразительные задачи: средствами фотографии здесь создается пространство в кадре, воспроизводится воздушная среда, эффект освещения и пр.

Наконец, мы подходим к третьему изобразительно-выразительному средству фотографии, которым для черно-белого снимка является его тональное решение. Под тональным решением разумеется определенное сочетание и взаимосвязь ахроматических тонов, образующих снимок. Если распределение этих тонов на снимке не подчиняется никакой закономерности, изображение получается пестрым, перегруженным деталями. Если такая закономерность есть и тона снимка увязаны между собой, гармонично переходят один в другой, как, например, в фото, выполненном в легкой светлой тональности, или в фото, решенном в темных тонах, изображение приобретает особую стройность и законченность. Про такой снимок мы говорим, что он имеет выразительное тональное решение.

Тональное решение снимка зависит от многих факторов, и прежде всего от цветов и тонов самого объекта съемки. Предположим, что фотограф задается целью построить портретный снимок в светлых тонах. Если фотографируемая девушка — брюнетка, да к тому же еще одета в черное платье, то можно заранее сказать, что светлой тональности в кадре добиться будет чрезвычайно трудно и даже невозможно. Сколько бы ярко мы ни освещали черный костюм, светлой тональности он не приобретает никогда. И очевидно, что светлый тон лица и темный тон костюма и волос невозможно увязать в общую светлую тональную гамму.

Следовательно, чтобы построить портрет в светлом тоне, как это сделано, например, на фото 80, необходимо, чтобы цвета и тона самого объекта съемки давали эту возможность. При съемке этого фото тона костюма, шарфа, фона были подобраны соответственно, что и дало основу для тонального решения будущего снимка.

Но одного подбора тонов объекта еще мало. Большую роль играет здесь и характер освещения.

Представьте себе, что девушка при съемке этого портрета была бы освещена боковым направленным светом. Очевидно, немедленно образовалась бы четкая светотень и на лице рядом с освещенными участками появились бы и не освещенные теневые участки. В образовании изображения участвовали бы как светлые, так и темные тона, и при таком освещении уже невозможно было бы получить общую мягкую и светлую тональность, какой мы ее видим на фото 80; значит, в том случае, если снимок решается в мягком светлом тоне, освещение не должно вносить в изображение ненужных в этом случае контрастов, объект следует освещать возможно мягче, а тени, если они и есть, должны быть легкими, насыщенными рассеянным светом.

Для тонального решения снимка имеют значение и экспозиционный режим, и подбор негативных и позитивных материалов, и режим их обработки, так как каждый этап образования фотографического изображения оказывает свое влияние на конечный результат.

Так обстоит дело с тональным решением черно-белого снимка. Как же трансформируются задачи тональной организации изображения при работе в цвете?

Как известно, красные, синие, зеленые и другие цвета характеризуются полностью тремя показателями: цветовым тоном (доминирующей длиной волны), насыщенностью (степенью выражения цветового тона по отношению к спектральному, принятому за 100%) и светлотой. Известно также, что черно-белая фотография не может передать ни цветового тона, ни его насыщенности и воспроизводит только третью характеристику цвета — его светлоту.

Таким образом, цвета как таковые на черно-белом снимке исчезают и преобразуются в ахроматические (бесцветные) тона, согласование которых и является задачей тонального решения снимка.

Цветная фотография воспроизводит цвета так, как мы воспринимаем их в жизни, во всей их полноте, т. е. передает все три их характеристики — цветовой тон, насыщенность и светлоту.

В цветной фотографической картине все образующие ее цвета должны быть так же согласованы и взаимоувязаны между собой, как и тона в черно-белой фотографии. И если задача соединения разнообразных ахроматических тонов в некое общее и единое целое представлялась достаточно сложной, требующей для своего решения и художественного вкуса, и профессионального мастерства, и отличного владения техникой, то задача цветового, или колористического решения снимка еще более услож-

няется. Ведь здесь придется подбирать тона не по одной только светлоте, как это было раньше, но еще и по цветовому тону и по насыщенности.

В начале развития цветной фотографии проблема колорита снимка часто получала весьма несовершенное решение. Во-первых, делу мешала техническая сторона процесса образования цветного фотоизображения: качество негативной пленки и бумаг не обеспечивало правильной передачи цветов, приводило к их искажению на снимке. Во-вторых, художественные задачи не всегда понимались правильно. Сама возможность передать на снимке цвет настолько увлекла фотографа, что он часто вводил в кадр множество различных и очень ярких цветов, чтобы продемонстрировать зрителю технические возможности цветовоспроизведения в фотографии.

Нередко на фоне яркой зелени помещалась девушка в красном платье с букетом желтых цветов в руках; при съемке павильонных портретов использовались кричащие по цветам фоны и т. п. Цветные снимки получались при этом пестрыми, грубыми по цветовым сочетаниям, нехудожественными.

Позднее, когда первое увлечение цветом прошло, когда и свет снова приобрел свое активное значение в снимке, стали появляться работы интересные и тонкие по цветовым сочетаниям, завершенные в колористическом отношении. Во всей ее значимости перед фотографом встала проблема колорита цветного фотоизображения и наметились основные пути ее решения.

Не вдаваясь глубоко в вопросы теории цветовой гармонии и цветовых сочетаний, разберем несколько цветных снимков, в которых авторам удалось добиться интересных колористических решений, и сделаем соответствующие выводы.

Вернемся еще раз к фото 125. В чем состоит его главная ценность? Больше всего мы ценим этот снимок за его жизненную правдивость: словно и нет фотографа, словно зритель сам заглянул в палатку и увидел этих милых подружек, поверяющих друг другу заветные свои мечты.

Ценность снимка еще и в том, что автор сумел передать в нем настроение этой задушевной сценки: чувствуешь, как уютно девушкам возле огонька, как хорошо им оттого, что есть с кем разделить и радости и огорчения, поделиться тем, что подарил прошедший день.

Ценность снимка возрастает еще и потому, что содержание здесь выражено в интересной изобразительной форме, в частности, автором найден живописный и точный колорит картины. Его значение здесь очень велико: колорит снимка делает его еще более правдивым и убедительным, так как помогает передаче обстановки, настроения сцены.

Колорит снимка основан на гамме теплых желто-оранжевых цветов, которые являются почти единственными в кадре, если не считать легкой голубизны теней, цвета которых имеют небольшую насыщенность и близки к ахроматическим тонам.

Необходимо отметить, что сам объект съемки имел иную цветовую характеристику: здесь было много белого, были цветные майки девушек,

серый холст палатки, разные оттенки волос, глаз, лиц и т. д. Но вот зажглась лампа, и ее желто-оранжевый свет окрасил все в теплые желто-оранжевые цвета.

Обратите внимание на то, как точно воспроизведены здесь закономерности эффекта освещения — раскладка светотени, спады яркостей. Дополнительные приборы освещения, если они и были, ничем не обнаруживают себя, ничто не нарушает правды световой обстановки.

Какие же выводы можно сделать из этого примера?

Колорит цветного фотоснимка есть одно из художественных средств, дающее возможность верно и полно нарисовать картину действительности, — в этом его сила и значение для изобразительного творчества.

Одним из приемов колористического решения цветного снимка может быть построение его на короткой гамме цветов. В рассмотренном примере использованы желто-оранжевые цвета, в других случаях, например в ночном пейзажном снимке, может быть использована гамма сине-голубых цветов, при съемке в сумерки основой колорита может явиться гамма сиренево-серых, в портрете короткая гамма близких по характеристикам цветов рождается в результате сочетания цветов костюма, волос, фона и других элементов композиции.

Источник света окрашивает объект съемки в присущий данному излучению цвет. Керосиновая лампа насыщает комнату желто-оранжевым светом, электрические лампы дают желтоватый свет, цветные абажуры окрашивают свет в самые различные цвета и т. д. Этот цветной свет может быть использован в качестве основы или как деталь колористического решения цветного снимка.

Стройность колорита во многом зависит от правильного воспроизведения закономерностей эффекта освещения, взятого за основу светового решения снимка. Цвета объекта меняются в зависимости от характера освещения, становятся яркими, насыщенными в непосредственной близости к источнику и угасают в тенях. Такими же они должны воспроизводиться и на снимке.

Не следует думать, что только в тех случаях, когда фотограф может использовать осветительные приборы и подобрать элементы объекта съемки по цветам, получаются выразительные по колориту снимки. Натурный снимок 127, живой и динамичный, также гармоничен по колориту и также построен на короткой цветовой гамме.

Здесь использованы в основном коричневатые тона и даже голубое небо, очень яркое в такой солнечный день, словно задергивается легкой коричневатой дымкой и перестает контрастировать с другими цветами в кадре.

Вывод: колористическое решение снимка может быть достигнуто как специальной световой и цветовой организацией объекта съемки (портрет, натюрморт), так и внимательным и вдумчивым отбором цветов, существующих в природе (пейзаж, жанровые сцены, репортаж).

Своеобразен колорит фото 126. Здесь использовано довольно большое количество разнообразных цветов. Это уже не короткая цветовая гамма,

лежащая в основе колорита снимков 125 и 127. Мы видим в **кадре** белые, голубые, розовые, черные, коричневые, серые, зеленоватые, красные цвета. Но, несмотря на это, не только не возникает ненужной пестроты, а, напротив, образуется исключительная гармония, тонкое художественное сочетание красок.

Происходит это потому, что большая часть картины — пейзаж, на фоне которого мы видим живописные фигуры спешащих к источнику женщин, — решен в едином красновато-коричневом тоне. Этот тон преобладает над всеми остальными тонами, которые подчинены ему и согласуются с ним.

К выводам, сделанным ранее, добавим еще один: колорит цветного снимка может быть основан на преобладании в кадре какого-либо одного цвета. Он является основой колорита и насыщает всю картину. Другие цвета, участвующие в образовании изображения, увязываются с этим доминирующим цветом и занимают в кадре относительно небольшое место.

Некий средний тон существует и в снимке 128. Все поле этого кадра занимают три кисти винограда разных цветов — зеленая, розовая и сине-фиолетовая. Это цвета, контрастирующие друг с другом, но в данном случае образуются мягкие и гармоничные цветовые переходы. Происходит это потому, что все ягоды покрыты сизым налетом пыльцы, который разбавляет цвета, уменьшает их насыщенность. Теперь зеленый, розовый и сине-фиолетовый цвета объединяются нейтрально-серым тоном пыльцы, возникает стройный колорит и снимок передает с подкупающей правдивостью объемность, фактурность, красочность этих сочных ягод.

Разбирая закономерности композиционного построения черно-белого снимка, мы говорили о соотношении в кадре главного объекта изображения и фона, о необходимости добиться изобразительного акцента на главном объекте и в ряде случаев нейтрализовать элементы фона. В качестве приемов предлагались потеря оптической резкости на фоне, световой акцент на главном объекте и т. д. Эти приемы сохраняют свое значение и в цветной фотографии, но при работе над колоритом цветного снимка необходимо решить еще задачу установления **цветового** соотношения главного объекта изображения и фона.

Очевидно, по аналогии со свето-тональным решением фона в черно-белой фотографии цвета фона при цветной съемке должны быть менее контрастными и менее насыщенными, чем цвета главного объекта. Если главный объект очень ярок по цветам, для него следует использовать фон не пестрый и но яркий, чтобы весь снимок не стал излишне пестрым. С этой точки зрения хорошо решено фото 129, где яркие красные и золотистые тона главного объекта изображения -- рыб, плавающих в аквариуме, — проецируются на мягкий зеленовато-коричневый тон воды и водорослей, которые к тому же нерезки.

На фото **130** тона главного объекта изображения — танцовщицы, входящей на переднем плане, очень нежны: она словно нарисована пастелью. Естественно, что любой яркий по краскам фон неизбежно **приобрел**

бы в кадре излишнюю активность, на него в этом случае мог сместиться изобразительный акцент. Сейчас гармонии **колорита** во **многим** содействует фон — почти нейтральный, почти не **имеющий** собственного цвета. Такой фон прекрасно оттеняет пастельные цвета главного объекта.

Колорит в фотографии может быть основан на сочетании ярких, контрастирующих друг с другом цветов. Так, цветовое решение фото 131 основано на сочетании трех контрастных цветов: белого (стена дома), красного (стручки перца в правом верхнем углу кадра и помидоры, лежащие на окне) и черного (кот, являющийся центром композиции). Другие цвета в кадре (фундамент дома, камни, скамья, зелень справа) теряют свою интенсивность, приближаются к ахроматическим. Но, несмотря на контрастность основных цветов в кадре, его цветовое решение очень живописно, а само сочетание цветов вызывает ощущение гармонии, красоты.

Происходит это потому, что в кадр введены хотя и контрастные, но хорошо сочетающиеся между собой цвета, каждый из которых еще и выигрывает в яркости, звучности от такого сопоставления. Природа и быт человека дают много примеров декоративного и красочного сочетания красного и белого, красного и черного, черного и белого цветов. Потому и в снимке 131 они образуют гармоничный цветовой рисунок. Значит, дело прежде всего в том, что правильно подобраны основные цвета.

Важно также, что в снимке основных цветов немного, всего три, важны и пропорции площадей, которые эти цвета занимают в кадре: ведь большая его часть в рассматриваемом примере занята нейтральным тоном белой стены, с ее фактурой и легким теневым рисунком листвы на ней; черный и красный цвета занимают в кадре значительно меньше места и являются лишь яркими сочными мазками.

Вывод: при построении колорита фотоснимка на сочетании контрастирующих друг с другом цветов, решающее значение имеет подбор этих цветов и их количественные соотношения в кадре. В выборе и сопоставлении цветов фотографу должен помочь его жизненный и художественный опыт, наблюдение за красками природы, художественный вкус. Существует и научная теория цветовых сочетаний и специальная литература по этим вопросам, с которой фотографу также полезно познакомиться.

Но нередко в практике фотографии и такие случаи, когда для выражения содержания снимка необходима богатая палитра, почти все краски и их оттенки. Например, нельзя себе представить иначе, чем очень пестрыми и яркими по краскам репортажные снимки карнавала, выставки цветоводства и т. д. Очень красочен и портретный снимок 132, но эта красочность здесь вполне закономерна, поскольку она передает характерные особенности снимаемого человека, поскольку колорит — это не пустое украшательство и не абстрактный подбор цветов и «живописных пятен», а одно из средств передачи в картине правды жизни, настроений и переживаний человека, возникающих у него при созерцании картин природы и человеческой жизни, одна из возможностей сделать фотоизображение живопис-

ной художественной картиной. **Именно** в результате такого понимания возможностей колористического решения фотографического снимка авторам приведенных здесь цветных фоторабот удалось получить жизненно правдивые и художественно выразительные фотокартины.

Итак, целый ряд положений об изобразительном решении черно-белого фотографического снимка распространяется и на построение снимка цветного. Сохраняют свое значение закономерности линейной композиции кадра, освещения объекта съемки, решение задач изображения пространства, объемов и фактур.

Но одновременно возникают и новые проблемы. Они касаются прежде всего техники выполнения снимка. В творческой части появляется новая художественная задача • — создание живописного колорита фотографической картины.