

А. П. Дыко, А. Д. Толовня



ФОТОКОМПОЗИЦИЯ

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
--------------------	---

Глава первая

ФОТОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО ИЗОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Изобразительная форма фотографического снимка . . .	13
Специфические особенности фотографического изображения	18
Изобразительно-выразительные средства фотографии . .	21
Понятие «композиция фотографического снимка» . . .	26

Глава вторая

ПОСТРОЕНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

Определение направления съемки	32
Определение расстояния от точки съемки до объекта съемки	35
Определение крупности плана	38
Определение высоты точки съемки	41
Определение границ кадра	45

Глава третья

ОСВЕЩЕНИЕ ПРИ ФОТОСЪЕМКАХ

Освещение объекта съемки как одно из изобразительно- выразительных средств фотографии	50
Понятие «эффект освещения»	55
Виды света и методика освещения объекта съемки . . .	59
Закономерности некоторых условий освещения	66

Глава четвертая
НЕКОТОРЫЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ
ФОТОГРАФИИ

Изображение пространства	73
Изображение объемной и контурной формы фигур и пред- метов	90
Изображение фактуры	94
Изображение цвета	100

Глава пятая
ГЛАВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
КОМПОЗИЦИОННОГО ТВОРЧЕСТВА

О тонах и линиях	106
Жизненность фотографического снимка	110
Выразительность фотографического снимка	120
Цельность фотографического снимка	124

Глава шестая
ПРАКТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ПО ФОТОКОМПОЗИЦИИ

Элементарные приемы освещения (гипс)	128
Предметные композиции (натюрморт)	135
Портретные композиции	141
Фотоэтюды на природе (пейзаж) и в интерьере	147
Фоторепортаж	153
Иллюстрации	159

ВВЕДЕНИЕ



Советское фотографическое творчество прошло большой путь развития. Многие работы мастеров советской фотографии характеризуются идейной направленностью, глубиной содержания и совершенством изобразительной формы.

Фотография как способ изображения, как средство отражения действительности нашла чрезвычайно широкое распространение в нашей стране во всех областях общественной жизни, в науке, культуре и искусстве, что свидетельствует о ее ценности и возможностях.

Техника получения фотографического изображения позволяет применять фотографию для самых различных целей. Широчайшим образом она используется как средство отражения общественной и культурной жизни страны, важнейших событий в жизни советского общества, как средство наглядной агитации, пропаганды и информации. Эти задачи решаются в фоторепортаже, который является одним из самых важных и развитых разделов фотографии в Советском Союзе.

Фотография также служит средством научного исследования и применяется в различных областях науки и техники. Фотоснимки фиксируют моменты течения сложнейших физических и химических процессов, используются в работе микробиологов, естествоиспытателей, врачей, астрономов, географов, археологов.

Фотография, кроме того, является средством создания произведений искусства, доставляющих зрителю эстетическое наслаждение. Ибо спор о том, может ли фотография быть искусством, может ли фотографический снимок быть своеобразной художественной картиной, иметь значение произведения искусства, давно и положительно решен самой жизненной практикой.

Фотография развивается в Советском Союзе не только как профессиональное мастерство. Необычайно широко распространено в нашей стране и фотолюбительство. Миллионы любителей снимают пейзажи, портреты, производственные моменты, жанровые сцены.

Решения ЦК партии по идеологическим вопросам идейно вооружили советскую фотографию и направили работу фотографов-профессионалов и любителей на путь активного участия в строительстве коммунистического общества, на правдивое отражение жизни и труда советских людей. И профессиональные и любительские снимки ярко и наглядно показывают окружающую нас действительность, конкретизируют наши представления о событиях и явлениях жизни.

Наглядность, ясность и конкретность фотоснимка являются его основными достоинствами, в них кроется вся сила убедительности, ибо лежащая в основе каждого снимка жизненная достоверность — одна из важнейших и сильнейших сторон фотографии.

Фотография по своим техническим возможностям дает подробное изображение предметов и явлений. Другие искусства также могут изобразить действительность со всеми подробностями, но могут дать и обобщенное изображение, лишенное излишней детализации, что только в отдельных случаях позволяет делать фотография. В этом не следует усматривать какой-то порок или недостаток фотографического способа изображения, но следует видеть специфическую особенность и ценность фотографии.

Неверно было бы думать, что документальность и жизненная достоверность фотографии неизбежно приводят к натуралистичности изображения. Документальность и натурализм — это далеко не одно и то же. Документальность предполагает отбор фотографом-художником типического в жизни и, таким образом, не исключает художественного обобщения, как и стремления сделать снимок эстетически ценным; при этом фотограф уделяет большое внимание вопросам изобразительной трактовки, художественного оформления содержания. Натурализм же — это прежде всего безидейность, не говоря уже о том, что часто это и изображение случайных черт действительности, незначительных и не важных сторон события или явления. Тем самым такие черты и стороны выдаются в натурализме за главные и существенные, что приводит в конечном счете к искажению действительности.

Как ни странно, но документальность и подробное воспроизведение природы ставили фотографии в упрек, и именно на этих ее специфических особенностях многие эстеты основывали свои доводы, отрицая за фотографией право называться искусством.

Вместе с тем правильно понятая документальность фотографии открывает целый ряд творческих возможностей. Документальность и

жизненная достоверность фотографии являются ее неотъемлемыми свойствами, которые позволяют передавать особо убедительно картины труда человека, производственные, культурные, спортивные и другие достижения, быт советского человека, картины природы и т. д. и т. п.

Документальность, вполне закономерная в информационно-репортажном снимке, лежит и в основе художественных фотографических работ, ибо хотя информационные и художественные задачи не всегда совпадают, они не противоречат друг другу и одни других не исключают. Репортажный снимок при известных условиях может стать художественной картиной.

Раньше к художественной фотографии относили только такие ее виды, как портрет, пейзаж, натюрморт и, с известными ограничениями, жанровые картины. Кроме того, от художественного снимка часто требовалась и особая, «художественная» обработка отпечатка. Репортажным снимкам, наиболее распространенным в фотографической практике, места в художественной фотографии не было.

Сейчас положение резко изменилось. Фотоснимки, публикуемые в журналах и газетах, и последние фотовыставки показывают, что основой для художественных снимков могут быть самые различные сюжеты, а художественными снимками в первую очередь являются работы фоторепортеров, в которых ставятся и решаются специфические художественные задачи, где авторы творчески подходят к выбору темы и выражают ее в совершенной художественной форме.

Таким образом, художественными снимками следует считать те, которые несут в себе элементы обобщения и эмоциональности, воспроизводят типические характеры и картины человеческой жизни или типические явления природы и вызываемые ими типические переживания, передают определенное настроение; снимки, где ставятся и решаются определенные идейные и изобразительные задачи, ощущается единство содержания и художественной формы. В этих случаях снимки приобретают идейно-художественную, эстетическую ценность.

Еще раз следует подчеркнуть, что в фотографии не всегда ставятся и решаются художественные задачи. Эти задачи возникают лишь в тех случаях, когда тема снимка, его содержание дают основу для создания художественного произведения, ибо специфика искусства касается не только закономерностей формы, но также и содержания.

В практике фотографии укоренилось неправильное мнение, что художественным следует считать снимок, имеющий совершенную форму, то есть законченную композицию, точное световое или интересное тональное построение. Таким образом, в качестве основного критерия художественности выдвигается формально-изобразительное мастерство. Однако совершенно очевидно, что не всякий

фотографический снимок, совершенный по изобразительной технике, является произведением искусства.

Точная композиция кадра и четкое световое решение в равной мере необходимы и в информационном, и в публицистическом, и в художественном снимке, так как бедность формы всегда мешает выявлению содержания.

Правда, про хороший репортажно-информационный снимок или даже про снимок, использованный в качестве средства научного исследования (например, микрофотография), часто говорят, что они сделаны «с большим искусством». Правильнее было бы сказать, что они сделаны «с большим мастерством», ибо термин «искусство» применяется здесь именно в таком смысле, а не в философском понимании искусства как одной из форм общественного сознания, без мысли поставить эти снимки в ряд произведений искусств в прямом значении этого слова.

Поскольку содержание фотографических композиций выражается через определенную изобразительную форму, находящуюся в единстве с содержанием, постольку изобразительная форма снимка приобретает существенно важное значение: она должна способствовать раскрытию содержания, помогать восприятию идеи. Только тогда богатейший жизненный материал, заключенный в снимке, с наибольшей силой воздействует на читателя и зрителя, когда содержание выражено в совершенной, четкой, ясной и впечатляющей изобразительной форме. Примитивность изобразительной формы приводит к тому, что затрудняется восприятие содержания снимка и он перестает вызывать интерес, а замыслы автора остаются нераскрытыми.

Действительно, часто фотографический снимок, безусловно имеющий основания стать подлинно художественным снимком, несущим в себе определенную идею и обобщение, показывающий типические характеры в типических обстоятельствах, все же произведением искусства не становится и художественного значения не приобретает. Это происходит потому, что некоторые снимки при всей значительности взятой темы слабы по своей художественной форме, сделаны без всякого мастерства и активного использования выразительных возможностей изобразительных средств фотографии. Часто они неудачны по композиции, неинтересны по свету, вялы по тональности, что безмерно обедняет снимки и сводит к минимуму их художественное воздействие на зрителя.

Для того чтобы правдиво, глубоко и полно выразить содержание, чтобы передать его в наиболее ясной, доходчивой, а часто и эстетически впечатляющей форме, фотограф должен в совершенстве владеть своим мастерством. Мастерство необходимо в каждом фотографическом снимке, а законченная композиция, интересное световое или тональное

решение — признаки не только художественного, но и хорошего информационного и любого другого снимка.

Изучение вопросов мастерства тесно связано с изучением специфических особенностей данного искусства, его выразительных возможностей и изобразительных средств.

Существует своя специфика, свои возможности, свои изобразительные средства для отражения действительности и в фотографии, и именно их она должна использовать и развивать. Эти возможности и средства связаны со специфической фотографической техникой, которая и должна лежать в основе получения фотокартин. Когда же фотографическую технику пытаются использовать для имитации живописи или рисунка, для получения фотоснимков под «акварель», «карандаш», «пастель» и пр., то этим художественных картин отнюдь не достигают, так как искусство фотографии становится здесь на путь подражания и, конечно, не может подменить собой живописи или рисунка, не может и соперничать с ними. В то же время собственно фотографическая выразительность при этом теряется.

Фотографическая техника такова, что позволяет любому человеку, даже поверхностно с ней знакомому, получать «удачные» фотоснимки. Такие снимки, конечно, не являются результатом применения определенных знаний, умения, мастерства, они — результат случайности. Ясно, что на случайностях не может основываться мастерство, а легкая возможность получения иногда удачных, а чаще плохих снимков еще ни о чем не говорит и не освобождает занимающегося фотографией от изучения техники и совершенствования своего мастерства.

Фотография требует многих лет учебы, упорного труда и систематического совершенствования мастерства, а достижение хороших и особенно художественных результатов зависит от наличия определенных творческих способностей. Важнейшим звеном в освоении фотографии является творческая практика, но практической работе должно предшествовать изучение теоретических основ фотоискусства.

Случилось так, что фотография до сих пор не имеет литературы по методике работы над темой и сюжетом, над изобразительной формой снимка. Кажущаяся техническая легкость получения фотографического снимка породила то явление, что огромное большинство фотографов — самоучки, нащупывающие творческие пути личной практикой и заимствованием опыта друг у друга и у мастеров советской фотографии. Обмену творческим опытом помогают ежегодно устраиваемые теперь фотографические выставки, способствующие росту культуры и искусства фотографии.

Назрела настоятельная необходимость изложения некоторых основ фотоконпозиции, обобщения богатейшего практического опыта советской фотографии.

Предлагаемая книга и посвящается разработке основ фотокомпозиции. Книга не является попыткой создать оригинальное и исчерпывающее учение о композиции фотографической картины. Это — попытка систематизировать материалы, накопленные в течение ряда лет.

Данная книга написана на основе лекций и практических занятий, проводимых на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК). Эти лекции и практические занятия, по существу, являются единственным систематическим курсом, где трактуются творческие вопросы фотографии.

Совершенно естественно, что изучение основ фотокомпозиции может быть плодотворным только в том случае, если оно подкреплено практикой.

Пониманию вопроса и конкретизации излагаемого материала помогает подробное иллюстрирование текста работами мастеров советской фотографии там, где необходим анализ композиции, светового или тонального решения снимков, и курсовыми работами студентов ВГИК там, где требуется остановить внимание читателя на методике и систематике построения фотографического снимка или освещения объекта съемки.

Данное пособие посвящено изучению основ фотокомпозиции и рассчитано на относительно квалифицированного фотографа, владеющего техникой фотографии.

Исходя из знаний и требований этой аудитории, в книге опускаются элементарные сведения по технике фотографии, а разбираются вопросы творческие, вопросы изобразительной культуры и мастерства, закономерности изобразительной формы фотографического снимка.

Авторы посвящают свой труд методике работы над темой и сюжетом, изучению специфических изобразительно-выразительных средств фотографии. Все эти вопросы прочно связаны с изучением закономерностей изобразительной формы снимка, и хотя не она является основным критерием полноценности снимка, изучение ее особенностей совершенно необходимо. Теории отдельных видов искусства посвящают специальные разделы исследованию вопросов формы.

Подлинно научное, опирающееся на марксистско-ленинскую теорию изучение искусства со стороны его художественной формы не имеет ничего общего с формалистическим подходом к художественным произведениям, так как в этих теориях форма отрывается от содержания, анализируется вне связи с содержанием. Законы построения изобразительной и художественной формы необходимо изучать именно исходя из содержания, для того чтобы, овладев формой в совершенстве, поставить ее на службу содержанию.

Именно с таких позиций в книге разбираются закономерности изобразительной формы фотографического снимка и изобразительно-вы-

разительные средства, с помощью которых строится фотографическое изображение.

При работе над композицией кадра фотограф прежде всего сталкивается с вопросами заполнения картинной плоскости, с размещением отдельных элементов объекта съемки в рамке кадра.

Фотограф решает композиционные задачи своими изобразительными средствами и особыми приемами, а размещение отдельных элементов композиции в кадре и зависящая от него общая архитектоника снимка тесно связаны с выбором точки зрения на снимаемый объект — точки съемки.

Таким образом, построение фотографического снимка начинается с выбора положения точки съемки по отношению к снимаемому объекту, то есть с определения смещения точки съемки в стороны от центрального положения, удаленности точки съемки от объекта и высоты точки съемки, что вместе с фокусным расстоянием объектива обуславливает крупность снимаемого плана и границы кадра.

Изложением этих вопросов и начинается в книге изучение общих закономерностей элементарной композиции кадра.

Но понятие «композиция фотографического кадра» имеет и более широкое значение, так как включает в себя не только размещение предметов и фигур в пределах картинной плоскости, но и световое и тональное решение снимка.

Свет — одно из важнейших изобразительных средств фотографии, позволяющее выразительно решить взятую тему, выделить в снимке главное, акцентировать на нем внимание зрителя, создать определенное настроение.

Объемная пластическая и контурная форма фигур и предметов рисуется светом. Свет моделирует, отрабатывает форму предмета: выпуклые части предмета оказываются ярко освещенными, а углубления остаются в тени.

Светотень играет важнейшую роль в воспроизведении объемов и пространств в фотографическом снимке, и потому работа над световым решением снимка ведется и при павильонной съемке и на натуре. В павильоне освещение специально строится фотографом для решения смысловых и изобразительных задач, и в тех же целях оно выбирается и корректируется на натуре.

В книге предлагается определенная методика работы со светом, основанная на классификации света по отдельным видам. Эта методика способствует изучению эффектов освещения предметов и объектов реальной действительности и воспроизведению этих эффектов средствами фотографии.

Изучение освещения при фотосъемках предполагает также освоение техники моделирования, то есть отработки светом объемных форм,

рельефов и фактур снимаемых объектов. Ибо для того чтобы ясно и наглядно показать лицо и фигуру человека, недостаточно различий только в тоне или цвете отдельных участков объекта съемки, необходимы также и различия в яркостях элементов.

Различные яркости участков объекта съемки позволяют выделить отдельные части изображения, оттенить рельефы и объемы снимаемого объекта, подчеркнуть пластичность пространственных форм.

На фигуре мы различаем ее макрорельеф и микрорельеф. Макрорельеф — это черты лица, складки одежды и пр., микрорельеф — это структура кожи, поверхностное строение ткани на одежде и пр. Работа фотографа со светом направлена также и к тому, чтобы выявить макрорельеф и тем выразить объемы на снимке, чтобы отработать микрорельеф там, где для общего изобразительного решения снимка необходимо показать фактуру объекта, или сгладить микрорельеф там, где необходимо сделать световую ретушь, как это бывает, например, при съемке портретов.

Основу моделирования составляет градация (переходы) светлого и темного, света и тени, и в фотографии моделирование может быть осуществлено только путем соответствующего освещения объекта.

Освещение в фотографии позволяет решать художественные и изобразительные задачи. При этом предполагается знание техники освещения, его фотографических норм, которые, как известно, зависят от свойств применяемых светочувствительных негативных материалов.

Здесь имеется в виду количество освещения, необходимое и достаточное для получения правильной экспозиции, контрасты освещения в светах и тенях, интервал яркостей объекта съемки, как следствие характера освещения, а в цветной фотографии — и оценка спектрального состава освещения.

Работа над изучением техники освещения должна быть методически правильно построена, только тогда могут быть получены выразительные по свету снимки, а их световое решение явится результатом профессиональной грамотности фотографа.

Наши зрительные впечатления дают нам довольно точное представление об объемной форме предметов, их расположении в пространстве, глубине пространства, материале предметов, их цвете и характере освещения. Но простое зрительное наблюдение природы показывает, что далеко не всегда, не при всяких условиях освещения выражение объемов, глубины пространства, материала одинаково. Однако в жизни, даже при неблагоприятных условиях, восприятию объемов и пространства помогает наш жизненный опыт, привычные представления, ассоциации. Фотографический же снимок — это всегда некоторая условная форма воспроизведения действительности, а создание иллюзии пластичности

и пространственности при изображении на плоскости требует применения особых изобразительно-выразительных средств.

Здесь и вступает в действие особая фотографическая изобразительная техника. Естественно, что когда мы изображаем объемные предметы и глубину пространства, то есть трехмерную натуру на двухмерной картинной плоскости, мы стремимся воспроизвести средствами фотографии глубину пространства, объемность, фактуру, цвет предметов, а также физическую среду, например воздух, воду и т. п. Без этого фотографический снимок теряет свою ценность.

Хотя фотографическая техника позволяет достаточно точно воспроизводить натуру, все же решение задач воспроизведения пространства, объема, тона, цвета не может осуществляться механически и связано с изобразительным творчеством фотографа.

Эти вопросы и разбираются в соответствующих главах книги, посвященных освещению при фотосъемках и изобразительным задачам фотографии.

Таким образом, в первых четырех главах книги рассматриваются конкретные принципы построения снимка, вопросы освещения при фотосъемках и конкретные изобразительные задачи фотографии.

Анализу общих проблем композиционного творчества применительно к задачам и возможностям фотографии посвящается пятая глава книги.

Как уже говорилось выше, изучение теоретических основ фотокomпозиции не может быть оторвано от практики. Цикл практических упражнений, помещенных в конце книги, дает возможность применить теоретические положения к решению конкретных задач, позволяет пользоваться данным пособием для индивидуальных и групповых занятий.

Практические упражнения строятся по принципу постепенного усложнения тематических и изобразительных задач. Цикл начинается с изучения элементарных приемов освещения, поскольку свет является одним из основных изобразительных средств фотографии. Для выполнения заданий по этому разделу используются гипсовые модели, освещение и съемка которых позволяет привить обучающемуся навыки в использовании осветительных приборов, изучить методику освещения и служит хорошей подготовкой для портретных съемок.

Последующие задания относятся к съемкам предметных композиций (натюрморт), индивидуального и группового портретов, пейзажа, интерьера и, наконец, к выполнению репортажных снимков, требующих от фотографа не только профессиональной подготовленности, но и оперативности.

Цикл предложенных упражнений закрепляет знания и дает необходимые практические навыки.

Практические занятия желательно проводить под руководством мастера-фотографа, непосредственные указания которого чрезвычайно важны на пути совершенствования мастерства. Вместе с тем необходим и вдумчивый анализ положительных результатов и достижений, а также ошибок в выборе тем и их изобразительных решениях.

В книге нет советов, как снимать тот или иной сюжет, а тем более нет рецептов, которые, конечно, не могут обеспечить получение изобразительно законченного и тем более художественного снимка.

Отбирать среди окружающей многообразной действительности наиболее интересное, типическое и характерное, выражать это содержание в совершенной изобразительной форме, сообщать снимку эстетическую ценность — вот в чем состоит творчество мастера-фотографа, художника-фотографа.

Цель данной книги — систематизировать некоторые выработанные практикой фотографии закономерности фотоконпозиции и тем самым помочь фотографу-практику в его творческой деятельности.

Глава первая

ФОТОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО ИЗОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ФОРМА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

Фотография обладает богатейшими возможностями отражения и познания окружающей нас действительности.

Советская фотография — наследница лучшего, что было в русской и зарубежной фотографии конца прошлого и начала нынешнего века. Русская фотография развивалась самостоятельным путем и утвердилась как серьезный культурный и общественный фактор. Можно смело сказать, что именно русские фотографы первыми встали на путь реализма в фотографии, открыли фотографию как новый своеобразный вид изобразительного искусства и показали ее художественно-изобразительные возможности. Знаменитый фотограф С. Л. Левицкий (1819—1898) не раз получал медали на русских и международных фотографических выставках за художественные достоинства своих портретных и видовых снимков. Широко известны портреты Гоголя, Гончарова, Тургенева, Л. Н. Толстого, Григоровича, Островского и других выдающихся деятелей русской литературы и искусства работы С. Л. Левицкого.

Выдающиеся мастера фотографии А. О. Карелин (1837—1906), М. П. Дмитриев (1853—1938), С. А. Любовиков (1870—1941) и многие другие высоко подняли искусство русской фотографии.

Связанные с русской прогрессивной общественностью и находясь под влиянием художников-передвижников, они развивали художественные возможности фотографии и не только дали галерею

портретов известных русских писателей, артистов и художников, но и сумели в ряде интереснейших фотографических снимков отобразить жизнь русского народа. Лучшие работы мастеров русской фотографии, например «Милостыня» А. О. Карелина (фото 1), «Домовница» С. А. Лобовикова (фото 2), вошли в художественный фонд русской и советской фотографии.

Фотография выработала свои специфические изобразительные формы, свою методику работы над темой и сюжетом. Полноценный фотографический снимок показывает типичные явления и события реальной действительности правдиво, выразительно, художественно-впечатляюще.

Но деятели советской фотографии не ограничиваются изучением только совершенных произведений самой фотографии, ее лучших образцов, освоением творчества русских и советских фотомастеров и прогрессивных деятелей фотографии зарубежных стран; они внимательно знакомятся с особенностями и закономерностями других изобразительных искусств, и в первую очередь живописи.

Композиция, эффекты освещения и колорит в произведениях живописи дают богатейший материал для фотографов. Конечно, речь идет здесь не о копировании, подражании или простом воспроизведении композиций наших лучших мастеров-живописцев, но о преемственности, понимании русской живописной национальной культуры, восприятии и развитии лучших традиций русского и зарубежного искусства. Разумеется, законы живописи не могут быть механически перенесены в фотографию, и «живописность» должна быть совершенно по-новому рассмотрена для фотографических композиций.

Изобразительная культура живописи, ее богатейший опыт работы над колористическим решением красочных полотен помогают развитию и совершенствованию цветной фотографии.

Социалистический реализм, знаменующий собой высший этап развития искусства, является творческим методом каждого советского художника, в том числе и фотографа, когда он средствами фотографии создает художественный снимок.

Социалистический реализм означает правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии с целью коммунистического воспитания масс. Это — синтез всего лучшего, передового, прогрессивного, что было накоплено в процессе развития реалистического искусства всех эпох.

Социалистический реализм развивался в решительной борьбе с формализмом, натурализмом и другими реакционными течениями в искусстве.

Формализм отрывает искусство от общественной жизни и форму от содержания, считая форму единственно важным элементом в искусст-

ве. Вычеркнув главное, ради чего существует произведение искусства, — содержание, формалисты принесли в фотографию неоправданные ракурсы, произвольные световые построения, трюкачество. И чем необычнее выглядит снимок, тем «художественнее» кажется он формалистам. Это приводит к полному искажению действительности в такого рода фотографических снимках, являющихся, по существу, ребусами, загадками.

В портретной фотографии формалисты отказываются от необходимости получения сходства изображения с оригиналом и прибегают к использованию необычных ракурсов, искажающих пластические формы лица, к надуманным эффектам освещения, к композиционным построениям, основанным на показе в кадре лишь части лица человека, и пр.

Примерами подобного формалистического изображения может служить фото 3, где утерян всякий здравый смысл, фото 4, где найдена предельно заумная изобразительная форма для разработки темы «Дождливый день», вся характеристика которого сведена к показу капель воды, скатывающихся по стеклу.

И не случайно, что, в конечном итоге, формалисты приходили к полным абстракциям, в которых фотографическое изображение реальных предметов подменялось непонятными комбинациями тональных пятен и линий (фото 5).

Приведенные фотоснимки ясно показывают, что отказ от всякого содержания и увлечение «чистой» формой, разрыв формы и содержания неизбежно приводят формалистов к разрушению самой формы.

Становится совершенно ясным одно из основных положений марксистско-ленинской эстетики о соотношении содержания и формы в художественном произведении: бессодержательной формы не существует, художественная форма может существовать лишь как носитель определенного содержания, определенной идеи, иначе говоря, содержательность формы есть необходимое условие существования самой художественной формы в произведении искусства.

Другим ложным направлением в искусстве фотографии является натурализм.

Чаще всего определяющим признаком натурализма считают обилие и выписанность деталей, то есть передачу мельчайших подробностей изображаемого объекта и чисто протокольное копирование действительности без какого-либо отбора материала, без деления элементов изображения на главные и второстепенные.

Однако это скорее внешние проявления натурализма, суть же его состоит в стремлении поставить в центр внимания искусства мелкое, частное, незначительное, что ведет к попыткам навязать этому мелкому и незначительному несвойственную ему значимость.

Натурализм считает, что искусство не должно ни осуждать, ни пропагандировать явления действительности, а призвано только констатировать, то есть слепо фиксировать то, что попадает в поле зрения художника. Натурализму, следовательно, свойственно пассивное отношение к действительности, игнорирование типических явлений.

Натурализм, как и формализм, чужд и враждебен советскому фотоискусству, так как он принижает действительность, дает о ней лишь одностороннее представление. Таким образом, натурализм на деле приводит к искажению действительности, и это общее, что роднит его с формализмом.

Формализм и натурализм выступают против идейного содержания искусства, но формализм ведет эту борьбу открыто, а натурализм часто пытается выступать под видом реализма, маскируясь тем, что он якобы всячески стремится к достижению «полного сходства» предметов, изображенных на полотне или на фотоснимке, с предметами реальной действительности. Однако точное копирование, слепое следование натуре не является предпосылкой для создания художественного произведения.

В чем же состоит различие между натурализмом и реализмом, который также не отрицает необходимости детализации изображения, индивидуализации образа?

В произведении реалистического искусства деталь представляет собой лишь конкретизацию, разработку и уточнение общего, то есть предполагает наличие идеи и темы, для всестороннего выражения которых художник прибегает к детальному показу происходящего, конкретных людей, конкретной обстановки, с единственной целью их выразительного изображения средствами своего искусства.

Основоположники марксизма учат, что только понимание социального смысла событий может помочь художнику изображать действительность в ее наиболее существенных, важных проявлениях, но они решительно боролись против такой индивидуализации образа, «...которая сводится к мелочному умничанию и составляет существенный признак выдыхающейся литературы эпигонов»*.

Реалистическое направление советской фотографии устранило со своего пути чуждые ему натуралистические тенденции и утвердило показ главных, ведущих, типических черт действительности, как основной свой принцип.

Однако натурализм в фотографии сказывается иногда не как сознательная творческая установка, а как следствие незнания основ композиции и светового построения фотографического кадра, как следствие слабого владения мастерством.

* Сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», Гос. изд-во «Искусство», М. — л., 1938 стр. 177.

Неумение отобразить существенные черты действительности, правильно построить снимок, выразительно осветить объект съемки, использовать закономерности линейной и тональной перспективы для раскрытия темы часто приводит к тому, что фотограф лишь механически копирует действительность, фиксирует в фотоснимке все, что попадает в поле зрения объектива.

Непродуманная точка съемки, невыразительные условия освещения, случайный обрез кадра делают такую фотографию малоубедительной, натуралистической.

Фото 6 и 7 убедительно подтверждают все вышесказанное. Оба снимка посвящены одной и той же теме, имеют общее название «Ручей», но в первом из них тема решена изобразительно плохо, тогда как во втором изобразительно-выразительные средства фотографии использованы правильно.

В первом случае автор с безразличием зафиксировал все, что попало в поле зрения объектива фотоаппарата: главное не отделено от второстепенного, и снимок с одинаковой натуралистичностью воспроизводит и необходимое и случайное. Кадр загроможден множеством ненужных деталей, рассеянный свет равномерно освещает весь объект съемки. В результате снимок получился пестрым и вместе с тем унылым и неинтересным.

Отсюда видно, что механическое копирование действительности с помощью фотографического аппарата, натуралистическая фиксация объекта съемки далеки от подлинного искусства.

Второй снимок свидетельствует о творческом отношении автора к решению заданной темы. Правильно выбранная точка съемки и высокий горизонт в кадре позволяют видеть извилистое русло ручья, линия которого удачно вписана в рамку кадра. Правильно определена и крупность плана. Удачно выбраны условия освещения: контровой свет выразительно отрабатывает фактуру водной поверхности, солнце закрыто полупрозрачным слоем облаков, и потому блики на воде мягки, гармонично сочетаются с общей несколько приглушенной тональностью снимка.

При композиционном решении кадра автор совместил его смысловой и зрительный центры: главное — ручей — занимает центральную часть снимка, сюда же приходится и световой акцент.

Благодаря такому построению кадра внимание зрителя сразу же привлекается к главному, а второстепенные элементы пейзажа хотя и участвуют в общем решении темы, но занимают при этом соответствующее им место.

Таким образом, от характера фотографического изображения будут зависеть и выразительность и степень убедительности снимка.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Для того чтобы идейное содержание фотографических композиций могло быть выражено в соответствующей изобразительной форме, необходимо прежде всего понимание специфики фотографии как способа изображения, понимание выразительных возможностей изобразительных средств фотографии.

Одна из специфических особенностей фотографии состоит в том, что для получения фотографического изображения объекта последний должен в момент съемки находиться перед объективом съемочного аппарата.

С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник, работающий в других областях искусства. Поэт, писатель, композитор, живописец, скульптор, прежде чем приступить к осуществлению своих творческих замыслов, обращаются к действительности, наблюдают, изучают ее, делают наброски, эскизы, зарисовки с натуры. Но вместе с тем при работе над общей композицией произведения художник волен размещать его отдельные элементы в соответствии со своими творческими замыслами, натурные зарисовки служат для него лишь исходным материалом, из которого вырастает законченная композиция, раскрывающая во всей полноте и глубине идею и содержание художественного произведения.

Метод работы фотографа совершенно иной: он может изобразить на фотоснимке только то, что в момент съемки находится непосредственно перед объективом фотоаппарата и попадает в поле зрения объектива.

Эта специфическая особенность искусства фотографии, неся в себе определенные ограничения, одновременно имеет и положительные стороны: ведь именно в том факте, что изображаемое **н е п р е м е н н о** находится перед объективом в момент съемки, и лежит основа документальности, одной из наиболее сильных сторон фотографии.

Действительно, фотоснимки обладают огромной силой убедительности подлинного документа, наглядно, живо показывающего ту или иную сторону действительности, различные ее явления и события. Именно документальность делает интересным для зрителя различного рода фотоснимки.

Таким образом, фотографические работы должны основываться именно на этой специфической особенности искусства фотографии, только тогда оно выступит во всей силе **е г о с о б с т в е н н ы х** возможностей и не встанет на путь подражания искусству живописи, графики и пр.

Но значит ли это, что вся работа фотографа сводится к простой фиксации «документации» действительности? Нет, конечно.

Фотографии, отражающие жизнь в ее наиболее типичных и характерных проявлениях, требуют внимательной и вдумчивой работы над их изобразительной формой. Только в том случае они приобретают силу и убедительность, когда имеют определенное изобразительное решение, способствующее раскрытию их содержания.

Фото 8 хотя и показывает объект съемки достаточно подробно и, казалось бы, документально, все же не несет в себе никаких черт волнующего и впечатляющего, документального и законченного по форме фотографического изображения.

Текстовка, сопровождающая этот снимок, сообщает читателю: «Коллектив строителей ГЭС наращивает с каждым днем темпы работ по установке арматуры и укладке бетона... На снимке: самоходные гусеничные краны с бадьями укладывают бетон в зубья фундаментной плиты здания ГЭС».

Содержание фотоснимка, по существу, становится ясным только из текстовки.

Протокольно зафиксированный объект съемки, неинтересный по композиции и освещению снимок, отсутствие творческого отношения к изобразительному решению темы приводят к тому, что фотоснимок не вызывает у зрителя никаких представлений о масштабе строительства, темпах работ и коллективе строителей, о которых говорится в текстовке.

Так слабая изобразительная форма приводит к обеднению содержания, а простое копирование действительности с помощью фотографической техники отнюдь не дает документального снимка, так как сухая протокольная фотография не передает главных черт, характеризующих снимаемый объект, не документирует самого важного и интересного.

Иное впечатление оставляет снимок С. Преображенского «Сварка ковша экскаватора» (фото 9). Это прежде всего снимок репортажный, он снят в цехе завода тяжелого машиностроения. Тема решена автором изобразительно интересно: ковш грандиозного шагающего экскаватора, имеющий емкость 20 кубических метров, показан на снимке так, что зритель получает полное представление и о масштабе детали машины и о новой технике нашей страны.

Эту задачу фотограф решил путем правильного определения расстояния от точки съемки до объекта съемки, выбора крупности плана, при котором деталь экскаватора занимает большую часть кадра. Размеры ковша становятся очевидными от сопоставления их с фигурами людей, работающих в цехе.

Правильно показаны на снимке люди: они заняты своим делом, а не позировут, как это иногда бывает. Поэтому присутствие фотографа

здесь вовсе не чувствуется, снимок показывает рабочий момент, это делает его правдивым и убедительным.

Брызги расплавленного металла и дым электросварки оживляют снимок, насыщают его действием, делают динамичным.

В кадре использованы элементы воздушной перспективы: наиболее темным здесь является передний план, в глубине — тона снимка высветляются, четкость очертаний предметов и контрасты светотени смягчаются. Благодаря этому главное в кадре — ковш экскаватора — четко выделяется на фоне более светлой и менее резкой глубины, которая не отвлекает внимания зрителя от главного.

В результате того, что снимок отображает характерное и типичное явление советской действительности и автор правильно использует изобразительные средства фотографии, снимок приобретает значение впечатляющего фотографического изображения, в основе которого лежит правильно понятая документальность.

Документальность, важнейшая специфическая особенность фотографии, обуславливает и характер композиционного творчества фотографа, специфику организации и построения фотографического изображения.

Поскольку для создания фотоизображения объект должен находиться в момент съемки перед объективом аппарата, постольку реально существующий объект съемки с присущим ему размещением в пространстве фигур и предметов, с его формами, объемами, фактурами и цветами является исходным материалом фотографической картины.

Композиционное творчество и все мастерство фотографа должно быть направлено на то, чтобы фотоснимок показывал зрителю реально существующий объект съемки, действительное событие, конкретно явление со всеми его характерными особенностями, чтобы зрителю был ясен смысл происходящих событий, понятен характер явлений, показанных на снимке.

Фотограф, следовательно, в своем композиционном творчестве продлевает определенную работу художника, результатом которой является своеобразная изобразительная трактовка материала.

Правильный отбор тематики фотографических композиций и реалистическая изобразительная трактовка материала могут быть достигнуты только при правильном понимании действительности, хорошем знании материала, над которым работает автор-фотограф, при овладении мастерством. В этом случае события, явления, объекты съемки отражаются в фотоснимках правдиво и показываются выразительно; главное в них отделяется от второстепенного, необходимое от случайного.

Искусство фотографии, следовательно, как и всякое реалистическое искусство, изображая действительность, объясняет явления жизни и

оценивает их, что проявляется, во-первых, в отборе материала, а во-вторых, в его изобразительной трактовке.

Какими же путями фотограф осуществляет изобразительную трактовку материала, выразительный его показ на снимке, если главным требованием фотографии является документальность, достоверность изображения, а исходным материалом — реально существующий объект съемки? Фотография выработала свои специфические изобразительно-выразительные средства, особые приемы организации и построения фотографического изображения, о которых речь пойдет ниже.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ФОТОГРАФИИ

Фотография оперирует тремя главными изобразительно-выразительными средствами, к которым относятся: композиционное построение, световое и тональное, а в цветной фотографии — колористическое решение снимка.

Эти изобразительно-выразительные средства реализуются при фотосъемке определенными творческими приемами. Так, композиционное построение снимка в узком смысле этого слова, то есть заполнение картинной плоскости и распределение в кадре отдельных элементов композиции, их сочетание в единое целое, осуществляется путем определения направления съемки, расстояния от точки съемки до снимаемого объекта, крупности плана, высоты точки съемки, границ кадра, местоположения перемещающихся элементов композиции и выбором момента съемки.

Используя эти творческие приемы при заполнении картинной плоскости, фотограф стремится к выразительному показу содержания снимка, добивается его композиционной завершенности, единства и неделимости, лаконичности фотографической композиции и пр.

Световое решение снимка осуществляется в одних случаях выбором условий освещения, наиболее благоприятных для съемки данного объекта, и определением направления съемки по отношению к направлению падения основного светового потока, освещающего объект съемки, в других случаях — созданием специальных условий освещения для целей фотосъемки.

Опираясь этими приемами при световом решении снимка, фотограф также стремится к правдивости и выразительности показа темы, к совершенству изобразительного решения кадра.

Тональное (в черно-белой фотографии) и колористическое (в цветной фотографии) построение снимка осуществляется выбором или специальным подбором цветов и тонов отдельных элементов объекта съемки, выбором или созданием освещения объекта съемки в целях организации и распределения светотеневых и тональных масс в кадре, использованием светофильтров и других оптических насадок на объективе съемочного аппарата, особенностей негативных и позитивных материалов, негативного и позитивного процессов.

Понятно, что и тональное решение снимка также не является некой самоцелью: оно находится в непосредственной связи с содержанием снимка, в полной и прямой от него зависимости и используется фотографом для решения задач содержания.

В фотографии существуют самые разнообразные жанры и виды, такие, как репортаж, портрет, пейзаж, натюрморт, жанровые композиции и пр., что свидетельствует о широчайших возможностях этого способа изображения. Каждый из этих жанров имеет свои особенности, и характер работы над изобразительным решением темы и сюжета меняется в зависимости от цели, которая преследуется выполнением данного конкретного снимка, и от жанра, к которому он относится.

Сейчас главным и основным деятелем советской фотографии является фоторепортер, и потому формы его творчества крайне разнообразны. Фоторепортеры выступают в самых различных жанрах: как пейзажисты, жанристы, портретисты, создают репортажно-информационные, публицистические и художественные репортажные снимки. Многие из этих работ являются законченными картинами, подлинными произведениями искусства, ибо они несут в себе художественное содержание и отличаются законченной художественной формой.

Фоторепортажем у нас часто называют все, что сделано фоторепортером, включая в фоторепортаж фактически все существующие в фотографии жанры, то есть отождествляя понятие «фоторепортаж» с советской фотографией в целом. Это лишает фоторепортаж его истинного значения и создает путаницу в теории, вредно отражающуюся и на практике фотографии.

Каждая область применения фотографии и каждый жанр фотографического искусства имеют свои особенности как в подходе к материалу, так и в использовании изобразительно-выразительных средств. Формы творчества и характер работы над изобразительным решением темы и сюжета меняются в зависимости от задач, стоящих перед автором, и от цели, которая преследуется выполнением данного конкретного снимка.

Так, информационно-репортажный снимок, показывающий событие общенародного значения, например заседание Верховного Совета СССР, является наглядным фотодокументом. Задачи, которые стоят перед

автором, и цели, преследуемые таким снимком, заключаются в информировании читателя и зрителя, в сообщении ему определенных точных сведений. Такой снимок должен показывать материал с предельной степенью конкретизации, с документальной точностью.

Эти цели и задачи определяют характер работы над снимком: при изобразительном решении темы фоторепортер не может нарушить смысла и процесса происходящего события во имя своих композиционных целей, как не может и прерывать в интересах съемки естественное течение события или «восстанавливать» то, что он пропустил. Такая «организация» неизбежно приводит к инсценировке, к искажению истины в фотографических снимках, так как в этом случае действие, специально организованное, выдается за событие, якобы фактически происходившее в определенном месте и в определенное время. Понятно, что это совершенно недопустимо в фоторепортаже. Работа над изобразительной формой в репортаже не должна выводить снимок за пределы жизненных фактов, а течение события не может «корректироваться» во имя осуществления композиционных замыслов фоторепортера.

Понятно, что и в информационно-репортажной фотографии ставятся и решаются вопросы изобразительной формы кадра. Ибо неинтересные и слабые по изобразительной форме репортажные снимки, несмотря на их кажущуюся документальность или, скорее, протокольную точность, теряют свое значение убедительного и волнующего фотодокумента.

Специфика подхода к материалу и использования изобразительно-выразительных средств фотографии в репортаже состоит в том, что в основе изобразительного решения репортажного снимка лежит метод **в ы б о р а**. Так, композиционное решение кадра осуществляется здесь **в ы б о р о м** точки съемки, определением направления съемки, расстояния от точки съемки до объекта, ракурса, времени съемки, момента съемки.

Репортажная съемка, протекающая в интерьере или на натуре, обуславливает и особенности работы репортера со светом: световое решение снимка возникает также в результате **в ы б о р а** наиболее благоприятного для съемки освещения, то есть **в ы б о р а** времени съемки и направления съемки по отношению к направлению падения основного светового потока. Возможна также корректировка светового рисунка с помощью электрической или отражательной подсветки.

Тональное или колористическое решение кадра в репортаже обуславливается цветовой характеристикой объекта съемки и существующим эффектом освещения и достигается также путем **в ы б о р а**.

Метод **в ы б о р а** — единственный метод подхода к материалу и использования изобразительных средств в фоторепортаже, в котором

исключается всякая организация объекта съемки и, могущая привести к инсценировке или фальсификации события.

Создание правдивых и выразительных репортажных снимков является творческой задачей репортера, в решении которой ему должны помочь знание жизни, политическая грамотность, общая и художественная культура, знание теории и практики фотографии.

Вместе с тем еще бывают случаи, когда в теоретических дискуссиях отстаивается право репортера активно вмешиваться в ход события и при чисто репортажной съемке. При этом в качестве аргументов в пользу выдвинутого положения и удачных примеров организационной работы репортера приводятся такие снимки, как «Кукрыниксы» или «Где же ошибка?» Дм. Бальтерманца, то есть снимки, действительно хорошо выполненные репортером, но не являющиеся репортажными. Ибо ясно, что первый из них — групповой портрет, а второй — жанровая фотография.

Методика работы в этих жанрах иная, чем в фоторепортаже.

Так, в жанровой фотографии появляется возможность некоторой организации объекта съемки, которая заключается в работе над позой и жестом снимаемых людей, в перемещении предметов обстановки, в создании специальных условий освещения и пр. Эта возможность появляется здесь в связи с тем, что жанровые картины не преследуют цели показа конкретного события и прямой информации зрителя. Однако организационная работа, единственной целью которой является возможно более полное раскрытие сущности изображаемого и его выразительный показ, должна проводиться умело и с чувством меры, чтобы не нарушить правдивости снимка.

В портретной фотографии организация объекта съемки и, если можно так сказать, «режиссерская работа» фотографа являются вполне законной формой творчества. С целью раскрытия характера портретируемого здесь тщательно отрабатываются его поза, выражение лица, направление взгляда, положение рук и пр. Часто в кадр специально вводятся элементы обстановки, реквизита, место которых в предметном пространстве и на картинной плоскости точно определяется в соответствии с закономерностями фотокомпозиции.

В таком жанре, как натюрморт, фотограф, заполняя картинную плоскость, имеет возможность полностью организовать объект съемки, точно размещая отдельные его элементы в кадре, координируя их положение относительно съемочного аппарата и относительно друг друга по матовому стеклу или видоискателю.

Следовательно, рассмотренные методы выбора, частичной организации или полной организации кадра

имеют законное право на существование и существуют в различных жанрах фотографии, что связано со спецификой жанров и с особыми требованиями, предъявляемыми к различным снимкам. Каждый из этих методов изобразительного решения темы и сюжета, примененный к композиции снимка соответствующего жанра, позволяет получать интересные и выразительные фотографические картины, в которых актуальное содержание выражается в законченной изобразительной форме. Но совершенно очевидно, что эти методы не могут произвольно переноситься из одного раздела фотографии в другой, из жанра в жанр, так как при этом нарушается специфика жанра, что на деле приводит к потере правдивости, убедительности, выразительности снимков. Примером тому являются слабые и неубедительные репортажные снимки, в которых автор пытался подменить метод выбора методом частичной организации кадра.

Следует также отметить, что характер взятой темы и сюжета определяет жанр, в котором эти тема и сюжет могут быть решены. Не всякая тема, например, может быть решена средствами репортажа.

Известная работа Дм. Бальтерманца «Где же ошибка?», экспонировавшаяся на выставке цветной фотографии 1954 года (фото 10), потребовала для своего решения и подбора соответствующего типажа и работы над позой и жестом снимаемых ребят. Такой снимок не мог быть сделан репортажно, он является типичной жанровой композицией со всеми присущими ей особенностями. Автор снимка выступает здесь как жанрист, как художник, изображающий бытовые сцены, и получает интересный по содержанию и изобразительной форме снимок. Эта жанровая композиция снята при специально построенном освещении, обрисовавшем объемные и контурные формы фигур, которые четко выделяются на притемненном фоне.

Специально созданное для фотосъемки освещение приводит в известную гармонию тона снимка, что сообщает ему тональное единство, своеобразный «колорит».

Следовательно, автором снимка здесь умело проведена определенная работа по изобразительной организации материала.

В тех случаях, когда снимок решается репортажно, разобранный выше метод работы над темой и сюжетом применяться не может. В репортаже полностью исключается какая бы то ни было организация, вмешательство репортера в течение события. Решение задач содержания, композиционное, световое и тональное построение снимка здесь осуществляются исключительно методом выбора, о котором говорилось выше. Иной подход к решению репортажного снимка неизбежно лишает его документальности — главной особенности и важнейшего качества, без которого такой снимок не может существовать.

Это отнюдь не значит, что репортер лишен возможности делать обобщения, изобразительно трактовать материал, то есть получать художественные снимки. Репортажный снимок В. Савостьянова (фото 11), сделанный на Конгрессе молодежи в Бухаресте, поднимается до большого обобщения. На снимке показан тот момент, когда пришло сообщение о перемирии в Корее. Участники конгресса в едином порыве подняли на руки членов корейской делегации, выражая тем свою солидарность с героическим корейским народом.

Снимок, следовательно, поднимает большую тему дружбы народов, их единого устремления в борьбе за мир во всем мире. Автор снимка очень удачно выбрал момент съемки, который раскрывает содержание снимка со всей полнотой и выразительностью. Горизонтальный формат снимка, состоящего из двух частей и являющегося панорамой, позволяет широко охватить событие и показать его массовость. Боковое освещение обрисовывает контурную форму фигур переднего плана, четко отделяя их от фона. Таким образом, репортажный снимок, сохраняя все черты подлинного документа, несет в себе элементы обобщения, эмоциональности и законченной изобразительной формы и, следовательно, приобретает художественность.

Метод решения этого снимка есть метод выбора, и он, как показывает пример, дает возможность художественного решения темы.

Таковы особенности использования изобразительно-выразительных средств, таковы методы подхода к материалу, методы построения кадра в различных жанрах и областях применения фотографии.

ПОНЯТИЕ «КОМПОЗИЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА»

Основой построения фотографического снимка является композиция в широком смысле этого слова, ибо композиционная завершенность фотокадра есть необходимое условие его четкости и выразительности. Слово «композиция» в переводе с латинского означает сочинение, составление, соединение, связь, то есть построение изображения, установление соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое — завершенное и законченное фотографическое изображение.

Под композицией следует понимать всю систему, весь изобразительный строй снимка, созданный фотографом в целях раскрытия идейного содержания. Композиция в таком понимании есть сочетание всех

элементов изобразительной формы в фотоснимке, сочетание линейного, светового и тонального построения кадра, позволяющее выразить содержание со всей необходимой полнотой и впечатляемостью.

Член-корреспондент Академии художеств СССР Е. А. Кибрик в своей статье «К вопросу о композиции»^{*} формулирует три главные закономерности композиционного творчества, композиционного оформления творческих замыслов художника: **ж и з н е н н о с т ь**, **в ы р а з и т е л ь н о с т ь** и **ц е л ь н о с т ь** реалистического произведения искусства, являющиеся главными задачами композиции картины в общем и широком смысле этого слова.

Общие задачи композиции реализуются художником с помощью изобразительно-выразительных средств, конкретных приемов конструктивного построения картины и технических средств данного искусства. Так как содержание, идея произведения искусства раскрывается и воспринимается зрителем через художественную форму этого произведения, важнейшее значение приобретает архитектура картины, художественная организация материала картины, обуславливающая выразительность изображения и эмоциональность восприятия, которые являются необходимыми признаками произведения искусства и без которых оно не может существовать.

Поэтому и возникает необходимость систематизации и изучения изобразительно-выразительных средств и конкретных приемов композиционного построения картины, являющихся азбукой данного изобразительного искусства. Этот конкретный материал позволит сделать необходимые выводы и обобщения и в вопросах общего композиционного творчества.

В какой же форме могут быть изложены вопросы композиции в фотографии, ее закономерности? Известно, что тематика фотографических снимков чрезвычайно разнообразна, как различны и конкретные условия, в которых происходят изображаемые события и явления.

Поскольку композиционный строй фотоснимка определяется идейным содержанием, от которого зависят все элементы изобразительной формы, автору снимка приходится решать все новые и новые изобразительные задачи, всякий раз находить композиционные решения, с наибольшей силой раскрывающие данную конкретную тему и сюжет. Именно этим и объясняется разнообразие и оригинальность композиций, индивидуализация творчества отдельных мастеров.

Таким образом, изложение вопросов композиции не может быть сведено к точному перечню неких правил, выполнение которых всегда гарантирует автору успех. Этот путь неизбежно привел бы к рецептур-

^{*} Сборник «Вопросы изобразительного искусства», изд-во «Советский художник», Москва, 1954, стр. 36.

ному методу работы, который ничего общего не имеет с подлинным творчеством.

И действительно, попытка рецептурного и категорического изложения некоторых композиционных принципов всякий раз вызывает у подготовленного читателя внутренний протест. Можно ли рекомендовать, например, некую схему освещения, дающую «наилучший» результат при портретной съемке? Как должны быть в этом случае представлены осветительные приборы?

Портретная съемка прежде всего предполагает сохранение в снимке всех индивидуальных особенностей портретируемого, передачу его внутреннего состояния. Изобразительная характеристика решающим образом зависит от освещения, и, следовательно, съемка каждого лица требует особой световой схемы.

Большое значение в портретной съемке имеет соотношение светового и оптического рисунка главного объекта изображения и фона. Широко известно такое решение этого вопроса, когда портретируемый изображается в четкой светотени при полной резкости оптического рисунка, а фон делается тонально более мягким, размытым и нерезким.

Но этот прием, как известно, используется далеко не всегда, и часто вполне резкий, но специально организованный по тональности фон бывает необходим при портретных съемках, особенно при съемке так называемого производственного портрета, где крайне важен показ окружения, обстановки.

Известно также, что натурная съемка, особенно съемка пейзажа, в подавляющем большинстве случаев требует применения желтых светофильтров. Но вместе с тем применение этих фильтров далеко не всегда обязательно. В ряде случаев, например при съемке в пасмурную погоду, желтый светофильтр не дает никакого эффекта, в других случаях прекрасный результат дают плотный желтый, оранжевый, красный светофильтры и т. д.

Таким образом, формулирование точных рецептов оказывается явно непригодным для изложения вопросов композиционного построения фотографического снимка.

В то же время в изучении вопросов композиции нельзя ограничиться лишь формулированием одних только общих положений, как будто бы желательных здесь по той причине, что только они оставляют достаточно широкие просторы, необходимые для подлинного творчества. Общие положения могут привести к нежелательной неопределенности, к отсутствию опорных точек, ориентиров.

Другой взгляд на основы композиции как на нечто такое, что теоретически изложить вообще невозможно и что, во-первых, зависит от природной одаренности автора, а во-вторых, дается только много-

летней и постоянной практикой, совершенно неверен, так как при этом исключается всякая возможность сознательного использования изобразительно-выразительных средств для выражения замыслов автора.

Существуют определенные теоретические основы композиции, являющиеся необходимой базой для практической деятельности фотографа.

С первого взгляда может показаться, что законы композиции ограничивают творчество фотографа, лишают его непосредственности восприятия действительности и отражения ее в фотоснимке, уничтожают индивидуальность автора. Но это, конечно, не так.

Теоретические основы композиции лишь помогают фотографу найти те формы выражения творческих замыслов, которые сделают снимок жизненно правдивым и изобразительно законченным и которые теснейшим образом связываются с индивидуальностью мастера и с оригинальностью его творчества. Совершенно очевидно, что знание основных принципов построения картины не может заменить собой ни воображения, ни изобразительности, так же как знание принципов само по себе не может явиться залогом создания хорошего снимка. Эти знания лишь помогают оформлению замыслов автора, выражению концепций, образующихся в сознании художника.

Совершенно очевидно, что фотограф использует в своем творчестве лишь те изобразительные приемы, которые необходимы для раскрытия данной конкретной темы и сюжета и выражают его творческие замыслы, связаны с его пониманием действительности, с индивидуальным характером его мастерства, с его почерком, художественной манерой.

В изучении вопросов композиции огромное значение имеет личный практический опыт фотографа. Теоретические основы композиции могут варьироваться в самых широких пределах и конкретизируются художником лишь в процессе его практической деятельности. Леонардо да Винчи, например, в своем «Трактате о живописи» формулирует такой закон моделирования контурной формы: «Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на темном фоне»*.

При всей кажущейся категоричности изложения этот закон, вскрывающий очень важную закономерность живописного искусства, не является рецептом и не может связать свободы творчества художника. Какой степени темноты должна здесь быть фигура? Как светел должен быть фон? В каком соотношении должны находиться две эти светлоты

* «Мастера искусства об искусстве», т. I, Государственное издательство изобразительных искусств, М.—Л., 1937, стр. 124.

в картине? Эти конкретные вопросы художник может решить только в процессе работы в связи с конкретным материалом картины, эффектом освещения, размещением фигур по отношению к фону и к источнику света.

Известно, что в иных случаях художник решает и такие задачи, как изображение светлого объекта на светлом же фоне или темного объекта на темном фоне, отделяя при этом объект от фона лишь тонкими теневыми или световыми контурами, чем еще более расширяются возможности сочетаний различных светлот объекта и фона.

Изложение закономерностей композиции и изучение выразительных возможностей того или иного композиционного приема не преследует цели, чтобы художник следовал этим правилам с буквальной точностью. В ряде случаев сознательное отступление от этих правил дает свой интересный изобразительный результат.

Например, известно, что высота горизонта в картине зависит от высоты, с которой наблюдался и рисовался объект изображения. Понятно, что в каждом конкретном случае может существовать только одна такая точка. Однако еще у старых мастеров живописи встречались случаи использования двух горизонтов в картине, когда группа людей на переднем плане изображалась с нормальной точки зрения, а растянувшийся за ней пейзаж показывался с верхней точки. Это сочетание двух горизонтов в картине было так мастерски найдено и выполнено художником, что нарушение закономерности перспективы не обнаруживалось зрителем и не только не мешало восприятию картины, но делало изображение особо убедительным и художественно впечатляющим.

Фотограф в своих композиционных решениях часто использует перспективные построения, непривычные для человеческого глаза, обусловленные применением широкоугольной короткофокусной оптики при съемке с близких расстояний или использованием острых ракурсов, что в ряде случаев сообщает изображению особую убедительность.

Обычным в живописных многофигурных композициях является такое размещение фигур в картинной плоскости, когда основные, важнейшие из них, ясно видны зрителю, не перекрываются одна другой, не прячутся одна за другую. Но в картине И. Е. Репина «Не ждали» эта закономерность композиции не использована, художник сознательно отступил от нее: фигура жены сыльного, возвратившегося домой, перекрывается фигурой матери, находящейся на переднем плане. Это «нарушение» элементарного правила композиции здесь, конечно, не случайно, и цель, которой добивался художник, достигнута, ибо такое совмещение фигур подчеркивает неожиданность и резкость движения матери, что находится в полном единстве с глав-

ной мыслью картины, и прием, следовательно, оправдывает себя полностью.

Таким образом, искания художника, приводящие его в ряде случаев к исключениям из общих канонических правил, часто оказываются чрезвычайно плодотворными.

Но значит ли это, что формулирование и изучение общих правил композиционного построения картины теряет свой смысл? Нет, конечно. Исключения скорее подтверждают необходимость изучения и точного знания художником азбуки своего искусства. Ведь чтобы сознательно, для достижения особых художественных целей, отступать от основных правил композиции, необходимо прежде всего детальнейшим образом изучить эти правила, чтобы художник мог знать, от чего именно он отступает и к какому конечному результату приведет его этот путь.

Изложение вопросов композиции фотографической картины следует начинать с конкретных задач построения снимка и притом в той последовательности, в какой обычно фотограф решает эти задачи в своей практической деятельности — в процессе съемки, в процессе создания фотокадра.

Такой способ изложения материала методически представляется наиболее приемлемым для систематического изучения основ фотопозиции.

Глава вторая

ПОСТРОЕНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА



ОПРЕДЕЛЕНИЕ НАПРАВЛЕНИЯ СЪЕМКИ

Во всех случаях фотосъемки и во всех жанрах искусства фотографии решение целого ряда композиционных задач может быть осуществлено выбором точки съемки, от которой зависят заполнение картинной плоскости, размещение в кадре отдельных элементов композиции, взаимосвязь этих элементов и пр.

Решение композиционных задач путем выбора точки съемки является методом, наиболее широко распространенным в фотографии. Даже условия событийной, хроникальной съемки, в каком бы жестком режиме времени она ни протекала, оставляют для фотографа возможность выбора точки съемки, обуславливающей выразительную и четкую композицию кадра, хотя другие изобразительные средства фотографии, такие, как световое решение снимка, его тональное или колористическое построение, в этих условиях могут остаться неиспользованными.

Выбирая точку съемки, фотограф находит такое место для установки фотоаппарата и такое его положение по отношению к объекту съемки, при которых событие, явление реальной действительности, объект съемки наиболее правдиво, выразительно и впечатляюще воспроизводятся на фотографии. Таким образом, выбор точки съемки является моментом чрезвычайно действенным в композиционной организации фотоизображения, дающим фотографу большие изобразительные возможности.

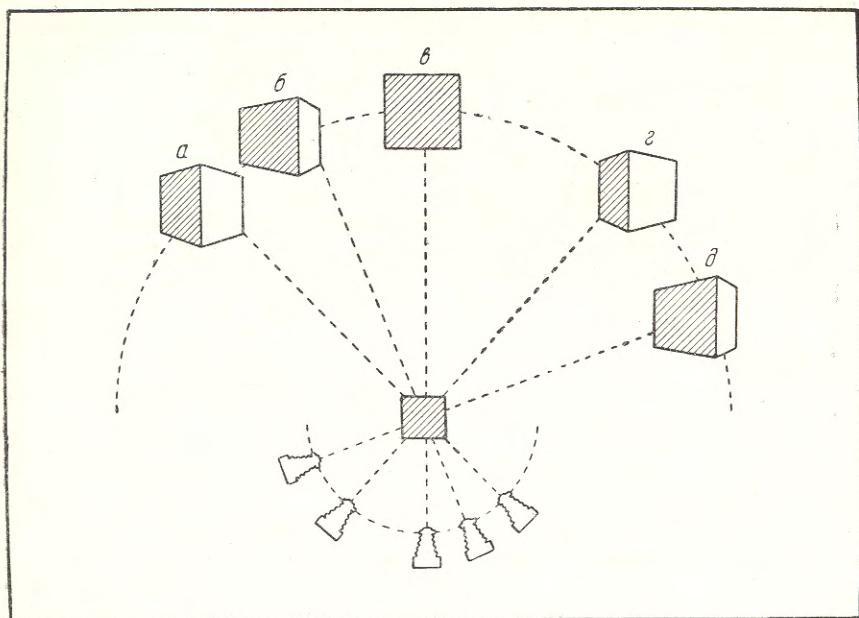


Рис. 1. Схема определения направления съемки

Положение всякой точки в пространстве определяется тремя ее координатами. Этими координатами для точки съемки являются: направление, с которого ведется съемка, удаленность точки съемки от объекта съемки, то есть расстояние, с которого ведется съемка, и высота точки съемки.

Изменение первой координаты, определяющей положение точки съемки в пространстве, при неизменном значении двух других ее координат приводит к смещению точки съемки по отношению к объекту съемки в стороны от ее центрального положения. Центральное положение точки съемки обуславливает фронтальное положение фотоаппарата по отношению к снимаемому объекту и приводит к фронтальной композиции кадра.

При фронтальной композиции предметы, расположенные в центре кадра, видны зрителю только одной своей плоскостью (рис. 1, фигура в). При этом главная ось отдельных элементов объекта изображения, например групп людей, находящихся в кадре, совпадает с осью всей фотографической картины.

Такое расположение отдельных элементов кадра может привести к некоторой потере глубины пространства, к тому, что все изображение будет восприниматься плоским. Это обстоятельство усугубляется еще и тем, что при фронтальной композиции отсутствуют линии, направленные к боковым точкам схода.

Фронтальная композиция кадра приводит к отсутствию общей направленности в снимке, к равнозначности всех частей картины. Как правило, в этом случае композиционный прием не выделяет в картине какой-то одной ее части как главной, не акцентирует внимания на каком-то одном сюжетно важном элементе композиции. Зрителю здесь предоставляется возможность обозрения о б щ е г о в и д а изображаемого объекта.

Обычно при фронтальной композиции кадра возникает некоторая общая статичность изображения, появляются спокойствие и строгость в изобразительной трактовке темы.

Очевидно, что при таких особенностях фронтальной композиции она мало пригодна для решения темы, связанной с показом движения, для решения динамичных сюжетов.

Фронтальная композиция довольно часто используется при съемке архитектурных сооружений и ансамблей, рассчитанных архитектором именно на эту центральную точку зрения. Фронтальная композиция безусловно желательна при изображении объекта съемки с симметрично расположенными частями, если изобразительное решение объекта ставит своей целью подчеркнуть эту его особенность, причем, симметрия приводит к еще большей статичности и строгости фронтальной композиции. Именно таким образом показано на снимке Н. Грановского «Здание МГУ на Ленинских горах» (фото 12). Фронтальная композиция может быть использована и в других случаях съемки, там, где особенности этой композиции могут способствовать выразительному раскрытию темы.

Вместе с тем бывают случаи, когда и при фронтальной и даже симметричной композиции кадра глубина изображаемого пространства достаточно выразительно передается в снимке. Эта возможность появляется при изменении высоты точки съемки, о чем будет рассказано в соответствующем параграфе данной главы.

При постепенном смещении точки съемки в стороны от центрального положения становится видимой вторая сторона предметов и фигур, составляющих объект съемки (фигуры б, г, д). Благодаря тому, что на снимке теперь видны и две стороны предметов и стыки этих сторон, грани предметов, их объемы и формы выражены полнее.

При боковых точках съемки в кадре намечаются линии, устремляющиеся к б о к о в ы м т о ч к а м с х о д а и как бы уходящие в глубину кадра; снимок приобретает известную пространственность

и глубину тем большие, чем больше смещение точки съемки в сторону от центрального положения. Отдельные части снимка при боковых точках съемки теряют равнозначность и различно воспринимаются зрителем; снимок же приобретает направленность, ибо взгляд зрителя, скользя по линейным очертаниям предметов, направляется в глубину кадра, к точке перспективного схода линий. В ряде случаев представляется целесообразным именно в этой части кадра размещать его сюжетно важные элементы, на которые должно быть обращено внимание зрителя.

Дальнейшее смещение точки съемки в сторону от ее центрального положения приводит к диагональной композиции кадра (фигура *а*).

Диагональная композиция благодаря резкому перспективному сходу линий в кадре приобретает подчеркнутую направленность и, вследствие этого, динамичность. Точки съемки, приводящие к диагональной композиции, широко применимы при съемках, связанных с воспроизведением в кадре движения, направление которого подчеркивается ощущающейся диагональю. С учетом этих особенностей композиции обычно строятся спортивные снимки.

Разнообразные точки съемки, занимающие промежуточное положение между центральной точкой и точкой съемки по диагонали, являются наиболее распространенными в практике фотосъемки. Они способствуют передаче объемов и пространств, действительному показу события, объекта съемки; фотографическая картина при этом становится динамичной, как бы вводит зрителя в происходящее перед ним действие.

Таково значение изменения первой координаты точки съемки для композиционного решения фотографического снимка.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАССТОЯНИЯ ОТ ТОЧКИ СЪЕМКИ ДО ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

Изменение второй координаты точки съемки, то есть расстояния от точки съемки до объекта съемки при постоянном значении двух других координат, приводит прежде всего к изменению масштаба изображения, который увеличивается с приближением точки съемки к объекту съемки и уменьшается с увеличением этого расстояния.

Таким образом, выбор расстояния, с которого будет вестись съемка, связан с выбором крупности изображения, или, как еще говорят, с выбором крупности плана.

Выбирая крупность плана, фотограф ограничивает изображаемое в кадре пространство, а следовательно, отбирает из всего материала лишь определенную его часть, на которой и сосредоточивается внимание зрителя. Определение масштаба изображения и крупности плана является действенным способом решения задач содержания.

Отбирая материал по смысловому значению, фотограф рассматривает его также и со стороны изобразительной, со стороны композиционного размещения элементов объекта съемки в границах кадра.

Действительно, при неправильном определении расстояния от точки съемки до объекта съемки и находящихся в прямой зависимости от него масштаба изображения и крупности плана нарушаются все композиционные принципы, фотоснимок лишается четкости и определенности, а мысль автора становится непонятной.

Например, съемка натюрморта (фото 13) велась со слишком большого расстояния, ничем не обусловленного в данном случае. Масштаб изображения и крупность плана здесь, безусловно, малы. Вследствие этого предметы не заполнили картинной плоскости, в верхней части кадра осталось слишком много свободного места, в то время как нижняя часть кадра перегружена предметами. Вопросы закономерного и гармоничного размещения отдельных элементов композиции в прямоугольнике фотографического кадра здесь совершенно не решены. Фотограф с одинаковым безразличием зафиксировал все предметы, никак не организовав их в пределах картинной плоскости, и поэтому все они выглядят совершенно равнозначными, в снимке нет никаких смысловых и изобразительных акцентов. Это обстоятельство и отсутствие четкой композиции приводят к тому, что взгляд зрителя с полным безразличием и отсутствием всякой заинтересованности скользит по предметам, затерявшимся в свободных пространствах кадра. Поэтому снимок не производит впечатления законченной фотокартинки и выглядит случайным, так как в нем нельзя найти никакого композиционного принципа организации материала.

При съемке натюрморта (фото 14) точка съемки находилась слишком близко к объекту съемки, в связи с чем изображенные на снимке предметы масштабно преувеличены, выглядят более крупными, чем они есть в действительности. Поэтому предметы не сразу узнаются зрителем: на снимке изображен светофильтр, о чем мы догадываемся не столько по самому фотографическому изображению, сколько по надписи «ЖС—18» на оправе светофильтра.

Несмотря на то, что по формальным признакам картинная плоскость в этом случае заполнена вполне грамотно, композиционное решение снимка нельзя признать удачным, ибо здесь не выполнено главное требование, предъявляемое к натюрморту, и не решена главная задача этого жанра — правдивый и выразительный показ предметов

в их действительном виде и действительном назначении, а через эти предметы показ существенных сторон и особенностей человеческой жизни.

При съемке натюрморта (фото 15) расстояние от точки съемки до объекта съемки и масштаб изображения определены правильно. Предметы, составляющие натюрморт, закономерно размещены в прямоугольнике кадра, картинная плоскость рационально использована для выразительного показа предметов. В результате — четкое и ясное композиционное решение темы, а отсюда — законченность и целостность фотографического снимка. Поэтому определению расстояния, с которого должен сниматься тот или иной объект съемки, следует уделять самое пристальное внимание. На фото 16, а, б, в один и тот же объект снят с трех различных расстояний. На первом из них объект взят слишком общим планом, вследствие чего в кадре образуются свободные незаполненные пространства, например верхний правый угол, в то время как левая часть снимка перегружена предметами. Поэтому в снимке нарушается равновесие, вследствие чего возникает желание кадрировать снимок, обрезать его сверху и справа.

Во втором варианте этой композиции (фото 16, б) картинная плоскость заполнена более правильно, однако и здесь еще имеется некоторая перегруженность нижней левой части кадра.

Попутно следует обратить внимание на слишком резкую и определенную линию стола в обоих вариантах композиции, она четко делит кадр на две части, чем нарушается в какой-то степени его цельность. Для устранения этого недостатка следовало плоскость стола и плоскость стены сделать более близкими по тональности, можно было также иначе ориентировать глубину резко изображаемого пространства при съемке и тем сделать линию стола менее резкой.

В третьем варианте композиции (фото 16, в) взят еще более крупный масштаб изображения. Внимание зрителя здесь останавливается только на главных объектах изображения. Но исключение из кадра лампы обедняет снимок, делает эффект освещения менее определенным, лишает снимок световой обстановки, настроения. Эта точка съемки слишком близка для изображения данного объекта на снимке.

Но изменение расстояния от точки съемки до объекта оказывает влияние не только на масштаб изображения предметов: этим не исчерпывается все значение изменения расстояния для общего изобразительного строя снимка.

От расстояния, с которого ведется съемка, зависит такой первоочередной важности момент, как перспектива фотографического снимка. Этот вопрос будет рассмотрен в главе четвертой в связи с задачей изображения трехмерного пространства на двухмерной плоскости снимка.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ КРУПНОСТИ ПЛАНА

Расстояние от точки съемки до снимаемого объекта, при объективе данного фокусного расстояния и при данном поле изображения, определяет пространство, охватываемое углом зрения объектива, и масштаб изображения, или, как еще говорят, крупность плана.

Существует деление кадров на общие, средние, крупные и сверхкрупные планы (последние иногда называют также деталями). Такое деление основано на различных масштабах, в которых может быть изображено действие, событие, явление реальной действительности в фотографическом кадре.

Каждый из перечисленных выше планов имеет свои возможности и ограничения в изображении действительности и, следовательно, свое назначение в фотографии.

Общим планом принято считать кадр, охватывающий значительные пространства и показывающий объект съемки в целом. Таковы снимки цехов предприятий, полевых работ, городских и сельских пейзажей, снятые со значительных расстояний, снимки действий, происходящих на больших пространствах: демонстраций, митингов, спортивных мероприятий.

Общий план, показывая объект съемки в целом, дает возможность зрителю хорошо ознакомиться с общим характером этого объекта, сооружения, пейзажа, действия, с размещением в пространстве отдельных элементов объекта съемки, соотношением этих элементов, взаимодействием людей, групп людей и пр.

Примером показа объекта съемки общим планом может служить снимок С. Фридлянда «В Красноводском порту» (фото 17), который дает зрителю ясное представление о широких водных просторах и о движении.

Разумеется, общий план имеет и свои ограничения: ясно и четко показывая общее, целое, он оставляет за пределами внимания зрителя частности, детали, подчас очень важные для раскрытия сущности происходящего.

Общий план, имеющий своей целью создать у зрителя лишь общее представление об объекте съемки, дает неполные возможности для показа человека, так как здесь крайне важна индивидуализация образа, показ конкретного человека со всеми его особенностями и характерными чертами, человека, действующего в конкретной обстановке, то есть передача типических характеров в типических обстоятельствах, как это формулировал Энгельс.

Для этой цели хорошо служит средний план, который показывает объект съемки с более близкого расстояния, в более крупном масштабе и тем самым как бы приближает зрителя к происходя-

щему, останавливает его внимание на определенном участке объекта съемки, на определенном моменте действия.

Средний план, как правило, показывает человека в действии, в движении, так как в этом плане хорошо рисуется положение человека, поза и жест, его взаимодействие с другими людьми, или действия с окружающими его орудиями труда, предметами быта, обстановки и пр. Средний план предполагает заполнение фигурами людей большей части картинной плоскости. Все это делает средний план чрезвычайно важным и распространенным в таких видах фотоснимков, как производственный портрет, жанровые сцены, в таком разделе фотографии, как фоторепортаж.

Примером выразительного и четкого показа действия на среднем плане является снимок В. Егорова «Варшава. На Конгрессе в защиту мира» (фото 18), показывающий очень выразительно состояние людей и передающий вместе с тем атмосферу, в которой происходит событие.

Дальнейшее приближение точки съемки к объекту съемки, дальнейшее сужение границ кадра и укрупнение масштаба изображения приводит к получению крупного плана.

Понятие «крупный план» обычно связывается с портретной съемкой. Показывая человека в таком масштабе, что его лицо занимает, по существу, почти все поле изображения, крупный план позволяет воспроизвести облик человека с большими подробностями, с предельной степенью индивидуализации, во всем богатстве и многообразии мимики, движения лица, дает возможность выразительно передать на снимке характер, внутреннюю сущность человека.

Крупный план всегда охватывает малое пространство, что в значительной мере исключает показ движения, обычно связанного с более широкими пространствами.

Жест, активно помогающий выразительности человеческой речи и выражению чувств, внутреннего состояния человека, повышает эмоциональную выразительность портрета и вполне может быть воспроизведен на крупном плане.

Развернутый показ окружения, обстановки в крупном плане исключается. Обстановка здесь может быть раскрыта лишь с помощью отдельных ее элементов, деталей, включенных в общую композицию и расположенных часто за главным объектом изображения, позади портретируемого человека.

Примером выразительного показа человека крупным планом может служить фото 19. Автор снимка С. Иванов-Аллилуев передал все характерные особенности волевого и энергичного лица кинорежиссера В. И. Пудовкина, создав художественный портрет с определенным световым и тональным решением.

Наконец, еще большее приближение точки съемки к объекту и ограничение рамкой кадра предельно малого изображаемого пространства приводит к показу в кадре детали, отдельного элемента объекта съемки, на который фотограф обращает внимание зрителя как на существенно важный (фото 20).

Другой разновидностью сверхкрупного плана является так называемый фрагмент, который в ряде случаев дает возможность выразительно раскрыть средствами фотографии взятую тему. Фрагмент, то есть некоторая часть целого, должен быть выбран и взят в кадр таким образом, чтобы у зрителя создавалось правильное представление о целом, которое должно иметь здесь образное и лаконичное выражение. Примером удачно взятого фрагмента является снимок В. Ковригина (фото 21). На снимке изображается лишь шпиль главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и развевающийся флаг, но двух этих элементов композиции оказывается вполне достаточно для выражения темы снимка, посвященного открытию ВСХВ, а фрагмент дает правильное представление о целом.

Следует отметить, что между перечисленными выше планами различной крупности не существует четких и точно обозначенных границ, одна крупность переходит в другую через промежуточные планы, так что в ряде случаев затруднительно бывает точно классифицировать кадр, определить, является ли он, например, крупным планом, близким к среднему, или средним планом, близким к крупному.

Широко известен и другой принцип изобразительной организации материала, когда в пределах одного кадра даны изображения различной крупности: например, человек, человек, главный объект изображения, показан в кадре средним планом, за ним же виден общий план места действия. Такое построение кадра позволяет показать человека во взаимосвязи со средой, обстановкой.

Классификация кадров по их крупности помогает уточнять изобразительные возможности каждой из групп и сознательно выбирать крупность плана и определять границы изображаемого пространства для решения задач содержания.

Обратимся к примерам. Как говорилось выше, средний план широко используется в портретных съемках, в производственном портрете в частности, где он позволяет показать человека в непосредственной связи с обстановкой его труда. Однако для того, чтобы снимок отвечал требованиям, предъявляемым к портрету, в нем должно быть правильно найдено масштабное соотношение главного объекта изображения — человека и элементов обстановки.

На снимке Г. Зельма «Юный сталинградец» (фото 22) это соотношение взято правильно. Внимание зрителя прежде всего обращается на человека, первый план и глубина кадра конкретизируют обстановку,

элементы которой не отвлекают внимания зрителя от главного и способствуют раскрытию образа портретируемого, делая снимок живым и действенным. В этом снимке человек доминирует в кадре, как это и должно быть в портрете.

Фото 23 (А. Позднев, «На Московском заводе пищевых концентратов») также снято средним планом, однако человек здесь взят менее крупно, чем на фото 22. Можно сказать, что характеристике человека и обстановки в снимке уделено равное место. Но вследствие того, что человек всегда является наиболее значимым, активным элементом композиции, а также благодаря четкой организации этого кадра снимок вполне удовлетворяет требованиям, предъявляемым к производственному портрету, так как внимание автора снимка и, следовательно, зрителя обращено прежде всего на человека.

При дальнейшем уменьшении масштаба изображения фигуры человека преобладающее значение начинают приобретать второстепенные элементы композиции, на фоне которых теряется главное — человек. Фото 24 наглядно иллюстрирует это положение.

Таким образом, выбор крупности плана следует рассматривать как один из моментов общего композиционного построения фотоснимка, и значение этого момента в реализации изобразительного замысла чрезвычайно велико. Ограничивая изображаемое в кадре пространство, фотограф тем самым отбирает материал, оставляя лишь существенно важное, исключая все второстепенное, случайное, мешающее восприятию содержания кадра. Тем самым фотограф добивается необходимых обобщений, без которых не может существовать полноценный фотографический снимок.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЫСОТЫ ТОЧКИ СЪЕМКИ

Изменение третьей координаты, определяющей положение точки съемки в пространстве, приводит к изменению высоты точки съемки и, следовательно, высоты горизонта в кадре.

Рис. 2 представляет собой схему изменения рисунка изображения при изменении высоты точки съемки и при постоянной величине расстояния от точки съемки до объекта съемки. Высота точки съемки решающим образом влияет и на выразительность объекта и на задачу пространства на фотоснимке.

В фигуре *а*, где линия горизонта проходит посередине объекта съемки (в данном случае геометрического тела — куба), перспективное

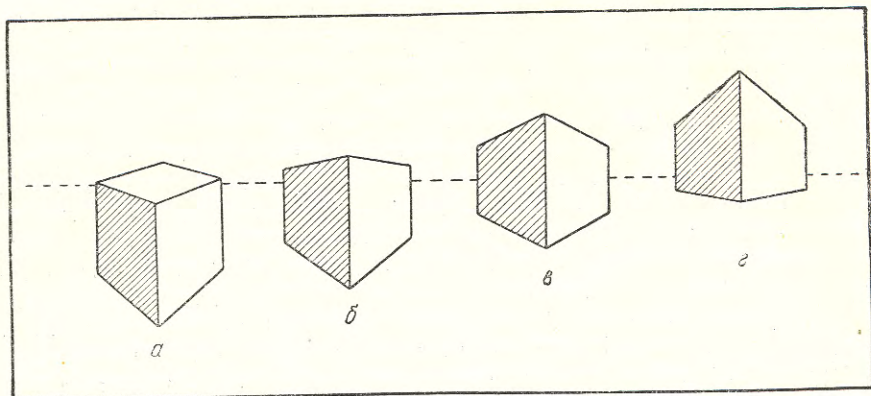


Рис. 2. Схема определения высоты точки съемки.

сокращение верхних и нижних граней куба одинаково. При этой точке съемки, обуславливающей средний горизонт в кадре, отсутствует какая-либо характерность изображения.

Линия горизонта, делящая в этом случае кадр по вертикали на две равные или примерно равные части, если она четко обозначена, может привести к расчленению изображения, распадению композиции на две самостоятельные части из-за равного изобразительного значения двух этих частей — верха и низа. При этом фотографическая картина теряет свое единство и цельность.

Место четких горизонтальных линий в кадре, к которым прежде всего относится линия горизонта в пейзаже, как, впрочем, и место четких вертикальных линий, должно быть точно найдено фотографом, с тем чтобы линии эти являлись элементами общей композиции, были увязаны со всей линейной структурой снимка, а не вызвали его распада на отдельные части.

Смещение линии горизонта в кадре вверх или вниз приводит к тому, что верхние и нижние грани объекта съемки различно изображаются на снимке.

При нижней точке съемки (фигура г) линия горизонта в кадре опускается вниз, линии схода также устремляются вниз, к точкам схода, находящимся на линии горизонта. Вследствие этого изменяется привычное соотношение масштабов предметов переднего и дальнего планов; предметы переднего плана при этом проектируются на фон неба, сравниваясь на снимке по высоте с высокими сооружениями дальнего плана.

На основании закономерностей психологии зрительного восприятия зритель оценивает такое изображение предметов переднего плана и воспринимает их как высокие, громоздкие, масштабные, значительные, если они даже на самом деле таковыми не являются. Там, где внимание зрителя должно быть акцентировано на переднем плане, где такая изобразительная трактовка, характеристика объекта, подчеркивающая значимость переднеплановых элементов, диктуется содержанием снимка, съемка с нижней точки приводит к очень интересным изобразительным результатам.

Снимок В. Шаховского «Старый мостик в горах» (фото 25) сделан с нижней точки. Изображенный на снимке мостик, фигуры людей и лошади проектируются при этом на фон облаков и вершин холмов. В результате подчеркивается высота мостика и своеобразие его конструкции, и нижняя точка съемки, следовательно, использована здесь для решения смысловых и изобразительных задач.

Но там, где нижняя точка использована фотографом из соображений чисто формальных, вне связи с содержанием, изображение подчас теряет жизненную правдивость, ибо непривычная точка зрения приводит к необычному показу объекта и часто к его искажению.

При верхней точке съемки (фигура б) предметы переднего плана проектируются на фон земли, при этом психология зрительного восприятия обуславливает оценку зрителем предметов переднего плана как приниженных, прижатых к земле. Съемка с верхней точки, следовательно, может быть использована в тех случаях, когда тема требует подобной изобразительной трактовки материала.

Вместе с тем верхние точки способствуют выразительному показу больших площадей, пространств, четкому показу расположения фигур и предметов в пространстве. Эти возможности съемки с верхних точек широко используются в практике фотографии.

Именно таким образом В. Егоров использовал верхнюю точку при съемке фото 26, где она дает возможность показать не только просторы Красной площади, расположенной на первом плане, но и широкую перспективу столицы в глубине кадра. При такой точке съемки сильно повышается горизонт в кадре, благодаря чему становится видимой верхняя плоскость объемного объекта съемки, что и способствует выразительности объемов и пространств (фигура а).

Очевидно, что высокий, низкий или средний, соответствующий нормальной точке зрения, горизонт в кадре выбирается фотографом в соответствии с содержанием снимка, что является одним из важных моментов в изобразительной трактовке снимаемого материала.

Высота точки съемки оказывает существенное влияние на характер общего композиционного строя снимка и играет большую роль при

раскрытии содержания снимка и организации художественной формы фотографической картины. Причем важное значение часто приобретает даже незначительное изменение высоты точки съемки.

При выборе высоты точки съемки решаются также вопросы соотношения главного объекта изображения и фона, на который объект проектируется в момент съемки, что направлено к четкому выделению главного и существенно важного в кадре.

Рассмотрим с этой точки зрения два снимка — фото 27 и 28.

Фото 27 снято с верхней точки. Такая съемка привела к тому, что лошадь и всадник — главное в кадре — проектируются на близкий к ним по тональности фон земли, сливаются с этим фоном и теряются на нем. В результате утрачены и ясность показа и вся динамика действия.

При съемке фото 28 правильно использована нижняя точка. Лошадь и всадница в этом случае проектируются на фон неба и четко рисуются в кадре, не говоря уже о том, что нижняя точка здесь способствует показу высоты прыжка.

Как уже говорилось, соответствующий выбор высоты точки съемки позволяет передать глубину изображаемого пространства и при центральной точке съемки, при фронтальной и даже симметричной композиции кадра.

На снимке Э. Евзерикина «В ткацком цехе» (фото 29) очень хорошо выражена глубина, пространственная протяженность интерьера, изображение дает полное представление о размерах цеха. Вместе с тем здесь использована центральная точка съемки. Пространство на снимке передается вследствие того, что правильно определена высота точки съемки. Снимок сделан сверху, и в результате в кадре четко обозначились закономерности линейной перспективы: параллельные линии стремятся сойтись в одной точке, в данном случае в центральной точке схода, уменьшение предметов по мере их удаления в глубину видно яснее, что и помогает изображению пространства.

Хорошо передается пространство и в симметричном по композиции снимке С. Иванова-Аллилуева (фото 30). Здесь главный объект изображения помещен в глубине кадра, передний же план составляет мостик, ведущий к дворцу Марли. Точка съемки — нормальная по отношению к главному объекту изображения, но по отношению к переднему плану она является верхней точкой, так что в этой части кадра также обнаруживаются линии, устремляющиеся к центральной точке схода. Главный объект изображения занимает центральное место в кадре, а смысловой центр совпадает с зрительным центром снимка, и взгляд зрителя, направляемый идущими к центру линиями, сразу же обращается к главному объекту изображения, в глубину, что и помогает изображе-

нию пространства на плоскости и восприятию этого пространства. В этом случае, следовательно, автор снимка и при фронтальной симметричной композиции добился передачи пространства и необходимого смыслового акцента. Таково значение выбора высоты точки съемки для изобразительного решения темы.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ КАДРА

В построении фотоснимка фотограф исходит из определенных размеров и формата картинной плоскости, прямоугольника, ограниченного рамкой кадра, в котором распределяются отдельные части объекта съемки в соответствии с основами фотокомпозиции.

Соотношение величин сторон прямоугольной рамки кадра может быть различным, и оно обуславливает формат фотоснимка. Различаются две основные группы форматов фотографического изображения — горизонтальные и вертикальные, с большим разнообразием соотношений сторон внутри каждой из групп. Существует также и квадратный формат изображения, встречающийся несколько реже.

В отдельных случаях при кадрировании снимка используют кривые линии, включая изображения в круг, овал и пр., но эти форматы не имеют достаточно широкого распространения и возникают не в процессе съемки, а лишь в процессе печати позитива или окончательного оформления снимка.

Пропорции вертикальных и горизонтальных сторон фотоснимка диктуются прежде всего характером снимаемого объекта, его пропорциями и зависящей от характера объекта изобразительной трактовкой темы.

Так, на снимке В. Шаховского «На леднике. Спуск в трещину» (фото 31) вертикальный формат изображения вызван тем, что здесь необходимо было показать глубину трещины ледника, ее размеры, рассказать о ней, как о серьезном препятствии, возникшем на пути человека. Эти задачи могли быть решены при использовании именно вертикального формата изображения и верхней точки съемки, так как такой формат и такая точка съемки дали возможность автору снимка включить в кадр необходимую часть ледника и трещины и правильно сопоставить их по масштабам с фигурой человека.

Горизонтальный формат снимка этого же автора «Акын Памира» (фото 32) вызван желанием показать народного поэта-певца Памира в типичной обстановке, на фоне характерного пейзажа, над которым разносится его песня.

Линейные очертания и размещение элементов пейзажа в пространстве вместе с принципом композиционной организации материала, избранным автором, обусловили почти квадратный формат фото 33 (В. Шаховской. «Зимний пейзаж»).

К вертикальному формату изображения часто прибегают при съемке поясного портрета, примером чего является портрет проф. Гедике работы С. Иванова-Аллилуева (фото 34), а также при съемке крупного плана, как это видно по работе того же автора — портрет киноактрисы М. Ладыниной (фото 35), где использование этого формата приносит хороший изобразительный результат.

Выбирая формат изображения, фотограф одновременно решает и вопрос заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного показа темы и сюжета снимка.

Так, при съемке объекта, например архитектурного сооружения, имеющего значительную высоту, но относительно небольшую протяженность по горизонтали, чаще всего бывает необходим именно вертикальный формат снимка. Правда, это справедливо только в том случае, если в композицию не включаются дополнительные элементы, могущие заполнить пространство горизонтального кадра. При отсутствии таких элементов горизонтальный формат будет менее пригоден, чем вертикальный, так как значительная часть кадра в этом случае останется незаполненной, а снимок будет производить впечатление композиционно незавершенного.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте. Этот формат дает также возможность показать в кадре обстановку, которая обогащает снимок, делает его полнее и убедительнее.

При определении формата изображения и установлении рамки кадра соблюдаются некоторые элементарные правила композиции снимка. К ним, например, относится следующая закономерность: в кадре, как правило, оставляется некоторое свободное пространство по направлению движения, поворота, жеста или взгляда человека.

Такая закономерность имеет свое логическое обоснование: пространство, оставленное в этой части кадра, как бы освобождает место для развития, продолжения движения и жеста, что очень важно для общей живости и динамичности фотографической картины.

Действительно, фотоснимок фиксирует и передает лишь один момент, одну фазу движения, что далеко не всегда оказывается достаточным для характеристики движения в целом. Свободное пространство, оставленное в кадре по направлению движения, дополняет характеристику этого движения, у зрителя создается представление о том,

как, в каком направлении будет развиваться это движение в дальнейшем.

Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда, не вызывают ощущения нарушения равновесия в снимке. Это пространство как бы заполняется ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, что уравнивает элементы композиции, и кадр в таких случаях выглядит композиционно завершенным.

Когда рамка кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом, она становится как бы препятствием на пути его движения. При этом движение останавливается, динамика снимка исчезает. Свободное пространство, остающееся в данном случае позади движущегося объекта, зрительно оценивается как случайное в снимке, ничем не оправданное, а равновесие в кадре явно нарушается.

По этим причинам в большинстве фотографических композиций размещение движущихся объектов осуществляется по сформулированному выше принципу. Вместе с тем в некоторых особых случаях возможно нарушение этой закономерности, если преследуется достижение определенного, задуманного автором эффекта, например неожиданная, резкая остановка движения в кадре или, наоборот, показ движения, возникающего в кадре неожиданно.

При определении границ кадра в портретных композициях очень точно должна быть установлена величина свободного пространства над головой портретируемого. В том случае, когда это пространство слишком велико, сюжетный центр композиции, которым в портрете всегда является лицо человека, смещается в нижнюю часть кадра и расходится с его зрительным центром. Стройность композиции при этом теряется из-за нарушения общего равновесия: такое изображение неустойчиво, имеет тяготение книзу.

По тем же причинам недопустимо слишком малое пространство над головой портретируемого. В этом случае голова портретируемого как бы упирается в рамку кадра, а со зрительным центром кадра совпадает не изображение лица, а изображение торса, деталей костюма и пр., то есть элементов второстепенных в портретной композиции, которые не должны привлекать внимания зрителя в первую очередь.

Очевидно также, что выбор границ кадра связан и с решением определенных выразительных задач, ибо тем или иным обрезом изображения может быть обусловлена различная эмоциональная, художественная выразительность снимка.

Часто во время съемки, и особенно при съемке малоформатной камерой, фотограф определяет границы кадра лишь приблизительно, с расчетом на более точное кадрирование снимка при проекционной печати, во время увеличения. И действительно, печать дает некоторые

возможности уточнения границ кадра, однако не следует переоценивать эти возможности.

В процессе печати может быть лишь несколько уточнена композиция снимка, задуманная и осуществленная автором при съемке.

Так, в ряде случаев при репортажной съемке бывает невозможно подойти к объекту и вести съемку с расстояния, обеспечивающего нужную в данном случае крупность плана. Возникающие при этом неточности композиции, как известно, устраняются при печати, где соответствующей степенью увеличения снимка легко достигается нужная крупность плана.

Но, естественно, не может быть выправлена при печати ошибка, вызванная неправильным определением высоты точки съемки или неправильным смещением точки съемки в сторону от ее центрального положения.

При печати легко могут быть устранены, исключены из кадра случайные и ненужные элементы, не участвующие в общем композиционном решении темы, в том случае, если эти элементы расположены у краев кадра.

Однако невозможно исправить при печати недостатки композиции, связанные с неудачным размещением отдельных ее элементов относительно друг друга, с неправильным решением вопросов соотношения главного объекта изображения и фона.

И целый ряд других композиционных неточностей не может быть устранен в процессе печати. Например, размещение в кадре при съемке элементов композиции без учета пропорций будущего снимка приводит к тому, что при печати в кадре остается много пустого пространства, не заполненного или в горизонтальном, или в вертикальном направлении. Исключение же этого пространства путем кадрирования при печати приводит к нарушению пропорций снимка, к кадрам, принудительно вытянутым в высоту или ширину и, следовательно, композиционно незаконченным.

Вопросы окончательного композиционного завершения фотоснимка должны продумываться и решаться фотографом только в процессе съемки, а неточности композиции, которые фотограф рассчитывает устранить в процессе печати, должны быть также ясны ему при съемке, где он должен строить снимок возможно более точно и уж, во всяком случае, с учетом ограниченных возможностей исправления композиции при печати.

Подводя итоги, можно сказать, что первичными элементами композиции фотографической картины являются элементы конструктивного построения снимка, с которых начинается композиционная организация материала, и к которым относятся: определение направления съемки,

расстояния от точки съемки до объекта съемки, выбор крупности плана, высоты точки съемки, границ кадра.

Перечисленные элементарные приемы композиционного построения снимка помогают решению задач композиции картины в широком смысле этого слова. И поскольку дальнейшая работа над композицией снимка, над изображением пространства, объемной и контурной формой фигур и предметов, фактур и цветов объекта съемки связана прямо и непосредственно с освещением объекта, представляется целесообразным в следующей главе изложить именно вопросы освещения при фотосъемках с тем, чтобы в дальнейшем, при разборе более сложных изобразительных и композиционных задач, свободно оперировать этим материалом.

Глава третья

ОСВЕЩЕНИЕ ПРИ ФОТОСЪЕМКАХ



ОСВЕЩЕНИЕ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ КАК ОДНО ИЗ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ФОТОГРАФИИ

Одним из самых выразительных изобразительных средств фотографии, находящихся в распоряжении фотографа, является освещение объекта съемки.

Световой поток, падая на освещаемое тело, количественно по-разному отражается в направлении глаза наблюдателя. Количество отраженного в этом направлении света зависит от углов, которые образуются ограничивающими тело поверхностями с направлением падающего на освещаемое тело светового потока. Чем больше этот угол, тем меньше отражается света, тем более темной кажется наблюдателю эта поверхность. Характер отражения зависит также от фактуры и цвета поверхности, о чем речь пойдет ниже, в главе четвертой.

Различная яркость отдельных участков освещенного тела создает у человека представление об объемной форме предметов, об их расположении в пространстве.

Выразительность передачи объема и фактуры предметов, а также впечатление от пространственной протяженности наблюдаемого объекта решающим образом зависят от условий освещения, при которых ведется наблюдение. Существуют, например, условия освещения, при которых выразительность объемной формы предметов и ощущение пространства теряются. Так, при одинаковой яркости переднего плана и предметов, расположенных в глубине, пространство скрадывается, предметы воспринимаются, как близко расположенные друг к другу.

При одинаковой яркости и одинаковом цвете фигуры и фона затрудняется восприятие контурной формы фигуры, и она сливается с фоном. При одинаковой яркости всех поверхностей, ограничивающих объемную форму предмета, теряется ощущение объемной формы, так как становятся плохо различимыми грани, выпуклости и впадины, характеризующие данную объемную форму.

Но существуют и другие условия освещения, которые подчеркивают и выявляют объемные формы, пространственность и фактуру объекта съемки. Так, притемненный передний план и освещенная глубина подчеркивают пространственную протяженность объекта. Контурная форма темной фигуры хорошо рисуется на светлом фоне, так же как хорошо рисуется и контурная форма светлой фигуры на темном фоне. Различная яркость поверхностей, ограничивающих объем, подчеркивает объемность предмета, способствует выявлению его объемной формы.

Из каких же элементов складывается выразительное освещение объекта в реальной действительности?

Световой поток, падающий на объект, ярко освещает поверхности, обращенные к нему, образуя на объекте так называемые светá.

На глянцевых и зеркальных поверхностях в тех местах, где эти поверхности образуют с направлением падающего светового луча углы зеркального отражения, возникают блики.

На неосвещенных сторонах предметов появляются так называемые собственные тени.

Предметы отбрасывают тени на окружающие их поверхности, образуя падающие тени.

В свою очередь и окружающие предмет поверхности, отражая и рассеивая падающий на них свет, «освещают» рассматриваемый предмет. Эта «подсветка» особенно заметна на теневых сторонах предмета, где образуются так называемые рефлексы.

Резкое деление освещения на светá и тени особенно заметно в том случае, если объект освещается одним источником света. При нескольких источниках света градация светотени на объекте делается более тонкой за счет образования светов в тех местах, где предмет освещается всеми действующими источниками света; теней, появляющихся на тех участках, где объект не освещается ни одним из действующих источников света, и полутеней, образующихся в местах, освещаемых лишь некоторыми из действующих источников света.

Различные сочетания этих элементов освещения зависят от разнообразнейших световых условий, существующих в действительности, и, следовательно, характеризуют световую обстановку, в которой происходит действие, и условия освещения, при которых рассматриваются предметы.

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

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

Если объект освещен несколькими источниками света, тени теряют свою густоту и резкость очертаний, делаются прозрачными и легкими, на объекте образуются мягкие переходы от света к тени, появляются полутени, контрасты светотени смягчаются. Несколько источников света создают разнообразные освещенности на различных участках объекта, и потому тени и света на этих участках объекта могут быть по густоте и силе самыми различными. В таких условиях освещения на объекте возникают многообразные и тонкие светотеневые сочетания, во многом содействующие пластической лепке объемных форм.

Очевидно, что характер светотени, сочетание различных элементов освещения и величины освещенностей характеризуют источник света, а по эффекту освещения легко возникает представление о самом источнике света даже в тех случаях, когда он находится вне поля зрения наблюдателя и когда виден не сам источник, а лишь результат его действия.

Эффект освещения конкретизирует обстановку, ибо понятие «конкретная обстановка» охватывает собой не только место, но и время действия, время года и суток, а следовательно, и определенные условия освещения. Эффекты освещения обладают способностью оказывать на человека определенное психологическое воздействие, способствуют возникновению различных настроений, возбуждают определенные ассоциации, по-разному заставляют воспринимать один и тот же видимый объект.

Например, совершенно различное эмоциональное воздействие оказывает на человека один и тот же пейзаж, освещенный солнцем и затлитый лунным светом. Яркое солнечное освещение обычно связывается у человека с радостью, счастьем, ибо свет солнца оживляет природу, а само солнце является источником всей жизни на земле. Но вместе с тем солнечный луч, проникший случайно в мрачное, темное помещение, по закону противопоставления, контраста, может лишь подчеркнуть темноту и мрачность этого помещения.

Условия освещения, играющие столь важную и многообразную роль в жизни человека, естественно, нашли самое широкое отражение в произведениях различных видов искусств. Это и понятно: реалистическое искусство, отражающее реальную действительность, не могло пройти мимо такого важного момента в этой действительности, как различные условия освещения.

Различные условия освещения, конечно, не просто воспроизводятся художниками в их произведениях, что являлось бы еще не

достоинством, а лишь необходимым условием существования произведения реалистического искусства. В этом случае свет играл бы лишь чисто служебную роль. Художники-реалисты хорошо знают свойства эффектов освещения и их способность влиять на восприятие человеком наблюдаемой им картины жизни; они широко используют эти свойства в своих произведениях, ибо правдивость и выразительность освещения способствуют правдивости и выразительности всего произведения.

Превосходными примерами художественного воспроизведения и творческого использования выразительности эффектов освещения могут служить картина В. Д. Поленова «Больная» и картина В. Е. Маковского «Вечеринка» (обе находятся в Государственной Третьяковской галлерее). Эффекты освещения в этих картинах тесно связаны с их идейным содержанием и усиливают впечатление, производимое на зрителя этими полотнами.

В картине Поленова воспроизводится эффект освещения, создаваемый настольной керосиновой лампой, затененной зеленым абажуром. В комнате царит полумрак, и центральное световое пятно у источника света охватывает не лица и фигуры людей, а лишь такие детали обстановки, как край постели больной и столик с лекарствами, — детали, которые ясно и красноречиво характеризуют происходящее. Художник смело оставляет в полутьме фигуру человека, стоящего в глубине слева, и даже лицо главного персонажа картины — самой больной. Полутень, в которой находится это лицо, подчеркивает его болезненность: лицо выглядит потемневшим, как это бывает у тяжелобольных. И вместе с тем благодаря такому распределению светотени в картине художник избежал изображения излишних в художественном произведении натуралистических подробностей и деталей истомленного болезнью лица.

Общая световая картина необычайно убедительно раскрывает перед зрителем обстановку и атмосферу комнаты больного, с ее полумраком, настороженной тишиной и запахом лекарств.

Закономерности реального эффекта освещения воспроизведены здесь со всем необходимым правдоподобием: наиболее ярким световым пятном является сам источник света — абажур лампы, основное световое пятно находится в непосредственной близости к источнику света, за пределами этого пятна уровень освещенности резко снижается. Количество рассеянного света в комнате очень невелико. Наличие в картине яркого источника света и небольшое количество света рассеянного обуславливают значительный интервал яркостей.

Именно этими закономерностями характеризуется реальный эффект освещения от керосиновой лампы, и соблюдение их в картине делает таким правдивым и убедительным живописный эффект освещения.

Не менее удачен эффект освещения в картине В. Е. Маковского, ибо он также использован для характеристики обстановки, в которой происходит действие. Висячая лампа ярко освещает центральную группу, и четкая светотень делает фигуры и лица людей живыми, объемными. Центральное световое пятно от лампы сосредоточивает внимание зрителей на главных действующих лицах картины.

Интересно художник отрабатывает светом фигуры участников вечеринки, сидящих в глубине комнаты. Они освещены слабо, свет от лампы не достигает углов комнаты, и лица людей трудно было бы рассмотреть при этом освещении. Художник, стремясь к правдивому воспроизведению обстановки во всех ее деталях, написал лица этих людей при свете зажатой спички, от которой сидящие закуривают. Этот дополнительный свет позволяет ясно видеть лица участников вечеринки, находящихся далеко от основного источника света.

Эффекты освещения в произведениях великих русских художников использованы не ради живописных или чисто формальных их качеств и не являются самоцелью. Они используются в картинах в соответствии с их содержанием, в строгой зависимости от него и ставятся на службу этому содержанию, так как в тех случаях, «когда художник сосредоточивает все свое внимание на световых эффектах, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений, — его искусство, по необходимости, остановится на поверхности явлений. А когда он поддается искушению поражать зрителя парадоксальностью эффектов, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному»*.

Многочисленные примеры показывают, что успех работы художника со светом зависит не от того, «эффектен» или «неэффектен» тот или иной световой рисунок, но от того, насколько ясную задачу освещения поставил перед собой художник, насколько точно он представляет себе взятый за основу эффект освещения в реальной действительности, насколько правдиво и образно он воспроизводит его в художественном произведении, насколько точно созданный эффект освещения соответствует содержанию произведения искусства и способствует раскрытию этого содержания.

Говоря о соответствии художественного эффекта освещения эффекту освещения реальной действительности, мы имеем в виду его правдивость, выразительность, художественную впечатляемость, но отнюдь не протокольно точное, натуралистическое воспроизведение

* Г. В. Плеханов, Пролетарское движение и буржуазное искусство, Соч., т. XIV, стр. 78—79.

эффекта освещения, ибо точное копирование действительности никогда не являлось предпосылкой для создания совершенного произведения искусства.

Реалистическое искусство отражает жизнь такой, как она есть, но это не значит, что произведение искусства сводится к простой фиксации жизненных фактов, ибо факт, по словам М. Горького, еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Эта правда искусства рождается из отношения автора к факту. И факт в искусстве всегда представляет собой как бы очищенный от всего случайного и дополненный факт жизни, в котором выкристаллизовывается существенное, типическое, характерное.

Эти рассуждения могут быть полностью отнесены и к вопросу создания эффекта освещения в произведении искусства, ибо и здесь задачи художника сводятся не к протокольно точному воспроизведению, копированию естественных закономерностей освещения, а к использованию их для выразительного и впечатляющего показа действия.

ПОНЯТИЕ «ЭФФЕКТ ОСВЕЩЕНИЯ»

Именно с этих изложенных выше позиций должна рассматриваться работа со светом в фотографии, где значение освещения объекта съемки повышается еще и в связи с тем, что здесь свет является основой построения фотографического изображения.

В работе фотографа при выборе или специальном создании определенных условий освещения для целей съемки одновременно и взаимосвязанно решаются три основные задачи освещения. Первая из них — композиционная, она состоит в выборе или создании условий освещения, наиболее выразительно раскрывающих данный сюжет, содержание снимка, в использовании этих условий освещения для композиционного построения снимка. Решая композиционную задачу освещения, фотограф использует как действенные элементы композиции световые пятна и лучи, тени, блики и пр., использует для композиционного построения кадра притемненный передний план и высветленную глубину, организует световой акцент на главном в кадре, затеняет элементы второстепенные и т. д.

Второй задачей освещения является задача изобразительная. Ее решение связано с изображением объемного и пространственного трехмерного мира на двухмерной плоскости снимка, с созданием

на плоскости иллюзии объемов и пространств, для чего требуется специальное использование освещения.

Третья задача освещения определяется как задача чисто фотографическая, техническая. Ее решение направлено к тому, чтобы технически совершенно выполнить на фотоснимке творческие замыслы фотографа. Решая эту задачу, фотограф создает на объекте съемки необходимый для правильной экспозиции уровень освещенности, устанавливает на объекте определенный интервал яркостей, который способна правильно передать негативная пленка данной фотографической широты, и т. п.

В связи с тем, что практически почти в любых условиях освещения, достаточных для получения правильно экспонированного негатива, может быть получен какой-то снимок, часто при съемке решается лишь одна задача освещения — задача фотографическая. При этом вся работа со светом сводится к получению на объекте освещенностей, необходимых для правильной экспозиции. Творческая, изобразительная задача освещения в этих случаях в расчет не берется, так же как исключается из сферы внимания фотографа и решение композиционной задачи освещения — свет не используется в качестве композиционного элемента фотографического снимка.

В результате такого обеднения возможностей освещения появляются фотоснимки с очень слабой изобразительной формой, неинтересные по свету и тональности. Например, на натуре съемки часто ведутся при маловыразительном свете солнца, стоящего в зените или близко к нему, при освещении объекта съемки передним светом, равномерно и плоско заливающим объект. Съемки в интерьерах также нередко ведутся только при одном переднем свете осветительных приборов, что обуславливает равномерные освещенности по всему снимаемому пространству и нередко лишает изображение всякой выразительности.

Между тем всестороннее использование всех возможностей освещения значительно обогащает изобразительный результат, делает фотоснимки более интересными, выразительными, впечатляющими.

В групповом портрете работы Дм. Бальтерманца «Кукрыниксы» (фото 36) решены все три задачи освещения. В основе светового построения здесь лежит направленный свет, посылаемый источником, находящимся в верхней левой части кадра, за мольбертом. На местоположение источника указывает распределение световых бликов и теней в кадре. Этот свет входит закономерным композиционным элементом в общую композицию снимка, так как в заполнении картинной плоскости участвует и центральное световое пятно, охватывающее собой фигуры художников, и тень, замыкающая кадр сверху, и полутень, обрамляющая кадр. Решена здесь и вторая, изобразительная задача освещения: чередование полутеней и освещенных участков сообщает снимку про-

странственность, чему способствует нарастание яркостей от первого плана в глубину. Светом отработаны также объемы, пластическая форма лиц, фактуры объекта съемки.

Фотографическая задача освещения также решена полностью: снимок сделан на отличном техническом уровне, изображение в светах, полутенях и тенях детализировано в той степени, в какой это необходимо при воспроизведении данного эффекта освещения. Это достигается правильным балансом освещения, умелым сочетанием интенсивности направленного света и подсветки, которая заполняет объект съемки мягким рассеянным светом, не нарушающим единства светового построения, закономерностей воспроизводимого эффекта и поддерживающим этот эффект.

В результате такой работы со светом снимок получается правдивым, убедительным и несет в себе элементы изобразительной трактовки действительности при передаче ее на фотографической картине.

Композиционная, изобразительная и фотографическая задачи освещения должны ставиться и решаться не только при работе с осветительными приборами, в условиях специального ателье или при съемке в интерьере, но также и при натурных съемках, примером чего является пейзаж, показанный на фото 37.

В этом натурном снимке свет и создаваемые им эффекты активно участвуют в композиционном построении кадра. Элементами композиции являются тонкий рисунок неба, солнце, находящееся в кадре, мягкий световой блик, обогащающий красками полутень переднего плана, и сама полутень, занимающая нижнюю часть снимка.

Решая изобразительные задачи, автор снимка добивается отличной передачи фактуры в тени, мягкой отработки рельефа местности и пространства. Тонкое решение композиционных и изобразительных задач становится в этом случае возможным лишь при очень четком решении задач фотографических, технических, при отличном качестве негатива в частности.

Таким образом, и на натуре фотограф имеет возможность для раскрытия темы использовать свет, его композиционные и изобразительные функции, тем более что условия натурального освещения чрезвычайно многообразны и могут быть положены в основу самых различных и изобразительно интересных по световому построению снимков.

Так, при световом решении снимка может быть использовано сочетание сумеречного естественного освещения и света электрических огней. Общий рассеянный свет создает при этом освещенности хотя и низкие, но вполне достаточные для проработки необходимых деталей, и с общей, несколько приглушенной тональностью снимка хорошо сочетаются световые пятна электрических огней, а вся световая

обстановка создает выразительную и живописную картину раннего вечера.

Мягкое солнечное освещение в снимке И. Шагина «Аллея парка» (фото 38) способствует созданию определенного настроения в пейзаже, характерного для осени, для последних еще теплых и солнечных дней. Этот снимок интересен также и по линейной композиции.

Таким образом, разнообразные условия освещения на натуре позволяют решать не только фотографическую, техническую задачу освещения, но и изобразительную и композиционную задачи.

Вместе с тем нередко еще встречаются натурные снимки, в которых естественное освещение используется лишь как техническое средство получения фотографического изображения, без всякого учета его композиционных и изобразительных возможностей. Такие снимки, как, например, фото 39, всегда выглядят серыми и монотонными. Солнце здесь освещает объект съемки со стороны фотоаппарата, и свет ровно заливает все пространство; тени, падающие от предметов и фигур, в этом случае скрываются за самими предметами и фигурами, и снимок лишается выразительной светотени, а объемы и пространства, неотработанные светом, теряются в фотографическом изображении.

Снимок 40 сделан при искусственном освещении, но и здесь решается лишь техническая задача освещения, а закономерности реального эффекта освещения нарушены. Хотя в кадре ясно виден действующий источник света (горит висячая электрическая лампа под абажуром), необходимого светового акцента в снимке нет.

Сама горящая лампа всегда является наибольшей яркостью из всех находящихся в поле зрения наблюдателя, а освещенности под лампой всегда будут больше освещенностей за пределами центрального светового пятна. Эти закономерности эффекта также нарушены при съемке. Распределение яркостей в кадре, согласованное с реальным эффектом освещения, использование центрального светового пятна в качестве композиционного элемента безусловно повысили бы общую выразительность снимка.

Подводя итоги, можно сказать, что фотосъемка всегда связана с решением композиционных изобразительных и фотографических задач освещения, с выбором или специальным созданием определенных условий освещения, находящихся в прямой зависимости от содержания снимаемого кадра. Эти самые разнообразные условия освещения, или, иначе, **э ф ф е к т ы о с в е щ е н и я**, и лежат в основе работы фотографа со светом.

Понятие «эффект освещения» следует толковать широко, оно охватывает все различные условия освещения в реальной действительности и все разнообразие их изобразительной трактовки в фотографических снимках. В фотоработах с равным правом могут

существовать как эффекты лампы, вечернего или утреннего освещения, так и эффекты освещения в солнечный или пасмурный день на натуре.

Эффект освещения в фотографическом снимке должен удовлетворять следующим требованиям:

соответствовать содержанию снимаемого эпизода и быть направленным на глубокое раскрытие этого содержания;

быть жизненно правдивым и характеризовать место и время действия;

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

световой рисунок кадра должен быть всегда четко выражен, в связи с этим действие всех вспомогательных источников света, осветительных приборов, которые могут быть использованы при фотосъемках, должно быть подчинено действию главного источника, определяющего эффект освещения;

эффект освещения при фотосъемке должен быть не натуралистическим, протокольным воспроизведением того или иного эффекта, существующего в реальной действительности, а являться его художественным изображением.

Практика работы показывает, что, если эффект освещения удовлетворяет этим требованиям, результат работы со светом всегда выразителен, художествен, эмоционально впечатляет. В противном случае фотограф только формально, сообразуясь лишь с техническими требованиями фотосъемки, освещает снимаемый объект, и тогда результат его работы со светом будет всегда маловыразителен, нехудожествен.

ВИДЫ СВЕТА И МЕТОДИКА ОСВЕЩЕНИЯ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ

Анализ любого эффекта освещения, созданного для целей фотосъемки, показывает, что он образуется в результате действия нескольких видов света, среди которых первым должен быть выделен так называемый **р и с у ю щ и й с в е т**.

Рисующим светом называется тот основной направленный поток световых лучей, которым создается основа эффекта освещения, обрисовывается объемная форма фигур, рельефов и пространства объекта

съемки, производится раскладка светотени и тональных масс. Рисующий свет прежде всего определяет основное направление света и распределение световых пятен и теней в кадре, что дает зрителю представление об источнике света, освещающем снимаемый объект.

На объекте съемки рисующий свет образует светá, собственные и падающие тени. Выбирая направление рисующего света или устанавливая этот свет на объекте съемки, следует помнить, что тени, их форма и густота столь же важны для передачи на снимке объемных форм предметов, пространства и фактуры, как и светá, что тень — это не просто неосвещенное место, а тональный элемент композиции, часто завершающий общий композиционный строй снимка и играющий первостепенную роль в его тональном решении.

При солнечном освещении все солнечные пятна и блики созданы рисующим светом, все поверхности объекта съемки, обращенные к солнцу, освещены рисующим светом.

Создавая специальный эффект освещения от настольной лампы, с помощью рисующего света получают световые пятна, подобные тем, которые мы видим в реальной действительности в помещении, освещенном этим источником света.

Наличие направленного рисующего света на объекте обуславливает светотеневой рисунок изображения, характеризующийся ясно обозначенными светами и тенями, которые в разных случаях могут иметь разнообразные очертания и различные соотношения, контраст.

Светотеневой рисунок изображения, как это показывает фото 41, дает возможность выразительно нарисовать объемную форму и рельефы, а также фактуру, поверхностную структуру изображаемого объекта.

Светотеневой рисунок изображения может быть положен в основу светового решения портрета и часто используется в портретных съемках, давая выразительный результат.

В такой манере решен портретный этюд на фото 42.

Рисующий свет на объекте всегда образуется в результате действия наиболее сильного из всех источников света, освещающих снимаемый объект. На природе рисующим светом является свет солнца, в интерьере — свет из окон (днем) или свет от источников искусственного освещения (вечером). При съемке со специальными осветительными приборами рисующий свет образуется приборами направленного действия с резко ограниченным пучком световых лучей.

Практика фотосъемки выработала определенную методику работы со светом. По этой методике первым видом света, который определяется или специально устанавливается на объекте, является рисующий свет. Так, при съемке на природе или в интерьере в существующих естественных условиях освещения прежде всего должно быть определено

направление падения основного светового потока, что обычно достигается соответствующим выбором точки и направления съемки по отношению к направлению падения основного светового потока и, если это возможно, выбором времени съемки, наиболее благоприятного для световой отработки объекта съемки, для его выразительного показа на фотоснимке.

При съемке в специальных ателье или со специальными осветительными приборами прежде всего должно быть определено направление падения световых лучей основного прибора освещения, посылающего на освещаемый объект поток рисующего света и воспроизводящего на объекте и снимке действие какого-либо реального, естественного или искусственного, источника света. Но рисующий свет является лишь одним из элементов освещения и, взятый сам по себе, характера освещения полностью еще не определяет.

Большое значение для выразительного освещения объекта съемки, для создания полноценного эффекта освещения имеет так называемый **заполняющий свет**.

Заполняющим (общерассеянным) светом называется такой свет, задачей которого является заполнение всей кубатуры объекта съемки или отдельных его частей.

Рисующий свет освещает лишь отдельные участки объекта съемки, оставляя совершенно неосвещенными другие его участки. Одно такое освещение приводит к высокому интервалу яркостей на объекте и контрасту фотографического изображения, к отсутствию проработки деталей в тенях. Заполняющий рассеянный свет освещает эти теневые, не освещенные рисующим светом участки.

Освещенность, создаваемая заполняющим светом, может иметь неодинаковую величину в различных частях освещаемого объекта, ибо эта величина тесно связана с уровнем освещенностей, создаваемых рисующим светом. Так, при нормальном контрасте изображения чем выше освещенности, образуемые рисующим светом, тем выше должны быть и освещенности, создаваемые светом заполняющим.

Понятно, что заполняющий свет определяется или устанавливается на объекте после того, как определен или установлен свет рисующий, и соотношение яркостей, образованных двумя этими видами света, определяет характер и эффект освещения.

Значение заполняющего света для определения характера освещения чрезвычайно велико. Действительно, раскладка световых пятен и бликов, создаваемых рисующим светом в интерьере, может быть одинаковой как при солнечном, так и при лунном освещении; направление рисующего света и распределение светов и теней на объекте в обоих случаях могут совпасть. В реальной действительности различие этих эффектов будет прежде всего сказываться в величинах освещенностей,

при создании же эффекта освещения для целей фотосъемки величины этих освещенностей сблизятся, так как фотограф неизбежно связывает их с величиной светочувствительности негативного материала, на котором ведется съемка.

Различие этих эффектов освещения при фотосъемке скажется прежде всего в количестве заполняющего рассеянного света, которое, как и в реальной действительности, различно в первом и втором случаях: при солнечном освещении интерьер наполнен большим количеством рассеянного света, при эффекте лунного освещения заполняющий свет будет присутствовать в интерьере в самом незначительном количестве. Это приведет к известному контрасту светового рисунка, характерному для эффекта лунного освещения в интерьере.

Условия работы фотографа позволяют в целом ряде случаев регулировать количество заполняющего света на объекте съемки. Например, при съемке крупных планов на открытом воздухе при дневном солнечном освещении подсветка теневой части лица может быть осуществлена использованием отражателей — небольших щитов, оклеенных фольгой или белой бумагой или окрашенных порошком алюминия.

При работе в интерьере основным рисующим светом на объекте будет естественный дневной свет, падающий из окон. Тогда в качестве источников заполняющего света могут быть использованы лампы накаливания, осветительные приборы, имеющиеся у фотографа, свет которых должен обеспечить достаточную проработку деталей в тенях на сюжетно важных элементах кадра, например на лице и фигуре человека или на группе людей, расположенных на переднем плане.

Сейчас в практику работы фоторепортера прочно входят импульсные лампы, дающие очень высокие освещенности. Наличие этих ламп позволяет вести съемку в интерьерах, где естественный дневной свет создает высокий интервал яркостей, высокие контрасты. Сочетание прямого солнечного света, падающего из окон и являющегося здесь рисующим светом с интенсивной подсветкой от импульсных ламп, дающих в таком случае свет, заполняющий глубокие тени, может обеспечить очень интересный изобразительный результат.

При съемках в специальных ателье или со специальными осветительными приборами легко установить необходимый уровень яркостей, создаваемых приборами заполняющего света. Очевидно, эти яркости должны быть всегда ниже яркостей, образованных рисующим светом; заполняющий свет не может спорить по своему значению с рисующим светом, а тени, освещенные заполняющим светом, при всех условиях должны сохранить свой характер теней.

Приборы заполняющего света, играющие в этих случаях вспомогательную роль, не должны обнаруживать своего действия: направление падения заполняющего света не может быть видно на снимке, так же

как не должны возникать вторые тени, нарушающие распределение светотени от рисующего света, так как это приводит к потере четкости эффекта освещения. Поэтому в качестве приборов заполняющего света обычно используются приборы с меньшей силой света, а по характеру светового пучка это всегда будут приборы, дающие широкий пучок рассеянного света.

Но общий рассеянный заполняющий свет может выполнять не только вспомогательные функции, поддерживая и уточняя световой рисунок, создаваемый рисующим светом, он может явиться и основой светового построения снимка, образуя так называемое светотональное изображение.

Снимок гипсовой модели (фото 43) выполнен при общем рассеянном освещении, при использовании одного лишь заполняющего света. Ярко выраженная светотень в снимке отсутствует, но объемная форма и рельефы фигуры читаются достаточно четко, нарисованные тоном, который мягко переходит от светлого к темному на округлых поверхностях модели.

Модель освещалась одним источником света, направленным от аппарата, и освещенность всех участков фигуры здесь одинакова. Разные же яркости этих участков и разная их светлота на снимке образуются за счет различного количества света, отраженного от каждого участка модели по направлению к аппарату. Известно, что количество отраженного света меняется в зависимости от угла, образованного направлением падения луча и освещаемой плоскостью.

Фото 44 показывает, что светотональный рисунок изображения в ряде случаев может служить основой для получения тонкого, интересного по тональному решению фотоснимка и может быть использован для решения смысловых и изобразительных задач.

Но двумя этими видами света (рисующим и заполняющим) еще не обеспечивается достаточная световая отработка фигур и деталей объекта съемки и особенно лиц людей. Для этих целей существует так называемый моделирующий свет.

Моделирующим светом (подсветом) производится светотональная отработка фигур и рельефов объекта съемки. Для получения лучшей градации светотени с помощью моделирующего света обычно обрабатывают теневую сторону объектов. Моделирующий свет находит также широкое применение в отработке светотональных переходов от бликов рисующего света к теням, освещенным заполняющим светом; создавая дополнительные тона и полутона в снимке, моделирующий свет обогащает палитру художника.

В снимке гипсовой модели (фото 45) моделирующий свет использован именно таким образом: яркие света (слева) здесь слишком резко контрастировали бы с глухими тенями (справа), если бы промежуточ-

ный средний тон, образованный в снимке моделирующим светом, не создал на модели гармоничного тонального перехода от света к тени.

Таким образом, моделирующий свет способствует созданию на объекте полутеней и, отрабатывая теневые участки, воспроизводит в них эффект рефлексов, подсветки объекта отраженным окружающими предметами светом. Такой рефлекс, лишаящий тень однообразной тональности, однотонности, хорошо виден на фото 46.

Понятно, что моделирующий свет, приводящий в светотональное единство освещенности, создаваемые рисующим и заполняющим светом, устанавливается на объекте съемки после того, как установлены рисующий и заполняющий свет.

Поскольку моделирующий свет, выполняющий тонкие художественные задачи, требует точной установки на объекте, приборами моделирующего света могут служить приборы направленного действия с ограниченным пучком световых лучей.

При наличии трех осветительных приборов фотограф на портретной съемке может добиться выразительных и художественных результатов, используя эти приборы как источники рисующего, заполняющего и моделирующего света.

Имея два прибора и снимая портрет в помещении днем, можно использовать в качестве основного рисующего света дневной свет из окна, как световой поток, создающий наибольшие яркости на объекте. Подсвечивая одним из приборов теневую часть лица и приводя две эти яркости в светотональное единство с помощью второго прибора, который будет здесь выполнять функции моделирующего света, можно также получить интересные световые решения.

Окончательную световую обработку объект съемки получает после установки контурного, или контрового, света. Оба эти термина, принятые для обозначения одного и того же вида света, указывают на то, что этот свет очерчивает контуры фигуры или отдельных элементов объекта съемки, а это возможно лишь при установке осветительного прибора с направления противоположного, или контрового, к направлению луча зрения объектива съемочного аппарата.

В практике фотосъемки часто встречаются случаи, когда два элемента объекта съемки, находящиеся на разном расстоянии от аппарата и проецирующиеся один на другой, имеют близкие по величине фотографические яркости. Практически это приводит к тому, что оба элемента кадра сливаются друг с другом. Контурный свет, установленный на фигуре, рисует контурную форму фигуры и хорошо отделяет фигуру от фона благодаря повышенной яркости контуров, что и сообщает изображению необходимую пространственность.

При контровом освещении тени в кадре приобретают доминирующее значение по отношению к светам, так как объектив «видит» и фиксирует

предметы и фигуры с их неосвещенной стороны, фигура при этом освещении приобретает характер силуэта (фото 47). Но при соответствующем количестве заполняющего света на объекте изображение получает достаточную детализировку в тенях, чему также способствует значительная фотографическая широта современных негативных материалов. Поэтому такое полусилуэтное изображение характеризуется достаточно выразительной передачей объемной формы при сохранении общего характера контрового освещения (фото 48).

Контровой свет может быть использован в сочетании с рисующим и заполняющим светом (фото 49). В этом случае тени теряют свое доминирующее значение в кадре, пропадает и характерный рисунок, свойственный контровому освещению. Здесь контровой свет является лишь одним из элементов освещения, разнообразным характер светового рисунка кадра и обогащающим его живописными бликами. Именно в таком качестве чаще всего присутствует контровой свет в фотографии, давая хорошие изобразительные результаты и в применении к портретной съемке.

Портрет артистки МХАТ И. Гошевой работы С. Иванова-Аллилуева (фото 50) построен на мягкой светотени. Прибор рисующего света установлен в передне-боковом направлении, несколько сверху. В общем световом решении снимка участвует также и контровой свет, создающий блики на волосах и костюме. Такое использование контрового света чрезвычайно распространено в портретной фотографии: яркие блики, оживляющие изображение и как бы обогащающие палитру фотографа, могут оказаться нежелательными на лице портретируемого, так как резко обрисовывают рельеф лица, что допустимо не во всех случаях портретной съемки. Поэтому контровым светом часто освещаются лишь волосы и контуры фигуры.

Контровой свет широко используется для отработки прозрачных и полупрозрачных сред. Например, стекло, фактура которого характеризуется бликами, образующимися в результате преломления света на его гранях, выглядит убедительно и живописно именно при освещении его контровым светом (фото 51).

Помогает контровое освещение и отработке водных и снежных или ледовых поверхностей на натуре и отработке воздушной дымки в снимке В. Шаховского «Утро» (фото 52).

В тех случаях, когда съемка ведется в условиях специального ателье или с использованием нескольких осветительных приборов, контровой свет устанавливается после того, как установлены все другие виды света.

Приборами контрового света обычно служат приборы направленного действия с ограниченным пучком световых лучей.

Такова методика работы со светом при фотосъемках.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ НЕКОТОРЫХ УСЛОВИЙ ОСВЕЩЕНИЯ

При создании специального освещения на объекте съемки фотограф зрительно оценивает общую световую картину и корректирует соотношение яркостей, создаваемых различными видами света, приводя их в гармоническое единство, добиваясь выразительного светового решения снимка. Эта работа, носящая название создания светового баланса на объекте съемки, является главным и решающим звеном в работе фотографа со светом.

В случаях, когда съемка ведется при искусственном освещении, специально устанавливаемом фотографом для целей фотосъемки, как уже говорилось выше, освещенности на объекте распределяются в соответствии с естественными закономерностями, наблюдаемыми в реальной действительности. Фотограф должен внимательно наблюдать и изучать различные эффекты освещения, закономерности распределения светов и теней на объектах при этих эффектах освещения. Только тогда его работа со светом будет осмысленной и направленной на отражение правды жизни средствами фотографии.

Каковы, например, эти закономерности при освещении объекта одним источником света — лампой, свечой и пр.? Тени в этом случае ложатся радиально, расходясь от источника света, расширяясь и увеличиваясь с удалением от источника света, и иногда приобретают причудливые очертания. Очертания эти тем резче, чем ближе теневой участок к источнику света, в глубине же они смягчаются, и тени теряют свою определенность. При одном источнике, освещающем объект направленным светом, образуется очень незначительное количество света рассеянного, вследствие чего контрасты светотени при этом освещении достаточно высоки.

Решающее влияние на характер освещения оказывает расположение источника света по отношению к снимаемому объекту.

Так, при освещении объекта съемки передним светом объемы бывают менее выраженными, чем при боковом освещении. Прямой передний свет обычно невыгоден для пространственных объектов, имеющих значительную протяженность в глубину (интерьеры, пейзаж). Разноудаленные предметы при этом получают близкие друг к другу по величине освещенности, вследствие чего на снимке плохо передается пространство, теряется многоплановость объекта съемки. Собственные и падающие тени в этом случае оказываются за предметами и невидимы с точки зрения аппарата, а это обедняет световой рисунок изображения.

Боковое освещение, при котором освещается только одна сторона предметов, связано с образованием больших собственных теней, и в

этом случае при фотосъемке, как правило, бывает желательна подсветка теневой стороны, особенно при работе над портретом. Такое сочетание направленного бокового освещения с подсветкой дает выразительный световой рисунок, очерчивает объемную форму, выявляя ее пластику и фактуру поверхности.

Верхнее освещение (здесь имеется в виду освещение сверху и спереди, сверху и сбоку, сверху и сзади и т. д., но не прямое верхнее освещение, не свет, падающий на объект съемки по нормали, как это бывает в полдень, когда солнце находится в зените) является самым распространенным освещением в реальной действительности: дневной солнечный свет и большинство источников искусственного света освещают фигуры и предметы именно сверху.

Верхнее освещение широко применимо при фотосъемке портретов, так как при таком освещении создается привычный светотеневой рисунок на объекте съемки.

Снимая портрет писателя П. П. Бажова (фото 53), автор снимка В. Савостьянов использовал верхний свет, освещающий портретируемого с передне-бокового направления. В результате действия этого источника рисующего света образуется светотень, выразительно передающая пластические формы лица на снимке. Теневые участки освещаются рассеянным заполняющим светом, смягчающим общий контраст светотени. При таком освещении отлично передается также фактура лица и рук.

В результате правильно найденного светового рисунка сильное, волевое лицо писателя изображается необычайно убедительно. Это освещение в сочетании с соответствующей световой обработкой фона и общей композицией портрета делает снимок завершенной фотографической картиной.

При нижнем источнике света тени на объекте направляются вверх и ложатся там, где обычно мы привыкли видеть света. Этим нарушаются привычные представления об объекте, снимок производит необычное впечатление (фото 54). Поэтому нижний свет всегда требует своего точного обоснования, оправдания каким-либо реальным источником света, видимым в кадре (фото 55).

Чрезвычайно распространенным в практике фотографии, и особенно в фоторепортаже, является дневное естественное освещение на открытом воздухе.

Общее натурное освещение объекта съемки образуется тремя составляющими.

Источником света на натуре является солнце, посылающее на землю мощный поток параллельных лучей. Освещенности, создаваемые прямым солнечным светом, крайне высоки и в отдельных случаях достигают величины 100 000 люкс.

Часть солнечного света рассеивается в земной атмосфере и доходит до поверхности земли в виде потока рассеянного света, который освещает все поверхности предметов, как освещенные прямым светом солнца, так и находящиеся в тени. Понятно, что более всего этот рассеянный свет ощущается в теневых частях объекта. Интенсивность этой составляющей дневного натурального освещения всецело зависит от состояния неба: чистое, безоблачное небо рассеивает свет менее всего; облака, являясь как бы своеобразными отражателями, повышают количество рассеянного света на объекте; особо значительной величины достигает рассеянный свет в случае, если небо сплошь затянуто легким прозрачным слоем облаков.

Третей составляющей дневного натурального освещения является свет, отраженный окружающими объект съемки предметами и поверхностями и падающий на этот объект. В ряде случаев это освещение достигает значительной величины, как, например, при съемке на снегу, на берегу моря, в песках и т. д. Сочетание этих трех составляющих и определяет характер натурального освещения.

Необходимо отметить, что прямой солнечный свет и рассеянный свет неба имеют разную цветность: цвет прямых солнечных лучей — желтый, цвет рассеянного света неба — голубой. В результате смешения двух этих цветностей и образуется белый дневной свет.

Различие цветностей света, освещающего свет и тени на натуре, следует учитывать при работе со светофильтрами. Желтые светофильтры, как известно, срезают значительную часть синефиолетовых лучей и потому широко используются в натуральных съемках для отработки тональности неба и для получения более выразительного и четкого рисунка облаков. Но, пользуясь желтыми светофильтрами, не следует забывать, что желтый светофильтр срезает и подсветку теней, так как тени на натуре освещаются только рассеянным светом неба, имеющим голубую цветность. Поэтому применение светофильтров всегда приводит к некоторому повышению контраста изображения.

Освещение на натуре, зависящее от времени дня, от состояния погоды, от сочетания направления съемки с направлением падения солнечных лучей и многих других факторов, исключительно разнообразно и дает множество выразительных эффектов. Мягкий утренний свет и легкая дымка поднимающегося тумана; косые лучи низкого вечернего солнца и живописный рисунок облаков на закате; низкая тональность серого пасмурного дня и блестящий мокрый асфальт; лучи солнца, прорывающиеся в просветы между тучами; широкий поток солнечного света, заливающего просторы полей, и множество других вариантов освещения на натуре, творчески использованные при съемках, являются основой получения разнообразных и интересных изобразительных решений натуральных фотографических снимков.

Освещение на натуре может быть условно разделено на четыре периода, в зависимости от высоты стояния солнца. Первым из них следует считать период так называемого сумеречного освещения, при котором солнце находится ниже горизонта, прямой солнечный свет на объекте отсутствует и освещенности образуются лишь за счет света, рассеянного земной атмосферой. Освещенности эти очень малы и недостаточны для образования необходимых при фотосъемке плотностей негатива. Небо же, особенно со стороны восходящего или заходящего солнца, имеет значительную яркость. Таким образом, при фотосъемке на фоне неба могут быть получены силуэтные или полусилуэтные изображения.

Этот период освещения может быть использован при съемке в целом ряде случаев, особенно при съемке городского пейзажа, позволяющего включить в композицию свет электрических фонарей, освещенных окон и пр. Сочетание низкой тональности снимка, сделанного при сумеречном освещении, с яркими вечерними огнями дает выразительную и впечатляющую картину.

Вторым периодом освещения на натуре является период эффектного освещения. Этот период довольно короток по времени, ибо он ограничивается стоянием солнца не выше, чем 15 градусов над горизонтом. Следовательно, здесь имеется в виду раннее утро и предвечернее время.

Период эффектного освещения должен как можно шире использоваться для целей фотосъемки, именно здесь могут быть получены самые разнообразные и очень выразительные по свету фотографические композиции.

Солнце, поднимаясь над горизонтом или опускаясь к нему, обуславливает изменение характера освещения не только по величинам яркостей, но и по соотношениям освещенностей вертикальных и горизонтальных поверхностей объекта съемки.

Скользкие лучи солнца, только что поднявшегося над горизонтом, ярко освещают все вертикальные поверхности, падая на них по нормали, то есть перпендикулярно освещаемой поверхности; горизонтальные же поверхности в это время освещаются слабо, в основном за счет света, рассеянного дневной атмосферой. С течением времени прямые солнечные лучи начинают падать и на горизонтальные поверхности, баланс освещения постепенно меняется.

Контрасты светотени утром и вечером смягчаются за счет количества рассеянного света, так как путь солнечных лучей в атмосфере в это время во много раз длиннее, чем при стоянии солнца в зените, и, кроме того, над землей часто поднимается легкая туманная дымка, также смягчающая светотень и входящая сама по себе выразительным компонентом в фотографическую картину.

Третий период натурального освещения ограничивается положением солнца от 15 до 60 градусов над горизонтом. Это — период так называемого нормального освещения, когда поток солнечных лучей дает на освещаемом объекте выразительную светотень, смягченную в достаточной мере рассеянным светом неба. Данный период освещения используется при фотосъемках наиболее широко.

Четвертый период освещения на натуре, называемый периодом зенита, ограничивается высотой стояния солнца от 60 до 90 градусов над горизонтом и является в световом отношении самым неблагоприятным для целей фотосъемки.

Прямой солнечный свет падает в это время на объект съемки почти вертикально, давая короткие тени, мало способствующие выражению объемов и пространств.

Контрасты светотени резко возрастают, так как, во-первых, путь лучей в атмосфере в данное время короток и солнечный свет, мало ослабленный атмосферой, образует высокие яркости в светах. Во-вторых, короткий путь солнечных лучей в атмосфере обуславливает лишь незначительное светорассеяние и потому тени не получают достаточной подсветки.

На горизонтальных поверхностях, освещенных в это время по нормали, образуются высокие яркости, вертикальные поверхности освещены слабо. Само небо, как правило, имеет очень высокие яркости и часто приобретает белесоватость, светлоту которой невозможно изменить никакими светофильтрами.

Период зенита крайне невыгоден для световой отработки объемных форм фигур, и особенно лиц людей, так как на лицах образуются глухие тени в глазницах, под носом, под подбородком и пр. Своей жесткостью и очертаниями такие тени лишают фотографическое изображение пластичности, тонкой градации светотени, которые так необходимы для передачи объемных форм лица на снимке. Поэтому для съемки средних и крупных планов в период зенита требуется отражательная или другая подсветка.

Разнообразие возможных световых решений фотографических композиций при съемке на открытом воздухе связано не только со временем дня, с высотой стояния солнца над горизонтом, но и с выбором направления съемки по отношению к направлению падения солнечных лучей. При этом освещение в кадре варьируется от переднего, лобового освещения, создающего одинаковые освещенности на всех поверхностях, обращенных в сторону объектива фотоаппарата, до встречного контрольного освещения, ярко очерчивающего контурную форму предметов и оставляющего все поверхности предметов, обращенных в сторону объектива, неосвещенными, через различные варианты бокового освещения, при которых на объекте образуется четкая светотень.

Таким образом могут быть выделены следующие типовые случаи освещения на натуре.

Наиболее распространенным типом освещения на натуре является боковое освещение, имеющее множество различных вариантов. Боковое освещение является благоприятным для отработки объемов и пространств, при нем хорошо различаются свет и тени, обрисовываются объемы и пластические формы фигур, рельефы и фактура поверхностей.

При боковом освещении легко моделируется теневая часть лица или фигуры человека использованием обычной отражательной подсветки.

Вторым типом освещения на натуре является фронтальное освещение объекта съемки. Освещение это, как уже говорилось выше, неблагоприятно для съемки, так как при нем теряются глубина, пространственность и объемность, образующиеся на снимке за счет определенного чередования светов и теней, за счет разнообразия тонов.

При переднем фронтальном освещении в снимке исчезают элементы воздушной перспективы, так как легкая дымка, передающаяся на снимке тонкой градацией тонов, теряется на фоне ярко освещенных прямым солнечным светом поверхностей объекта.

Третьим типом освещения на натуре является контровое освещение. Контровым в практике фотосъемки называют не только свет, падающий на объект точно сзади и тонкими световыми границами очерчивающий контуры фигур и предметов, но и свет, имеющий заднебоковое направление. Такой свет обрисовывает не только контуры фигур, но и накладывает яркие блики на некоторую часть объемов, освещая их скользящими лучами.

Контровой свет создает обычно очень яркие блики, так как здесь образуются углы отражения, близкие к зеркальным. Контровое освещение благодаря повышенной яркости световых контуров способствует отделению фигур друг от друга и от фона, на который эти фигуры проектируются. Этим подчеркивается различное положение, которое фигуры занимают в пространстве, чем подчеркивается и само пространство.

Контровое освещение хорошо отрабатывает атмосферную дымку, которая образует в снимке тонкие переходы тонов. Подчеркнутая воздушная перспектива способствует получению пространственных снимков.

При контровом освещении крупные и средние планы человека легко могут быть моделированы отражательной подсветкой, что в ряде случаев дает интересный изобразительный результат (фото 56, В. Шаховской, «Портрет памирской девочки»).

Контровое освещение наиболее выразительно в периоды нормального и эффектного натурального освещения. При зените выразительность контрового освещения значительно снижается в связи с повышением общего контраста светотени.

Как мы видим, условия освещения на природе весьма многообразны, особенно если еще учесть самое различное состояние погоды, облачности, атмосферы. Это дает широкие возможности для выбора и использования в фотографических композициях выразительных и художественно впечатляющих световых решений.

Правильное понимание стоящих перед фотографом смысловых и изобразительных задач, внимательное изучение выразительных возможностей освещения, вдумчивое наблюдение разнообразных эффектов освещения на природе являются отправными моментами в работе фотографа со светом.

Глава четвертая

НЕКОТОРЫЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ФОТОГРАФИИ



ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Изобразительные задачи фотографии связаны с необходимостью достаточно убедительно передать средствами этого способа изобразительности *т р е х м е р н ы й* реальный мир с его пространствами, объемами, фактурами и цветами на *д в у х м е р н о й* плоскости фотографического снимка. Очевидно, что жизненность и правдивость фотографической картины во многом будет зависеть от того, насколько выразительно в ней переданы эти привычные нам характеристики реального мира, в существование которых на картине должен поверить зритель, ибо только тогда снимок будет вызывать точные зрительные ассоциации.

Фотография располагает двумя родами возможностей для убедительной и выразительной передачи пространства на снимке. Это — закономерности линейной перспективы и закономерности тональной, воздушной перспективы.

Как известно, восприятие человеком пространства в реальной действительности связано со следующими закономерностями, получившими название закономерностей *л и н е й н о й п е р с п е к т и в ы*:

предметы кажутся уменьшающимися по мере их удаления от глаза наблюдателя;

границы предметов, образующие линии, уходящие вглубь, по направлению от глаза наблюдателя, сокращаются, кажутся более короткими, чем они есть в действительности;

параллельные линии, уходящие вглубь, обнаруживают стремление сойтись в одной точке.

Восприятие человеком пространства неизбежно связано с этими жизненными закономерностями. Так, фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковые размеры, воспринимаются тем более удаленными от точки наблюдения, чем меньшими они кажутся. Соотношение масштабов предметов, различно удаленных от точки наблюдения, дает человеку представление о пространстве и одну из возможностей восприятия этого пространства.

Закономерности линейной перспективы лежат в основе передачи пространства в изобразительных искусствах, причем каждое из них решает эту проблему своими изобразительными средствами. Поэтому законы линейной перспективы в применении к фотосъемке должны быть рассмотрены в зависимости от изобразительно-выразительных средств фотографии и в соответствии с даваемыми ими возможностями.

Факторами, определяющими перспективное построение фотографического снимка, являются три координаты точки съемки: ее удаленность, смещение и высота, а также фокусное расстояние объектива, которым ведется съемка. Рассмотрим влияние каждого из этих факторов на перспективный рисунок фотографического изображения.

Объект съемки, расположенный в пространстве, всегда имеет известную протяженность в глубину, и, следовательно, отдельные его элементы находятся на разном расстоянии от точки съемки, от объектива фотоаппарата.

В фотографии известна следующая закономерность: масштабное увеличение (линейное увеличение) предмета, или, иначе говоря, масштаб изображения предмета на снимке, определяющийся отношением величины изображения предмета к действительной величине самого предмета, прямо пропорционален величине фокусного расстояния объектива и находится в обратной зависимости от расстояния, с которого ведется съемка. Эта взаимосвязь величин выражается формулой:

$$R = \frac{l_2}{l_1} = \frac{F}{u-F},$$

где R — масштабное увеличение (линейное увеличение),

l_1 — линейные размеры предмета,

l_2 — линейные размеры изображения предмета,

F — фокусное расстояние объектива,

u — расстояние от линзы до снимаемого предмета.

Из приведенной формулы становится ясно, что масштаб изображения зависит от расстояния, с которого ведется съемка, и чем дальше снимаемый предмет находится от точки съемки, тем меньшим будет его изображение на снимке, и наоборот.

Таким образом, элементы пространственного объекта съемки, расположенные на различных расстояниях от объектива, будут иметь различные масштабы изображения на снимке, различную крупность. И очевидно, что чем большей будет разница в величинах этих расстояний, тем большей будет она и в масштабах изображений отдельных элементов пространственного объекта съемки на фотографическом снимке. А поскольку степень уменьшения уходящих вдаль предметов определяет характер линейной перспективы, постольку перспективный рисунок фотографического изображения решающим образом зависит от отношения расстояний от объектива до ближнего и дальнего элементов объекта съемки.

Поясним сказанное примером. На рис. 3 схематически изображен объект съемки, отдельные элементы которого находятся на расстоянии пяти метров друг от друга. В первом случае (фигура *а*) съемка ведется с расстояния 40 м до переднего плана. Расстояния до других элементов объекта составят 45 и 50 м и будут, следовательно, отличаться друг от друга незначительно. Вследствие этого и все три дерева, имеющие в действительности одинаковую высоту, будут изображены на снимке в одном масштабе, будут иметь примерно одну величину.

Перспектива такого снимка мало способствует выражению пространства, и весь снимок выглядит плоским, глубина, пространственная протяженность объекта здесь выявлены слабо.

С приближением точки съемки к объекту съемки отношение расстояний до переднего и до дальнего планов возрастает. Так, во втором случае (фигура *б*) съемка ведется с расстояния 20 м. Тогда расстояние до дальнего плана (30 м) в полтора раза больше, чем расстояние до первого плана, и соответственно меняются масштабы изображения предметов переднего и дальнего планов. Перспектива такого изображения несколько больше способствует передаче пространства на снимке, однако это еще не оптимальное решение вопроса.

При дальнейшем приближении к объекту расстояния до переднего и дальнего планов делаются все более различными. Например, в фигуре *в* они относятся, как 1 : 2, и перспектива изображения дает здесь ясное представление о глубине, пространственности объекта.

И, наконец, в фигуре *г* ближайший к точке съемки элемент объекта входит в кадр лишь частично, образуя на снимке так называемый передний, или первый, план.

Этот прием введения в кадр деталей объекта съемки, близко расположенных к объективу фотоаппарата, чрезвычайно широко распространен в практике фотосъемки. Прием этот помогает передаче глубины пространства в снимке потому, что передний план здесь имеет

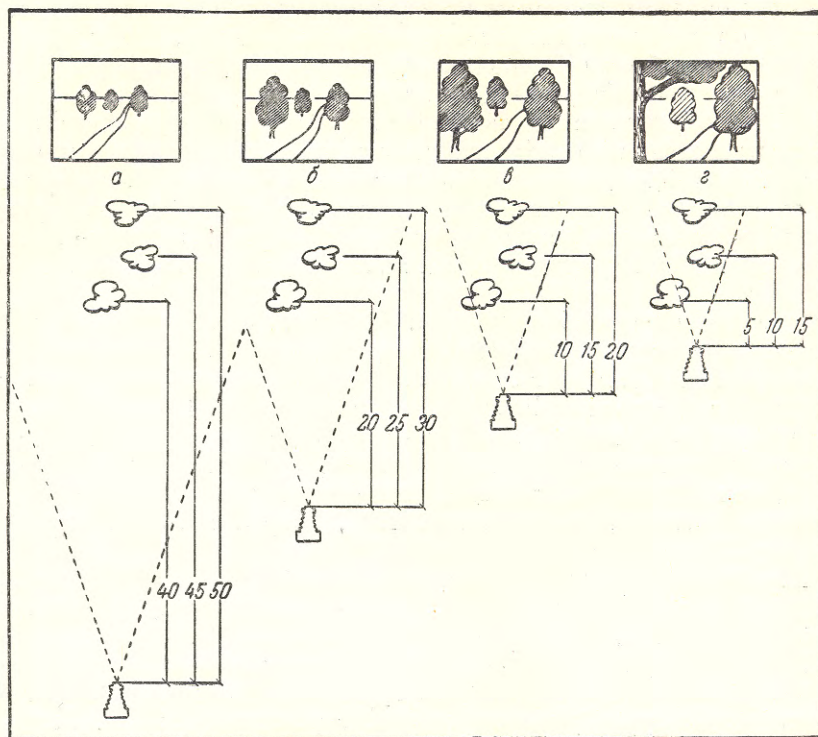


Рис. 3. Схема влияния расстояния, с которого ведется съемка, на перспективу фотографического изображения

большой масштаб изображения по сравнению с масштабом изображения предметов, расположенных в глубине, и соотношение этих масштабов изображений обуславливает как бы подчеркнутую, усиленную перспективу изображения.

Таким образом, удаленность точки съемки, расстояние, с которого ведется съемка, решающим образом сказываются на характере линейной перспективы фотографического изображения, на передаче пространства в снимке, и чем ближе точка съемки к объекту, тем более ясно выражены в снимке перспективные сокращения, тем более подчеркивается глубина, пространственность объекта.

Удаленность точки съемки от объекта оказывает влияние на перспективу фотографического изображения еще и в силу того, что при

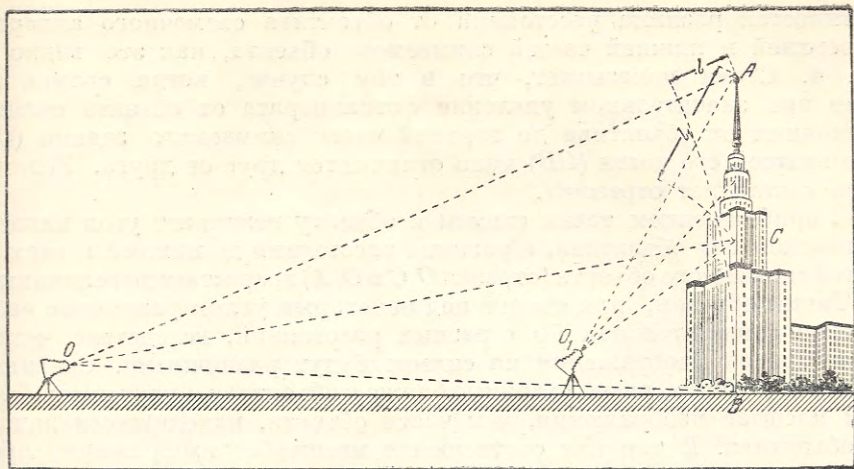


Рис. 4. Схема изменения характера перспективного рисунка фотоизображения при съемке под углом

близких расстояниях часто возникают углы, под которыми рассматривается и фотографируется объект.

Угол, под которым ведется съемка, имеет огромное значение для характера перспективы фотоизображения, для передачи пространственной протяженности объекта и особенно его протяженности в высоту. Даже небольшие углы наклона оптической оси объектива по отношению к горизонтали отражаются на характере перспективы фотографического изображения, особенно если съемка ведется короткофокусной оптикой, что обычно связано со съемкой с близких расстояний.

Так, при съемке общего плана архитектурного сооружения с четко выраженными вертикальными линиями объективом с фокусным расстоянием 2,8 см (малоформатный аппарат) значение приобретают углы наклона порядка 10 градусов.

Для более длиннофокусной оптики, например для объектива с фокусным расстоянием порядка 8,5 см, относительно небольшие изменения угла наклона оптической оси также играют существенную роль, если учесть, что объективами таких фокусных расстояний ведется съемка преимущественно крупных и близких к ним планов портретов, где даже самые незначительные изменения перспективного рисунка изображения дают ясно ощутимый результат.

Изменение характера перспективного рисунка изображения при съемке под некоторым углом происходит в результате того, что здесь

сказывается разница расстояний от объектива съемочного аппарата до верхней и нижней частей снимаемого объекта, как это видно из рис. 4. Схема показывает, что в том случае, когда съемка ведется при значительном удалении фотоаппарата от объекта съемки, расстояния от объектива до верхней части снимаемого здания (OA) и до нижней его части (OB) мало отличаются друг от друга. Разницу здесь составляет отрезок l .

С приближением точки съемки к объекту возникает угол наклона оптической оси объектива, а разница расстояния до нижней и верхней частей снимаемого объекта (отрезки O_1C и O_1A) возрастает до величины l_1 .

Таким образом, при съемке под некоторым углом различные части объекта снимаются как бы с разных расстояний, вследствие чего и масштабы их изображения на снимке будут различными. Очевидно, что части объекта, расположенные ближе к объективу, будут иметь больший масштаб изображения, чем части объекта, находящиеся дальше от объектива. И так как соотношение масштабов изображения предметов, различно удаленных от глаза наблюдателя, определяет собой перспективу изображения, при съемке под углом возникает характерный и часто непривычный для глаза перспективный рисунок изображения, связанный с подчеркнутыми, утрированными перспективными сокращениями.

Про такие снимки говорят, что они сделаны в *ракурсе*. Этот термин происходит от французского слова *rassourci*, что в буквальном переводе значит укороченный, сокращенный. Ракурсные снимки, следовательно, всегда имеют подчеркнутые перспективные сокращения, укорочение линий, идущих по направлению от объектива фотоаппарата в глубину.

Решительным образом сказывается на перспективе фотографического изображения и высота точки съемки, которая в совокупности с двумя другими ее координатами определяет угол, под которым наблюдается и фотографируется объект.

Таким образом, при изменении высоты точки съемки вступают в силу перспективные закономерности, связанные со съемкой под углом. Рис. 5 показывает, что при нормальной точке съемки, которой принято считать точку зрения, по высоте примерно соответствующую уровню глаз стоящего человека, расстояния до верхней и нижней частей объекта (OA и OB) равны между собой. Масштаб изображения верха и низа объекта, следовательно, в этом случае будет одинаков, и непривычных для глаза перспективных сокращений на снимке не возникнет.

При нижней и достаточно близкой к объекту точке съемки образуется угол наклона оптической оси объектива и возникает разница расстояний от точки съемки до верхней и нижней частей объекта, рав-

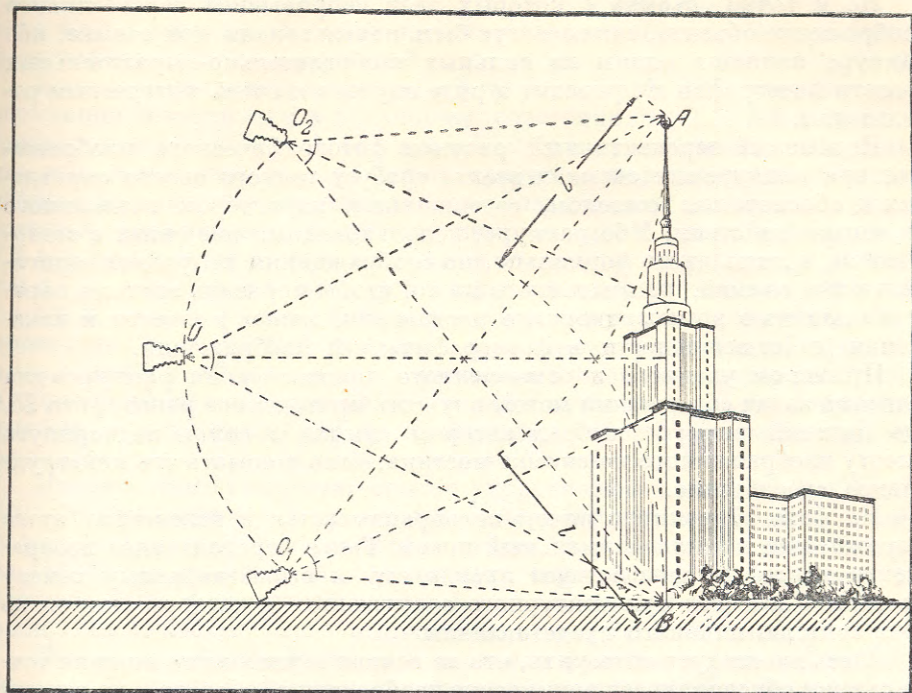


Рис. 5. Схема влияния высоты точки съемки на перспективу фотоизображения

ная отрезку l . Такой снимок является ракурсным, и нижний ракурс приводит к масштабному преувеличению низа и предметов переднего плана.

При верхней и достаточно близкой к объекту точке съемки возникает верхний ракурс в силу тех же закономерностей.

Наиболее широко используются в практике фотосъемки нормальные точки зрения. Высота этих точек не является величиной строго определенной и может варьироваться в довольно широких пределах: при съемке сидящего человека она может опускаться до уровня нижней части его лица, при съемке общих планов она может подниматься до относительно большой высоты. Однако нормальные точки всегда обуславливают привычное для человеческого глаза перспективное изображение объекта съемки, составляющих его предметов, фигуры и лица человека.

Но и точки, съемка с которых дает непривычное перспективное изображение объекта, также могут быть использованы при съемке, ибо ракурс является одним из сильных изобразительно-выразительных средств фотографии и приводит в ряде случаев к очень интересным результатам.

Необычный перспективный рисунок фотографического изображения при ракурсных съемках всегда требует точного своего оправдания и обоснования смыслом, содержанием, характером показанного на снимке действия. Ибо ракурс, использованный вне связи с содержанием, а лишь чисто формально, по соображениям получения «оригинального» снимка, рассчитанного на то, чтобы поразить зрителя парадоксальностью композиционного построения, может привести к искажению действительности в фотографическом изображении.

Примером удачного и осмысленного использования ракурса для решения задач содержания может служить приведенное ранее фото 25, где нижний ракурс выбран автором снимка с целью подчеркнуть высоту изображенного на снимке мостика, ясно показать его конструктивное своеобразие.

На фото 57 ракурс ничем не оправдывается и вследствие этого вырождается в чисто формальный прием. Такое перспективное изображение никак не способствует правдивому и выразительному показу на снимке данного архитектурного сооружения, о котором снимок не дает зрителю никакого представления.

Здесь же следует оговорить, что не всякая верхняя или нижняя точка съемки обуславливает ракурсное изображение объекта и не всякий снимок, сделанный, например, сверху, является ракурсным снимком.

Получение ракурсного фотографического изображения обычно бывает связано не только с высотой точки съемки, но и с расстоянием от точки съемки до объекта, с возникающими при этом углами наклона оптической оси объектива. Когда же съемка ведется сверху и с большого расстояния от объекта, углы наклона оптической оси объектива настолько незначительны, что резких перспективных сокращений не образуется и снимок не может считаться ракурсным.

Примером такого изображения объекта с верхней и значительно удаленной точки съемки может служить снимок В. Ковригина «ВСХВ. Площадь колхозов вечером» (фото 58).

Смещение точки съемки в стороны от центрального положения также играет существенную роль в перспективном построении фотографического снимка, что достаточно подробно разобрано ранее и становится ясным из материала, изложенного во второй главе настоящей книги.

Каким образом влияет на перспективу изображения фокусное расстояние съемочного объектива и оказывает ли этот фактор н е п о -

средственное влияние на характер перспективного рисунка фотографического изображения?

Если внимательно рассмотреть фото 59, а, 59, б, 59, в, снятые соответственно объективами с фокусными расстояниями 3,5; 5,0 и 13,5 см (размер кадра 24×36 мм) с одной точки, то становится ясным, что отношение линейных размеров предметов переднего плана к линейным размерам предметов дальнего плана всюду, во всех снимках, остается одинаковым. Следовательно, перспектива фотографического изображения в кадрах, снятых различными объективами, но с одной точки, остается одинаковой, не меняется. Это происходит в результате того, что при съемке различными объективами с одной и той же точки в одинаковой степени меняются масштабы изображений переднего и дальнего планов, отношение же этих масштабов, определяющее собой перспективу фотографического изображения, остается величиной постоянной.

Вместе с тем существует прочно укоренившееся мнение, как будто бы подтверждающееся и практикой фотографии, что применение короткофокусной оптики обуславливает резкие перспективные сокращения, подчеркнутые линии схода, усиленную перспективу изображения. И действительно, фотоснимки, сделанные короткофокусными широкоугольными объективами, часто отличаются этими особенностями.

Тем не менее дело здесь не в величине фокусного расстояния съемочного объектива, не эта величина сама по себе обуславливает перечисленные выше особенности изображения, полученного с помощью короткофокусной оптики. Эти особенности возникают как следствие того, что съемка короткофокусной оптикой обычно ведется с близких расстояний, так что в силу вступают закономерности, связанные с приближением точки съемки к объекту. Как уже указывалось ранее, масштаб изображения предметов переднего и дальнего планов при приближении точки съемки становится резко различным, чем и объясняются резкие перспективные сокращения в кадре.

В случае ракурсной съемки объективы с различными фокусными расстояниями и, следовательно, с разными углами зрения дают неодинаковый перспективный рисунок изображения и при съемке с одной точки.

Как показывает рис. 6, при съемке длиннофокусным объективом с малым углом зрения расстояния до нижней и верхней частей изображаемого объекта отличаются друг от друга незначительно (отрезок l).

При смене оптики и съемке широкоугольником эта разница расстояний возрастает до величины отрезка l_1 . Следовательно, соотношение масштабов изображения нижней и верхней частей объекта

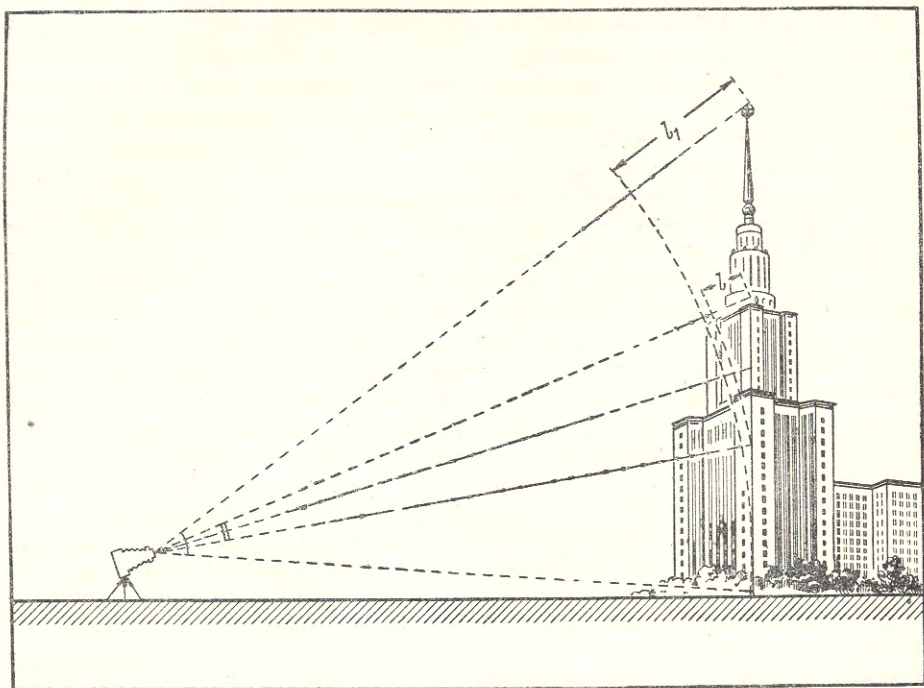


Рис. 6. Схема ракурсной съемки объективами различных фокусных расстояний

в двух таких снимках будет неодинаково, а значит, различной будет и перспектива.

Резкие перспективные сокращения и подчеркнутая перспектива снимков, сделанных короткофокусной оптикой, часто являются следствием того, что эти объективы, имеющие широкие углы охвата, позволяют взять в кадр переднеплановые предметы или детали объекта съемки, остающиеся за кадром при съемке более длиннофокусными объективами, имеющими меньшие углы охвата, меньшие углы зрения.

Естественно, что эти переднеплановые предметы и детали, находясь на близком расстоянии от точки съемки, изображаются на снимке в крупном масштабе, и это крупномасштабное изображение по сравнению с малым масштабом изображения предметов дальнего плана дает представление о больших пространствах, разделяющих первый и дальний планы, создает впечатление пространственности и подчеркнутой перспективы снимка.

Таким образом, величина фокусного расстояния объектива непосредственно связана лишь с расстоянием от точки съемки до объекта съемки, которое обычно изменяется при смене оптики. Влияние же фокусного расстояния объектива на перспективу фотографического изображения сказывается лишь при перемене точки съемки, при изменении величины расстояния, с которого ведется съемка, при ракурсных съемках или при введении в кадр предметов, близко расположенных к объективу.

Именно большими расстояниями, с которых позволяют вести съемку длиннофокусные объективы, объясняется отсутствие пространственности в таких снимках. То обстоятельство, что различие расстояний до переднего и дальнего планов в этом случае незначительно, обуславливает и незначительную разницу масштабов изображения переднего и дальнего планов, отчего эти предметы воспринимаются как близко расположенные друг к другу, а пространство, разделяющее предметы переднего и дальнего планов в действительности, на снимке скрадывается.

Таковы возможности изображения пространства на фотоснимке с помощью закономерностей линейной перспективы.

Другим чрезвычайно выразительным средством для изображения пространства на фотоснимке является использование закономерностей тональной, или воздушной, перспективы.

Как известно, восприятие человеком пространств в реальной действительности связано со следующими закономерностями воздушной перспективы:

четкость и ясность очертаний предметов теряется по мере их удаления от глаза наблюдателя;

одновременно уменьшается и насыщенность цветов, которые в отдалении теряют свою яркость;

контрасты светотени в глубине смягчаются;

глубина, дали кажутся более светлыми, чем передний план.

Восприятие человеком пространств неизбежно связано с этими жизненными закономерностями: фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковую контурную и объемную форму и одинаковые цвета, кажутся тем дальше расположенными, чем менее четко они различаются глазом, чем менее насыщены их цвета.

Эти явления, получившие название воздушной перспективы, объясняются наличием воздуха, среды не вполне прозрачной, прозрачность которой зависит от многих переменных факторов и уменьшается с увеличением толщины воздушного слоя.

Воздух, находясь между глазом наблюдателя и наблюдаемым объектом, как бы заслоняет собой предметы, и чем дальше они расположены, тем толще воздушный слой между предметом и глазом наблюда-

теля и тем менее четко эти предметы видны. А чем ярче освещен воздушный слой, тем более светлыми кажутся дали.

Закономерности воздушной перспективы, подмеченные художниками, используются для передачи пространства в произведениях изобразительных искусств, для чего художник применяет изобразительно-выразительные средства своего искусства.

Так, Леонардо да Винчи, стремясь к достижению жизненности и художественности живописного изображения действительности, изучал закономерности воздушной перспективы для того, чтобы средствами живописи воспроизвести их в своих картинах.

«Вещи на расстоянии, — писал он, — кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине не покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы»*.

Там же Леонардо да Винчи отмечает, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, а с удалением предметов цвета приобретают синеватый оттенок, а «...самые последние предметы, в нем (в воздухе. — Авторы) видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха...»**.

Закономерности воздушной перспективы широко используются и в фотографии, где они также способствуют созданию ощущения пространственности снимка и подчеркивают жизненную правдивость и художественную выразительность фотографического изображения.

В снимке, построенном по закономерностям воздушной перспективы, ясно различается многоплановость изображения; наиболее резким и четким по отношению ко всему изображению является первый план, предметы, расположенные на близком расстоянии от объектива. Второй план более мягок, в нем до некоторой степени теряется четкость линейных очертаний предметов и контрастность тонов и светотени благодаря наличию легкой воздушной дымки. Наименее четким является дальний план, где предметы на изображении почти не имеют деталей, теряют объемную форму, выглядят плоскими, и ограничены лишь очень расплывчатыми контурами. Понятно, что между этими тремя основными планами также нет четких границ, они постепенно переходят один в другой через множество промежуточных планов и

* Леонардо да Винчи, Избранные произведения в двух томах, т. II, изд-во «Academia», 1935, стр. 123.

** Там же, стр. 121—122.

гармонически сливаются друг с другом, что и создает иллюзию глубины, пространственности снимка.

Степень потери четкости контуров и насыщенности тонов зависит от степени прозрачности воздушной среды: в ясный, погожий день, особенно осенью, когда воздух чист и прозрачен, дали прекрасно просматриваются глазом и четко рисуются на фотоснимке. Ранним утром, когда легкий пар поднимается от земли, или после дождя, когда солнце начинает пригревать влажную землю, появляется значительная по оптической плотности дымка, и воздушная перспектива усиливается.

Большое значение для выявления воздушной среды, а через нее и пространства на снимке имеет характер освещения на натуре. Так, при переднем фронтальном освещении, когда солнце находится позади фотоаппарата и направление падения его лучей совпадает с направлением съемки, ярко освещены стороны предметов и фигур, обращенные к аппарату. Воздушная дымка при этом также освещается, но ее яркость, конечно, во много раз меньше яркости освещенных солнцем фигур и предметов, и потому дымка на ярком фоне не просматривается, теряется, а воздушная перспектива резко ослабляется или исчезает вовсе.

Контровое освещение, наоборот, способствует выявлению воздушной среды, а через нее и пространства, подчеркивает имеющуюся дымку, так как контровой свет, высвечивая воздух и воздушную дымку, оставляет неосвещенными поверхности предметов, обращенные к аппарату. В этом случае дымка хорошо читается на фоне неосвещенных сторон предметов, образующих собой темный фон, что дает возможность воздушной дымке ясно обозначиться на снимке.

На фото 60 использованы закономерности воздушной перспективы, которые являются здесь основой тонального построения снимка и вместе с тем помогают решению задачи изображения пространства средствами фотографии.

Закономерности воздушной перспективы наблюдаются и могут быть использованы для построения фотографического изображения не только на натуре, но и в интерьерах, особенно при их значительных размерах. На снимке С. Преображенского и А. Грахова «В механическом цехе» (фото 61) пространство интерьера передается в результате нарастания яркостей и потери четкости контуров в глубине кадра.

Воздушная дымка образуется вследствие рассеяния света в земной атмосфере. Понятно, что чем больше в воздухе будет находиться взвешенных частиц, чем больше воздух запылен или задымлен, чем больше в нем взвешено капель влаги, тем более будет рассеиваться свет в воздушной среде, тем плотнее будет воздушная дымка.

Но явления воздушной перспективы могут наблюдаться и при совершенно чистом воздухе, в отсутствии пыли, дыма или испаряющейся влаги. В этом случае дымка образуется в результате рассеяния света при встрече светового луча с молекулами воздуха (молекулярная дымка).

Известно, что характер и интенсивность рассеяния света в воздухе зависит от соотношения длины волны падающего света и величины взвешенных в воздухе частиц. В том случае, когда эти частицы очень малы (имеют диаметр не выше 0,1 микрона), среда оказывает воздействие лишь на коротковолновую часть спектра, то есть рассеивает только синефиолетовые лучи.

По этой причине молекулярная дымка всегда имеет голубоватый цвет, который и считается собственным цветом воздуха.

Следует также отметить, что молекулярную дымку в ее чистом виде редко можно наблюдать вблизи городов и других больших населенных пунктов, так как здесь всегда имеется пыль и дымы, образующие более выраженные и легче воспроизводимые на фотографическом снимке дымки. Молекулярная дымка обычно наблюдается в условиях высокогорья, где воздух чист и прозрачен.

С увеличением размеров взвешенных в воздухе частиц начинают рассеиваться не только коротковолновые лучи, но и лучи больших длин волн, в связи с чем меняется и цветность дымки, которая становится бурой при запылении или задымлении воздуха.

Наиболее распространенными в условиях природных пейзажных съемок являются дымки, образованные светорассеянием на капельках влаги, всегда имеющих в воздухе в том или ином количестве. Размеры светорассеивающих частиц при этом, в зависимости от насыщения воздуха влагой, могут колебаться в довольно широких пределах, а при значительных диаметрах частиц влаги, взвешенных в воздухе, появляются туманы. Водяные дымки, образующиеся вследствие рассеяния в воздухе лучей всех длин волн, имеют белую цветность.

Вопросы эти чрезвычайно подробно изложены в специальной литературе, а в данной книге поднимаются лишь для того, чтобы уточнить возможности использования светофильтров при наличии воздушной дымки на натуре.

Очевидно, что легкая голубоватая молекулярная дымка легко срезается желтым светофильтром и дали, мягкие и живописные в действительности, теряющиеся в легкой воздушной дымке, становятся четкими и графическими на снимке, дымка же в изображении вовсе исчезает, а живописность уступает место сухости линейных очертаний предметов на снимке.

Таким образом, в тех случаях, когда дымка является элементом, помогающим выразительному и художественному раскрытию темы

снимка, вопрос об использовании того или иного светофильтра должен решаться в зависимости от характера дымки и, конечно, с учетом цветности и характера всего объекта съемки, и в первую очередь неба, входящего в кадр.

Дымки, образующиеся в запыленном или задымленном воздухе и имеющие бурую цветность, легко воспроизводятся на снимке и при использовании желтых светофильтров, кривые пропускания которых показывают, что оптическая среда такого светофильтра не является препятствием на пути лучей, характеризующих собой бурые дымки.

Водяные дымки, имеющие белую цветность, легко воспроизводятся как при съемке без светофильтров, так и при их использовании.

Вместе с тем следует учесть, что характер тонального и оптического рисунка снимка, в котором воспроизводится воздушная дымка или легкий туман, — мягкий, пластичный. Поэтому использование плотных желтых или оранжевых светофильтров здесь не всегда желательно, так как светофильтры, делая более контрастным светотеневой рисунок изображения, могут привести к нарушению общей гармонии тонов снимка.

Воздушная перспектива, подчеркивающая глубину, пространственность объекта изображения, широко используется в фотографии, где она служит одним из средств решения пространства.

Но понятно, что далеко не всегда, не во всех случаях фотосъемки к услугам фотографа имеется воздушная дымка, помогающая получать пространственные снимки. Очень часто такая дымка или вовсе отсутствует на натуре, или она настолько слаба, что не обеспечивает необходимого высветления глубины кадра, или условия съемки не позволяют вести съемку с такого направления, которое наиболее выгодно для выявления имеющейся легкой дымки.

Но и при этих условиях в ряде случаев изобразительные средства фотографии дают возможность построить снимок в соответствии с закономерностями воздушной перспективы: при отсутствии воздушных дымок изображению пространства в снимке может содействовать специальная организация тонов, определенное распределение этих тонов в кадре.

Очевидно, что при тональной организации кадра в целях решения пространства следует исходить из распределения тонов на объекте съемки при наличии на натуре воздушной дымки, а это распределение тонов, как указывалось выше, состоит в их высветлении по мере их удаления от переднего плана в глубину.

Поэтому притемненный передний план в снимке и более светлая глубина являются основой построения тональной перспективы и помогают изображению пространства в снимке. При таком распределении тонов в кадре пространство ощущается и без воздушной дымки.

Притемненный передний план вводится в снимок соответствующим выбором точки съемки, а иногда и размещением отдельных элементов объекта съемки в кадре, как это может иметь место при съемках в специальных фотографических ателье. Притемненным передним планом могут служить как предметы и детали объекта съемки темных тонов и окрасок, так и неосвещенные предметы и фигуры. В качестве темного переднего плана часто также используются тени, падающие от предметов.

Глубина пространства может быть решена в снимке и путем установления степени резкости переднего и дальнего планов и соответствующей ориентировки глубины резко изображаемого пространства.

Воздушная перспектива, как это указывалось выше, обуславливает потерю четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаза наблюдателя. Поэтому ориентировка глубины резко изображаемого пространства при съемке в соответствии с этими жизненными закономерностями позволяет решать пространство в снимке и в отсутствии воздушной дымки на натуре. Четкий и резкий передний план и некоторый спад резкости в глубину всегда сообщают снимку известную пространственность, многоплановость.

Именно так ориентирована глубина резко изображаемого пространства в снимке В. Ковригина «Фонтан «Каменный цветок» (фото 62), где передний план дается в максимальной резкости, второй план менее резок и еще менее резок дальний план. В результате такого распределения резкости на снимке хорошо чувствуется пространство, ясно видно, что край бассейна, фонтан и павильон «Москва» находятся на разном расстоянии от объектива фотоаппарата и, следовательно, от зрителя. Этому также помогает и высветление тонов в глубине кадра.

Иначе воспринимается пространство на снимке того же автора «ВСХВ. Фонтаны ночью» (фото 63). Здесь передний и дальний планы имеют одинаковую степень резкости и, кроме того, близки по тональности. В результате глубина пространства в снимке теряется и кажется, что фонтан и павильон СССР находятся в непосредственной близости друг к другу.

Характер спада резкости и степени нерезкости дальнего плана в различных случаях могут быть разными. Так, при съемке портрета резкость дальнего плана может быть потеряна полностью в том случае, если фотограф не ставит перед собой задачи показа портретируемого в определенной обстановке и если показ этой обстановки не является обязательным или желательным при изобразительном решении темы.

В других случаях, когда окружающая обстановка важна для характеристики портретируемого, как это бывает, например, в производст-

венном портрете, резкость в глубине может теряться лишь в некоторой степени так, чтобы предметы окружающей обстановки изображались достаточно ясно. Но в то же время степень резкости предметов на снимке должна указывать на их размещение в пространстве относительно главного объекта изображения, на их отдаленность от портретируемого.

При съемке общих планов, где часто бывает одинаково важен показ и предметов переднего плана и глубины в целях сообщения снимку пространственности, может быть допущена лишь очень незначительная потеря резкости в глубине и т. д.

Очевидно, что ориентировка глубины резко изображаемого пространства в целях сообщения снимку многоплановости, в целях изображения пространства на плоскости снимка должна осуществляться в соответствии со стоящими перед фотографом смысловыми, тематическими задачами и, как и всякий творческий прием, должна помогать решению этих задач.

Спад резкости изображения в глубину, помогая изображению пространства на снимке, воспринимается зрителем как естественная закономерность, наблюдаемая в реальной действительности и являющаяся одним из проявлений закономерностей воздушной перспективы.

Но значительно труднее воспринимаются снимки, где глубина резко изображаемого пространства ориентирована так, что при резком изображении далей передний план нерезок. Такое распределение резкости в кадре, идущее вразрез с жизненными закономерностями, всегда вызывает зрительный протест, ибо природа нерезкости переднего плана здесь в неправильном использовании изобразительных средств фотографии, и воспринимается эта нерезкость на снимке как техническая погрешность.

В тех случаях, когда главный объект изображения находится в глубине, а световая обстановка съемки не позволяет уменьшить диаметр действующего отверстия объектива и тем увеличить глубину резко изображаемого пространства, представляется правильным или вовсе избегать включения в композицию переднеплановых элементов, или при незначительной потере резкости на переднем плане делать его темным, не останавливающим на себе внимания зрителя.

Таковы элементы, из которых складывается решение пространства в фотографическом снимке.

Еще раз следует подчеркнуть значение, которое имеет убедительная передача трехмерного пространства на плоскости снимка для общей его выразительности.

Только снимок, получающий эту художественную среду, правильно характеризует действительность, что является необходимым условием существования реалистического изображения.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ОБЪЕМНОЙ И КОНТУРНОЙ ФОРМЫ ФИГУР И ПРЕДМЕТОВ

Изображение объемной формы фигур и предметов на плоскости снимка связано также с законами линейной и тональной перспективы и подчинено этим законам, так как перспективное изображение того или иного предмета должно производить на человека то же впечатление, что и сам действительный, существующий предмет.

Любой предмет, расположенный в пространстве, всегда имеет известную протяженность в глубину, и, следовательно, отдельные его элементы, находясь на различном расстоянии от фотоаппарата, будут рисоваться на снимке в различных масштабах. Очевидно, что при изменении расстояния от точки съемки до объекта изменяются масштабные соотношения отдельных элементов изображения на снимке, что и определяет собой в значительной степени характер фотографического изображения предмета.

На рис. 7 дано схематическое изображение предмета (куб), получаемое при съемке с различных расстояний. Фигура *a* образуется при большом удалении точки съемки от объекта съемки. Вследствие того, что разница расстояний от точки съемки до ближней и дальней вертикальных граней куба здесь крайне незначительна, масштаб изображения этих граней почти одинаков, в связи с чем крайне незначительно и перспективное сокращение горизонтальных граней куба: верхние и нижние линии почти параллельны. В результате объемность и пространственные формы предмета выражены слабо, объемный предмет выглядит на рисунке как плоская фигура.

По мере приближения точки съемки к объекту съемки разница расстояний от объектива до ближней и дальней вертикальных граней куба возрастает (фигуры *b* и *в*); одновременно все значительнее становится разница масштабов изображения этих граней. Горизонтальные грани куба при этом приобретают ясно выраженную направленность к боковым точкам схода. В результате изображение становится перспективным, предмет как бы приобретает объемность и пространственность.

Дальнейшее приближение точки съемки к снимаемому объекту приводит к утрированной, «усиленной» перспективе изображения, непривычной для глаза. И хотя пространство и в этом случае правильно передается на снимке с помощью оптической системы, непривычность, необычность перспективного рисунка приводит к тому, что объем и форма куба воспринимаются как деформированные, искаженные. Так, в фигуре *г* объект съемки перестает восприниматься как правильный параллелепипед.

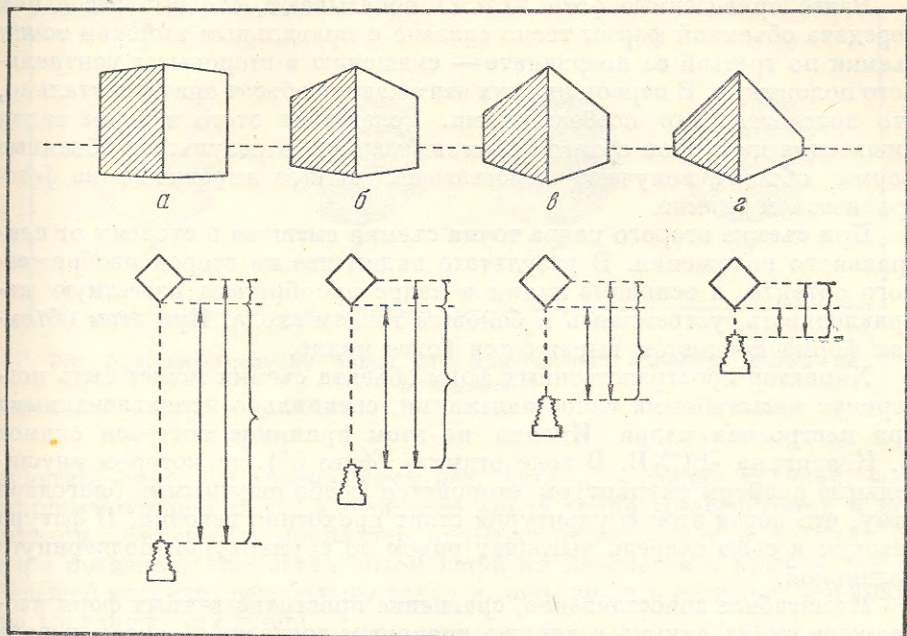


Рис. 7. Схема влияния расстояния, с которого ведется съемка, на изображение объемной формы

Таким образом, расстояние, с которого ведется съемка, имеет большое значение для выразительности изображения трехмерных предметов на плоскости снимка.

Две другие координаты, определяющие положение точки съемки в пространстве, также имеют большое значение для изображения объемной формы предметов. Так, выражению объемов на снимке способствует правильно выбранная высота точки съемки: в ряде случаев здесь приобретает решающее значение третья сторона предметов, которая становится видимой при съемке сверху. Например, правильно определенная высота точки съемки на фото 64 позволила показать в кадре край, верхнюю грань кувшина, и этот ясно очерченный овал дополняет представление об объемной форме показанного на снимке предмета. Потеря этой линии в снимке при снижении точки съемки приводит к тому, что третье измерение предмета на снимке не выявляется, вследствие чего теряется в значительной степени и ощущение объема.

Ранее приведенные фото 30 и 21 показывают, что выразительная передача объемной формы тесно связана с правильным выбором точки съемки по третьей ее координате — смещению в стороны от центрального положения. В первом из двух этих кадров объект снят фронтально, что подсказано его особенностями. Вследствие этого в кадре видна лишь одна из сторон объекта съемки (здания). В результате объемные формы объекта получают недостаточно полное выражение на фотографическом снимке.

При съемке второго кадра точка съемки смещена в сторону от центрального положения. В результате видны две из сторон изображаемого объекта, а основные линии в кадре приобретают известную направленность, устремляясь к боковым точкам схода. При этом объемная форма предметов выражается более полно.

Характер пространственных форм объекта съемки может быть подчеркнут масштабными сопоставлениями, специально использованными при построении кадра. Именно на этом принципе построен снимок В. Ковригина «ВСХВ. В зоне отдыха» (фото 65), на котором внушительные размеры скульптуры становятся особо ощутимыми благодаря тому, что перед этой скульптурой стоит крохотная девочка. И фигура девочки в свою очередь выглядит рядом со скульптурой подчеркнуто маленькой.

Масштабное сопоставление, сравнение пространственных форм изображаемого на снимке с хорошо знакомым зрителю объектом в ряде случаев бывает необходимо для того, чтобы зритель мог правильно оценить размеры здания, интерьера, детали механизма и пр., показываемых на фотоснимке. Эта цель всегда достигается в тех случаях, когда в кадре есть человек и размеры пространственных форм объекта, следовательно, воспринимаются зрителем в сравнении с фигурой человека.

Например, на приведенном ранее фото 9 размеры ковшей экскаватора становятся очевидными лишь потому, что в кадре есть люди. По этой же причине правильно воспринимаются и размеры огромного цеха на снимке С. Преображенского и А. Грахова «В механическом цехе» (фото 61).

Как уже говорилось выше, изображение объемной формы на фотографическом снимке тесно связано с освещением объекта съемки, правильный выбор или специальная организация которого способствует отработке объемной формы, ее убедительному и выразительному показу.

Действительно, в результате освещения объекта и распределения светотени на снимке возникают определенные тона. Сочетания и градации этих тонов дают возможность изображения объемной формы на плоскости. Так, на рис. 8 фигура *a* нарисована одним тоном. В ре-

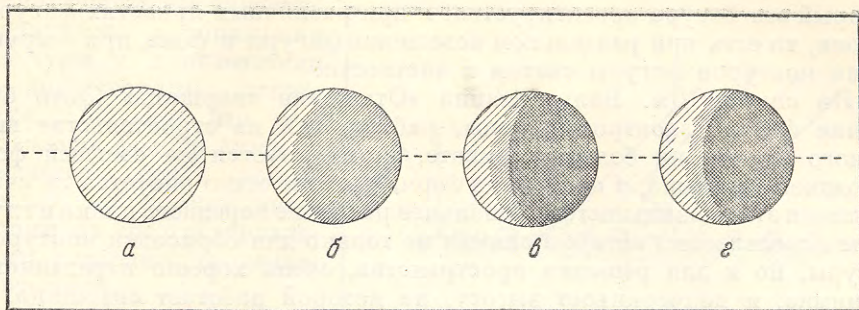


Рис. 8. Схема градации тонов для изображения объемной формы на плоскости

результате никакого объема здесь нет, фигура выглядит плоской, воспринимается как круг. Увеличение числа тонов, участвующих в построении фигуры, и появление промежуточных тонов в фигурах б, в и г позволяют выразить объем шара на плоскости и притом тем в большей степени, чем больше тонов используется в рисунке, чем тоньше градация этих тонов.

Положение подтверждается также и фотографическим изображением. На фото 41, 43, 45, 48, 49 чередование светов, бликов, полутеней и теней способствует выражению объемных форм гипсовых моделей. Причем большое число разнообразных тонов на фото 49 дает большие возможности для выражения объема, чем более короткая тональная гамма фото 43. При дальнейшем уменьшении числа тонов, участвующих в построении объема на фото 47, модель воспринимается как плоский силуэт.

Градация тонов на фото 12 и 21, образованная правильно найденным в обоих случаях освещением, рисует объемы архитектурных форм; освещение на фото 19, 42, 44, 50, 53 выражает пластику объемных форм лица и т. д.

Реалистичности и ясности показа фигур и предметов на снимке способствует также очерчивание их контурных форм. Контуры фигуры, видимые на снимке в той степени четкости, которая обусловлена общим изобразительным замыслом фотографа, общим световым и тональным решением снимка, помогают зрителю правильно воспринять пространства и объемы на снимке, правильно оценить размещение фигур и предметов в пространстве.

Контурная форма фигур и предметов на снимке хорошо воспринимается в двух случаях: при тональном различии фигуры и фона, на

который эта фигура проектируется, и при различных яркостях фигуры и фона, то есть при раздельном освещении фигуры и фона, при очерчивании контуров фигуры светом в частности.

На снимке Дм. Бальтерманца «Отважная сварщица» (фото 66) темная фигура электросварщицы, работающей на строительстве высотного здания на большой высоте, проектируется на светлый фон городского пейзажа, и контурная форма фигуры четко рисуется за счет различия этих тоналностей. Тональное различие переднего плана и глубины использовано автором снимка не только для обрисовки контуров фигуры, но и для решения пространства, очень хорошо переданного в снимке, и подчеркивает высоту, на которой работает сварщица.

На снимке В. Шаховского «Строительство тоннеля для Волго-Донского оросительного канала» (фото 67) фигуры людей и фон в действительности очень близки по тону. Для отработки контурной формы фигур автор снимка использует различные яркости, распределяя их в соответствии с закономерностями воздушной перспективы: глубина кадра насыщена светом, контровое освещение выявляет воздушную дымку, фигуры же освещены значительно менее ярко. В силу различия яркостей фигур людей и фона отлично читается их контурная форма.

Наконец, контуры фигур могут непосредственно очерчиваться светом, создающим повышенные яркости этих контуров. На фото 68 и 69 контурные формы фигур ясно читаются на фоне именно благодаря тому, что они четко очерчены в первом случае задне-боковым, во втором случае контровым солнечным светом.

Таковы основные закономерности изображения объемных форм на фотографическом снимке.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФАКТУРЫ

Реалистическое изображение действительности средствами изобразительного искусства связано с передачей фактур действительного мира. Убедительно изображенная фактура помогает достижению сходства изображения с оригиналом, способствует возникновению у зрителя, рассматривающего картину, фотоснимок, точных зрительных ассоциаций.

Достаточно вспомнить такие произведения живописи, как «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова с мастерским изображением фактуры парчи и бархата, развороченного полозьями саней снега на первом плане, как «Пруд в парке» В. Д. Поленова с тонкой передачей поверхности воды и пр.,

чтобы понять все значение правдивого изображения фактуры в произведении реалистического искусства. Понятно, что изображение фактур здесь не является некой самоцелью, но служит лишь одним из средств правдивого изображения реального мира.

Под фактурой понимается характер поверхностного строения предмета, и все фактуры по характеру этой поверхностной структуры могут быть разделены на три большие группы: матовые, глянцевые и зеркальные.

К матовым относятся все поверхности, имеющие шероховатое строение: клеевые покраски, бумаги сортов «ватман», «полуватман» и «слоновая», хлопчатобумажные ткани и пр.

Глянцевой фактурой обладают все гладкие поверхности, такие, как масляные покраски, бумаги типа «меловая», шелковые ткани (например, атлас) и т. п.

К зеркальным фактурам относятся все гладко полированные поверхности металлических, стеклянных и других подобных предметов.

Очевидно, что в прямой зависимости от поверхностной структуры находится и характер отражения фактурой падающего на нее света. Так, матовые поверхности отражают свет одинаково по всем направлениям (диффузное отражение), как это показано на рис. 9 (фигура а). Параллельный пучок лучей, направленный свет, падающий на

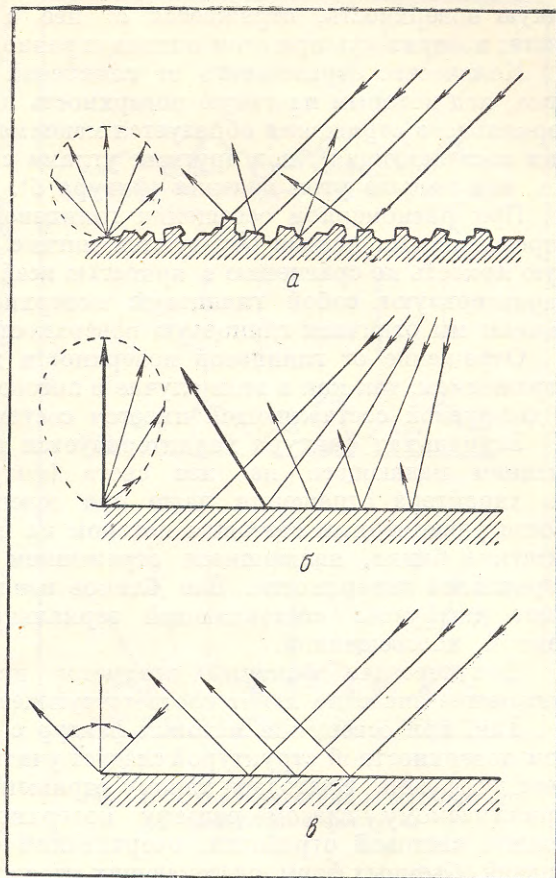


Рис. 9. Схема отражения света от различных фактур

такую поверхность, отражается от нее в виде мягкого рассеянного света; поверхность при этом выглядит равномерно и мягко освещенной.

Количество отраженного от глянцевой фактуры света зависит от угла, под которым на такую поверхность падает свет. Так, под углом зеркального отражения образуется максимальное отражение (зеркальная составляющая), под другими углами света отражается тем меньше, чем меньше угол падения (фигура б).

При равномерном освещении глянцевой поверхности на ней под определенными углами образуются мягкие блики, имеющие повышенную яркость по сравнению с яркостью всей поверхности. Такие блики характеризуют собой глянцевую поверхность; именно по этим признакам мы отличаем глянцевую поверхность от поверхности матовой.

Отражение от глянцевой поверхности можно назвать смешанным отражением, так как в этом случае в потоке отраженного света наряду с диффузной составляющей имеется составляющая зеркальная.

Зеркальная фактура характеризуется только направленным отражением падающего на нее света (фигура в). Вследствие такого характера отражения даже при освещении зеркальной поверхности равномерным световым потоком на ней образуются лишь яркие жесткие блики, являющиеся отражением самого источника света в зеркальной поверхности. Вне бликов ввиду отсутствия в отраженном свете диффузной составляющей зеркальная поверхность выглядит темной, неосвещенной.

Для передачи фактуры предметов на фотографическом снимке решающее значение имеет соответствующее их освещение.

Так, при освещении матовых фактур с мелкой, неразличимой глазом поверхностной структурой следует учитывать их свойство отражать свет диффузно. Благодаря такому отражению и мельчайшему, не воспринимаемому глазом рельефу поверхности эти фактуры требуют тонкой световой обработки, очерчивания светом складок, изгибов и граней объемных форм, рассекающих плоскости с матовой поверхностью и нарушающих их однообразие.

При избытке света или передержке матовые фактуры рисуются на снимке в виде забитой светом однообразной и скучной поверхности; при этом зачастую теряется и пластика объемных форм, объект выглядит на снимке плоским и невыразительным.

Другой разновидностью матовой поверхности являются поверхности с крупным хорошо различимым глазом характером структуры. Для выявления поверхностной структуры таких шероховатых предметов необходимо освещать их косыми пучками направленного света, как бы скользящего по освещаемой поверхности.

Действительно, только косой пучок направленного света способен обрисовать выпуклости и впадины шероховатой поверхности, только

в этом случае образуются светá и тени, очерчивающие эту структуру (рис. 10, фигура а). Подобное освещение дает возможность выразительно показать фактуру ткани на фото 70.

Освещение шероховатой фактуры светом, падающим на нее по нормали (фигура б) или под малыми углами, а также освещение такой фактуры рассеянным светом (фигура в) не дает возможности показать на снимке характерные особенности данной фактуры, так как в этом случае бывают в одинаковой степени освещены и выпуклости и впадины фактуры, вследствие чего рельефность поверхности сглаживается и фактура, теряя на снимке свои главные признаки, искажается в фотографической передаче, изображение же начинает терять свою живость и убедительность.

В освещении глянцевых фактур, как и всяких других, следует учитывать их характерные особенности. Как указывалось выше, глянцевая фактура дает смешанное отражение, при котором под определенными углами на освещаемой поверхности образуются мягкие блики. Очевидно, что при освещении такой фактуры следует также использовать косые световые пучки — свет, направленный под некоторым углом к освещаемой поверхности. Вместе с тем во избежание образования слишком ярких бликов свет в этом случае должен быть смягчен, возникает необходимость применять наряду с направленным рисующим светом и рассеянный заполняющий свет.

В случаях, когда при фотосъемке используются специальные осветительные приборы, направление световых потоков которых целиком зависит от фотографа, нахождение углов падения света, благоприят-

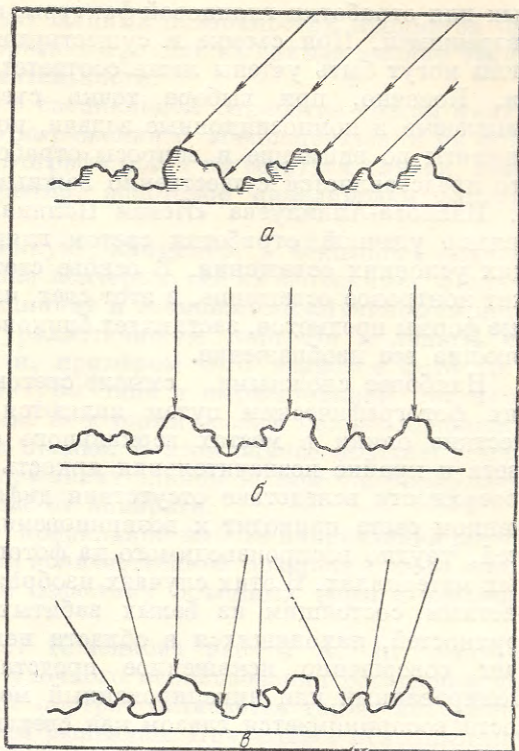


Рис. 10. Схема значения освещения для выявления фактуры

ных для отработки глянцевої фактуры, представляется задачей, легко разрешимой. При съемке в существующих условиях освещения эти углы могут быть учтены лишь соответствующим выбором точки съемки. Конечно, при выборе точки съемки прежде всего решаются смысловые и композиционные задачи, но в ряде случаев могут быть приняты во внимание и вопросы отработки светом фактуры там, где это представляется существенно важным. Снимок В. Савостьянова и С. Иванова-Аллилуева «Ясная Поляна. Зал-столовая» (фото 71) — пример удачной отработки светом глянцевых фактур в существующих условиях освещения. В основе светового построения снимка лежит контровое освещение, и этот свет, четко обрисовывающий контурные формы предметов, заставляет бликовать глянцевые фактуры, оживляющие все изображение.

Наиболее сложными в смысле световой отработки и воспроизведения фотографическим путем являются фактуры зеркальные. Яркие жесткие блики в местах зеркального отражения самого источника света и крайне незначительная яркость других участков освещаемой поверхности вследствие отсутствия диффузной составляющей в отраженном свете приводят к возникновению высокого интервала яркостей, трудно воспроизводимого на фотографических светочувствительных материалах. В этих случаях изображение получается высококонтрастным, состоящим из белых забитых светом бликов и черных поверхностей, находящихся в области недодержек. Такое изображение дает совершенно искаженное представление о фактуре предмета. Полированный или никелированный металл, который в действительности воспринимается глазом как светлый, блестящий, на фотографическом снимке получается темным, почти черным, а объемная форма таких предметов очерчивается только яркими бликами при полной потере ее пластики.

Очевидно, что при освещении зеркальных фактур прежде всего следует избегать применения резкого направленного света, следует использовать мягкий рассеянный свет, что приводит к некоторому смягчению яркости бликов. Но при этом остаются попрежнему неосвещенными участки, находящиеся вне бликов. Их освещение может быть осуществлено лишь путем освещения окружающих снимаемый объект поверхностей, отражающихся в снимаемой зеркальной поверхности. Только при такой схеме освещения зеркальные поверхности приобретают свойственную им светлоту, дающую представление о характере зеркальной фактуры.

Понятно, что полное уничтожение бликов не является здесь задачей фотографа, так как отсутствие бликов на зеркальной фактуре лишает ее существенных признаков, делает ее трудно узнаваемой на снимке. Так, отработка граненого полированного стекла контровым светом,

ближущим на гранях и полированных поверхностях предметов (фото 72), дает возможность изобразить предмет на снимке именно таким, каким мы видим его в действительности.

До сих пор мы говорили о специальной обработке светом фактур с целью их наиболее полного выражения и воспроизведения на фотоснимке. Однако в практике фотографа могут встретиться случаи, когда перед ним встают задачи скрытия, некоторой нивелировки фактуры на снимке.

Такие задачи могут возникнуть, например, в некоторых случаях портретной съемки, где излишне подчеркнутая на фотоснимке фактура лица, строение кожи с ее морщинами и возможными случайными пороками могут привести к натуралистичности портрета и лишить его необходимой художественности, примером чего является фото 73.

Для мягкой обработки фактуры лица и выразительной, но ненавязчивой передачи ее на снимке необходим особый баланс направленного и рассеянного света при съемке. В этом случае портрет обычно решается в мягкой светотени, при значительном количестве рассеянного света со стороны точки съемки от аппарата.

При жесткой светотени, но правильном выборе направления рисующего света и при правильной количественной дозировке света заполняющего портрет сохранит и пластику объемных форм и элементы фактурности лица.

Портрет скульптора С. Т. Коненкова работы А. Штеренберга (фото 74) является примером удачного использования освещения для обработки фактуры лица. Этот портрет отличается также интересной композицией и точным световым решением. Правильное использование изобразительных средств фотографии вместе с хорошо найденной позой делают портрет настоящим художественным изображением человека, скульптора, творца, так как здесь не только запечатлен внешний облик выдающегося советского художника, но выражен и характер.

Стремление к мягкой обработке фактуры лица в портрете не должно никоим образом приводить к полному ее исчезновению. Снимок, в котором фактура лица никак не выявлена, лишается всякой живости, а лицо при этом становится какой-то меловой маской.

Но и в портретной съемке не всегда возникают задачи нивелировки фактуры лица, бывают случаи, когда характер лица и художественные задачи как раз требуют полноценного ее выявления. Примером может служить характерный портрет казахской женщины работы А. Штеренберга (фото 75), где фактура лица ясно выражена на снимке.

Таково значение передачи фактуры в реалистическом фотографическом портрете, где фактура способствует правдивому и выразительному изображению человека со всеми его индивидуальными особенностями.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЦВЕТА

С возникновением и развитием цветной фотографии перед мастерами советского фото встала проблема цветовой организации, цветового решения, колорита фотографического снимка.

Понятие «колорит» пришло в фотографию из живописи, где этим понятием обозначается общая цветовая организация произведения живописи, взаимное соподчинение и связь различных цветов в картине, направленные в реалистическом искусстве на раскрытие идейного содержания произведения.

Часто, анализируя колористическое решение живописного полотна, говорят о «золотистом колорите», «серебристом колорите», о том, что произведение живописи выдержано в сероголубых, коричневых или в каких-либо других тонах. При этом имеется в виду определенный цветовой тон, доминирующий в данной картине, некоторый «средний тон», с которым согласованы все остальные цвета и который вследствие этого объединяет их в некое единое целое.

Однако не во всех произведениях живописи, совершенных по колориту, можно обнаружить такой доминирующий цветовой тон, и наличие такого тона в живописном полотне далеко не обязательно. В ряде выдающихся произведений живописи в основу их цветового построения положена целая гамма цветов. Например, художник Коровин решал многие из своих полотен на использовании всего богатства полной гаммы красок, на сочетании синего, красного, желтого, зеленого и других цветов и добивался замечательно интересных колористических решений.

Единство колорита в этих случаях достигается точностью подбора оттенков того или иного цвета, выбором цветового тона, светлоты и насыщенности каждого цвета в картине, определением места, которое каждый из этих цветов занимает в живописном полотне, размещением цветов, решением вопроса о гармоническом сочетании цветов, стоящих в картине рядом, и т. п.

Таким образом, можно сказать, что наличие в картине определенного доминирующего цветового тона, лежащего в основе цветовой организации картины, является лишь частным случаем решения вопросов колорита, само же понятие «колорит» объединяет собой значительно более широкий круг возможных гармонических цветовых сочетаний.

В цветной фотографии понятие «колорит» имеет в принципе тот же смысл, что и в живописи, хотя определенного цветового решения снимка фотограф добивается иными, чем художник-живописец, средствами.

Колорит фотографического изображения, направленный на решение задач содержания, зависит от многих факторов, решающими из которых являются цветовая характеристика объекта съемки и условия освещения, эффект освещения, при котором ведется съемка. Конечно, при этом имеется в виду, что цвето-фотографические характеристики негативных и позитивных материалов, экспозиционный режим и процесс фотохимической обработки негатива и позитива обеспечивают правильность цветопередачи при съемке.

Цветовая характеристика объекта съемки в ряде случаев, как, например, в репортаже, не может изменяться фотографом в художественных целях. Очевидно, что в этих случаях колористическое решение снимка будет целиком зависеть от условий освещения, влияние которых на колорит будет изложено ниже.

Но другие разделы и жанры фотографии дают фотографу возможность активного вмешательства в цветовую организацию объекта съемки. Так, при съемке жанровых сцен могут быть исключены из кадра отдельные элементы объекта съемки, нарушающие цветовое единство кадра. Работа над поставленным портретом допускает в известной степени выбор цвета костюма портретируемого, цветности фона и других элементов композиции. Большие возможности для получения интересных колористических решений дает и пейзаж, где фотограф волен выбирать натуру и наиболее благоприятные условия освещения. Интересные результаты могут быть достигнуты и при съемках натюрморта, дающего полную свободу творчества и большие возможности для изучения закономерностей колорита фотографического изображения.

Колорит фотографического изображения находится в тесной связи с условиями освещения.

Общезвестно, что цвет предмета видоизменяется в зависимости от цветности света, которым этот предмет освещен, так как здесь вступают в силу законы смешения цветов. Например, по-разному выглядит синий цвет, освещаемый дневным светом и освещаемый светом ламп накаливания. В составе белого дневного света имеется достаточное количество синих лучей, которые и отражаются синей освещаемой поверхностью. В результате такого освещения и отражения поверхность будет выглядеть синей, цвет ее будет ярко выражен. В спектральном составе желтого света ламп накаливания синее излучение почти отсутствует. И так как освещаемая поверхность может отражать только лучи одного с ней цвета, поверхность синего цвета под лучами ламп накаливания будет выглядеть более темной, чем при дневном освещении, почти черной.

Свет разных источников имеет различную цветность, и, следовательно, при освещении какого-либо объекта данным конкретным

источником света все цвета этого объекта должны изменяться. Действительно, один и тот же пейзаж выглядит на снимке совершенно различным по колориту, если он снят, например, при высокостоящем солнце, когда пейзаж освещен дневным светом белого цвета, и в предвечерние часы, на закате, когда объект освещается красноватым светом заходящего солнца.

Но роль эффекта освещения в создании колорита фотографического изображения не ограничивается только изменением цветов объекта съемки под влиянием цветовой характеристики источника света, хотя это и имеет большое значение в данном вопросе. Не менее важное значение здесь имеет и раскладка светотени на объекте съемки, целиком зависящая от характера эффекта освещения и во многом определяющая колорит фотоизображения.

В самом деле, эффект ночного освещения обуславливает наличие в кадре больших слабоосвещенных или вообще неосвещенных пространств, а в темноте, как известно, почти не воспринимаются хроматические цвета, приближающиеся в этих условиях освещения к цветам ахроматическим. Таким образом, эффект освещения, преобразуя цвета объекта, самым решающим образом влияет на колорит изображения.

Каждый конкретный эффект освещения в реальной действительности характеризуется совершенно определенной раскладкой светотени на данном конкретном объекте съемки. Так, при освещении интерьера дневным рассеянным светом из окон наибольшие яркости располагаются в непосредственной близости к окнам и делаются тем меньшими, чем дальше освещаемый предмет находится от этого «источника света». Четкой светотени при этом не образуется, так как «источник света» в данном случае является значительной по размерам «светящейся площадкой» и так как на объекте имеется достаточное количество рассеянного света.

При солнечном освещении тени от предметов ложатся в одном направлении, контраст освещения значителен, на объекте образуется четкая светотень и т. д.

Распределение светотени на объекте, сочетание освещенных и теневых пространств в кадре и видоизменение цветов объекта в связи с характером спектрального состава освещающего объект света приводят к определенному соотношению цветов объекта, эффект освещения как бы увязывает цвета.

Это всегда следует иметь в виду фотографу в тех случаях, когда съемка ведется с использованием двух, трех и более осветительных приборов, при создании для целей фотосъемки специальных условий освещения. Особенно внимательно следует относиться к воспроизведению закономерностей эффекта освещения в том случае, когда в кадре бы-

вает видим действующий источник света, освещающий объект съемки, например горящая настольная электрическая лампа, люстра и пр.

Используемыми при съемке дополнительными источниками освещения, специальными осветительными приборами обычно усиливают свет, подсвечивают глубокие тени, поднимают яркости слабо освещенных участков объекта съемки и таким образом создают на объекте баланс яркостей, обеспечивающий ведение съемки на правильном экспозиционном режиме.

Однако бывают случаи, когда в жертву этим техническим задачам приносятся художественные задачи освещения, когда специальным освещением нарушается правда реального эффекта освещения, а вместе с ней и закономерности колорита фотоснимка. Причины неудач цветового решения снимков часто лежат именно в неправильной работе фотографа со светом, в условности освещения, создаваемого специально для целей фотосъемки.

Действительно, при фотосъемке часто образуется избыток света в местах, где при естественном эффекте освещения должна находиться глубокая тень, или общий контраст освещения, характеризующего данный эффект, снижается до того, что весь объект заливается равномерным и маловыразительным светом, часто еще направленным со стороны аппарата. Подобная работа со светом приводит к полному отсутствию колористического единства в снимке, к пестроте изображения, к тому, что при таком освещении все цвета объекта начинают жить своей собственной жизнью, не увязанные между собой эффектом освещения и его закономерностями.

Таким образом, работа над колоритом фотографического изображения требует, чтобы в основе специального освещения, создаваемого для целей фотосъемки, всегда лежал естественный, реальный эффект освещения, основные закономерности которого не должны нарушаться дополнительными источниками света. Действие всех вспомогательных осветительных приборов должно быть подчинено основному осветительному прибору, воспроизводящему или усиливающему действие основного источника света в кадре, что является необходимым условием для решения колористических задач. И только при соблюдении этих условий возможно получение фотографических снимков, решенных в определенном колорите.

Понятие «колорит» в специфическом значении существует и в черно-белой фотографии. Известно, что все хроматические цвета имеют три основные характеристики: **цветовой тон**, который определяется доминирующей длиной волны, **насыщенность**, или степень выражения цветового тона по отношению к спектральному цвету той же длины волны, принятому за 100%, и **светлота**, которая является синонимом яркости.

Эти хроматические цвета при воспроизведении их в черно-белом снимке преобразуются в ахроматические цвета, в гамму черно-белых тонов, различающихся между собой только по светлоте. Таким образом, при изображении на снимке хроматические цвета теряют две из своих характеристик — цветовой тон и насыщенность, но сохраняют третью — светлоту, по которой и узнается цвет на черно-белом фотографическом снимке.

Светлота должна быть особенно тщательно и точно передана на снимке, если теряются остальные характеристики цвета. И, действительно, искаженная на снимке светлота цвета часто лишает снимок жизненной правды; особенно это ощущается при изображении на снимке объектов, хорошо знакомых зрителю. Например, синее небо при некоторых условиях освещения и съемки воспроизводится на снимке в виде чисто белой поверхности, и это всегда обедняет снимок, так как синий цвет неба связан в нашем представлении с определенной, правда, варьирующейся в довольно широких пределах светлотой, никогда не доходящей до светлоты белого цвета. Очевидно, синее дневное небо должно передаваться на снимке не белым, а различными серыми тонами.

При использовании оранжевых или красных светофильтров небо на снимке приобретает темную тональность, также идущую вразрез с нашими представлениями о светлоте синего дневного неба. Поэтому такие снимки оцениваются глазом как сделанные ночью, ибо темный тон неба адресует зрителя именно к этому времени суток.

Ахроматические цвета, соединенные в кадре в различных соотношениях, подобно хроматическим цветам создают определенное зрительное впечатление, основанное на взаимоотношении и взаимосвязи этих цветов, гамму светлот, или, как принято говорить, **тональность** изображения, которая и является своеобразным колоритом черно-белого фотографического снимка.

Колорит черно-белого изображения, как и цветного фото, зависит от целого ряда факторов, важнейшими из которых являются цветовая характеристика объекта съемки и эффект освещения. Тональность черно-белого фотоизображения также решающим образом зависит от использования при съемке различных светофильтров, приводящих к перегруппировке тонов в кадре, и от применения других оптических насадок на съемочный объектив (сетки, диффузионные диски и пр.). Влияет на тональность снимка также подбор негативных материалов по характеру их цветочувствительности, сенсibilизации и контрасту. Имеют значение применяемые для обработки негатива проявляющие вещества и другие химические вещества, входящие в состав проявителя, характер обработки негатива, подбор бумаг по степени их контрастности и по фактуре поверхности, используемые при про-

екционной печати оптические насадки на объектив увеличителя и, наконец, характер обработки отпечатка.

При творческом использовании всех этих возможностей черно-белой фотографии для передачи цветов реального мира могут быть получены снимки, чрезвычайно интересные по тональности, изображающие действительность правдиво и художественно выразительно (фото 76).

Тональность черно-белого снимка зависит от преобладающего в кадре тона (светлые или темные по тональности снимки); распределения тонов, места и величины площадей, занимаемых в кадре тем или иным тоном; контраста тонов, соотношения самого светлого и самого темного тонов в кадре; градации тонов, характера тональных переходов.

Эти факторы характеризуют собой тональную композицию черно-белого снимка, которая является одним из средств организации фотографического изображения, объединения отдельных его компонентов в единое художественное целое.

Глава пятая

ГЛАВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ТВОРЧЕСТВА



О ТОНАХ И ЛИНИЯХ

Изобразительные возможности каждого искусства определяются и ограничиваются теми элементами изобразительности, которыми это искусство располагает и с помощью которых реальная действительность выражается в художественном произведении. Таким элементом изобразительности в литературе является слово, в музыке — звук, в скульптуре — объемы, в живописи — краски. Все существующие теории этого вопроса в фотографии так или иначе ссылаются на два основных элемента изобразительности — **т о н и л и н и ю**.

Действительно, при первом же взгляде на любой фотографический снимок, построенный на светотени, основанный на мягкой тональной гамме или острой линейной композиции, мы не обнаружим ничего другого, как только две эти составляющие — различные по характеру **тона** и **линии**, взятые в разнообразных соотношениях, из которых и образуется фотографическое изображение.

Однако более тщательный анализ фотоснимка приводит к выводу, что линия существует здесь не в том виде, в каком она имеется, например, в карандашном рисунке, не как первичный элемент, образующий изображение, а как производная от тона, как контур, тональная граница, ибо она представляет на снимке лишь **ли н и ю р а з д е л а** **д в у х т о н о в**, иногда ясную и четкую, иногда мягкую и расплывчатую. Линия и контур, следовательно, существуют в фотоснимке в том же виде, что и в действительности, в природе.

Таким образом, можно сказать, что основным элементом изобразительности в фотографии является тон.

Но вместе с тем в ряде случаев граница раздела двух тонов — линия — в фотоснимке приобретает столь ярко выраженный характер, что становится каркасом, основой композиционного построения, ведущим началом в изобразительной форме снимка.

Поэтому, понимая линию в фотографии как явление вторичное, как элемент изображения, производный от тона, мы все же можем при анализе композиционного строя снимка говорить как о его тональной, так и линейной организации, линейной композиции фотографической картины.

Действительно, если фото 37 и 44 являются примерами композиций, построенных на мягких тональных переходах, где линии, линейные очертания предметов в качестве активного композиционного элемента не использованы, то в снимок 38 линия входит закономерным элементом изобразительности и участвует в построении снимка наравне с тоном, а снимок 77 как бы и вовсе утрачивает пластику тонов и представляется нарисованным лишь четкими линиями.

Во всех трудах по теории фотографии изучению свойств тонов и линий отводится большое место, однако часто эти исследования грешат формальным изложением существа вопроса. Значение тонов и линий при этом абсолютизируется, то есть объявляется безусловным и безотносительным. На деле это приводит к тому, что линии и тона начинают рассматриваться в отрыве от содержания снимка, вне зависимости от того, какими реальными предметами или явлениями образованы те или иные тональные соотношения или линейные сочетания в снимке, а линиям и тонам навязывается несвойственная им значимость.

Не удивительно, что в своем последовательном развитии эти теории приводят к крайностям, лишаящим рассуждения простого здравого смысла. Так, про прямые линии говорится, что они создают впечатление силы, уверенности, жизненности, мужественности, что при утрировании таких линейных построений получается неприятная грубость, жесткость.

О кривых линиях говорится, что они создают впечатление грации, нежности, а при утрировании якобы возникает впечатление неуверенности, слабости, беспокойности, слащавости.

Конечно, выразительные возможности линейных и тональных построений должны изучаться, равно как фотограф должен знать и то, какое впечатление производят на зрителя те или иные линейные и тональные построения снимка. Но очевидно, что ни тон, ни линия не могут абстрагироваться от содержания, как не могут изучаться и приписанные им какие-то «собственные» свойства,

которых они никогда не имели и не имеют. Свойства линий и тонов в снимке безусловно зависят от того, какое содержание выражается данным линейным построением и чем, сочетанием каких реальных предметов, находящихся в поле зрения съемочного объектива, образованы эти линии или тона в кадре.

Вряд ли кривые линии блестящих рельс на закруглении железной дороги и мчащийся по ним локомотив вызовут у нас впечатление «грации, нежности, неуверенности, слабости» и даже «слащавости» и вряд ли преобладание прямых линий в снимке, изображающем уходящую вдаль новую набережную с возведенными на ней стройными зданиями, цветниками и аллеями создаст впечатление «силы, уверенности» и даже «неприятной грубости»!

Очевидно, что линии и тона в снимке не могут сами по себе иметь подобного значения и должны рассматриваться при анализе снимка лишь как элементы фотографической изобразительности, помогающие организовать в единое изобразительное целое определенное содержание, тему и сюжет, явившиеся предметом изображения в данной фотопозиции.

Неправильным было бы также пытаться изучать закономерности тональной и линейной композиции фотоснимка без изучения изобразительно-выразительных средств фотографии, обуславливающих линейное и тональное решение фотокадра. Такое изучение вопроса мало полезно фотографу, ибо он непосредственно с линиями и тоном не работает, не изображает реальный мир подобно художнику-живописцу или художнику-графику непосредственно краской (тоном) или линиям на полотне или бумаге.

Линии и тона на снимке образуются лишь вследствие специальной организации или использования определенных условий освещения при съемке, в результате выбора точки съемки, применения той или иной оптики и оптических насадок, подбора фотоматериалов, установления режима обработки негатива и отпечатка.

Все эти факторы являются переменными и управляемыми, и именно они, их свойства, их влияние на конечный результат должны изучаться в основах композиции фотографического снимка, в основах техники фотосъемки.

В свое время в теоретических работах по основам фотопозиции предлагалась методика линейного построения фотографического изображения, заключающаяся в использовании в качестве основы построения снимка различных геометрических фигур. В этих работах говорилось о композиции «в треугольнике», «в овале», «в ромбе» и пр.

В процессе развития теории и практики фотографии стало очевидным, что эта методика не жизненна и не может быть положена в основу работы над композиционным построением фотоснимка. Эти схемы

уравновешенных композиций родились в эпоху Возрождения из тесной связи живописи с архитектурой и частой необходимости размещения живописных композиций на стенах, потолках и других частях архитектурных сооружений. Естественно, что такие схемы композиционных решений не могут быть превнесены в фотографию, имеющую другие цели и задачи, иные закономерности изобразительной формы.

При анализе готового фотоснимка при известных натяжках можно, конечно, вписать основные элементы композиции в ту или иную геометрическую фигуру. Однако это не дает никакого практического результата и не приносит делу никакой пользы, так как при съемке такая методика построения снимка использована быть не может. Заполнение картинной плоскости не осуществляется по неким принудительным признакам, а всегда целиком подчиняется характеру изображаемого действия и снимаемого объекта, из которых исходит фотограф в своем композиционном творчестве.

Так, при анализе снимка Л. Коровина «Альпинисты» (фото 78) легко обнаруживается треугольник, в который может быть заключен весь передний план композиции. Но ведь совершенно ясно, что при заполнении картинной плоскости фотограф руководствовался не этой идеей. Композиция кадра в данном случае подсказана характером объекта съемки, а правильно найденная точка съемки и правильно использованные условия освещения сообщают снимку композиционную четкость, помогающую восприятию содержания: снимок дает хорошее представление о характере альпинистского спорта, спорта смелых и сильных людей. Треугольник же возникает здесь лишь потому, что сам объект съемки имеет треугольную форму.

При некотором воображении в основе композиционного построения снимка Б. Кудоярова «Туркменский танец» (фото 79) может быть отыскан овал, линия которого охватывает фигуры танцующих. Но и здесь автор фотоснимка не искал во время съемки овала как линии, к которой затем принудительно подгонялись танцующие. Сама действительность, характер танца родили эту линию, а не композиционные замыслы фотографа. Автор снимка, стремясь к четкому показу действия, к донесению до зрителя особенностей танца, характера национальных одежд и пр., исходил из размещения фигур в предметном пространстве и соответственно построил композицию снимка, вписав группу в прямоугольник кадра. Для решения этих задач очень правильно использована точка съемки и контровое освещение.

Нельзя также указать точные пропорции сторон кадра, якобы наилучшие, наиболее удобные для ограничения фотоизображения, нельзя выразить их в некоторых числовых соотношениях, например $1 : 2$; $2 : 3$; $3 : 4$ и т. д. Очевидно, что формат снимка зависит от характера объекта съемки и от того, что хотел выразить автор в снимке, от

его творческих замыслов, а разнообразие форматов только помогает автору в решении тематических и изобразительных композиционных задач.

Вместе с тем заполнение картинной плоскости при фотосъемке подчинено определенным закономерностям, хотя и не связано с непосредственным распределением тонов и линий в кадре, или с компоновкой основных объектов изображения в каких-либо избранных фотографом геометрических фигурах или в рамке прямоугольника с определенными пропорциями сторон.

Рассмотрению этих закономерностей и посвящаются следующие разделы настоящей главы.

ЖИЗНЕННОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

В вопросе о композиционном решении темы, изобразительной организации сюжетного материала в кадре следует исходить из трех главных закономерностей композиционного творчества, изобразительного оформления творческих замыслов художника, о которых говорилось выше. Первой из них является **жизненность** произведения искусства, в данном случае **жизненность** фотографического снимка.

Основой жизненности снимка в широком смысле этого слова является типичность содержания снимка, характерность выбранной темы и сюжета, и только в том случае, когда снимок построен на таком материале, может идти речь о жизненности композиции, под которой следует понимать **правдивость** и **динамичность** изображения.

Критерием правдивости фотокомпозиции является реальная действительность. Размещение фигур, предметов и других элементов, заполняющих картинную плоскость снимка, должно вытекать из размещения их в подобной же ситуации в действительности. Всякий другой подход к решению задач заполнения картинной плоскости неизбежно приводит к надуманности, нарочитости, неправдоподобности композиции, то есть лишает ее жизненности, ибо выдает присутствие фотографа, обнаруживает его приемы построения кадра.

При композиционном решении жанрового снимка «Полновесный трудодень» (фото 80) С. Фридлянд исходил из естественного поведения людей. Поэтому на фото каждый занят своим делом; присутствия фотографа совершенно не чувствуется; сцена получилась живой, динамичной.

Вместе с тем фигуры людей правильно размещены в картинной плоскости, ясно обозначается смысловой центр композиции—передне-плановая группа, к которой прежде всего привлекается внимание зрителя. Затем внимание переносится на второй план, где основной композиционный мотив получает свою дальнейшую разработку, после чего возникает общая оценка, складывается общее впечатление от снимка и осознается идея, лежащая в основе всей композиции.

При таком подходе к изобразительному решению темы, при отсутствии бросающейся в глаза специальной расстановки людей «в композиционных целях» снимок приобретает необходимую простоту, безыскусственность и жизненную правдивость, ибо в снимке сохранена подлинность жизненного факта.

Тот же подход к решению композиционных задач лежит и в основе работы Дм. Бальтерманца «У советского станка» (фото 81), где автор добился исключительно интересного результата. Жизненность этого снимка прежде всего в его правдивости, в естественном поведении людей, в выразительности лиц, таких различных, но одинаково внимательных и заинтересованных.

Автор строит снимок так, что композиция отлично помогает восприятия содержания; изобразительная форма, следовательно, выполняет здесь свою главную функцию. При рассматривании общего или среднего плана, если в снимке нет специальных световых или тональных акцентов, внимание зрителя прежде всего обращается к центральной его части. Именно здесь автор снимка размещает главное в кадре — переднюю линию большой группы людей. Отсюда внимание зрителя переносится на остальных членов группы, а затем, следуя за их взглядами, — к станку, находящемуся в правой части снимка. Именно такой обзор сцены предлагает зрителю автор, используя в этих целях определенный принцип композиционного построения снимка.

Требование правдивости изображения, бережного сохранения правды события и показываемого момента действия являются главными требованиями в искусстве социалистического реализма. Эти условия должны очень тонко выполняться в фотографии, так как в основе данного способа изображения лежит документальность. Особо заостряется требование правдивости в фоторепортаже, где каждый снимок отражает действительное событие, явление, конкретных людей, действующих в конкретной обстановке, в определенном месте и в данное время.

Жизненная правдивость, правильно понятая и использованная документальность фотоизображения делают интересным для зрителя репортажный снимок Н. Кулешова «Сбор подписей под Обращением Всемирного Совета Мира о заключении Пакта Мира между пятью великими державами» (фото 82). Снимок показывает один из моментов сбора подписей. Массовая сцена полна действия и движения благодаря

тому, что автор не пошел по линии специальной расстановки фигур в своих композиционных целях, не остановил течения события, не побоялся того, что одни фигуры перекрывают другие, а лица людей, склонившихся над столом, не полностью видны в кадре. Именно эти черты делают снимок живым и убедительным, именно поэтому зритель как бы непосредственно видит перед собой само событие. А сколько репортажных снимков гибнет в результате «организационной работы» фотокорреспондента, после которой люди оказываются аккуратно расставленными в кадре, чтобы ни в коем случае не перекрывать друг друга, или обращенными к аппарату! Такого рода «организация» композиционного построения кадра лишает снимки правдивости и жизненности.

Вместе с тем фото 82 не случайно по построению и хорошо решено композиционно: через сидящих на переднем плане спиной к фотоаппарату сборщиков подписей зритель видит живую движущуюся массу людей, каждый из которых держится перед аппаратом свободно и непринужденно. Правильно определена крупность плана: средний план дает возможность хорошо видеть людей, в то же время создавая представление о массовости события. Удачно выбран светлый фон, на котором четко рисуются фигуры людей.

Иное впечатление оставляет фото 83. Очевидно, при размещении фигур в кадре автор снимка шел по линии чисто формального заполнения картинной плоскости, не связав композиционные задачи с действительностью, с естественным поведением людей в данной ситуации.

Если на фото 82 положение людей перед аппаратом и поворот фигур совершенно естественны, то поворот фигур на аппарат в фото 83 явно нарочит, люди позируют, фотограф разместил их специально для съемки, снимок же получился статичным. В результате правдивость снимка и жизненность композиции утрачены, ясно обнаруживается формальность композиционного решения и намерение фотографа расставить людей в предметном пространстве так, чтобы все они были хорошо видны на снимке и не перекрывали друг друга.

Неправильным было бы сделать вывод, что фотограф при композиционном решении темы должен слепо следовать за натурой, механически фиксировать действительность. И с х о д и т ь из е с т е с т в е н н о г о поведения людей и расположения предметов еще не значит слепо копировать натуру со скрупулезной точностью. Кроме того, поведение и размещение людей в данной конкретной ситуации, воспроизводимой фотографом в снимке, не являются неким узаконенным стандартом и могут варьироваться в самых широких пределах. Задачей фотографа в репортаже, следовательно, является выбор такого варианта размещения людей и других элементов объекта съемки в предметном пространстве, который, будучи правдивым, явится

основой гармоничного распределения отдельных элементов композиции в кадре. В других случаях съемки и в некоторых жанрах фотографии имеется возможность уточнения взаиморасположения некоторых из элементов композиции. Работа эта должна быть проверена умело и тактично и целью ее является предельно ясное раскрытие темы, композиционная законченность, цельность, выразительность снимка.

Правдивость снимка требует также правильного взаимодействия людей в кадре, их общения, согласования направления движений, поворотов, взглядов, жестов и пр. В жанровой композиции «С добрым утром!» (фото 84) С. Фридлянд правильно решает эту задачу: участники сцены, интересно решенной по свету, — молодая учительница, стоящая за окном, и бабушка девочки весело разговаривают с ребенком. Все персонажи связаны друг с другом поворотами фигур, направлениями взглядов.

Связаны между собой действием и движением (поворотом) и персонажи портретной композиции И. Шагина «Летчицы — Герои Советского Союза Р. Гашева и Н. Меклин» (фото 85), отчего композиция приобретает живость, действенность, правдивость и, следовательно, жизненность.

Единая направленность есть и в снимке Б. Кудоярова «В Кара-Кумах. Чабаны на отдыхе» (фото 86), где люди показаны в общении, а их позы, повороты и направления взглядов вместе с правильно найденными границами кадра делают композицию замкнутой.

На фото 87 и 83 персонажи снимков разобщены, и в результате фотоснимки теряют правдивость, делаются позировочными.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что в снимке всегда должен быть центр внимания, на который ориентированы движение, повороты фигур, жесты, направление взгляда. В многофигурных композициях таких центров может быть два или даже несколько, но и тогда один из этих центров должен быть главным, остальные — вспомогательными, увязанными с главным центром. Композиция в этих случаях строится на ритмических повторах.

Таким центром внимания персонажей снимка в репортажной и жанровой фотографии почти никогда не может быть объектив фотоаппарата, так как взгляды участников съемки, обращенные на аппарат, лишают снимок непосредственности и, следовательно, правдивости. Исключения составляют композиции, в которых прием обращения всего действия прямо на аппарат сознательно применяется фотографом для достижения какого-то специального изобразительного результата.

Понятие «динамичность фотографического изображения» связано с построением сюжета, трактовкой взаимоотношений персонажей, воспроизведением в снимке действия, движения, которые необходимой и неотъемлемой составляющей входят в большинство объектов съемки и включаются в большинство фотографических композиций. Решающее

значение приобретает выбор момента действия, движения, изображаемых художником.

В теории изобразительных искусств, живописи в частности, этой проблеме уделяется огромное внимание. Вице-президент Академии художеств СССР М. Г. Манизер в своей работе «Об основах композиции (сочинения)» пишет, что художник «... должен изображать действительность в ее революционном развитии, а это значит, что он должен находить узловые моменты этого развития действительности, революционные моменты, моменты обретения ею нового качества. Если это указание справедливо в отношении писателя, то в еще большей степени оно относится к нам, художникам, трактующим в своих произведениях только один какой-то момент в развитии действительности. Что этот момент не должен быть проходным, мы можем убедиться, анализируя любые художественные произведения»*.

Эту мысль развивает и член-корреспондент Академии художеств СССР Е. А. Кибрик в своей статье «К вопросу о композиции»:

«Изобразительное искусство всегда передает только один момент в отличие от театра, литературы и кино, где есть возможность показать весь процесс развития сюжета, формирования характеров и т. д. Мне кажется, что законом является необходимость так показать этот один момент, чтобы зритель ясно почувствовал, что ему предшествовало и что, вероятно, последует за ним. Только в таком случае создается впечатление движения, жизни. Если этого нет — произведение будет казаться застывшим, условным, нежизненным. Этот закон в равной мере относится и к построению сюжета, и к трактовке психологических взаимоотношений персонажей композиции, и к трактовке просто физического движения — динамики в ее обычном смысле. Классическим примером последнего может служить фигура «Дискобола» работы Мирона. Скульптор из массы моментов, из которых складывается движение человека, мечущего диск, выбрал такое положение, в котором, кроме предельного физического напряжения, ясно чувствуется как предыдущее положение тела дискобола, так и непременный бросок, которым должно разрядиться его напряжение. Будь это выражено чуть-чуть менее точно, получилась бы просто скрюченная фигура, вместо полного жизни «Дискобола».

Крайне распространенный в скульптурном портрете прием поворота головы к плечу, потому, я думаю, так охотно применяется, что уже одним этим простым средством портрету сообщается движение — человек как бы оглянулся на зрителя»**.

* Сборник «Вопросы изобразительного искусства», изд-во «Советский художник», Москва, 1954, стр. 13.

** Там же, стр. 36—37.

Эти рассуждения могут быть отнесены в полной мере и к фотографии, ибо автор снимка тоже встречается с возможностью и необходимостью показать в снимке лишь один момент развивающегося во времени действия, движения. Момент, правдиво и выразительно характеризующий происходящее перед объективом съемочного аппарата действие, движение, и должен явиться моментом съемки, то есть спуска затвора фотоаппарата. Такое совпадение фазы движения, наиболее полно его характеризующей, и момента съемки обуславливает динамику фотографического изображения и, следовательно, одну из черт жизни снимка.

Выбор характерной для данного движения фазы предполагает хорошее знание материала, так как известно, что некоторые фазы не только не характеризуют движения в целом, но могут создать и неверное представление о нем. Так, например, в прыжке спортсмен проходит так называемые мертвые точки и, если момент съемки совпадает с такой фазой движения, на снимке спортсмен как бы повисает в воздухе неподвижно, движение останавливается, динамика действия и жизненность снимка теряются, что и получилось на фото 89.

Момент движения может быть выбран правильно только при верной оценке характера всего движения в целом. Именно в результате такого понимания задачи, вдумчивого и внимательного изучения движения и отличного знания фотографических возможностей его передачи Г. Петрусов создал выразительнейшую серию снимков балета, где передача характера и пластики движения особо важны.

Рассмотрим с этой точки зрения серию снимков (фото 90—93). На снимках изображены различные по рисунку и пластике движения танцы: народный танец, сольные номера из классических балетов, характерный танец. В каждом из этих снимков правильный выбор момента съемки обусловил выразительную передачу движения, в результате чего у зрителя создается правильное представление о характере изображаемого танца даже по единичной фотографии, передающей лишь одну из фаз движения. Так, на фото 90 участница сельской художественной самодеятельности показывается в быстром и жизнерадостном танце. Момент съемки и фаза движения передают характер танца: девушка кружится, на что указывают положение фигуры, особенно рук, и развевающееся платье. Выражению движения помогают и правильно использованные автором снимка изобразительные возможности фотографии: изображение фигуры девушки дается в мягком оптическом рисунке, световые блики развевающихся одежд подчеркивают направление складок, образующихся при движении, и пр.

На фото 91 воспроизводится одна из сцен балета «Раймонда». Балерина Черкасова показывается в полном легкости и изящества поле-

те, причем фаза движения, на которую приходится момент съемки, очень правильно выбрана автором. На снимке дается не кульминационная точка прыжка, которая часто лишает изображение движения, динамики, так как скорость движения в этой точке теряется, а выход балерины из кульминационной точки. В результате движение в снимке получает направленность (налево и вниз), и снимок становится динамичным.

В этом фотоснимке изображению движения помогают правильно найденные приемы построения кадра: нижняя точка съемки подчеркивает высоту прыжка, а рисунок движения отлично читается на темном по тональности фоне.

На фото 92 и 93 в композицию включены элементы окружения и фона, конкретизирующие обстановку, передающие атмосферу действия. Они участвуют в разработке главного композиционного мотива, но нигде не спорят по значению с главным объектом изображения. Это достигается правильным выбором тональности и оптического рисунка изображения для второго плана композиции.

На фото 92 тональность и оптический рисунок главного объекта изображения и фона резко различны: фигура балерины Е. Фарманянд в ярком выразительном движении светлая по тону и четкая по рисунку проектируется на притемненный и нерезкий фон. На фото 93 тональность и характер оптического рисунка главного объекта изображения и фона более близки. Однако и здесь всюду есть необходимое различие этих элементов изображения, благодаря чему фигура балерины четко читается на фоне, что позволяет выразительно показать сложнейшее движение танца, блестяще выполняемое выдающейся артисткой советского балета М. Плисецкой.

Движение входит закономерным элементом в большинство фотографических композиций, в специфической форме оно присутствует и в портрете и должно учитываться при портретных съемках.

Крайне распространенный в скульптурном портрете прием поворота головы к плечу, о котором пишет Е. А. Кибрик в приведенной выше цитате, используется и в фотографии, где этот прием также сообщает портретной композиции необходимую динамику, живость. Примером такого построения портрета может служить работа Г. Петрусова «Казах-краснофлотец» (фото 94). Динамика портрета складывается из хорошо найденного энергичного поворота головы к плечу и выразительного освещения, которое создает сочный светотеневой рисунок, очерчивает объемы, отрабатывает фактуру лица, сообщая фотографическому изображению буквально скульптурную выпуклость и объемность. Направление поворота хорошо увязано и хорошо сочетается с направлением падения основного светового потока: поворот направлен навстречу солнечному свету. К ярким светам, образован-

ным на лице солнечным светом, прежде всего привлекается внимание зрителя, и это также подчеркивает направленность движения, а следовательно, способствует общей динамичности снимка.

Композиционные законы и приемы изобразительного искусства, помогающие воспроизведению движения, нашли, следовательно, свое применение и в фотографии, которая пользуется при этом своими выразительными средствами.

Так, для того чтобы подчеркнуть направленность движения и тем помочь его выражению на снимке, композиция кадра строится с учетом направления движения. В практике фотографии широко распространен прием оставления свободного пространства на картинной плоскости, которое как бы открывает путь движению, освобождает для него место. В этом случае свободное от материальных компонентов пространство кадра как бы заполняется направленностью движения, чем уравнивается, завершается композиция фотографического снимка.

Это объясняется психологией зрительного восприятия: зная, что движущийся объект последовательно будет проходить оставленное для него пространство, зритель оценивает такое размещение элементов композиции как закономерное.

Таким образом удовлетворяется одно из требований, выполнение которого обеспечивает жизненно правдивую передачу движения: на фотографии показывается лишь один момент движения, но зритель ясно чувствует, что последует за этим моментом, как будет в дальнейшем развиваться движение.

Направленность движения в кадре, то есть зрительное пояснение последующего его развития, может быть достигнуто и часто достигается линейным построением снимка, при котором направление движения и все главные линии в кадре устремляются к общей точке схода.

Световое и тональное построение снимка используется также и для выражения движения, направление которого может быть подчеркнуто соответствующим распределением светотени и тонов в кадре.

Известно, например, что глаз зрителя прежде всего обращается к светлым тонам снимка и к тем местам фотографического изображения, где имеется наибольший тональный контраст. Отсюда начинается рассмотрение снимка, от этих мест глаз зрителя переходит к участкам менее светлым и к участкам, имеющим меньший тональный контраст.

Эти закономерности зрительного восприятия расширяют возможности воспроизведения движения в фотографическом снимке и могут быть использованы для подчеркивания направления движения. Это может быть достигнуто помещением движущегося объекта в светлой глубине кадра, откуда должно начинаться движение, и постепенным спадом яркости тона и контраста в направлении развивающегося движения.

Быстро движущийся объект, скорости которого превышают известный предел, часто перестает быть четко видимым, особенно если наблюдатель находится на близком расстоянии от этого объекта. Если же наблюдатель сосредоточивает на таком объекте все свое внимание, сопровождая его движение поворотом головы, следя за ним взглядом, то из поля его зрения как бы выпадает окружение, фон, которые в этом случае не останавливают на себе внимания зрителя.

Эти закономерности зрительного восприятия действительности часто используются фотографом для того, чтобы подчеркнуть в снимке быстроту, большую скорость воспроизводимого движения. В этих целях допускается некоторая нерезкость, смазанность отдельных деталей быстро движущегося объекта—прием, использованный А. Штеренбергом в портрете народной артистки Уз. ССР Тамары Ханум и давший отличный результат (фото 95).

На снимке В. Савостьянова «Амдерма. В пургу» (фото 96) для создания эффекта движения использована некоторая нерезкость фона, получающаяся при движении, повороте фотоаппарата вслед за движущимся объектом съемки в момент выдержки (так называемая съемка с проводкой).

Для жизненности и динамичности фотографического изображения чрезвычайно важно положение снимаемых людей в момент съемки. Зрительно состояние и поведение человека выражается тремя основными элементами: движением, о котором говорилось выше, жестом и мимикой, выражением лица. Выразительная и динамическая передача жеста и особенно мимики лица не менее важна, чем убедительная передача движения. Надуманный, несвойственный снимаемому человеку жест, не характерный для него и не подсказанный происходящим действием, вольно или невольно заставляет человека позировать перед аппаратом, и такой снимок всегда выдает присутствие фотографа. Фото 97 благодаря надуманному и застывшему жесту превращается из репортажного в позировочное. Действие здесь остановлено, люди застыли в напряженных позах, старательно выполняя «режиссерские» задания фоторепортера. Изображение потеряло свою жизненность. В то же время правильно воспроизведенный жест дополняет общую картину действия и полнее раскрывает состояние персонажей снимка. Так, на снимке В. Соболева и Н. Кулешова (фото 98) жест выглядит свободным и непринужденным, является характерным, так как он подсказан происходящим в кадре действием и прямо из него вытекает. Это способствует общей правдивости и убедительности снимка.

Еще более внимательно должен относиться фотограф к передаче мимики, выражения лица человека в момент съемки.

Мимика, выражающая состояние человека, обуславливается движением мышц лица, и это движение, как и всякое движение, склады-

вается из множества фаз, одни из которых характеризуют состояние человека, другие являются проходными, нехарактерными. Фото 99, а и 99, б неудовлетворительны именно по той причине, что на них фотографом зафиксированы такие промежуточные, проходные фазы движения, мимики лица. Поэтому лицо ребенка на снимках как бы искажено гримасой.

Правильный выбор момента съемки и воспроизведение лица человека с характерным для него выражением — одно из серьезнейших требований, предъявляемых к реалистической фотографии, и необходимое условие жизненной правдивости снимка.

Удачное решение этого вопроса найдено в снимках Г. Петрусова «Портрет старика колхозника» (фото 100) и «Портрет участника сельской художественной самодеятельности» (фото 101), где автор выбором момента съемки, композиционным решением и световым построением добился передачи характеров, индивидуальных особенностей портретируемых.

Высокая светочувствительность современных негативных материалов и высокая светосила оптики позволяют широко пользоваться моментальными выдержками при съемках.

Это обстоятельство во многом способствует правдивой передаче движения, жеста и мимики, динамики действия на снимке. Практика показывает, что моментальная съемка непосредственно движущегося, занимающегося своим делом человека всегда способствует правдивости и убедительности снимка, его жизненности. Понятно, что при выборе момента съемки должна быть правильно найдена характерная фаза воспроизводимого движения.

Особенные трудности возникают в передаче движения, жеста и мимики при съемке поставленных композиций, там, где в силу особенностей жанра фотограф работает со снимаемым человеком в какой-то мере и как режиссер (некоторые виды портрета, жанровые снимки и пр.).

Поскольку объект съемки и все элементы композиции здесь полностью или частично организуются, движение, жест и мимика в этих случаях также специально отрабатываются фотографом. Очевидно, что в этой части своего композиционного творчества фотограф должен быть особенно точным и тонким художником, целиком и полностью основывающим свою деятельность на закономерностях реальной действительности, на изучении процесса, естественного хода воспроизводимого действия, явления и восстановлении при съемке характеризующих его типических черт.

Так практически фотография своими изобразительными средствами решает проблему жизненности фотоснимка, являющуюся одной из основных проблем композиционного творчества.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

Второй закономерностью композиционного творчества, изобразительного оформления творческих замыслов художника является **выразительность фотографического снимка**.

Основной целью, которая преследуется выполнением этой закономерности композиционного творчества, является достижение наибольшей ясности, полноты и глубины выражения содержания снимка. И только в том случае, когда эта цель правильно понята и осознана художником, может идти речь о выразительности композиционного построения снимка, которая охватывает собой такие понятия, как **конструктивная четкость и лаконичность фотографического изображения**.

Конструктивная четкость кадра, помогающая художнику пояснить зрителю происходящее и обуславливающая легкость восприятия зрителем показанного на картине, прежде всего требует четкого выделения главного объекта изображения в снимке. Художник при этом является комментатором, он объясняет явления жизни, заставляет зрителя правильно понять и оценить происходящее, что является необходимым условием творчества художника-реалиста, и в этом случае искусство активно используется для вскрытия жизненных закономерностей.

У зрителя не должно возникать никаких сомнений относительно того, что в снимке является главным. Если же главное в снимке не сразу становится ясным, если зритель сам должен решить, что привлекло здесь внимание фотографа и во имя чего показывается данная картина, то, значит, автор ее не проделал никакой творческой работы по обобщению материала, а лишь натуралистически зафиксировал объект съемки.

Для достижения конструктивной четкости и для получения необходимых акцентов снимок должен быть построен по определенному принципу и этот структурный принцип, положенный в основу архитектуры снимка, является необходимым ключом к пониманию образного строя картины и обуславливает общую изобразительную организацию материала и прежде всего выделение в снимке главного.

Любой выразительный фотоснимок имеет четкую конструкцию, в любом из них может быть обнаружен тот или иной структурный принцип, являющийся результатом правильного использования изобразительно-выразительных средств фотографии.

Большие возможности для решения проблемы конструктивной четкости снимка дает фотографу такое изобразительное средство, как свет с его возможностями создания акцентов на главном объекте

изображения, возможностями затемнения или нивелировки менее значимых элементов композиции.

Так, структурным принципом снимка Г. Петрусова «На колхозной свадьбе» (фото 102) является его световое решение, основанное на контрольном свете, дающем здесь полусилуэтное изображение лошадей и всадников. Такое освещение четко выделяет главный объект, проектирующийся на светлый фон, содействует показу движения, так как в лучах солнца, освещающего объект сзади, хорошо видна пыль, поднятая скачущими лошадьми. Второстепенные элементы композиции образуют сочетания тонов, более близких друг к другу по светлоте, изображение в этих частях кадра имеет меньший контраст. И так как внимание зрителя прежде всего привлекается к местам наибольшего контраста, окружение и фон на снимке отступают в глубину и рассматриваются во вторую очередь, а композиция приобретает конструктивную четкость и выразительность.

Структурным принципом снимка М. Савина «Ночной рейс» (фото 103) является построение композиции на световом пятне. Все основное пространство кадра имеет низкую тональность, однако изображение всюду детализировано. Центральную часть снимка занимает яркое световое пятно, образованное светом прожектора. Фигура человека, стоящего на переднем плане, рисуется силуэтом на более светлом фоне. Такое чередование тонов в снимке делает изображение многоплановым, а центральное световое пятно вносит необходимое организующее начало в изобразительное решение темы.

Организирующим началом снимка может служить и определенное распределение тонов в кадре. Тональное решение снимка зависит от размещения тонов в кадре, от площадей, занимаемых ими, от светлоты преобладающего тона, от градации и контраста тонов. И совершенно различное эмоциональное воздействие оказывают на зрителя снимок, в котором наличествуют большие, резко ограниченные участки локальных тонов, и снимок с тонкой градацией тонов, с мягкими переходами одного тона в другой. По-разному воспринимаются и снимки, различные по контрасту тонов.

Организация тонов в снимке по определенному принципу, определение доминирующего в кадре тона, установление чередования и ритма тонов также придают снимку конструктивную четкость.

Конструктивная четкость снимка может быть достигнута также с помощью продуманного линейного построения кадра, когда, например, все линии схода устремляются в глубину и ведут за собой взгляд зрителя. Так возникает в снимке структурная, ведущая композиционная линия, которая объединяет элементы композиции в единое целое. Композиционный строй снимка при этом приобретает четкость и определенность.

Структурным принципом работы И. Шагина «Москва. Вид на Фрунзенскую набережную» (фото 104) служит определенное размещение материала, компонентов снимка в рамке кадра, основанное на использовании переднего плана. Этот прием заполнения картинной плоскости вносит необходимое организующее начало в изобразительное решение темы: контраст тонов на переднем плане и более мягкая по тонам глубина делают снимок пространственным, причем главное в кадре (передний план) четко читается и воспринимается в первую очередь, глубина, участвуя в разработке главного мотива композиции, является активным фоном.

В снимке М. Савина «Колхозный пруд в Хакасии» (фото 105) структурным принципом служит его перспективное построение. Верхняя точка съемки, вертикальный формат снимка и направление движения от переднего плана в глубину делают снимок пространственным, а определенный принцип композиционного построения сообщает изображению конструктивную четкость.

Подводя итоги, можно сказать, что конструктивная четкость снимка может быть достигнута самыми различными путями и зависит она от правильного использования изобразительно-выразительных средств фотографии. Конструктивная четкость предполагает выделение в кадре главного, отделение собственно объекта изображения от окружения, фона, ибо в тех случаях, когда изобразительно объект и фон в кадре становятся равнозначными, снимок теряет конструктивную четкость, а следовательно, и выразительность.

Вместе с тем при изобразительном решении снимка нельзя недооценивать значения фона, который воспроизводит в кадре окружающую обстановку, среду, где разворачивается показываемое действие, происходит событие, протекает явление.

Для решения проблемы соотношения объекта и фона в снимке фотография имеет много средств и возможностей. Композиционное, линейное, тональное и световое построения кадра, о которых говорилось выше, занимают в ряду этих средств и возможностей главное место. Например, простейшим способом установления композиционного соотношения объекта и элементов фона является решение этой задачи соответствующим выбором точки съемки, что дает возможность спроектировать сюжетно важный элемент кадра, каковым обычно является фигура или лицо человека, на соответствующие участки фона, на которых главный объект изображения будет различаться четко и ясно.

Чрезвычайно распространен способ решения проблемы соотношения объекта и фона установлением соответствующих масштабов изображения. В этом случае при композиционном решении снимка главное в кадре выносится на передний план, располагается ближе к точке съемки и, следовательно, удаляется от фона. Таким путем часто решает-

ся производственный портрет, где главный объект изображения (человек, помещенный на переднем плане) занимает большую часть картинной плоскости.

Выделение главного может быть также осуществлено с помощью соответствующей ориентировки глубины резко изображаемого пространства при съемке. Некоторая потеря резкости на фоне, при которой теряется четкость очертаний фоновых элементов композиции и четкость светотени, способствует выделению в кадре главного объекта изображения, воспроизведенного на снимке с максимальной резкостью.

Раздельное освещение объекта и фона на съемке позволяет выделить светом главное в кадре, так как при этом может быть достигнута четкая световая обрисовка пространственных форм объекта съемки при некотором смягчении градации тонов в других частях кадра. Конечно, при этом должны быть соблюдены основные закономерности воспроизводимого эффекта освещения.

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

Выполнение этих условий приводит к лаконичности изображения, к краткости и четкости выражения мысли художника. Понятно, что лаконизм не означает такого обеднения кадра изобразительными элементами, при котором снимок превращается в схему. Лаконизм предполагает простоту и четкость конструктивного построения снимка, использование минимума изобразительных элементов и средств, необходимого и достаточного для полнокровного и всестороннего раскрытия темы.

Примером такого лаконичного построения снимка может служить фото 106, где имеется, по существу, лишь два композиционных элемента: камыши на первом плане и мягкое тональное пятно вокруг диска солнца, уравнивающее композицию.

Лаконичностью, простотой и строгостью отличается работа И. Шагина «Ленинград. У памятника Петру I» (фото 107). Лаконичность композиционного построения здесь достигается тем, что снимок сделан с нижней точки, а главный объект изображения проектируется на локальный фон неба. В кадре нет ничего лишнего, он композиционно закончен, уравновешен, и благодаря этому изображение легко воспринимается зрителем.

Лаконичность в некоторых случаях дает возможность решить снимок в плакатной форме. Примером такого плакатного снимка может

служить композиция В. Савостьянова «Мы за мир!» (фото 108), в которой решается большая тема стремления всех простых людей к миру во всем мире.

Так искусство фотографии своими изобразительными средствами решает проблему выразительности фотографического снимка, являющаяся одной из центральных проблем композиционного творчества.

ЦЕЛЬНОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

Третьей закономерностью композиционного творчества, изобразительного оформления творческих замыслов художника является цельность произведения искусства, в данном случае цельность фотографического снимка.

Понятно, что основной целью, к которой направлено выполнение этой закономерности композиционного творчества, является достижение четкости и ясности изобразительного решения темы, ее полного и выразительного раскрытия средствами фотографии. Когда при решении этой задачи композиционного творчества деятельность художника ориентирована именно таким образом, может идти речь о таких элементах художественной формы снимка, охватываемых понятием «цельность», как единство и неделимость снимка и равновесие в заполнении картинной плоскости.

Композиция фотографического снимка только в том случае может быть завершенной и законченной, когда отдельные его части так увязаны между собой в пределах картинной плоскости, что снимок не может быть разделен на две или несколько отдельных частей, существующих самостоятельно, независимо друг от друга. Границы совершенного в композиционном отношении фотоснимка не могут изменяться, произвольно сдвигаться или раздвигаться без того, чтобы не нарушился весь композиционный строй фотографической картины, так как каждая из этих границ точно обусловлена размещением фигур и предметов на картинной плоскости.

Работа Г. Зельма «Принят в пионеры» (фото 109) является примером снимка с завершенной, неделимой композицией. Каждый из элементов этой композиции как своим размещением в кадре, так и своей направленностью связан с другими ее элементами. Границы кадра здесь точно найдены и не могут быть сдвинуты без того, чтобы снимок не потерял одного из важных компонентов, или раздвинуты без того, чтобы ком-

позиция не утратила своей завершенности. Каждая из этих границ обусловлена размещением фигур и предметов в кадре.

Здесь нельзя найти и такой линии, по которой кадр мог бы быть разделен на две или несколько самостоятельных частей: цельность композиции, ее конструктивная прочность не допускают распада картины.

Однако завершенность и неделимость композиции в фотографии достигается отнюдь не только при подобном построении. Так, в снимке В. Егорова «В Монголии» (фото 110) имеются четко обозначенные линии: линия горизонта, проходящего поезда, каравана верблюдов. Однако эти линии не делят кадр на самостоятельные части, так как они увязаны между собой по направлениям. Границы кадра здесь также точно обусловлены, несмотря на то, что показана лишь часть вагона поезда справа и часть фигуры верблюда слева. Правая граница кадра определяется положением фигуры стоящего перед караваном верблюдов человека и местом, которое он занимает на картинной плоскости, причем по направлению движения оставлено некоторое пространство. Левая граница обусловлена началом поезда, паровозами. И то, что в кадр входит лишь часть фигуры верблюда и часть вагона, как бы размыкает рамки кадра, за ними угадывается продолжение пейзажа и происходящего действия. В результате такого построения снимок приобретает необходимую конструктивную прочность, становится единым и неделимым по композиции.

При размещении элементов композиции в кадре следует избегать того, чтобы отдельные элементы занимали совершенно равные площади в кадре и не имели между собой никаких изобразительных внутрикадровых связей. Не следует также делить кадр на равные части четкими линиями, включенными в общую композицию, например линией горизонта, ясно обозначенными вертикалями и т. п., так как это нарушает целостность картины, отдельные части которой при этом приобретают ненужную здесь самостоятельность.

Становится очевидным, что цельность фотографического снимка предполагает подчинение частей целому, в результате чего эти части теряют свое самостоятельное значение, но композиция в целом приобретает единство, превращается в одно ритмичное и связанное целое.

Цельность фотографического снимка, его единство и неделимость тесно связаны с понятием «композиционное равновесие», с уравновешенностью частей картины, каждая из которых должна быть в одинаковой мере заполнена изобразительным материалом.

Такой способ размещения изобразительного материала в картинной плоскости использован Б. Кудояровым в снимке «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» (фото 111), где изображение здания глав-

ного павильона в правой части снимка уравновешено изображением фонтана слева.

Композиционное равновесие не означает, что в каждой части снимка всегда помещается равное количество компонентов, что уравновешивающие друг друга элементы занимают равные площади в кадре или располагаются на картинной плоскости строго симметрично. Это лишь частные и простейшие случаи композиционного равновесия, понятие же обнимает собой значительно более широкий круг возможных решений, так как значимость композиционных элементов, их удельный вес связаны не только с характером пространственных форм, фактически заполняющих картинную плоскость, но также и главным образом с их смысловым значением.

Сюжетно важные элементы композиции, привлекающие к себе внимание зрителя в первую очередь и задерживающие на себе его внимание, легко уравновешивают более громоздкие, но менее значимые компоненты картины, что и использовано И. Шагиным в снимке «Киев. Владимирская Горка» (фото 112), где фигуры девушек в глубине справа уравновешивают всю значительно большую по площади левую часть снимка.

В снимке Г. Зельма «Три внука» (фото 113) правомерным элементом композиции является направление действия: все персонажи композиции размещены в левой части снимка, а свободное пространство справа как бы заполняется направленностью поз, жестов, взглядов, чем и достигается необходимое равновесие, так как в силу здесь вступают закономерности, рассмотренные ранее.

Равновесие в очень четком и строгом по композиции и колориту снимке В. Шаховского «Земснаряд на строительстве Цимлянской ГЭС» (фото 114) достигается точным вписанием дуги трубопровода земснаряда в рамку кадра и правильно взятым в кадр тональным пятном дымов в глубине слева, без которого равновесие было бы потеряно, так как нижняя часть снимка по отношению к верхней в этом случае оказалась бы перегруженной.

На снимке В. Егорова «Перед операцией» (фото 115) фигура врача-хирурга уравновешивается изображением обстановки операционной в глубине справа.

Равновесие в кадре может быть также достигнуто в тех случаях, когда материальные элементы композиции уравновешиваются световым пятном, тенью, ярким бликом и т. д. Изображение главного объекта, следовательно, может быть уравновешено вспомогательными, второстепенными элементами. Так образуются несимметричные уравновешенные композиции.

Разобранные примеры показывают, что равновесие, устойчивость композиции достигаются соответствующим расположением всех ее

смысловых и изобразительных элементов в картинной плоскости и что композиционные формы многообразны и не замыкаются в узком круге решений.

Рассмотренные примеры показывают также, что наиболее распространенными в реалистическом изобразительном искусстве являются уравновешенные композиции, что объясняется прирожденным стремлением человека к устойчивости и равновесию. Эта закономерность не может связать и не связывает свободы композиционного творчества художника, так как она допускает множество разнообразнейших композиционных решений темы.

В отдельных случаях могут существовать и существуют такие композиции, где равновесие сознательно нарушено фотографом в целях достижения определенного художественного эффекта, обусловленного содержанием картины, требующим именно такого изобразительного решения.

Исключения эти лишь подтверждают общее правило, общее требование равновесия в картине, так как очевидно, что и в неуравновешенных композициях глаз зрителя требует равновесия. Не находя его, зритель ищет причину, вызывающую такое композиционное построение картины. Логически он понимает, что причина — в содержании снимка, в необычности, например в драматизме действия. И только в этом случае, если находится такая закономерная связь между содержанием и художественной формой снимка, если принципы композиции находят свое обоснование в содержании, зритель оценивает композиционное решение снимка как закономерное, и только в этом случае картина художественно и эмоционально впечатляет зрителя.

Так искусство фотографии своими изобразительными средствами решает проблему цельности фотоснимка, являющуюся одной из центральных проблем композиционного творчества.

Глава шестая

ПРАКТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ПО ФОТОКОМПОЗИЦИИ



ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ПРИЕМЫ ОСВЕЩЕНИЯ (ГИПС)

В практическом изучении вопросов композиции в фотографии представляется необходимым и целесообразным выполнение ряда работ, которые, постепенно усложняясь, дают возможность применить изложенные выше теоретические положения к решению конкретных изобразительных задач в различных разделах и жанрах фотографии.

Творческая практика является важнейшей частью курса основ фотокомпозиции. Предлагаемые упражнения дают возможность овладеть основами освещения и композиции кадра, систематизировать уже имеющиеся знания, явившиеся результатом практического опыта.

Таким образом, в процессе самостоятельной практической работы совершенствуется мастерство, развивается творческая индивидуальность фотографа, приобретается необходимая изобразительная культура.

Упражнения этого раздела строятся по принципу решения различных задач освещения, что необходимо для изучения всех его композиционных и изобразительных возможностей, для всестороннего овладения этим главнейшим изобразительно-выразительным средством фотографии. Вместе с тем каждое упражнение связано и с решением определенных композиционных задач, которые в упражнениях специально не формулируются, что оставляет простор для композиционного творчества и чем устраняется чисто формальный, рецептурный под-

ход к решению творческих задач. Композиция каждого выполняемого снимка должна решаться фотографом на основании материала, изложенного в главах первой, второй, четвертой и пятой настоящей книги.

В каждом упражнении указывается число снимков, которое необходимо выполнить для решения поставленных задач. Предполагается, что эти снимки отвечают высоким требованиям как по своему композиционному решению, так и по световому построению. Очевидно, что для получения указанного в каждом упражнении числа снимков выполнить их придется значительно больше, так как хороший изобразительный результат может быть получен только при упорной и систематической работе.

Целью упражнений, объединенных в разделе «Элементарные приемы освещения», является обучение работе со светом, освоение методики и техники освещения объекта съемки, применение рисующего, заполняющего, моделирующего и контурного света для выявления объемной формы, пространственного положения, фактуры и тональности объекта съемки.

В качестве упражнений предлагается съемка гипсовых фигур (бюстов). Съемка таких моделей дает возможность систематической и тщательной работы со светом и над композицией кадра, а, кроме того, является хорошей подготовкой к последующим портретным съемкам, так как дает представление о пластике объемных форм лица человека, об обрисовке их светом и передаче на фотографическом снимке.

При размещении в кадре объекта изображения решаются элементарные вопросы композиционного построения снимка: рамка кадра должна ограничивать то пространство, которое необходимо взять в кадр, по мысли фотографа, должна быть выбрана точка съемки, определена крупность плана, найдено местоположение объекта на картинной плоскости, определена направленность композиции и т. д.

Фон, являющийся одним из элементов общей композиции, должен быть отработан светом и приведен в определенное светотональное единство с изображением главного объекта. Несмотря на то, что гипс снимается на гладком нейтральном фоне, этот фон в снимке не должен выглядеть однообразной монотонной плоскостью: соответствующая его световая обработка, световые пятна и тональные переходы нарушают однообразие плоского фона, и такое световое решение фона делает снимок пространственным.

Понятно, что работа со светом на фоне должна быть тонкой, тщательной, а световой рисунок фона должен быть увязан со световым рисунком главного объекта изображения. При этом световой рисунок фона должен быть менее активным, чем световой рисунок объекта, и не спорить с ним по значению, не отвлекать на себя внимание зрителя.

Это достигается не только установлением меньших яркостей на фоне, но и более низким контрастом фонового освещения.

Во избежание образования на фоне случайных теней от гипсовой модели следует устанавливать эту модель на возможно более далеком расстоянии от фона.

Удаление модели от фона желательно еще и по той причине, что фон в этом случае уходит за пределы резко изображаемого пространства и, следовательно, передается на снимке мягко, что и желательно в данных композициях.

В том случае, когда четкая тень, отбрасываемая моделью на фон, используется при построении кадра как композиционный элемент, модель устанавливается на любом необходимом расстоянии от фона.

При работе со светом должны быть также продуманы вопросы соотношения фигуры и фона: фигура должна отделяться от фона и рисоваться на нем в той степени четкости, в какой это необходимо по изобразительному замыслу автора.

При выполнении этих упражнений точка съемки, как правило, бывает нормальной по высоте, так как верхние или нижние точки, не обусловленные в данных упражнениях каким-либо содержанием снимка или особым характером объекта изображения и, следовательно, неоправданные, приводят лишь к деформации пространственных форм объекта на снимке.

Крупность плана при выполнении этих упражнений колеблется в относительно небольших пределах: наибольшая крупность получается при заполнении всей картинной плоскости одной лишь головой модели. Дальнейшее укрупнение, показ в кадре части головы модели не представляется целесообразным, так как при этом в кадре не отражается работа со светом над отработкой всего рельефа модели и ее контурной формы.

Наименьшая крупность плана может быть получена при введении в кадр всего гипсового бюста и использовании в качестве композиционного элемента светового или теневого рисунка на фоне. Дальнейшее уменьшение крупности плана и введение в кадр дополнительных композиционных элементов нежелательны по той причине, что мелкое изображение рельефов и пластических форм лица становится менее наглядным, причем затрудняется изучение результатов проведенной со светом работы.

Формат кадра при съемке гипсовых моделей, как правило, вертикальный, он подсказывается характером моделей и крупностью планов. В отдельных случаях при введении в композицию светового рисунка на фоне может быть использован и горизонтальный формат.

Для выполнения всех заданий по этому разделу требуется пять осветительных приборов и фотоаппарат с размером поля изображения (пластинок или широкой пленки) не менее, чем 9×12 см. Малоформатный аппарат затрудняет визуальный контроль над работой со светом во время съемки, затрудняет точное композиционное построение снимка. Становится также невозможным немедленное проявление каждого снятого негатива, а следовательно, и внесение необходимых поправок при последующей съемке дублей.

Раздел «Элементарные приемы освещения» предусматривает выполнение следующих пяти упражнений.

У п р а ж н е н и е 1. Получение снимка со светотональным рисунком изображения

При освещении объекта съемки используется один источник света. Поскольку при светотональном рисунке, как на это указывает и само название, изображение образуется за счет градации тонов, без участия светотени, осветительный прибор устанавливается рядом с аппаратом и освещает гипсовую модель прямым фронтальным светом. По высоте осветительный прибор располагается примерно на уровне модели, так как при более высоком его положении появляются глубокие тени в глазницах, под носом, под подбородком модели и на объекте образуется светотень, которой не должно быть при светотональном освещении. Световая отработка фона осуществляется с помощью второго осветительного прибора. Типовая схема света, могущая иметь свои варианты в отдельных случаях съемки, приведена на рис. 11.

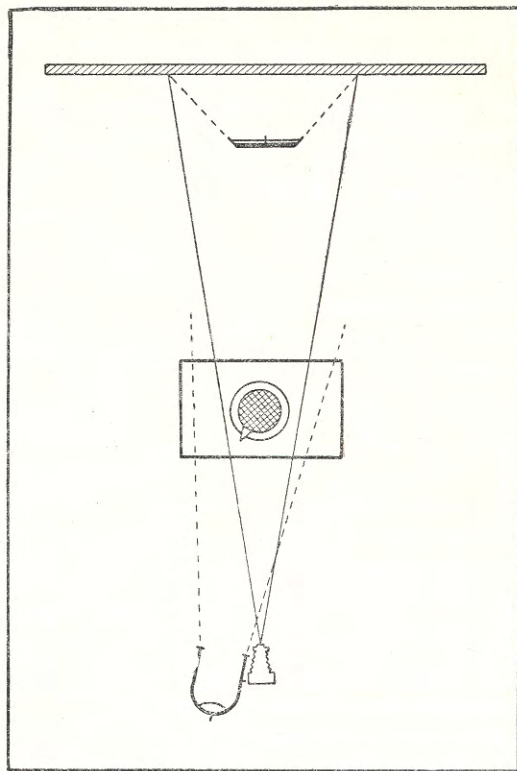


Рис. 11. Схема света для получения светотонального рисунка изображения

Тонкая градация тонов снимка, образующаяся тонкой градацией плотностей негатива, требует очень точной экспозиции при съемке. При очень незначительных передержках изображение становится вялым, серым, при недодержках появляется несвойственный этому световому рисунку контраст.

Светотональное освещение при правильном его использовании дает интересный изобразительный результат и в целом ряде случаев может быть положено в основу светового решения фотографического снимка.

Фото 43 является примером снимка, сделанного при подобных условиях освещения и построенного на светотональном рисунке изображения.

У п р а ж н е н и е 2. Получение снимка со светотеневым рисунком изображения

При освещении объекта съемки используются два осветительных прибора.

Светотеневой рисунок изображения предполагает установку на объекте рисующего света, который определяет раскладку светотени на гипсовой модели. Характер светотени, зависящий от особенностей снимаемой модели и от художественного замысла фотографа, может быть самым различным как по распределению светотеневых масс, так и по контрасту, соотношению яркости светов и глубины теней. Поэтому может быть найдено множество направлений, с которых прибор рисующего света освещает модель. В основе светотеневого рисунка может лежать задне-боковой направленный свет, боковой свет, верхний свет со всевозможными в пределах этих направлений вариантами освещения.

Второй осветительный прибор используется при работе над этим упражнением как прибор заполняющего света. Этот прибор также может занимать различное положение по отношению к объекту и прибору рисующего света, так как направление и сила его действия обуславливаются тем характером светотени, который желателен здесь по замыслу фотографа.

Необходимо внимательно следить за тем, чтобы в результате действия прибора заполняющего света на объекте не образовалось дополнительных теней или светов, имеющих самостоятельное значение, так как это может привести к нарушению единства освещения и закономерностей эффекта освещения. Световая отработка фона осуществляется с помощью третьего осветительного прибора.

Один из вариантов расстановки осветительных приборов для получения изображения со светотеневым рисунком приводится на рис. 12. Фото 41 сделано при этой схеме света.

У п р а ж н е н и е 3. П о л у ч е н и е с н и м к а , п о с т р о е н н о г о н а к о н т р о л ь н о м о с в е щ е н и и

При освещении объекта съемки используются два источника света.

Контрольное освещение предполагает установку основного осветительного прибора позади снимаемого объекта, против съемочного аппарата, и освещение модели с направления, противоположного направлению съемки.

Несмотря на такую кажущуюся определенность, установка прибора контрольного освещения имеет свои варианты: в некоторых пределах может изменяться и направление действия его луча, и высота его установки, отчего будет изменяться и характер светового контура освещаемой модели. Необходимо внимательно следить за тем, чтобы свет от прибора, луч которого направлен в сторону аппарата, не попал на объектив.

Во избежание этого прибор не следует устанавливать слишком низко, а на объективе съемочного аппарата в этом случае желательно иметь защитную бленду. В связи с тем что отраженные объектом лучи контрольного света образуют с освещаемыми поверхностями углы зеркального отражения или близкие к ним углы, яркость контуров модели или бликов контрольного света легко достигает высоких значений, вследствие чего в этих участках негатива образуются трудно печатаемые плотности. Поэтому при установке контрольного света необходимо внимательно контролировать создаваемые им яркости.

Второй осветительный прибор используется здесь как прибор заполняющего света и чаще всего освещает модель со стороны съемочного аппарата или с направления, близкого к этому.

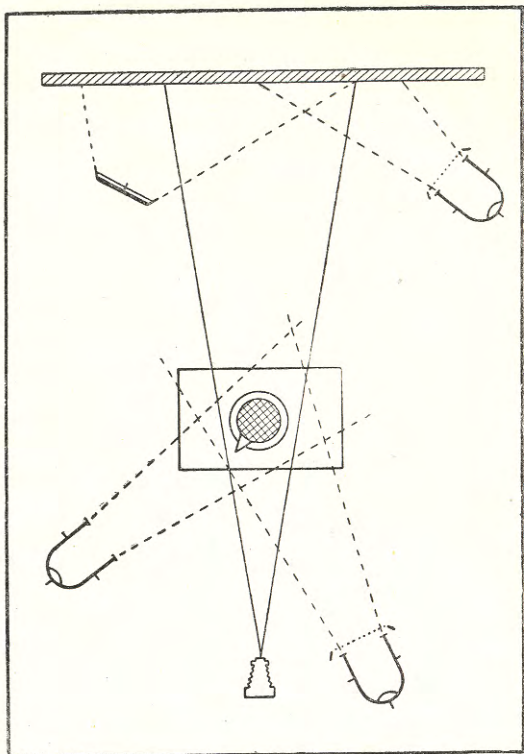


Рис. 12. Схема света для получения светотеневого рисунка изображения

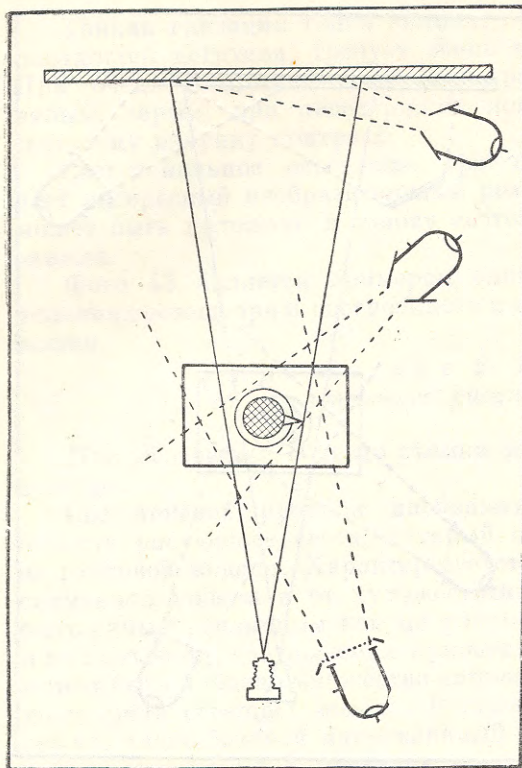


Рис. 13. Схема света с использованием контрольного источника

модели, ее пространственного положения, фактуры и тональности. И здесь могут быть получены интересные художественные решения фотоснимка.

Одна из возможных схем расположения осветительных приборов приведена на рис. 14. Фото 49 сделано при этой схеме освещения.

Световая обработка фона осуществляется с помощью третьего осветительного прибора. Типовая схема расстановки осветительных приборов, могущая иметь свои варианты в различных случаях съемки, приведена на рис. 13. Фото 47 сделано при этой схеме освещения.

Упражнение 4. Использование всех видов света для изображения пространственных форм модели

При освещении объекта съемки используется до пяти осветительных приборов.

Упражнение дает возможность получить самые разнообразные световые решения снимка. Сочетание рисующего, заполняющего, моделирующего и контурного света на объекте при соответствующей световой обработке фона позволяет решить задачи выразительного показа на снимке объемной и контурной формы мо-

Упражнение 5. Построение на модели определенного заданного эффекта освещения

При выполнении этого упражнения в основу освещения модели берется какой-либо реальный эффект освещения и характеризующие его закономерности распределения светотени, соотношение светов и

теней, которые и восстанавливаются при съемке. Такими эффектами освещения могут быть: дневное освещение из окна (фото 116 и схема света на рис. 15), прямой солнечный свет (фото 117 и схема света на рис. 16), свет от источника искусственного освещения (фото 118 и схема света на рис. 17) и многие другие.

Здесь также может быть использовано освещение от источника света, расположенного значительно ниже модели, прямо над моделью и пр., что дает материал для изучения закономерностей распределения светотени и изобразительного результата при такого рода освещении.

В большинстве случаев источник света предполагается за кадром, и в кадре видим лишь результат его действия. Однако могут быть осуществлены и композиции с введением источника света в кадр.

Таковы основные упражнения, которые представляется необходимым выполнить по этому разделу для практического освоения элементарных приемов освещения.

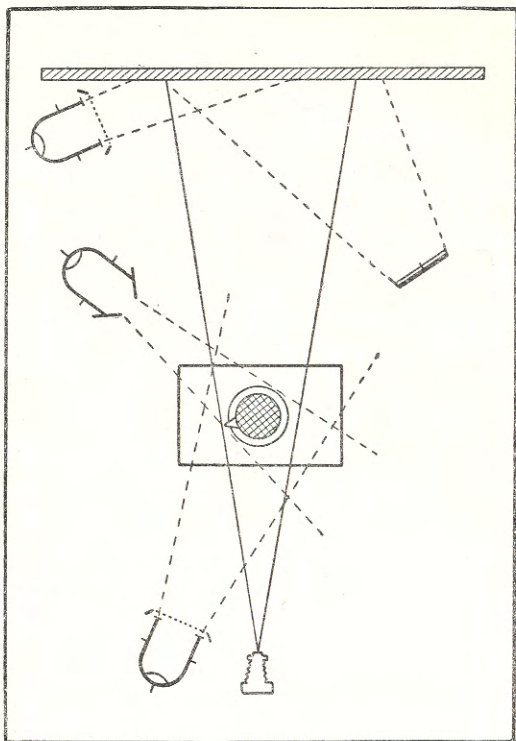


Рис. 14. Схема использования всех видов света.

ПРЕДМЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ (НАТЮРМОРТ)

Цель данных упражнений — практическое изучение вопросов композиции кадра, дальнейшее совершенствование в работе со светом, отработка светом различных фактур снимаемых предметов, выявление их пространственного положения.

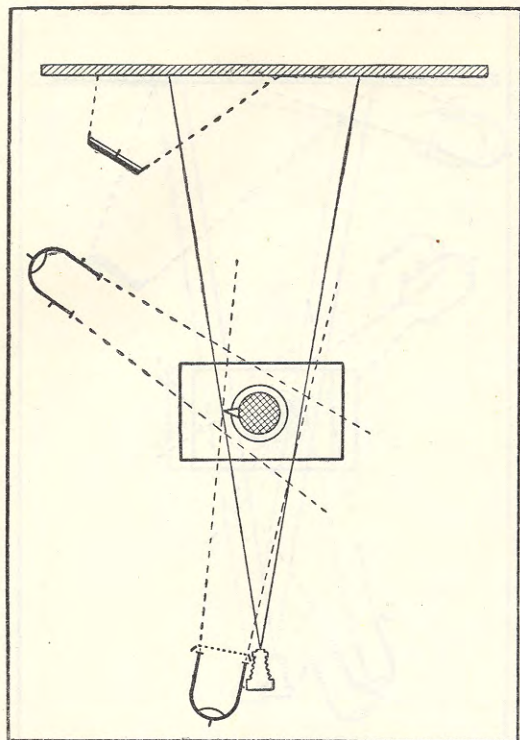


Рис. 15. Схема света к фото 116

позициях ограничены особенностями этого жанра фотографии, понятно, что далеко не всякая тема может быть раскрыта в натюрморте, и потому при выборе тематики предметных композиций следует исходить из возможностей жанра и учитывать имеющиеся здесь ограничения.

Темы предметных композиций должны быть простыми, несложными, ясными и точными, натюрморт может состоять из предметов быта, труда, произведений прикладных искусств и т. д. Эти предметы должны быть показаны в своем действительном назначении и действительной обстановке.

Примерными темами предметных композиций могут быть: «Рабочий стол студента», «В химической лаборатории», «Утренний завтрак», «Весна» и многие другие.

Выполнение упражнений по этому разделу не является чисто формальной съемкой различных случайных предметов, находящихся в кадре, не является только обработкой светом их пространственных форм и фактур, хотя эти изобразительные задачи, конечно, стоят здесь перед фотографом.

В предметных композициях может быть выразительно раскрыта и должна раскрываться определенная тема; предметные композиции должны быть направлены на показ тех или иных сторон жизни, должны нести в себе определенное содержание, ибо только в этом случае решение изобразительных, композиционных и световых задач приобретает необходимую конкретность, а работа фотографа становится осмысленной и целеустремленной.

Понятно, что возможности показа тех или иных сторон жизни в предметных ком-

Предметная композиция в большинстве случаев предполагает наличие в кадре нескольких предметов. Это дает возможность получения разнообразных композиционных построений кадра, тем более что заполнение картинной плоскости здесь зависит только от смыслового значения натюрморта и творческих замыслов фотографа. Предметы, образующие натюрморт, легко могут перемещаться в пространстве, чем находится их точное положение в кадре и, следовательно, решаются вопросы жизненности, выразительности и цельности фотографической композиции.

Понятно, что эти поиски наиболее выразительного расположения предметов в кадре не должны становиться некой самоцелью.

Перестановка снимаемых предметов в пространстве может носить лишь характер уточнения или выбора одного из вариантов их положения, обусловленного смыслом композиции, действительной обстановкой и назначением показываемых предметов.

Возможности этого жанра фотографии позволяют практически изучить основные вопросы композиции, добиться конструктивной четкости и лаконичности кадра, единства и неделимости снимка, равновесия в заполнении картинной плоскости, композиционного выделения главного объекта изображения.

Работа над натюрмортом дает также возможность решения основных изобразительных задач фотографии: выражения на снимке средствами фотографии пространства и объемных форм, передачи фактуры и цветов снимаемых предметов, что связано с соответствующей работой со светом.

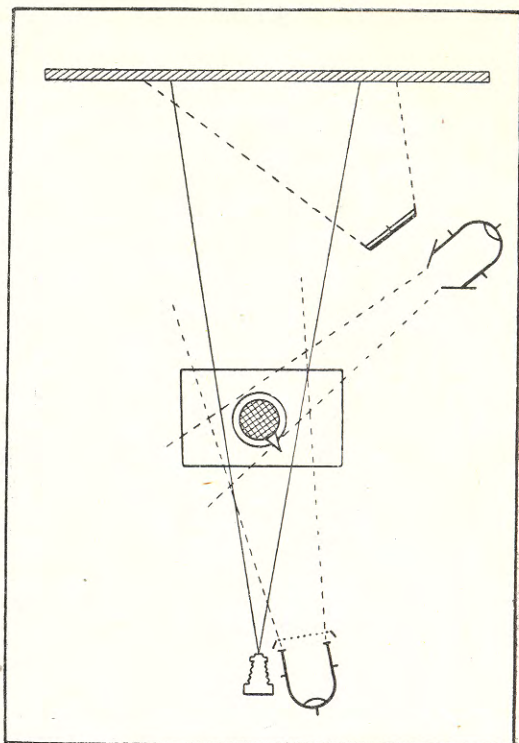


Рис. 16. Схема света к фото 117

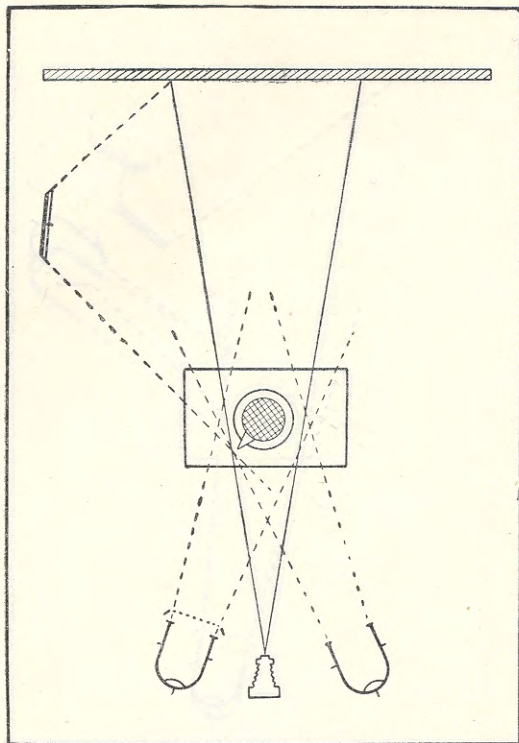


Рис. 17. Схема света к фото 118

При освещении натюрморта следует исходить из реального эффекта освещения, который образуется на объекте съемки в результате действия какого-либо источника света. Так, в основу освещения натюрморта на фото 119 положен свет свечи с присущим ему распределением светотени и световых пятен; исходным эффектом освещения при съемке натюрморта на фото 120 служил свет электрической настольной лампы и т. д.

В связи с тем, что при съемке натюрмортов освещать приходится поверхности небольших площадей и предметы малых размеров, на осветительных приборах желательно иметь ограничители диаметра светового пучка в виде тубусов или шторок, что делает свет более управляемым и позволяет при необходимости освещать лишь отдельные участки поставленного натюрморта.

Раздел «Предметные композиции (натюрморт)» предполагает выполнение упражнений, необходимых для освоения элементарных приемов композиции и освещения.

У п р а ж н е н и е 1. Отработка светом пространственного положения, объемов и фактур предметов

При выполнении этого упражнения следует ограничиться введением в кадр минимального количества предметов, что упрощает работу со светом и дает возможность максимально точной установки осветительных приборов для решения поставленных изобразительных задач.

Ограниченное количество предметов в кадре позволяет изобразить их достаточно крупно, что делает более наглядной работу со светом и более очевидным изобразительный результат.

Упражнение предусматривает съемку двух-трех натюрмортов, составленных из предметов с различными фактурами: стеклянных, фарфоровых, металлических и пр. Для облегчения изобразительных задач каждый натюрморт может включать в себя предметы, близкие по фактурам, но это далеко не обязательно. Следует учесть, однако, что съемка различных фактур требует различного характера освещения, как об этом говорилось выше, в главе четвертой.

Фото 121 является примером удачного изобразительного решения натюрморта. В снимке раскрывается определенная элементарная тематическая задача, кадр построен композиционно грамотно, выдержаны и закономерности светового построения.

Правильно решены основные изобразительные задачи: предметы, составляющие натюрморт, выглядят объемными, хорошо отработана светом фактура стекла и металлической ложки. Натюрморт снят при схеме света, приведенной на рис. 18.

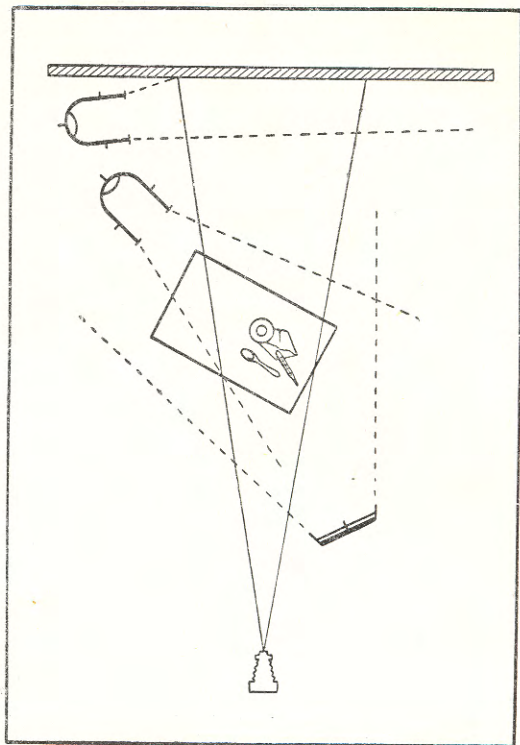


Рис. 18. Схема света к фото 121

Упражнение 2. Композиционное решение натюрморта

При выполнении этого упражнения натюрморт может строиться из любого количества предметов, необходимых для решения взятой темы.

В кадре могут находиться предметы с различными фактурами, требующими дифференцированного подхода к их освещению.

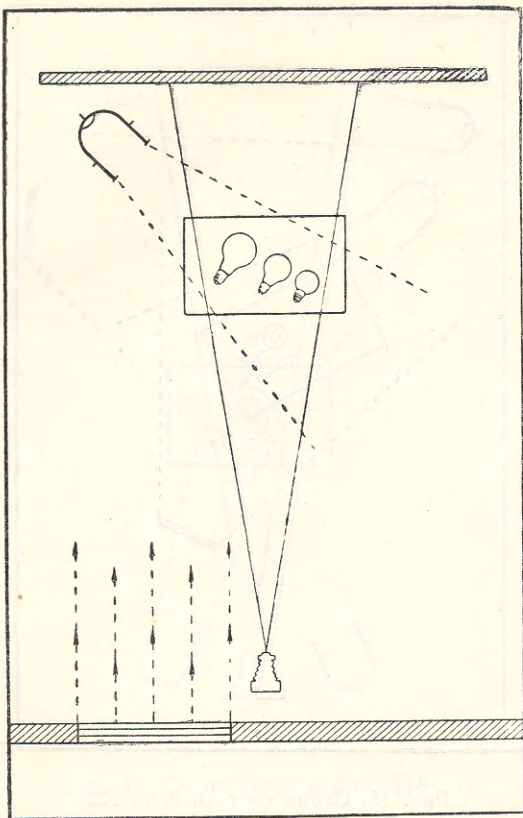


Рис. 19. Схема света к фото 122

ношении, с хорошо отработанными светом фактурами снимаемых предметов. Схемы света к ним даются на рис. 20 и 21.

У п р а ж н е н и е 3. Введение в кадр действующего источника света

Известный интерес представляет собой работа над натюрмортом, где источник света находится в кадре и является одним из элементов композиции.

Небольшие пространства, охватываемые здесь рамкой кадра, позволяют использовать свет реального источника для освещения натюр-

Многопредметная композиция дает возможность нахождения интересных и разнообразных композиционных решений темы. Но попрежнему перед фотографом здесь стоят изобразительные задачи, задачи отработки в снимке пространственного положения, объемов и фактур предметов, равно как и в предыдущем упражнении.

Упражнение предусматривает съемку двух-трех натюрмортов, в каждом из которых решаются различные композиционные задачи.

Так, изобразительное решение натюрморта на фото 122 основано на диагональной композиции, на показе различных фактур, отработанных, правда, как это показывает схема света на рис. 19, с помощью одного источника света и использования рассеянного дневного света от окна.

Примерами удачного выполнения этого упражнения служат также фото 123 и 124, четкие в композиционном от-

морта, но одного этого источника оказывается недостаточно для решения композиционных и изобразительных задач. Такой свет может быть использован как рисующий, и тогда дополнительные осветительные приборы применяются как источники заполняющего и моделирующего света. Очевидно, что направление их действия и сила посылаемого ими на объект света должны быть согласованы и увязаны с действием основного источника рисующего света, находящегося в кадре.

Примером правильного выполнения упражнения служит фото 125, где в качестве источника света в кадр введена настольная электрическая лампа. Она является источником рисующего света, кроме того, объект освещается заполняющим светом, как это видно из схемы света на рис. 22. Эффект уточнен также и фоновым светом.

Таковы основные тематические, композиционные и изобразительные задачи, которые следует решить при выполнении упражнений по этому разделу.

ПОРТРЕТНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Портретные композиции являются чрезвычайно важным разделом практических работ по изучению основ фотокомпозиции, так как выразительные возможности изобразительных средств фотографии здесь направлены и используются для правдивого и выразительного изображения на снимке человека, являющегося основным объектом искусства.

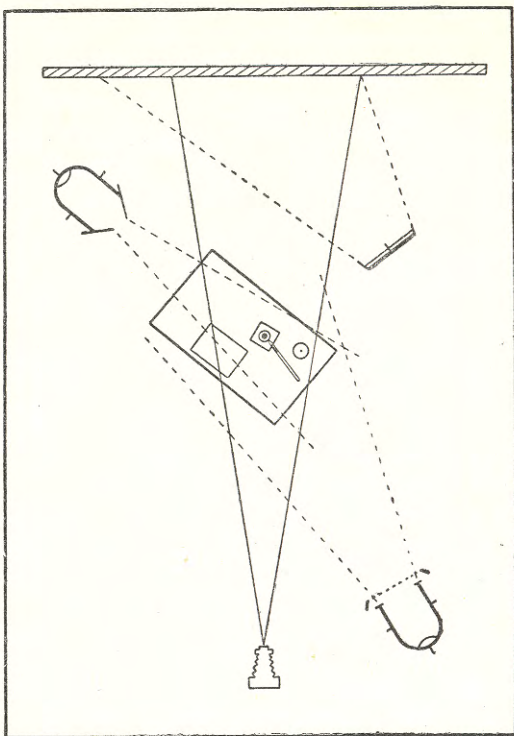


Рис. 20. Схема света к фото 123

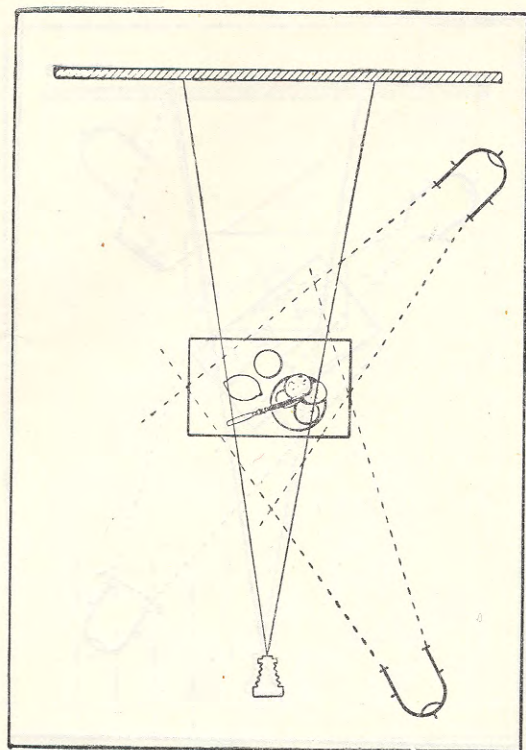


Рис. 21. Схема света к фото 124

Главной задачей реалистического портрета является достижение наибольшего сходства изображения с обликом портретируемого, ибо «... портрет хорош только тогда, когда живописец сумел нарисовать совершенно того человека, которого хотел нарисовать»*.

И в фотографии главной смысловой задачей, на решение которой направлены все изобразительные средства (композиция, световое и тональное решение снимка), является достижение сходства изображения с оригиналом, получение изображения именно того человека, которого фотограф хотел изобразить.

Не следует думать, что такая постановка вопроса может привести художника или фотографа к натуралистическому копированию объекта. Наоборот, натуралистическое копирование часто не только не обеспечи-

вает сходства изображения с оригиналом, но и приводит к прямому искажению облика портретируемого на снимке, так как в этом случае при съемке могут быть запечатлены случайные поворот, жест, взгляд, выражение лица человека, совершенно ему не свойственные, не характеризующие его, в результате чего снимок никакого сколько-нибудь правильного представления о портретируемом не дает.

Искусство реалистического портрета, отводя важнейшее место проблеме достижения сходства изображения с обликом портретируемого, исходит из того, что облик человека — это не просто пластика объемных форм лица и фигуры, не чисто внешняя его характеристика,

* Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности, Соч. т. II, 1949, стр. 9.

но и его внутренняя сущность, его психология, социальная и общественная характеристики, находящие свое выражение через внешний облик и деятельность человека.

Очевидно, что портретист только в том случае может правдиво и выразительно изобразить человека на снимке, если он правильно понял его сущность и сумел подметить его типические черты, так как лишь при этом портрет будет не только показывать индивидуальные черты портретируемого, но одновременно явится и его психологической и общественной характеристикой.

Портрет как жанр фотографии не однороден, и в зависимости от тех задач, которые стоят перед портретистом, возникает различная методика работы и различные изобразительные решения портретных композиций.

Для практических работ по изучению основ фотоконпозиции представляет интерес так называемый поставленный (организованный) портрет и портрет репортажный. И в том и в другом разделах существуют портреты индивидуальные и групповые, оба эти вида портретных композиций должны быть отработаны при выполнении соответствующих упражнений.

Несмотря на то, что выразительные возможности освещения и методика установки света при фотосъемке были достаточно подробно изучены в разделе «Элементарные приемы освещения», особенности работы со светом при съемке портрета, особенности работы с живой натурой, с человеком вызывают необходимость некоторого повторения технических упражнений применительно к новым условиям работы.

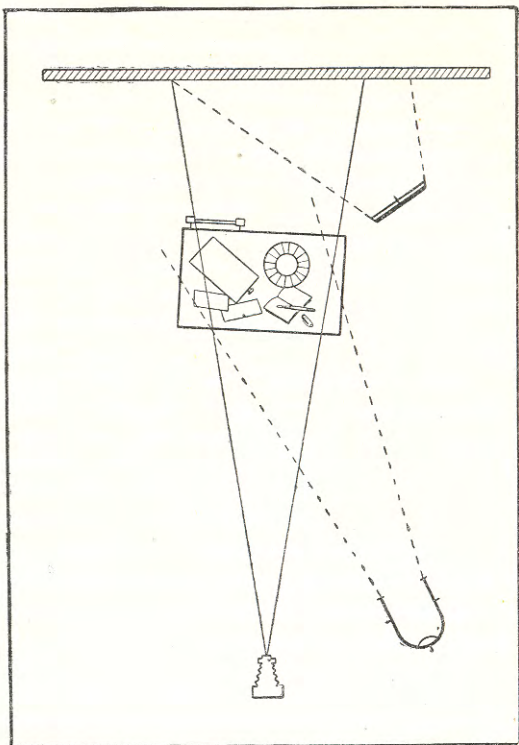


Рис. 22. Схема света к фото 125

У п р а ж н е н и е 1. Поставленный портрет, снятый в условиях фотоателье

Выполняя данное упражнение, следует снять пять портретов, используя для съемки осветительные приборы, и добиться различных изобразительных решений, возникающих из индивидуальных особенностей портретируемого человека.

Разнообразные изобразительные решения портретных композиций предполагают съемку различных людей, использование разнообразных условий освещения, даваемых комбинацией нескольких источников света, съемку планов различной крупности, от среднего до крупного, различные композиционные построения кадра и разнообразные тональные решения.

Таким образом, следует найти светотональное решение портрета (по типу фото 44), два различных варианта светотеневого решения (по типу фото 42), решение портрета с использованием контрового освещения (фото 50) и построить портретную композицию, включающую в себя действующий источник света (фото 125), где раскладка светотени связана с воспроизведением закономерностей эффекта освещения.

Эти портреты, снятые в условиях специального ателье, относятся к поставленным портретам и являются своеобразными картинами—фотокартинами. Здесь все изобразительные возможности фотографии используются наиболее полно по сравнению с другими видами портретных композиций, о которых речь будет идти ниже, поэтому упражнение и является важным для освоения портретных съемок.

Этот вид портретной фотографии дает возможность сделать широкие обобщения, так как здесь могут существовать портреты собирательного обобщенного характера, как, например, «Студентка», «Пионер» и т. д. Понятно, что такие портретные работы широко используются также для воспроизведения облика конкретного человека.

У п р а ж н е н и е 2. Поставленный портрет, снятый в условиях природы или существующего интерьера

Описанные выше поставленные портреты могут быть созданы не только в условиях фотоателье, но и в условиях специально выбранной природы или интерьера.

В этих случаях основной свет на портретируемом обуславливается реально существующим эффектом освещения, который может быть уточнен с помощью подсветки: отражательной — на природе или электрической — в интерьере, дающей возможность использовать заполняющий и моделирующий свет для тщательной световой обработки пластических форм лица и фигуры человека.

Выполняя данное упражнение, следует сделать два портрета на натуре, один из них — при солнечном освещении с применением отражательной подсветки и второй — в пасмурную погоду или в тени, без прямого солнечного света в ясный день; два портрета в интерьере, один из которых снимается при дневном освещении интерьера, второй — при электрическом освещении с использованием дополнительных осветительных приборов.

Фото 94 и 100 — примеры поставленного портрета, снятого на натуре, фото 101 — поставленный портрет, снятый в интерьере.

Поставленный портрет на натуре, как и павильонный портрет этого типа, может быть либо воспроизведением облика конкретного человека, либо портретом обобщенного характера («Казах-краснофлотец», «Портрет старика колхозника» и пр.).

У п р а ж н е н и е 3. Поставленный групповой портрет

Работа над групповым портретом связана с известными дополнительными трудностями: композиционное построение снимка и особенно работа со светом, естественно, становятся сложнее, когда в кадре находится несколько человек.

Жизненность группового портрета, часто являющегося своеобразной жанровой картиной, во многом зависит от поведения людей в момент съемки, от того, насколько естественно и непринужденно они будут держаться перед аппаратом, а также от единства их действий и движений, увязанных между собой и обусловленных смыслом происходящего в кадре действия и закономерностями композиционного построения снимка. Поэтому от фотографа здесь требуется вдумчивая и внимательная работа со снимаемыми людьми.

Для выполнения этого упражнения следует снять групповой поставленный портрет на натуре и групповой поставленный портрет в интерьере по типу фото 36, 86 и 109.

У п р а ж н е н и е 4. Репортажный портрет

Специфика репортажного портрета состоит прежде всего в том, что человек показывается в действии, в движении, в окружении, которое является активным элементом композиции, так как способствует раскрытию образа портретируемого.

Эта специфика репортажного портрета обуславливает методику работы фотографа: поиски композиционного решения и работа со светом должны строиться так, чтобы действие, происходящее перед аппаратом, не останавливалось, чтобы портретируемый человек продолжал заниматься своим делом, так как всякий иной подход к решению

изобразительных задач превращает репортажный портрет в портрет поставленный, организованный и лишает его, следовательно, специфических особенностей действенного и в основе своей документального репортажа.

Это не значит, что в репортажном портрете действие всегда протоколируется, что в снимке фиксируются любые случайные моменты действия. И в этом виде портрета необходимы и творческий подход к действительности, и изобразительная трактовка материала, без чего не может существовать выразительный снимок.

Композиционное решение снимков здесь может быть весьма разнообразным, так как оно зависит от выбора точки съемки и момента съемки.

Различным может быть и световое решение репортажного портрета, зависящее от выбора времени съемки и направления съемки по отношению к направлению падения основного светового потока. В целом ряде случаев здесь возможно также использование дополнительных осветительных приборов, с помощью которых моделируется пластическая форма лица и фигуры портретируемого.

Упражнение предполагает съемку двух портретов на натуре и двух портретов в интерьере, снимаемых в различных условиях освещения.

У п р а ж н е н и е 5. Репортажный групповой портрет

Понятно, что репортажный групповой портрет имеет ту же специфику, что и репортажный индивидуальный портрет, и здесь люди показываются в действии, в движении, в действительной обстановке, являющейся активным элементом композиции.

Групповой репортажный портрет, по сути дела, является композицией, которая в советской фотографии отражает общественную и производственную деятельность человека и быт советских людей. Главной особенностью таких композиций является их документальность, верность действительности, отражение правды жизни.

Работа над изобразительной, художественной формой группового репортажного портрета осуществляется путем выбора места, времени, точки съемки, момента съемки, ракурса, крупности плана и условий освещения.

Упражнение предполагает съемку двух групповых репортажных портретов на натуре и двух портретов в интерьере. Съемка ведется в различных условиях освещения.

Таковы основные упражнения, которые представляется необходимым выполнить по этому разделу, хотя, конечно, формы работы здесь могут быть самыми разнообразными и могут выходить за пределы перечисленных тем и сюжетов.

ФОТОЭТЮДЫ НА НАТУРЕ (ПЕЙЗАЖ) И В ИНТЕРЬЕРЕ

Главной целью фотографа при выполнении этого раздела упражнений является приобретение практических навыков работы в условиях существующей природы (или интерьера). Работа эта прежде всего связана с умением выбирать для фотографических композиций типичный материал и показывать его на фотоснимке в выразительной художественной форме. Эти упражнения дают фотографу то же, что художнику-живописцу дает работа над этюдами на пленере, — изучение всех возможностей естественного солнечного освещения, передача воздушной среды и пр.

Фотоэтюды на природе могут носить разнообразный характер, но они всегда связаны с изображением на снимке пейзажа, который является или самостоятельным объектом изображения, или входит в фотокартину в качестве одного из элементов композиции, а иногда представляет собой фон, на котором рисуется главный объект изображения.

В натуральных фотоэтюдах пейзаж часто сочетается с изображением действующего человека, с изображением результатов его плодотворной деятельности. Пейзажная фотография является прекрасным средством для раскрытия и художественного выражения облика природы, преобразованной человеком, средством для показа типических и характерных черт и явлений советской действительности.

Пониманию смысла жанра пейзажа в изобразительном искусстве фотографам следует учиться у мастеров живописи, у великих русских художников-реалистов, пейзажные работы которых глубоко содержательны, на полотнах которых картины природы даются во всем их многообразии и определенной художественной трактовке и всегда связываются с человеком, выражают его чувства и настроения. Изображение при этом, конечно, остается реалистическим, убедительно передающим окружающий человека действительный мир.

Пейзаж в фотографии это не просто «съемка видов», не копирование того или иного уголка природы, дающее якобы точное изображение действительности. Такая «правдивость» изображения отнюдь не обеспечивает получения впечатляющих и художественных фотографических картин, ибо, по словам Н. А. Добролюбова, правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения. О достоинстве мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и ж и в о с т и изображения тех явлений, которых он коснулся.

Правда в фотографическом пейзажном снимке — это не только точное воспроизведение видимого средствами фотографии, это прежде всего глубокое понимание того, что изображается на снимке, это также

художественное, эмоциональное изображение действительности, авторская трактовка явлений действительности.

Пейзаж как жанр фотографии неоднороден, многообразен, включает в себя такие виды пейзажей, как сельский, городской, индустриальный и пр. Пейзажи делятся на отдельные группы и в зависимости от творческой манеры их фотографического изображения; существуют пейзажи лирические («пейзажи настроения»), пейзажи романтические и пр.

Многообразие форм пейзажа, взаимопроникающих и обогащающих этот жанр фотографии, и обуславливает существование не только пейзажа как такового («чистый пейзаж»), но и существование пейзажа как части фотокартины.

При выполнении предлагаемых ниже упражнений необходимо учесть следующие особенности пейзажных съемок.

Пейзажная композиция, как и всякая другая фотографическая композиция, предполагает выделение в кадре главного, ибо если в кадре отсутствует такой смысловой акцент, снимок обычно превращается в обозревательный, пассивный, невыразительный общий план снимаемой местности. И в пейзажном снимке зрителю должно быть ясно сразу, ради чего сделан этот снимок и что интересное и важное в нем показывается.

Создание смысловых и изобразительных акцентов в пейзажной композиции представляет собой известную трудность, которая преодолевается лишь в процессе систематической работы в этом жанре. Здесь необходимо умение выбрать для съемки такие условия освещения, такое состояние погоды, направление и характер солнечного или другого света, при которых пространства и объемы объекта съемки приобретают характерность и выразительность, при которых создаются необходимые смысловые и изобразительные акценты в кадре.

Здесь требуется также композиционно точно организовать кадр, соответственно выбрать точку съемки, ракурс, определить положение линии горизонта в кадре, использовать для решения поставленных задач закономерности линейной и воздушной перспективы.

Пейзажная композиция не обязательно должна показывать объект общим планом. Выразительным может быть и правильно выбранный средний план, сосредоточивающий внимание зрителя на какой-то характерной части пейзажа, дающей достаточно полное и убедительное представление о пейзаже в целом.

Не следует недооценивать возможностей выразительных световых решений кадра в условиях натурной, пейзажной съемки. Условия освещения на природе, эффекты освещения необычайно многообразны, выразительны и могут быть положены в основу художественных фотографических снимков. Натурное освещение — это не только яркое

солнечное освещение. Это и мягкая градация тонов в облачный или пасмурный день, и четкая обрисовка контурных форм предметов при контровом освещении, и мягкая пластика светотени в ранние утренние часы, и разнообразные светотеневые построения, зависящие от направления падения солнечных лучей, высоты стояния солнца и состояния атмосферы, и многие другие варианты натурального освещения.

Не теряет своего значения в пейзажной съемке и выразительное изображение фактуры.

Так, при съемке зимнего пейзажа только отработка фактуры снежного покрова дает возможность передать на снимке всю живописность тонких сочетаний белых тонов зимы. Известно то значение, которое имеет передача фактуры водных поверхностей в морских пейзажах и т. д.

При пейзажных съемках значительную площадь в кадре, как правило, занимает небо. Естественно, что этот элемент кадра имеет большое значение для общей композиции снимка и для его тональности, а следовательно, и для общего эмоционального и художественного звучания снимка. Очевидно, что характеру фотографической передачи неба в пейзажном снимке следует уделять самое пристальное внимание. Выбор соответствующего рисунка облаков, использование различных светофильтров — хроматических, нейтральносерых и поляризационных — расширяют возможности фотографа и позволяют получить разнообразные, выразительные и художественно впечатляющие изображения картин природы.

Понятно, что при использовании светофильтров необходимо учитывать их влияние не только на передачу тональности неба, но и на передачу всех тонов объекта съемки.

Часть раздела «Фотоэтюды», посвященная съемке на природе, предусматривает выполнение следующих упражнений.

У п р а ж н е н и е 1. Изучение возможностей натурного освещения

Упражнение заключается в съемке одного и того же натурального объекта (пейзаж, пейзаж с архитектурой и пр.) при различных условиях освещения.

При съемке этой серии, состоящей из 4—5 снимков, предполагается точное сохранение одной и той же композиции во всех снимках, то есть съемка с одной точки, съемка планов одной крупности при одинаковом размещении элементов композиции в кадре. Это исключает влияние изменения композиции на конечный изобразительный результат и дает возможность изучения только влияния освещения на общий характер фотографического изображения.

Серия может состоять из снимков, сделанных в разные дни, при разной погоде (яркое солнце, облачное небо, пасмурный день), или из снимков, сделанных в разное время одного и того же дня, то есть при изменении направления падения света на снимаемый объект, например: рано утром, в полдень, в предвечернее время, вечером и т. д.

Сравнение различных изобразительных результатов, полученных при этих съемках, дает возможность оценить значение условий освещения для изображения данного объекта на фотографическом снимке и определить наиболее благоприятные для решения поставленных задач условия освещения.

Прилагаемые фото 126,а и 126,б сняты в течение одного дня; первое — при боковом свете яркого солнца, второе — при контрольном свете солнца, закрытого облаками.

Фото 126,а показывает, что боковой солнечный свет способствует выразительной передаче объемов стволов берез и фактуры березовой коры. Эти объемы и фактура в фото 126,б менее выразительны, так как изображение приобретает здесь характер полусилуэта.

Направленный свет в первом снимке отрабатывает фактуру снега, которая полностью исчезает на втором снимке из-за мягкого освещения.

Тени на снегу фото 126,а, распределяясь по снежной поверхности в соответствии с ее рельефом, подчеркивают этот рельеф, а чередование светотени помогает выражению пространства. Мягкий свет в фото 126,б лишает фотографическое изображение этих элементов изобразительности.

Вместе с тем второй снимок приобретает тональное единство, тональный рисунок, который может быть использован при решении определенных смысловых задач.

Так, упражнение 1 дает фотографу материал для изучения выразительных возможностей различных эффектов освещения.

У п р а ж н е н и е 2. Съемка в период нормального освещения на натуре

Как указывалось выше, периодом нормального освещения на натуре считается время дня, когда солнце занимает положение от 15 до 60 градусов над горизонтом. В этот период на объекте создается выразительная светотень, характер которой зависит от соотношения направлений съемки и солнечного света.

Выполняя это упражнение, следует сделать три снимка различных объектов, используя боковое, фронтальное и контрольное освещение. Характер освещения в каждом из снимков определяется особенностями снимаемого объекта. Так, боковое освещение может быть использова-

но при съемке городского пейзажа или пейзажа с архитектурой, так как боковой свет способствует передаче объемных форм и рельефов объекта на снимке. Контровое освещение может быть использовано при съемке сельского пейзажа как освещение, способствующее отработке воздушной дымки и выражению пространства на снимке. Фронтальное освещение может быть использовано при съемке объекта с большим количеством деталей. Такой объект обычно приводит к излишней пестроте фотографического изображения, а света и тени, возникающие при боковом освещении, увеличивают пестроту снимка. Поэтому боковое освещение может оказаться здесь нежелательным, а фронтальное освещение в отдельных случаях может дать более удачный изобразительный результат. Примерами снимков, сделанных в период нормального освещения, служат фото 12, 66, 80 (боковое освещение) и фото 65, 102 (контровое освещение).

У п р а ж н е н и е 3. Съемка в период эффектного освещения на натуре

Как указывалось выше, периодом эффектного освещения на натуре считается раннее утро и предвечернее время, когда солнце поднимается над горизонтом не выше, чем на 15 градусов.

В этот период на объекте создается выразительное освещение, образуются мягкие света и удлинённые тени. Характер эффекта освещения в сочетании с воздушной дымкой, поднимающейся от земли утром, или с выразительным рисунком облаков, часто образующимся на западе, дает возможность получения интересных изобразительных результатов при пейзажной съемке в этот период освещения.

Выполняя это упражнение, следует сделать два снимка, используя раннее утреннее освещение (фото 52) и освещение в предвечернее время (фото 37).

У п р а ж н е н и е 4. Съемка в период сумеречного освещения на натуре

Как указывалось выше, в период сумеречного освещения солнце находится ниже горизонта, прямой солнечный свет на объекте отсутствует и освещенности образуются лишь за счет света, рассеянного земной атмосферой. Эти освещенности невелики по своему значению, тем не менее этот период освещения может быть использован и используется для фотосъемки и дает хороший изобразительный результат, особенно в тех случаях, когда в композицию включаются дополнительные источники искусственного света в виде электрических фонарей, освещенных окон и пр.

Выполняя это упражнение, следует сделать снимок городского, сельского или другого пейзажа, включив в композицию действующие источники света.

Таковы основные упражнения, которые представляется необходимым выполнить по первой части раздела.

Второй частью раздела «Фотоэтюды на природе (пейзаж) и в интерьере» является съемка в существующем интерьере.

Здесь фотограф также встречается с необходимостью съемки при существующих условиях освещения, с необходимостью выбрать из всего их многообразия наиболее выразительные условия, способствующие отработке данного интерьера и всех его архитектурных особенностей.

Съемка интерьера, нахождение его светового и изобразительного решения, изображение на снимке особенностей архитектуры и отделки интерьера — задачи большой трудности и важности. Выполнение упражнений этого раздела требуется потому, что в последующей работе над разделом «Фоторепортаж» фотограф встретится с задачей изображения интерьера как фона, на котором происходит действие, протекает событие.

Отработка творческих вопросов, возникающих при съемке интерьера, техники и методики этой съемки, при выполнении упражнений данного раздела явится хорошей подготовкой для выполнения более сложных упражнений раздела «Фоторепортаж».

У п р а ж н е н и е 5. Съемка интерьера при рассеянном дневном освещении

На фото 127 интерьер изображен при рассеянном дневном освещении. Рассеянный дневной свет в интерьере всегда приобретает известную направленность в связи с тем, что он освещает интерьер с определенного направления, например со стороны окон, или, как на фото 127, со стороны остекленного потолка зала музея. Такой свет достаточно хорошо отрабатывает пространства, объемы и рельефы объекта съемки вследствие образования на объекте мягкой светотени и гармоничных тональных переходов.

Подобное освещение интерьера широко используется в практике фотографии. Упражнение предусматривает выполнение одного такого снимка.

У п р а ж н е н и е 6. Съемка интерьера при солнечном освещении

На фото 128 интерьер изображен при солнечном освещении. Солнечный свет наполняет правую часть интерьера, делая ее светлой и легкой на снимке. Левая часть интерьера, освещенная лишь рассеянным светом, выглядит более темной. В композицию закономер-

ным элементом входят солнечные пятна, образующие на полу интерьера светотеневой рисунок.

Благодаря такому разнообразию тональностей фотографическое изображение приобретает особую выразительность вследствие убедительного изображения пространства, объемов и рельефов объекта съемки на снимке.

Упражнение предусматривает выполнение одного подобного снимка.

У п р а ж н е н и е 7. Съемка интерьера при электрическом освещении

На фото 129 интерьер станции Московского метрополитена снят при электрическом освещении, которым он постоянно освещается.

Такое специально рассчитанное и установленное освещение обеспечивает необходимую световую отработку пространственных форм объекта, которые в данном случае подчеркиваются линейным построением снимка.

Упражнение предусматривает выполнение одного подобного снимка.

Таковы основные виды фоторабот, которые следует выполнить по разделу «Фотоэтюды на натуре (пейзаж) и в интерьере».

ФОТОРЕПОРТАЖ

Фоторепортаж является одним из самых важных и самых развитых разделов фотографии в Советском Союзе. Возможность быстрого отклика на события и явления действительности, документальность изображения жизненных фактов, возможность распространения фотоснимков большими тиражами делают фоторепортаж острым и убедительным средством правдивого показа сегодняшнего дня нашей Родины.

Если документальность изображения является одной из специфических особенностей фотографии вообще, то в фоторепортаже документальность определяет всю его специфику, ибо здесь в основе каждого снимка лежит конкретный материал — явление, событие, характеризующееся определенными условиями, временем и местом действия. И именно документальность делает репортажные снимки такими убедительными и интересными для зрителя.

Большая часть репортажных снимков, публикуемых в нашей периодической печати, выполняет чисто информационные функции,

наглядно показывая широчайшему кругу читателей конкретные события, происходящие в стране, знакомя читателя с передовыми людьми производства и их достижениями, с новостройками, открытиями, изобретениями и пр. Снимки такого рода безусловно важны и нужны читателю, и их значения нельзя недооценивать, ибо они наглядно показывают интереснейшие, а порой и неповторимые события.

Часто снимок фоторепортера бывает публицистическим, то есть представляет собой отрасль фотографии, освещающую вопросы политики и общественной жизни в периодической печати или отдельных изданиях.

Но репортаж, конечно, не исключает возможности создания художественного изображения. В тех случаях, когда репортажный снимок несет в себе элементы обобщения и эмоциональности, когда в нем раскрываются характеры, передается определенное настроение, он может подняться до значения произведения своеобразного фотографического искусства. Требование документальности, предъявляемое к репортажному снимку, не противоречит его художественности и не исключает ее.

Ясно, что работа над репортажно-информационным или публицистическим снимком не сводится к простой натуралистической фиксации объекта, а хроникальность или даже острая событийность репортажной съемки еще не означает ее стихийности. Репортажная съемка не исключает изобразительного решения снимка, его композиционного и светового построения.

Однако необходимость документально изображать подлинные события, явления и факты ставит репортера в особые условия и диктует ему особую методику работы над изобразительным решением снимка. Композиционное и световое построение снимка в репортаже образуется в результате в ы б о р а репортером момента съемки, наиболее полно характеризующего данное событие в целом, точки съемки, ракурса, условий освещения, но не в результате специальной организации съемки и материала, как это, например, может иметь место при съемке жанровой сцены или группового портрета.

При изобразительном решении темы фоторепортер не может нарушить смысла и процесса происходящих событий во имя своих композиционных целей, но в пределах этого требования вполне возможны поиски выразительной формы снимка. При этом снимок не перестает быть документальным, но приобретает необходимую выразительность, помогающую восприятию содержания.

Однако к работе над изобразительной формой снимка в условиях фоторепортажа следует относиться крайне осторожно и внимательно: репортажный снимок всегда и прежде всего должен оставаться документом.

Таковы особенности фоторепортажа в истинном и прямом значении этого слова, с учетом которых по этому разделу представляется возможным выполнение следующих упражнений, хотя формы работы здесь могут быть самыми разнообразными.

У п р а ж н е н и е 1. Репортажная съемка в интерьере

Это упражнение предусматривает выполнение пяти снимков, снимаемых в самых различных условиях. Съемки могут быть проведены в цехе завода, в аудитории или лаборатории высшего учебного заведения, в спортивном зале, в школе, в театре и т. п.

В снимках должны раскрываться интересные и актуальные темы и решаться вопросы изобразительной формы. Снимки должны быть точны и интересны по композиции и световому решению.

Примером такого рода работ являются фото 9, 29, 67, 81.

У п р а ж н е н и е 2. Репортажная съемка на натуре

Это упражнение также предусматривает выполнение пяти работ, снятых в разнообразных условиях на натуре. Съемки могут быть проведены во время посевных или уборочных работ, на новостройках и пр.

Натурные репортажные снимки также должны отличаться актуальностью содержания и совершенной формой.

Примерами таких снимков являются фото 68, 69, 82.

У п р а ж н е н и е 3. Событийная съемка

Упражнение предусматривает съемку трех работ, связанных с каким-либо событием, протекающим в условиях точного временного режима (например, спортивные соревнования).

Здесь также решаются вопросы изобразительной формы снимка в той мере и в той степени возможности, которые допускаются характером данного события.

Представляется целесообразным предварительное ознакомление с местом, где будут проводиться намеченные к съемке соревнования, ориентировочное определение точек съемки и т. п.

Примером снимков, снятых в таких условиях, являются фото 11 и 98.

У п р а ж н е н и е 4. Съемка фотоочерка

В фоторепортаже существует и в последнее время получает все большее развитие такая его форма, как ф о т о о ч е р к.

Фотоочерк является своеобразным рассказом о явлениях и собы-

тиях действительности, которые развиваются во времени. В связи с этим фотоочерк всесторонне раскрывает взятую тему.

Очевидно, что все узловые положения, определяющие репортаж как один из разделов фотографии, имеют прямое отношение к фотоочерку, как к одной из разновидностей фоторепортажа.

Вместе с тем в фотоочерк могут быть включены не только чисто репортажные снимки, но и пейзаж, и фотоэтюд, и даже натюрморт, если этого требует решаемая тема.

Серия снимков, составляющих фотоочерк, не должна состоять из разрозненных снимков, связанных между собой только сопровождающим их текстом. Снимки сами по себе должны рассказывать о событиях, что требует последовательного и логического смыслового соединения снимков в единое целое.

Понятно, что такого закономерного объединения снимков можно достичь только в том случае, если вопросы их конечного монтажа будут решаться фотографом не в процессе съемки, но будут продуманы заранее, если фотоочерк будет сниматься по заранее разработанному плану.

Рассмотрим фотоочерк С. Кропивницкого «Там, где Л. Н. Толстой видел голод», снятый к 125-летию со дня рождения Л. Н. Толстого (фото 130, а — 130, з).

Текст очерка рассказывает о том, что в семидесятых-восьмидесятых годах прошлого столетия великий русский писатель Лев Николаевич Толстой проводил почти каждое лето в небольшом имении в бывшем Бузулукском уезде Самарской губернии. «Едва ли есть в России местность, где бы благосостояние и бедствие народа непосредственно зависело от урожая или неурожая, как в Самарской губернии», — писал об этих местах Толстой.

В 1872—1874 годах Заволжье поразил страшный голод, свидетелем которого был великий писатель.

Л. Н. Толстой сам обошел и объехал голодающие села Гавриловку, Петровку, Землянки и другие. К издателям «Московских ведомостей» писатель обратился с письмом «О самарском голоде». Это гневное обличение, адресованное к общественности России, послужило толчком для повсеместного оказания помощи голодающим Заволжья.

«Неузнаваемы эти места в наши дни, — говорится далее в тексте очерка. — Счастливой, зажиточной жизнью живут трудящиеся Заволжья, в том числе колхозники Алексеевского района Куйбышевской области, где бывал Толстой. Молодежь этих мест знает о голоде, тяжелой доле и нужде их предков лишь по рассказам стариков, по книгам и музейным экспонатам».

Фотоснимки показывают эпизоды счастливой и зажиточной жизни трудящихся Заволжья: вот ученики Гавриловской школы пришли в гости к 82-летнему Егору Пантелеевичу Фролову, хорошо помнящему

Л. Н. Толстого (фото 130, а), показывается пасека колхоза «Луч Ильича» в селе Петровка (фото 130, б), на полях колхоза «Луч Ильича» идет комбайновая уборка урожая (фото 130, в), культивируются пары (фото 130, г), группа колхозной молодежи села Петровки едет на работу в поле (фото 130, д), работает колхозная библиотека (фото 130, е), показывается группа комбайнеров Александровской машинно-тракторной станции (фото 130, ж), пастбище колхоза «Новая жизнь» села Гавриловки (фото 130, з).

Фотоочерк в наглядной и убедительной форме раскрывает взятую тему, текст здесь поясняет изобразительный материал, а изобразительный материал конкретизирует и делает более убедительным материал литературный.

Выполнение данного упражнения предполагает разработку и съемку одного фотоочерка.

Таков цикл практических упражнений, выполнение которых должно помочь освоению теоретической части книги и дать основные практические навыки изучающему фотографию.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





Фото 1. А. Карелин. Милостыня



Фото 2. С. Лобовиков. Домовница



Фото 3. Пример формалистической фотографии

Фото 5. Пример формалистической фотографии

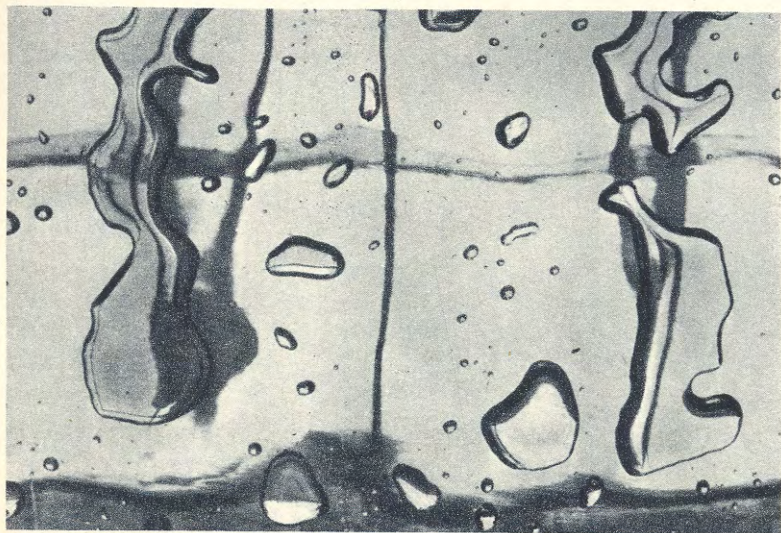
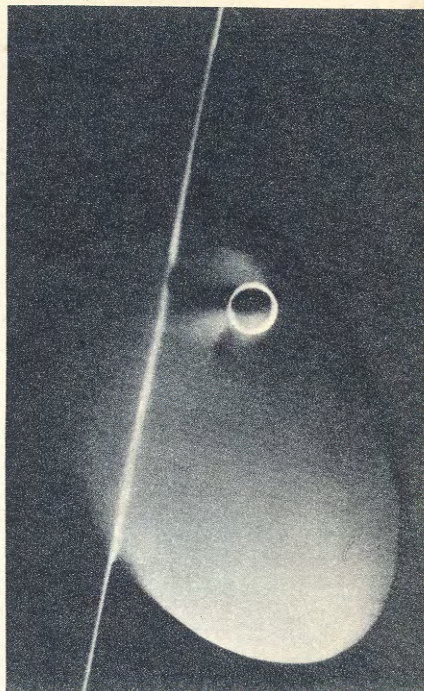


Фото 4. Пример формалистической фотографии



Фото 6. Пример натуралистической фотографии



Фото 7. Н. Д а н ъ ш и н (студент ВГИК). Ручей

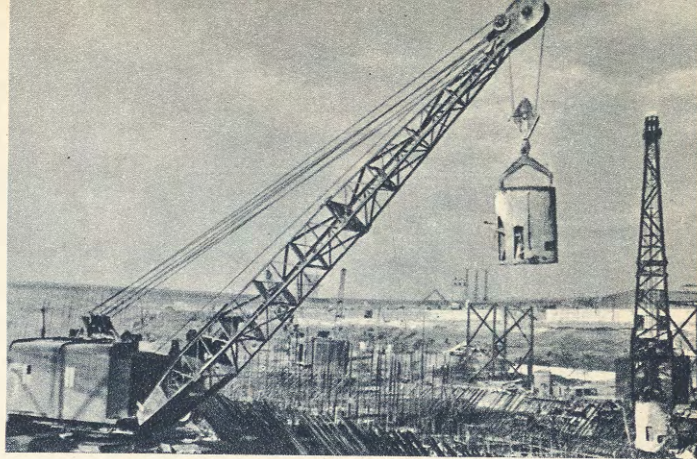


Фото 8. Пример протокольной фиксации
объекта съемки

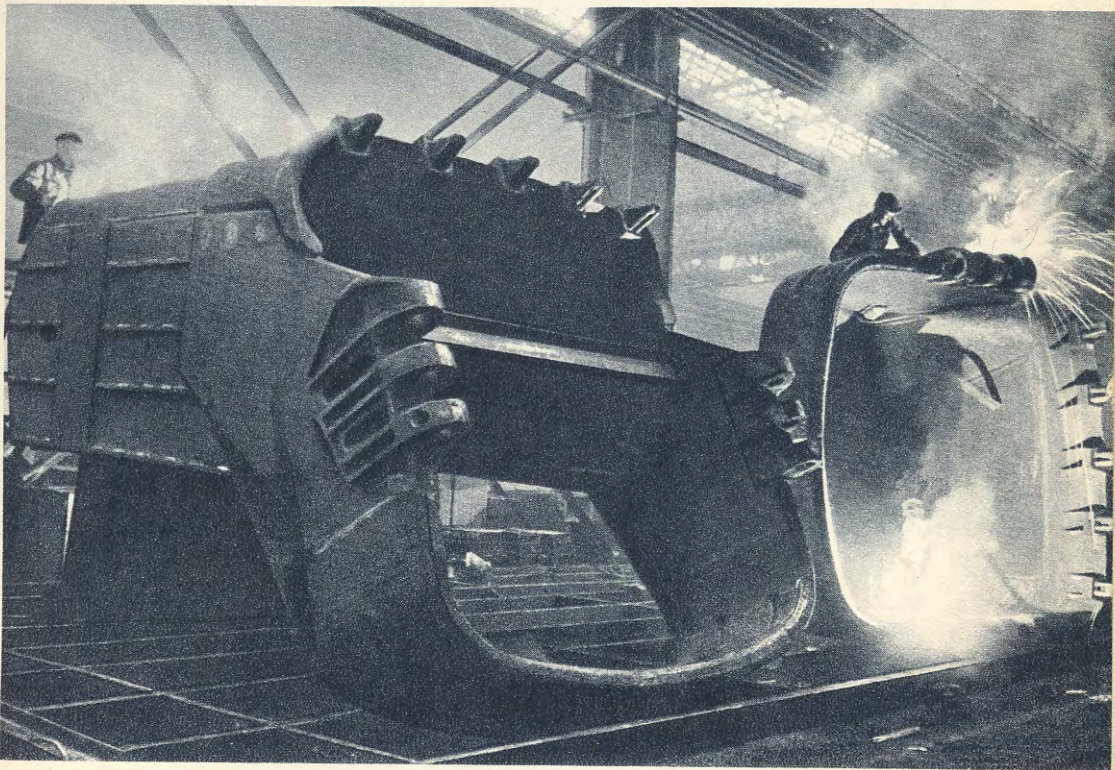


Фото 9. С. Преображенский (Фотохроника ТАСС).
Сварка ковша экскаватора



Фото 10. Дм. Бальтерманц (*журнал «Огонек»*) Где же ошибка?



Фото 11. В. Савостьянов (Фотохроника ТАСС). Бухарест. Конгресс молодежи



Фото 12. Н. Грановский (Фотохроника ТАСС). Московский Государственный университет имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах



Фото 13. Пример съемки
при слишком малом масштабе изображения

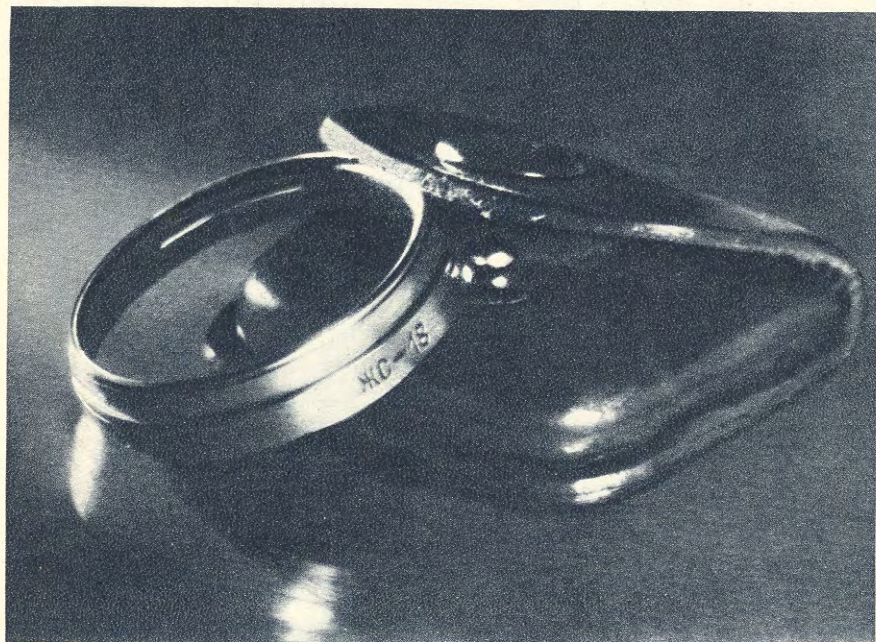


Фото 14. Пример слишком крупного масштаба изображения

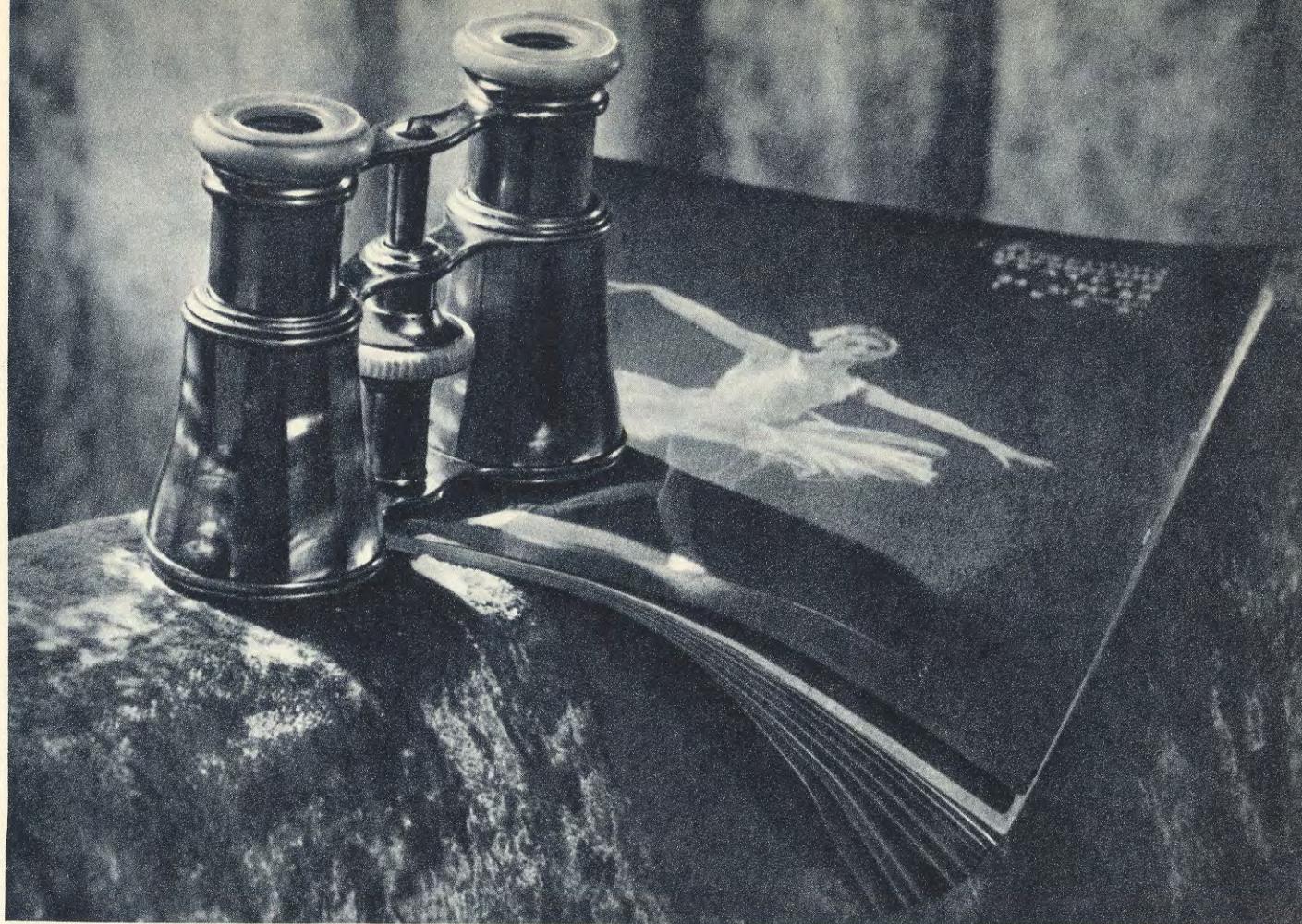


Фото 15. А. Альварес (студент ВГИК). Натюрморт

Фото 16 а



Фото 16 б

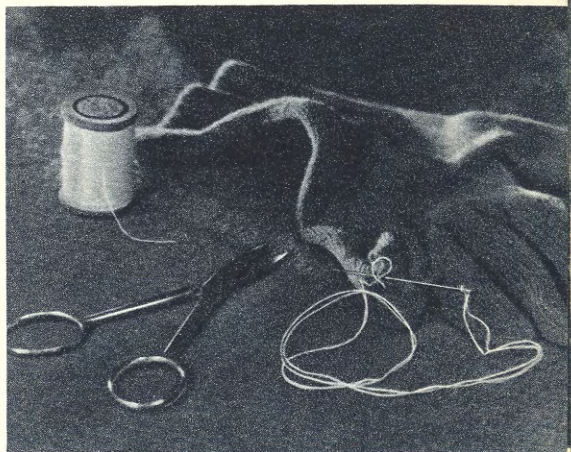


Фото 16 в

Х. Ф а й з и е в (студент ВГИК). Различные варианты композиционного решения натюрморта



Фото 17. С. Фридлянд (журнал «Огонек»). В Красноводском порту



Фото 18. В. Егоров (Фотохроника ТАСС).
Варшава. На Конгрессе в защиту мира



Фото 19. С. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС).
Портрет кинорежиссера В. И. Пудовкина



Фото 20. И. Богданов
(студент ВГИК).
Деталь телевизора

Фото 21. В. Ковригин (ВСХВ).
Всесоюзная сельскохозяйственная
выставка открыта!





Фото 22. Г. Зельма (ВСХВ). Юный сталинградец

Фото 23. А. Позднев
(Фотохроника ТАСС).
На Московском заводе
пищевых концентратов

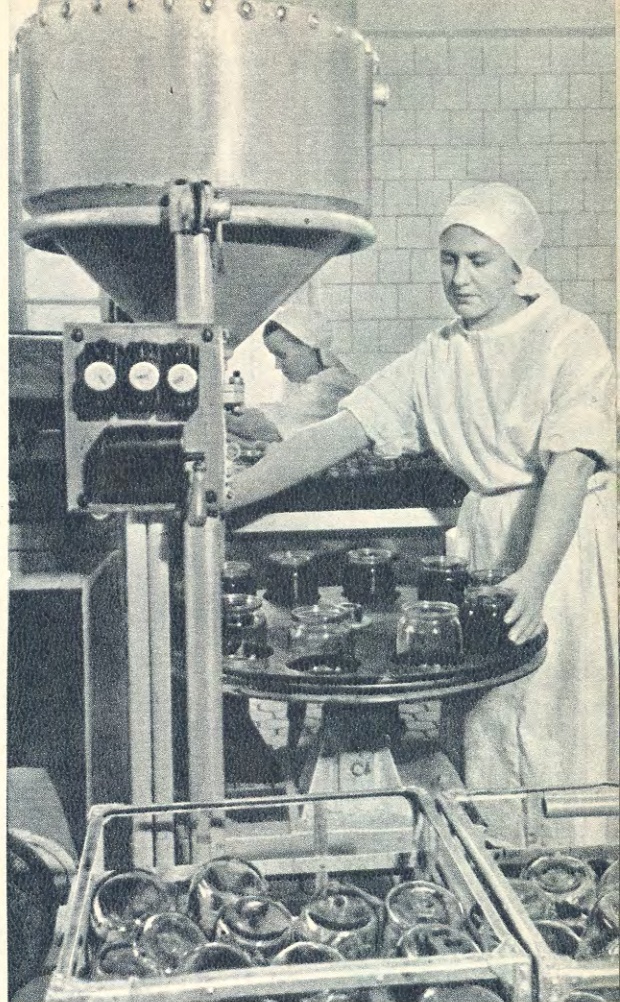


Фото 24. Пример неправильного
определения масштабного
соотношения человека
и второстепенных элементов композиции

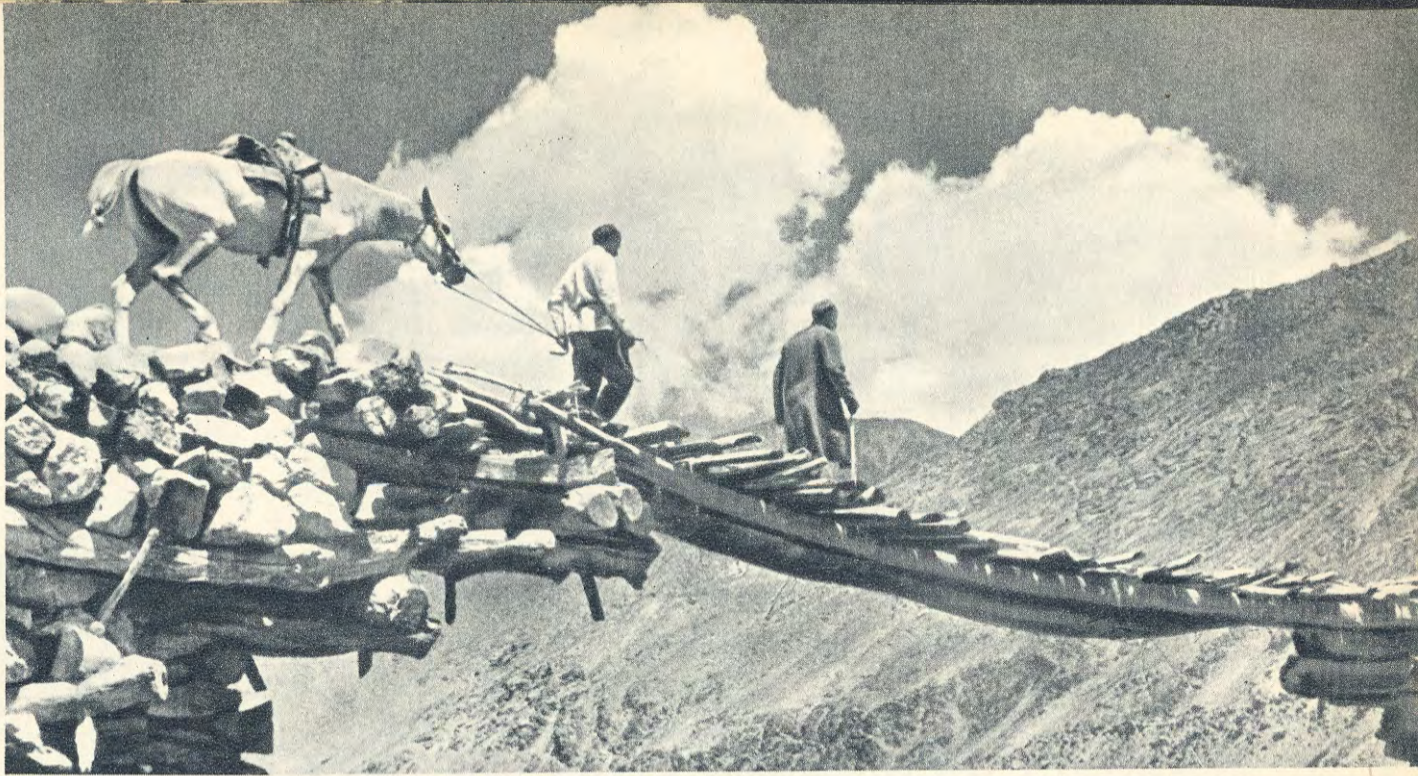


Фото 25. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Старый мостик в горах



Фото 26. В. Егоров (Фотохроника ТАСС).
Москва, Красная площадь



Фото 27. Неправильный выбор
высоты точки съемки



Фото 28. Н. Кулешов (Фотохроника ТАСС). Прыжок

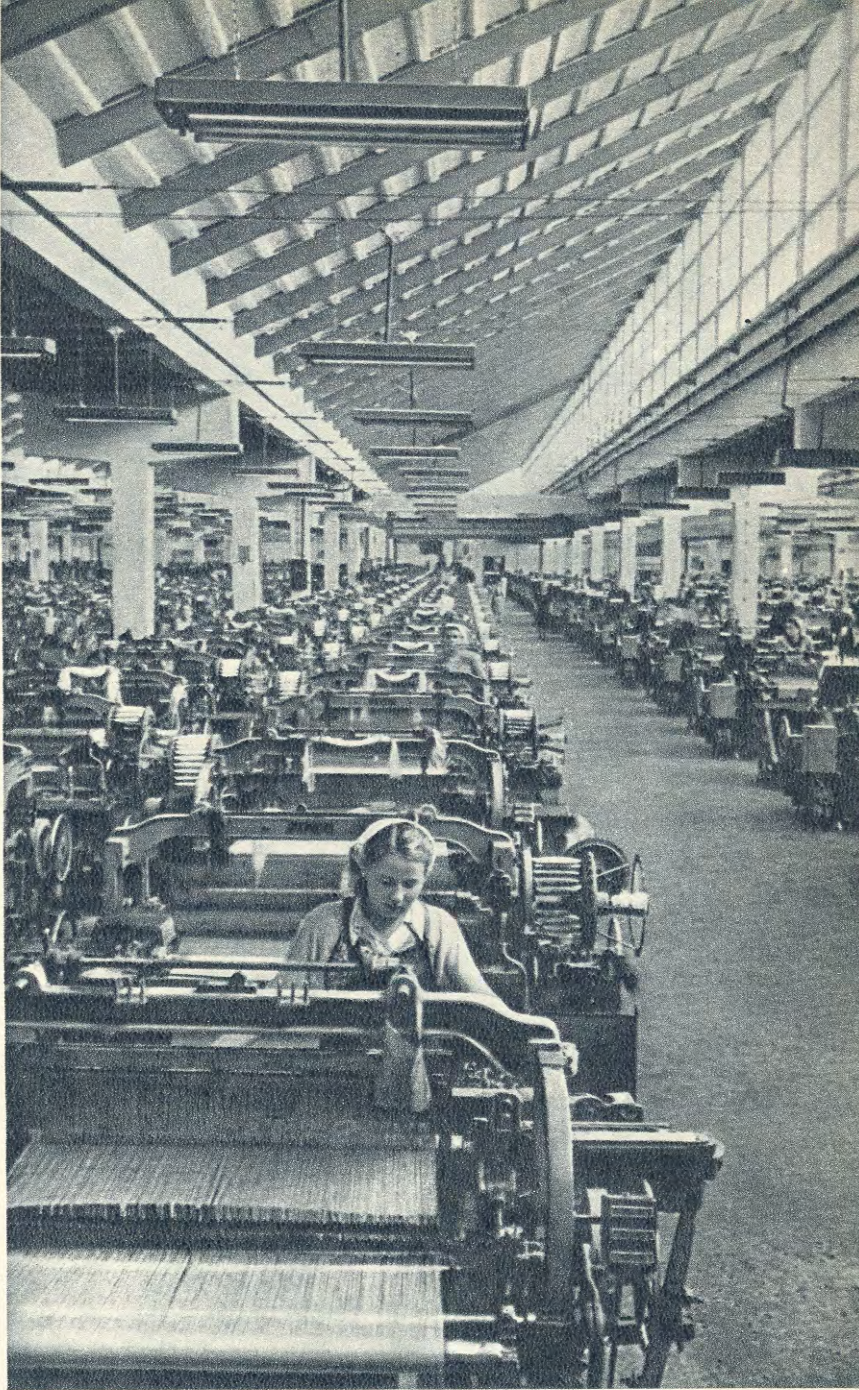


Фото 29 Э. Евзерихин (Фотохроника ТАСС).
В ткацком цехе



Фото 30. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС). Дворец Марли в Петергофе



Фото 31. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»).
На леднике. Спуск в трещину



Фото 32. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Акын Памира



Фото 33. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Зимний пейзаж

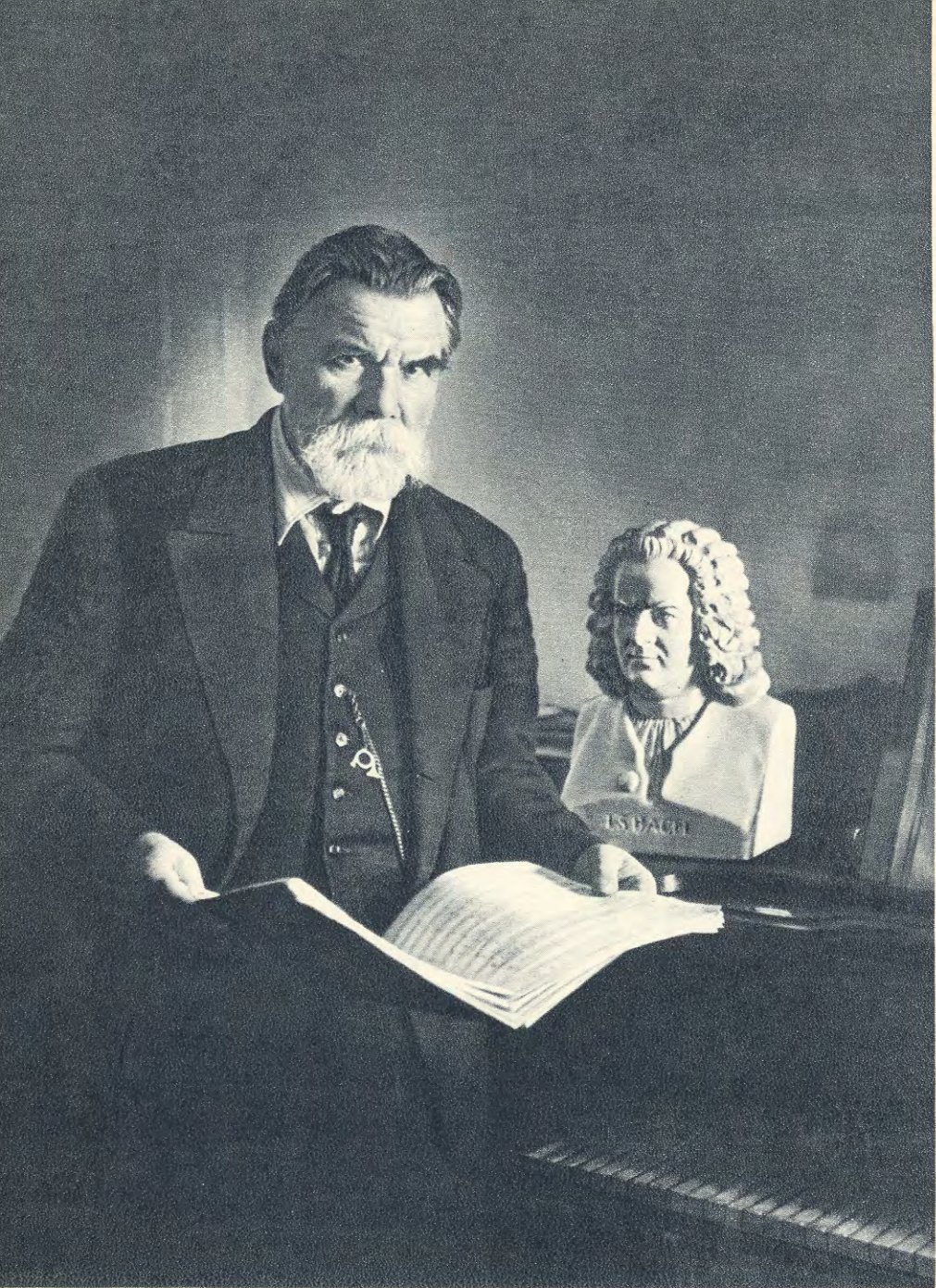


Фото 34. С. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС).
Портрет профессора А. Ф. Гедике



Фото 35. С. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС).
Портрет киноактрисы М. Ладыниной



Фото 36. Дм. Бальтерманн (журнал «Огонек»). Кукрыни́ксы

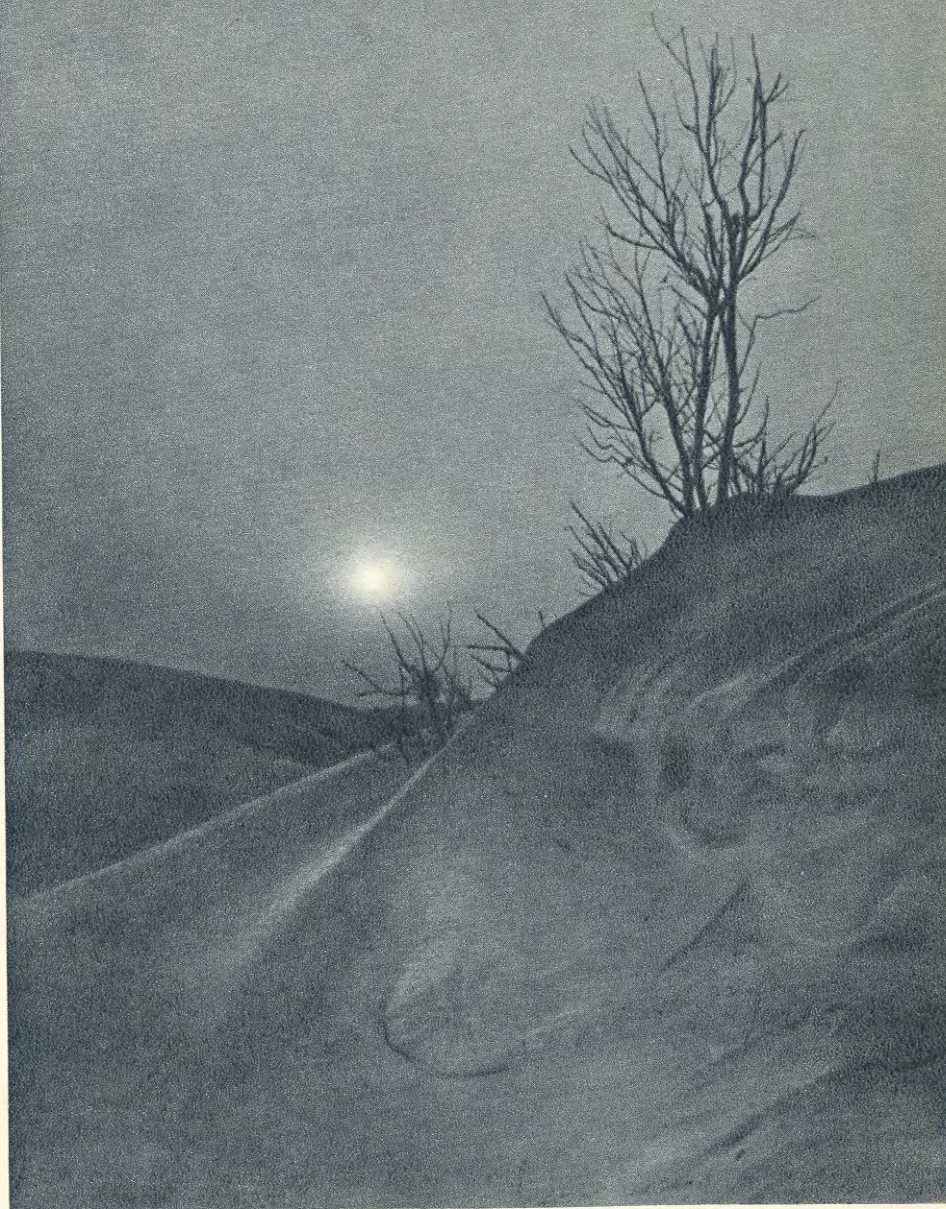


Фото 37. Л. К а л а ш н и к о в (*студент ВГИК*). Пейзаж



Фото 38. И. Шагин (ИЗОГИЗ). Аллея парка

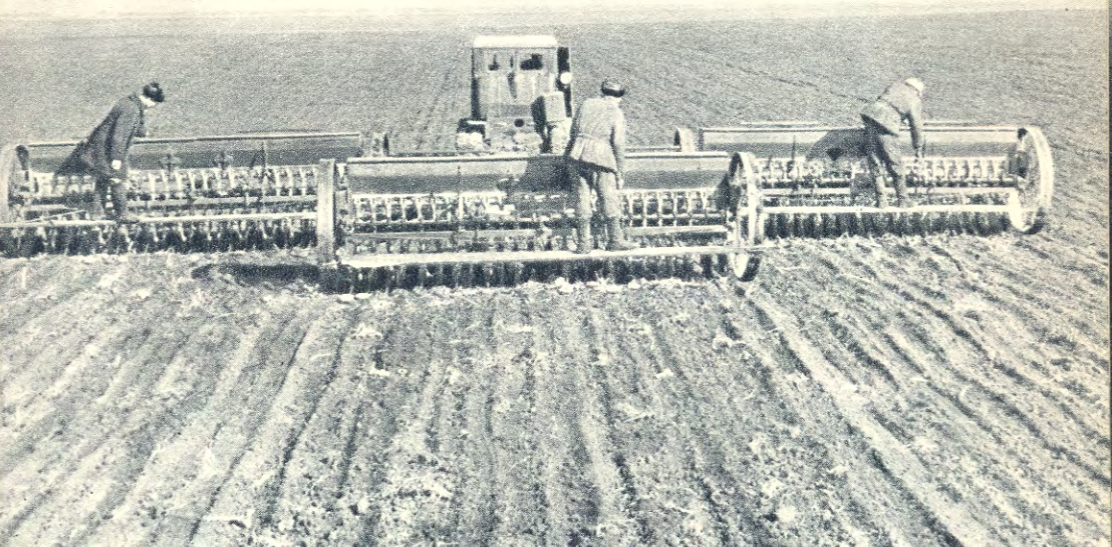


Фото 39. Пример неудачного использования натурального освещения



Фото 40. Пример неудачной работы с искусственным освещением



Фото 41. А. Альварес
(студент ВГИК).
Учебный этюд

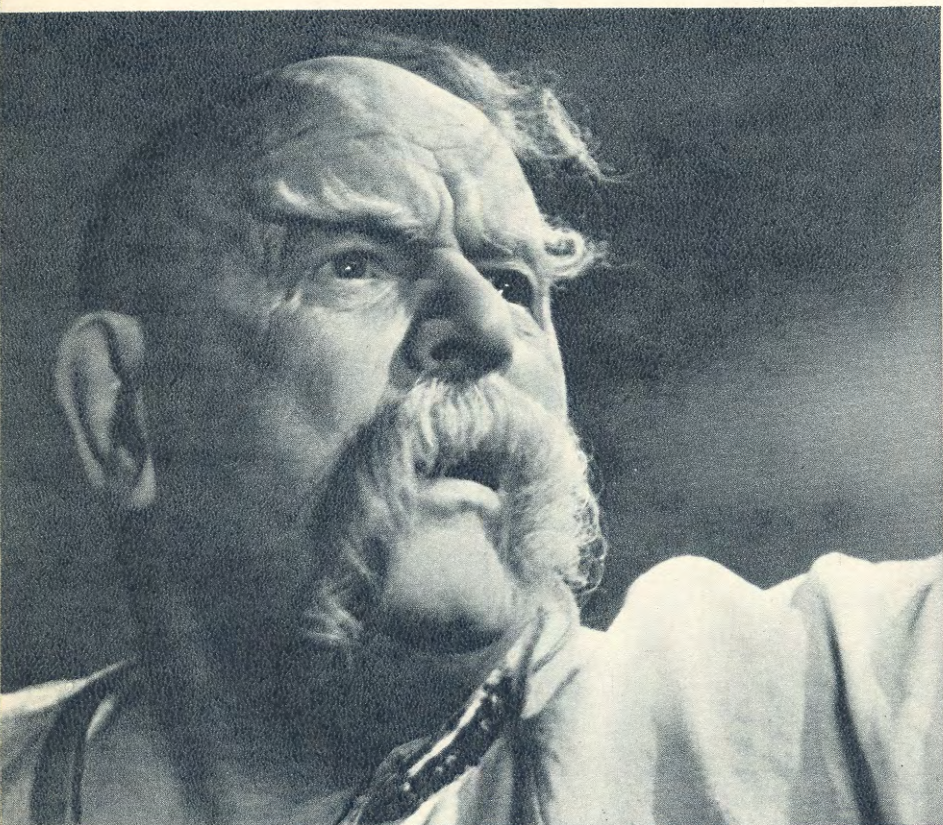


Фото 42. И. Калашников (студент ВГИК).
Портретный этюд

Фото 43. Б. Середин
(студент ВГИК).
Учебный этюд

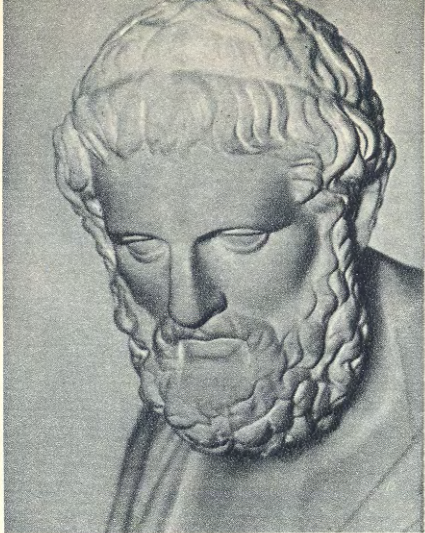


Фото 44. Л. Калашников (студент ВГИК).
Портретный этюд

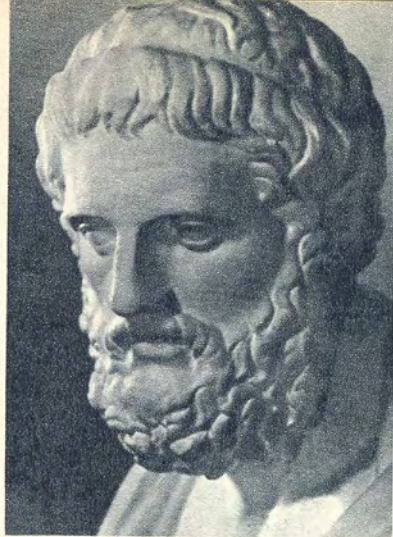


Фото 45. Н. Степаненко
(студентка ВГИК).
Учебный этюд



Фото 46. Н. Смирнов (студент ВГИК). Натюрморт

Фото 47. Ю. Ткаченко
(студент ВГИК).
Учебный этюд

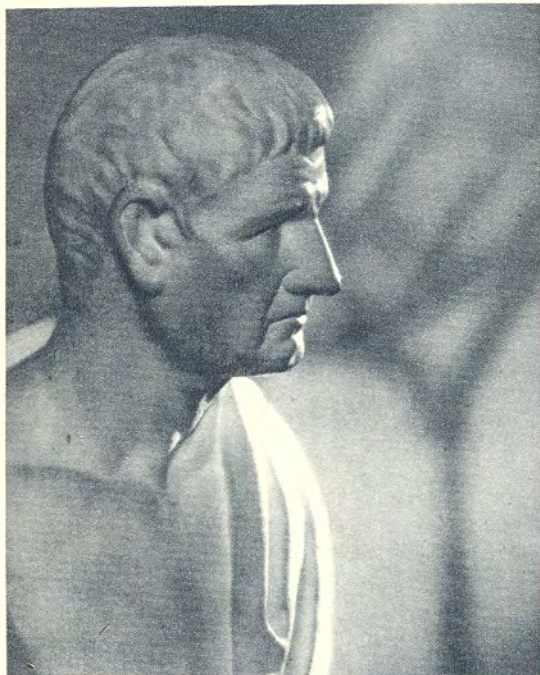


Фото 48. Л. Калашников
(студент ВГИК).
Учебный этюд

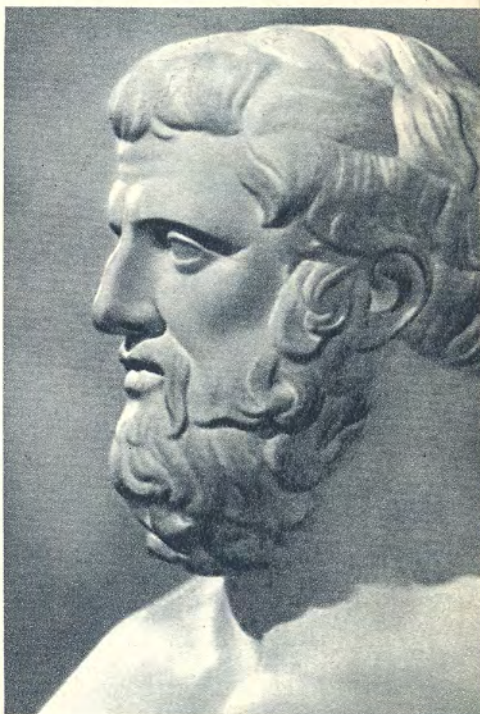


Фото 49. А. Ульянов
(студент ВГИК).
Учебный этюд



Фото 50. С. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС).
Портрет засл. арт. РСФСР И. Гошевой

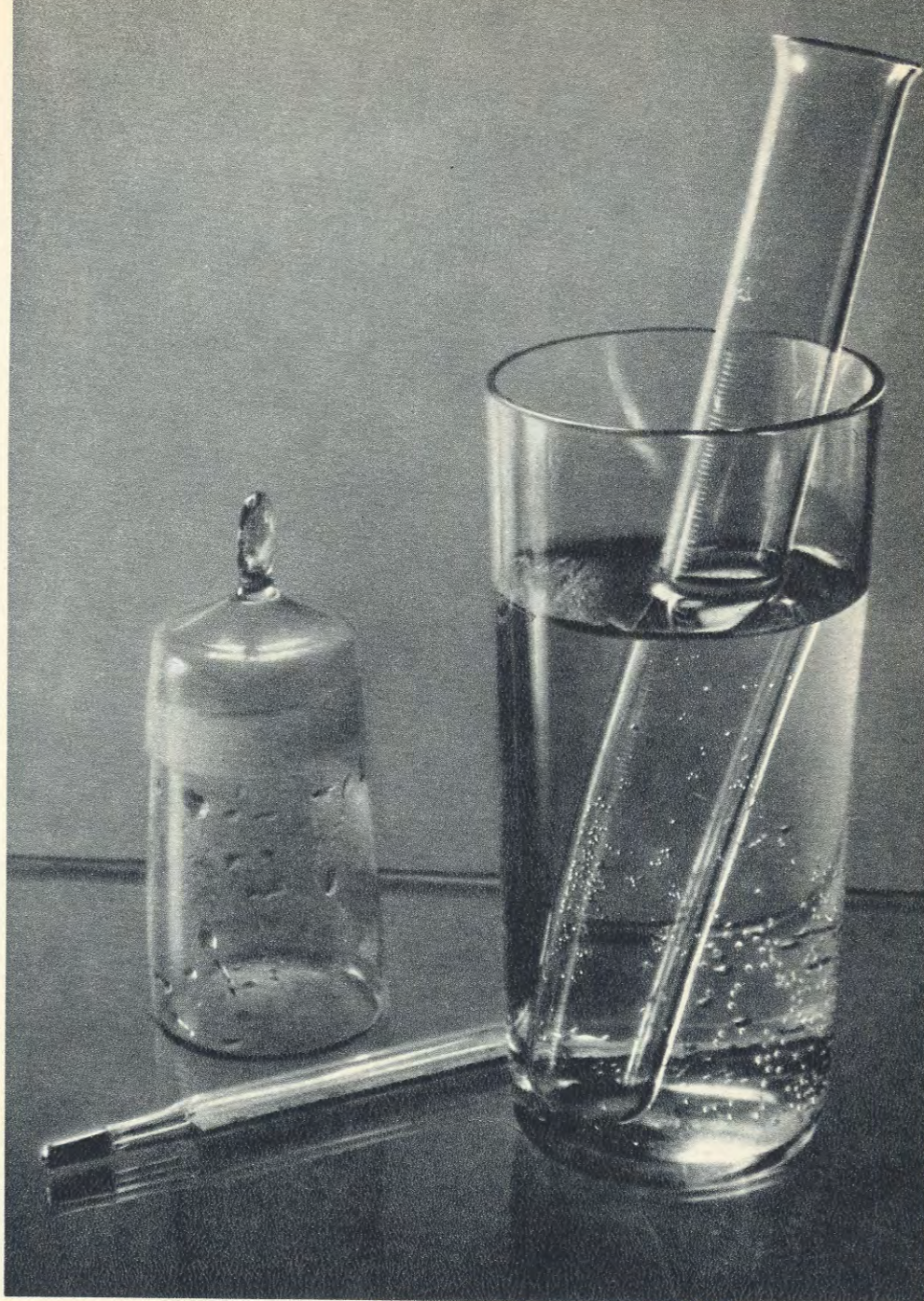


Фото 51. Л. К а л а ш н и к о в (*студент ВГИК*). Натюрморт

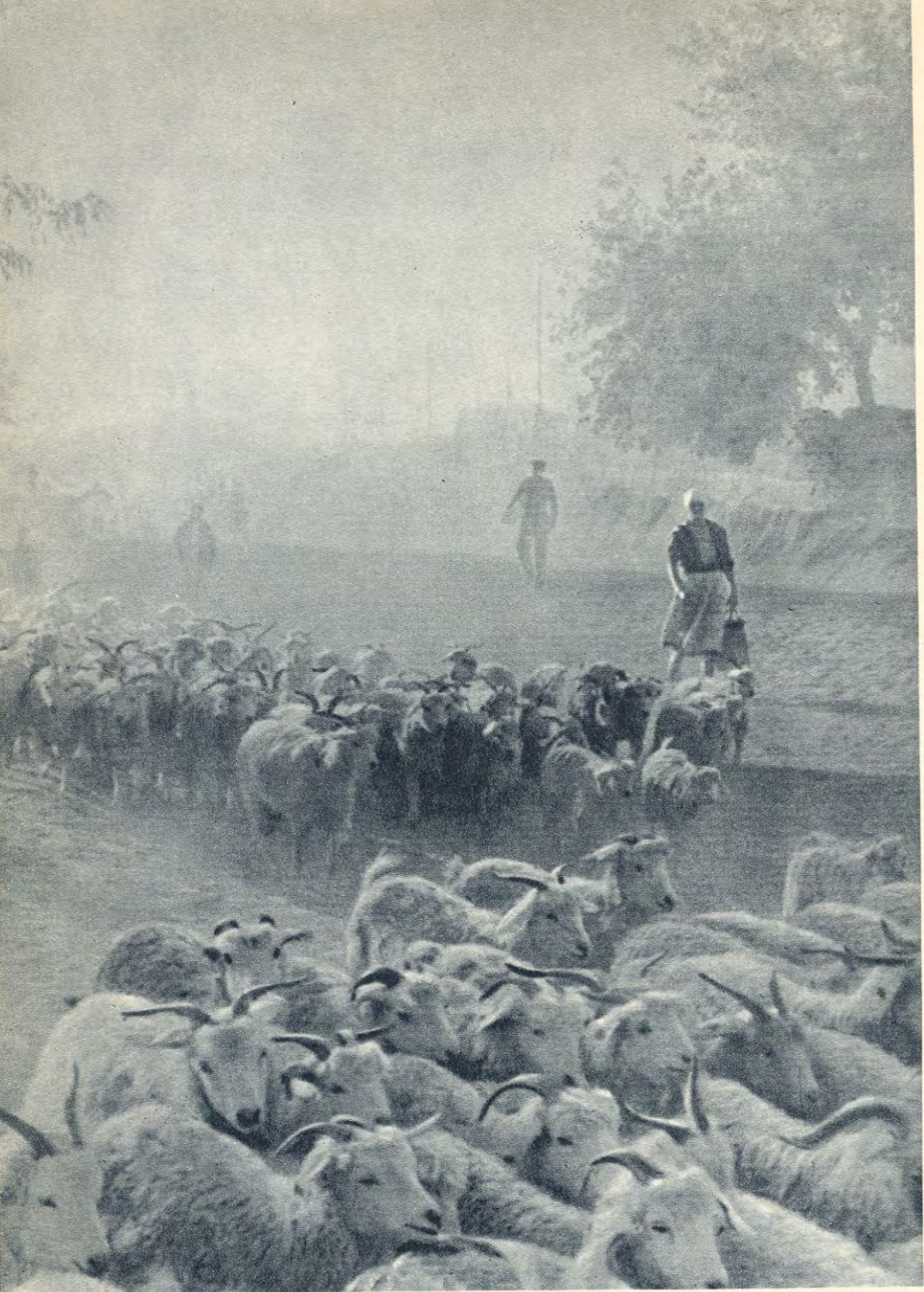


Фото 52. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Утро

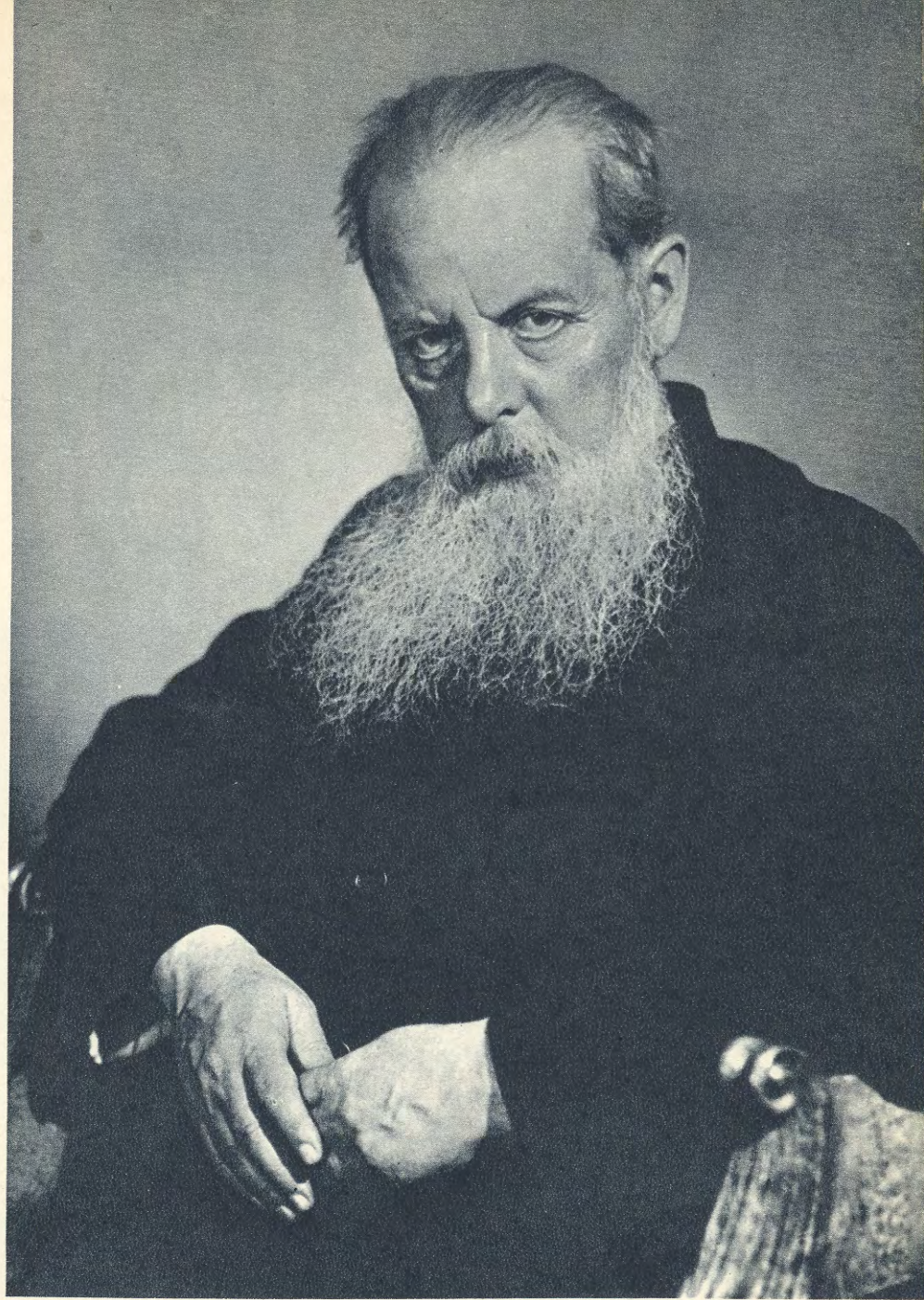


Фото 53. В. Савостьянов (Фотохроника ТАСС).
Портрет писателя П. П. Бажова



Фото 54. А. Рыбин
(студент ВГИК).
Учебный этюд

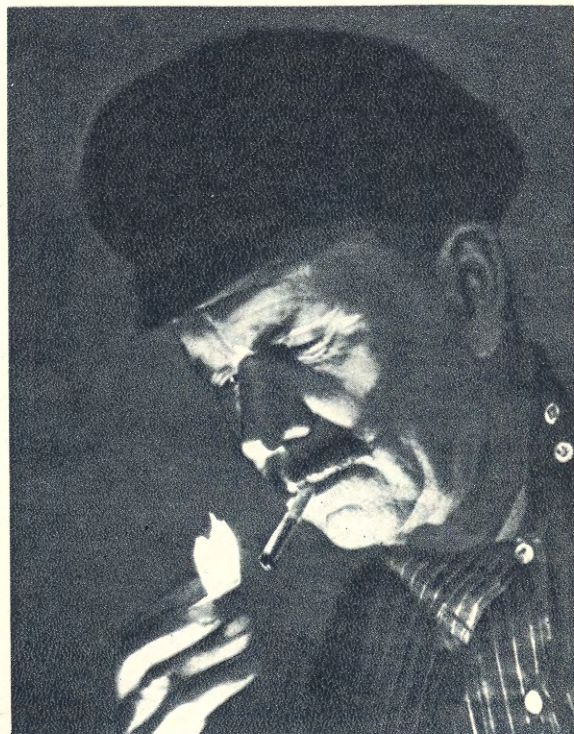


Фото 55. О. Насветников
(студент ВГИК).
Портретный этюд

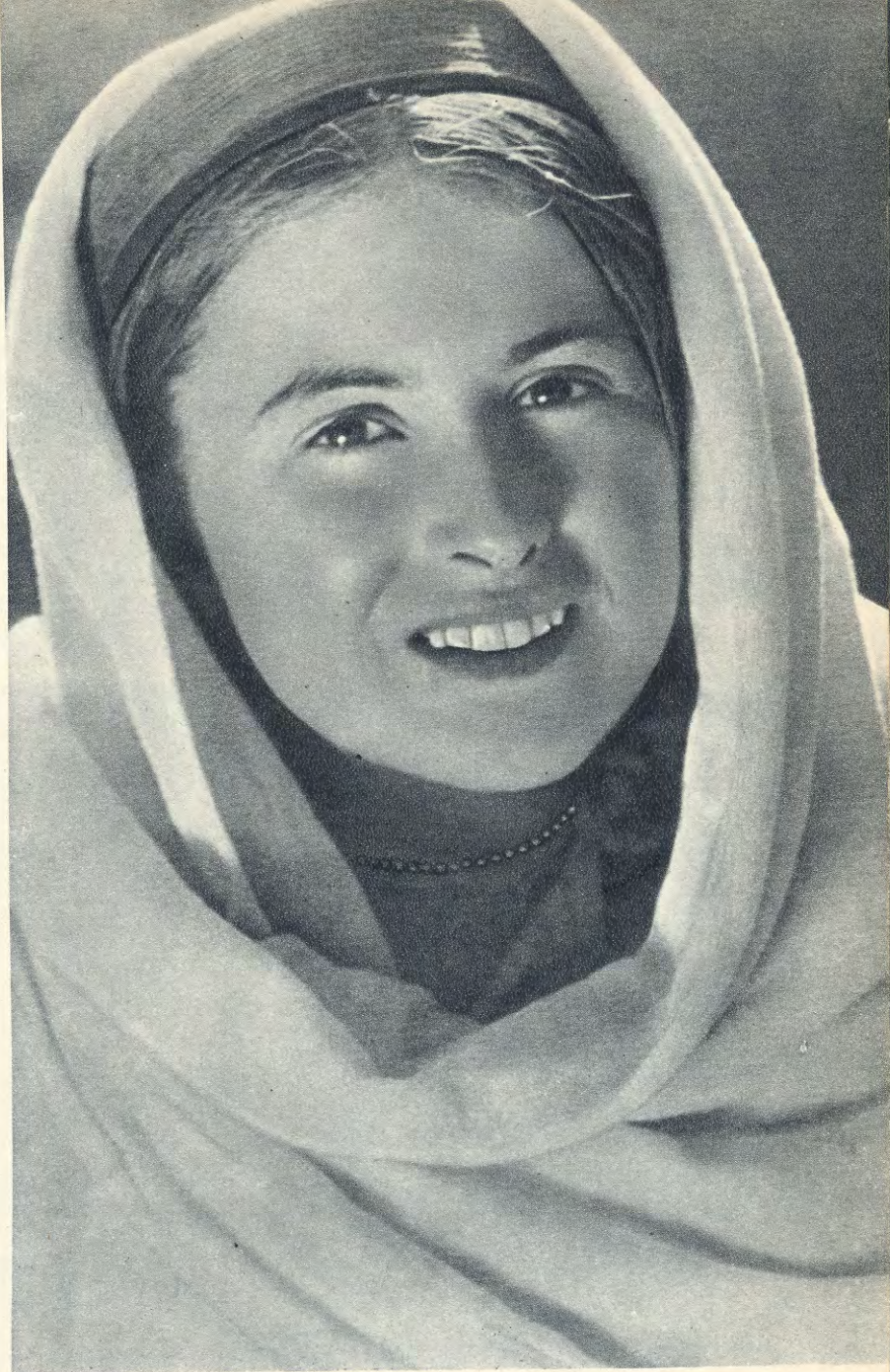


Фото 56. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»).
Портрет памирской девочки

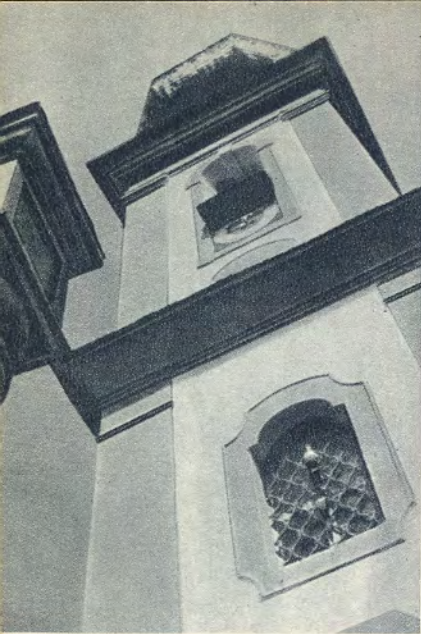


Фото 57. Формальное использование
нижнего ракурса



Фото 58. В. Ковригин (ВСХВ). ВСХВ. Площадь колхозов вечером



Фото 59 а



Фото 59 б



Фото 59 в

А. Трофимов (студент ВГИК). Съемка объективами различных фокусных расстояний с одной точки



Фото 60. Н. Ардашников (студент ВГИК).
Ленинград. Исаакиевская площадь

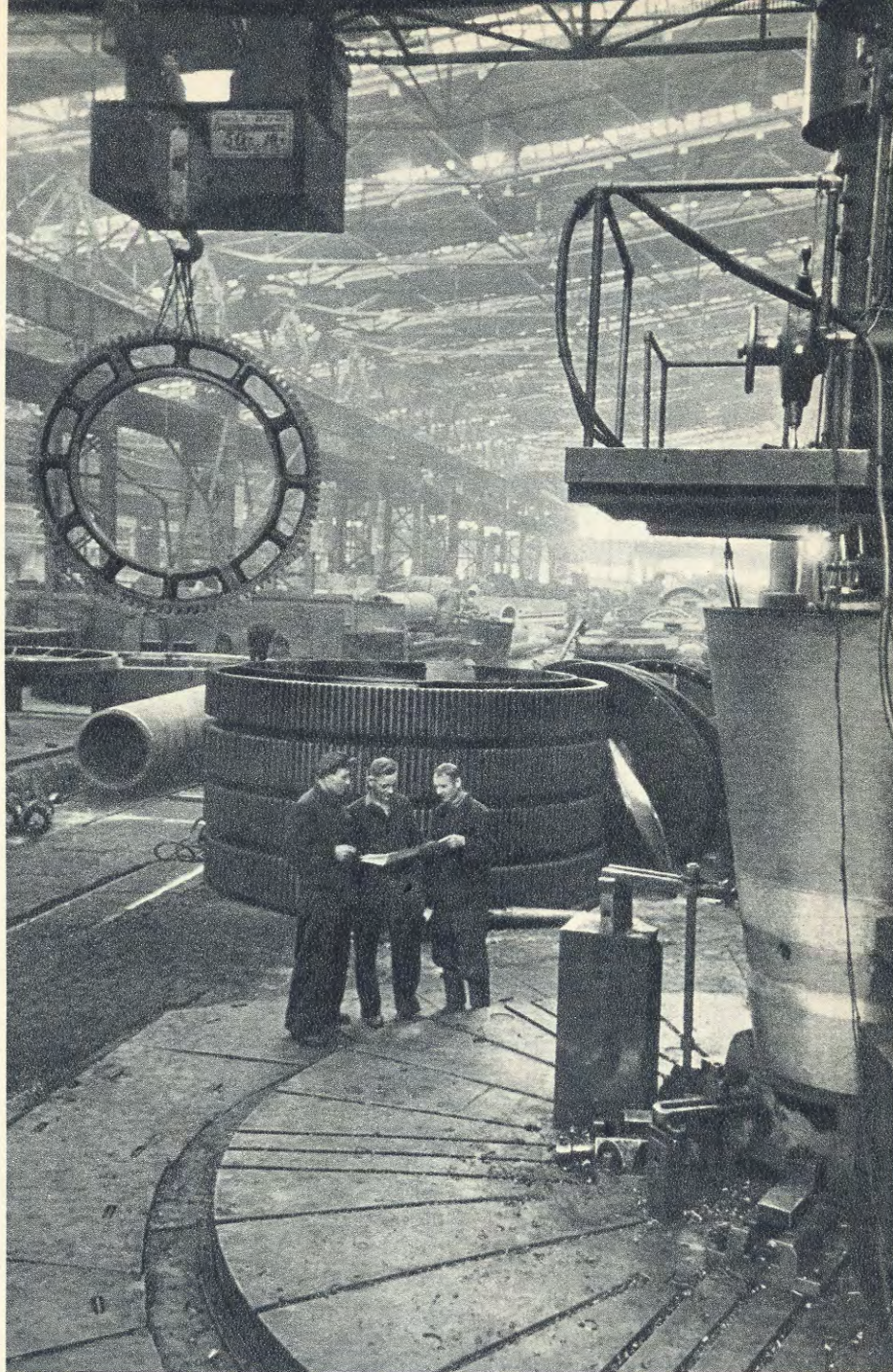


Фото 61. С. Преображенский и А. Грахов
(Фотохроника ТАСС). В механическом цехе



Фото 62. В. Ковригин (ВСХВ).
ВСХВ.
Фонтан «Каменный цветок»



Фото 63. В. Ковригин
(ВСХВ).
ВСХВ. Фонтаны ночью



Фото 64. Н. Смирнов (студент ВГИК). Натюрморт



Фото 65. В. Ковригин (ВСХВ). ВСХВ. В зоне отдыха



Фото 66. Дм. Бальтерманц (журнал «Огонек»).
Отважная сварщица



Фото 67. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Строительство тоннеля для Волго-Донского оросительного канала

Фото 68. Н. Даньшин
(студент ВГИК).
На первомайской демонстрации

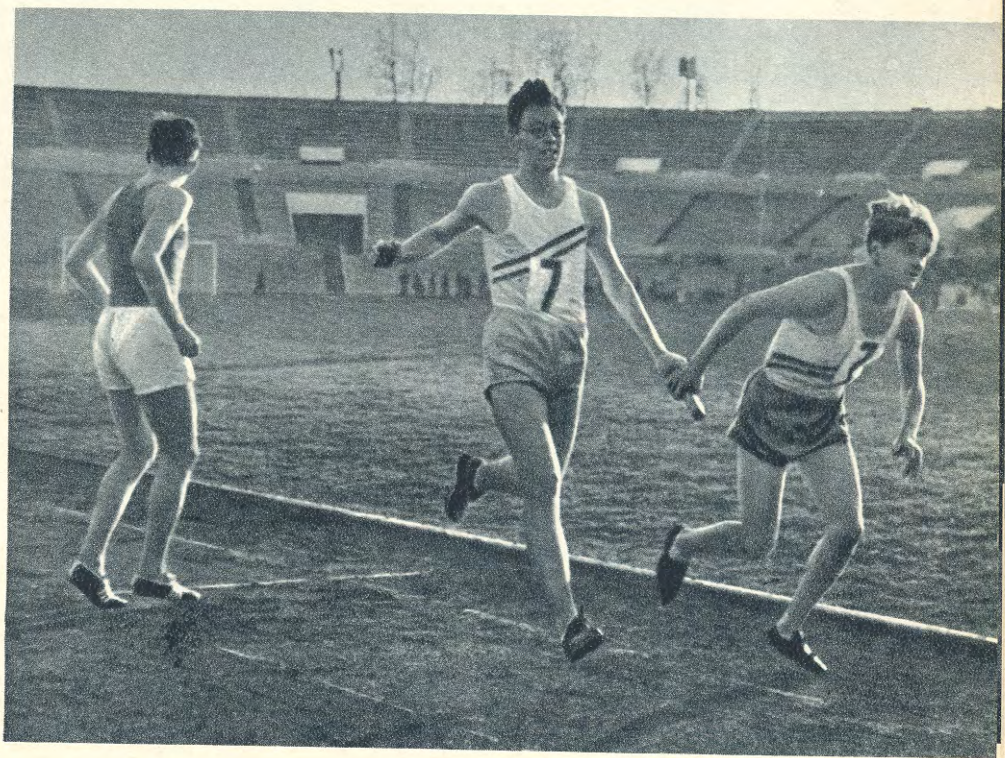


Фото 69. В. Ковзель (студент ВГИК). Эстафета



Фото 70. Н. Степаненко (студентка ВГИК). Натюрморт

Фото 71. В. Савостьянов и С. Иванов-Аллилуев (Фотохроника ТАСС).
Ясная Поляна. Зал-столовая





Фото 72. А. Саранцев
(студент ВГИК).
Натюрморт.

Фото 73. Пример
натуралистического
изображения фактуры лица



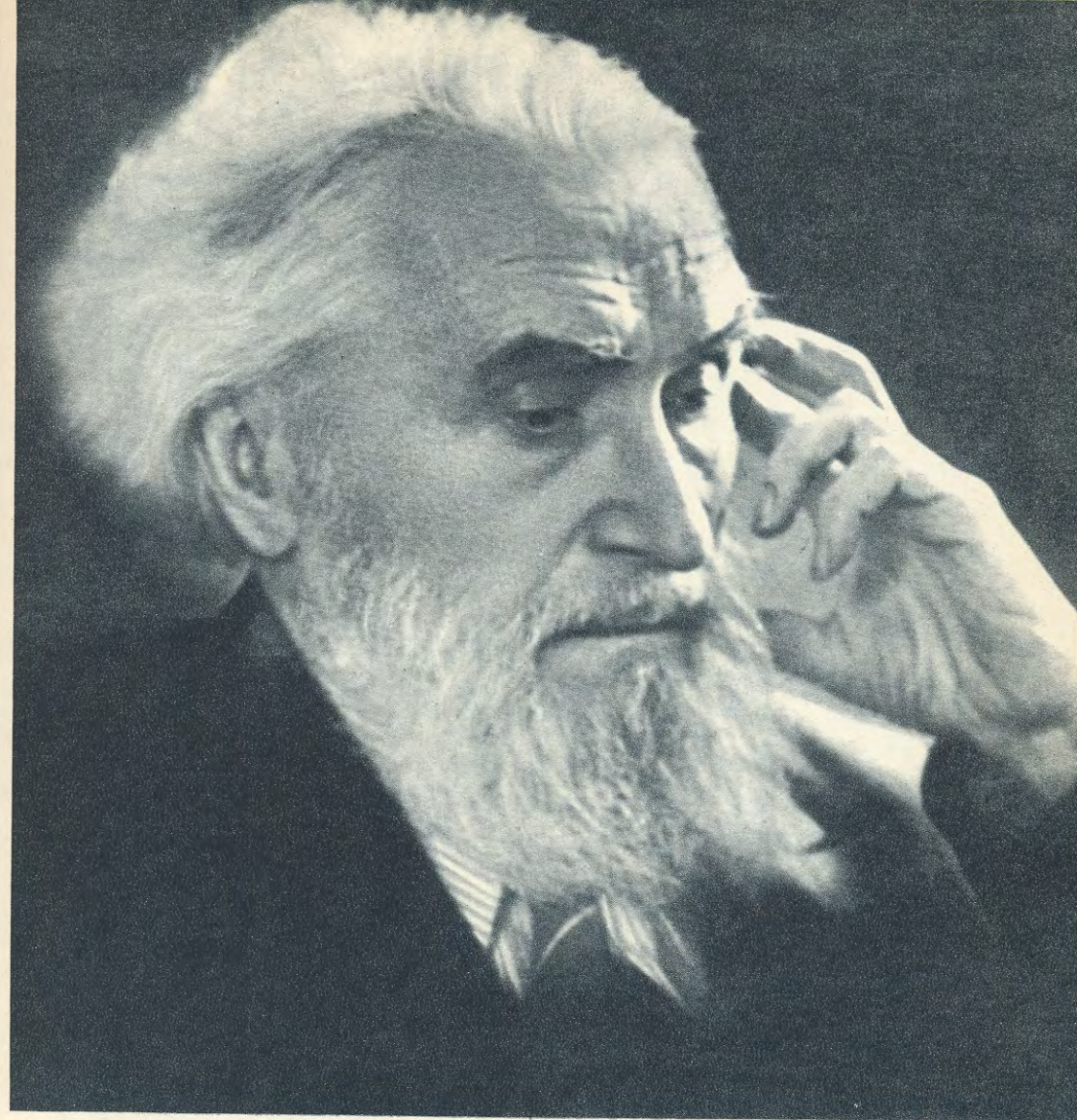


Фото 74. А. Штеренберг. Портрет скульптора С. Т. Коненкова



Фото 75. А. Штеренберг. Портрет казахской женщины



Фото 76. Ю. Ткаченко (студент ВГИК).
Зимний пейзаж



Фото 78. Л. К о р о в и н
(Фотохроника ТАСС).
Альпинисты



Фото 77. А. К а л ь ц а т ы й
(студент ВГИК).
Интерьер

Фото 79. Б. Кудояров (ВСХВ). Туркменский танец





Фото 80. С. Фридлянд (журнал «Огонек»). Полновесный трудодень



Фото 81. Дм. Бальтерманц (журнал «Огонек»). Пекин. Выставка достижений экономического и культурного строительства СССР. У советского станка



Фото 82. Н. Кулешов (Фотозреника ТАСС). Сбор подписей под Обращением Всемирного Совета Мира

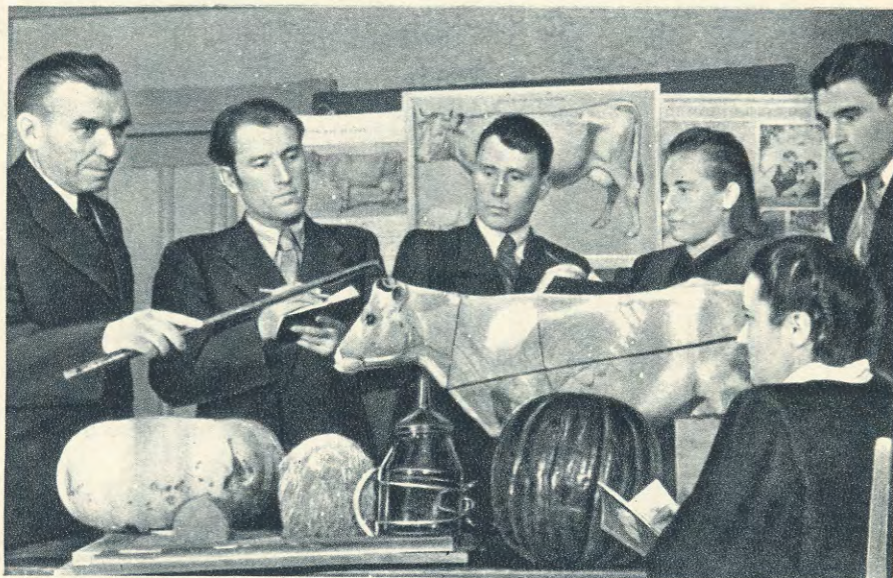


Фото 83. Пример неудачной расстановки людей в кадре



Фото 84. С. Фридлянд (журнал «Огонек»). С добрым утром!



Фото 85. И. Шагин. Летчицы — Герои Советского Союза
Р. Гашева и Н. Меклин



Фото 86. Б. Кудояров (ВСХВ). В Кара-Кумах. Чабаны на отдыхе



Фото 87. Пример отсутствия
единого центра внимания в снимке



Фото 88. Пример отсутствия
единого центра внимания
в снимке



Фото 89. Пример неудачного выбора
момента съемки



Фото 90. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). Участница сельской художественной самодеятельности



Фото 91. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). Л. Черкасова в балете «Раймонда»



Фото 92. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ).
Е. Фарманиян в балете «Конек-горбунок»



Фото 93. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). М. Плисецкая в балете «Дон Кихот»



Фото 94. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). Казах краснофлотец



Фото 95 А. Штеренберг. Народная артистка Уз. ССР Тамара Ханум

Фото 96. В. Савостьянов (Фотохроника ТАСС). В пургу. (Амдерма)





Фото 97. Пример неудачного
использования жеста
при фотосъемке



Фото 98. В. Соболев и Н. Кулешов (Фотозреника ТАСС).
Ростов-на-Дону. Члены Коре́йской профсоюзной делегации на станции
«Победа» детской железной дороги

Фото 99 а



Фото 99 б



Неудачный выбор
момента съемки

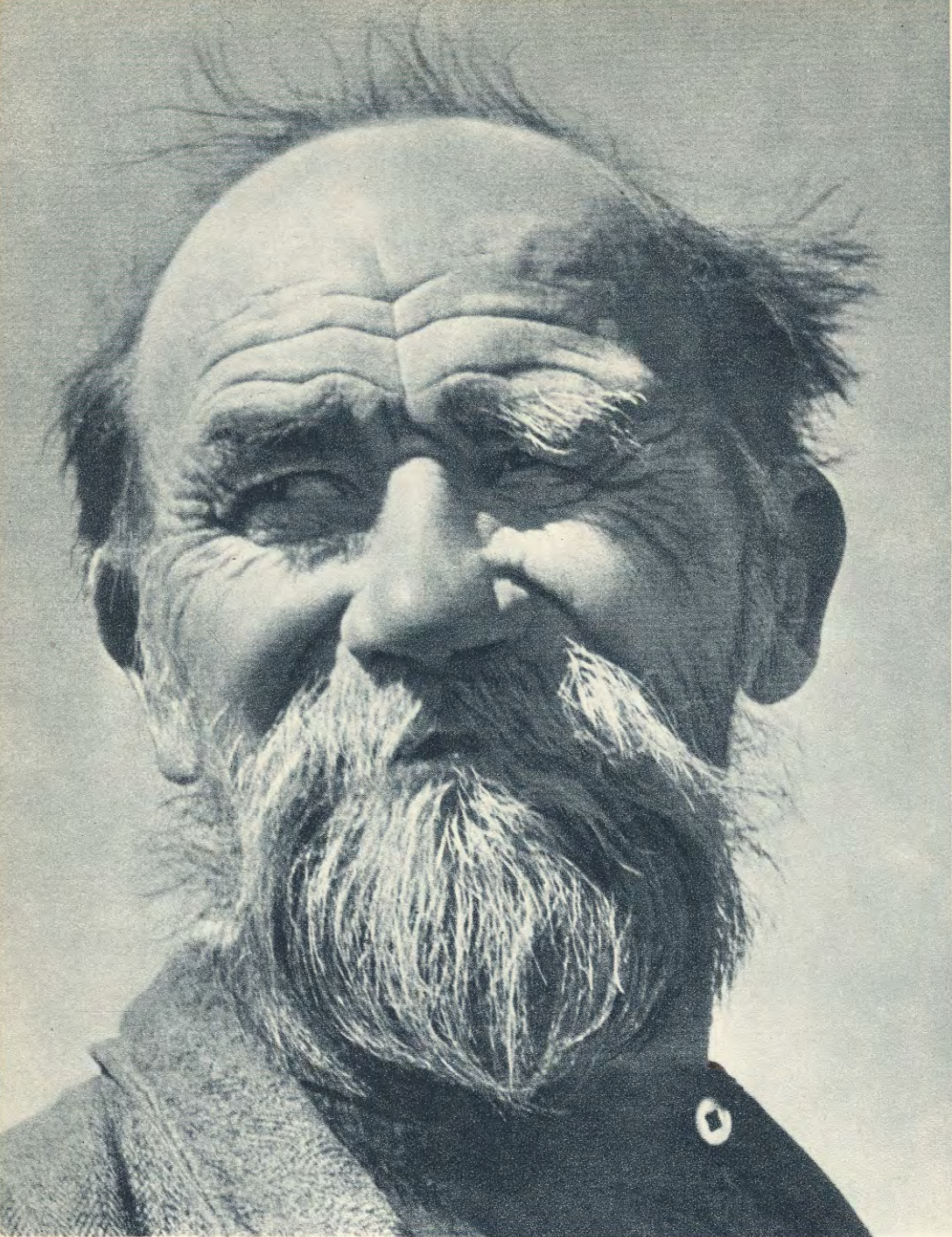


Фото 100. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). Портрет старика колхозника



Фото 101. Г. Петрусов (ИЗОГИЗ). Портрет участника сельской художественной самодеятельности



Фото 102. Г. Петрусов
(ИЗОГИЗ).
На колхозной свадьбе



Фото 103. М. Савин (журнал «Огонек»)
Ночной рейс



Фото 104. И. Шагин
(ИЗОГИЗ).
Москва.
Вид на Фрунзенскую набережную



Фото 105. М. Савин (журнал «Огонек»).
Колхозный пруд в Хакасии



Фото 106. Н. Филинковская (студентка ВГИК).
Учебный этюд



Фото 107. И. Шагин (ИЗОГИЗ). Ленинград. У памятника Петру I



Фото 108. В. Савостьянов (Фотохроника ТАСС). Мы за мир!



Фото 109. Г. З е л ь м а (ВСХВ). Принят в пионеры



Фото 110. В. Егоров (Фотохроника ТАСС). В Монголии



Фото 111. Б. Кудояров (ВСХВ)
Всесоюзная сельскохозяйственная выставка



Фото 113. Г. З е л ь м а (ВСХВ). Три внука



Фото 112. И. Ш а г и н (ИЗОГИЗ).
Киев. Владимирская горка

Фото 114. В. Шаховской (журнал «Советский Союз»). Земснаряд на строительстве Цимлянской ГЭС

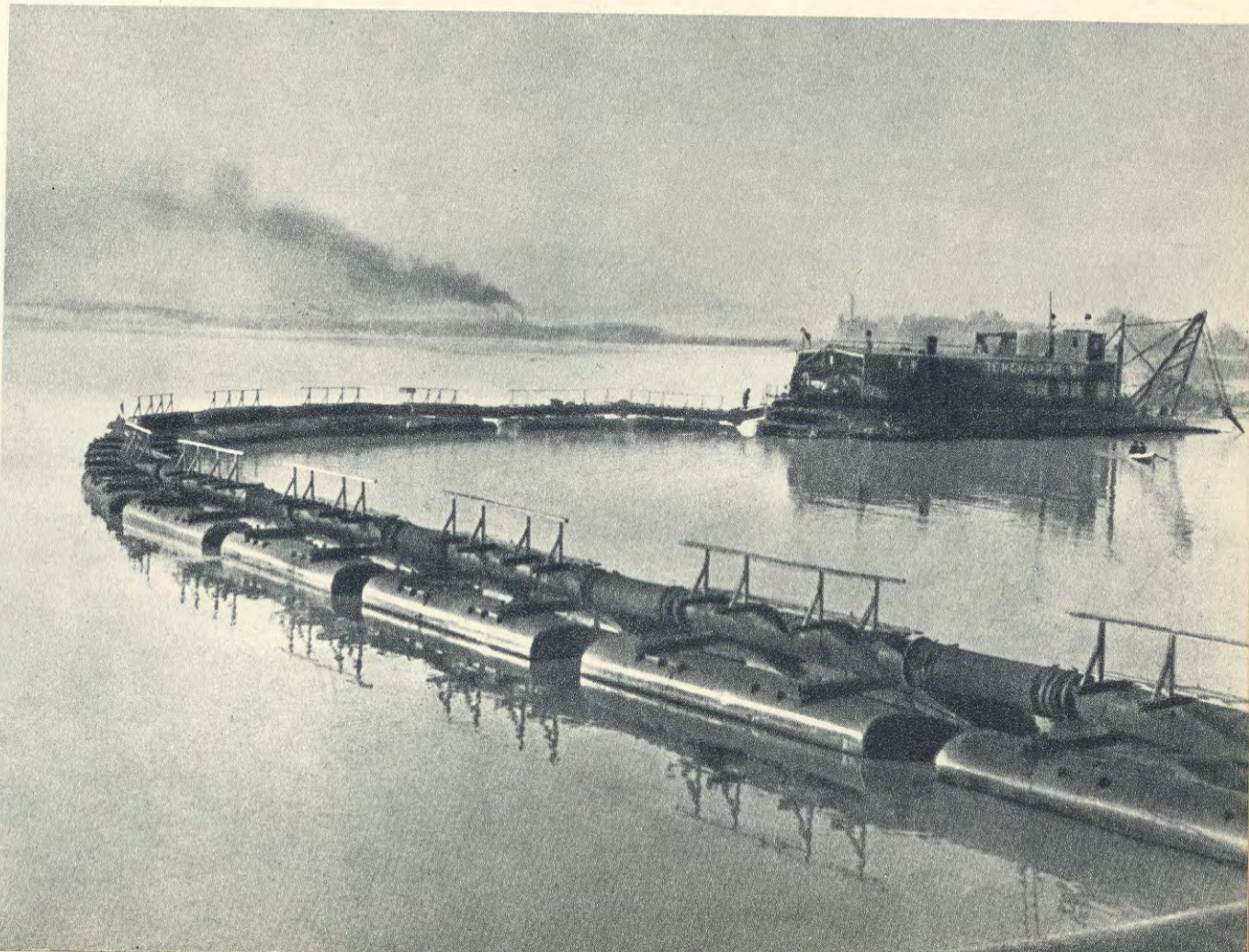




Фото 115. В. Егоров (Фотохроника ТАСС).
Монголия. Перед операцией

Фото 117. А. Вагин
(студент ВГИК).
Учебный этюд



Фото 116. И. Богданов
(студент ВГИК).
Учебный этюд

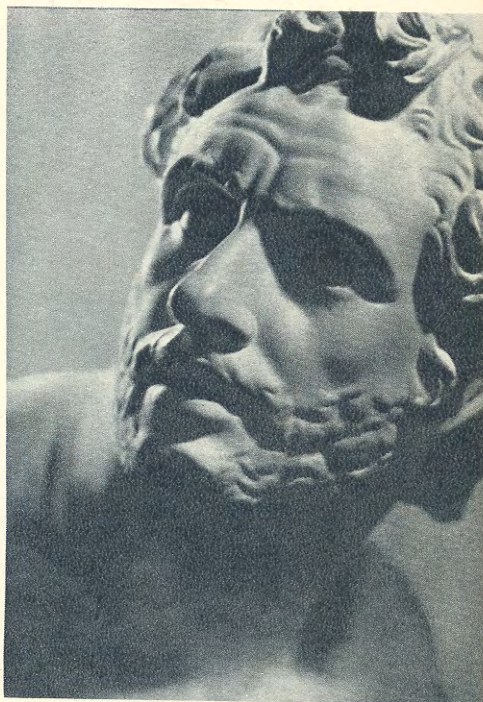


Фото 118. У. Браун
(студент ВГИК).
Учебный этюд



Фото 119. Н. Д а н ъ ш и н (студент ВГИК).
Натюрморт



Фото 120. В. К о в з е л ь (студент ВГИК). Натюрморт

Фото 121. В. Ковзель (студент ВГИК).
Натюрморт

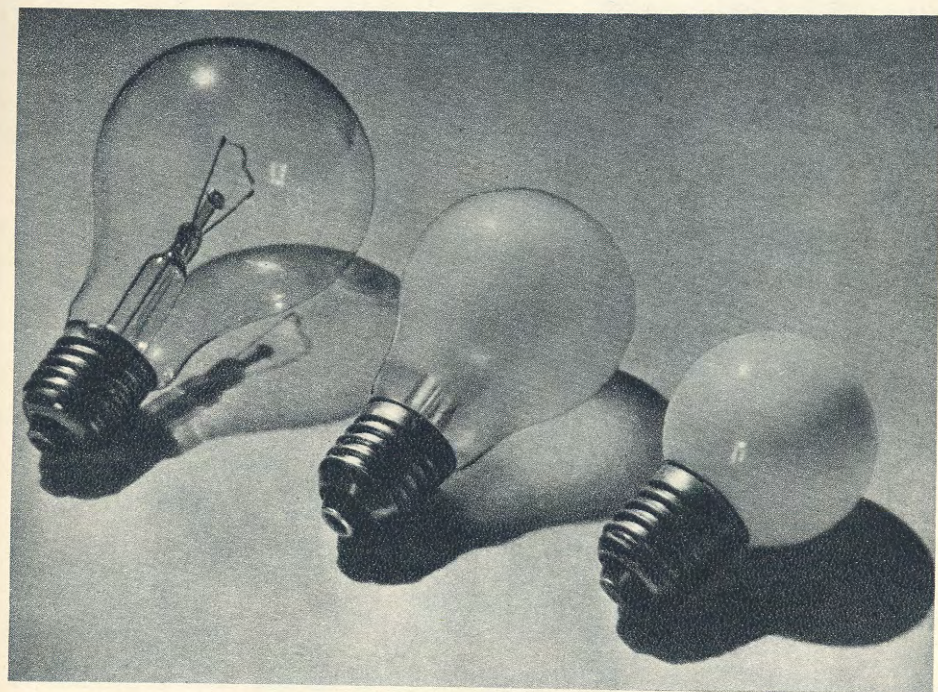


Фото 122. Н. Смирнов (студент ВГИК). Натюрморт

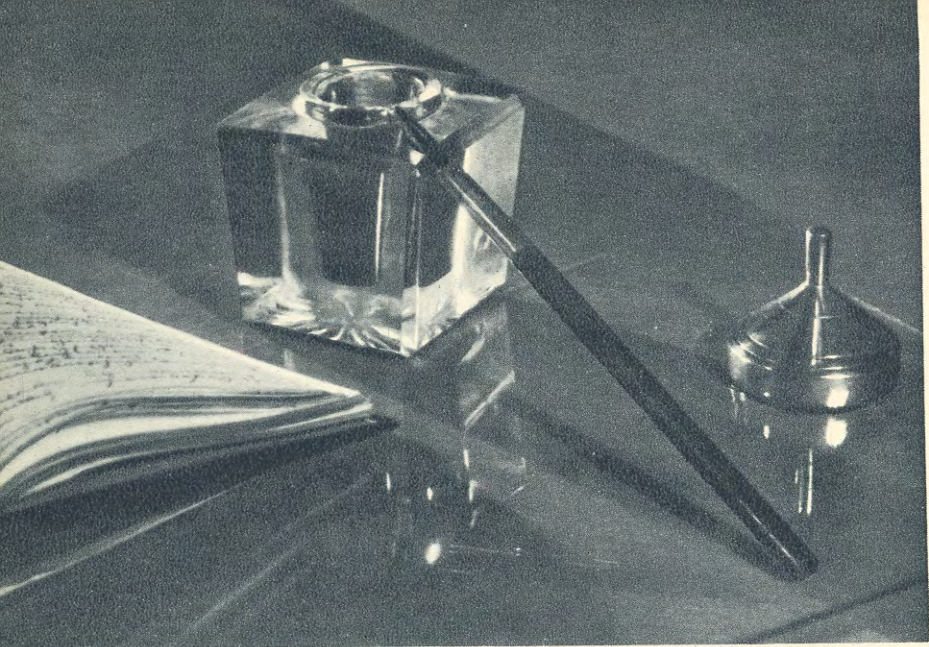


Фото 123. Н. Филинковская (студентка ВГИК).
Натюрморт

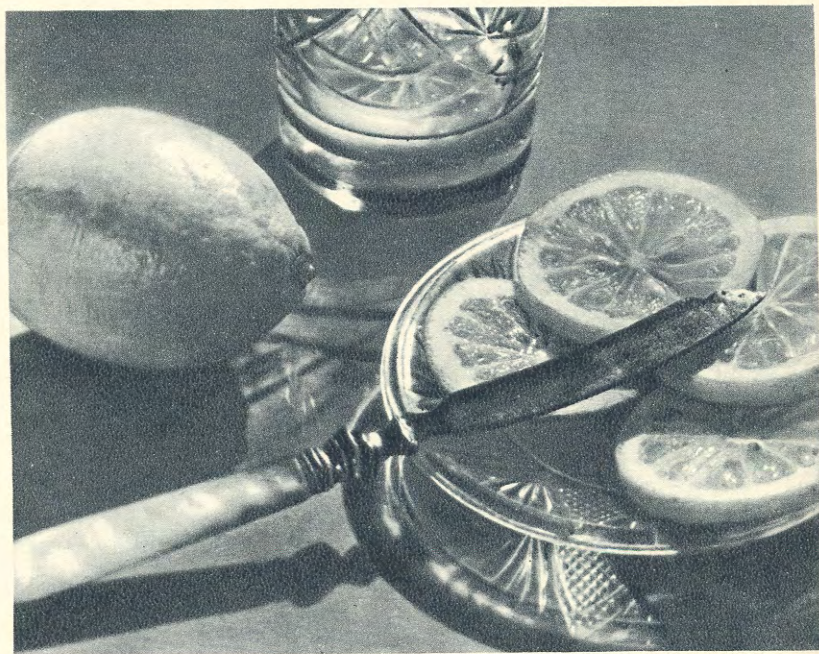


Фото 124. Р. Рувинов (студент ВГИК). Натюрморт



Фото 125. В. Железняков (*студент ВГИК*). Портретный этюд



Фото 126 а и 126 б. Л. К а л а ш н и к о в (студент ВГИК). Этюды освещения

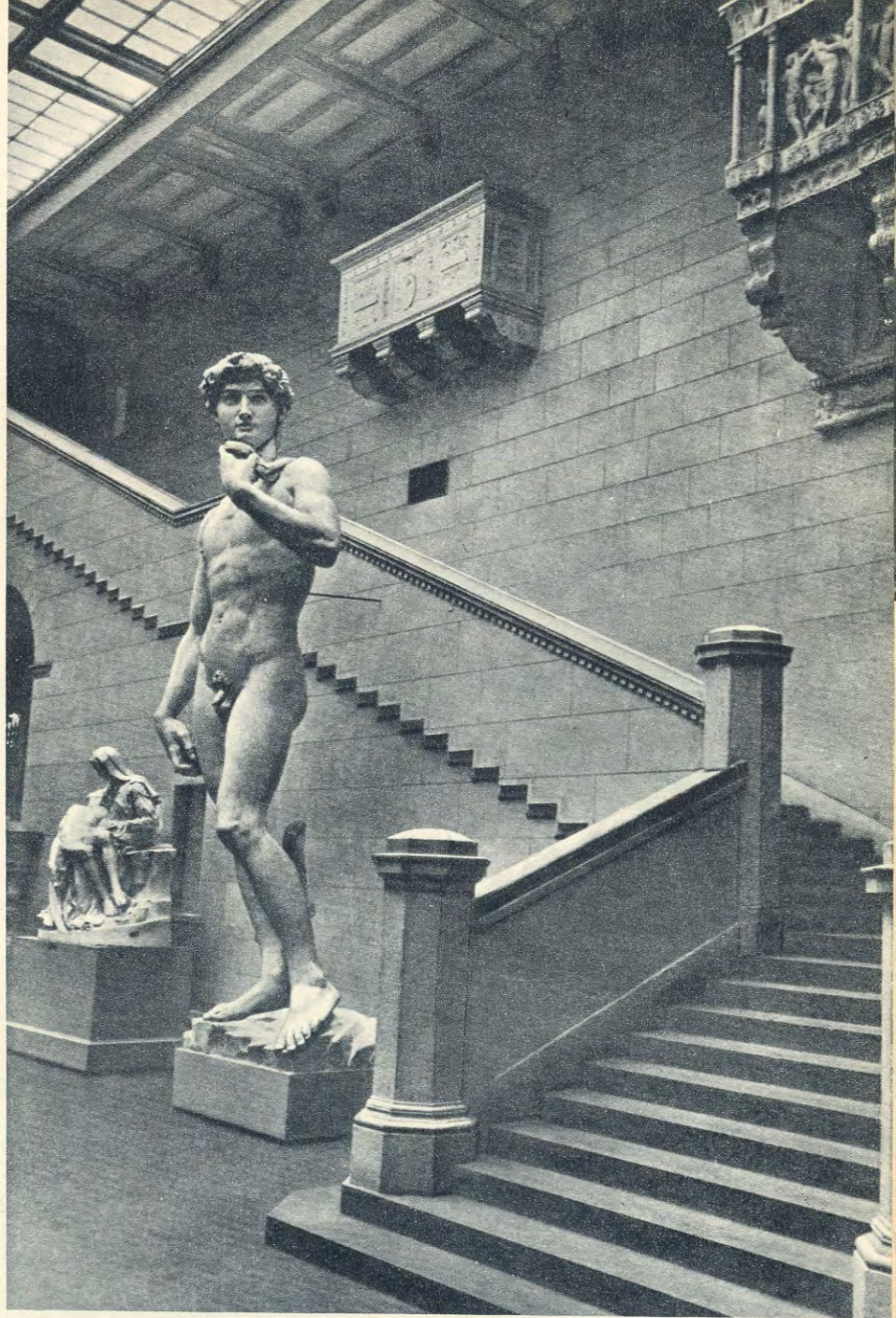


Фото 127. А. Кольцатый (студент ВГИК). Интерьер.

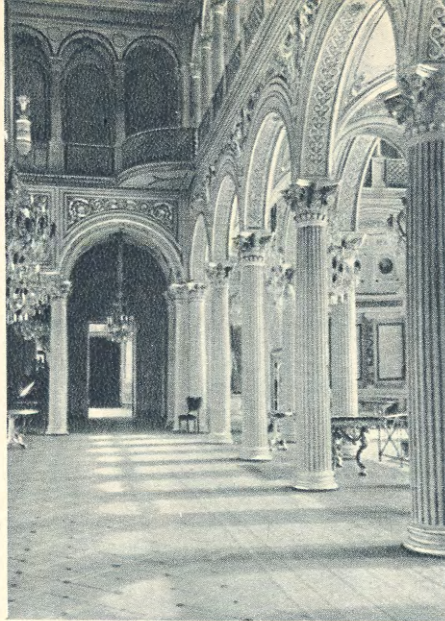


Фото 128. В. Ковзель
(студент ВГИК).
Интерьер.



Фото 129. О. Насветников (студент ВГИК). Интерьер

Фото 130 а



Фото 130 б



С. Кропивницкий (Фотохроника ТАСС).
Фотоочерк «Там, где Л. Н. Толстой видел голод»



Фото 130 в

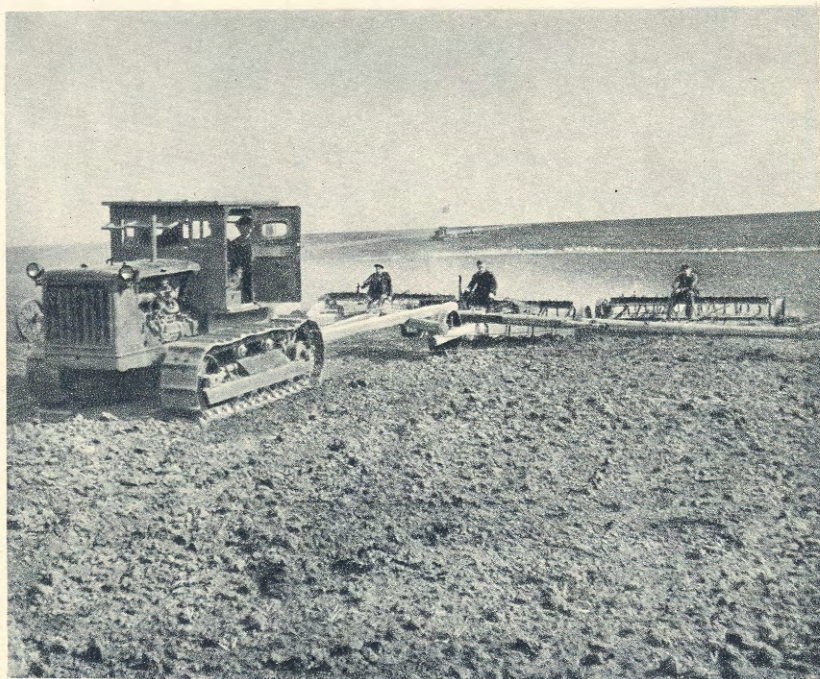


Фото 130 г

Фото 130 д



Фото 130 е



Фото 130 ж



Фото 130 з