

БЕСЕДА СЕМНАДЦАТАЯ

Работа в различных жанрах и видах фотографии

От примитивного фотографирования к художественному творчеству. Когда начинающий фотограф впервые берет в руки фотоаппарат, он часто подходит к съемке лишь как к увлекательной возможности запечатлеть и сохранить для себя момент действительности, чем-то привлечший внимание или дорогой как память. В его альбоме поэтому в изобилии встречаются снимки, представляющие только узколичный интерес. Это семейные хроники или виды природы или города, куда совершались экскурсии. Люди на таких снимках откровенно позируют, улыбаются, глядя в объектив.

Но проходит время и фотограф вырывается из узкого круга домашних тем и сюжетов. Элементарные виды природы постепенно превращаются в картины природы - художественный пейзаж; появляется портрет, не только фиксирующий внешние черты, но и передающий характер человека, а позже - жанровые снимки и репортаж о событиях. Это значит, что постепенно фотограф не только преодолевает сложности композиционных и световых решений, но и расширяет и углубляет представления о возможностях фотографического способа изображения действительности. Это значит также, что съемки для него перестали быть только развлечением. Вышли они и за пределы учебных упражнений. Вот теперь можно говорить о подлинно творческой работе фотографа. А она связана с различными видами фотографии, с фотоискусством и его жанрами, с информационной и журналистской деятельностью.

О современной фотографии. Современная фотография нашла широчайшее развитие и применение в самых различных областях человеческой деятельности. Мы встречаемся с фотографией в журналистике, публицистике и искусстве. Мы по достоинству оцениваем ее как одно из средств массовой информации. Существует область научной фотографии. Известна, наконец, сфера фотографии прикладной с разделами рекламных и декоративных фотоизображений.

Соответственно различны и современные снимки. Они решают разные задачи, преследуют различные цели и порой совершенно не похожи один на другой. Материал, который в них отражается, бывает сформирован в высшей степени своеобразно, рассматривается в особых ракурсах, например, в фотографии информационной и художественной, в снимках портретных и жанровых или в кадрах репортажных.

Принадлежность снимка к тому или иному разделу фотографии определяет конечную цель работы фотографа, направляет его поиск, диктует выбор изобразительных средств, имеет решающее значение для анализа и оценки полученных результатов.

Например, работая в фоторепортаже, фотограф стремится к тому, чтобы запечатленное мгновение давало полное представление о событии в целом, а снимок оставлял впечатление подлинности картины жизни. Следовательно, главная творческая задача состоит в поиске именно такого момента в развитии действия, в наблюдении за происходящим, в оценке с этой точки зрения живой смены фаз движения объектов. Изобразительное решение снимка в этом случае будет особым; композиция - свободной, разомкнутой: каждый кадр будет восприниматься как фрагмент, выделенный из большого пространства. Фрагмент, однако, должен сохранить связи с целым и дать полное о нем представление.

Работая над станковым портретом в павильоне, фотограф не всегда полагается только на выбор момента съемки. Нередко он подсказывает человеку, которого снимает, какую позу лучше принять, в каком направлении смотреть, как держать руки и пр. Стремясь создать энергичный акцент на лице, глазах, фигуре, он часто использует классическую композицию, линии которой замыкаются в пределах поля кадра.

Оценивая репортажный и портретный снимок мы, естественно, будем исходить из возможностей и особенностей раздела фотографии, к которому относится рассматриваемая работа.

О жанрах фотоискусства. В искусстве советской фотографии, прочно стоящем на позициях социалистического реализма (хм-хм..., но из книги слов не выкинешь - прим. webmaster'a), мы также встретимся с большим разнообразием фотопроизведений. По причинам, названным выше, нужно хорошо представлять специфику того или другого снимка, связанную с определенным жанром фотоискусства и особенностями жанровых структур.

Под жанром понимается группа произведений (в данном случае - фотоснимков), родственных по тематике и отражаемым сторонам действительности. Важным признаком жанра является отношение художника к изображаемому материалу. Снимкам, входящим в один из жанров, присущи общие характерные черты изобразительной формы и однородная методика создания фотопроизведения.

Жанр - категория историческая, общность признаков складывается на протяжении всей истории развития искусства. В искусстве фотографии жанры исторически возникли на самых разных этапах его развития. Причина появления снимков определенного типа в творчестве многих мастеров - поначалу, может быть, и чисто интуитивное, но позже осознанное стремление возможно глубже исследовать одну из сторон жизни.

Так, первые русские фотографы-художники устремили свое внимание и творчество к жизни и быту простых людей России. Связанные с прогрессивной общественностью, с творчеством художников-передвижников, верные реалистическим традициям, они создали проникновенные и высокохудожественные снимки, насыщенные большой социальной правдой, полные сочувствия к тяжелым судьбам простых людей царской России. Так родилась русская жанровая фотография, пионерами которой и стали В. Каррик, А. Карелин, С. Лобовиков.

В ту пору фотографы-художники многому учились у живописи, и в частности заимствовали ряд ее жанровых моделей. Возникли традиционные жанры - аналоги жанровых структур живописи: портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая фотография. Это не было формальным перенесением образцов и терминологии из одного искусства в другое. Аналогия была подсказана творческой практикой нового искусства, жанры на новой почве получили специфическое содержание и свойственные фотографии того времени изобразительные формы, правда, в чем-то близкие живописным.

Но позже, в тот момент, когда фотография осознала себя как вид журналистики, когда главной ее силой стала документальность, при возникновении новых жанровых структур аналогия с живописью, естественно, кончилась. Фотография оказалась прочно связанной с журналистикой, и в дополнение к существующему возник новый жанровый ряд - фотоинформация, фоторепортаж, фотоочерк. Нетрудно заметить, что здесь - тоже аналогия, на этот раз с журналистикой.

Но не все в фотографии может быть классифицировано и соизмерено подобными параллелями с другими искусствами и видами творчества. В современной фотографии появились снимки, которые еще ждут своей классификации, и жанры, которые требуют теоретического осмысления и разработки.

Например, уже не уместаются в существующей жанровой системе фотокартины (эти картины, заметим, уже не имеют ничего общего с произведениями искусства живописи), подобные известным работам фотокорреспондентов Дм. Бальтерманца - "Горе", В. Мاستюкова - "У вечного огня" или Л. Устинова и А. Лобова - "Коммунисты Самотлора", где на основе съемки репортажной, строго документальной возникает обобщение такой глубины, размышление такого масштаба и эмоциональное звучание такой силы, что снимок приобретает черты подлинно художественного произведения. Эти репортажные снимки становятся законченными произведениями фотоискусства, посвященными крупным темам современности, картинами с глубокой психологической характеристикой героев, многоплановой разработкой темы, широким размахом живописного полотна или тонкими лирическими интонациями.

Речь идет, следовательно, о возникновении художественного образа в сфере фоторепортажа, художественного образа, структура которого полна своеобразия, потому что фотоизображению, несущему обобщение, веришь как документу, да оно, собственно, документом и является.

Подобные произведения возникают как бы в точках пересечения двух линий: фотожурналистики и фотоискусства. И именно здесь фотография раскрывает всю силу своих творческих возможностей. Здесь-то и рождаются новые, подлинно фотографические жанры искусства, не имеющие аналогий в других его видах. Эти жанры еще не получили строгих и точных терминологических обозначений, но независимо от этого они заняли в современной фотографии ведущее положение. Пока их относят просто к разделу фоторепортажа, где они, однако, ярко выделяются своей образностью на фоне обычной информационной и репортажной продукции. Образные репортажные снимки сегодня складываются в новый жанр фотоискусства.

О методике работы в различных жанрах. Новый вид искусства, новая отрасль журналистики - фотография должна была открыть свой собственный, особый, органически присущий ей способ создания произведений.

Когда-то, на заре фотографии, рождение этой методики началось с заимствования приемов композиции и изобразительных решений классической живописи. Объект, предназначенный для съемки, сначала компоновали в предметном пространстве, разумеется, с учетом картинной плоскости снимка и границ кадра. Снимающегося человека, например, усаживали перед фотоаппаратом, придумывали ему позу, жест, указывали направление взгляда и даже выражение лица; жанровая сценка репетировалась и разыгрывалась в пространстве, охватываемом углом зрения объектива, ее участники замирали в принятых позах по сигналу фотографа: "Спокойно, снимаю!" Так сложился способ создания кадра-картины, который впоследствии получил название постановочного метода, или метода постановки. Это понятие включало режиссерскую работу фотографа с людьми как момент, обеспечивающий художественный результат съемки.

Рождение этого способа было исторически обусловлено. Многое здесь объяснялось примерами и даже канонами классических живописных композиций, на которых учились первые фотографы. Да некоторые из них и по образованию были художниками-живописцами. Но многое зависело и от несовершенства технических средств: малой светосилы объективов, низкой светочувствительности фотоматериалов, необходимости длительных выдержек, полной невозможности снимать человека в движении.

Техническая революция коснулась и фотографической техники. К услугам фотографов теперь удобные в обращении автоматизированные фотоаппараты, светосильные просветленные объективы, высокочувствительные материалы.

В художественной практике настойчиво и ярко проступила документальная природа фотографии. Родился качественно иной подход к формированию материала, который подсказывался самой природой фотографии и впоследствии получил название методики репортажной съемки.

В современной фотографии репортажный метод занял ведущее место и сегодня является единственным в разделе фоторепортажа, в жанровой фотографии, документальном портрете. Чем характеризуется эта творческая методика? Съемка по ходу развивающегося события. Съемка без вмешательства в происходящее действие. Компановка материала не в предметном пространстве, а непосредственно в рамке видоискателя фотоаппарата. Смена точек съемки, крупности планов, ракурса, а не специальное режиссерское размещение фигур на съемочной площадке. Все это логически вытекает из документальной природы фотографии, органически связано с ней. Полученные при этом фотоизображения приобретают такую силу достоверности и убедительности, что буквально захватывают зрителя правдой жизни, неповторимостью остановленных мгновений.

Однако и постановочный метод прочно врос в практику фотографии. Сегодня фотографы пользуются разнообразной методикой работы. Она определяется в зависимости от того, к какому жанру и виду фотографии относится данный снимок, какие цели и задачи преследует его автор. Например, в павильонном портрете и натюрморте продолжает совершенствоваться методика конструирования композиционных форм, развивающая традиционный постановочный способ. В событийной съемке и жанровой фотографии совершенствуется способ репортажного формирования кадра. Находит свое применение методика работы скрытой камерой, "привычной камерой" и пр. Все зависит от того, в каком жанре и виде фотографии решается взятая тема. Точно соотношенный с жанровыми особенностями снимка, каждый из этих способов может оказаться плодотворным, обеспечивающим создание правдивых, исторически конкретных, глубоко психологических работ, утверждающих метод социалистического реализма в фотоискусстве.

Об использовании изобразительных средств в различных жанрах фотоискусства. Жанровые особенности снимка оказывают влияние не только на методику его создания, но и на выбор и применение тех или иных изобразительных средств и приемов построения кадра и решения темы. Например, натюрморт, его композиционные и образные формы, картинность колористического решения достигаются специальным подбором и расположением предметов, тщательно продуманным и выстроенным освещением, введением цветного фона или установкой предметов на стекле или полированной поверхности с целью включения в композиционный рисунок отражений и т. д. В этом жанре господствуют крупный и сверхкрупный планы. Одной из задач становится детальная выработка фактур предметов и пр.

В жанре фотоэтюдов нередко энергично выступает изобразительный прием - ракурс, повышенные контрасты тонов или, наоборот, тонкая пастельная гамма, изобретательность в сфере позитивных процессов и пр.

Эта палитра становится более сдержанной в искусстве фотопортрета, где идея создания образа-характера подчиняет себе полностью весь изобразительный ряд.

В фоторепортаже на смену классическим, замкнутым композициям портретной фотографии приходят композиции свободные, пространственные, разомкнутые и т. д.

Поэтичная воздушная дымка, сообщающая тонкую живописность пейзажному снимку, становится лишь помехой при аэрофотосъемке.

Словом, в палитре изобразительных средств многое меняется в зависимости от того, в каком жанре и виде фотографии решается тема. Это следует хорошо понять фотолюбителю, а нас это заставляет рассмотреть в специальной беседе особенности работы в различных жанрах фотографии и наметить пути решения портретных, пейзажных и других снимков.

Натюрморт как жанр искусства фотографии. В наших беседах мы уже неоднократно обращались к натюрморту, используя его для проработки вопросов композиционной завершенности снимка, заполнения картинной плоскости и пр. Но это была лишь учебная работа. В более полном понимании натюрморт представляет собой один из самостоятельных жанров фотоискусства, имеет свои задачи, свой круг тем и сюжетов, присущую ему выразительность и образность художественного языка.

Натюрморт в фотографии часто понимается как воспроизведение в возможно более изящной форме предметов быта, прикладного искусства и т. д. Существует немало снимков, где изображена посуда, художественные изделия, фрукты, цветы и пр. В качестве примера этого направления в фотографическом натюрморте можно привести фото 149 (А. Пищальсков "Натюрморт"). Такие снимки радуют зрителя выразительностью, поэтичностью изображения, мастерской передачей объемной формы, фактуры, цветов предметов, лаконизмом композиционного решения, четкостью светового и тонального рисунка. Многие из этих работ поражают блеском мастерства, тонкостью



композиционных и колористических находок. Такие композиции, конечно, имеют право на жизнь в богатом жанрами и видами реалистическом искусстве фотографии. Однако это - лишь простейшие случаи работы над предметными композициями.

Средствами натюрморта могут быть решены более сложные художественные задачи. снимки этого жанра могут стать своеобразными картинами человеческой жизни и многое рассказать о невидимом в кадре человеке. Таким образом, значение натюрморта в фотографии выходит за пределы буквального перевода термина "натюрморт" - "мертвая природа". Снимки, которые мы иногда называем предметными композициями, живут отраженной жизнью человека. Мы знаем немало таких картин: в кадре - угол письменного стола, на нем - часы, показывающие позднее время, книги, раскрытая тетрадь, стакан крепкого чая. И окончательно уточняет тему подпись под снимком: "Завтра- экзамен". Другая картина: карниз дома с длинными сосульками, капель... Широко открыта форточка окна, сияет солнечный свет... Яркие приметы весны. Название снимка- "Март".

Средствами натюрморта по-разному может быть раскрыта тема "Утренний завтрак". В одном случае вещи, изображенные на снимке, рассказывают о человеке, который встал пораньше, чтобы позавтракать не спеша, успеть

прочитать утреннюю газету. В другом случае снимок говорит о другом человеке, который проспал, опаздывает на работу, в спешке пролил свой чай, рядом со стаканом бросил галстук и пр. Круг тем натюрморта буквально неисчерпаем.

Один из примеров такого тематического натюрморта - фото 150 (Н. Поляков "Инъекция"), где автор строит свой снимок с расчетом на ассоциативные представления зрителя, дающие ему возможность через показанные в кадре частности увидеть обстановку врачебного кабинета.

При съемке такого рода картин для возможно более глубокого и яркого раскрытия темы используются все изобразительные средства фотографии - свет, композиционные приемы, тональность, колорит. Решение изобразительных задач приобретает здесь особую конкретность, поскольку на снимках не просто изображаются предметы как таковые, а передаются среда, обстановка, настроение. И зритель, как уже говорилось, получает впечатление не только от того, что он непосредственно видит в кадре, но и от того, что предполагается и происходит за пределами кадрового пространства.



Все это дается непросто. Неправильным было бы считать натюрморт простейшим жанром фотоискусства. Здесь, как и в любом другом жанре, необходимо научиться выражать в конкретных формах - поэтических, символических, ассоциативных - свою мысль, тему, сюжет. Крайне важно добиться законченного композиционного и светового решения кадра, убедительной передачи на снимке объемов, фактур, цветов предметов, их пространственного положения. Необходимо найти образный строй картины, сообщающий ей художественность и живописность.



В жанре натюрморта особо точной должна быть работа со светом, поскольку сюжеты снимков часто бывают прочно связаны с обстановкой и временем действия. А во многих работах этого жанра мы видим действующий источник света - настольную лампу, свечу, карманный фонарь и пр. Реальный эффект освещения, таким образом, становится основой светового решения снимка, и действие все осветительных приборов координируется с видимым в кадре источником света, приводится в соответствие с закономерностями реальных условий освещения.

Примером точной согласованности действия осветительных приборов может служить фото 151 (Е. Ильин "Натюрморт с керосиновой лампой"). Когда смотришь на снимок, то кажется, что в кадре горит только керосиновая лампа и ее свет дает всю раскладку светотени. Но это не так. При съемке натюрморта действовало пять осветительных приборов и каждый решал свою задачу. Основной прибор подвешен над лампой на специальном кронштейне, его луч направлен вертикально вниз. Он образовал световое пятно вокруг лампы. По центру луча точно над керосиновой лампой установлен небольшой картонный круг-маска, дающий теневое пятно вблизи источника света. Два прибора

контрольного света, согласованные по направлению и силе света, как бы продолжают действие один другого. Первый - очерчивает легким контуром форму керосиновой лампы, второй - отбрасывает тень от тарелки, стоящей на первом плане. Еще два прибора осуществляют подсветку теней: один - направлен от фотоаппарата на передний план, второй - установлен слева и освещает глубину кадра.

Почему здесь нельзя было обойтись одним прибором контрольного света и одним заполняющего света? Такая схема осложнила бы регулировку яркостей и достижение баланса бликов, светов и теней в кадре. Действительно, сила источника контрольного света, достаточная для очерчивания контура лампы, оказалась бы недостаточной для переднего плана, и наоборот, отрегулированная для переднего плана, она оказалась бы избыточной для контуров лампы. То же произошло бы и со светом, заполняющим тени: при одном источнике оказались бы либо пересвеченными тени переднего плана, либо совершенно непроработанными тени в глубине кадра.

К единому действию сведены и световые потоки приборов при съемке фото 149 и 150. Интересно, что оба фотографа воспользовались совершенно однотипным характером освещения предметов, составляющих натюрморт. В обоих случаях осветительные приборы направлены не на сам натюрморт, а на отражатели (экраны, оклеенные белой матовой бумагой), которые установлены спереди и с боковых направлений (в первом случае - два, во втором - три прибора и отражателя). Таким образом, предметы освещены лишь отраженным рассеянным светом. Общая тональность снимка решается здесь цветом фона, закрывающего собой всю картинную плоскость. В одном случае фон - бархатно-черный, в другом - чисто-белый.

Натюрморт строится обычно как крупный план: на снимках предметы выглядят приближенными, укрупненными. В этих случаях они видны особенно отчетливо, со всеми присущими им особенностями - блеском глянцевых поверхностей или мягкой шероховатостью поверхностей матовых. Перед фотографом возникает задача убедительной передачи объемно-пластических форм, фактур, цветов предметов.

Предметы в натюрморте должны быть изображены убедительно, такими, какими мы привыкли видеть их в жизни. Это не значит, конечно, что фотограф работает в этом жанре как копиист, но это означает, что его творчество опирается на гармонию и красоту, которые мы видим и ценим в жизни.

Каждая из фактур, встречающихся при съемке, требует своего подхода к установке осветительных приборов. Мы уже рассказывали о характерных схемах света - которые используются при съемке стекла. Совершенно иначе следует подходить к освещению полированных поверхностей, которые обладают направленным зеркальным отражением и потому требуют применения широкоизлучателей, лучше даже не осветительных приборов, а отражательных щитков и подсветок. В полированных поверхностях отражается все, что их окружает, и часто осветительные приборы приходится направлять не на сами предметы, а на то, что в них отражено, - на стены и потолки комнаты и пр. Прибор, направленный прямо на полированный предмет, дает только яркий блик - отражение источника света, но не высветляет поверхности в целом. Вот почему необходим отраженный свет, а в сочетании с ним и не сильный направленный свет, так как без бликов невозможно выявить характерный блеск полированного предмета.

Достаточно сложны освещение и передача каждой фактуры. А ведь в натюрморте иногда соседствуют и сочетаются фактуры самые различные по характеру строения и отражения падающего света. Схема света при этом еще более усложняется.

Трудности эти, конечно, преодолимы. Мы знаем великолепные натюрморты с фруктами, где блестит влажный срез лимона и матовая пыльца покрывает спелые кисти винограда. Нас радуют полные жизни и красоты натюрморты с цветами, на матовых красочных лепестках которых поблескивают капли утренней росы. И о сложностях съемки натюрморта здесь говорится лишь для того, чтобы показать глубину возможностей этого жанра, поначалу кажущегося простым, и еще для того, чтобы читатель заинтересовался предметными композициями и полюбил их. Съемка в этом жанре принесет несомненную пользу всем, кто систематически работает над повышением мастерства.



Портрет и содержание работы портретиста. Фотолюбитель, постигший сложности фотографической техники, без особого труда получает портретные снимки, подобные фото 152, снятому в лучших традициях бытовой фотографии. Технически снимок вполне удовлетворителен: полная оптическая резкость изображения; освещение, которое в общем дает неплохую проработку пластичной формы лица; контрольный свет, придающий блеск волосам... И даже внешнее сходство здесь несомненно есть. Словом, в бытовой фотографии, такой, как снимок на память или для документа, этот портрет можно оценить вполне положительно. Выше мы уже говорили о том, что критерий оценок напрямую зависит от того, к какому виду и жанру фотографии относится данная работа, от того,

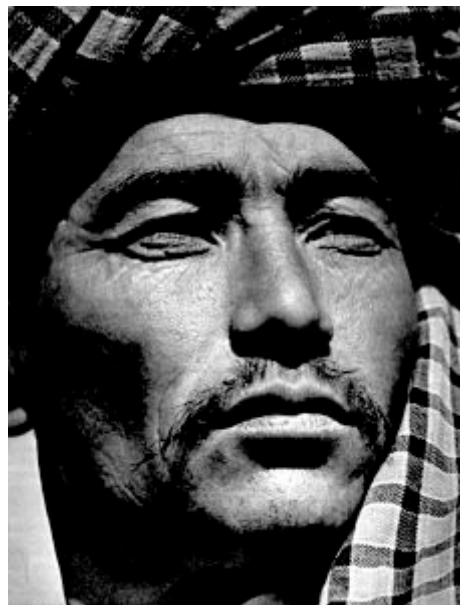
каковы ее функции, каковы цели и задачи ее создания.

Но почему этот портрет не стал художественным? Почему он уступает таким работам, как, например, фото 153 (Б. Кудояров "Знатный чабан") или фото 154 (Э. Соколов "Женский портрет")? В чем принципиальное отличие первого портрета от этих двух? Чтобы ответить на эти вопросы, следует определить содержание художественного портретного снимка.

Одна из центральных задач портретиста - достижение полного сходства изображения с обликом портретируемого человека. Но вот что удивительно: фотографическая техника, которая, казалось бы, обеспечивает получение точного слепка с оригинала, в портрете, как ни в каком другом жанре, очень часто подводит фотографа и заодно - снимаемого человека утратой необходимого сходства, а порой делает человека просто неузнаваемым на снимке. Этому есть объяснение.

Одна из частых неудач - фиксация случайного и нехарактерного выражения лица, проходной фазы движения лицевых мышц. Но более существенно здесь другое. Практика портретной фотографии давно убедила нас в том, что даже правильно переданная пластика объемных форм лица и запечатленная характерная фаза движения тоже еще не обеспечивают выразительности портрета. Чисто внешняя характеристика человека - это еще только полдела. Истинное сходство, при котором мы не только узнаем человека, но и постигаем его неповторимую индивидуальность, дает выражение на снимке его внутренней сущности, характера. От художественного портрета мы требуем психологической, социальной, общественной характеристики человека, которые находят свое выражение через его внешний облик, через его деятельность.

Портретист только в том случае может правдиво и выразительно изобразить человека на снимке, если он правильно понял сущность его характера и сумел подметить его типические черты. Тогда портрет будет не просто изображением внешности, а предстанет перед нами как образ человека. И думается, что портретисту мало просто встретиться на съемке с тем человеком, чей художественный портрет-образ он собирается создать. Необходимо более близкое с ним знакомство, чтобы узнать о его профессии, интересах, вкусах, подметить характерные для него выражение лица, позы, жесты, манеру разговаривать, двигаться и пр. Так подходят к своей работе художники-живописцы, и так же должен понимать ее фотограф-художник, если цель его - создание художественного портрета.



Конечно, такие требования выдерживает далеко не каждый портретный снимок, да и не к каждому фотопортрету они предъявляются. Речь идет о законченном и высоком произведении искусства фотографии, а не о повседневной продукции и не о рядовых снимках портретного жанра.

Жанр портрета в современном фотоискусстве. Итак, задача современного фотопортрета - углубленный показ человека, современника со всеми особенностями его характера, внутреннего мира, деятельности. Но в сколь разнообразных формах сегодня решаются эти задачи! Как разработана и изменилась стилистика портрета! Сколько появилось новых его подвидов!

Возникший на заре фотографии, близкий к живописному станковый фотопортрет (сегодня его называют то павильонным, то поставленным, то студийным) широко распространен и сейчас. Разумеется, он претерпел немалые изменения, стал более живым, динамичным, приобрел более свободные изобразительные формы, разработанные в современной фотографии. Многие стало возможным в связи с развитием техники: фотопортретист вооружен теперь новой светосильной оптикой, высокосветочувствительными черно-белыми и цветными материалами, электронно-импульсными осветителями и пр.

Но, может быть, еще большую, чем техника, услугу павильонному портрету оказало развитие репортажного направления фотографии. Это оно дало образцы наполненных жизнью, динамичных снимков, в том числе и портретных. Ведь жанры развиваются не изолированно друг от друга, а совершенствуясь, взаимообогащаются, влияя один на другой своими новыми находками и достижениями.

Когда-то в фотографии зародилась еще одна своеобразная форма портрета, взявшая много от журналистской практики тридцатых годов, но еще не ставшая репортажным портретом в современном понимании. Такой портрет

снимался в реальной обстановке, в его композицию включались предметы и детали интерьера, он наполнялся атмосферой события. Но снимаемый человек от реального действия, как правило, отключался. Среда, окружение становились фоном, человек же снимался по методике, чем-то напоминавшей работы над студийным портретом. По отношению к месту действия это был репортаж, по отношению к снимаемому человеку - работа в привычных для портретиста того времени формах. Это была некая переходная структура, уход от студийного портрета и направление на портрет репортажный, который лишь позже определился как самостоятельный вид фотографического портрета.

Фотографы по достоинству оценили возможности этого вида портретного творчества и модифицировали свои средства и приемы, чтобы такой портрет вошел в современную фотографию. Изобразительный строй здесь помогает более полно охарактеризовать героя, рассказать о его профессии, о привычной обстановке его жизни, труда, творчества. Процесс съемки здесь обнажен, поза, жест, действия снимаемого человека подготовлены специально. Но действие, построенное для съемки, и не выдается за реально происходящий процесс. Действие нередко развернуто на фотоаппарат, взгляд человека направлен непосредственно в объектив, хотя это, конечно, не обязательно. И как ни парадоксально, такие портреты очень правдивы, лишены какой бы то ни было мистификации. Они не выдаются за репортажные, моментальные, сделанные непосредственно в ходе события и действия человека. Но мы находим здесь психологические аспекты, связь со временем, портрету свойствен известный историзм.

И, наконец, форма самая современная - портрет чисто репортажный, дающий возможность не только изобразить человека в действии, движении, но и передать атмосферу события, в рамках которого возникает этот особый взгляд на событийный материал, портрет, снятый в реальной обстановке, крупный план героя события или другого действующего лица. Такой портрет - форма чрезвычайно емкая: сохраняя всю психологическую глубину портретного жанра, он еще и насыщается действенностью фоторепортажа; повествуя о нашем современнике, он рассказывает и о его славных делах. Содержание здесь остается обычным для портретного жанра. Методика работы целиком идет от репортажа. Стилистика изобразительных решений также тяготеет к репортажным формам.

Поиски изобразительного решения портрета. Сейчас перед нами стоят конкретные учебные задачи, школа, которая поможет формированию мастерства. Высокое искусство фотопортрета, творчество в этом сложнейшем жанре - дело будущего.

Попробуем проследить на конкретном примере ход творческого процесса создания портретного снимка, которому фотограф (Е. Шматриков) дал название "Геолог". Свою работу над портретом фотограф начал с поиска светового решения. Ему казалось, что наилучший результат даст передний свет, посылаемый осветительным прибором, установленным на уровне лица. Такой свет достаточно хорошо выявляет объемную форму, фактуру, характерные черты лица, если, конечно, световой поток правильно отрегулирован с количественной стороны и не дает пересветки, а экспозиция и время проявления обеспечивают точную передачу мягкой гаммы тональных переходов.



При этой схеме света велась съемка фото 155,а. Спереди в полутора метрах от лица и чуть выше его уровня была установлена перекальная лампа мощностью 275 Вт. Мы уже встречались с передним фронтальным светом и знаем, что активного рисунка светотени он не дает. Кроме основной лампы в схеме имеются еще две такие же лампы с софитами. Установленные за портретируемым человеком, они освещают фон и разрабатывают его тональность.



Фотограф анализирует полученный результат и приходит к выводу, что светотональный рисунок кажется несколько монотонным, обедненным по краскам. Он строит новую схему света, усложняет ее, вводя в действие еще два софита с лампами той же мощности. Теперь на объект направлен двусторонний контровой свет (фото 155,б). Приборы установлены на расстоянии 1 м. и на высоте примерно 2 м. Световые пучки концентрируются на лице с помощью картонных шторок-затенителей. Чтобы блики контрового света проработались на лице со всей отчетливостью, передний свет удаляется от освещаемого объекта на 2,5 м, яркость на лице уменьшается. Образуется довольно высокий интервал яркостей. Теперь есть два варианта снимка: можно при печати определить выдержку по светам, а можно вести ее расчет по теням. Фото 155,б напечатано по светам, по бликам контрового света. Тогда теневая часть изображения (а она как раз покрывает все лицо портретируемого) опускается в низкую, темную тональность...

Поиск светового решения идет дальше, на фото 155,в схема света еще раз меняется. Уточняется положение и высота основного источника света. Прибор поднимается до высоты 2 м, смещается влево от фотоаппарата и снабжается тубусом, ограничивающим диаметр светового пучка. Свет при этом становится направленным, концентрированным, отбрасывает более энергичную тень и лучше выявляет объемно-пластическую форму лица.

Но образовавшиеся тени, поначалу жесткие и контрастные, требуют непременно подсветки. Поэтому спереди на уровне лица и на расстоянии 1,5 м от него устанавливают еще один источник света - общий рассеянный свет,

который иногда называют заполняющим, имея в виду его функцию заполнять все пространство кадра или какую-либо часть этого пространства. Обратите внимание на то, как проработана здесь фактура глаз, как оживляют ее световые блики.



Действуют и оба источника контрового света. Но экспозиция, установленная по яркости лица, уменьшилась по сравнению с предыдущей (см. фото 155,б), соответственно уменьшилась на негативе и плотность в бликах контрового света. К тому же яркость контрового света была дополнительно снижена марлевыми сетками, установленными на осветительных приборах. В результате блики на снимке стали менее яркими.

Портрет на фото 155,в хорошо передает внутреннее состояние человека, поворот головы, выражение глаз. Достаточно отработан световой рисунок, с его помощью вылеплены объемы, выявлены фактуры. Правильно определена и высота точки съемки перспективный рисунок верно передает пропорции лица.

На этом варианте, пожалуй, можно было бы и остановиться. Есть только одно пожелание: для того чтобы в центральной части композиции еще яснее обозначился светотональный акцент, следовало снизить яркость фона. Но фотограф пробует найти более живой композиционный рисунок снимка...

Влияние высоты точки съемки на характер портрета. Сначала проверяется, что дает в портрете верхняя точка съемки. Результат мы видим на фото 155,г. Как и следовало ожидать, ракурс привел к изменению пропорций лица: лоб на снимке масштабно преувеличен, нижняя часть лица изображена в заметных перспективных сокращениях. Такое изменение пропорций не вносит ничего интересного в линейный рисунок и кажется необоснованным, случайным. Обратите внимание и на то, что верхняя точка съемки невыгодна для изображения глаз: в этом варианте портрета они потеряли выразительность и блеск. Фотограф отказался от верхней точки, которая вообще не часто применяется при портретных съемках.



Для съемки фото 155,д аппарат устанавливается на нижнюю точку. Сравните этот снимок с фото 155,в: нижняя точка лишает лицо многих характерных черт - оно было худощавым, удлинненным, а на снимке стало округлым. Изменение пропорций лица перспективное сокращение лба и масштабное преувеличение подбородка - делает человека почти неузнаваемым.

А вот тональность фона в двух последних случаях определена точнее: осветительные приборы закрыты марлевыми сетками, и яркость фона сильно снизилась. Теперь фон не отвлекает внимания зрителя от сюжетного центра портретной композиции.



Крупность плана. На фото 155,е фотограф возвращается к нормальной высоте точки съемки, но одновременно пробует увеличить крупность плана, приблизить фотоаппарат к объекту. Этот прием таит в себе интересные возможности, с его помощью из кадра исключается свободное пространство, усиливается акцент на лице. Можно согласиться с такой крупностью плана, но отметим упрощенный композиционный рисунок фото 155,е: правая, левая, верхняя и нижняя границы кадра удалены от центра лица примерно на одинаковые расстояния, образуется центральная композиция - овал лица вписывается в центр прямоугольника кадра, и только. Центр композиции подчеркивается и направлением взгляда - человек смотрит прямо в объектив фотоаппарата.

Обратите внимание, что на снимке особенно мало пространства внизу, где для композиционного рисунка необходима опора, база. Опустите мысленно нижнюю границу сантиметра на два. Вы почувствуете большую устойчивость построения рисунка.

Одновременно фотограф уточнил схему света: включил дополнительный источник света, установив его спереди и снизу (в глазах видны три блика). Источник закрыт картонными шторками и светит только в зону глаз. Образовался еще один точечный блик, но блеска глаз, который был на фото 155,в, не получилось. Изменились углы падения световых лучей по отношению к направлениям взгляда и оптической оси объектива, и яркие блики, подчеркивающие фактуру влажной поверхности глаза, исчезли.

На фото 155,ж портрет снят более крупным планом объективом "Гелиос-44" (фокусное расстояние 58 мм); фотоаппарат "Зенит". Использовано переходное кольцо N1. Это - один из возможных вариантов композиции и кадрирования портрета, хотя здесь опять дают о себе знать особенности верхней точки съемки.





Может быть, одним из самых эффектных является портрет на фото 155,з. Низкая, темная тональность, контрастный свет, яркие блики на совершенно темном фоне. Эффектно. Но человек здесь вышел почти неузнаваемым. По-видимому, в стремлении к внешней броскости светового и тонального рисунка кадра, фотограф потерял главное направление поиска изобразительной формы. Вот и получилось, что содержание и изобразительная форма снимка не слились в едином решении фотопортрета.

Соотношение объекта и фона. Управление двумя этими компонентами портретной композиции и нахождение их правильных соотношений очень важны для формирования фотопортрета, для усиления акцента на смысловом центре, для создания единого тонального рисунка кадра.

Объект хорошо выделяется на фоне в следующих случаях: фигура значительно светлее фона: фон светлее объекта; фигура и фон имеют одинаковую тональность и разделены световым контуром; фон и объект при одинаковой тональности разделены тенью контуром; светотеневые и светотональные контрасты фона ниже, чем контрасты объекта. Рассмотрим эти случаи на нескольких вариантах одного портрета.



Фото 156,а снято при следующем соотношении объекта и фона: экспонометр "Ленинград-2", шахта которого направлена на лицо человека, показал шестой канал красной шкалы. Фон специально не освещался, на нем имелась лишь очень низкая освещенность результат действия небольшого количества общего рассеянного света, имеющегося в комнате. На снимке фон получился совершенно черным. Вообще такая тональность фона в портрете возможна, но в данном случае она совершенно не связана с тонами, образующими изображение человека. Свет направлен на лицо спереди и немного сверху, возникающие при этом тени коротки, участки темного тона невелики по площади. Объемная форма рисуется за счет мягкой градации светлых тонов. Эти доминирующие тона нигде не повторяются на фоне, равно как и темный тон фона не находит никакого отклика в тональной разработке лица и фигуры. Получается, что основной объект изображения решен в светлой тональности, фон - в темной, единого ключа к общему решению портретной композиции фотографа не нашел.



Темный фон мог возникнуть в кадре как его органичный компонент при активном светотеневом рисунке на лице, когда теневые участки занимают значительные площади и передаются темными тонами. Тогда можно было добиться единого решения снимка в темной тональности. Примерно такое решение и получено на фото 155,з. Но уже отмечалось, что эти достоинства снимка - чисто формальные.

Значительно более точным по тональному рисунку получился другой вариант портрета - фото 156,б. В нем правильно установлено соотношение тональности основного объекта изображения и фона. Яркий белый фон хорошо сочетается с нежными светлыми тонами женского портрета. Фон освещен намного ярче лица. При замере яркости фона экспонометр показал четвертый канал черной шкалы.

На фото 156,в лицо и фон имеют очень близкие яркости, показания экспонометра одинаковы - шестой канал красной шкалы. Но легкий световой контур, образовавшийся от действия контрового света на волосах и фигуре, достаточно отчетливо отделяет фигуру от фона. Источник света, освещающий лицо, направлен спереди точно по центру. Тонкий теневой контур замечен на тех участках, где нет бликов контрового света. Теневой контур также обрисовывает фигуру, отделяет ее от фона.

На фото 157,а главный объект изображения передан сочетаниями нескольких тонов: светлый тон лица, более темные тона волос и костюма (здесь тон очень темный). В этом случае фигура отчетливо выделялась бы на любом фоне, светлом, среднем или темном по тону. Но мало отделить объект от фона, требуется еще согласовать их тона. Как это сделать? Как найти единое тональное решение такого портрета? Автор снимка решает вопрос правильно: фон он подбирает не однотонный, а с определенным рисунком, тона которого хорошо сочетаются с объектом. Фон в этом случае менее контрастен, чем главный объект изображения, и дается в нерезкости. Фон и следовало решать именно в таком ключе, иначе акцент с главного сместился бы на второстепенные детали портретной композиции.



Фото 157,б - другой вариант сочетания тонов главного и второстепенного в кадре. На лицо и волосы направлен яркий контровой свет, образуются энергичные блики, возникают акценты в виде ярких белых тонов. Тональный рисунок кадра становится более нарядным. Фон хорошо связан с основным объектом, и там и здесь есть близкие по



светлоте перекликающиеся тона. А так как одновременно увеличивается крупность плана, то особо акцентируется лицо. Такая крупность плана очень распространена в жанре фотопортрета.

В рассмотренных портретных снимках подлинно художественный результат еще не достигнут. Чертами художественности отмечены лишь портреты, приведенные в начале раздела (см. фото 153 и 154). Но мы разобрали многие учебные примеры, чтобы наметить пути к получению художественного портрета. Теперь мы знаем, что к нему ведет долгий путь непрестанных поисков и совершенствования мастерства.

Четко обозначился и круг вопросов, которые не должен выпасть из поля зрения начинающего фотографа-портретиста. Вдумчивая работа, связанная с наблюдением за выражением лица, движением, жестом снимаемого человека. Стремление выявить его характер, состояние, настроение, дать исчерпывающую характеристику - психологическую, социальную. Серьезная работа над композицией и световым рисунком портрета. Наконец, применение системы изобразительных и технических средств, творческих приемов формирования кадра-картины. Определение соотношений объекта и фона, высоты точки съемки, крупности плана. Кадрирование при съемке и его уточнение при печати. И еще многому нужно научиться фотографу, прежде чем его работы станут живописными фотопортретами. Все, о чем рассказано в этом разделе, - лишь самые первые опыты, лишь начало пути в портретное искусство.



Пейзаж как жанр фотографии. В предыдущих беседах мы уже неоднократно обращались к жанру пейзажа в связи с разработкой проблем воздушной перспективы, передачи фактур (воды, снежной поверхности, облаков и пр.), введения в композицию переднего плана и т. д. И попутно достаточно подробно рассмотрели методику и технику работы фотографа над пейзажным снимком. Однако все это были лишь детали, частности, хотя и важные для художественной картины природы. А сейчас возникает очень важный, узловый вопрос: что же, собственно, является содержанием пейзажного снимка?



Пониманию смысла жанра пейзажа фотографам следует учиться у великих русских художников-реалистов. Их великолепные картины воспевают красоту родной русской природы и всегда связаны с миром человека, с его чувствами и настроениями, с его созидательной деятельностью, любовью к жизни и красоте.

И в фотографии пейзаж - это не просто съемка видов и не протоколно точное воспроизведение того или иного уголка природы. Недаром говорят, что фотограф-пейзажист должен быть не столько ботаником, сколько поэтом! И если речь идет о создании художественного снимка, мы вправе требовать от его автора точного отбора материала, верности понимания и этого материала и смысла художественного творчества, правдивости, поэтичности, живописности фотоизображения. Художественный пейзаж, созданный средствами фотографии, должен вызывать у зрителя те же глубокие переживания, что и пейзаж, выполненный средствами живописи. И таких работ, отвечающих этим высоким требованиям, есть немало в фотографии.

Возможно, что фотолюбитель, для которого написана эта книга, сегодня еще не сможет создать законченных произведений пейзажной фотографии. Но он должен стремиться к глубине, поэтичности своих пейзажных снимков.

Современная пейзажная фотография очень разнообразна. Сохранился и развивается пейзаж, в котором его авторы следуют примерам классических образцов живописи. Здесь, конечно, нельзя говорить о бездумном подражании и простом повторении приемов и эффектов, найденных живописцами. Фотография не теряет своей самостоятельности,

специфических черт современности. Но аналогии в сюжетах и изобразительных структурах все же остаются, они достаточно очевидны. Такие пейзажи интересны, развивают художественный вкус, демонстрируют живописное мастерство, вызывают у зрителя ассоциативные представления.

К такого рода работам можно отнести, например, романтический пейзаж Г. Зеленина "Камни и стены древних крепостей" (кадр из серии) - фото 158 и другой его же снимок "Лес в тумане" (фото 159). Можно заметить связь этих сюжетных и композиционных мотивов с произведениями живописи, почувствовать их влияние на творчество автора снимков. Но этот энергичный передний план в первом снимке... Эти фотографические перспективные сокращения и многоплановость во втором снимке... Нежная гамма ахроматических тонов, их нарастающая светлота в глубину, от плана к плану... Все это очень специфично для фотографии.

Фотоискусство, непосредственно связанное с жизнью, незамедлительно откликается на все ее явления и события. Этот процесс неизбежно коснулся и жанра пейзажа, в котором



сформировался своеобразный раздел городского пейзажа. В нем сохранились и поэтический настрой и лирические интонации, несмотря на то, что материалом и объектом изображения здесь становится уже не природа, а дело рук человеческих - город с его улицами и площадями, заполненными потоком автомобилей и пешеходов. Но в искусстве это - всегда изображение города людей, так же как картины природы - это всегда изображение земли людей. Неправда ли, полон лирического настроения городской пейзаж П. Шестоперова "Вечерние огни" (фото 160). Да, современный фотопейзаж часто насыщен отражением созидательной деятельности человека.

Прекрасно представляет жанр современного пейзажа цветной снимок Дм. Бальтерманца "Красноярская ГЭС". В свое время на одной из всесоюзных выставок художественной фотографии этому снимку был присужден диплом первой степени. Фотокорреспондент создал настоящую художественную картину, поэтически и взволнованно рассказал зрителям об одном из больших событий в трудовой жизни советского народа - покорении Енисея.

Эта цветная картина полна красоты и правды жизни. Сверкающая яркость голубых и особенно белых тонов закладывает основу колорита снимка. Удивительно передано свечение огней, подчернутое чисто фотографическим приемом: словно нам слишком трудно смотреть на яркие огни, словно мы щурим глаза, и от светящейся точки разбегаются во все стороны яркие переливающиеся лучи. Технический прием создания этого эффекта достаточно прост. Перед объективом установлена плоскопараллельная стеклянная пластинка, и на нее крестообразно нанесен очень тонкий жировой слой. В фотоаппарате со сквозной наводкой по матовому стеклу легко отрегулировать направление образовавшихся лучей простым поворотом стеклянной пластинки. Сложней было найти правильный баланс яркости этих огней и общей освещенности поля кадра. Казалось бы, чего проще: чтобы получить снимок в темной тональности с эффектно выделяющимися на притемненном фоне вечерними огнями, достаточно провести съемку поздно вечером или даже ночью, когда на объекте изображения уже сложился искомый тональный рисунок. Но результат такой съемки чаще всего бывает не вполне удачным: все неосвещенные пространства (а они в ночном снимке занимают поле кадра почти целиком) передаются глухим черным тоном, без какой бы то ни было детализировки, а источники света - яркой белизной, иногда еще и сильными ореолами. Получается жесткое по тонам изображение, как бы написанное в две краски - черную и белую. При этом в цветной фотографии исчезают все цвета. Высокие контрасты, отсутствие пластичного рисунка часто губят изобразительные замыслы фотографа.

Посмотрите теперь, как передана темнота ночи на снимке Дм. Бальтерманца. Темная тональность кадра прекрасно воспроизводит эффект ночного освещения, но темнота предстает перед нами многоцветной и живописной. И дело здесь не только в рефlekсах и многократных отражениях света фонарей: все поле кадра имеет общую, хотя и очень низкую, освещенность. Снимок сделан в сумерки, когда на объекте еще был остаточный дневной свет. Он-то и дал возможность выявить в необходимой степени детали строительства, еле угадывающийся склон дальнего берега Енисея.



Как правило, полное вечернее освещение включается лишь тогда, когда окончательно угас дневной свет. Отсюда - и многочисленные неудачи ночных и вечерних съемок. Дм. Бальтерманц рассказывает, что ему дважды пришлось взбираться на крутой склон горы, откуда был сделан снимок Красноярской ГЭС и откуда открывался прекрасный вид на строительство. Он твердо знал, что съемку нужно провести в сумерки, но в первый вечер его постигла неудача - свет на стройке полностью был включен слишком поздно, когда сумерки перешли в темноту вечера. Зная, что такое для цветной пленки контрасты ночного освещения, он отложил съемку до следующего вечера, который оказался более удачным, - огни засияли в сумерки, и замысел светового и цветового решения снимка осуществился.

Можно указать еще один путь к получению снимков в темной тональности с хорошим сочетанием общего сумеречного освещения и ярких электрических огней. Такие работы можно сделать, применяя двукратное экспонирование. Фотоаппарат, конструкция которого позволяет дважды проэкспонировать один и тот же негатив, устанавливают на штативе. В сумерки, когда на объекте еще есть остаточный дневной свет, экспонируется с некоторой недодержкой общий план улицы города, строительства и пр. Второй экспозицией на этот же негатив, уже в полной темноте, накладываются вечерние огни.

Технические условия съемки кадра "Красноярская ГЭС": фотоаппарат "Роллейфлекс", объектив "Планар" с фокусным расстоянием 75 мм, пленка ДС-2 светочувствительностью 45 ед. ГОСТ, диафрагма 5,6; выдержка 1 с.

О жанре фотоэтюдов. Ближе к жанру пейзажа примыкает еще одна интересная линия фотографического творчества - жанр фотоэтюдов. Этюд существует в искусстве издавна как первоначальный набросок, как работа, дающая возможность изучить какой-либо изобразительный прием. Чаще всего материалом этюда становится пейзажный мотив, потому-то и смыкаются так близко эти две линии творческой фотографии.

Они близки не только по материалу, но и по содержанию, поскольку средствами фотоэтюда решаются не формальные задачи чисто внешней выразительности снимка, а задачи подлинно художественные, с глубоким проникновением в мир человека.

Характерным фотоэтюдом можно считать снимок С. Тараскина "Этюд композиции" (фото 161), где отрабатывается прием заполнения картинной плоскости, распределения материала в пределах поля кадра.

Но сегодня фотоэтюд - это уже не просто удобная форма учебной работы, накопления опыта, ведения своеобразной записной книжки, куда систематически заносятся





рамками пейзажа. Этюдная форма возникает в жанре портрета и в жанре натюрморта, этюды снимают в интерьере и связывают их с архитектурными мотивами. Но об этом - в следующем разделе.

наблюдения, штрихи, заметки и пр. Фотоэтюд стал более содержательным, поиск идет одновременно и в области изобразительного решения и в сфере содержания. Вот, например, работа В. Мошинского (фото 162). Снимок носит характер этюда; фотографа занимает вопрос композиции кадра, сочетание глубокого черного тона и фактурности обрамляющих его условных кулис. На черном фоне, контрастируя с ним, выделяются фигуры людей. Архитектоника снимка строга, лаконично выстроена, это, несомненно, этюд композиции. Но он имеет законченный сюжет и точное название: "Дорога в сказку". В снимке, решенном с творческой выдумкой, реальный объект становится сказочным.

Но, конечно, съемка фотоэтюдов не ограничивается только

Фотосъемка архитектуры и интерьера. Фотосъемка архитектуры нередко используется в ее прикладном значении. Это значит, что с помощью фотографической техники создаются репродукции построенного здания, необходимые как документ или памятные изображения. Но чаще архитектурные сооружения входят компонентом в современный пейзаж.

В первом случае особенно тщательно сохраняются и подробно передаются все архитектурные формы здания, объемы, контуры, детали, материалы, цвета. Композиционные и световые решения здесь упрощены, часто применяются центральные построения и симметричные рисунки, ограниченно используются ракурсы, съемка ведется с относительно далеких точек с применением длиннофокусной оптики. Несвободен в этих случаях фотограф и в выборе эффекта освещения. Пожалуй, самый распространенный здесь вид света - боковой, хорошо выявляющий детали и рельефы архитектурных сооружений. И как бы удачен ни был такой снимок в изобразительном и техническом отношении, все же он представляет собой только репродукцию снимаемого объекта, но не оригинальную фотографическую картину.

Иное дело пейзаж, в который включены элементы архитектуры. Такой снимок отвечает требованиям пейзажной съемки, а порой носит характер фотоэтюда, выполняется при выразительных и эффектных условиях освещения, показывает сооружение в верхнем или нижнем ракурсе и пр. Иначе говоря, цель фотографа здесь - не столько изображение архитектурного сооружения со всей точностью, с воспроизведением каждой детали, сколько передача впечатления, производимого этим сооружением, вписанным в природную обстановку.



Разумеется, и на этих снимках и в любом этюдном и эффектном по изобразительному решению кадре здание или другое архитектурное сооружение рисуется в его реальных формах, искажение которых случайным фотографическим приемом, конечно, недопустимо. Световой эффект, ракурс, тональность снимка по-прежнему служат средствами формирования авторской мысли, средствами передачи впечатлений и пр., но не являются некоей самоцелью. Примером такого этюдного решения темы при съемке архитектуры может служить фото 163 (В. Рунов "Московский государственный университет"). Снимок очень эффектен: на темном фоне выступает сверкающее огнями здание университета, огни отражаются в воде, и все изображение расцвечено живописными бликами. Именно таким представится университет зрителю, любующемуся этим величественным сооружением современности при вечернем или ночном освещении.

Конечно, здесь не очень хорошо видны подробности архитектурной отделки здания. Но они и не нужны. Художник-живописец, стремясь к обобщению, к выявлению сущности изображаемого, к красоте, как правило, исключает из своей картины ненужные подробности. Сумел исключить их и фотограф, работающий в иной технике, но также решающий художественные задачи.

Технические условия съемки фото 163: фотоаппарат "Зоркий-2С", объектив "Юпитер-12" с фокусным расстоянием 35 мм. Пленка А-2

светочувствительностью 180 ед. ГОСТ. Экспозиция: диафрагма 11. выдержка 5 с. Время съемки 22 ч. Негатив обработан в проявителе Д-76. время проявления 10 мин при температуре 20 С.

Съемка интерьера является разновидностью архитектурной съемки, и перед фотографом здесь ставятся те же задачи, что и при съемке экстерьера архитектурных сооружений. Может встретиться задача документальной съемки интерьера и, следовательно, его возможно более точного воспроизведения на фотоснимке. В таком кадре должны быть бережно сохранены и тщательно переданы все архитектурные особенности интерьера, объемные формы и контуры его отделочных деталей, фактуры материалов, цвета покрасок и т.п.

И снова поставленные задачи определяют характер изобразительного решения такого снимка. Вряд ли в этих случаях возможно применение острого ракурса, фрагментарное построение кадра, решение снимка в низкой, темной тональности, использование особо эффектного светового рисунка и пр. Скорее, нужны нормальная по высоте точка съемки, достаточно широкий общий план, раскрывающий перспективу интерьера, нормальное дневное освещение.

Но и для интерьера может существовать этюдное решение темы, ставящее своей целью выразительную передачу общего характера интерьера и создание своеобразной художественной картины. В этом случае протоколно точное воспроизведение каждой детали становится вовсе не обязательным. Теперь перед фотографом - задача создания живописного изображения, и он свободно использует при съемке самые разнообразные средства и приемы - от центральной удаленной точки до острого ракурса и от общего рассеянного освещения до эффектного контрового света.

Как и всегда, построение кадра при фотографировании интерьера начинается с выбора точки съемки; ее место будет подсказано характером интерьера и его пространственных форм, а также изобразительными замыслами фотографа. Так, для съемки фото 164,а автор выбирает центральную точку, что правильно: с этой точки зрения мы видим всю анфиладу комнат, очень характерную для данного архитектурного стиля. Удачно вписывается в кадр скульптура переднего плана. Она освещена только общим мягким рассеянным светом, имеет значительно меньшую яркость, чем глубина кадра, куда сквозь окна падает солнечный свет и где образуются яркие блики.



Стремясь передать на снимке благородную фактуру мрамора, фотограф замеряет экспонометром яркость скульптуры и ведет экспозиционный расчет по этой ключевой яркости. Экспозиция в 1 с. дает прекрасную проработку фактуры и правильно передает светлый тон мрамора. Но глубина кадра в этом случае оказывается на негативе несколько передержанной и, как видите, на отпечатке теряет разнообразие тонов.

Во втором варианте интерьерного снимка (фото 164,б) экспозиционный расчет ведется по замеру общей интегральной яркости. Шахта экспонометра направлена на объект от фотоаппарата, и расчет дает необходимую выдержку - 1/2 с. Более короткая выдержка обеспечивает лучшую проработку глубины кадра, очень важной части изображения в этом снимке. Скульптура переднего плана по тону стала темнее, но это потемнение воспринимается как закономерное следствие характера освещения. Зритель понимает, что скульптура стала темнее потому, что находится в теневой части интерьера.

Стремясь получить возможно более интересное тональное решение этого этюда, автор продолжает экспериментировать с тоном, который на снимке во многом зависит от экспозиционного режима. На фото 164,в выдержка 1/25 с. установлена по яркости солнечных бликов. Только они одни передаются теперь белым тоном: общая тональность изображения стала совсем темной, и весь снимок производит впечатление скорее ночного, чем дневного. Кажется, что интерьер освещен не солнечным, а лунным светом.

Теперь фотографу остается только выбрать вариант кадра, наиболее соответствующий его изобразительному замыслу и вкусу. Думается, что наиболее верным для дневного освещения является фото 164,б, где есть хорошая проработка всех деталей интерьера, но вместе с тем сохранена присущая этому интерьеру и дневному освещению светлота тонов. Своеобразие тонального рисунка фото 164,в хотя и дает определенный изобразительный эффект, все же мало подходит для решения поставленной задачи. В частности, совершенно пропадает в глухом, темном тоне фигура переднего плана, очень важная в этом этюде и по характеру интерьера, и по смыслу, и композиционно.



Фото 164,а-в наглядны еще и в таком отношении: серия убедительно показывает, что различие дневного солнечного освещения и ночного лунного света состоит не в рисунке светотени и не в раскладке светотональных масс, одинаковых в обоих случаях. Разница заключается в количестве заполняющего света, которого очень мало ночью и

в избытке днем. Соотношение яркостей направленного света с количеством заполняющего обуславливает относительно мягкий рисунок светотени днем и очень высокие контрасты ночью. Такими они и воспроизводятся на снимках, конечно, при правильном расчете экспозиции.

На снимках 164,а,б,в количество рассеянного света, естественно, не менялось. Изменяя выдержку, мы уменьшали эффект воздействия светового потока на светочувствительный слой пленки, что дало результат, похожий на тот, который получается при уменьшении количества заполняющего света. Высокая яркость световых пятен на полу и относительно небольшие площадки, закрытые этими бликами, позволили провести такой экспонометрический опыт.



Этюдное решение интерьера позволяет в ряде случаев не давать на снимке его общего плана, а ограничиваться лишь фрагментом, деталью. Выбранный фрагмент должен быть характерным для всего интерьера, так как зрителю придется по части составлять суждение. Можно считать удачным выбор фрагмента на фото 165. В кадр вошел материал, характерный для интерьера, эта часть помещения хорошо освещена, а точка съемки обуславливает четкую многоплановую композицию. Вариант снимка сделан с диафрагмой 16 (объектив "Мир-1" с фокусным расстоянием 37 мм), и вся глубина пространства - от переднего плана до самого отдаленного - нарисована объективом в полной оптической резкости. Пространство передано за счет нарастания светлоты тона в глубине и за счет элементов линейной перспективы. Объектив наводился на резкость по фигуре переднего плана.

Казалось бы, возможности светового решения интерьерного снимка весьма ограничены: каждый интерьер имеет свое, в достаточной мере определенное освещение. Днем это свет от окон, вечером - раз и навсегда установленное электрическое освещение. И тем не менее это вовсе не значит, что здесь фотограф лишен световой палитры. Освещение интерьера меняется с течением времени: в окна льется то прямой солнечный свет, то мягкий рассеянный свет неба. Направление съемки меняет направление основного светового потока в

кадре. Дневной свет может падать со стороны фотоаппарата - и мы увидим интерьер, освещенный передним (фронтальным) светом. Изменим направление съемки и свет будет боковым. Встанем против окон - и интерьер окажется освещенным потоком контрового света. Можно найти интересную комбинацию направленного света от источников искусственного освещения с общим рассеянным дневным светом или остаточным светом дня перед наступающими сумерками, можно снять интерьер вечером... Эффект освещения будет меняться в зависимости от того, какие из имеющихся источников света включены и какие не действуют. Словом, фотограф может подойти творчески к световому решению интерьерного снимка и найти живописный световой рисунок фотозюда.

Работа над фотозюдами в интерьере имеет для фотографа еще и такой практический смысл: значительная часть репортажных снимков делается в цехах заводов, в залах заседаний, в театрах, библиотеках, лабораториях и пр. Обстановка интерьера, таким образом, входит обязательным компонентом во многие репортажные снимки. Интерьерные фотозюды хорошо подготавливают фотографа к съемкам сложного репортажного материала в условиях интерьера с его перспективой, с его характерным освещением.

О работе в области фоторепортажа. Начав работу в фотографии с элементарных съемок, с сюжетов и тем, представляющих порой лишь узко личный интерес, фотолюбитель в конце концов обязательно подойдет к работе в области фоторепортажа, потому что тот, кто серьезно занялся фотографией, не может не почувствовать ее главной силы документальности получаемых изображений, их необычайной правдивости и достоверности. А особо отчетливо эти качества фотографии проявляются именно в фоторепортаже, где снимки становятся ярким рассказом очевидца о больших событиях современности. Более того, фотограф, хорошо освоивший фоторепортаж, сумеет запечатлеть на снимке такой яркий момент, раскрыть смысл происходящего так точно, выбрать такую точку съемки, что зритель станет чуть ли не участником события.

Фоторепортаж - широкая сфера деятельности фотографа. Термин происходит от французского "информировать", "извещать" и показывает, что репортажный снимок - это прежде всего правдивый фотодокумент, доставляющий визуальную (зрительную) информацию.

Объект изображения в фоторепортаже - всегда событие актуальное, имеющее общественно-политическое или народно-хозяйственное значение; объект исследования - жизнь человеческого общества. Необходимо акцентировать внимание на публицистичности репортажных снимков. Конечно, между фоторепортажем и публицистикой простого знака равенства поставить нельзя, но невозможно представить себе ни одного истинно репортажного снимка без публицистического начала. Следует также отметить агитационно-пропагандистское значение фоторепортажа.

Основная масса снимков, возникающих в этой сфере творческой практики может быть отнесена к так называемому информационному роду фоторепортажа. Снимки как бы аналогичны заметкам или интервью в практике журналистики. На высокое звание произведения фотоискусства такие снимки, естественно, не претендуют.

Информационный снимок имеет ту же событийную основу, что и весь фоторепортаж в целом, содержит в себе сообщение о новости дня, отличается высокой оперативностью, но нередко освещает лишь единичный факт, не поднимаясь до обобщения. Вместе с тем необычайно интересна жизнь информационного снимка во времени. Известно особое явление в сфере информационного фоторепортажа: некоторые фотографии, сделанные в отдаленные от нас годы как снимки чисто информационные, словно проходят "просветление временем" и много лет спустя становятся глубоко волнующими образами картинами далекого прошлого, донося до нас образ эпохи. Таковы снимки фронтовых фотокорреспондентов, прошедших в первом эшелоне трудные дороги Великой Отечественной войны.

Информационный род фоторепортажа соседствует с другим его разделом, где событие уже не просто фиксируется в кадре, но намечается аналитический подход к материалу, где проступает авторская позиция, оценка явления действительности, с которым встретился фоторепортер. Здесь идет активная творческая интерпретация, а не прямая съемка жизненного материала. Но, конечно, в основе снимка по-прежнему лежит конкретный факт. Однако на снимке этот факт как бы сопровождается авторским комментарием.

Создать живую яркую многоплановую картину в фоторепортаже, несомненно, много труднее, чем в любой другой области фотографии. Природа фоторепортажа не допускает никакого вмешательства фотографа в происходящее событие, и съемка здесь возможна только непосредственно по ходу действия: фоторепортер следует за событием, схватывает его узловые моменты. Может быть, за секунду до съемки еще ничего не было в кадре, кроме случайного расположения фигур, тема еще никак не раскрывалась, картина не складывалась. И через доли секунды после съемки все снова смещалось, выходило за пределы кадрового пространства, ускользало. Но спуск затвора фотоаппарата был нажат вовремя, именно в тот момент, когда жизнь, событие сложились в законченную и яркую картину, когда с выбранной точки съемки были видны и центр этого события и характерные проявления поведения людей, взаимосвязи групп людей, их общее действие.

Какого понимания жизни требует работа фоторепортера, какой точности наблюдения! Протекает эта работа в условиях жесткого режима времени, но не следует думать, что на создание картины современности - репортажного снимка фоторепортеру отпущены всего лишь секунды и доли секунды, в течение которых объектив открыт и идет экспонирование пленки. Момент спуска затвора фотоаппарата - это лишь финал более длительного процесса, лишь реализация ранее сложившегося замысла, его обогащение конкретным жизненным материалом. Фоторепортер выходит на съемку как бы запрограммированным, живет событием, словно аккумулирует в себе его энергию и своим творчеством откликается на его узловые моменты.

Всю специфику фоторепортажа определяет документальность фотоизображений: каждый репортажный снимок имеет точный адрес, показывает действительные события, происходящие в определенном месте в определенное время. Репортажный снимок, как никакой другой, говорит нам: раз снято, значит было! И именно документальность делает репортажные снимки такими интересными и убедительными для зрителя.

Художественность репортажного снимка (а она не противоречит документальности, хотя далеко не всегда с ней совмещается) во многом зависит от сложившихся условий съемки. Иногда материал, снятый репортером, не является узловым в жизни и интересным для художественного осмысления. Порой объект съемки бывает полностью лишен живописных качеств. Временами все портят погодные условия и крайне невыгодный для съемки характер освещения. Вот почему множество репортажных снимков не выходит в сферу искусства фотографии, художественных качеств и свойств не приобретает, а лишь выполняет свои информационные функции. На страницах газет они наглядно показывают широкому кругу читателей конкретные события, происходящие в стране, знакомят читателей с передовыми людьми производства и с их достижениями, с новостройками, открытиями, изобретениями, с событиями большого общественного и международного значения. Снимки такого рода безусловно важны, необходимы, играют в печати очень серьезную роль.

Но современный фоторепортаж поражает нас и подлинно художественными произведениями, по силе воздействия не имеющими себе равных в фотоискусстве. Обладая силой документа, они дают зрителю глубокое познание жизни; имея живописно-художественные качества, они дают большое эстетическое наслаждение.

Несомненно, художественный результат стоит в прямой зависимости от творческой одаренности фоторепортера, от его таланта, потому что два репортера в одних и тех же условиях съемки данного конкретного события создают снимки, совершенно различные не только по уровню профессионального мастерства, но и по их художественной силе.

Репортажный снимок становится художественной картиной, когда несет в себе элементы обобщения, когда через единичное, частное раскрываются сущность происходящего и характеры людей; такой снимок создается по законам художественного образа. Подобное изображение эмоционально и вызывает у зрителя сопереживание и определенное настроение. Оно имеет совершенную художественную форму, хотя и создается репортажно, порой в условиях, оставляющих репортеру для финала творческого процесса лишь считанные секунды.

Залог успеха творчества репортера - хорошее знание материала, над которым ему предстоит работать. Тогда, внимательно наблюдая за ходом события, находясь в самом его центре и оценивая весь процесс в целом, фотограф может выбрать наиболее яркие и впечатляющие моменты, характерные для этого события и раскрывающие его сущность. Эти моменты и будут воспроизведены в снимках.

Изобразительное решение репортажного снимка. Формы и композиционные решения репортажных снимков нуждаются в особом изучении. Документальная сущность фотоизображений делает их рисунок весьма специфичным. Здесь часто складываются композиции разомкнутые; нередко фигуры, расположенные у границ кадра, срезаются его рамкой; значительная часть снимка может оказаться в нерезкости при резком сюжетном центре. Весь рисунок кадра становится подвижным, динамичным. Динамичность важна здесь как ни в каком другом виде фотографии, ибо она помогает передать пульс жизни и ее подлинную правду. Таким образом все, что было изложено в беседе о динамичности фотоизображения, следует отнести к фоторепортажу и уделить этой проблеме самое большое внимание.

Своеобразие изобразительных решений репортажных снимков, их свободные, разомкнутые композиции несомненно находят основание в самом характере материала: мы рассматриваем репортажный кадр как "фрагмент времени и пространства", как зафиксированный кратчайший миг события, протекающего во времени и пространстве, выходящем далеко за пределы угла зрения объектива. Смысл кажущейся незавершенности композиции в том, что она должна способствовать сохранению у зрителя впечатления временной и пространственной протяженности, масштабности происходящего. Для репортажного снимка эта незавершенная композиция завершена. Событийный материал не вмещается в классические композиционные формы, свойственные портретной или пейзажной фотографии.

Необходимо особо отметить важность точного и яркого изобразительного решения репортажного снимка. Иногда за счет репортажности съемки и жесткого режима времени, в котором проходила работа, стараются списать неудачную точку съемки, невыразительный ракурс, рыхлый световой рисунок и другие недостатки неслаженной изобразительной формы репортажного снимка. Но репортажность съемки не извиняет этих художественных просчетов. Репортажному снимку, так же как и всякому другому, нужны и лаконичность рисунка, и акцент на смысловом центре, и выразительный свет, и перспективное построение кадра. Более того, серьезность и важность тем, над которыми работает репортер, налагают на него особую ответственность и выдвигают требования особо правдивого, динамичного, эмоционального решения снимка. Известно ведь, что рыхлая композиция, неумелое размещение в кадре ее элементов, вялая тональность могут полностью испортить снимок, и важная тема останется нераскрытой, не будет донесена до зрителя, не привлечет его внимания.



А теперь рассмотрим пример - фото 166 (В. Дворецкий "Мотокросс"). Этот спортивный снимок удачен по изобразительному решению. Мы видим динамичный момент соревнований, наполненный действием, движением. Композиция снимка отчетливо выявляет главное. Смысловой центр кадра становится его изобразительным центром. Хорошо передана обстановка действия, состояние зрителей, следящих за кроссом.

Основой изобразительного решения снимка становится здесь выбор участка трассы и момента соревнования, и выбор этот сделан

удачно. Трасса, по которой проходят участники кросса, обычно связывается с весьма сложным рельефом местности, со спусками и крутыми подъемами, с бродами на небольших речках, с естественными трамплинами. Репортер найдет здесь множество интересных точек съемки. И на одной из таких точек оказался автор фото 166. Выбранная позиция интересна тем, что показывает крутой поворот, который проходит большая группа мотоциклистов. Какое разное у них состояние, как интересно рассматривать этот кадр! Лучше всего положение у центрального мотоциклиста: он хорошо прошел поворот, наклонил машину на вираже, не потерял скорости и стал лидером группы. Фигура его самая динамичная из всех. Этому способствует наклон машины, разворот в профиль по отношению к объективу фотоаппарата, большое свободное пространство, оставленное в кадре по направлению движения. Посмотрите на выражение лица мотоциклиста, взглядом оценивающего трудности следующего участка трассы.

Менее динамична фигура левого мотоциклиста. Известно, что линейные очертания фигуры, обращенной к фотоаппарату в фас, хуже передают движение. А этот мотоциклист и на самом деле потерял на повороте скорость, не сумел пройти его с ходу и помогает машине развернуться, спустив ногу на землю.

У номера пятнадцатого (в центре кадра) заглух мотор. Еще секунда, и его обойдет большая группа мотоциклистов. Момент борьбы на дистанции передан очень выразительно.

Какие же изобразительные средства использованы при съемке? Прежде всего, найдена удачная точка, обеспечившая многоплановость изображения: ключом к композиции снимка является группа переднего плана (два первых мотоциклиста), дальше образуется отчетливый второй план с номером пятнадцатым как центральной фигурой этой группы, еще правее - группа мотоциклистов третьего плана, в глубине кадра - толпа зрителей, и, наконец, фон - стена леса. Встань фотограф не слева, а справа от трассы - многоплановой композиции не получилось бы, изображение стало бы плоским, состоящим только из одной группы мотоциклистов и толпы зрителей за ней.

В репортаже выбор направления съемки - это одновременно и выбор направления основного светового потока. В нашем примере как нельзя более удачным оказался контровый свет. Он хорошо очерчивает контурную форму фигур, которые в этих условиях освещения обращены к фотоаппарату теневой стороной и контрастно рисуются на фоне ярко освещенной пылевой дымки. Светлая дымка, задернувшая всю глубину кадра, усилена контровым светом. Ближущие в солнечных лучах частицы пыли приобретают на снимке повышенную яркость. А на фоне неосвещенного леса эта дымка видна особо отчетливо. Она - важный компонент изображения, помогающий почувствовать жаркую обстановку борьбы на трассе. И она же делает фон более однотонным, убирает лишние подробности.

Итак, выбор момента съемки, правильно найденный характер освещения, динамичное построение кадра, акцент на смысловом центре картины получены в репортажном снимке, имеющем теперь законченное и стройное изобразительное решение.

Из снимков, выполненных репортажно, в особую группу могут быть выделены работы, посвященные темам, событиям, сценам из повседневной жизни человека. Это - фотокартины, подобные тем, которые в изобразительном искусстве относятся к жанровой (бытовой) живописи.

О жанровой фотографии. Сцены из повседневной жизни человека, пристальное к нему внимание, углубленность в его внутренний мир, психологическая точность характеристик, мягкие интонации, улыбка, грусть, юмористические, а порой и сатирические аспекты, особая искренность повествования и вместе с тем социальная заостренность сюжета таковы особенности снимков, которые по аналогии с живописью мы называем жанровыми зарисовками или жанровыми фотокартинами.

Эти аналогии с живописью - дань времени, вызванная историческим ходом становления и развития фотографии как искусства. Известно, что первые русские фотографы в своем творчестве испытывали влияние старшего искусства - живописи, многие из них и сами по образованию были художниками. Уроки живописи нередко становились для них законом и надолго определяли художественные поиски в жанровой фотографии.

Но ничто в фотоискусстве не осталось в застывших, канонических формах, все его жанры прочно связаны с общим ходом исторического развития фотоискусства и фотожурналистики, а отсюда - модификации и содержания и изобразительной формы и выход в современность.

Ярким примером таких видоизменений, такой жизни во времени является модификация жанровой фотографии. Сегодня она настолько отличается от работ мастеров конца прошлого века, что недостаточно наблюдательные люди порой говорят, что этот жанр вообще изжил себя и перестал существовать! Но он, конечно, существует, и его произведения обладают огромной силой выразительности, многое рассказывают зрителю о современном человеке - герое нашего времени.

Жанр стал неузнаваемым прежде всего потому, что изменилось само понятие "повседневная жизнь человека", отражению которой посвящен этот жанр. Для современного человека повседневная жизнь уже не узкий мирок быта, а жизнь общественная, созидательный труд, а досуг - это спорт, театр, кино, музыка, книги... Устремляясь в богатый духовный мир нашего современника, в мир его мыслей и чувств, следуя за его интересами, современная жанровая фотография выходит на масштабные события, на производство, отыскивая там свои сюжеты с их личностными интонациями.

Может показаться, что жанровая фотография где-то смыкается с фоторепортажем. Но это не так. И при укрупнении тематики жанровый снимок никогда не теряет своих главных признаков: человек со всеми сложностями и тонкостями его внутреннего мира по-прежнему дается крупным планом, несмотря на выход жанра из узких рамок быта на более широкие горизонты современной жизни. Остается и свойственная жанру теплота интонации, мягкость, лиричность. Жанровый снимок читаешь как законченный маленький рассказ, новеллу.

В этом жанре у фотографов есть большая сложность в работе. Трудно остаться незамеченным, когда фотограф и его техника встречаются один на один с человеком или небольшой группой людей. Увидев фотографа и направленный на них объектив, люди часто теряют непринужденность и непосредственность, либо принимают специальные позы, либо смущаются, и при этом исчезают естественность их поведения и душевные интонации. Тонкий лиризм сцены или доверительность повествования несовместимы с позирующими людьми, смотрящими прямо в объектив.

Верные помощники фотографа в жанровой фотографии - длиннофокусный объектив, позволяющий вести съемку со значительных расстояний, и методика работы так называемой скрытой камерой; еще более надежны - быстрота реакции фотографа, умение предугадать развитие сцены и запечатлеть ее узловые моменты. В этом-то и сказывается талантливость фоторепортера.



Фото 167 (А. Петров "С победой!") - пример современного жанрового снимка, снятого в ходе спортивного соревнования - мотокросса. Конечно, репортеры здесь сделали немало событийных, репортажных, информационных кадров, которые рассказали о спортивной борьбе, о ситуациях на трассе и пр. Но вот появились кадры с жанровыми интонациями. Они фиксируют сцены, возникающие не в центральном русле события, а вокруг него, и как бы окрашивают событие в яркие дополнительные тона, охватывают его шире, вторгаются в мир чувств, переживаний человека. Следует обратить внимание, что герой снимка изображен укрупненно, а все фото 167 строится как средний план. Эта крупность плана характерна для жанровой фотографии с ее пристальным вглядыванием в происходящее.

Средний план господствует в жанровой фотографии, распространен в ней и крупный план, и почти не встречаются общие планы и отдаленные от происходящего точки съемки. Средний план позволяет показать с нужной степенью приближения центр сюжета и в то же время сохраняет характеристику места действия, передает его атмосферу.

Все эти черты есть в фото 167. Ярко изображен победитель, успешно прошедший сложную трассу мотокросса. Этому помогает лаконичность композиции, нерезкий фон, свет, очерчивающий контуры фигуры. Но и атмосфера события в кадре сохранена, и реакция болельщиков передана, и радость победы так хорошо ощущается. И все это - в одном емком жанровом снимке. И что еще важно - фотограф и процесс съемки остались незамеченными участниками сцены. Отсюда - "эффект присутствия", как бы подключение зрителя непосредственно к происходящему событию.

БЕСЕДА ВОСЕМНАДЦАТАЯ О цветном фотоснимке

Цвет как изобразительное средство фотографии. Зрителям, рассматривающим фотоснимок, приходится мириться со многими условностями. Снимок представляет собой плоскость, но изображается на нем трехмерное пространство. На снимке реально можно воспроизвести только два измерения, а фотографируются объемные предметы. Большинство сюжетов связано с действием, движением, а в кадре фиксируется лишь кратчайший момент движения, развивающегося во времени, только одна фаза. Черно-белая фотография способна передать лишь светлоту предметов, а снимаем мы объекты богатые красками, многоцветные.

Фотограф средствами и приемами фотоискусства стремится преодолеть эти условности и приблизить изображения к пространствам, объемам и цветам действительного мира. Для этого он имеет возможность и в конце концов находить такую точку съемки, такую перспективу, характер освещения и тональный рисунок, которые создают на картинной плоскости художественную иллюзию пространства и объемов. Возникают тона, по светлоте совпадающие с соответствующим природным цветом. Кратчайший момент выдержки оказывается способным охарактеризовать происходящее движение. Изображение словно оживает, вызывает у зрителя точные ассоциации, впечатляет своей правдивостью и художественностью. Условности становятся специфическими особенностями искусства фотографии, и зритель понимает и принимает их, ведь от произведения искусства не требуется, чтобы оно повторяло жизнь, искусство никогда не ставило целью точное копирование жизненного материала, которое, как это ни покажется удивительным, как раз часто лишает снимок и подлинной правды и художественности.

Из всех этих условностей, пожалуй, самой большой является воспроизведение ярких красок природы бесцветной гаммой черно-белых тонов. К этому надо было привыкнуть. Цветная фотография, снимающая эту условность, произвела настоящую революцию в фотоискусстве. Возможности его необычайно расширились.

Фотоизображение с этих пор начинает показывать действительность еще более правдиво и полно, мир теперь воспроизводится во всей его удивительной многокрасочности, в лучших снимках появляется подлинная живописность. Разумеется, в фотографии она выступает в особых, свойственных только ей формах.

Технические средства цветной фотосъемки. Съемочная техника мало изменилась при переходе от черно-белой к цветной фотографии. Теми же остались требования к фото аппарату, поскольку цветная пленка может экспонироваться в любой современной камере. Несколько повысились требования к объективам, предназначенным для цветной съемки, особенно в отношении хроматической аберрации; в этом смысле объективы должны быть исправлены полностью. Такое повышение требований к оптике объясняется следующим.

Как известно, явление хроматической аберрации состоит в том, что лучи света, имеющие различную цветность, по-разному преломляются линзами объектива. Получается, что для лучей разного цвета, один и тот же объектив как бы имеет различные фокусные расстояния. Синие лучи, например, при преломлении отклоняются больше, чем красные, вследствие чего после прохождения сквозь объектив они пересекаются ближе красных. Поэтому в фокальной плоскости не может быть получено резкое изображение белой точки, а образуется так называемый аберрационный кружок рассеяния, имеющий вид цветной точки, окруженной контурами других цветов. Например, если мы поместим матовое стекло в фокусе красных лучей, то увидим изображение красной точки, обведенной синим контуром и контурами других цветов.

При черно-белой съемке хроматическая аберрация приводит лишь к некоторому смягчению оптического рисунка изображения, поскольку все цвета передаются ахроматическими тонами и ошибок в цветопередаче объекта, естественно, не возникает. Цветной же негативный материал регистрирует аберрационные кружки рассеяния в цвете, и основной контур фигуры или предмета на снимке получает цветную обводку. Но, разумеется, эта обводка появляется лишь при съемке объективами с плохой коррекцией.

Вот что приходится учитывать при выборе объектива для цветной съемки. Особо сложной проблемы, однако, не возникает, так как большинство современных объективов достаточно хорошо исправлено к хроматической аберрации. Поэтому один и тот же объектив позволяет с успехом вести и черно-белую и цветную фотосъемку.

Для цветной съемки желательны объективы возможно большей светосилы, поскольку светочувствительность цветного негативного материала значительно ниже, чем черно-белого. Особо ощутимой эта разница становится тогда, когда приходится снимать в условиях относительно невысоких освещенностей.

Возможности использования светофильтров при цветной съемке крайне ограничены. Можно отметить следующие случаи работы со светофильтрами на цветных материалах: использование синего светофильтра для получения ночного эффекта при съемке днем (в кадр при этом не может входить небо, светлое по тону); применение нейтрально-серых светофильтров для снижения освещенности пленки в кадровом окне фотоаппарата и уменьшения экспозиции; использование оттененных серых или синих светофильтров для каширования (частичного перекрытия) поля кадра, например для изменения тональности неба. В последнем случае необходимо, чтобы фотоаппарат имел матовое стекло и был установлен на штативе, без чего невозможно точно определить границу каширования. Могут

быть, конечно, и особые случаи, когда цветные светофильтры применяют для достижения специальных эффектов, которые требуют резкого изменения всей цветовой гаммы.

Но все это в практике фотографии встречается довольно редко, и мы не ошибемся, если скажем, что в большинстве случаев цветного фотографирования съемочные светофильтры не применяются, так как они неизбежно приводят к нарушению правильности цветопередачи.

Все различие техники получения фотографических изображений на черно-белых и цветных негативных материалах заключается в специфических характеристиках этих материалов. Особенности цветных фотоматериалов состоят прежде всего в иной природе цветочувствительности, позволяющей регистрировать цвета со всеми присущими им характеристиками: цветовым тоном, насыщенностью, светлотой. По отношению к черно-белым цветные фотоматериалы имеют более низкую светочувствительность, меньшую фотографическую широту и, следовательно, иные возможности передачи контрастов объекта.

Крайне усложнились процессы обработки светочувствительных материалов и получения отпечатков на цветных фотобумагах. По этим вопросам существует специальная литература, где техника цветной фотографии разработана достаточно подробно. Мы же коснулись этой стороны дела лишь для того, чтобы уяснить, какие изменения и в каких звеньях процесса создания снимка произошли при переходе от черно-белого к цветному изображению.

Композиция цветного снимка. Поначалу может показаться, что в цветном снимке композиционный прием в какой-то мере утрачивает свою силу и значение, поскольку многое теперь решает цветовая гамма, соотношения цветов и их оттенков, колористическая стройность картины. Но многочисленные примеры опровергают такое предположение и показывают, что композиция снимка, обогащенная цветом, по-прежнему остается действенным средством решения тематических задач. Более того, в цветном снимке находят применение принципы построения кадра, разработанные в черно-белой фотографии. Мы сейчас увидим их творческое использование в конкретных снимках (см. вкладку), анализ которых поможет нам найти место того или иного композиционного приема в цветной фотографии и оценить его значение.

Многие цветные снимки строятся по законам равновесия, которые мы уже хорошо освоили в черно-белой фотографии. Однако здесь понятие весомости элемента композиции обязательно включает в себя не только его смысловую значимость, масштаб, форму, но еще и цвет. А сопоставление компонентов рисунка — это уже не только способ добиться их равновесного распределения в пределах поля кадра, но и возможность достижения гармонии цветовых соотношений.

Снимок А. Бушкина «Натюрморт с ромашками» (5) — прекрасный пример уравновешенной композиции. Эффект равновесия достигается здесь следующим образом. Основной объект изображения — букет ромашек на окне — помещен в правой части кадра. Левая его сторона по первому плану свободна, ничем не заполнена. Но зато здесь хорошо разработана глубина: за окном — сад, скамья. Они даются нерезко, мягко и приводят всю композицию в равновесие, поскольку соотношения первоплановых и отдаленных элементов по площади, занимаемой ими в кадре, по их масштабности и резкости найдены правильно.

Но особенно хороши здесь соотношения цветов: они переключаются, повторяются справа и слева, на переднем плане и в глубине, что дополнительно подчеркивает равновесие в заполнении кадра. Например, удачно сочетаются голубоватая покраска откоса окна на переднем плане и голубизна в отдалении, яркие белые тона ромашек и белая скамья в саду. Эти соотношения нужно было увидеть, понять, оценить при съемке. Потребовались вкус художника, опыт мастера. Вот чему следует учиться на таких примерах!

Снимок сделан при естественном дневном освещении, в солнечный день. Окно, на котором стоит ваза с цветами, выходило на теньевую сторону, прямой солнечный свет на предметы натюрморта падал справа, из второго окна. Предметы освещены мягко, так как естественный световой баланс подвергся некоторой корректировке: на вазу с цветами направлен отражатель, подсвечивающий тени. Интересная деталь: А. Бушкин при съемке натюрмортов, как правило, применяет отражатели, имеющие серую покраску разной светлоты. Он правильно подметил, что такой экран дает общее смягчение контрастов ярких, насыщенных цветовых тонов, что при этом, как говорит мастер, возникает некая «общая соединительная гамма, где серый тон становится как бы связующим».



Технические данные съемки: фотоаппарат с размером кадрового окна 6×9 см; объектив с фокусным расстоянием 180 мм. Негативная пленка ДС светочувствительностью 45 ед. ГОСТ. Диафрагма 4. (Такая диафрагма в данном случае выбрана не в связи с требованиями экспозиционного расчета, а является моментом принципиальным, поскольку большое действующее отверстие объектива обеспечивает нужную по замыслу потерю резкости в глубине кадра.) Выдержка 1/10 с. Время съемки 15 ч, июль.

Интересна композиция портрета колхозника Ласурии Таркуна (4), выполненного старейшим мастером цветной фотографии В. Малышевым, работы которого всегда отличаются удивительной изобразительной законченностью, тонкостью колорита, блеском технического исполнения. Чем интересен для зрителя этот портрет? Привлекателен, конечно, сам персонаж — красивый 85-летний человек, мудрый, много видевший на своем веку, добрый, улыбчивый, к тому же очень колоритной внешности. Как достоинство снимка отметим живость, естественность, изящество позы человека.



Художественность исполнения портрета проступает во всем. Посмотрите, например, как решено здесь пространство кадра. Композиция классически точна. Лицо человека обращено в сторону фотоаппарата, и взгляд его направлен прямо в объектив. В. Малышев часто останавливается именно на таком положении портретируемого, так как считает, что это обеспечивает необходимый контакт и общение персонажа и зрителя. Но поворот фигуры здесь таков, что органичным для композиционного рисунка оказывается свободное пространство в правой части кадра. Это пространство мастер использует для того, чтобы ввести в кадр детали строения, связки ярко-красного перца, который сушится на солнце — подробности, характеризующие среду, обстановку. Одновременно детали окружения становятся композиционными элементами, приводящими всю систему рисунка к классическому равновесию.

Как и в черно-белой фотографии, при работе в цвете нередко используются пространственная композиция и активный передний план. Мы видим такое решение в пейзаже А. Бушкина «Старая сосна» (7) и в другом его отличном пейзаже — «Михайловское» (6).

Итак, анализируя цветные снимки, мы не нашли пока ни одного композиционного приема, который не был бы

известен в практике черно-белой фотографии. Из этого можно заключить, что ее опыт имеет огромное значение для развития композиционных форм цветного снимка. Мы уже говорили о том, что элементы композиции, обогащенные цветом, обретают иной удельный вес в общем рисунке, требуют иных колористических связей, но основные принципы композиционного решения цветного снимка близки к уже знакомым нам закономерностям решения кадрового пространства и по его плоскости, и по глубине.

Перспектива цветного снимка. Опыт цветной фотографии показывает, что линейная перспектива в цветном снимке существует в том же виде, как и в снимке черно-белом. Сходы параллельных линий, уменьшение масштаба предметов, расположенных в отдалении, сокращение линий, уходящих вдаль, видны здесь так же отчетливо, как если бы это было изображение ахроматическое. Да это и естественно: ведь изображение по-прежнему рисуется теми же объективами, а выбор точки съемки, как и раньше, закладывает основу перспективного рисунка снимка.

Но вот воздушная перспектива, выраженная в цвете, вносит много нового в цветовую палитру фотохудожника. Как известно, в черно-белой фотографии воздушный слой смягчает рисунок глубины кадра, уменьшает в отдалении контрасты светотени, высветляет дали. Цветной снимок регистрирует еще и цветовые изменения, которые возникают в глубине кадра в связи с тем, что сама воздушная среда тоже имеет определенную цветность. Например, белая туманная дымка, накладываясь на цвета объекта, уменьшает их насыщенность или, как еще говорят, разбавляет цвета.

Посмотрите внимательно на уже упомянутый снимок А. Бушкина «Михайловское» (6). Обратите внимание на то, что голубой цвет воды на первом плане имеет ярко выраженную цветность, в глубине же он теряет насыщенность, разбавляется. Еще энергичнее меняется зеленый цвет деревьев, которые у горизонта вообще теряют зеленую окраску, приобретая оттенок самой воздушной дымки.

Эффект воздушной перспективы в этом снимке усилен в процессе печати: глубина кадра экспонировалась на одну четверть экспозиционного времени меньше, чем остальная площадь поля кадра.

Конечно, воздушная перспектива здесь не просто элемент изобразительной формы снимка и использована не только ради колористического эффекта. Она приобретает важное значение для общей поэтичности снимка, который насыщен таким настроением, что звучит словно строфа из стихотворения А. С. Пушкина: «... по берегам отлогим рассеяны деревни — там за ними скривилась мельница, насилиу крылья ворочая при ветре...» Всего два года назад эта мельница, давно разрушенная временем, восстановлена в селе Михайловском, и теперь пейзаж обрел черты, которые были присущи ему в столь далекие пушкинские времена. Таким он и воспроизведен на снимке.

Приведем технические условия этой съемки: фотоаппарат с размером кадрового окна 6×9 см, объектив с фокусным расстоянием 240 мм. Негативная пленка ДС светочувствительностью 45 ед. ГОСТ. Диафрагма 8; выдержка 1/125, с. Время съемки 14 ч, июнь.

По сравнению с туманной дымкой, еще большие колористические изменения вносят пылевые или гаревые дымки, возникающие вблизи крупных городов. Запыленный или задымленный воздух приобретает бурый оттенок. Он заметно меняет цвета объекта. В ряде случаев получаемый цветовой эффект может быть применен для решения темы, в других случаях он делает съемку невозможной. Как всегда, важна авторская оценка сложившихся условий съемки и сознательное использование эффекта для достижения определенных художественных целей.

Но даже и самый чистый воздух тоже изменяет цвета отдаленных предметов. Ведь светорассеяние происходит и в чистом воздухе при встрече световых лучей с его молекулами. Молекулы являются препятствием только для коротковолновых лучей — фиолетовых, синих, голубых — и рассеивают лишь их. Поэтому в очень чистом воздухе дымка приобретает голубоватый цвет, который и считается собственным цветом воздуха. Молекулярная дымка наблюдается редко, она может встретиться высоко в горах, где воздух чист и прозрачен. Тогда цвета отдаленных предметов приобретают холодноватый голубой оттенок, а в очень большом отдалении сливаются с синевой воздуха.

Освещение при цветных фотосъемках. Как и всякое новое изобразительное средство, цвет поначалу очаровал и увлек фотографов настолько, что в жертву возможно более точному воспроизведению цвета стали приносить многие другие творческие приемы, дававшие прекрасный эффект в черно-белой фотографии. Например, при цветной съемке в те времена наиболее пригодным считался свет, равномерно заливающий весь объект съемки со стороны фотоаппарата, то есть как раз тот самый фронтальный плоский свет, против которого мы так восстаем в черно-белой фотографии. Часто его отстаивали как вообще единственно возможное освещение. В руководствах можно было прочесть, что при цветной съемке необходимо хорошее равномерное освещение всех частей объекта. Фотографируемый объект и фотоаппарат должны быть расположены так, чтобы объект был освещен спереди. Наличие резких контрастов и теней нежелательно.

Объяснялось это следующим образом: цвет правильно воспроизводится на снимке только в том случае, если на объекте съемки имеется достаточный уровень освещенности. Все участки объекта должны быть освещены так, чтобы соответствующие им плотности негатива укладывались на прямолинейном участке характеристической кривой пленки. Если объект освещен неравномерно, если образуется светотень, то в теневых участках, естественно, уровень освещенности снижается, плотности негатива смещаются к области недодержек, и здесь цвета меняются, цветопередача становится неправильной.

Таким образом, точное воспроизведение цвета как такового становилось самоцелью в работе фотографа. При этом совершенно упускалось из виду, что светотень существует в действительности, что в природе цвета меняются в зависимости от освещения. На закате, когда солнце посылает на землю свои последние, багровые лучи, все вокруг пламенеет, сумерки несут с собой синеву; с наступлением темноты цвета вообще перестают различаться глазом, воспринимаются как ахроматические тона.

Осветите синюю поверхность дневным светом, в котором имеется достаточное количество синих лучей. Они отразятся от освещаемой поверхности, дадут возможность увидеть ее именно синей, выявят истинный цвет. Осветите теперь эту же поверхность электрической лампой накаливания, в излучении которой преобладают желто-красные лучи. И вы увидите, что желто-красный цвет лампы накаливания почти полностью поглотится синей поверхностью, ведь она может отразить только синие лучи, отчего и приобретает синий цвет. Вот почему при освещении лампами накаливания синий цвет ощутимо темнеет, приближаясь к черному.

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

Можно ли и нужно ли в фотографии отказываться от следования этим жизненным закономерностям? И стоит ли во имя точного воспроизведения цветов отказываться от богатейших художественно-живописных возможностей в

работе над гармонией колорита фотографической картины? Теперь-то мы легко отвечаем: нет, конечно. Но, как видите, к такому пониманию освещения в цветной фотографии пришли не сразу. Поиски тормозились не только известной робостью в обращении с новым изобразительным средством, но и несовершенством первых негативных фотоматериалов, их низкой светочувствительностью, малой фотографической широтой. Однако боялись не просто технической ошибки — недодержки в тенях (она действительно недопустима), но малейших перепадов в уровнях освещенности, светотени как таковой, хотя даже и несовершенные 262 шейные пленки были в состоянии воспроизвести определенный интервал яркостей. Так что решающими оказывались именно художественные представления, установки творческие.

И получилось, что, приобретая новое изобразительное средство — цвет, фотография на некоторое время утратила другое не менее активное средство — свет. Светотень необходима для передачи объемов, пространств, фактур, пластических форм предметов и существующих в природе разнообразных эффектов освещения. Отказ от светотеневого рисунка в цветном снимке приводит к утрате все перечисленных элементов изобразительности.

Но возникает вопрос: не мешает ли энергичная светотень достижению гармонии цветовых сочетаний и колористическому завершению снимка? Мы можем опереться здесь на опыт живописи. Посмотрите с этой точки зрения на лучшие произведения русской и мировой реалистической живописи, отличающиеся исключительной стройностью и гармоничностью колорита, и вы увидите, что в большинстве из них имеется светотень и воспроизводится определенный эффект освещения со всеми его особенностями.

Более того, можно утверждать, что выразительно построенный эффект освещения, сохранение в картине присущей ему раскладки светотени способствуют соединению цветов в единый колорит. Цвета, яркие и насыщенные в непосредственной близости к источнику света, темнеют и затухают в отдалении, так как в тени они менее различимы, а в глубокой тени и вовсе воспринимаются как ахроматические тона.

При общем равномерном освещении объекта это соединение цветов отсутствует, и они, ничем не связанные друг с другом, в большинстве случаев вносят в картину пестроту и кричащую яркость. Именно такой пестротой и навязчивостью цвета часто отличались первые цветные снимки.

В современной цветной фотографии свободно и естественно возникает тот характер светового рисунка, какой фотограф считает наилучшим для решения данной темы. Эффект освещения, возникающий на объекте или специально построенный при павильонной съемке, воспроизводится со свойственными ему контрастами, раскладкой светотени, силой света и глубиной теней. Можно увидеть на приведенных в этой книге цветных снимках, сколь разнообразны сегодня их световые решения.

«Натюрморт с ромашками» А. Бушкина (5) снят при мягком солнечном свете, главный объект изображения и фон близки по уровню освещенности. В другом его натюрморте — «Апельсины» (8) — объект резко контрастирует с темным фоном, так как для съемки использован направленный боковой свет.



В портретах В. Малышева светотень то более мягкая, то выражена энергично в зависимости от того, какой из световых рисунков соответствует характеру снимаемого человека и особенностям его лица.

В пейзажах А. Бушкина встречается чрезвычайно тонкая градация тонов, такая, какой мы ее видим, например, в работе «Михайловское» (6). А в снимках И. Тункеля — «Джезказган» (3) и Дм. Бальтерманца — «Красноярская ГЭС» (2) использованы удивительно живописные, но вместе с тем совершенно реальные световые эффекты.

И когда мы рассматриваем все эти живописные фотокартины, разве у нас возникает мысль о том, что одни цвета здесь воспроизведены близкими к спектральным, а другие претерпели большие изменения в результате своеобразия светотеневого или светотонального рисунка? Такой мысли не возникает по той причине, что изменения эти естественны, мы хорошо знакомы с ними в жизни и радуемся их удачному использованию при создании художественных произведений искусства фотографии.

Таким образом, становится совершенно очевидным, что одно из главных изобразительных средств фотографии — свет полностью сохраняет свое значение и активную роль

при цветной съемке. При работе с искусственным светом общий уровень освещенности на объекте несколько повышается в соответствии со светочувствительностью негативных фотоматериалов. С учетом меньшей фотографической широты этих материалов уменьшается интервал яркостей на объекте и снижаются контрасты светотени. Но это — лишь количественные и чисто технические уточнения освещения, и на художественные принципы светового решения снимка они влияния не оказывают. Но, разумеется, и все художественные поиски эффектов освещения идут в рамках определенных технических требований. Например, недодержка по теням, лишает негатив необходимых копировальных плотностей, что действительно приводит к большим цветоискажениям, появлению цветных вуалей, то есть к полному техническому браку.

Примеры светового решения цветных снимков. Натюрморт А. Бушкина «Апельсины» (8) снят в комнате у окна при естественном дневном освещении, которое обеспечило получение очень объемного рисунка, для чего обычно требуется точный направленный свет. Этот снимок неоднократно получал высокие награды на международных фотовыставках именно за стереоскопичность изображения. Вот при каких условиях освещения велась съемка этого натюрморта.

Ваза с апельсинами была установлена очень близко к окну. Но обычно из окна в комнату падает достаточно широкий поток света, не дающий эффекта узкого направленного светового пучка. Для того чтобы образовался такой именно эффект, фотограф закрыл большую часть площади окна черной шторой и таким образом превратил световой поток в относительно узкий луч направленного света.

Возникшие на апельсинах и вазе тени подсвечивались отраженным светом, для чего был использован экран, имеющий светло-серую покраску. Экран был установлен на возможно близком расстоянии от натюрморта. Фоном становится стена комнаты в глубине, в 4 м. от натюрморта. Свет из окна на стену совершенно не падал, поэтому она передана темным тоном. Стол, на котором установлена ваза, был накрыт черной бумагой, сверху которой положено стекло. В стекле достаточно отчетливо прорабатывались отражения.

Съемка велась узкоплёночным фотоаппаратом с размером кадрового окна 24×36 мм. Объектив с фокусным расстоянием 50 мм. Пленка ДС светочувствительностью 32 ед. ГОСТ. Диафрагма 8; выдержка 1 с. Время съемки 14 ч; окно выходило на север, на теневую сторону.

В этом смысле еще большие сложности представляет дневное натурное освещение, дающее возможность получить множество интереснейших световых рисунков, но поддающееся корректированию с великим трудом.

Действительно, непросто так мастерски сформировать мощный поток солнечного света, как это сделано в уже упоминавшемся портрете колхозника Ласурии Таркуна (4). Только многолетний опыт работы В. Малышева с управляемым павильонным освещением дает такое понимание световой палитры. Это — настоящая поэзия света: легкий и тонкий солнечный луч скользнул по лицу человека, создав необходимый акцент и оставив в мягкой, отлично проработанной полутени и фон, и фигуру, и все остальные живописные детали этой совершенной портретной композиции. Многое здесь — от вкуса и понимания законов изобразительности. Но, может быть, не меньше — от безукоризненной техничности выполнения творческих замыслов.

В композицию снимка А. Бушкина «Старая сосна» (7) тоже включена активная светотень. Солнце стоит высоко, его лучи падают почти отвесно, и зеленая лужайка вся расцвечена ажурными тенями от ветвей дерева. Посмотрите, сколько здесь возникает оттенков зеленого, какой богатой становится цветовая палитра! Современная негативная пленка отлично справляется с образовавшимся на объекте интервалом яркостей: цвет прекрасно передан и в светах и в тенях.

Этот снимок сделан фотоаппаратом с размером кадрового окна 6×9 см, объективом с фокусным расстоянием 105 мм; негативная пленка ДС светочувствительностью 45 ед. ГОСТ. Диафрагма 8; выдержка 1/25 с. Время съемки 14 ч, июль.

Колорит цветного снимка. В самом начале появления цветной фотографии проблема колорита фотоизображения попросту не возникала. Но и позже она далеко не сразу получила должное решение. Во-первых, как говорилось, делу мешало несовершенство фотоматериалов, а во-вторых, не всегда правильно понимались художественные задачи. Возможность передавать на снимке цвет настолько увлекала фотографов, что они вводили в кадр множество различных, очень ярких и контрастирующих друг с другом цветов, чтобы продемонстрировать технические возможности воспроизведения красочного мира.

Если снимался портрет на фоне яркой зелени, то костюм выбирался красный, а в руках у девушки мог оказаться букет желтых цветов. При съемке павильонных портретов использовались кричащие цветные фоны и т.п. Цветные снимки получались пестрыми, грубыми по цветовым сочетаниям, нехудожественными. Может быть, сегодня и не следовало бы вспоминать ошибки столь отдаленных времен, если бы каждый начинающий фотограф на своем личном опыте не проходил все эти этапы и не повторял тех же ошибок.

Позднее, когда первые увлечения цветом прошли, когда свет снова приобрел свое активное значение, стали появляться работы, интересные и тонкие по цветовому решению, завершенные по колориту. Проблема колорита

цветного фотоизображения встала перед фотографами во всей ее значимости, наметились и основные пути ее решения.

Напомним еще раз о содержании понятия «колорит». Им обозначается взаимосвязь всех цветов и оттенков в картине, их согласованность, взаимообусловленность и подчинение. В произведении реалистического искусства колорит используется для правдивой передачи действительного мира, мира человека, для раскрытия содержания, замыслов художника.

Но что же такое согласование цветов в картине? В литературе по вопросам цветоведения вы можете встретиться не с одной теорией, отыскивающей закономерности сопоставления цветов, их гармонию. Можно найти там и прямые указания на то, что, например, зеленый цвет хорошо согласуется с активным красным, а синий и зеленый цвета плохо увязываются между собой.

В этих теориях есть много интересного и полезного, но есть в них и некоторая опасность для художника, если бы он целиком этим теориям доверился. Дело в том, что художник не может отыскивать сочетания цветов как таковых, в отрыве от реальных предметов, с которыми цвета связаны в жизни. Занявшись таким поиском, вы вскоре убедились бы, что одни и те же цвета в одних случаях дают красивые, гармоничные сочетания, в других производят неприятное впечатление. Например, красные ягоды земляники совершенно естественно и очень живописно сочетаются с яркой зеленью травы. Серьезной трудностью представляется сочетание этих же цветов в костюме человека. И совсем невозможным кажется их сопоставление в покрасках интерьера. Очень важно знать, где именно соседствуют синие и зеленые цвета, чтобы сказать, красиво это или некрасиво. Может быть, их действительно трудно связать в фотографическом портрете, но в пейзаже зеленый луг и синее небо образуют чудесную гармонию.

И потом, ведь существует великое разнообразие оттенков цвета. Какой это был красный и какой именно зеленый цвет соседствовал с ним? Как трактует эти цвета в своей картине художник? Усиливает каждый из них или смягчает контрасты? Может быть, находит промежуточные, связующие тона? Или, возможно, гасит, приглушает всю цветовую гамму, добиваясь определенного художественного эффекта?

Правде и живописности колорита побольше учите у жизни. Внимательно присмотритесь к гармонии естественных цветовых сочетаний. Еще и еще раз поработайте на пленэре — воздушная дымка помогает увязывать цвета. Используйте при съемке самые различные эффекты освещения. Мы уже видели, какое влияние оказывают они на колорит снимка, который складывается и воспринимается всегда в единстве со светотенью.

Конечно, речь идет не о простом копировании тех цветовых сочетаний, которые предлагает нам жизнь. Мы говорим о правдивом изображении действительности средствами фотоискусства, о художественном ее воспроизведении, о трактовке цвета художником и об использовании колорита.



Примеры колористического решения фотоснимков.

Стройность колорита цветного фотоснимка во многом определяется цветами и тонами выбранного для съемки объекта. Однако характер освещения трансформирует цвета и нередко приобретает решающее значение для колорита фотокартины.

Самого пристального внимания заслуживает колорит в портрете абхазского колхозника Ласурии Таркуна (4). Здесь преобладают спокойные, почти ахроматические тона серые, коричневатые; ими закрыта большая часть поля кадра. Это тона связующие. Теперь на их фоне яркими мазками выделяются цветовые пятна, любое из которых прекрасно согласуется с доминирующим в кадре тоном.

Но принципиальной для мастера, для его стиля остается лаконичность решения, сдержанность в использовании изобразительных средств.

Эти принципы, складывающиеся в почерк, стиль, можно обнаружить в любой из работ В. Малышева. Вот еще один его снимок — «Женский портрет» (1). Казалось бы, он ничем не напоминает предыдущих снимков: это крупный план, и палитра красок совсем иная. Теперь колорит строится на сочетании желтого и зеленых тонов. Но проступает тот же лаконизм рисунка, та же нейтрализация

фона, сведение его красок к единому тону, в котором лишь мягко намечается зеленовато-серый оттенок. И,

смотрите, как важна здесь промежуточная ступень — второй план, где нерезко дается ветка с зеленой листвой. Вот как постепенно развивается цветовая гамма: яркий, насыщенный зеленый шарф на первом плане, более мягкая зелень листвы на втором и, наконец, серо-зеленый фон в отдалении. Подлинно художественное решение портрета. И снова в колорит смело вводится светотень, которая удивительно обогащает палитру тонов, объемно, пластично очерчивая форму лица. Портрет снят в условиях естественного освещения. Но как не восхититься выразительностью светового рисунка, который как раз на натуре формированию поддается с трудом! Световое пятно на лице — это солнечный свет, прошедший сквозь листву деревьев, потому он так мягок. Тени насыщены рассеянным светом, отраженным от стены, находящейся довольно близко.

Некоторые подробности, относящиеся к технике съемки: фотоаппарат с размером кадрового окна 6×6 см. Объектив с фокусным расстоянием 100 мм. Негативная пленка ДС светочувствительностью 45 ед. ГОСТ. Диафрагма 5,6; выдержка 1/60 с.

Передний фронтальный свет и колорит снимка. Мы много говорили о важной составляющей общего колористического решения снимка — светотени. Но в природе встречается немало интересных световых эффектов, при которых светотень отсутствует. Таковы, например, условия освещения в пасмурный день, в сильный туман, в сумерки. Бестеневое освещение образуется также в случае, когда световой поток падает на объект съемки спереди, со стороны фотоаппарата. Тогда тени отбрасываются назад, скрываются за предметами и становятся невидимыми.

Выше уже говорилось о том, что при общем равномерном освещении есть опасность образования пестрого фотоизображения, перегруженного деталями, в том числе и цветными элементами. Тогда возникают особые требования к выбору пейзажного мотива: необходимо, чтобы он был гармоничен по тонам, чтобы колорит фотокартины уже сложился в самой действительности. Фотограф должен бережно передать красоту и гармонию природы в естественном соотношении ее красок. В этом ему поможет рассеянный свет или свет, падающий со стороны фотоаппарата.

Решение сложной колористической задачи. Работа И. Тункеля «Джезказган» (3) поражает совершенно необычайным, фантастическим материалом и колоритом, полным неповторимого своеобразия. Снимки этого мастера всегда отличаются высокой художественностью, образностью, оригинальностью и смелостью поиска колорита. И в данном случае он не остановился перед трудностями решения колористической задачи большой сложности. В чем состоит эта сложность?

Картина разветвляется как бы в двух планах: верхняя ее часть — индустриальный пейзаж, а нижняя — открытые медные рудники. Каждая из этих частей картины снята при собственном локальном эффекте освещения. На земле — громадный шар солнца поднимается над горизонтом, заливая пейзаж светом и теплом, под землей — яркое искусственное освещение. Каждый из этих световых эффектов по-своему трансформирует цвета объекта, и теперь на картине возникают как бы два колористических центра: верхний, решенный в теплых тонах золотисто-розового восхода, соседствует с холодной синевой пещер рудника. Казалось бы, это наверняка вызовет деление картины на две самостоятельные части, распад целостного композиционного рисунка. Но этого не происходит, композиция снимка целостна, завершена.

Нас поражает прежде всего правдивость этого снимка: при всей необычности, фантастичности в нем сохранена реальность обстановки, правда света, цвета и тона. Прекрасно найдены соотношения холодных и теплых тонов, посмотрите, как они распределены в картине. В нижней части кадра — только холодная синева. На стыке разреза и поверхности земли синие тона теряют свою насыщенность, темнеют, становятся лишь отблесками синевы пещер. И примерно в этой же силе синие тона повторяются в рисунке неба у горизонта. Выше небо становится сиренево-розовым, но этот новый цвет теперь связан с ярко-синим и промежуточными тонами внизу кадра. Тема получает удивительно многоплановую разработку.

Интересно познакомиться с техникой и творческими приемами создания этого снимка. Посмотрите его еще раз очень внимательно, и вы увидите, что он напечатан с двух негативов. Совмещение — мастерское! Стык двух изображений совершенно незаметен.

Колорит каждой из двух частей снимка основан на собственном эффекте освещения, лежащем в основе светового рисунка. Теплые тона и мягкая светотень — результат солнечного освещения пейзажа. В пещере — искусственное освещение. Но оно не дало привычного желтоватого света — в пещере холодно, сыро и влажный воздух синее в глубине...

Впрочем, может быть, это — только впечатления автора, его восприятие картины действительности, его художественный замысел? Ведь многое здесь доработано в процессе печати. Что ж, художник имеет право на вымысел, если он помогает созданию правдивой, впечатляющей, поэтичной картины.

Цветные репортажные снимки. Цвет как изобразительное средство используется во всех жанрах и видах современной фотографии, приближая изображения к привычным краскам действительного мира, открывая перед фотографами новые творческие возможности.

Во множестве встречаются цветные снимки и в фоторепортаже, где, как и в черно-белых кадрах, репортеру приносит успех оперативность, хорошая ориентировка в течении события и профессиональное умение подметить острый узловый момент. Цвет несомненно обогащает информационный репортаж. Но какие-то специальные задачи, связанные с использованием цвета здесь, как правило, не ставятся.

Но сегодня мастера фоторепортажа не довольствуются решением только комплекса журналистских задач. Все чаще в сфере их внимания оказываются проблемы создания снимка образного. Такие изображения передают не только внешний рисунок события, но в них зримо проступают еще и эмоции — состояние героев, душевные переживания, настроение. Эти черты есть, конечно, и в информационных репортажных снимках, поскольку в зафиксированном характерном моменте сосредоточивается и раскрывается сущность происходящего. Но там изображение становится лишь толчком для возникновения этого эмоционального ряда в воображении зрителя, впечатления которого складываются на основе не только рассматриваемого снимка, но и собственного жизненного опыта и индивидуальных особенностей восприятия. Образный снимок способен формировать эти впечатления, отчего возрастают его обобщающая сила и эмоциональное воздействие. Вот здесь цветное изображение открывает репортеру совершенно особые возможности, поскольку цвет усиливает, делает более энергичным изобразительный ряд фотокартины.

Некоторые выводы. Рассмотренные цветные фотоработы дают некоторое представление о путях решения проблемы колорита в современной цветной фотографии. Цвет больше не возводится в самоцель творчества. Перед нами — снимки, в которых цвет используется очень различно, но всегда так, как этого требует тема, содержание, характер изображаемого материала. Разумеется, жизненный материал преломляется сквозь призму творчества, подвергается осмыслению, творческой интерпретации.

И вот рождается колорит фотоизображения: в одних снимках отчетливо проступает доминирующий золотистый тон, в других — используется буквально вся цветовая палитра; один фотограф строит свой снимок в светлой тональности и сводит цвет чуть ли не к ахроматической гамме тонов, другой — решает свои работы в темной тональности на условных синеватых цветах сумеречного освещения.

Главное направление творчества в портретных и пейзажных работах, в натюрморте и фоторепортаже — активное использование колорита и присущей ему живописной силы для выражения идейно-тематических замыслов, для создания поэтической картины природы или образа портретируемого человека. Краски и цвета понимаются не как внешнее украшение снимков или чисто декоративные элементы фотокартины, а как ее существо, поскольку они становятся неотделимыми от образного строя художественного произведения.