

серия [**Мастер-класс**
для журналистов]

МАСТЕР-КЛАСС ДЛЯ ЖУРНАЛИСТОВ

Л. В. Сёмова

ОСНОВЫ ФОТОСЪЕМКИ

Москва 2013



ББК 76
С30

Одобрено Учебно-методической комиссией
факультета журналистики
МГУ имени М. В. Ломоносова

Рецензент: канд. филол. наук, доцент О. А. Бакулин

Консультанты:

*Кандидат искусствоведения С. Г. Гонков,
фотожурналист С. В. Киврин,
заместитель директора фотослужбы
ИД «Комсомольская правда», бильдредатор И. В. Макеев*

Сёмова Л. В.

С30 Основы фотосъемки. [Мастер-класс для журналистов]. – М.: МедиаМир, 2013. – 128 с.

ISBN 978-5-91177-061-7

Читателям книги предлагается поэтапное освоение основ фотографического творчества, от технических возможностей фотокамеры и главных правил композиции до использования специальных художественных методов и изобразительных приемов. Особый раздел посвящен обеспечению безопасности на фотосъемке, этическим моментам и выбору мест, где на первых порах теоретические знания можно будет использовать практически.

Пособие предназначено для студентов факультетов журналистики, а также для всех, кто интересуется фотографией.

ББК 76

ISBN 978-5-91177-061-7

© Сёмова Л. В., 2013
© МедиаМир, 2013

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем пособии мы ставим целью помочь начинающим сделать первые шаги в освоении современной фототехники и базовых навыков фотосъемки. Мы расскажем о применении отдельных изобразительных приемов в фотожурналистской практике, которые помогут развить визуальный опыт. Если путь к вершинам фотодела представить как лестницу с крутыми ступенями, то мы предлагаем попробовать подняться на самую первую из них: умело использовать возможности фотокамеры для решения своих творческих задач, чтобы радовать фотографиями друзей и знакомых, а впоследствии, возможно, достичь подлинного мастерства и успехов в профессии.

Для начала вам понадобится не так уж много: зеркальный фотоаппарат, наблюдательность и терпение, умение фантазировать и предчувствовать ситуацию, быстрая реакция, чувство вкуса и чувство меры, чувство юмора и чувство ответственности, а также умение сделать правильный отбор.

А начнем мы с технических возможностей аппаратуры, затем коснемся вопросов фотокомпозиции и содержательной стороны фотоснимков.

УСТРОЙСТВО ЗЕРКАЛЬНОЙ ФОТОКАМЕРЫ

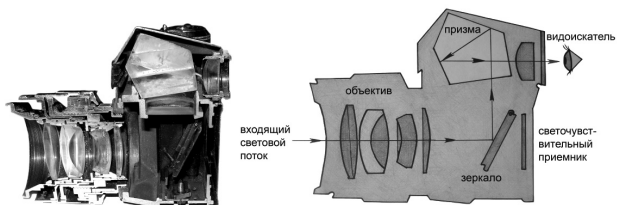


Фото 1

Рис. 1

На фото 1 мы видим в разрезе фотоаппарат «Зенит» – отечественную пленочную, или аналоговую, камеру. На рис. 1 тот же разрез дан в виде схемы, показывающей, как преломляется свет при попадании на светочувствительный фотоматериал, ведь именно под воздействием отраженного предметами света мы получаем их изображение. Светлые предметы отражают лучи (больше), темные – хуже (меньше).

Фотоаппарат состоит из корпуса (тушки) и объектива. Проходя через систему линз объектива и отразившись от зеркала, световой поток попадает в призму, и в видоискателе человеческий глаз видит изображение. В момент открытия затвора зеркало поднимается, и свет воздействует непосредственно на пленку или матрицу.

Размер матрицы имеет существенное значение. С ним связано качество получаемого изображения.

Отступление первое. С момента изобретения фотографии Дагером и Ньепсом в 1839 г. фотографы и ученые разных стран искали пути совершенствования фототехники и материалов. Дагер открыл способ получения изображения на металлической пластине (названный дагеротипией), такое изображение невозможно было тиражировать. Вслед за ним Тальбот изобрел негативно-позитивный процесс, позволявший делать любое количество отпечатков, а также увеличивать их. Уже в середине 1850-х гг. получает распространение мокроколлодионный процесс, при котором негативное изображение получалось на стеклянной пластине, покрытой светочувствительным слоем. Процесс был трудоемким: нужно было очистить стекло от малейшей пыли, равномерно покрыть его в темноте тонким слоем раствора, вставить в аппарат и снимать, пока слой не высох. Пластины были размером 24 × 30 см и даже 40 × 60 см, они были тяжелы и могли разбиться. Мы не случайно говорим о размере изображений первых десятилетий развития фотографии. В музеях, на выставках, в книгах даже неискушенный зритель может заметить качество изображения: хорошо прочитываются мельчайшие детали, богатая градация полутонов, глубина объема и т. д.

В середине 1880-х гг. появились сухие бромосеребряные пластинки фабричного производства, они были дороги, но заметно облегчили труд фотографа. Примерно тогда же начали выпускать и фабричную фотобумагу разного качества. Одновременно шли поиски еще более совершенного и легкого в использовании фотоматериала.

В 1878 г. в России петербургский фотограф Иван Болдырев изобрел гибкую «смоловидную» пленку. Она не поддавалась действию жары и холода, даже в кипящей воде не теряла эластичности. Изобретение И. Болдырева высоко оценил Д. И. Менделеев. Но в России не нашлось предпринимателя для серийного выпуска гибких пластинок.

Поэтому первенство изобретения прозрачной пленки и ее промышленного производства принадлежит Джорджу Истмену. В 1880-х гг. организованное им акционерное общество «Кодак» стало выпускать пленку на целлулоидной основе. Продукт получил быстрое распространение, а портативные фотоаппараты «Кодак» в короткий срок во много раз увеличили число фотолюбителей.

С 1924 г. любимой камерой фотожурналистов становится «Лейка», первый аппарат, снабженный узкой пленкой с размером кадра 24 × 36 мм. Первая модель была предложена в 1913 г. Оскаром Барнаком, работавшим на заводе Карла Цейса в Вецларе. Камера была компактна, легка и надежна, работала тихо. Качество оптики до сих пор неповторимо, тщательно сохраняется секрет варки стекла. С негативов, снятых «Лейкой», можно делать очень большие увеличения без потери качества. И еще одно преимущество: это системная камера, то есть все объективы подходят ко всем моделям.

Однако в нашей стране стеклянные пластины еще долго были в употреблении. В начале 1920-х годов известный советский фоторепортер Петр Оцуп снимал на них В. И. Ленина.

Кроме узкоплёночных, существуют камеры среднего формата с размером кадра 6 × 6 и 6 × 9 см. Широкоформатные камеры имеют размер кадра от 9 × 12 см.

В компактных камерах размеры матрицы цифровых фотоаппаратов невелики. Однако технический прогресс сегодня позволяет и компактными камерами снять кадры высокого технического качества. Купив зеркальную камеру с возможностью смены объективов, мы обнаружим в инструкции слово кроп-фактор.

Кроп-фактор. Мы уже знаем, что размер кадра узкой пленки 24×36 мм. Полноформатная камера имеет матрицу такого же размера. Это профессиональные камеры. У *Canon* – *Canon 5D, Mark II* и *3 S*. Качество фотографий, сделанных полноформатными камерами, естественно, выше.

У моделей *Canon* серии 100 и 10 матрица в 1,6 раза меньше размера кадра узкой пленки, то есть они имеют кроп-фактор 1,6. У некоторых моделей кроп-фактор 1,3. Это означает, что размер матрицы в 1,3 раза меньше размера кадра узкой пленки. При выборе аппаратуры необходимо учитывать, что на камере с кроп-фактором 1,6 объектив с фокусным расстоянием 50 мм будет соответствовать объективу 80 мм.

ТИПЫ ОБЪЕКТИВОВ

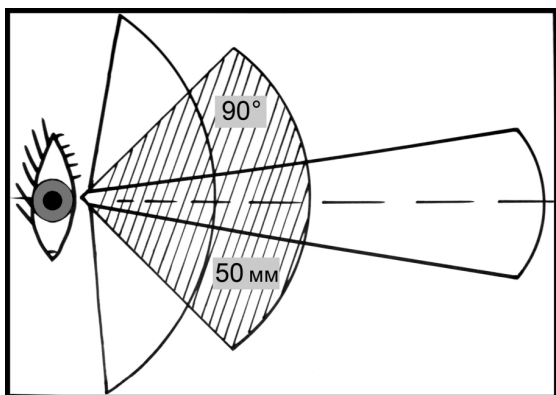


Рис. 2

Угол зрения человека примерно 90° , ему соответствует объектив с фокусным расстоянием 50 мм. Объектив с меньшим фокусным расстоянием называется широкоугольным. Объектив с большим фокусным расстоянием называется длиннофокусным (или телеобъектив). У телеобъектива угол охвата небольшой. Зрительно он приближает объект, а также «сплющивает» пространство, отчего объекты, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга, кажутся расположенными рядом. Широугольный, или короткофокусный, объектив «видит» окружающее широко. Одно

из его оптических качеств – близко находящиеся предметы кажутся больше своих реальных размеров.

Вторая важная характеристика объективов – светосила. У профессиональной оптики постоянная большая светосила: 1,2; 1,4; 1,8; 2,8. Эти цифры означают, что можно снимать в условиях низкой освещенности. Профессиональную оптику отличает также качество линз и их герметичность. Однако профессиональные объективы имеют большой вес, довольно высока и их цена. Возможно, на первых порах достаточно будет зум-объектива с переменной светосилой 3,5–5,6. Например, объектив фирмы «Тамрон» с фокусным расстоянием 28–300 мм на широком угле имеет светосилу 3,5, на 300 мм – 6,3. Такой зум позволяет обойтись одним объективом, он относительно недорогой и легкий. Вес его всего 0,5 кг, в отличие от профессионального телеобъектива *Canon* 70–200 мм (светосила 2,8), который весит 1,5 кг и с которым нам точно потребуется второй объектив из этой линейки – 24–70 мм (светосила 2,8). Это еще плюс 1,5 кг. Вес аппаратуры имеет значение для девушек, а также в поездках и путешествиях.

Наличие у нас зеркальной камеры не исключает использования компактной. Бывает много ситуаций, когда невозможно работать профессиональной аппаратурой, здесь компактная камера незаменима. В последнее время допу-

стимо снимать на *iPhone* и *iPad* даже в практике газетного репортера – в тех случаях, когда скорость передачи информации важнее качества изображения.

Все зависит от того, что именно нужно снять. В театре необходим объектив с фокусным расстоянием не менее 200 мм и большой светосилой. Для профессиональной съемки спорта понадобится объектив 400 мм. Есть объективы 600 и 1000 мм, а к ним телеконверторы, увеличивающие фокусное расстояние. На этапе освоения технических возможностей новой камеры они нам не пригодятся.

Добавим, что не стоит выкидывать оставшиеся в доме старые фотопринадлежности. Например, объектив «Гелиос», стоявший на фотоаппаратах «Зенит» (фокусное расстояние 50 мм), имел неплохое качество линз и светосилу 2. Сегодня без труда мы можем найти переходные кольца с «Гелиоса» на *Canon* или *Nikon*. Единственное «неудобство» – наводить на фокус нам придется вручную. Объектив «Гелиос» можно самостоятельно переделать в объектив типа «монокль» (подробные инструкции есть в Интернете). Монокль – однолинзовый объектив, который дает мягкий расплывчатый рисунок и очень хорош для передачи настроения в фотографии, будь то съемка дождя, метели, солнечного весеннего дня или портрета близкого человека.

Можно попробовать произвести фотосъемку во-все без объектива! Простейшее устройство для этого называется *стеноп*. Мы легко можем сделать его из крышки для отверстия под объектив. Для этого в центре его буравчиком делается дырка. Ее края нужно зашкурить. С внутренней поверхности приклеить скотчем кусочек жестяной банки (поверхность жести закрасить черным маркером во избежание бликов). В его центре в свою очередь нужно сделать отверстие очень тонкой иглой, края также зашкурить. Съемка через стеноп дает очень сильно размытый рисунок. В момент съемки мы не видим кадра, работаем вслепую. Выдержка при этом будет очень длинной (подбирается вручную). На ярком дневном свете можно обойтись без штатива. Чем меньше отверстие, тем более резким получается рисунок. Но, повторяюсь, изображение все равно будет очень нечетким.

ПОНЯТИЕ ЭКСПОЗИЦИИ

Экспозиция – количество света, попадающего на матрицу. Оно зависит от светочувствительности материала (пленки или матрицы), выдержки и диафрагмы.

Светочувствительность – способность вещества или материала изменять свои химические или физические свойства под действием света

(электромагнитного излучения в диапазоне, видимом человеческим глазом), за исключением теплового воздействия.

Выдержка – интервал времени, в течение которого свет воздействует на участок светочувствительного материала для сообщения ему определенной экспозиции.

Диафрагма (от греч. διάφραγμα – перегородка) в фототехнике – устройство объектива фотокамеры, дающее возможность регулировать относительное отверстие, то есть изменять количество проходящего через объектив света, что определяет соотношение яркости оптического изображения фотографируемого объекта и яркости самого объекта; а также позволяющее устанавливать необходимую глубину резкости.

Изменяя один, два или все три параметра, фотограф устанавливает экспозицию, нужную ему для решения творческой задачи.

При съемке аналоговой камерой чувствительность можно было изменять только вместе со сменой пленки. Вплоть до 1990-х гг. в нашей стране ходовой была черно-белая пленка с чувствительностью 100 и 200 АСА. 400 АСА выдавалась фотокорреспондентам в очень ограниченном количестве и на самые ответственные съемки. В Агентстве печати «Новости» в 1980-х гг. использовались цветные негативные пленки Кодак и Фуджи чувствительностью до 800 АСА.

Цифровые камеры последнего поколения имеют чувствительность, превышающую

100 000 единиц. Для сравнения: на камере *Canon 20D* максимальная светочувствительность всего 3 200 единиц.

При установке чувствительности нужно учитывать, что на больших величинах появляются так называемые «цифровые шумы» в виде «зерна». Бороться с ними возможно в графических редакторах, но лучше при съемке подбирать параметры экспозиции таким образом, чтобы «шумов» не было.

Основная линейка выдержек: 1/1000 сек; 1/500; 1/250; 1/125; 1/60; 1/30; 1/15; 1/8; 1/4; 1/2 сек; 1 сек и т. д.

Самая короткая из представленных в этой линейке – 1/1000 сек, самая длинная – 1 сек.

В *Canon 5D Mark II* это 1/8000 сек и 30 сек соответственно.

Основная линейка диафрагм: 2; 2,8; 3,5; 4; 5,6; 8; 11; 16; 22.

Наибольшее количество света дает использование диафрагмы 2 в этой линейке, наименьшее – диафрагмы 22.

Разница между указанными показателями составляет *одну ступень* и дает изменение экспозиции в 2 раза. Увеличение экспозиции на одну ступень сделает изображение светлее в два раза.

При изменении выдержки или диафрагмы мы видим промежуточные значения: чтобы изменить экспозицию на одну ступень, нам надо щелкнуть колесиком три раза. Это так называе-

мые *шаги ступени*. Через меню можно установить количество шагов. По умолчанию их 3.

На рис. 3 схематично представлены линейки выдержек и диафрагм в соотношении друг с другом.

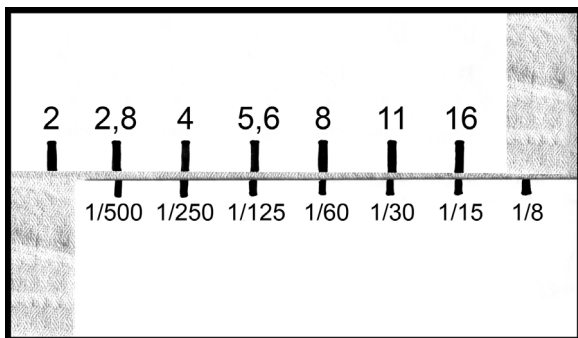


Рис. 3

Рисунок не означает, что соотношения могут быть только такими. Но при одинаковой светочувствительности комбинация, например, диафрагмы 5,6 и выдержки 1/125 сек даст изображение той же яркости, что и соотношение диафрагмы 16 и выдержки 1/15 сек. В чем же разница?

Разница принципиальна. Выдержка отвечает за резкость изображения, а диафрагма – за глубину резкости.

Чем короче выдержка, тем более резкое изображение (в особенности с движущимися

объектами) мы можем получить. Капли воды бьющего фонтана «замораживаются» на выдержке $1/800$ сек и короче. Длинная выдержка нужна, когда, напротив, мы желаем получить изображение «смазанным», живописным, динамичным. Только опыт подскажет, с какой выдержкой следует снимать движение автомобиля, лошади, велосипедиста, человека. Опытные мастера снимают на длинной выдержке ($1/8$ и даже $1/4$ сек) без использования штатива. Начинающему фотографу нужно долго тренироваться или использовать штатив¹.

Глубина резкости тоже очень важна, это пространство, в котором все объекты будут в фокусе. Она зависит не только от диафрагмы, но и от фокусного расстояния. Меньше фокусное расстояние – больше глубина резкости.

В отдельных случаях нужна большая глубина резкости. Например, на многоплановом пейзаже, где нам важны все планы изображения, вплоть до горизонта. Снимаем портрет в помещении, как говорят, в привычной человеку среде. Важны все детали окружающей обстановки, все они должны быть читаемы и резки. В обоих случаях закрываем диафрагму, то есть увеличиваем диафрагменное число: выбираем 11, 16 или 22. Нужно помнить, что при диафрагме 16 в кадре могут получиться пятна от пыли на

¹ Подробнее об этом см. в разделе «Отдельные изобразительные приемы. Длинные выдержки».

матрице. А при диафрагме 22 запечатленными окажутся и все частицы, висящие в воздухе! Это будет особенно заметно на светлом фоне. Тогда потребуется кропотливая и долгая постобработка по вычищению изображения.

В других случаях нам не требуется большая глубина резкости. Например, мы снимаем портрет на фоне пейзажа, нам надо выделить главное в изображении, то есть человека, а фон за ним размыть. Здесь мы будем варьировать диафрагму, выбирая значения 5,6, 4, 2,8 или еще более открытую «дырку», если позволяет объектив. При изменении фокусного расстояния объектива можно заметить, что чем длиннее фокус, тем более размыт дальний план. То же наблюдаем при приближении к объекту съемки: чем ближе камера к снимаемому, тем более размытый получаем фон.

Таким образом, светочувствительность, выдержка и диафрагма являются *изобразительно-выразительными средствами фотографии*.

ВЫБОР РЕЖИМА СЪЕМКИ

У нас в руках профессиональная или полупрофессиональная камера. И мы хотим делать высококлассные фотографии. В таком случае

автоматический режим или режим «P» не для нас. Мы будем пользоваться режимом приоритета диафрагмы «AV», режимом приоритета выдержки «TV» и ручным режимом «M».

Режим приоритета диафрагмы означает, что в этом случае для нас главным является именно диафрагменное число (и глубина резкости изображения). В режиме «AV» фотоаппарат сам подбирает выдержку, опираясь на «мнение» встроенного фотоэкспонетра. Режим замера экспозиции наиболее универсальный – по всей плоскости кадра (значок глаза с точкой внутри).

В режиме приоритета выдержки «TV» определяющим для нас является ее длительность, а фотоаппарат подбирает диафрагму.

В режиме «M» и то и другое мы устанавливаем вручную.

На внешней панели фотоаппарата, а также внутри, когда мы смотрим в видоискатель, мы видим шкалу. Бегунок должен быть посередине, чтобы получилось изображение нормальной яркости (рис. 4.1). Двигая колесиками выдержек и диафрагм, устанавливаем бегунок в среднее положение. Очень часто бывает так, что нам нужно сделать светлые участки светлее. В этом случае бегунок уводится вправо («в плюс»). Светлее будут и темные участки изображения. В противном случае мы уводим бегунок влево («в минус»). Темные участки становятся темнее, темнее становятся и светлые (рис. 4.2).

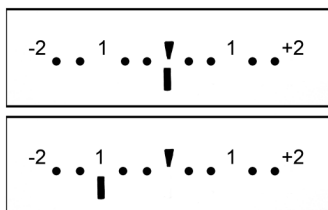


Рис. 4.1 и 4.2

Эти возможности нужны нам опять-таки для решения творческих задач. Ручной режим очень эффективен при студийной съемке или тогда, когда освещенность объектов остается постоянной. В случае же репортажной съемки, например на уличных мероприятиях, удобнее пользоваться режимами приоритета выдержки или приоритета диафрагмы. Правильно ли выбрана экспозиция, показывает *график гистограммы* на нашей камере.

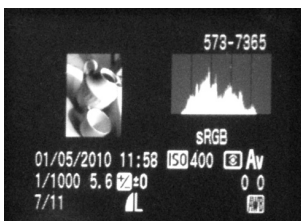


Фото 2а

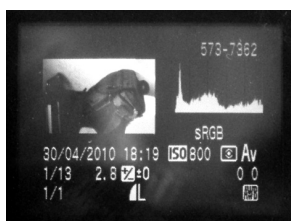


Фото 2б

Фотограф Людмила Сёмова

Справа на графике находятся света, слева – тени. Сам график отображает тоновый диапазон нашей фотографии. К слову, если мы откроем фотографию в программе *Photoshop*, то увидим ту же гистограмму.

На фото 2а, судя по гистограмме, изображение более «правильное»: отсутствуют пересвеченные либо чрезмерно затемненные части, в которых не будет никакой информации.

На фото 2б справа на графике видно, что в изображении есть места пересвета (они действительно есть). Если включена соответствующая функция, то места эти будут мигать, сигнализируя о том, что экспозиция выставлена некорректно. Как мы можем эту ситуацию исправить, работая в режимах «AV» или «TV»?

Поможет функция *экспокоррекции*.

Ее применение дает изменение экспозиции на величину от 1 шага до 2 ступеней (на некоторых моделях от 1 шага до 3 ступеней). Но следует учитывать, что в режиме приоритета диафрагмы применение минусовой экспокоррекции даст удлинение выдержки, а в режиме приоритета выдержки – закрытие диафрагмы (и увеличение глубины резкости).

Очень часто экспокоррекция необходима. Например, в яркий солнечный день, при съемке свадьбы, если платье невесты белое, можно сразу ставить экспокоррекцию -1. В театральной съемке я тоже, как правило, ввожу такую экспокоррекцию. Это позволяет избежать пере-

света на белой одежде актеров, на части лиц со стороны осветительных приборов и вдобавок затемняет задник, где часто находятся незаметные для зрителя, но видные объективу лишние предметы (декорации, балки, провода и др.).

Плюсовая экспокоррекция позволяет лучше проработать детали в темных участках изображения, но может дать пересвет в светлых. Вводя ту или иную экспокоррекцию, фотограф решает, что ему важнее в каждом конкретном случае.

При выборе экспозиции нужно учитывать, что экран монитора фотоаппарата ярче экрана компьютера, а экран компьютера ярче самого изображения. Фотография, которая на компьютере казалась нормальной по экспозиции, может оказаться темной, будучи напечатанной даже в профессиональной фотолаборатории. Это важно при подготовке к печати. Можно заранее немного осветлить снимок, следя за тем, чтобы светлые участки не оказались «выбитыми», т. е. без деталей.

Осветление требуется далеко не всегда. Иногда, напротив, нужно затемнить второстепенные участки изображения и лишние детали. Эта операция аналогична процессу «запечатывания» в негативно-позитивном процессе. С ее помощью выделяется главное в кадре.

При профессиональном занятии фотографией понадобится калибровка монитора, которую целесообразно доверить специалистам. Монитор фотоаппарата также поддается калибровке.

ЦВЕТОВАЯ ТЕМПЕРАТУРА

Еще одна важная для нас установка на камере – баланс белого «WB». От него зависит правильная цветопередача на изображении. Можно потом долго в *Photoshop* исправлять ошибки, допущенные при съемке, но лучше все сделать сразу правильно.

Каждый источник света имеет свою цветовую температуру (и свой преобладающий оттенок). В серый день и в солнечный день привычный пейзаж будет окрашен по-разному.

Свет бывает искусственный и естественный, постоянный и импульсный. Естественный постоянный свет – солнце, луна; импульсный – молния. Искусственный постоянный – лампы накаливания, люминесцентные лампы; импульсный – лампы-вспышки.

Чем более заметен желто-красный оттенок источника света, тем ниже его температура. Чем синее свет, тем она выше.

Универсальный режим на камере – автоматический баланс белого («AWB»). Очень часто его бывает достаточно.

Есть режим со значком буквы *K*. Он позволяет установить баланс белого цифровыми значениями температуры в Кельвинах.

2 000° K – свеча, костер, солнце (восход, закат).

3 200° K – лампа накаливания (на камере есть соответствующий этой температуре значок).

4 000° К – лампа люминесцентная, белая, ее спектр от зеленого до желтого (на камере также есть соответствующий значок длинного прямоугольника). Очень неудачный свет, у всех люминесцентных ламп разная температура. Особенно сложная ситуация, когда в помещении имеется свет из окна и свет люминесцентных ламп. Изображение может получиться местами зеленым, местами – синим. Подстроиться под такое «разнообразие» трудно.

5 200° К – солнце в 2 часа дня (значок на камере в виде солнца).

5 500° К – вспышка (значок на камере в виде молнии).

6 000°–7 000° К – туман, облачность (значок на камере в виде облака). В воздухе очень большое количество мелких частиц, они задерживают красные лучи, поэтому преобладает голубой компонент.

8 000° К – человек в тени, освещенный отраженным светом: синева преобладает (значок на камере в виде домика и тени).

15 000°–20 000° К – небо (хотя оно только отражает свет солнца).

Режим ручной установки баланса белого (значок двух пустых треугольников и темного квадрата между ними) позволяет установить баланс вручную, по белому листу бумаги, помещенному перед объектом (либо по белой рубашке объекта). Хороший, но не очень оперативный способ. Порядок его нужно смотреть в инструк-

ции. Эту манипуляцию фотографы и операторы называют «отбеливаться».

Чтобы при свете костра (свечи) сделать цвета еще более насыщенными и сочными, надо поставить баланс туч или тени. Это усилит желто-красные оттенки спектра. А если в тумане поставить баланс по лампе накаливания, в кадре усилится голубой оттенок, он придаст изображению ощущение холода.

Таким образом, баланс белого в умелых руках также может стать изобразительно-выразительным средством.

В меню камеры есть настройка съемки в *черно-белом варианте*. Можно цветное изображение перевести в ч/б и позже, в графическом редакторе, и для этого есть несколько способов. Однако если сразу снимать в ч/б варианте, изображение будет иным. Также в настройках камеры есть *встроенные фильтры* к режиму черно-белой съемки.

Фильтры усиливают контраст, воздействуя на оттенки. В изображении, где красный объект расположен на зеленом фоне, без фильтра все будет равномерно серым. Чтобы сделать, например, зеленую траву светлее, ставим фильтр того же цвета. Трава станет светлее, а небо, наоборот, темнее.

Оранжевый и красный фильтр в пейзажной съемке усиливают контраст очень заметно и делают небо практически черным. В портретной съемке красный фильтр сделает лицо бледным.

ОСВЕЩЕНИЕ

Мы видим объект, освещенный неким светом. Можем оценить его размер, цвет, фактуру и объем. Но мы смотрим двумя глазами, объектив видит иначе. В фотографии объем передается за счет светотональных переходов на объектах, создаваемых источниками света.

В изображении мы различаем светá, тени и блик (самое яркое место). На глянцевой поверхности от блика не избавиться. Тени есть собственные (на самом предмете от источника света, выявляют его форму и объем) и падающие (отбрасываемые предметом на окружающую обстановку).

Между светáми и тенями – полутона. Контрастный резкий свет создает контрастный, светотеневой рисунок (тени резкие). Мягкий рассеянный свет создает светотональный рисунок (есть переходы от света к тени).

Для смягчения света (и естественного, и искусственного) можно использовать отражатели и рассеиватели. Когда мы располагаем отражатель с теневой стороны объекта, он отражает свет основного источника, заполняющий тени. Отраженный свет для смягчения теней называется *заполняющим*.

Рисующий источник света – всегда один. Вернее, их может быть и несколько, но направленных в одну сторону.

Моделирующий источник света создает световой акцент (например, фонарик, подсвечивающий глаза).

Заполняющих источников света может быть много.

Самый живописный свет – естественный. В фотографии есть понятие «режимный свет», оно означает достаточно короткий временной промежуток перед восходом солнца и после его заката, когда яркость неба становится сопоставима с яркостью объектов на земле. Это время особенно выгодно для фото- и видеосъемки. Яркое солнце середины дня (примерно с 11 до 16 часов) создает очень сильный контраст, резкие тени, а свет плоский. В такие часы лучше не снимать.

Портретную съемку в домашних условиях разумно начинать именно со светом из окна в утренние и вечерние часы. В качестве искусственного источника света удобны простейшие лампы «на прищепках». Стоят они недорого, простота применения очевидна. Для подсветки теневых участков можно использовать подручные средства: белый лист бумаги формата А3, зеркало, белую ткань. Хотелось бы добавить пару слов о фоне. Если мы собираемся хотя бы время от времени производить фотосъемку в домашних условиях, очень полезен будет кусок черной матовой ткани (флис, вельвет с мелким рубчиком) размером 1,5 × 1,5 м. Легко укрепляется прищепками, легко убирается, когда работа сделана.

В стандартной квартире вариантов освещения не очень много (размеры помещения не позволяют разнообразить перемещение источника света и расстояние до снимаемого объекта). Зато есть возможность арендовать для съемки фотостудию. И здесь уже попробовать разные схемы.

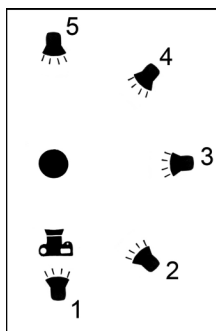


Рис. 5. Освещение объекта одним источником света

Пять позиций лампы относительно объекта съемки. Фотокамеру не перемещаем (рис. 5).

1. Фронтальное освещение дает плоский рисунок и не выявляет фактуру.
2. Диагональное освещение под 45° слева. Классический вариант для съемки портрета и архитектуры.
3. Боковое освещение выявляет фактуру, такой свет называется фактурный или скользящий. Может падать сбоку по уровню объекта и сверху под углом.

4. Диагональное освещение под 45° сзади. Задне-диагональное освещение выявляет объем. Может возникнуть красивый «световой шнурок» по краю объекта.
5. Контровое освещение (контражур) рисует силуэт. Мы получаем четкую форму без деталей.

До сих пор речь шла о постоянных источниках света. Постоянный свет требует выдержки. Как сделать картину светлее? Для этого существует пять способов.

1. Усиление света.
2. Приближение источника света.
3. Увеличение выдержки.
4. Открытие диафрагмы.
5. Повышение чувствительности.

У студийных осветительных приборов обычно бывает две лампы: пилотного, или постоянного, света и импульсного. Импульсный свет во много раз мощнее постоянного. Используя импульсный свет, выдержку можно сделать короче. А чувствительность поставить минимальную.

Импульс молнии длится $1/5000$ сек. Импульс вспышки $1/800$ сек, это в 4 раза меньше, чем скорость затвора. При съемке со вспышкой выдержку мы устанавливаем $1/125$ сек. Если сделать выдержку короче, часть кадра будет черной, так как при отсутствии синхронизации скорости затвора камеры и импульса вспышки шторки затвора блокируют экспозицию на часть кадра.

Мощность – ведущее число вспышки. Чем больше число, тем она мощнее. У встроенной вспышки ведущее число 12. У вспышки Canon 580 – 58. Мощность студийных вспышек гораздо больше. Силу импульса студийной вспышки можно регулировать. Зажигают ее внешняя вспышка на фотоаппарате, специальный соединительный шнур от камеры к прибору или трансмиттер (устройство дистанционного управления). При студийной съемке используются разнообразные рассеиватели и отражатели. Все они служат изменению характера освещения сообразно задумке фотографа.

Софт-боксы – насадки на студийные лампы в виде короба с полупрозрачным рассеивающим материалом (иногда в несколько слоев) – создают мягкий световой поток. Бывают разных форм и размеров. Фотозонты дают рисунок более контрастный, чем софт-боксы. Характер светового потока зависит от внутренней поверхности фотозонта: поверхность серебристого цвета дает холодный оттенок. Золотая – теплый оттенок, цвету кожи добавляет эффект загара. Белая поверхность не дает оттенка.

Лайт-диски – приспособления круглой или овальной формы разного размера – используются вместе с вышеописанным оборудованием или отдельно. Материал лайт-дисков может быть серебристый, белый, золотой и даже черный! Полупрозрачный лайт-диск используется

на просвет. Он помещается между основным источником света и снимаемым объектом. Степень рассеивания зависит и от размера диска, и от расстояния между диском и источником света. Можно создать рассеянный свет до полного уничтожения контрастности.

Во многих случаях фотографу и в репортажной съемке без помощи вспышки не обойтись. Свет ее резкий, контрастный, не живописный. Профессионалы говорят: если возможно, снимайте без вспышки! Однако бывает, что без нее невозможно.

У внешней вспышки есть автоматический режим «*ETTL*». В этом режиме силу импульса она рассчитывает сама, оценив установленные диафрагму, чувствительность и имеющееся расстояние до объекта. Мы можем изменить фокусное расстояние на вспышке: от 24 мм до 105 мм (на вспышке *Canon 580*). Этим параметром мы можем регулировать «ширину» импульса. На 105 мм он уже, чем на 24 мм.

На вспышке есть ручной режим «*M*», в нем мы можем регулировать еще и мощность вспышки от 1/1 до 1/128 импульса. Этот режим дает экономию энергии батареи.

В режиме «*Multi*» вспышка дает одинаковые импульсы через равные промежутки времени, т. н. стробоскопический эффект. Он может использоваться, например, при съемке в клубе, в рекламной съемке, но редко используется в практике фоторепортера.

Если нам предстоит съемка со вспышкой, целесообразно прийти заблаговременно и, попробовав на месте все варианты, подобрать оптимальный режим для данного мероприятия с учетом конкретных условий освещенности.

Остается добавить, что вспышку можно использовать и при дневном свете в качестве заполняющего источника. Например, модель стоит на фоне ярко освещенного неба. Без применения вспышки мы рискуем получить либо небо с облаками и темное лицо на нем, либо лицо с деталями и пересвеченное небо.

ФОРМАТ

Слово *формат* в фотографии имеет разные значения.

Первое: формат кадра. Он может быть вертикальным (длинная сторона расположена по вертикали) и горизонтальным (длинная сторона расположена по горизонтали).

Второе: формат, в котором снимаем на цифровую камеру, – *RAW* или *JPEG*. Файл формата *RAW* нередко называют цифровым негативом, хотя мы видим изображение в естественных цветах. Этот формат позволяет вносить при его конвертации (редактировании) существенные

изменения, однако файл «весит» очень много. В определенных случаях требуется именно этот формат – например, в рекламной съемке. Отдельные свадебные фотографы используют его, чтобы скрыть огрехи непрофессионализма путем последующей обработки. Но мы начали разговор об основах фотосъемки, чтобы научиться свободно использовать технические возможности камеры с учетом окружающей обстановки и освещения, правильно выставлять экспозицию и минимализировать тем самым постобработку. Если вы все же отдаете предпочтение формату *RAW*, нужно учитывать, что за счет «веса» изображений жесткие диски очень быстро заполняются, а редактирование требует немалого времени. Возможен вариант съемки сразу в двух форматах. В этом случае каждая съемка займет еще больше места.

Даже в работе газетного фоторепортера достаточен формат *JPEG*. Размер файла *JPEG* можно изменять в настройках камеры. На этапе выполнения тренировочных заданий достаточно установить качество «*M*».

И, наконец, третье: формат, в котором мы можем сохранить файл на компьютере при конвертации, – *TIFF*, *PSD* и др. О преимуществах каждого из них лучше прочесть специальную литературу.

КОМПОЗИЦИЯ ФОТОСНИМКА

«Композиция – очень сложное явление (ее нельзя путать с компоновкой предметов), это дар сочинять, слагать, изобретать и составлять. Как во всяком даре, в основе композиции, в рождении образа всегда сохраняется тайна»², – пишет Н. Н. Третьяков. Автор советует нам обращаться к опыту истории искусства для изучения пластических закономерностей и особенностей выразительности. Об этом же говорят на своих занятиях преподаватели специализации «Фотожурналистика». Одним из видов самообразования в области фотографии является регулярное посещение художественных музеев и других выставочных площадок. Причем учебным материалом может стать не только классическое искусство, но и авангардное. Но именно как объект изучения, а не подражания.

Говоря о композиции, Н. Н. Третьяков обращает внимание на понятие духовности художника (в нашем случае – фотографа). Духовный мир человека, который формируется с детства, обязательно проявится в том, что он делает в фотографии: в выборе события и объекта съемки, в умении показать через внешние факторы

² Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – С. 12.

внутренний смысл окружающей жизни. Будет ли это изображение человека, природы, повседневной жизни или экстремальной ситуации, фотография должна показать не только отношение фотографа к происходящему в данный момент, но его мировоззрение в целом. Не всегда такое возможно, но надо к этому стремиться. Не механически фиксировать фрагменты реальности, а снимать фотографию – как произносить глубоко пережитое сознанием высказывание. Иначе при самом правильном использовании оптики, выгодном свете, уравновешенном сочетании объемов и цветов вместо композиции мы получим только удачную *компоновку* частей.

Очень полезно задавать себе вопросы: зачем я это снимаю? Что я хочу этим сказать? Причем вопросы эти можно держать в голове не только непосредственно на съемке. Отвечая на них, мы находим в окружающей действительности *сюжет* и *тему*. Студентка Наталья Макаренко снимала для дипломного проекта серию «Сестра милосердия». В серии из 12 фотографий – 12 сюжетов: отношение медсестры к больным, усталость после рабочего дня и т. д. Тема же, к которой обратилась фотограф, гораздо шире – милосердие вообще. Тема – то, чем художник (фотограф) живет, что его волнует, на что он хочет обратить внимание зрителей. К теме милосердия студентка пришла не в одночасье, не случайно, и эта тема стала основной линией в последующем творчестве Натальи. Сюжеты же могут быть самые разные.

Н. Н. Третьяков подчеркивает важность именно внутреннего содержания произведения художника. Даже русский пейзаж – это рассказ о родной земле с ее скромной красотой, сменой времен года, живописными селами, городами, храмами. Автор приводит слова философа и публициста В. В. Розанова: «Нельзя изображать, не любя изображаемого». Это очень важный тезис, отправная точка любого вида творчества. Конечно, если вы выберете профессию фотожурналиста и вам дадут задание снимать серийного убийцу, вряд ли вы будете испытывать к нему симпатию. Однако и в этом случае ваше человеческое отношение как-то проявится. А если оно будет на фотографии, то, возможно, те же чувства испытает и зритель. Серия Вильгельма Михайловского «Страшнее смерти» в 1988 г. получила Гран-при на международном конкурсе *World Press Photo*. Фотограф снимал человека, приговоренного к смертной казни за двойное убийство, с сочувствием! Фотографий в Интернете вы, наверное, не найдете. А в документальном фильме, в который они вошли, – «Высший суд» (режиссер Герц Франк) – эти кадры есть. О духовной энергии, передаваемой фотографией, В. Михайловский постоянно говорит в интервью.

Ю. Екельчик обращает наше внимание еще на одну задачу композиции: «Композиция, являясь выражением отношения художника к содержанию, конкретизирует в зрительной

форме идейный замысел и устанавливает в то же время *порядок обозревания*, порядок овладения вниманием зрителя»³ (курсив мой. – Л.С.).

Движение глаза по изображению задают линии, формы и цветовые акценты, которые фотограф использует – собирает, компоует, добиваясь наибольшей выразительности, то есть силы воздействия.

Часто встречающаяся ошибка, на которую во время съемки по неопытности мы не обращаем внимания: белое пятно, будь то высвеченное окно, спина случайного человека в белой рубашке, рекламная вывеска на вечерней улице и т. д. Яркое светлое пятно в первую очередь притягивает взгляд. Если эта деталь второстепенна, при съемке от нее всеми средствами нужно избавляться.

ПЕРСПЕКТИВА

Работа над композицией связана с восприятием пространства и возможностями его передачи на плоскости картины или фотографии.

³ Екельчик Ю. Изобразительное мастерство в фотографии. – М.: Госкиноиздат, 1951. – С. 21.

Здесь есть определенные закономерности. Хотя никаких готовых рецептов дать невозможно. В каждом отдельном случае композиция определяется темой и сюжетом, а также той реальной обстановкой, которая окружает фотографа. Глядя в видоискатель, варьируя фокусное расстояние объектива, фотограф видит и componeет кадр. В идеальном варианте снятое изображение не будет нуждаться в последующей кадрировке.

Искусство изображать на плоскости трехмерное пространство называется *перспективой*. Второе значение этого слова – видимая даль.

Различают два вида перспективы: линейная и воздушная, или тональная.

Линейная перспектива выражается в том, что одинаковые по размеру предметы, будучи удаленными от зрителя, кажутся тем меньше, чем дальше они удалены (фото 3).

Тональная перспектива выражается в смягчении контрастности предметов и фигур по мере удаления от зрителя, а также ослаблении цвета за счет воздушной среды (фото 5). В данном фото контрастность снижается еще и за счет тумана.

В перспективном изображении параллельные в природе линии выглядят сходящимися у горизонта (фото 3, 4).



Фото 3

Фотограф Людмила Сёмова



Фото 4

Фотограф Иван Макеев



Фото 5. Фотограф Святослав Газанджиев

Линии, расположенные в кадре горизонтально, вызывают ощущение статичности; вертикальные линии задают движение вверх и создают ощущение торжественности. Диагональные линии наиболее динамичны, при этом следует помнить, что диагональ из левого нижнего угла в правый верхний является восходящей, а из левого верхнего в правый нижний – нисходящей. В первом случае объект (например, машина) будет зрительно с усилием преодолевать подъем, во втором – легко катиться под гору. Движение на плоскости слева направо наш глаз воспринимает более естественно. Слева направо происходит у нас и процесс чтения. Однако визуально это движение выглядит спокойным и размеренным. Движение же справа налево имеет характер импульсивности.

Используя разное фокусное расстояние объектива, изменяя точку съемки, фотограф может добиваться линейной интерпретации пространства в соответствии со своим замыслом. Изменение оптического рисунка при этом не означает искажение документальной основы фотографии, а именно ее интерпретацию и представление зрителю.

Применение широкоугольных объективов позволяет снимать объекты с близкого расстояния и захватывать широкое пространство. Особенность этой оптики такова, что она дает сильные перспективные искажения, значительно увеличивая и вытягивая объекты первого плана. Но разница в масштабах объектов переднего и дальних планов увеличивает глубину пространства.



Фото 6а



Фото 6б



Фото 6в

Фото 6а-в. Фотограф Людмила Сёмова

В трех приведенных примерах (фото ба-в) был использован объектив с фокусным расстоянием 18 мм, то есть широкоугольный. Ни один из них нельзя считать удовлетворительным.

Фотограф находился на одном месте, но в первом случае слегка приподнял камеру, во втором снимал чуть снизу, в третьем – с уровня глаз. Мы видим деформации конструктивных деталей, которые в архитектурной съемке недопустимы.

Возможности графического редактора по исправлению подобных оптических искажений не безграничны. Как можно было избежать деформаций архитектурных форм? В данном случае – отойти дальше и использовать объектив с бóльшим фокусным расстоянием.



Фото 7. Фотограф Николай Рахманов

Иное дело – фотографии высококлассного фотографа архитектуры Николая Рахманова. На фото 7 применение широкоугольного объектива служит созданию образа замка, который будто вырастает из земли и в то же время всей мощью надвигается на зрителя, словно броненосец «Потемкин».

Правила композиции нужно знать, чтобы когда-то их нарушить, считает фотограф Дмитрий Донской. Кадр или работает, или нет, говорит он.

В любом случае выбор и оптики, и точки съемки должен быть оправдан и понятен зрителю.

ТОЧКА СЪЕМКИ. РАКУРС

Фотографы говорят «верхняя точка съемки», «нижняя точка съемки», «съемка с пупа». Последнее чаще всего означает съемку не буквально с уровня живота, а с уровня человеческого глаза. Если опытные коллеги говорят нам: надо было изменить точку съемки, не обязательно имеется в виду – влезть на крышу или лечь на землю.

Если же речь заходит о верхней или нижней точке съемки, то ее выбор напрямую связан с понятием *ракурса*.

В переводе с французского слово ракурс означает «укороченный, сокращенный». «Это изображение фигуры или предмета в перспективе, с сокращением удаленных от зрителя частей. Говоря строго, ракурсное изображение возникает в случаях, когда оптическая ось глаза художника (или снимающей фото-, кино-, телекамеры) наклонена по отношению к горизонту»⁴.

«При взгляде сверху можно запечатлеть на снимке гораздо большее пространство. Причем, чем выше помещена камера, тем значительно увеличивается охватываемое ею пространство»⁵.

Отступление второе

Ракурсная съемка ассоциируется у нас прежде всего с творчеством советского художника и фотографа-авангардиста 1920–1930-х гг. Александра Родченко. Именно он ввел в практику фотосъемки подобное видение с непривычных точек зрения. Его, как художника, не удовлетворяла традиционная горизонтальная композиция и прямолинейный ракурс, характерные для фотографии того времени. Родченко ничего не изобретал, ракурсная съемка уже использовалась в кино; в живописи же ракурс использовался давно – для обозначения косого, сокращенного изображения предмета или человека. Однако в изобразительном искусстве чаще всего

⁴ *Вартанов А. С.* От фото до видео. Образ в искусствах XX века. – М.: Искусство, 1996. – С. 158.

⁵ Там же. – С. 159.

ракурсы касались только изменений точек зрения в горизонтальной плоскости. Для нас, как для фотографов, очень интересна картина Андреа Мантеньи «Мертвый Христос», написанная в XV веке. В ней есть ракурс, а фигура Христа показана как бы «сплюсченной» в горизонтальной плоскости. Так мог выглядеть объект, снятый телеобъективом. Известно, что художники Средневековья уже использовали камеру-обскуру для облегчения процесса переноса изображения на плоскость. Вильям Бугеро в середине XIX в. пишет портрет девочки в постели с верхней точки, но у него нет пространственных искажений.

Константин Коровин в картине «В лодке» (1888) использует верхнюю точку, но также без оптических искажений. Есть примеры ракурсного изображения в творчестве Анри Тулуз-Лотрека и Эдгара Дега, но и у них мы видим людей привычно, так, как видит глаз.

С фотографической точки зрения необычна картина Константина Коровина «Париж. Сен-Дени» (1930-е гг.): в ней нижняя часть изображения показана с верхней точки, средняя – с уровня человеческого глаза, верхняя – с нижней точки, а перспективные искажения подчеркнуты резко сходящимися линиями высокого дома.

Для Александра Родченко, Бориса Игнатовича и других представителей так называемой «левой» фотографии 1920–30-х гг. ракурсная съемка как нельзя более подходила для отображения новой действительности (мощное индустриальное строительство, электрификация, «тракторизация» деревни, массовое развитие спорта и др.). Однако ракурсная

съёмка была (и остается) не только изобразительным средством. Посредством ракурса возможно передать свое отношение к изображаемому, подчеркнуть точку зрения.

«Взгляд сверху вниз, свысока, чаще всего прочитывается как выражение определенного превосходства автора, а вместе с ним и зрителя над показанным. Нижняя точка зрения, взгляд снизу вверх, напротив, способен придать запечатленному значительность, даже величие. Подчас все эти ощущения возникают почти что незаметно, как своего рода изобразительные обертоны к основному изображению»⁶.

«...в теории живописи и особенно в киноэстетике предвоенных десятилетий были весьма подробно рассмотрены способы выражения эмоционального отношения к изображаемому посредством ракурса. Зависимость смысла полотна от выбора художником “высокого” или “низкого” горизонта, особая острота сверхнизкой, так называемой “лягушачьей” точки зрения – все это подробно и неоднократно обсуждалось художниками, искусствоведами, критиками»⁷.

Ракурсная съёмка использовалась и в период Великой Отечественной войны, и в последующие десятилетия. Используется она и сейчас. Нередко наряду с ракурсной съёмкой применяется «завал» линии горизонта – прием, также харак-

⁶ *Вартанов А. С.* От фото до видео. Образ в искусствах XX века. – М.: Искусство, 1996. – С. 164.

⁷ Там же. – С. 165.

терный для «левой» фотографии. Он добавляет кадру динамичность, например при съемке шествий и демонстраций. Косина горизонта помогает при т. н. «упаковке» кадра (фото 8). Однако, как и любой другой прием, ни ракурсную съемку, ни завал линии горизонта нельзя использовать чрезмерно.



Фото 8. Фотограф Иван Макеев

В любительской пейзажной фотографии наклон горизонта, заметный или совсем незначительный, очень часто говорит лишь о небрежности и невнимательности. Более того, человек и после съемки не заметил оплошность и не исправил ошибку в *Photoshop*.

Между тем, горизонт в природе – *главная горизонтальная линия*. В городе нужно очень сильно постараться, чтобы увидеть хотя бы его отрезок. Но мы выезжаем на природу, путешествуем и, конечно, снимаем то, что видим, даже не задумываясь о том, что расположением линии горизонта можно добиться разного зрительного восприятия.

Попробуем пояснить на примере. Параллельно затронем вопрос *заполненности поля кадра*, иначе – наполнения его смыслом.



Фото 9а.

Фото 9б.

Фотограф Майя Рыжикова

На фото 9а линия горизонта делит кадр на две равные части. Подобное композиционное решение делает кадр статичным и плоским.

Не помогает даже красивое отражение закатного солнца. Завышенная линия горизонта (фото 9б), дающая больше пространства земли, как бы приподнимает над ней и зрителя, в данном случае чувствуется не только движение воды, но и воздуха, и даже возникает ощущение полета.



Фото 10а.

На фото 10а горизонт, хотя и частично скрытый деревьями, снова делит кадр точно пополам. Средняя, наиболее светлая часть изображения, выглядит пусто. Хочется, чтобы там что-то было. Действительно, следующий вариант (фото 10б) оживляют две человеческие фигуры, причем их неброский, на первый взгляд, жест свидетельствует об определенных взаимоотношениях и привлекает внимание. Однако точка съемки, выбранная автором, не вполне удачна. Теперь

пустотой зияет весь первый план, не содержащий никакой информации.



Фото 10б

Попробуем использовать кадрирование и проанализировать зрительный эффект.



Фото 10в

Кадрирование снизу (фото 10в) оставляет большое пространство неба. Низкая линия горизонта создает силуэтность объектов на фоне неба, придает изображению эпичность, что является не только зрительным эффектом. Низкий горизонт удлиняет время. Действительно, дорожка выглядит ровной, таковой же воспринимается и жизнь изображенных людей: размеренной, спокойной, ясной.



Фото 10г

Фото 10а-г. Фотограф Майя Рыжикова

Завышенная линия горизонта приближает к зрителю первый план и одновременно укорачивает время и пространство. На фото 10г кадрирование сверху оставляет передний (пусть и пустой) план, но дорожка выглядит теперь довольно крутым подъемом в гору. Мужчина и женщина добрались почти до вершины, вот-

вот «расправят крылья» и «взлетят». Правда, «лететь» им некуда! Словно непростой период выстраивания взаимоотношений наконец закончился гармоничной сказкой, но и она не беспредельна. Если бы пара находилась у края кадра, в начале дорожки, смысл был бы иной.

А если бы фотограф имел определенную задачу в момент съемки, перебирать варианты кадрирования не пришлось бы, и зритель легко понял бы, что ему хотели сказать. Ведь фотограф не просто нажимает на кнопку, он работает (в данном случае, увы, – не работает) с пространством и временем – философскими категориями, связанными с созданием *образа*.

Мастера фотографии советуют избегать деления кадра на равные части как по горизонтали, так и по вертикали. В изобразительном искусстве существует так называемое «правило третей», упрощенный вариант золотого сечения. Согласно этому правилу, *композиционные и изобразительные центры*, а именно главные объекты изображения, должны располагаться на пересечении линий, параллельных краям кадра и делящих его на три равные части. Схематично «правило третей» показано на рис. 6.



Рис. 6



Фото 11. Фотограф Ольга Кондратова

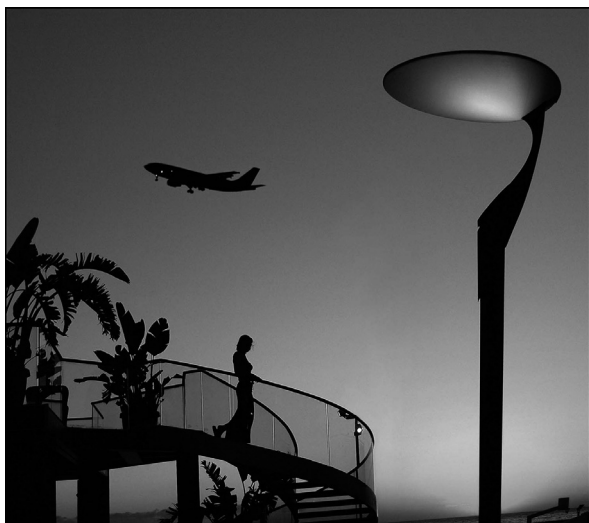


Фото 12. Фотограф Яков Титов

На фото 11 обращает на себя внимание пустой правый верхний угол, да и в левом нижнем информации не много. Преподаватель на занятиях назвал изображение «учебным этюдом». Фотографией оно стало бы, если бы по стене прошли люди или в небе «завис» парашютист или самолет. Человек, живое существо – необходимая деталь для масштаба и оживления композиции. Опытные мастера советуют не спешить на съемке. Увидели какое-то пространство – *нужно ждать*. Что-нибудь да случится, возник-

нет ситуация, которая и сделает фотографию. Фото 12 показывает идеальную заполненность кадра, здесь каждый объект на своем месте. В черно-белом варианте, к сожалению, не видно, как красиво сочетается красно-оранжевый цвет заката внизу кадра и оранжевый свет фонаря, ярко-синее вечернее небо и силуэты объектов на нем.

Пустое пространство в кадре в отдельных случаях необходимо. Например, от газетной иллюстрации требуется жесткое кадрирование. Журнальная, напротив, предусматривает «воздух», на котором дизайнер сможет расположить заголовки или текст. При съемке театрального плаката также необходима часть кадра без содержания: на ней будет размещено название спектакля и фамилии актеров. А в рекламной фотографии – название бренда и продукта.

РАВНОВЕСИЕ. СИММЕТРИЯ

Равновесие и симметрия – еще две составляющие композиционного построения, которые должны помочь зрителю в восприятии изображения. Завершенность изображению придает зрительное равновесие между объектами в правой и левой его части, устойчивое соотно-

шение фрагментов. Равновесие не означает непременно симметрию.

«Симметрия – соразмерность, пропорциональность в расположении частей чего-нибудь по обе стороны от середины, центра»⁸. Фигуру в правой части кадра может уравнивать дерево в левой, дерево в правой части – два куста в левой и т. д. Равновесие может достигаться без использования объектов, а только тональными или цветовыми пятнами. Если же фотограф сознательно строит свое произведение, используя симметрию, она должна быть очень четкой, особенно в архитектурной съемке, там, где присутствует строгая геометрия.



Фото 13а. Фотограф Ольга Дмитриенко

⁸ Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1981. – С. 638.



Фото 13б. Фотограф Ольга Дмитриенко

На фото 13а симметрия не строгая, природная, ее создают крутые берега. Бесспорным достоинством снимка является наличие переднего плана, что усиливает впечатление глубины пространства.

На фото 13б берег справа отсутствует, зато яхта уравновешена скутером и его ярким следом, который формой еще и подобен береговой линии слева. Движение в кадре создается также сильной диагональной линией волны и движением травы на переднем плане.

В пейзажной съемке стоит обращать внимание на объекты переднего плана. Они создают эффект заполненности кадра. Необязательно эти объекты должны располагаться на земле. Могут «работать» ветви дерева, спускающиеся от верхнего края кадра. Однако объекты первого плана не должны создавать впечатления «мусорности».

ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ

РИТМИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ КАДРА

Посмотрим, какое определение слову «ритм» дает «Словарь русского языка». «Ритм – 1. Равномерное чередование каких-нибудь элементов. *Музыкальный ритм, ритм движений.* 2. перен. Налаженный ход, размеренность в протекании чего-нибудь. *Ритм жизни*»⁹.

Н. Н. Третьяков называет ритм универсальным явлением, которое устанавливает в жизни определенный порядок, «лад», противостоящий хаосу. «Ритм всегда и везде, в природе и в искусстве связывается с движением»¹⁰. Приливы и отливы, рост растений, смена дня и ночи, времен года – все это проявления ритма в природе. Орнамент в народном искусстве является ритмической формой, движение ткани и образование складок усиливают его. В русской иконе ритмическое расположение фигур задает движение по кругу.

⁹ Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1981. – С. 606.

¹⁰ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. – С. 130.

Фотография – изображение статичное, ощущение движения возникает при использовании того или иного изобразительного приема. Однако художественный ритм в фотографии, как в любом другом виде искусства, – не простое использование приема, а мировоззрение и мироощущение. Ритмы не должны быть механическими, но должны выражать идею, мысль автора.

Подтверждением этих слов служат, в частности, многие работы фотокорреспондента газеты «Известия» Виктора Ахломова. На снимке «Красная площадь, 1965» ритм задан линией молодых солдат и двух офицеров на хорошо знакомом фоне. Очевидно, есть и другой смысл, кроме изображения дождливого московского утра. С симпатией и юмором названа фотография «Бабушки прилетели. Ленинские Горы, 1960». На фоне здания университета в туманный зимний день три пожилые женщины влезли на деревья и обрезают ветки. Нелепость, сюрреализм – бабушки в валенках на верхушках деревьев... Но скоро весна, деревья распустятся.

Фотография «Автоматы Союзпечати у станции метро Белорусская, 1960». Ритм создает ряд автоматов с надписью на экранах «Газеты проданы». К одному прислонилась женщина с авоськой, и около нее – гитара. Очень хорошо считывается порядок жизни советских людей в период хрущевской «оттепели»¹¹.

¹¹ Ахломов В. Фотографии. – М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2008. – С. 70, 31, 38.

Сложная система ритмизированных элементов в фотографии 14 нуждается в длительном разглядывании. Автор зафиксировал множество не идентичных, но подобных деталей, а также парных объектов. Смысл же изображению на уровне авторского высказывания придают, безусловно, две фигуры слева.



Фото 14. Фотограф Михаил Чикин

ПЕРВАЯ РОЛЬ ВТОРОГО ПЛАНА

Очень часто, заметив что-то любопытное, мы нажимаем на спусковую кнопку, не обращая внимания на то, что находится позади заинтересовавшего нас. Между тем объект может стать интереснее, если правильно использовать фон, или задний план.

Задний план в изображении иногда не менее важен, чем основной объект съемки. Фон говорит о месте съемки, обстановке, иногда содержит приметы времени. Он вступает во взаимодействие с основным объектом и дополняет зрительное впечатление. Так получилось на фотографии «Автоматы Союзпечати» В. Ахломова. И на его же фотографии «Свидание на Пушкинской площади. Москва, 1998». Молодой человек со скромным букетом мимозы снят на фоне рекламного плаката. И попал он своей головой точно под каблук гигантской женской туфли! Фотография лаконична, но говорит немало (кроме заложенного юмора): появилась уличная реклама, люди еще не разбогатели и т. д.¹²

Приметой нашего времени стали бездомные на улицах больших городов и в переходах метро. В подземном переходе на фоне облупившейся стены бедный человек являет собой просто печальное зрелище. Оборванный и голодный, на тротуаре, да еще зимой, на фоне дорогого ресторана – заставляет задуматься о контрастах окружающей действительности. А задний план еще усиливает ощущение обреченности и бесперспективности. В репортажной (не постановочной) съемке мы не можем вы-

¹² Ахломов В. Фотографии. – М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2008. – С. 191.

бирать фон по своему усмотрению, а вынуждены использовать тот, что есть. Включение тех или иных объектов заднего плана в изображение требует внимательности и часто – быстрой реакции.



Фото 15. Фотограф Людмила Сёмова

Фотографию 15 на открытии выставки изобразительно «сделал» жест О. Свибловой и его «зеркальное отражение» на заднем плане. Рука, конечно, была в движении, жест длился доли секунды, и фотографу просто повезло. Повезло дважды, так как получилось передать и характер директора Мультимедиа Арт Музея.



Фото 16. Фотограф Майя Рыжикова

Фон на фото 16 нельзя назвать удачным, он пестрый, детализированный и при диафрагме 5,6 достаточно резкий, объекты сливаются с ним и кажутся почти приклеенными. Возможно, если бы продавец расположился по левую руку женщины, полосы на его рубашке уравновесились полосками тканей на фоне, компоновка выглядела бы гармоничнее. Если же говорить о содержательной стороне, то мы видим «фото на память», или «фото в семейный альбом»: оно представляет интерес только для участников.



Фото 17. Фотограф Светлана Мельникова

На фото 17 и 18 важность второго плана фотографии подчеркивают резкостью. В обоих случаях резкость именно на нем. Девочки-гимнастки с разным чувством наблюдают за выступлением своей подруги-соперницы. При выдержке $1/400$ сек и очень быстром движении объект первого плана получился частично «в смазке». Взаимодействие объектов создало неожиданный зрительный эффект: выступающая девушка кажется, с одной стороны, «взлетевшей» над брусьями, находящимися на заднем плане, с другой стороны, «зависшей в воздухе» без всякой опоры, да еще ее сосредоточенный взгляд упирается не в пол, а уходит в воображаемую пропасть, в неизмеримую глубину за-кадрового пространства.



Фото 18. Фотограф Евгений Гурко

Черный ворон на первом плане фото 18 также «в смазке» от движения (выдержка $1/125$ сек). При любой его нерезкости он все равно прочитается как ворон, а вот то, что находится вдаль, важно по смыслу. То ли воронье кружит над храмом, то ли (в более широком смысле) – над верой, то ли (в самом широком смысле) – надо всей нашей жизнью...

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕНЕЙ И ОТРАЖЕНИЙ

Заметив однажды интересное отражение, мы уже всюду обращаем внимание на поверхность

воды, зеркала и витрины. Фотографическим штампом можно назвать снятое крупно отражение в очках человека, разнообразные варианты отражений в лужах и стеклах. И все-таки они привлекают нас снова и снова, будучи средством передачи ощущения и настроения. И не напрасно. Фотограф Николай Рахманов увидел в стекле парижского кафе целую галактику. Фото 19 – пример двойной экспозиции: отражения светильников наложены на вид с Эйфелевой башни на закате.

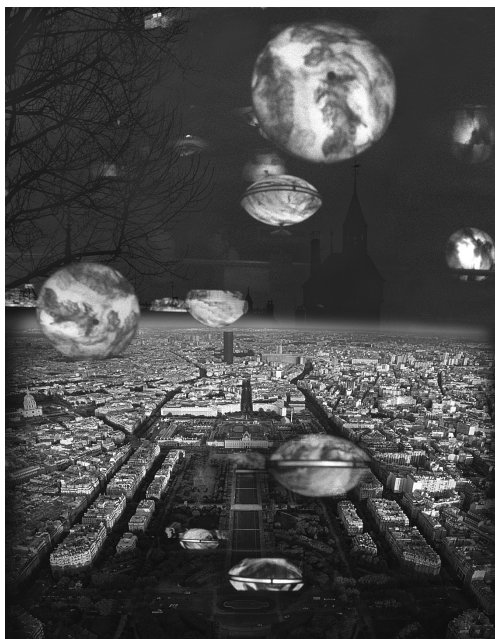


Фото 19. Фотограф Николай Рахманов

С использованием отражений можно сделать выдающийся, выставочный кадр, который заметит требовательное жюри.

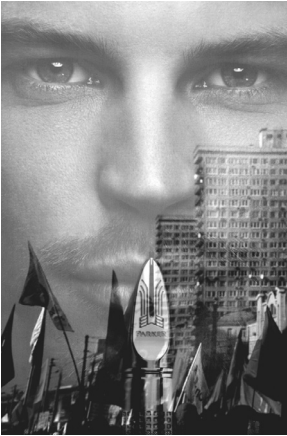


Фото 20

Фотограф Дарья Климашева



Фото 21

Фотограф Михаил Гребенщиков

Фото 20 принесло автору поощрительный приз в конкурсе «Репортерская удача – 2012» (факультет журналистики МГУ). Автор фото 21 занял первое место в конкурсе «Год без цензуры» («Коммерсантъ FM») и получил специальные призы на конкурсе «Best of Russia – 2012», а также – третье место в конкурсе «Репортерская удача – 2013» (факультет журналистики МГУ).



Фото 22. Фотограф Сергей Киврин

Тени и отражения часто использует спортивный и жанровый фотограф Сергей Киврин. Именно тени у него подчас становятся главными объектами изображения. Такова фотография велосипедистов на велотреке в Крылатском или тень Винус Уильямс на корте (сама теннисистка в это время подпрыгнула и в кадр не попала, но тень по характерным признакам легко узнаваема). Таково же и фото 22 с волейбольного матча.

ПОНЯТИЕ РЕШАЮЩЕГО МОМЕНТА И ФАЗЫ ДВИЖЕНИЯ

Понятие *решающего момента* в теорию и практику фотожурналистики ввел выдающийся мастер Анри Картье-Брессон.

Отступление третье

Анри Картье-Брессон (1908–2004), основоположник современной фотожурналистики, один из основателей фотоагентства «Магнум» (1949), начал свою деятельность в 1930-х гг. во многом под влиянием фотографов Мартина Мункачи и Эжена Атже. Брессон отказался от постановочного метода, став мастером «динамического реализма». Каждую его фотографию можно подолгу рассматривать, в них функционально важны все планы изображения.

Картье-Брессон разработал понятие решающего момента в фотографии. Интуитивно угадывая в событии кульминационное мгновение, фотограф запечатлевает не только данную конкретную ситуацию, но отражение в ней сущности человеческой жизни вообще. При этом все объекты оказываются композиционно в нужном месте, в нужной позе, с нужным жестом и выражением лица.

Именно решающий момент по неопытности начинающий фотограф может пропустить. Бывает и наоборот – новичку везет. Но тут, скорее, помогает случайность.

Если мы видим ситуацию и хотим снять – мы уже опоздали! Пока щелкнет затвор – доли секунды – расположение объектов может измениться. Поэтому так важно для фотографа умение предчувствовать развитие ситуации, фотографическая интуиция.

С понятием решающего момента тесно связано понятие *фазы движения*, или просто *фазы*.

Простой случай: мы снимаем идущего человека. Шаг состоит из нескольких фаз. Наиболее динамичное впечатление создается тогда, когда шаг самый широкий, ноги дальше всего друг от друга, причем опорная нога сзади, а шагающая – впереди. Снимок в момент, когда одна нога только начинает движение, едва оторвалась от земли и согнута в колене, – наименее удачный, некрасивый. Он фиксирует промежуточную фазу: человек и не шагнул еще, и не стоит.

Человек сидел на стуле, а потом решил встать. Можно изобразить его сидящим, можно стоящим. Поза человека в момент вставания, в полусогнутом состоянии, может произвести впечатление угоднической, подобострастной. Такой кадр допустим как выражение авторского отношения.

Две следующие фотографии сделаны в решающий момент и на нужной фазе.



Фото 23. Фотограф Анна Серкова

Кадр А. Серковой вышел в финал конкурса «*Best of Russia – 2012*».

ISO 800, выдержка 1/640, диафрагма 11, фокусное расстояние 55 мм.



Фото 24. Фотограф Евгения Козлова

Е. Козлова с фотографией баскетболиста заняла в 2013 году 1 место в конкурсе Движения спортивных волонтеров «Спортивный объект» (категория «Спортивный юмор»).

ISO 640, выдержка 1/664 сек, диафрагма 2,8, фокусное расстояние 130 мм.

Исключительно удачные примеры на решающий момент и фазу движения в фотографиях Андрея Голованова и Сергея Киврина: <http://golovanov-kivrin.ru/>.

СОВМЕЩЕНИЕ. ФОТОГРАФИЯ БУКВ

Прием совмещения очень любят использовать фотографы ИД «Коммерсантъ». За счет особенностей длиннофокусной оптики объекты, в реальности находящиеся на удаленном расстоянии друг от друга, в кадре оказываются приближенными, соединенными. Классическими примерами стали фотографии Василия Шапошникова: Роман Абрамович с «надетой» на голову гигантской люстрой и беседующий с монахиней Никита Михалков, над головой которого лампы светильника образуют «нимб».

Фотографии букв тоже часто используются в качестве иллюстраций в СМИ. В них смысл создает сочетание слов лозунгов, рекламных слоганов, либо их части с изобразительным рядом. Таким способом фотограф также демонстрирует некую идею.



Фото 25. Фотограф Иван Макеев

Фотографиями букв богат уже упоминавшийся фотоальбом В. Ахломова. «Ул. Оптимистов» – надпись на стене из неструганого бруса (Уренгой, 1978); «8-й тупик» – рядом с двумя рабочими в ватниках, один из которых пьет водку прямо из бутылки (На Курском вокзале. Москва, 1982); «Берегите природу – мать вашу» – дорожный щит на фоне кривого бетонного забора (Подмосковье, 1997). Эти фотографии не только содержат приметы времени, но передают ироничное и доброе отношение фотографа. Во всех трех изображениях присутствуют люди, но как фотограф снимает их? – без тени пренебрежения, с глубоким сочувствием и симпатией¹³.

Слабое место таких фотографий – они не понятны людям, не владеющим языком.

ДЛИННЫЕ ВЫДЕРЖКИ

С применением длинных выдержек возможно использование нескольких изобразительных приемов по отдельности, а также в сочетании друг с другом.

¹³ Ахломов В. Фотографии. – М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2008. – С. 142, 151, 186.

Съемка с проводкой – один из методов, использующихся для передачи движения. В момент нажатия на спуск затвора объективом камеры стараются попасть в ритм движения объекта, как бы проследить его ход. Какая-то часть объекта в этом случае непременно должна получиться резкой, а фон красиво размытым.



Фото 26. Фотограф Сергей Киврин

Фото 26 снято в 1992 году на пленку Кодак. Чувствительность 100 АСА, выдержка 1/15 сек, диафрагма 22, объектив 70–200 мм.

«Дернуть» – еще один вариант движения фотоаппаратом с использованием длинной выдержки. В момент нажатия на спуск мы слегка дергаем аппарат влево, вправо, вверх, вниз или по диагоналям. Получаем вариант «смазки» (фото 27).



Фото 27. Фотограф Людмила Сёмова

ISO 100, выдержка 1/8 сек, диафрагма 29, фокусное расстояние 90 мм.

ЗУММИРОВАНИЕ. ПОВОРОТ ОБЪЕКТИВА

И зуммирование (от короткого фокусного расстояния к длинному или наоборот), и поворот объектива вокруг воображаемой его оси фотограф производит также в момент спуска затвора, используя длинную выдержку. В результате зуммирования мы получаем резкий центр и расходящиеся к краям кадра линии (фото 28). Выдержка составляла 1/4 сек. Другие экспонеме-

трические параметры съемки не сохранились, зуммирование производилось без использования штатива от длинного фокусного расстояния к короткому. В обратном направлении рисунок будет несколько отличаться. В результате поворота объектива вокруг своей оси мы получаем резкий центр и кольцевые линии по краям кадра. «Центр вращения» иногда может смещаться от центра кадра в ту или иную сторону (фото 29).

ISO 3200, выдержка 1/4 сек, экспокоррекция -2, диафрагма 22, фокусное расстояние 18 мм. Без штатива, с небольшим поворотом объектива. Капли на стекле объектива от дождя.

Обе эти фотографии являются фотографиями букв и были использованы для иллюстрирования соответствующих литературных текстов неоднократно, так как являются универсальными.



Фото 28. Фотограф Иван Макеев



Фото 29. Фотограф Иван Макеев

На длинной выдержке красиво снимать дождь и снег. Можно снимать и портрет: незначительное движение головы или объектива приводит к тому, что дефекты кожи «размазываются», становятся незаметны, а в портрете появляется динамика (фото 30).



Фото 30. Фотограф Людмила Сёмова

ISO 100, выдержка 1/15 сек, диафрагма 25, фокусное расстояние 54 мм. Без штатива, с поворотом объектива. Было снято 6 дублей.

За счет «смазки» морщины пожилой женщины «разгладились» и появилось вихревое движение, характеризующее энергичный характер героини.

СИЛУЭТ. ФОТОГРАФИКА

Уведение объекта в силуэт является еще одним способом выразить авторскую идею. Фотокорреспондент ИД «Коммерсантъ» Павел

Смертин снимает пресс-конференцию крупного политика, на которой тот объявляет о своей отставке. Портрет персонажа фотограф дает в виде силуэта, подчеркивая тем самым содержание статьи. Профиль политика при этом хорошо узнаваем.

В другой раз в том же издании возникла необходимость проиллюстрировать статью о советском разведчике Рихарде Зорге. Можно было взять фото из архива, но все они хорошо известны и не раз печатались. Решено было снять памятник Зорге. Спереди и сбоку было бы просто изображение памятника. Павел Смертин снимает его сзади, подсветив контровым светом вспышки. Справа в кадре фигура мужчины, стоящего спиной к зрителю (фотограф Алексей Куденко). Снимок получил дополнительный смысл: в статье говорилось о том, что о Зорге-то мы знаем, но кроме него было много других, которые остались безвестными. Темное время суток и дождливая погода усилили зрительный эффект.

Метод уведения изображения в силуэт в черно-белой фотографии является одним из образительных приемов стилистики фотографии.

Отступление четвертое

Популярность и распространение фотографика получила после выхода в свет одноименного альбома польского фотографа Эдварда Хартвига (1962). Во вступительной статье автор пишет о сочетании со-

держания и пластичности, о том, что во многих работах он делает акцент на силу тональности – интенсивность черного и белого. Часто автор использует стиль «Высокий ключ» («*High Key*») – светлую тональность, устраняя при этом почти все полутона. Чтобы сделать линейную¹⁴ композицию более интенсивной, он применяет метод соляризации. Говорится именно о линейности, а не о линейности, то есть о непрерывности и мелодичности линий, образующих фотографическое изображение. Соляризацию – метод, основанный на исключении полутонов в негативно-позитивном процессе, – применял еще в 1920–30-х гг. французский фотограф Мэн Рэй. В его время требовалось несколько последовательных процессов, в 1960-е гг. – с выпуском высококонтрастных фотоматериалов – достаточно стало одного-двух. Отпечатки с применением соляризации оказывали сильное эмоциональное воздействие. Эти два фактора (совершенствование фотоматериалов и сила эмоционального воздействия) обусловили рост популярности метода у профессионалов и любителей¹⁵. Методом соляризации фотографы получали контурный, напоминающий карандашный или угольный, рисунок.

¹⁴ Линейность – муз. Последовательное движение (изменение высоты) звуков, образующее ту или иную мелодическую линию (Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1982. – С. 279).

¹⁵ Подробно об этом см.: Вудхед Г. Творческие методы печати в фотографии. – М.: Мир, 1978. – С. 184.

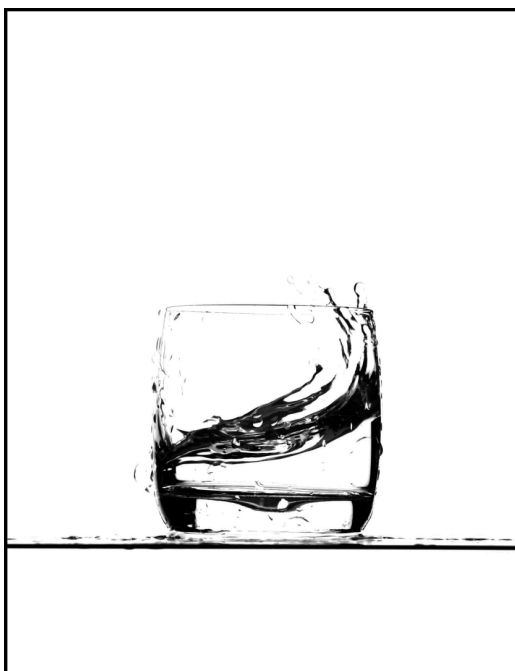


Фото 31. Фотограф Людмила Сёмова

Фото 31 снято иным способом. Он годится только в случае, если объект прозрачный. Фотограф использовала студийную вспышку «на про-свет», то есть вспышка с софт-боксом помещалась позади объекта.

ISO 200, выдержка 1/125 сек, диафрагма 16, фокусное расстояние 208 мм. Камера на

штативе. Автоспуск. Бокал расположен на стекле, в бокале – вода. Стекло осторожно раскачиваем на опоре из двух коробок. Полутона были «убиты» мощным светом вспышки.

Другая разновидность фотографии – не контурный, а силуэтный рисунок на выбеленном фоне, без полутонов и тоновых переходов. У Хартвига, правда, есть примеры фотографий с силуэтным рисунком, включающие участки серого разных оттенков. Пример силуэтного решения см. на фото 12, с. 54.

Есть примеры фотографии в творчестве советского и российского фотографа Владимира Лагранжа, двадцать шесть лет работавшего специальным фотокорреспондентом журнала «Советский Союз». Поразительно, сколько поэзии и музыки вносит техника фотографии в производственную тему¹⁶. Мы беседовали с фотографом о том, как добиться подобного эффекта. Объекты снимаются обязательно на светлом фоне, например, на фоне однотонного неба. До совершенной графичности рисунка фотография доводится в процессе ручной печати. Сейчас для нас этот процесс облегчает цифровая обработка. Выбор стилистики зависит от поставленной задачи. Снова, говоря о внешней форме, мы говорим о первозначимости содержания.

¹⁶ *Лагранж В.* Так мы жили. Фотоальбом. – М.: Пунктум, 2008. – С. 25, 64, 65, 66, 67, 98, 106, 107, 151, 256, 257.

ЖИВОПИСНЫЕ ЭФФЕКТЫ В ФОТОГРАФИИ

Мы освоили уже изобразительные приемы, связанные с применением длинных выдержек. Нетрудно заметить, что «смазанные» изображения получаются достаточно живописными. На разных этапах развития искусствоведы отмечают те или иные проявления взаимовлияния фотографии и других видов искусства, прежде всего живописи. Первые фотографические жанры пришли из живописи: пейзаж, портрет, натюрморт. Особое влияние на фотографию оказало направление импрессионизма.

Отступление пятое

На рубеже XIX–XX вв. часть фотографов намеренно отказалась от усовершенствований техники в пользу мягкорисующей оптики и применения различных способов ручной печати. Позитивный отпечаток иногда получался таким, что его невозможно было повторить.

Фотографии, полученные «облагороженной техникой», как говорили сами мастера, заметно отличались от традиционной, «регистрирующей» фотографии. Они напоминали карандашный рисунок, этюд пастелью, то есть по манере исполнения походили на картины импрессионистов.

Импрессионистическое направление в фотографии получило название пикториализма¹⁷. Жанрами фотографов-пикториалистов, как и художников-импрессионистов, стали пейзаж, портрет, натюрморт, обнаженная натура, а в русской пикториальной фотографии еще и жанровые сцены, что объясняется влиянием русской школы живописи, в частности передвижничества.

Длинные выдержки могут создать видимость мазка карандаша или кисти. Проводка, зуммирование, поворот объектива – вот набор «кистей» фотоимпрессиониста в цифровую эпоху.

Но и короткие выдержки не стоит игнорировать. Они помогают «заморозить» капли воды или брызги грязи (например, на мотогонках) на первом плане, сделав изображение похожим на технику пуантилистов¹⁸.

Живописность может достигаться погодными условиями – снег, дождь, туман, летящая пыль. Атмосферные явления делают менее ровными и четкими контуры предметов, появляются отражения, условность рисунка. Усиливается

¹⁷ Пикториализм – от англ. *pictorial* – живописный. Период влияния пикториализма обычно ограничивают 1885–1914 годами. В СССР – примерно до середины 1930-х гг.

¹⁸ Пуантилизм – от франц. *point* – точка. Манера письма отдельными мазками точечной или прямоугольной формы.

эмоциональная составляющая: дождь традиционно ассоциируется с грустью и бесприютностью, снег с длительностью холодного времени, туман с одиночеством и т. д.

Рассмотренные приемы годятся не для любой съемки. Со «смазкой» можно красиво снимать спортивные соревнования с быстро движущимися объектами, танцы, фестивали, салют. С применением мягкорисующей оптики – перемену времен года, портреты. О востребованности стилистик фотоимпрессионизма и пикториализма в современной фотографии и фотожурналистике можно говорить с уверенностью, просматривая страницы фотокорреспондента РИА Новости Владимира Вяткина на сайте агентства: <http://www.visualrian.ru/>.

Кроме тех способов достижения живописности фотографического изображения, о которых мы уже говорили, В. Вяткин использует стилистику *неопикториализма*. Приставка *нео-* означает новые приемы, связанные с современными технологиями. В съемке натюрмортов и портретов фотограф использует сделанное на заказ специальное стекло, которое устанавливается между фотокамерой и объектом съемки. На стекло со стороны камеры наносится вазелин, длинной кистью изображение дорисовывается, размывается согласно художественному видению фотографа. В результате фотография напоминает живопись, а неповторимость и уникальность

каждого изображения вызывает восхищение.



Фото 32. Фотограф Владимир Вяткин



*Фото 33. Фотограф Владимир Вяткин.
Портрет фотографа Георгия Колосова*

В домашних условиях мы, не имея стекла специального, можем использовать большое стекло из бабушкиного серванта. Нужно только придумать, как его укрепить вертикально. Камеру ставим на штатив. Блестящие части штатива нужно затянуть темной тканью, иначе они отражаются в стекле. Начинать эксперименты лучше с натюрморта. Продумать композицию и освещение. По экспонометрии советов здесь нет: она зависит от условий освещенности и задачи. А вот итог зависит от того, каково расстояние от стекла до объекта и от стекла до фотоаппарата. И от терпения фотографа. Процесс может стать

небыстрым, но скучно не будет. Рассчитывайте, что примерно половина дня уйдет на установку стекла и съемку, а другая половина – на отмывание последствий.

Применение различных стилистик, естественно, возможно не только в фотожурналистике. В начале 2000-х гг. в журнале «Вог» можно было увидеть рекламу и в импрессионистской, и в пикториальной манере. А в 2010 г. в посольстве Чешской Республики в Москве прошла фотовыставка Роберта Вано. Он занимается пикториальной фотографией, снимает для журналов «Харперс Базар», «Вог», «Эль», «Космополитен».

СЪЕМКА ПОРТРЕТА

К разговору о портрете, изображении человека мы подходим только теперь, хотя, наверное, именно портретные изображения близких – первое, что мы пытаемся запечатлеть, получив в руки фотоаппарат. Это желание естественно. Но сколько же всего нужно учесть, чтобы фотографию не стыдно было показать! Ошибки, которые делаются на первых порах, характерны для многих начинающих фотографов. Некоторые из них мы здесь рассмотрим.



Фото 34



Фото 35

Фотограф Иван Макеев

Из головы портретируемого не должны торчать столбы, палки и деревья.

Правда, на фото 34 персонаж специально был размещен с нарушением правил, ради шутки фотограф сделал из него «единорога». На фото 35 флаг из головы девушки тоже торчит в нарушение правил, но композиционно вписан хорошо, и в цветном оригинале цвета флага дублируются раскраской на щеке другой участницы. Таким решением фотограф показал свое несколько ироничное отношение к происходящему.



Фото 36

Фотограф Людмила Сёмова

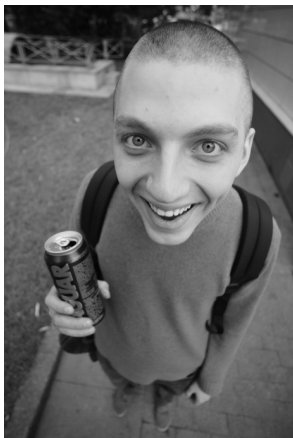


Фото 37

Фотограф Иван Макеев

На фото 36 голова женщины «проткнута» горизонтальной линией. Есть и другие недостатки: фрагмент тарелки «режет» пальцы, да и кисть руки скадрирована неудачно. Вторая рука «обрезана» краем стола. Что здесь можно было сделать? Не снимать!

К рукам в портрете нужно тоже быть очень внимательными. Плохо смотрятся на фотографии кулаки. Лучше, чтобы кисть была видна полностью. Пальцы не надо растопыривать. Нельзя кадрировать руки по запястью или по локоть. И очень осторожно снимать портрет широкоугольным объективом. Руки, расположенные на первом плане, будут выглядеть гигантскими по сравнению с головой и еще отличаться по цвету.

В портрете на фото 37 использован объектив с фокусным расстоянием 15 мм, верхняя точка съемки. Результат напоминает карикатуру.



Фото 38

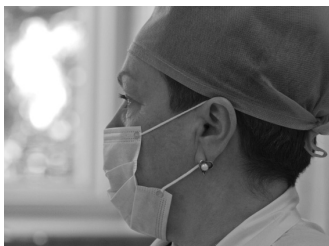
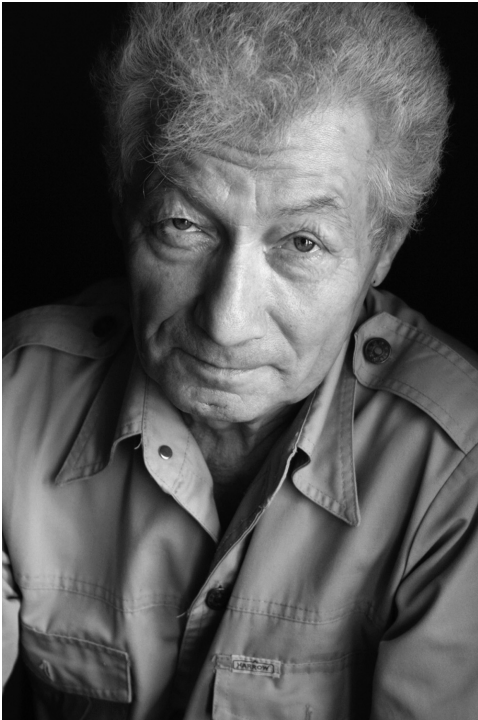


Фото 39

Фотограф Людмила Сёмова

Фото 38, несмотря на живую реакцию героини, нельзя назвать удачным. В попытке включить в кадр второй план фотограф урезал пространство перед главным объектом, голова почти уперлась в край кадра, руки тоже оказались обрезанными. Фото 39 композиционно и по состоянию портретируемой гораздо удачнее.

С той стороны, куда направлен взгляд модели на портрете, необходимо оставлять достаточно «воздуха». Главное в портрете – глаза, поэтому резкость наводится по глазам.

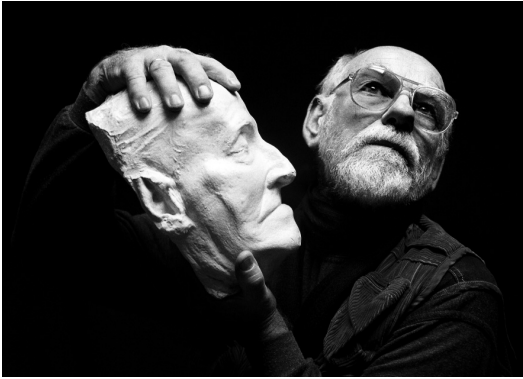


*Фото 40. Фотограф Людмила Сёмова
Портрет отчима*

Фото 40 – пример только одного из множества возможных решений. «Обрезание» головы сверху привлекает внимание зрителя к глазам, а взгляд чуть снизу вверх получается живым и наполненным. Использовано освещение из окна.

На первых порах не стремитесь непременно к съемке в условиях студии с большим количеством осветительных приборов. В книге «Искусство видеть» известный советский портретист Василий Малышев пишет о том, что вначале в помещении он снимал портреты так же, как на открытом воздухе – с естественным освещением. Затем стал использовать электрическое освещение. И только потом – импульсный свет. При этом по-прежнему отдавал предпочтение свету из окна как ведущему источнику, а во избежание провалов в тенях применял белый отражатель. Основоположник советского фото-портрета Моисей Наппельбаум всю жизнь снимал с одним искусственным источником света, который легко перемещался в пространстве его студии.

Естественный свет использует при съемке портретов выдающийся мастер, о котором мы говорили в начале раздела о композиции, – Вильгельм Михайловский. Он снимает героя в привычной ему обстановке. В такой ситуации на фоне часто оказываются случайные, не нужные фотографу предметы. На этапе печати позитива фотограф запечатывает фон, делает его темным, избавляясь от всего второстепенного. К тому же, по его признанию, темный фон усиливает драматизм (фото 41).



*Фото 41. Фотограф Вильгельм Михайловский.
Портрет фотографа Гунара Бинде*

Не менее уникальный и совершенно самобытный автор Павел Кривцов, наоборот, очень часто снимает портрет героя, используя окружающую обстановку: и второй план, и детали. Вот как фотограф рассказывает о съемке полярного летчика М. М. Громова: «Снимал я его по-разному, со звездой героя и без, для иллюстрации к интервью. И вдруг увидел его летную куртку, он в ней летал, самолеты ведь были холодными, и он застудил себе ноги. Порванная уже куртка, укрывающая больные ноги. Смотрите: снизу – тряпье, а сверху – потрясающая духовная красота. Несоответствие такое. А можно было этого не увидеть, не заметить»¹⁹ (фото 42).

¹⁹ Кривцов П. Дух добра // Digital Photo. – 2010. – Октябрь. – С. 40.



*Фото 42. Фотограф Павел Кривцов.
Портрет М. М. Громова*

Свет – помощник в художественном решении портрета. Но есть еще внутренний свет модели, состояние, переживания, мысли и чувства.

Заметить характерное и типическое в лице – задача фотографа. Или, наоборот, уловить что-то мимолетное, о чем портретируемый удивленно скажет: «Я никогда себя таким не видел! Но мне нравится». Именно в разговоре о портрете чаще всего звучит слово образ.

ОБРАЗ

«Образ – в литературе, искусстве: обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления; в художественном произведении: тип, характер»²⁰. Понятие художественного образа постоянно возникает в теоретической литературе. Однако определение термина не дает представления о том, как этот образ создать. Не дадим однозначного ответа и мы. В оценке работ студентов иногда можно услышать от мастеров фотографии: «Здесь есть образ, есть состояние». Итак, одной из составляющих художественного образа, вероятно, является состояние – человека (если это портрет), природы (если пейзаж). Н. Н. Третьяков понятие образа связывает с про-

²⁰ Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1981. – С. 382.

блемой завершенности, законченности произведения. А эту проблему, в свою очередь, – с художественным обобщением.

Отступление шестое

В 1930 г. вышла в свет брошюра с рекомендациями молодым фоторепортерам страны Советов. В ней утверждалось: «Если рабочий сфотографирует свою жену, это будет снимок личного характера. Если же он покажет на фотоснимке, как она сидит за букварем, – такой фотоснимок будет иметь уже общественное значение, так как будет говорить о том, что жена рабочего стремится к культуре»²¹. Автор еще приводит в пример фотоснимок, где крестьянка, слушающая в наушниках радио, снята на фоне иконы, а вверху кадра видна электрическая лампочка. «Фото стало говорить о том, что радио, проникая в семью крестьянина, борется с влиянием религии. <...> Наконец, товарищ заметил под потолком электролампу. Он поднял аппарат повыше, чтобы схватить и эту важную деталь. Отлично: икону бьют и радио, и электричество. Так мы получили фотоснимок, в котором тема подана в классовом разрезе»²². В тот период создание образа неразрывно связывалось с общественным подходом к теме, борьбой против недочетов и популяризацией достижений социалистического строительства. Хотя сегодня читать подобные истолкования без улыбки невозможно.

²¹ Что и как фотографировать рабочему. – М.: АИО «Огонек», 1930. – С. 3-4.

²² Там же. – С. 7.

Вопрос о создании образа мы задавали многим опытным фотожурналистам. Позволим себе привести несколько цитат П. Кривцова и В. Михайловского, в которых четко и максимально конкретно выражается их взгляд на проблему и которые, конечно же, требуют нашего ученического осмысления и приложения на практике.

Павел Кривцов: «Образ, как правило, сильно воздействует на зрителя, заставляет его активно воспринимать видимое. Содержание вызывает живой отклик, и каждый смотрящий находит свое. Когда начинается искусство? Когда создается образ. Вот красивая, симпатичная девушка Маша сфотографировалась на память. На этой фотографии она останется Машей навсегда. А если мы Машу сфотографируем, например, беременную на фоне окна, как она прислушивается к биению сердца своего ребенка, то эта Маша превратится в образ матери. А раз это уже образ, в нем найдено что-то типичное, он может затронуть одного, второго, третьего»²³.

«Образ – изображение человека, природы, которое несет в себе целый ряд истинных понятий, качеств, отношений и вызывает многоступенчатое толкование. На каком языке донести идею до зрителя? Реализм наиболее понятен, он пользуется образами божественного мира.

²³ Кривцов П. Духдобра // Digital Photo. – 2010. – Октябрь. – С. 38.

Творчество делается в сердце. Никакими умо-зрительными вещами образа не создать»²⁴.

Вильгельм Михайловский говорит о проблеме создания образа на примере портретной съемки: «Фотографический портрет с присущей только ему достоверностью, учитывая прошлое, отражает настоящее, обращается к будущему. Выявляя духовные ценности личности, а значит, и ценности культуры своего времени, сам является неотъемлемой составной частью данной культуры»²⁵.

«Восприятие фотографии – не прямой контакт с реальной действительностью, изображенной на ней. Это контакт на уровне образов, создаваемых нами в процессе восприятия. Поэтому и мир, воссозданный нами, будет хотя и достоверным, но образным.

Фотография имеет особую ценность, когда посредством ее достигается передача идеи, а не только информации»²⁶.

Павел Кривцов: «Если говорить о творчестве, все важно – знание, подготовка, но не менее важны ваши душевные качества – порядочность, надежность, совесть. Эти свойства активно принимают участие в творческом процессе души»²⁷.

²⁴ Кривцов П. Частная беседа (Из личного архива автора).

²⁵ Михайловский В. Избранные фотографии. – М.: Планета, 1988. – С. 61.

²⁶ Там же. – С. 19.

²⁷ Кривцов П. Дух добра // Digital Photo. – 2010. – Октябрь. – С. 45.

«Фотография, сделанная в 60-е годы, и сейчас не потеряла своего значения. Обрубленное дерево, а внизу молодая женщина с коляской. Философия человеческой жизни от рождения до старости. Я всегда стараюсь найти какой-то символ. Серьезный символ советского времени: бюст Ленина на фоне деревенской церкви в лесах. Такими символами я пытаюсь заставить человека думать, почему разрушали храмы»²⁸.

СИМВОЛ

При создании художественного образа особую роль играет язык символов. Понятие символа напрямую связано с образностью, хотя символ как конкретный объект присутствует далеко не в каждом произведении.

«Символ – то, что служит условным знаком какого-нибудь понятия, чего-нибудь отвлеченного»²⁹. Автор словаря определяет *символизм* как антиреалистическое упадочническое направление в искусстве конца XIX – начала XX вв. Однако если мы возьмемся проана-

²⁸ Там же. – С. 38.

²⁹ Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1981. – С. 638.

лизировать творчество того или иного фотографа, то примеры символизма можно найти у многих. Николай Свищов-Паола, например, будучи по стилю фотографом-реалистом, обращался к использованию символики, а изобразительно ему была свойственна живописная манера.

Отступление седьмое

Символизм в фотографии берет свое начало в символической живописи «бренности» (фр. *peintures de vanités*) – направлении, получившем распространение в середине XVII в. преимущественно в католических странах. В своем творчестве художники направления подчеркивали незначительность творений человеческих по сравнению с божьими. Основными темами были философская тема неизбежности смерти, хрупкости земных благ и незначительности удовольствий. Для живописи «бренности» было характерно использование следующих символов:

Зеркало символизировало эфемерность красоты и юности.

Свечи и череп – преходящий характер человеческой жизни.

Книги, научные инструменты и предметы искусства – брэнность знания.

Деньги, украшения, оружие – брэнность богатства и власти.

Трубки, вино, музыкальные инструменты – брэнность удовольствий.

Влияние символизма искусствоведы находят в творчестве Йозефа Судека, Эжена Атже, Герберта Листа, Эдварда Уэстона, Тины Модотти, Жака Анри Лартига и др. К символизму нередко обращаются фотографы-пикториалисты. У разных народов значение символов может не совпадать. Например, у Герберта Листа камень символизирует бренность, в русском искусстве камень – символ возраста земли, вечности. В творчестве многих современных фотографов и фотожурналистов нетрудно найти примеры символизма. Со временем расширяется круг символических объектов. У Василия Пескова – пробитая каска на земле (символ войны) и белый голубь рядом (символ мира). У Владимира Вяткина – крест (символ церковной власти) и звезда (символ власти советской). Значение символов усиливается их соединением, сопоставлением в одном кадре.

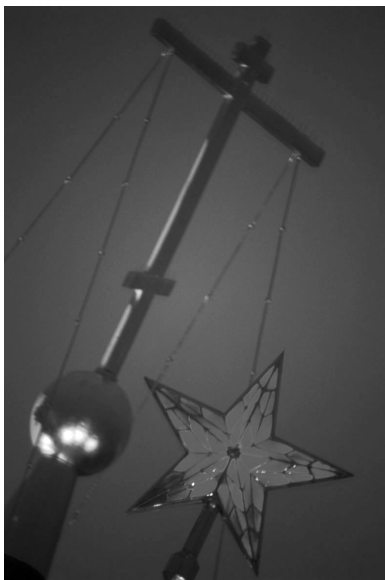


Фото 43. Фотограф Владимир Вяткин

Символизм в фотографии может основываться на прямом использовании символа (фото 43), а может быть зашифрованным, что требует от зрителя ассоциативного мышления. Дорога символизирует в русском искусстве течение человеческой жизни. Символом исторического прошлого выступает камень. Тот же символ несет в себе холм.

Каменные своды пещеры могут прочитываться как давящие жизненные обстоятельства, стул – как символ одиночества, а возможно,

и уже произошедшего ухода человека из земной жизни (фото 44).



Фото 44. Фотограф Ольга Ингуразова

У Олега Оприско распростертая на земле среди лежащих собак девушка представляет собой аллегория своей же непростой жизни: <http://www.oprisco.livejournal.com/>. Фотограф часто использует в работах свечи, зеркала, стеклянные сферы.

Поскольку посредством искусства фотографии мы стремимся выразить свою мысль, идею и даже мировоззрение (Н. Н. Третьяков называет живопись искусством изображенного слова), то в этом виде творчества применяются те же средства, что и в литературе.

Аллегория – изображение отвлеченного понятия или явления через конкретный образ.

Антитеза – противопоставление.

Антропоморфизм – один из видов *олицетворения*, когда изображаемый предмет уподобляется человеку либо наделен некоторыми человеческими качествами.

Гипербола – средство художественного изображения, основанное на преувеличении.

Гротеск – в литературе и искусстве одна из разновидностей *комического*, сочетающая в фантастической форме ужасное и смешное, безобразное и возвышенное.

Метафора – вид тропа, переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому по сходству или по контрасту.

Олицетворение – изображение неодушевленного предмета как одушевленного.

Параллелизм – сопоставление.

Символ – предмет или слово, условно выражающие суть какого-либо явления.

Сравнение – сопоставление одного явления или предмета с другим.

Троп – употребление слова в его переносном значении.

Эпитет – определение, придающее выражению образность и эмоциональность, подчеркивающее один из признаков предмета или одно из впечатлений о предмете.

Юмор – наиболее жизнеутверждающая и сложная форма комического. В нем серьезное высказывается с усмешкой, в незначительном и даже ничтожном всегда просматривается важное и глубокое.

И, наконец, последнее, на чем хотелось бы остановиться в разговоре об образе и символе.

Содержание и форма – неразрывно связанные друг с другом понятия, говорящие о том, что сказано в художественном произведении и *как* это сказано³⁰.

Можно написать просто: «Светало». Читателю, конечно, будет понятно, о каком времени суток идет речь. Можно написать иначе: «Ночь уходила неспешно по вытоптаным дорожкам старого сада, волоча по земле прозрачную шаль утреннего тумана». Читатель живо представит себе не просто час дня, но атмосферу и состояние природы, а возможно, и ощущения от подобного утра в своей жизни. Второе впечатление будет, естественно, богаче.

В фотографии использование метафор, сравнений, противопоставлений и других средств выразительности дает те же возможности. Авторское высказывание должно быть понятно зрителю без пояснительного текста. Мало просто увидеть один объект, важно най-

³⁰ См.: Краткий словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1985.

ти второй, с которым сопоставить первый. Например: босые ноги и ноги в валенках; ребенок и оружие; автомобиль и осел с повозкой. Следует помнить о решающем моменте: изобразительно объекты должны располагаться так, чтобы дополнять и усиливать друг друга, а не быть случайно смешанными в пределах кадра.

ПОДГОТОВКА К СЪЕМКЕ И ОСНОВЫ БЕЗОПАСНОСТИ



Фото 45. Фотограф Евгений Гурко

На массовых мероприятиях сегодня работает много фотографов от разных изданий.

Для прессы выделяются специальные места. Преподаватели факультета журналистики учат студентов *не снимать оттуда, откуда снимают другие*, искать свою точку, показать свой взгляд. Евгению Гурко (см. фото 45) удалось, причем еще до обучения на журфаке, найти способ показать свою точку зрения, сняв «изнанку» события. «Я хотел снять *образ события*, именно такой кадр я искал», – признается он.

К любой съемке лучше готовиться заранее. Аккумуляторы должны быть заряжены (хорошо иметь один в камере и хотя бы один запасной). Флеш-карты памяти должны быть очищены (тоже хорошо иметь одну в камере и хотя бы одну запасную). Не забудьте взять ткань для протирки линз; блокнот для записи (например, имен) и ручку; сменную оптику, если в этом есть необходимость. Выбор оптики зависит от наших возможностей – финансовых и физических. Объектив Тамрон 28-300, который мы уже упоминали, хорош в условиях достаточной освещенности, но может подвести в театральной съемке. Даже при чувствительности в 5 000 ед. на длинном конце ему не хватает света, и при выдержке в 1/80 сек изображение получается смазанным. Универсальным является объектив с фиксированным фокусным расстоянием 50 мм. Он бывает разной светосилы – чем светосильней, тем дороже, естественно. Есть существенный плюс у объективов с фикс-фокусом: не отвлекаясь на изменение рам-

ки кадра и масштаба изображения, фотограф может сконцентрироваться исключительно на композиционном решении.

Кофр или фотосумка должны быть вам удобны. Не стоит класть туда ничего лишнего, что может помешать в работе: рассыпаться, зазвенеть, пролиться и т. д. Профессионалы пользуются иногда фоторюкзаксом, они носят с собой еще и ноутбук для быстрой передачи снимков в редакцию.

Одно из первых правил: ремень фотоаппарата – на шею. Это вопрос безопасности, вернее, сохранности аппаратуры (чтобы дорогую камеру не выбили или не выхватили из рук). Однако, если съемка долгая, несколько часов держать на шейных позвонках большой вес достаточно болезненно. Есть специальные кожаные браслеты, жестко фиксирующие аппарат на запястье. Они имеют свои преимущества и свои минусы. Преимущества в том, что позвоночник разгружен, а яркий ремень не привлекает внимания окружающих. Руку с аппаратом можно опустить вниз и на время стать менее заметным. И левая, и правая рука в это время отдыхают. Минус в том, что менять объективы, не расстегнув браслета, невозможно. Для смены объективов в условиях проведения съемки нужна известная сноровка. Мастера советуют тренироваться дома: на весу, но над диваном, чтобы при падении оптика не пострадала. К слову, случаи повреж-

дения дорогих объективов бывают и у профессионалов.

Собираясь на съемку, продумайте все до мелочей, включая удобную одежду и обувь, наличие карманов, куда можно положить крышку объектива. Девушкам могут помешать высокие каблуки и длинные юбки.

Названия фирмы-производителя на камере и объективах целесообразно заклеить черным скотчем. Опять-таки – чтобы не привлекать лишнего внимания окружающих. То же с ремнем. Фирменный имеет смысл заменить на ремень без надписей.

На некоторых съемках может понадобиться особая осторожность и соблюдение правил безопасности. Попробую пояснить на примерах.

Студентка пошла на митинг оппозиции. Были столкновения блюстителей правопорядка и демонстрантов. У кого-то из фотографов отняли флеш-карту, кому-то пришлось спастись бегством. Девушка сняла кадр приемом поворота объектива. В центре его в резкости получилась поднятая для удара милицейская дубинка, вокруг которой в «смазке» – человеческое месиво. Поскольку ничего лучше не сняли штатные корреспонденты, кадр был напечатан в газете «Коммерсантъ». Фотограф получила за него гонорар, эквивалентный 20 долларам, а могла бы получить дубинкой по спине или камере. Риск ее в данном случае не был оправдан: дома оставался месячный ребенок.

Еще пример. Другая студентка пошла на другой митинг. Триумфальная площадь оцеплена. Ей очень хотелось принести фото для разбора на занятиях. Но съемка не состоялась: студентка позвонила и сообщила, что ее везут в милицию. Оставшуюся часть воскресного дня мы вели переговоры с руководителем мастер-класса Сергеем Шахиджаняном и юристом ИД «Коммерсантъ»: как ей вести себя, что говорить, что стоит подписывать и чего делать категорически не следует. В девять вечера ее наконец освободили. Обошлось без последствий. На следующий день на занятиях она рассказала, как все случилось. Оказалось: прежде чем пригласить в отделение милиции, ее два раза предупреждали, что снимать не надо. Одетая она была в белую куртку и красную шапку. Если вам говорят не снимать, лучше не провоцировать ситуацию, на время уйти, сделаться невидимым, поменять точку съемки. И, конечно, не одеваться столь броско и даже вызывающе.

В необычной ситуации, прежде чем поднять камеру к глазу, задайте себе вопрос: насколько мне необходим этот кадр и связанный с ним риск?

Мы не будем рассматривать условия экстремальных съемок (война, стихийное бедствие, террористический акт и др.). Нештатная ситуация может возникнуть не только на митинге. Автор этих строк с четырьмя студентами однажды тоже была задержана после съемки в

центре Москвы на заброшенном предприятии, которое оказалось тем не менее охраняемым объектом. Фактура для съемки была очень выразительная: разбитые стекла, лучи света, подвалы, затопленные водой, в которой плавала старая оргтехника... Войти было легко, а вот выйти нам не дали. До милиции, правда, дело не дошло. Помогло журналистское удостоверение и дипломатические способности. Хотя взаперти нас продержали четыре часа. Съемка, конечно, не стоила всех последующих неудобств.

СНИМАТЬ ИЛИ НЕ СНИМАТЬ?

Мы незаметно перешли от учебных упражнений на освоение техники и правил композиции к профессиональной работе. Вопрос «снимать или не снимать?» очень часто возникает в работе фоторепортера. Он напрямую связан с вопросами этики, которые в полном объеме мы, конечно, не сможем здесь рассмотреть. Позволю себе привести два весьма показательных примера из практики мастеров отечественной фотожурналистики.

В середине 1960-х гг. главный редактор газеты «Известия» Алексей Аджубей решил выпу-

стить книгу «День мира второй»³¹. По замыслу, фотографы должны были снимать в разных концах страны в течение суток. Николай Рахманов получил задание снять репортаж о работе скорой помощи Института имени Склифосовского. В 12 часов ночи начался его съемочный день. В 12.02 поступил вызов. Под Москвой разбился австрийский самолет. Так уж совпало. Бригады скорой помощи поспешили на помощь. В одной из машин ехал фотограф.

Самолет упал в лесу, было много погибших, на крыле самолета лежала стюардесса. Н. Рахманов хотел было поднять аппарат, но кто-то из медиков в недоумении спросил: «Ты что, будешь это снимать?». Фотограф отложил камеру и побежал вместе с остальными искать в лесу выживших.

Можно, конечно, сказать, что это непрофессионально. Фоторепортер должен снимать, а не мешать специалистам делать их дело, в этом его задача: сохранить документальное свидетельство случившегося. Фотокорреспондент АПН – РИА Новости Дмитрий Донской считает, что фотограф должен снимать все, а потом думать: публиковать или нет. Если вы решили

³¹ Издание «День мира» (первый) под редакцией М. Горького и М. Кольцова было выпущено в Москве в 1937 г., оно представляло собой документальную картину одного дня жизни всего мира – 27 сентября 1935 г.

снимать, то встает следующий вопрос: как это делать?

Штурм Белого дома снимал в числе прочих фотожурналистов Сергей Киврин. На асфальте лежало тело убитого подростка, и десяток человек, склонившись над ним, фотографировали в упор... смерть. Делали кадры для судебно-медицинской экспертизы. А Киврин, отойдя подальше, снимал, как работают коллеги, высказывая таким образом свое отношение и к ним, и к войне вообще.

Сергей Киврин перестал снимать «горячие точки» после событий в Беслане.

КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ?

Большое количество специальной литературы, фотоальбомы, материалы новостных агентств и СМИ в Интернете, фотовыставки, художественные музеи, изобилие курсов самых разных уровней и специализаций. Мы накопили некоторый багаж знаний. Где его применить? Сфотографированы домашние животные и члены семьи, друзья на вечеринке, поездка к морю. Что же еще поснимать?

На этапе ученичества годится любой сюжет. Во многих местах можно договориться о съемке

с ответственными работниками. Учащемуся отказаться труднее, да и спрос небольшой, если что-то не вышло. Важно так повести разговор, чтобы не ответили сразу отказом. Автор обычно мотивирует свое желание съемки искренним интересом, обещает не выкладывать фотографии в Интернете и не использовать без согласования с людьми, снятыми крупным планом. Учебные съемки – не коммерческое дело. Вы не получаете денег, но приобретаете изрядный опыт.

Вы пошли в поликлинику. Чем не возможность? Можно обратиться к главному врачу. Наверняка фотографии пригодятся ему для наполнения сайта.

Или в салон-парикмахерскую. Какие там отражения! Красота так и множится в системе зеркал. Есть пиар-служба, там вам непременно дадут разрешение на съемку.

Студентка договорилась о съемках в Цирке на Цветном бульваре, просто позвонив в администрацию. Фотографов у них достаточно своих, тем не менее девушке разрешили снимать все, что ей интересно.

Подобные устные договоренности даже не требуют письменного подтверждения. Если вам разрешили съемку и вы пообещали принести фотографии, это нужно обязательно сделать. Более того, удачные портреты можно напечатать и отдать лично в руки. Так завязываются человеческие отношения, которые могут послужить в дальнейшем.

Вообще, обязательность и ответственность должны стать вашими неизменными качествами. Опаздывать на съемку нельзя, лучше, наоборот, прийти заранее и оценить условия съемки. Если работу требуется сдать к определенному времени, это нужно сделать в любом случае. Исполнительность тоже помогает установлению человеческих и профессиональных отношений.

Занятия в детской спортивной секции хороши для самотренировки в спортивной съемке. Вообще любые детские занятия подойдут: танцы, рисование и пр. Жизненные ситуации, нюансы взаимоотношений детей друг с другом и с педагогом, жанровые портреты. Богатство неисчерпаемо!

Художественные и фотовыставки, где не запрещено снимать, – тоже прекрасная тренировочная площадка. Как реагируют зрители? Какие у них эмоции? Чтобы не подходить слишком близко к незнакомым людям и не смущать их, спрашивая разрешение на съемку, очень пригодится длиннофокусный объектив. Находясь в отдалении, можно снимать, практически не привлекая к себе внимания.

В театре без специального разрешения фотографировать нельзя. Но и в театре при желании можно найти контакты. А пока их нет – снимать любительские спектакли и капустники.

В Москве в городских библиотеках есть традиция: примерно раз в месяц в каждой из

них для ветеранов и инвалидов устраиваются литературно-музыкальные вечера. Вход на них свободный, а против фотосъемки никто не возражает, даже наоборот.

И как только вы начнете активно снимать, сюжеты станут «открываться» за каждым поворотом.

ПРОБЛЕМА ОТБОРА

Можно сделать хороший одиночный кадр, но гораздо труднее снять и выложить тему так, чтобы замысел фотографа был реализован. «Не все, что видишь, нужно снимать. Не все, что снял, нужно печатать. Не все, что напечатал, нужно показывать». Эти слова одного из классиков отечественной фотожурналистики относятся и к одиночному кадру, и к серии снимков. Серийные жанры отечественной фотожурналистики начали активно развиваться в конце 1920-х гг. Существовали и раньше портретные, пейзажные серии, объединенные по тому или иному признаку. Работы Александра Родченко «Репортаж о газете» (1928), «Радиослушатель» (1929) стали одними из первых тематических серий, пока еще без выделения проблемы или явления. Только в 1930-х гг., когда фотографы начали сравнивать одно явление с другим, фо-

тографическое решение темы стало похоже на литературное произведение с завязкой, кульминацией и развязкой.

Отступление восьмое

В 1929 г. журнал «Советское фото» учил фотографов, как работать над темой:

«Пример сюжетной проработки журнальной темы: “Собака – друг человека”:

1. Лающая собака на цепи у будки. Зима. Ночной снимок.

2. Дежурит около спящего ребенка во время покоса у стога сена. Лето.

3. Несет корзину с продуктами. Рынок. Лето.

4. На охоте несет к охотнику убитую птицу. Берег озера. Осень.

5. Ведет слепого человека. Город. Осень. Дождь.

6. “Треф” на розысках. Нашла преступника. Лает на него.

7. Военная собака с походной аптечкой. На фоне марширующей роты.

8. В Экспериментальном Институте. На операционном столе. (“Вивисекция”)³².

Сейчас мы сказали бы, что рекомендуемое решение представляет собой перечисление, «инвентаризацию», буквалистику. Не оставляет простора для фантазии и собственного почерка. На одном из занятий на факультете журналисти-

³² Советское фото. – 1929. – № 1. – С. 7.

ки Сергей Киврин говорил о работе над темой следующее:

1. Фотографии вместе должны составлять рассказ.
2. Зрительно фотографии должны быть разноплановые: общий план, средний, крупный.
3. Учиться снимать репортаж или очерк нужно на классических примерах, именно классическая фотография ближе всего к искусству и сильнее воздействует на зрителя. Не гнаться за модой.
4. Отказаться от повторов, выбрав наиболее выразительный вариант.
5. Усилить эмоции. Они должны быть максимально выражены, средние эмоции зрителю не передаются.
6. Каждую фотографию нужно довести до совершенства за счет кадрирования и постобработки. Правильно расставить акценты.
7. Все фотографии должны быть сильными, но одна – обязательно! – должна быть фотография-символ, в которой будет сконцентрировано содержание всей серии.
8. Очень важно название серии.

Студентка Светлана Мельникова принесла на занятия тему. На партах разложила черно-белые фотографии: свадьба, половина белого

лимузина, невеста, собака какая-то, угол накрытого стола, опять собака – крупно. Мы спросили, как называется серия. «Свадьба лучшего друга», – ответила она. Последовала «минута молчания». Вот оно что! Неказистая дворняжка переживает радостное в человеческой жизни событие как свое грядущее одиночество! Фотограф призналась, что молодая жена, увидев съемку, расплакалась.

Наши конкретные рекомендации, надеемся, помогут вам на этапе съемки, отбора и составления тематической серии и позволят двигаться дальше по избранному пути.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Визуальная коммуникация: история и актуальные проблемы современности. Сб. статей. – М.: Ф-т журналистики МГУ, 2012.

В мастерской фотожурналиста. Сб. статей / под ред. *О. А. Бакулина* и *Л. В. Сёмовой*. – М.: Ф-т журналистики МГУ, 2011. – URL: <http://www.journ.msu.ru/science/books/2058/>

Ворон Н. И. Жанры фотожурналистики. – М.: Ф-т журналистики МГУ, 2012. – С. 144. – URL: <http://www.journ.msu.ru/science/books/4517/>

Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. – М.: Искусство, 1977.

Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии. – М.: Высш. шк., 1988.

Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. – СПб; М.: Лимбус Пресс, 2012.

Лапин А. И. Фотография как... – М.: Эксмо, 2009.

Левашов В. Лекции по истории фотографии. – Изд. 2-е. – М.: Тримедиа Контент. – 2012.

Морозов С. А. Творческая фотография. – М.: Планета, 1985.

Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894–1994. – Изд 3-е. – М.: КД «Либроком», 2009.

Никитин В. А. Рассказы о фотографах и фотографиях. – Л.: Лениздат, 1991.

Песков В. Все это было. – М.: Терра-книжный клуб, 2000.

Песков В. Любовь фотография. Что, где, почему и как я снимал. – М.: Terra-книжный клуб, 2003.

Шерстенников Л. Остались за кадром. – М.: Музей органической культуры, 2013.

Шерстенников Л. Штрихи. Снимок и слово. – М.: Буки Веди, 2012.

Статьи о классиках отечественной фотожурналистики:

<http://www.journ.msu.ru/persons/933/>

Некоммерческий экспертный интернет-ресурс о фотографии:

<http://www.photographer.ru/>

Сайт Андрея Голованова и Сергея Киврина:

<http://golovanov-kivrin.ru/>

Сайт Владимира Лагранжа:

<http://www.vlagrange.ru/>

Сайт Вильгельма Михайловского:

<http://www.wilhelm.junik.lv/>

СПИСОК ВЫСТАВОЧНЫХ ПЛОЩАДОК МОСКВЫ

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Государственная Третьяковская галерея.

Центральный Дом художника на Крымском валу.

Центральный выставочный зал «Манеж».

Новый Манеж.

Мультимедиа Арт Музей (МАММ) на Остоженке.

Центр современного искусства Винзавод.

Центр современной культуры «Гараж».

Государственная галерея на Солянке.

Центр фотографии имени братьев Люмьер.

Галерея Победа (Красный Октябрь).

Фотоцентр Союза журналистов на Гоголевском бульваре.

Центр документальной фотографии «FOTO-DOC» в Центре А. Сахарова.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Устройство зеркальной фотокамеры	6
Типы объективов.....	10
Понятие экспозиции.....	13
Выбор режима съемки.....	18
Цветовая температура	23
Освещение.....	26
Формат	32
Композиция фотоснимка.....	34
Перспектива.....	37
Точка съемки. Ракурс	43
Равновесие. Симметрия	55

Отдельные изобразительные приемы

Ритмическое построение кадра.....	58
Первая роль второго плана.....	60
Использование теней и отражений.....	65
Понятие решающего момента и фазы движения	69
Совмещение. Фотография букв.....	73

Длинные выдержки	74
Зуммирование. Поворот объектива	76
Силуэт. Фотографика	79
Живописные эффекты в фотографии	84
Съемка портрета.....	89
Образ.....	97
Символ	101
Подготовка к съемке и основы безопасности.....	108
Снимать или не снимать?	113
Куда пойти учиться?.....	115
Проблема отбора.....	118
Список литературы	122
Список выставочных площадок Москвы	124

Мастер-класс для журналистов

Учебно-методическое пособие

Сёмова Людмила Владимировна

ОСНОВЫ ФОТОСЪЕМКИ

Редактор *Е. Гурова*
Оформление обложки *А. Баланцевой*
Дизайн и верстка *Е. Сиротиной*

Подписано в печать 05.03.2013. Формат 75x90/32.
Гарнитура «FranklinGothicBookC». Бумага офсетная.
Объем 5,0 усл. печ. л. Тираж 500 экз.

Издательство «МедиаМир»
www.mediamir.msk.ru; mediamir.msk@mail.ru