Виктор Лукашевич: "Самый простой жанр, или Пейзажная съемка"

- Взявшись писать о пейзажной фотографии, я неожиданно для себя задумался, как же преподнести эту тему читателям. Ведь пейзаж - это все то, что окружает нас ежедневно, и к чему мы привыкли настолько, что уже зачастую не видим ничего интересного и красивого. Видимо, поэтому начинающие фотографы считают пейзаж самым простым жанром - все рядом, и все привычно, отщелкивай пленку за пленкой и получай шедевры. Но в этом и состоит одна из сложностей пейзажа - увидеть гармонию природы в привычных вещах. Ветви деревьев, листья, поляны, ручейки - по отдельности просты и понятны, но объединить их в логично и красиво связанную картину очень и очень сложно. При съемке пейзажа перед фотографом проходят тончайшие изменения природы, которые он должен уловить, прочувствовать и суметь запечатлеть при помощи нехитрого технического приспособления. Поэтому, как мне кажется, для съемки пейзажа требуется не самая современная модель фотоаппарата, а некоторое состояние души, умение прикоснуться к природе, увидеть величие момента, умение найти мотив своей души, созвучный состоянию окружающего мира, и вложить его в изображение, которое вызовет в зрителе ту же гамму чувств, что и у фотографа в момент съемки. Вот это и есть высшее мастерство фотографа-пейзажиста. Отсюда следует мой самый первый и, наверное, основной совет всем, кто собирается попробовать свои силы в пейзажной фотографии: не торопитесь нажать на спуск! Подумайте, что именно так заворожило вас в этой рощице или озере, что тронуло вашу душу, что вы хотите донести до своего зрителя.

Теперь попробуем все же вернуться к технической стороне вопроса съемки пейзажа. И начнем с самого главного - с фотоаппарата. Жанр пейзажа, особенно, если вы снимаете в альбом, не очень требователен к камерам. Снимать можно практически всем, включая "мыльницы", но только не камерами для получения мгновенных фотографий: они, увы, страдают потерей цветов. На мой взгляд, оптимальной для съемки пейзажа является 35-миллиметровая зеркальная камера - она мобильна, обладает широким набором оптики и аксессуаров и доступна по цене. Те, кто уже пробовал фотографировать, наверняка знают, что очень часто полученный снимок имеет весьма отдаленное сходство с тем, что планировалось изобразить. Предметы, которые казались большими, на снимке оказываются маленькими, неожиданно вблизи появляются ветки, "растущие" из границ кадра. Все эти признаки говорят о том, что вам необходимо научиться смотреть на мир сквозь призму видоискателя. Поначалу трудно представить, как будет выглядеть пейзаж на фотографии, и рекомендация по этому поводу может быть одна - не торопитесь, лучше подольше и повнимательнее посмотрите через видоискатель на объект съемки. Только после того, как вы научитесь оценивать кадр через объектив, вы сможете правильно применять те правила композиции, которые будут изложены ниже.

Правила композиции предназначены для того, чтобы рассматривание снимка доставляло эстетическое удовольствие. Поэтому, если вы хотите, чтобы ваши кадры привлекли внимание зрителей, постарайтесь придерживаться правильного построения кадра. При этом необходимо помнить о том, что мы привыкли читать слева направо, и взгляд при рассматривании снимка движется тоже слева направо, поэтому смысловой центр старайтесь располагать в правой части снимка, чтобы глаза и объект двигались как бы навстречу друг другу. Края кадра старайтесь делать темнее, чем его центральная часть, потому что светлые участки привлекают взгляд в первую очередь. Типичной ошибкой всех начинающих фотографов является расположение линии горизонта ровно посередине кадра. Но не переусердствуйте - оптимальным является прохождение линии на расстоянии трети высоты от верхней или нижней границы кадра. При сильном смещении линии деления кадра более чем на одну треть, вы получите подавление одной части кадра другой. Это же правило "одной трети" справедливо и при вертикальном построении кадра, когда вы делите кадр вертикально деревом, стеной или каким-либо другим объектом. Таким образом, все пространство кадра получается как бы разделенным четырьмя линиями - двумя горизонтальными и двумя вертикальными, каждая из которых проходит на расстоянии одной трети длины или ширины соответственно от границы кадра. Но для того, чтобы снимок ожил, недостаточно только расположить объекты по одной из линий деления кадра, нужно еще учесть, чтобы в пространстве кадра оставалось место для движения объекта. Ясно, что дерево, например, не может двигаться, но в его форме может быть скрытое движение, которое надо выявить. Прежде чем расположить

предмет в какой-либо части, посмотрите, куда он "движется" (иногда скрыто). Так, если предмет движется направо, то расположите предмет слева, причем на расстоянии одной трети от края кадра, оставляя пространство для этого "движения". Еще одним приемом по использованию скрытого движения является его применение для направления взгляда на нужный предмет. Расположите объект на пересечении линий кадра и поместите в кадре предмет, скрытое движение которого заставит взгляд зрителя двигаться в нужном направлении.

Иногда передний план не является главным. Это зависит от того, что вы хотите показать на снимке. Если, например, снимаете противоположный берег реки, главным может быть рельеф берега или растительность. Водной поверхности, соответственно, отводится больше или меньше места в кадре. В таких случаях лучше снимать не поперек реки, а вдоль, под некоторым углом к береговой линии, чтобы показать линейную перспективу и глубину пространства. Море лучше снимать с высокой точки. Тогда водное пространство занимает значительную часть, и фотография получается более выразительной. Прибой обычно фотографируют с низкой точки.

Пейзаж с деревьями на переднем плане обычно снимают на вертикальный кадр. При этом, если вершина дерева не уместилась в кадре, выразительность последнего пострадает меньше, чем при отсутствии основы дерева, то есть его корневой части. В какой-то степени это объясняется тем, что человек сначала видит землю и нижнюю часть дерева.

В горах лучше снимать ранним утром. В эти часы воздушная среда передается наиболее эффектно. Наилучшим считается боковое освещение, так как оно подчеркивает форму гор, а просвеченная косыми лучами дымка создает впечатление глубины.

Небо с легкими облаками всегда оживляет сюжет. Но часто оно бывает безоблачным или затянутым сплошной полупрозрачной дымкой. В таких случаях следует помнить, что в ясную погоду небо в зените темнее, чем у горизонта, а в облачную - светлее там, где находится солнце.

Радугу лучше всего снимать со светло-желтыми фильтрами. Фотографирование молнии лучше всего получается ночью. Снять молнию днем практически невозможно. На снимках салют будет хорошо виден, если снимать с длительной выдержкой при диафрагме 5,6-6,3. На снимке будут видны и следы взлетающих ракет. Чтобы охватить весь путь их подъема, фейерверк снимают издали.

Многим знакомо такое атмосферное явление, как марево. В жаркую погоду над асфальтом шоссе или над полем воздух у земли сильно нагревается и устремляется вверх, струится, и в результате дальние предметы как бы колышутся. Марево можно наблюдать и над костром. Это явление может быть причиной снижения резкости дальних объектов.

При фотографировании лесного пейзажа выбирайте место, где деревья растут не очень густо, например, на опушке. Много деревьев, стоящих рядом, внесут пестроту в кадр. Лучше, если между передним планом (два-три дерева) и задним (масса леса) будет разрыв, например, поляна. Фотографируя в лесу, следует учитывать, что блики от солнца, пробивающиеся сквозь листву, весьма осложняют съемку. Тени выходят черными, а блики - белыми пятнами. Лучше снимать в лесу тогда, когда солнце скрыто небольшим облачком.

Фотографируя дождь, надо сильно диафрагмировать объект, снимать с большой выдержкой. В этом случае дождевые капли получаются в виде полос, которые создадут на снимке впечатление дождя. Надо только следить, чтобы капли не попали на объектив фотоаппарата, иначе изображение станет размытым.

Эффектные пейзажи можно снимать в туманную погоду. Впечатление тумана можно усилить, поместив перед объективом сетку из редкой шелковой ткани. Чтобы передать глубину пространства, в кадре на переднем плане надо поместить какой-нибудь темный предмет.

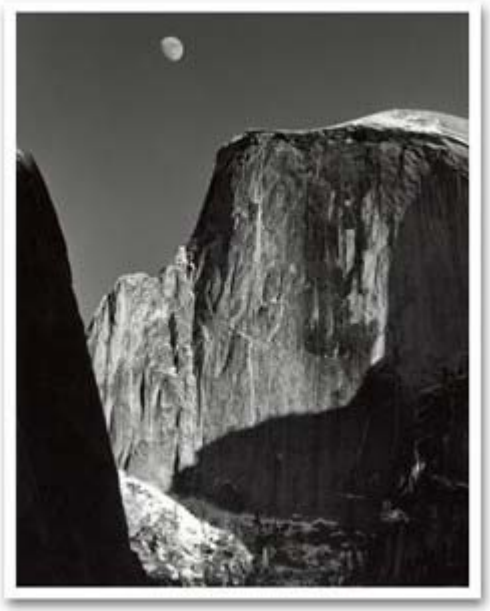
Зимний пейзаж лучше всего фотографировать в утренние или вечерние часы, когда косые лучи солнца создают удлиненные тени, - это оживляет композицию и хорошо подчеркивает фактуру снега.

Лучшим учебником по фотографии, как и по любому искусству, является опыт. Так что берите в руки камеру, и вперед - снимать и снимать, и сюжеты через некоторое время будут рождаться сами, и вскоре друзья и знакомые будут с восхищением рассматривать ваши снимки..

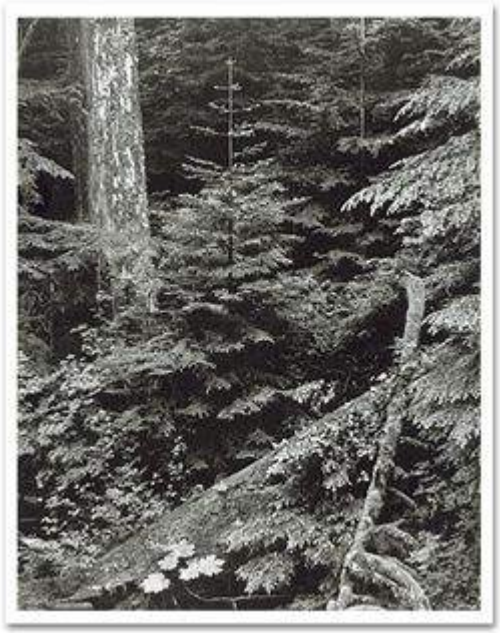
Пейзажная фотография

Пожалуй, все мы, когда еще только начинали учиться фотографии, прошли через первоначальные этапы портретирования родственников и массового делания пейзажных снимков. С тех самых пор в нас прочно укоренилась мысль, что достаточно найти красивое место где-нибудь в лесу или на полянке - и пейзаж готов. Ведь пейзаж это не портрет и не репортаж. Передвинуть пару деревьев или хотя бы несколько кустов в другое место невозможно. Стало быть, думаем мы, пейзажная фотография в этом смысле граничит с *фактографией*.

Но почему же тогда пейзажные снимки, которые мы получаем из обработки, уже не трогают за душу, не вызывают того восторга, какой мы ощущали в момент съемки. Куда все делось? Где краски, запахи, звуки, воздух, пространство? Наверное, представляется нам в этом случае, их и передать-то невозможно.



Ансель Адамс
"Moon and Half Dome"



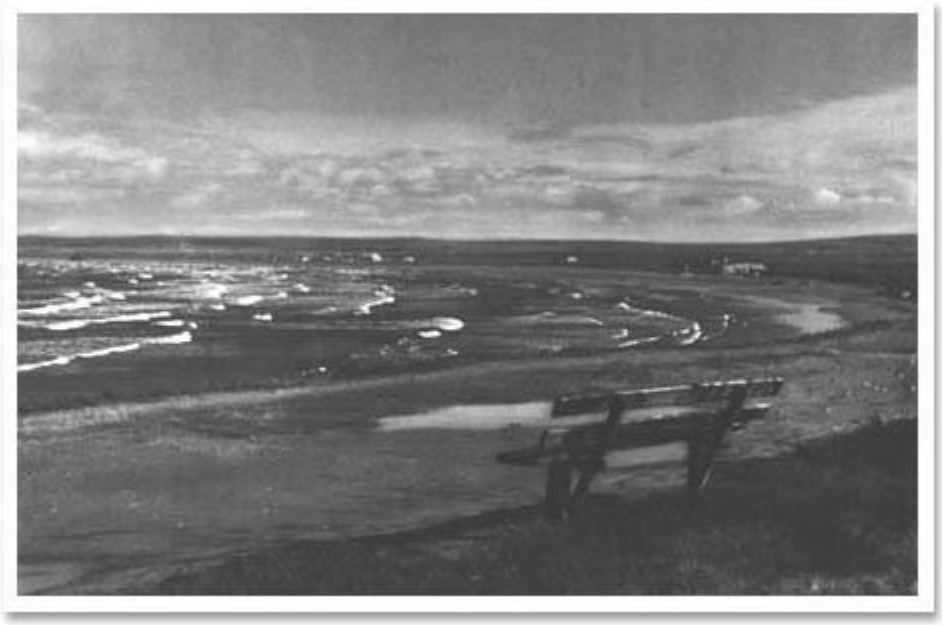
Ансель Адамс
"Forest, Early Morning, Mt Rainier NP", 1949

Однако, время от времени, нам попадаются на глаза пейзажные фотографии, перед которыми останавливаешься в изумлении - каким непостижимым образом автору удалось донести до нас и даже подчеркнуть все те ощущения, о которых мы говорили выше. Более того, в наш век цветной фотографии, мы уже и вовсе не понимаем, как можно, используя маловыразительные, казалось бы, средства черно-белой фотографии, создать такие шедевры?

В книжке В.Микулина "Пейзажная фотосъемка" (М., Госкиноиздат 1948) читаем: "Обычный черно-белый снимок передаст красочную натуру в серых тонах различной плотности. Поэтому, выбирая пейзаж, вы должны представить себе краски в черно-белой передаче и руководствоваться не столько привлекательностью цветового сочетания, сколько формами и линиями объекта, возможностью передать в снимке игру света и тени, воздушную перспективу и т. д."

Оставив в стороне такие подвиды пейзажей как городской и прочие, где в пространстве кадра присутствуют люди или явные следы их деятельности, остановимся на *истинных* пейзажах и попробуем разобраться в секретах и тонкостях пейзажной съемки, не претендуя при этом на полноту охвата и особую глубину изложения. Для этого удобнее будет все действующие факторы разделить на две условные и неравные группы: ***формализуемые*** и ***неформализуемые*** моменты. Забегая вперед, можно сказать что, по своему влиянию на конечный результат, невозможно выделить какой-то один, *главный*, фактор - все они одинаково важны и необходимы. Попытки достичь желаемого успеха, ориентируясь только на формальные моменты, будут напоминать усилия современных медиков лечить только тело, забывая про душу. И наоборот, не учитывая формальные составляющие снимка, вряд ли можно получить по-настоящему выдающийся результат. Также важно отметить, что поскольку пейзаж это не есть репортажно-событийная фотография, и,

чаще всего, на пейзажных снимках ничего не происходит, то для пейзажной фотографии **форма** становится не менее, а иногда даже и более, важной, чем **содержание**. Отсюда ясно, что фотограф-пейзажист должен максимальное внимание уделять изучению законов композиции.



С.Иванов-Аллилуев, "Морской берег", 1956

Безусловно, пейзажная фотография также подчиняется законам композиции, как и любой другой вид фотографии. Однако тема *композиции* так велика и безбрежна, что в рамках данного материала рассматриваться не будет. Мы попробуем затронуть только те специфические композиционные моменты, которые характерны, в первую очередь, для фотопейзажей.

Формальные элементы

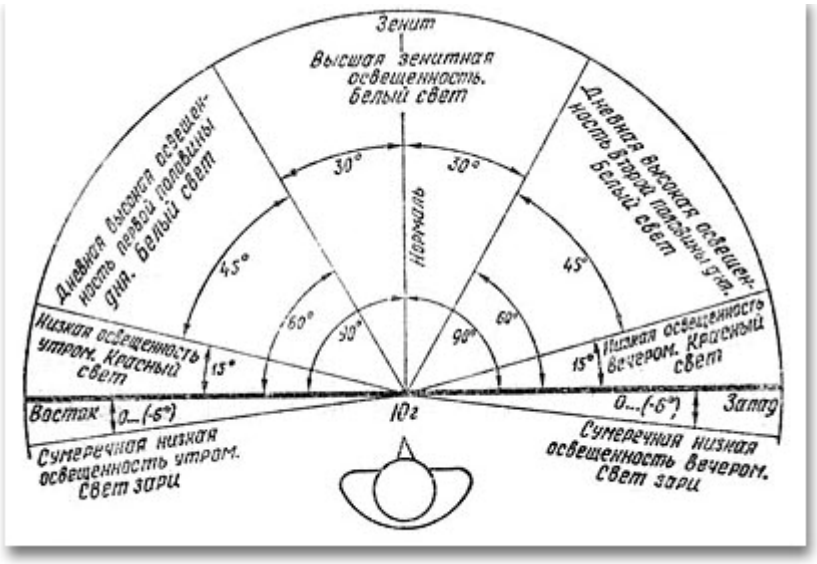
Итак, поскольку пейзаж представляет собой чередование элементов природы с запечатленным между ними пространством, рассмотрим все по отдельности. Как можно передать пространство и объем, если фотография является плоской? Здесь нам на выручку приходит наш мозг, который, привыкнув к жизни в трехмерном мире, многое домысливает сам, пользуясь внутренними ассоциативными связями. Однако мы должны предоставить ему для этого некие зацепки или сигналы - например, **тональную** и **пространственную** перспективу, подчеркнутую правильно выбранным **углом освещения**, узнаваемые силуэты и поверхности, многократно виденные цвета объектов. Крайним выражением использования тональной перспективы будет, например, изображение, полученное во время съемки в тумане; как правило это раннее осеннее утро. Использование тональной перспективы важно как для черно-белой (в б**о**льшей степени), так и для цветной фотографии, где разные оттенки одного цвета подчеркивают воздушное пространство между элементами кадра. Обычно, использование тональной перспективы выглядит, как притемненный передный план, более светлый средний и совсем осветленный задний план. Но иногда тональные соотношения в кадре меняются таким образом, что более светлым тоном выделяется сюжетно важный центр снимка, который, как правило, находится на среднем плане. Т.е. создавая некую тональную доминанту в кадре, автор пытается донести до нас свою мысль или доминирующее чувство. Другим способом передачи пространства является, как известно, **линейная перспектива**; многие пейзажисты с успехом пользуются этим приемом.

Ю.Ясько, "Осеннее утро", 2001

Что касается **направления падающего света**, то любой грамотный фотограф знает: свет из-за спины фотографа ("фронтальное" освещение) создает плоское изображение; боковой свет (задне-боковой и передне-боковой) - есть идеальное освещение для большинства снимаемых пейзажей, так как позволет выявить объем, пространство и фактуру материала. Боковое освещение при съемке, например, зимних пейзажей с большими поверхностями снега, является чуть-ли ни единственным примелемым вариантом. "Однако снег не является ровной белой поверхностью, как это кажется на первый взгляд. Ничтожные выпуклости, малейшие неровности создают множество едва заметных на глаз полутонов и оттенков. Выявить их и передать на снимке - задача далеко не легкая и требующая хорошей фотографической квалификации" (В.Микулин, "Пейзажная фотосъемка", М., Госкиноиздат, 1948). Прямой солнечный свет и свет рассеянный облаками создают принципиально разные условия освещения. Каким освещением воспользоваться - вы решаете сами в зависимости от поставленной задачи. Считается, что рассеянный свет хуже передает пространство. Иной раз необходимых условий освещения можно ждать довольно долго, но таковы законы жанра. Снимая на цвет нельзя забывать, что косо падающий низкий солнечный свет имеет оттенки, особенно поздним вечером - желто-оранжево-красные. Нередко пейзажисты используют контровой свет (контражур, контурный свет), который выигрышно подчеркивает сюжет в кадре, создает светящиеся ореолы вокруг силуэтов. Однако, важно отметить, что контровой свет не только создает высокий контраст, но и требует применения высококлассной оптики и техники, которая способна справиться с таким прямым источником света, особенно, если источник имеет высокую интенсивность. При этом светлые детали в контурном свете лучше смотрятся на темном фоне.

С.Иванов-Аллилуев, "Зима", 1927

Если говорить о наиболее удачном **времени суток**, выигрышном для съемки пейзажей, то это, конечно, утро и вечер. "Освещение вносит большие изменения в характер пейзажа. В зависимости от освещения, один и тот же уголок природы выглядит солнечным и радостным или пасмурным и мрачным" (В.Микулин, "Пейзажная фотосъемка", М., Госкиноиздат, 1948). Дневное освещение, когда солнце находится над головой и создает плоские, густые тени гораздо менее эффектно, чем утреннее или вечернее. Не забывайте и об изменении цветовой температуры солнечного освещения в течении дня - когда солнце в зените цветовая температура заметно выше и в его спектре преобладают синие и голубые тона; в утреннем и вечернем свете, как уже было сказано выше - желтые и оранжевые, а в тенях - от голубого к синему. Очень красиво смотрятся фотографии, сделанные вечером, когда тени от деревьев удлиняются и создают интересные силуэты. Если вы хотите подчеркнуть именно этот эффект длинных теней, то следует выбирать места с разреженным пространством и низкой травой. В свою очередь съемка ранним утром, когда природа только просыпается, и солнце, просвечивая через легкую дымку, создает блики и рефлексы на росе, дает наибольшее количество удачных снимков. Для того, чтобы подчернуть росинки на листьях, можно применить "звездный" фильтр; мне в таких случаях нравится 8-ми лучевой. Известно также, что ночные снимки, или вернее снимки "под ночь" снимаются на самом деле вечером (тут солнечное освещение имитирует лунное); при этом можно использовать цветные (например magenta) фильтры и/или поиграть с экспозицией.



Световые периоды съемочного дня (по Д.С.Гурлееву)

Качество дневного света определяется средой, находящейся между камерой и объектом съемки. К атмосферным явлениям, влияющим на освещенность, световой рисунок и цветовую гамму снимаемого объекта, относятся атмосферная, небесная и оптическая дымка, мгла, туман, морось, дождь, снег. **Атмосферная дымка**, вызываемая рассеянием солнечных лучей слоем воздуха, заволакивает дали и пространство над горизонтом. Поскольку лучи сине-фиолетовой части спектра рассеиваются сильнее, чем зеленой, желтой и красной, то атмосферная дымка приобретает голубоватый оттенок ("синие дали"). В черно-белой фотографии атмосферную дымку ослабляют применением желтых, желто-зеленых, оранжевых и красных фильтров, а усиливают голубым. Заметное воздействие на солнечное освещение оказывает густая **небесная дымка** ("солнце в молоке"), являющаяся по сути разновидностью атмосферной дымки. Осещенность при таком варианте падает почти вдвое, но зато подсветка теней улучшается, благодаря чему хорошо получаются объемные объекты. Столь популярная в последние годы **мгла** создает сложности при съемке, связанные с тем, что видимость сокращается очень сильно, а цветность объектов "съедается" серовато-бурым оттенком мглы.

Здесь же необходимо сказать и о **планах** - когда мы видим пейзажи, где есть только дальний, или даже средний и дальний планы - то у нас не складывается полноценного ощущения пространства в кадре. Другое дело, когда на снимке есть и передний, и средний и дальний план, следя за которыми, наш глаз (а вслед за ним и мозг) получает необходимую информацию, интерпретируя ее затем в пространство, глубину, трехмерность и ощущение объема. Если мы присмотримся к сегодняшней массовой зарубежной (в первую очередь, американской) пейзажной фотографии, то заметим, что там, как правило, отсутствует передний план - в лучшем случае есть средний, а чаще всего нет и его. Они для таких снимков даже придумали некий термин - scenic. В то же время, нашим соотечественникам присущ пристальный интерес к переднему плану пейзажа, который *как бы* противопоставляется среднему и особенно дальнему плану, тем самым создавая условия для придания снимку ощущения глубины пространства и объема. Кроме того, выраженный передний план создает у зрителя ощущение "присутствия", некоей сопричастности.

Г.Абрамов, "Зимняя сказка", 1996.
Снято с высоты около 1 м на землей.

Точка съемки также является важным моментом, который следует учитывать. Мы почти всегда снимаем с уровня глаз (т.е. с высоты собственного роста). Это вполне оправдано, поскольку и зритель привык воспринимать изображение в таком же ключе. Однако и нижняя и высокая точки съемки имеют свое предназначение и в некоторых случаях оправданы. Нижняя точка съемки чаще используется при работе с шахтным видоискателем. При этом передний план получается гипертрофированным, подчеркнутым и несколько переутяжеленным. Высокая точка съемки создает ощущение полета и придает снимку определенную обобщенность образа, некую философичность и необычность.

Для передачи пространства немаловажным является то, какой **техникой** и **оптикой** вы работаете. Известно, что ощущение объема тем лучше, чем б**о**льше размер негатива или слайда, и чем менее кратное увеличение с этого негатива делается. Т.е. среднеформатный негатив успешнее передаст пространство и детали, чем 35мм фотография; крупноформатная аппаратура даст еще более реальное ощущение объема и атмосферы, чем средний формат. Что касается оптики, то очевидно, что объективы германского производства дают более объемную картинку, чем японская оптика, известная своим плоским рисунком. Продолжая тему оптики, необходимо подчеркнуть, что наиболее распространенными объективами для съемки пейзажей, конечно же, являются широкоугольники. Чаще используется оптика с фокусом в пределах 24-35 мм. (для малоформатной фотографии); несколько реже - более короткофокусная. К пейзажным достоинствам широкоугольников можно отнести большую глубины резкости и собственно широкий угол поля зрения. Мой личный опыт говорит, что при прочих равных условиях, дальномерная оптика заметно более "объемна" и "пространственна", чем объективы для зеркальных камер.

Г.Абрамов. Без названия.
Nikon FM2, Tokina 3,5/17 mm

Нередко для съемки пейзажей используют **панорамные** камеры, такие как "Горизонт". Чаще всего это бывает оправдано, однако нельзя забывать, что панорамные камеры сканирующего типа ("Горизонт") своеобразным образом искажают пространство. Тем не менее, при грамотном использовании таких фотоаппаратов можно получить очень удачные фотографии, по-настоящему панорамного формата, где соотношение сторон относится как к 1:3.

В.Наугольный, камера "Горизонт".

Другим важным моментом для съемки пейзажей является **небо** и **облака**. Как ни странно, но безоблачное небо является неудачным атрибутом для пейзажа. А если уж оно осенне-белесое, то на снимках может стать совсем не видным. Такие фотографии к хорошим отнести сложно. Грамотный пейзажист понимает, что облака в кадре - это наиважнейший компонент, не задействовать который - значит испортить съемку. Для подчеркивания цвета неба и облаков, а также для их притемнения используются светофильтры: Skylight, Polarizer, GradColor и пр. В зависимости от того, сколько пространства отдано на снимке небу и облакам, можно достичь многоразличных желаемых результатов - "облегчить" или "утяжелить" снимок, придать ему определенную ритмику и эмоциональность, некое очарование. С другой стороны, темное, "свинцовое" небо, какое мы обычно видим перед грозой, особенно, если на переднем или среднем плане есть участки, освещенные солнцем, создает на снимке эффект, известный как dramatically.

Дм. Кузнецов, "Зима в Швейцарии".

Уже сама *форма* облаков, а также то, *что* мы видим в "разрыве" их, является для зрителя некоей подсознательной подсказкой, которую хотел сделать автор снимка. Например, вытянутые в линейку облака, создают у нас реальное впечатление движения их по небу, тем самым как бы "оживляя" образ. Интересные кадры получаются при съемке в северных широтах, где по-настоящему низкое небо создает необычные и непривычные образы, которые завораживают дух.

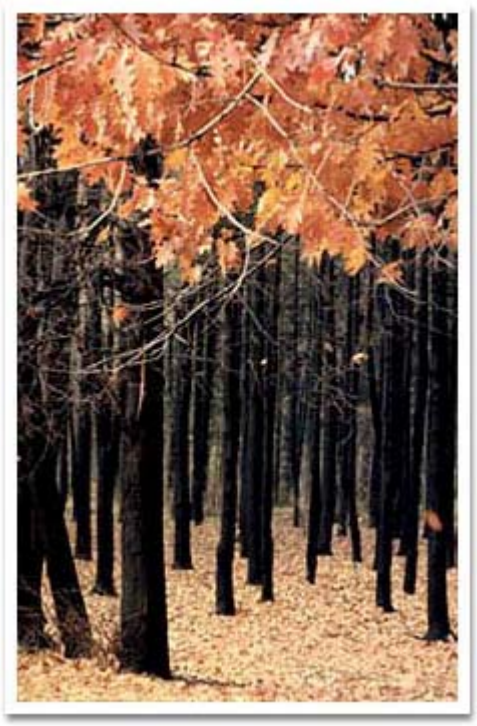
Г.Абрамов, озеро "Разлив", 1998

Считается, что расположенние **линии горизонта** точно посередине фотографии редко бывает оправданным, т.к. делит кадр пополам. Чаще горизонт располагается ближе к верхней или нижней границе кадра (в самом общем и усредненном случае - на 1/3 сверху или снизу). Завышенная линия горизонта как бы говорит, что акцент в кадре делается на передний план, который в этом случае выглядит более основательным и массивным. Наоборот, заниженная линия горизонта, зрительно увеличивает пространство неба и облаков, как бы намекая на некую обобщенность и философичность образа. Изображения, на которых вовсе нет линии горизонта, а есть только земля и растительность (читай: нет неба и облаков), некоторыми зрителями воспринимаются как чрезмерно приземленные и как бы "давящие", "безвоздушные". Из этого следует, что создавая образ, фотограф должен не только показывать то, *что* он видит и *как* он видит, но и не забывать о том, *как* это будут интерпретировать зрители; поймут ли они то, что автор хотел до них донести; на одном ли образном языке говорит он с ними. Одним словом, фотограф не вправе игнорировать **закон типизации**, если он хочет, чтобы его снимки были понятны максимальному числу зрителей.

Г.Абрамов, без названия, 2001

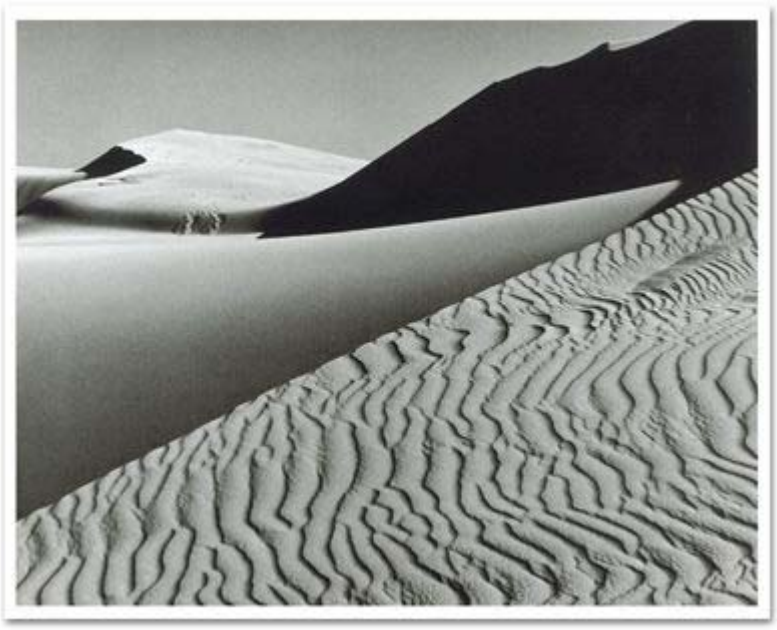
Линия горизонта, расположенная в кадре определенным образом, производит разное впечатление в зависимости от **формата** кадра: *горизонтального, вертикального, квадратного*. Если горизонтальный формат придает снимку панорамно-спокойную атмосферу, то вертикальный кадр более динамичен, подвижен. Конечно, формат снимка диктуется в первую очередь натурой и тем, что именно хотел сказать автор этим кадром, какое настроение хотел донести до зрителя. Поэтому, важно уже при съемке уметь правильно определить формат кадра и грамотно скадрировать его. Ведь последующее кадрирование при печати нередко деформирует структуру пространства. Считается также, что квадратный формат является наиболее сложным для пейзажной тематики; однако с другой стороны он является максимально уравновешенным, лишенным всякого намека на динамику в кадре. И если автор хочет подчеркнуть покой и равновесие образа, то квадратный формат кадра подойдет, как нельзя лучше. Одним словом, правильно выбранный для данного снимка формат способен усилить впечатление от фотографии; неправильно

выбранный формат - ухудшить. Причем более кратное соотношение сторон кадра только подчеркивает произведенное впечатление.



Г.Абрамов, "Одежды осени".

Наиболее частым выразительным элементом пейзажа является визуальная **ритмика**, которая как бы *связывает* запечатленное пространство, организует его, противопоставляя себя "хаосу". По сравнению, например, с портретной фотографией, где ритм редко имеет место, в пейзажах его значение существенно повышается. Большие свободные пространства на пейзажных снимках, аморфные, не связанные ритмом (т.е. чередующимися элементами), "читаются" зрителем сложнее, а главное, не воспринимаются с должной глубиной объема. В качестве ритмического элемента чаще всего выступают деревья, однако, вместо них может быть что угодно - дюны, волны, облака, кусты и пр.



Ансель Адамс, "Dunes, Oceano"

Одной из важных композиционных форм является **линия**; в пейзажах это, как правило, тропинки или другие аналогичные компоненты. Так называемая "прекрасная линия" - это чаще S-образная линия или ее фрагменты; любая загругленная или волнистая линия, уходящая вглубь кадра, подсознательно заставляет зрителя мысленно пройти по этой тропинке, таким образом делая его участником пейзажа и увлекая вглубь пространства.

Поскольку уже мы заговорили о композиции, то нельзя забывать и о принципе **"золотого сечения"** (термин введен Леонардо да Винчи), которому пейзаж подчиняется в такой же степени, как и любое другое

изображение на плоскости. Принцип "золотого сечения" - это такое деление отрезка на две части, при котором б**о**льшая его часть относится к меньшей, как весь отрезок относится к его б**о**льшей части. В числовом выражении это соотношение примерно будет как 3/2, 5/3, 8/5, 13/8 и т.д. В десятичном выражении это число примерно равно 1,618... А.Дегтяревым в книге "Фотокомпозиция" (М.:МГУК, 1998) предложена такая схема золотого сечения.

Учитывая, что на пейзажных снимках, как правило, не происходит никакого движения и, чаще всего, нет людей, то иной раз бывает непросто выделить СВКЦ (**сюжетно важный композиционный центр**). Причем непросто не только зрителю, но и автору, которого завораживает красота природы и он в момент съемки не очень думает о том, где же в кадре СВКЦ. Тем не менее, снимок, в котором нет смыслового центра, врядли будет очень интересен зрителю.

Красноречивый пример того, как "за деревьями леса не видно"
- отсутствие на снимке СВКЦ ставит под сомнение
необходимость существования такой фотографии.

Любопытно отметить одну важную деталь: поскольку в нашей стране исторически сложилось так, что главным направлением фотографии в советские времена был репортаж, то многие фотографы со стажем часто не понимают не только самого пейзажа, но и зачем вообще нужна пейзажная съемка. Природа она и есть природа. Или, как сказал мне однажды один маститый фотограф, рассматривая мой пейзаж с осенними деревьями: "Никак не пойму, где тут смысл". Впрочем, настоящий профессионал хорош в любом виде съемки и сможет достойно оценить кадр, сделанный в любом ключе.

Из всего сказанного следует, что хороший пейзаж должен быть безукоризненно выполнен по форме. А скрытый в кадре (или трудно определяемый на первый взгляд) СВКЦ может быть в определенной степени компенсирован некоей внутренней динамикой, в которой есть элемент вовлеченности зрителя. По большому счету, хороший пейзаж отличается от плохого тем, что в правильном пейзаже всегда есть некая ***тайна***, которую и предложено разгадать зрителю. Настоящий пейзаж всегда ***эмоционален***, и чем выше внутренний накал эмоций, переданный автором в снимке, тем сильнее будет отклик зрителя. Тем в б**о**льшей степени, по закону ассоциаций, к восприятию снимка подключаются остальные органы чувств - мы начинаем слышать шум леса, пение птиц, ощущать запах влажной листвы, чувствовать на лице легкое дуновение ветерка...

Говоря о смысловом центре пейзажной фотографии, нельзя не сказать и о **деталях**. Редко какой снимок природы обходится без деталей. С одной стороны мы с удовольствием рассматриваем травинки, рисунок листьев и коры дерева, особенно, если кадр выполнен средне- или крупноформатной аппаратурой с высококлассной оптикой. Более того, именно рассматривание деталей на хорошо выполненном снимке с ярко выраженным смысловым центром, заставляет зрителя надолго фиксировать свое внимание на данной конкретной фотографии. С другой стороны, перегруженность деталями, заслоняющими то, ради чего был сделан снимок, заметно снижает художественную ценность фотографии. Поэтому так важно найти золотую середину между излишней детализированностью и аскетичностью, которая и есть идеал.

Из этого следует, например, что для лесных пейзажей, наиболее удачным местом будет некая полянка с лесом по периметру, фрагментом речки или пруда, а не самая середина леса, где трудно найти формообразующие компоненты, а кусты и подлесок создают визуальный шум. Кроме того, пространство на снимке должно быть распределено таким образом, чтобы взгляду было куда двигаться, причем не произвольно, а так, как этого хочет автор; в противном случае, когда перед глазами монотонная стена леса, взгляд упирается в деревья, как в тупик, мучительно пытаясь найти смысловой центр кадра и постигнуть идею снимка.

Г.Абрамов, "После дождя", 1996

Внимание к деталям нередко выражается в том, что фотографы фрагментируют пейзаж. Несмотря на то, что **фрагмент** также подчиняется законам композиции, как и любое другое визуальное произведение, у него есть некоторые особенности. Главная из них заключается в том, здесь на первый план выходит закон аналогий, когда по части можно опознать целое. Этот важный момент нельзя упускать из виду. Рассматривая грамотно снятый фрагмент (в данном случае речь идет об одном-единственном снимке, а не о кадре в серии), мы видим и подчеркнутую деталь, которую хотел донести до нас автор, и все то, что стоит *за* этим кадром, как бы подразумевается. Это заставляет нас пристальнее вглядеться в изображение, чтобы, понимая и осознавая многоплановость бытия, домыслить то, что стоит за этим снимком. Конечно, то что увидит каждый из нас за фрагментом, будет в определенной степени "навязано" нам самим изображением, но в остальном каждый рисует себе в своем воображении нечто весьма индивидуальное и специфичное. Именно эта повышенная вовлеченность зрителя в образ и является тем интригующим моментом, который притягивает нас к фрагменту.

Одним из важных приемов, используемых при создании фрагментов является малая **глубина резкости**, которая позволяет размыть задний план, для того, чтобы подчернуть смысловой центр и создать ощущение пространства. В противовес этому, снимая не фрагментированный, а обычный пейзаж, где присутствует передний, средний и задний планы, глубину резкости, как правило, стараются сделать максимальной. Одним из вариантов этого может служит **обрамление**, позволяющее, кроме того, создать ощущение объема и пространства. Поскольку важным свойством любого изображения на плоскости является **уравновешенность** (согласитесь, что неуравновешенные изображения доставляют зрителю подсознательное беспокойство), то обрамление также может служить и хорошим уравновешивающим фактором.

Г.Абрамов, "Чистая весна", 2000

Цветовой контраст важно учитывать, когда мы работаем с цветными материалами, поскольку взаимное влияние цветов, их насыщенность и площадь кадра, занимаемая каким-либо цветом становятся элементами

композиции. Считается, что контраст становится резче, если красный сочетается с голубым, зеленый с пурпурным, синий - с желтым. Подоплека у этого феномена физиологическая - наше зрение не может одновременно свести в фокус лучи с разной длиной волны. Поэтому большие участки контрастных цветов, соседствующие на снимке, вызывают подсознательное беспокойство. Тем не менее, яркие цветовые акценты, будучи уравновешены композиционно, способны усилить впечатление от фотографии.

Г.Абрамов, "Одинокая береза", 1998

Нередко для съемки пейзажей применяют **мягкорисующую оптику** или даже **монокль** - это позволяет как бы обобщить образ, лучше передать настроение и состояние автора. Однако оптические особенности монокля таковы, что он имеет очень небольшую глубину резкости, поэтому желательно, чтобы объекты в кадре находились на равноудаленном от фотографа расстоянии, иначе степень нерезкости объектов в кадре будет неодинаковой. Чаще всего такие пейзажи снимают на черно-белый материал.

С.Иванов-Аллилуев, "В деревне", 1925

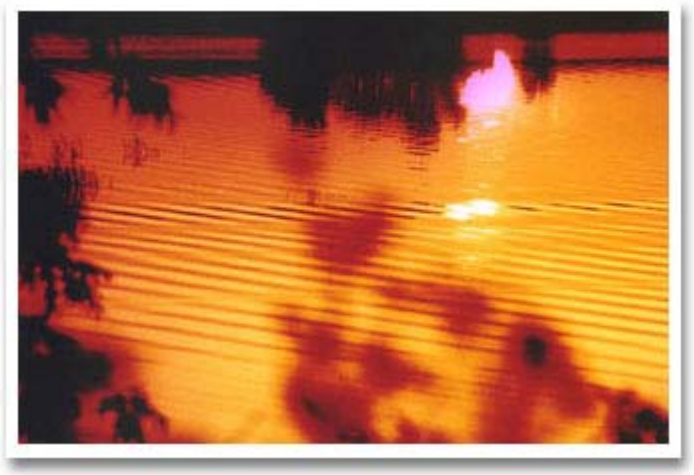
Поскольку уже речь зашла о материале, то стоит упомянуть также и об **инфракрасных пленках**, как правило и применяющихся в пейзажных съемках. Таких пленок выпускается в мире всего несколько разновидностей, причем одна из них цветная. Идея такой пленки заключается в том, что она имеет расширенную, или вернее сказать - сдвинутую зону чувствительности в сторону инфракрасных лучей и при съемке на ч/б инфракрасный материал используется также плотный красный фильтр.

Фотография Jaap Los

Если при съемке на обычную изопанхроматическую черно-белую пленку применить плотный красный фильтр, то на снимке мы увидим высветленные желто-зелено-красные цвета и притемненные сине-голубые. Инфракрасная пленка заметно усиливает этот эффект и в результате получаются фотографии с высветленной листвой и темным небом, создающим "предгрозовое" ощущение. Касательно цветной инфракрасной пленки, то получаемый здесь эффект можно видеть на приведенной ниже иллюстрации.

Anza-Borrego Desert, San Diego County, California, 1998
Theo Benson

В определенном смысле к этому виду съемки можно отнести и обработку фотоматериалов по так называемому **"кросс- процессу"**. Получающееся изображение весьма специфично и не всегда можно заранее предугадать результат. Однако, совершенно точно этот процесс не рекомендуется для портретной съемки, а вот в пейзажной фотографии он вполне может быть применен.



"Закат на Марсе", Г.Абрамов, кросс-процесс.

Вкратце технология этого процесса выглядит просто - отснятая слайдовая пленка проявляется по цветному негативному процессу С-41, а затем печатается на негативной бумаге. Нужно иметь ввиду, что в результате такой обработки заметно повышается контраст и возрастает зерно.

Георгий Абрамов

СЪЕМКА ПЕЙЗАЖЕЙ

Андрей Попов

Съемка пейзажей - один из самых распространенных видов съемки в фотографии. Каждый конкретный пейзаж требует индивидуального подхода, тщательного выбора условий съемки. Часто пейзаж, привлекающий всеобщие внимание, на отпечатке получается совсем невыразительным, исчезают детали, придающие пейзажу особую эффектность. Фотограф должен не только видеть детали, составляющие главное в красоте пейзажа, но и уметь подчеркнуть, выделить это главное средствами фотографии.

Оптические свойства пейзажей зависят от составляющих их объектов и условий освещения. В пейзажах большую часть кадра занимает небо, растительность, снег, вода и, в некоторых случаях, голая поверхность земли или скал. Условия освещения очень сильно меняются от высоты солнца, облачности и других факторов, что и составляет основную палитру фотографа пейзажиста.

Иногда приходится снимать против солнца, когда прямые лучи или отражения от бликующих поверхностей могут попасть в объектив. Для съемки пейзажей можно использовать любые фотоаппараты, однако в изображении ландшафтов очень важна передача мелких деталей, высокая разрешающая способность изображения. Хорошие снимки облачного неба получаются почти против солнца, когда солнечный диск закрыт облаком. В этих случаях края облаков высечены солнцем и на снимке иногда изображаются даже расходящиеся лучи солнца.

Зимние пейзажи отличаются повышенным контрастом. Особенно заметен контраст зимнего пейзажа в пасмурную погоду, когда на ярком белом фоне снега стволы деревьев, фигуры и другие предметы выглядят очень контрастно. В этом пейзаже почти нет переходных промежуточных тонов, видны только темные предметы на фоне снега. Контраст уменьшается при солнечном освещении, появляются мягкие тени на снегу, голубые тени предметов скрывают однородную контрастность пейзажа. Снимать, безусловно, лучше в солнечную погоду, так как без солнца структура снегового покрова, его рельефность не выражается на снимках.

Наиболее выразительные объекты в зимнем пейзаже - снежные сугробы, снег на деревьях, крышах строений и иней на ветках. Все эти объекты контрастируют друг с другом и хорошо изображаются на снимках только при прямом солнечном освещении. Самое лучшее время для съемки зимних пейзажей - утренние и вечерние часы, когда косыми лучами солнца обрисовываются округлые поверхности сугробов и длинные тени деревьев оживляют однотонность снежного покрова.

Типы пейзажей

Сторонники традиций станут утверждать, что ландшафтная фотография должна ограничиваться открытыми видами в сельской местности: холмы и поля, возможно река; трактор, прокладывающий свой путь под ярким предвечерним солнцем, деревья, озера. И если в пейзаж включены какое-либо здание или автомобиль, то традиционно им следует быть не современ-ными, а старинными. Несомненно, сюжеты такого рода очень популярны и составляют большой процент всех ландшафтных снимков. Главное из того, что нужно знать, чтобы делать фотографии такого рода, уже достаточно полно изложено в преды-дущих разделах, посвященных основным приемам работы с фотокамерой, рекомендациям по выбору объекта съемки и использованию света, а также композиции снимка. Можно несколько расширить общий подход к данному предмету более подробным рассмотрением различных сюжетов пейзажной фотографии в самом широком ее смысле, что мы и делаем в данной главе.

Горы

На многих пейзажах горы присутствуют на заднем плане, но и сами по себе они могут представлять выразительный сюжет для съемки как у их подножий, так и на склонах. Если вы собираетесь воспользоваться последней точкой съемки, то помните, что горы опасны. Не пытайтесь взбираться по крутым подъемам и скалам, не имея опыта восхождения или без проводника. В горах может быть холодно даже в разгар лета и темпе-ратура заметно падает с подъемом на каждые несколько сотен метров. Так что если вы намерены подняться высоко, то должны одеться соответствующим образом. Помните также, что холод может определенным образом повлиять и на вашу фотокамеру: при низких температурах электрические источники питания могут неожиданно отказать. Лучший способ избежать этого - использовать фотокамеру с механическим управ-лением затвором. Но если у вас современный аппарат с электронным затвором, то попытайтесь сохранить его в тепле и несите его не поверх одежды, а под ней. К некоторым моделям камер имеется дополнительное устройство в виде футляра для батарей, который можно хранить в тепле кармана и присоединить к корпусу камеры коротким проводом. Если у вас есть такое приспособление, воспользуйтесь им.

Горы предоставляют фотографу огромное поле деятельности. Если вы фотографируете с горного склона, перед вами, несомненно, откроется необыкновенно красивый вид. Но помните правила композиции, и в частности то, которое рекомендует использовать объект на переднем плане. Широкий простор ландшафта, впечатляющий в натуре, на фотографии будет выглядеть плоским, если в кадр не будет включен объект, при-дающий снимку глубину. Часто, глядя на фотографию горы, трудно определить ее высоту. Так что попытайтесь ввести в кадр какой-либо узнаваемый наземный ориентир, например человека, животное, дерево или какой-либо иной объект, дающий представление о масштабе.

Если вы фотографируете на склоне горы, то включить в кадр объект на переднем плане вам поможет применение широ-коугольного объектива. При фотографировании горы с расстояния полезно применять телеобъектив, чтобы уменьшить перспективу и сократить дистанцию между горой и объектами, нахо-дящимися на подходе к ней. Таким способом, например, маленькая деревушка у подножия горы может быть сфотографирована как ближе расположенный к ней объект значительно большей величины. Озеро на переднем плане, отражающее горы, может дополнить снимок или полным зеркальным изображением на гладкой поверхности воды, или чем-то более абстрактным по рисунку, если поверхность воды покрыта рябью.

Для данного сюжета полезно применение некоторых све-тофильтров. В черно-белой фотографии желтый, оранжевый и красный фильтры выделят облака над горами; в цветной фотографии такой же эффект можно получить с помощью нейтрального оттененного светофильтра. Ультрафиолетовый фильтр ослабит влияние атмосферной дымки, особенно сильное при съемке в горах и в районе гор.

И наконец, имейте в виду следующее. Чем выше вы поднялись в горы, тем более разреженным становится воздух. Вы начинаете дышать чаще, и вам может показаться, что и выдержка должна быть короче, чем обычно и чем нужно.

Пляжи и морские пейзажи

Пляж может быть привлекательным местом для фотографа, но не для фотокамеры. В первую очередь вам следует защитить свою аппаратуру от воздействия двух ее злейших врагов: соленой воды, которая в высшей степени коррозионно активна, и песка, поскольку мельчайшие песчинки могут приве-сти к поломке затвора

или лепестков ирисовой диафрагмы. В этих условиях лучше всего носить фотопринадлежности в сверх-прочном, пыленепроницаемом футляре. Столь популярные из-за их малого веса сумки из мягкого материала от песка не защи-тят. Лучше всего следовать правилу брать с собой как можно меньше аппаратуры и никогда не класть ее на песок. Когда вы закончили съемку и ушли с пляжа, выньте из камеры объективы (и если возможно, фотопленку) и прочистите их мягкой кистью с воздушным отсосом песчинок.

Фотографирование моря само по себе очень напоминает съемку широкого земного простора: оно может иметь впечатляющий вид в момент съемки, а снимок будет скучным, плоским и безжизненным. При фотографировании моря, как и при фотографировании более привычных пейзажей, требуется привлекающий внимание объект. Это могут быть скалы на переднем плане, лодки на заднем плане или рисунок на поверхности воды. Цвет моря зависит от цвета неба над ним, так что изменения на небе повлияют и на рисунок поверхности воды. Контровое освещение на море может дать великолепные эффекты, когда каждая волна и рябь на поверхности воды начинают сверкать. Когда солнце стоит высоко в небе, эти блестки могут покры-вать обширное водное пространство, когда солнце спускается ниже, на поверхности моря образуется узкая световая дорожка.

На берегу скальные образования и заводи между ними представляют собой интересные объекты для съемки. Но подойдите поближе и вы обнаружите целый мир красочных деталей, который тоже стоит исследовать. Лучшее освещение для фотографирования бывает ранним утром или в предвечерний час, когда солнце стоит низко и освещенные его косыми лучами скалы отбрасывают тени и хорошо видна структура песка. Пляж, который фотографируют около полудня, будет отражать яркий свет стоящего высоко солнца, превращая песок в скучное пространство без деталей.

В этих условиях очень трудно выбрать правильную экспозицию. Если вы вынуждены фотографировать в середине дня, то учтите, что песок действует в это время как гигантский отражатель. Если определить экспозицию по песку, то все остальное будет сильно недодержано; если же ориентироваться по окружающей местности, то поверхность песка будет «стерта» из-за передержки. Задача упрощается по мере того, как солнце опускается к горизонту и его лучи падают на песок под более острым углом. Даже в этой ситуации экспозицию следует выбирать очень внимательно. Вы можете обнаружить, что экспонометр указывает значительно меньшую экспозицию, чем вы предполагали. Высокая отражательная способность песка и поверхности моря приводят к тому, что в фотокамеру попадает значительно больше света, чем при съемке традиционных пей-зажей. где трава и земля поглощают свет.

Архитектура и городские виды

В городе, где нет ни полей, ни холмов, присущих сельской местности, вы найдете новый ряд сюжетов, которые могут стать основой совершенно иного типа ландшафтной фотографии. Возможно, им более соответствует название "городской вид", или "городской пейзаж". Сам сюжет иной, но многие основные положения все те же. В фотографировании случайного ряда зданий на улице не больше смысла, чем в съемке сливающегося пейзажа полей и холмов. Изображение должно иметь смысловой центр и нечто, сообщающее ему масштаб и глубину.

В отличие от панорамного подхода, предлагаемого для более традиционных ландшафтных работ, в городских сценах часто интересны именно детали. Попытайтесь найти гармонию в расположении примыкающих друг к другу зданий или обра-тите внимание на орнамент, образованный оконными проемами в стене. Поэкспериментируйте с углами съемки, наклоняя камеру, чтобы придать сюжету импрессионистский вид. Используйте возможности различной фокусировки, чтобы выделить такие детали, как дверные кольца или фрагменты украшений на старинных зданиях. Присмотритесь к световой рекламе сов-ременных улиц, которая образует некий узор, фоном для кото-рого служит небо или подходящее здание. Поищите отражения одного здания в стеклянных витринах или окнах другого здания или же отражение какого-нибудь совсем иного объекта, напри-мер дерева или водоема, образовавших единое целое со здани-ем, в котором они отразились. Нерезкость также является полезным приемом для фотографа, снимающего городские пей-зажи, который может использовать большую выдержку, чтобы усилить впечатление оживленного движения на улице.

Очень часто, изменив точку съемки, фотограф может увидеть заинтересовавший его городской сюжет совершенно иначе. Например, здание на городской окраине, граничащее с заросшим пустырем, будет выглядеть на снимке совершенно по-разному в зависимости от того, с какой стороны оно сфотографировано. При съемке со стороны города оно будет казаться заросшим бурьяном, а при съемке с противоположной стороны будет казаться неотъемлемым элементом деловой части города.

Свет играет особенно важную роль при фотографировании уличных сцен и архитектуры, неодинаково

воздействуя на разнообразные поверхности зданий. Отражение солнца от стекла под разными углами может создавать совершенно различные эффекты; плоскую бетонную поверхность выгоднее всего фотографировать при ярком солнечном освещении, когда на нее отбрасываются густые тени; неровности кирпичной кладки хорошо выделяются при освещении косо падающим светом. Четкий рисунок металлических решеток и оград очень эффектен на фотографиях при контровом освещении, выделяющем силуэт со светлыми линиями по краям. Рассеянный свет лучше, чем боковое освещение, позволяет выявить украшения на зданиях, а боковое освещение в свою очередь усиливает контраст между смежными сторонами здания.

Чтобы изменять передачу изображения городского пейзажа, можно применять различные объективы. Длиннофокусные объективы сужают перспективу, и с их помощью можно получить картину смыкающихся вверху друг с другом зданий. Широкоугольные объективы, наоборот, раскрывают перспек-тиву. При съемке такого рода сюжетов часто приходится сталкиватся с проблемой схождения вертикалей. Эту пробему можно решить двумя способами: или скорректировать схождение, или использовать его. Для коррекции нужно перемещать отдельные части фотокамеры или использовать объектив, исправляющий перспективные искажения. Первое может быть осуществлено с помощью павильонных фотокамер и заключается в смещении панели объектива вверх таким образом, что она остается параллельной плоскости фотопленки, но два центра уже не располагаются по одной горизонтальной линии. В результате верхние части фотографируемого здания, которые в противном случае выпали бы из кадра, будут помещаться в нем, не требуя наклона фотокамеры. Следовательно, и верти-кали не будут сходиться. На подобном принципе основаны и объективы, исправляющие перспективные искажения. Для среднеформатных и 35-мм фотокамер выпускается несколько моделей таких объективов. Регулировочные приспособления на объективе позволяют сдвинуть его параллельно плоскости фотопленки. Детальнее вопрос о перемещениях (подвижках) в фотокамере рассмотрен в главе, посвященной специальным приемам съемки. Без этих перемещений, «задирая» камеру вверх, вы всегда получите сходящиеся вертикальные линии. Чтобы по возможности избавиться от этого эффекта, попытайтесь выбрать точку съемки как можно дальше от фотографируемого здания или снять его из положения, когда вы находитесь выше его фундамента, например из окна дома, стоящего напротив. Если вы можете занять для съемки такое положение, чтобы находиться на уровне, соответствующем приблизительно поло-вине высоты снимаемого объекта, и при этом фотографируете объективом с фокусным расстоянием не короче, чем у стан-дартных объективов, то в такой ситуации вы в состоянии регулировать схождение вертикалей. Если обстоятельства застав-ляют вас фотографировать здание с близкого расстояния и вы не можете подняться выше уровня земли, то стоит воспользо-ваться следующим приемом.

Снимайте это здание широкоугольным объективом, но направьте объектив вниз, к земле и к основанию здания, так чтобы само здание занимало только верхнюю половину кадра. Позже, при работе в лаборатории, отпечатайте только соответствующую часть негатива. Если вы снимаете на обращаемую пленку, то нужно сделать для слайда маску или изготовить копию с его верхней половины.

Схождение вертикалей можно использовать и как изобразительное средство. Если ваша цель такова, то по возможности фотографируйте широкоугольньм объективом. Чем меньше его фокусное расстояние, тем заметнее будет эффект схождения.

Ландшафты, снятые с воздуха

Ландшафты, которые видны из иллюминатора летящего самолета, могут показаться фотографу очень соблазнительными, но то, что получается на снимке, часто разочаровывает. И одна из причин этого - отсутствие предмета на переднем плане, о чем уже не раз говорилось в этой книге. Местность с высоты выглядит как плоское пространство без глубины, практически не дающее представления о масштабах. Единственные объекты для переднего плана, которые возможны в данной ситуации, - это крыло или гондола двигателя самолета. Включив один из этих объектов в кадр, вы улучшите композицию картины, но, возможно, ухудшите сам вид. Если это так, то не остается ничего другого, как снять кадр, которому неизбежно будет недоставать ощущения объема. Масштаб можно приблизительно передать, включив в кадр какой-либо узнаваемый объект, например дорогу с движущимися по ней автомобилями.

Другая проблема, присущая снятым с высоты кадрам, - это недостаток контраста. Причин этому несколько. Вы можете фотографировать сквозь тонкий облачный слой; частицы пыли в воздухе, естественно, рассеивают свет, уменьшая его контраст; далее, предположим, что вы летите на транспортном самолете, тогда вы фотографируете сквозь многослойный иллюминатор, возможно, загрязненный с наружной стороны. Последнее обстоятельство не удастся изменить, но остальные причины потери контраста можно до некоторой степени избежать, фотографируя при небольшой высоте полета. Чем больше высота, тем хуже контраст.

Фотографируя из самолета, держите фотокамеру ближе к иллюминатору, чтобы исключить возможное влияние отраже-ний осветителей кабины, но не допускайте, чтобы она касалась самого стекла, иначе вибрация машины будет передаваться и фотокамере и в результате вы получите нерезкое изображение. Поэтому следует использовать самую высокую скорость затвора из практически возможных в конкретной ситуации.

Экспозицию следует определять по яркости самого неба, и пусть весь наземный ландшафт выглядит темным силуэтом. Не соблазняйтесь фотографированием исключительно одного неба, используйте темную полоску земли внизу как основу вашего сюжета, но старайтесь сфотографировать тот участок местности, где есть деревья или, возможно, здания, а не просто плоское невыразительное земное пространство. Все сказанное здесь справедливо и для цветных фотографий. И для черно-белой, и для цветной фотографии в этом случае полезен только поляризационный светофильтр. Если правильно применять его (см. главу по основным приемам съемки), то можно очень сильно притемнить синее небо и придать фотографии неба дополнительную выразительность.

Небо

Небо играет важную роль в любом ландшафте, но оно может быть и самостоятельным сюжетом. Вид небесного свода постоянно меняется и может охватывать широчайший диапазон цветовых оттенков от глубокого синего до штормового черного. Часто небосвод лучше всего фотографировать против света, когда солнце освещает его сзади, придавая яркое сияние легким облакам и создавая золотой ореол вокруг темных. Чтобы лучше всего передать облака в черно-белой ландшафтной фотографии, нужно применять светофильтры, как это описано в главе по основным методам съемки. Но если сюжетом является само небо, то можно отказаться от светофильтров и передать его истинный характер, выбрав меньшую экспозицию.

Естественно, вид неба изменяется в зависимости от времени года и места съемки. Обычно небо значительно привлекательней в прибрежных, чем в удаленных от моря районах. Зима - неподходящее время для съемки неба, так как оно почти посто-янно затянуто облаками или в крайне редкие мгновения совершенно чистое. Самые красивые облачные образования наблюдаются весной и осенью. Начало лета - время гроз, при которых небо также очень выразительно. Особенно эффектны моменты, когда солнце прорывается сквозь просветы в небе после проливного дождя. В это время облака создают интересные сюжеты; солнце освещает их прямо или сзади, а воздух промыт от частиц пыли и идеально прозрачен для фотографирования.

Восход и закат солнца

Чтобы сделать удачные снимки восходов или закатов, надо оказаться в подходящем месте, в подходящее время и с подходящей аппаратурой. Всем известно, что Солнце встает на востоке и садится на западе, но не следует забывать, что, поднимаясь и опускаясь, оно движется по небосводу по диагонали. Помните об этом, когда заранее планируете съемку какого-либо эффектного сюжета. Если солнце стоит низко, скажем, над каким-то скальным обнажением, то оно сядет не за ним, а сместится вправо и, возможно, пройдет мимо этих скал. Чтобы запечатлеть первоначально задуманный вами сюжет, вы должны при подготовке к съемке сдвинуться на некоторое рас-стояние влево. (Для Южного полушария замените «влево» на «вправо».)

Возможно, лучшие времена года для съемки этого сюжета - весна и осень, когда солнце встает позже и садится раньше, чем летом. Следовательно, условия съемки более удоб-ны, и кроме того, в эти периоды года больше облаков, которые усиливают выразительность сюжета. Облака являются естественными отражателями. Они воспринимают красное свечение солнца, дополняя картину постоянно изменяющейся световой палитрой. Очень часто, когда солнце находится за облаками, его лучи светят во все стороны, создавая особенно впечатляющую картину. Когда солнце заходит за облако, по краю облака появляется яркая световая кайма. То же происходит и когда солнце выходит из-за облака. Интересно сделать серию снимков по мере того, как солнце постепенно исчезает с одной стороны облака и затем снова появляется с другой его стороны.

Фотографируя сюжет с большой водной поверхностью на переднем плане, можно усилить впечатление от картины восхода или заката. Спокойное море или озеро будет отражать небо, образуя зеркальное отражение; рябь на поверхности воды будет разбивать это отражение, сохраняя теплое сияние воды и прокладывая световую дорожку от горизонта до переднего плана. Если вы снимаете с уровня воды, то это отражение видно не всегда. В этом случае изображение может резко делиться на светлое небо и темную воду. Результат будет лучше, если снимать с более высокой точки. При съемке с берега моря прекрасной точкой съемки будет вершина прибрежной скалы.

При съемке данного сюжета объект на переднем плане также играет свою обычную важную роль. Но надо помнить, что если экспозиция выбрана по яркости неба, то на других объ-ектах будет видно очень мало деталей или их не будет видно совсем. Это относится и к объектам, близко расположенным к фотокамере, которые выглядят на снимке как бы очерченными рельефными линиями, особенно выразительными в силуэтах скал на берегу, ветвей деревьев на суше и т. п. Не старайтесь исключить из кадра объекты переднего плана по той причине, что на них не будут проработаны детали. Очень часто они используются, чтобы оттенить яркость солнца и поэтому составляют важную часть в любой картине восхода или заката солнца.

Определение экспозиции может оказаться сложным вопросом. Если вы воспользуетесь показаниями экспозиции по яркости солнца, то в результате получите изображение только солнца, а вся остальная сцена, включая облака, останется совершенно недодержанной. В противном случае если вы определяете экспозицию по яркости неба, то солнце получится «выжженным» и будет выглядеть не золотым шаром, который вы намеревались сфотографировать, а белой массой. Следовательно, необходим компромисс. Один метод состоит в том, что из двух отсчетов экспозиции - по яркости солнца и по яркости неба над головой - берется среднее значение. Другой метод, который особенно удобен с экспонометрами системы ТТЛ, определяющими экспозицию по средневзвешенной яркости кад-ра, состоит в том, что отсчет экспозиции берется при положе-нии солнца у одного из краев в границах видоискателя. При таком положении солнца экспонометр работает нормально, без перегрузок от слишком яркого света. Экспозиционные параметры, которые получаются при этом, выставляются затем вруч-ную до перевода камеры в рабочее положение, соответству-ющее выбранной композиции кадра. Независимо от того, какой метод измерения экспозиции вы примете, снимая этот сюжет, целесообразно дублировать кадры с вилкой экспозиций, поскольку различие в одно деление на шкале диафрагм может полностью изменить настроение картины.

В данной ситуации диафрагма управляет не только экспо-зицией. Если вы применяете малую диафрагму, то получите на изображении солнца нечто, подобное эффекту звездной вспыш-ки. Чем меньше диафрагма, тем сильнее этот эффект. Так как при данном виде съемки в объектив попадают прямые солнеч-ные лучи, то возникает опасность засветки от бликов. Поэтому особое внимание надо обратить на то, что уже было сказано ранее по этому вопросу в главе об использовании света. Можно работать с любым объективом, но если смысловым центром сюжета является солнце, используйте самый длиннофокусный объектив из всех возможных. На стандартном 35-мм кадре солнце будет запечатлено как окружность диаметром приблизи-тельно 1 мм на каждые 100 мм фокусного расстояния объекти-ва. Так что при съемке стандартным 50-мм объективом изображение солнца будет не более 0,5 мм в поперечнике. При съемке 200-мм объективом размер изображения составит 2 мм, а при съемке 500-мм объективом увеличится до 5 мм. Однако не забывайте, что при низком положении солнца на небе уровень осве-щенности тоже низкий и вам придется использовать продолжительную выдержку, при которой невозможно устойчиво держать в руках длиннофокусные объективы. Поэтому при съемке низкого солнца полезен штатив - тренога.

Во время восхода или заката солнца общий цветовой тон меняется буквально каждую минуту. Чем ниже опускается солнце, тем краснее его свет, и задолго до того, как человек заме-чает это изменение цвета, фотопленка регистрирует его как переход от густого желтого к оранжевому и затем к красному. То же самое, но в обратном порядке происходит при восходе солнца. Помните также, что цвет на снимке, возможно, будет более красным, чем он вам показался.

Как только солнце зашло за горизонт, небо быстро при-обретает темно-синий цвет с полосой красной зари вдоль гори-зонта. Не торопитесь упаковывать аппаратуру, так как часто лучший момент еще впереди. Понаблюдайте за этой красной полосой и вы увидите, что она медленно расширяется и прибли-зительно через полчаса после того, как солнце окончательно исчезло, если ночь ясная, все небо на западе заполнит теплое послесвечение. Это именно тот момент, когда надо установить стандартный объектив и начать фотографировать. Выдержки будут продолжительными, но на этот раз экспозицию можно надежно определить по яркости самого неба, так как это свече-ние равномерное и в кадре нет солнечного диска, который повлиял бы на показание экспозиции. Такое же свечение появ-ляется в небе перед рассветом. Оба этих момента стоит запечат-леть на пленке, и часто они гораздо интереснее, чем сами по себе восход и закат.

Радуга

Радуга непредсказуема и длится недолгие минуты. Она появляется в моменты, когда солнце ярко светит, обычно под довольно низким углом, и одновременно идет дождь. Поэтому радуга встречается чаще в такое время года, когда погода наиболее неустойчива, а не в те дни, когда солнечно или дождливо весь день. Если ситуация такова, что можно ожидать появления радуги, для ее съемки лучше всего расположиться на открытом месте за городом, имея на примете на некотором расстоянии какой-либо объект для контраста.

Помните, что радуга - это естественная линия, поэтому глаз будет искать ее конец. Чтобы остановить взгляд, нужен какой-нибудь объект, например дерево или коттедж.

Полная радуга имеет форму дуги, простирающейся над широкой панорамой ландшафта, и чтобы полностью захватить ее диаметр, нужен чрезвычайно широкоугольный объектив. Однако при применении такого объектива сама радуга будет выглядеть узкой световой дорожкой. Поэтому лучше все же фотографировать стандартным объективом или телеобъекти-вом со средним по величине фокусным расстоянием и попытаться захватить один сегмент дуги, которая в этом случае будет выглядеть шире и четче будут представлены ее цвета.

Поскольку радуга формируется в том участке неба, где идет дождь, она хорошо контрастирует с темными облаками. В то же время, поскольку солнце светит с противоположной сторо-ны, земля внизу освещена мягким сиянием. Условия при этом особенно благоприятны для съемки. Выбор экспозиции не пред-ставляет трудностей. Определяйте ее по ландшафту в целом.

Водопады и текущая вода

Когда в ландшафте присутствует движущаяся вода, ее можно передать на пленке двумя способами: столь резко, что будет заметна каждая капля, или столь нерезко, что поверх-ность воды будет напоминать мягкие хлопья ваты. Каждый способ имеет свои достоинства и выбор одного из них зависит от настроения, которое вы пытаетесь придать изображению. Если сюжет передает мир и спокойствие, то можно использовать вто-рой прием, фотографируя с продолжительной выдержкой и применяя соответствующую диафрагму. Выдержка 1/30 с соответствует достаточно медленной скорости срабатывания затвора, позволяющей придать движущейся воде желаемый эффект. Если фотографировать при еще более продолжитель-ных выдержках, то эффект нерезкости может усилиться до такой степени, что поверхность воды будет выглядеть скорее как плотный туман, а не как поток жидкости. Развивая эту идею, можно еще более увеличить продол-жительность выдержки - до минут вместо долей секунды. На практике же очень медленные скорости срабатывания затвора создают трудности, связанные с обеспечением нужной величины экспозиции. Даже при сплошной облачности или съемке в тени с использованием малочувствительной фотопленки, вы можете обнаружить, что нет такой достаточно малой диафрагмы, которая позволила бы компенсировать увеличение выдержки более 1/15 с. Эту проблему можно разрешить, применив достаточно плотные светофильтры, с высокой кратностью. В черно-белой фотографии можно использовать контрастные светофильтры, такие как красный или синий. Но при этом надо иметь в виду те изменения, которые они могут внести в распределение тонов на изображении; или же можно применить нейтральные светофильтры. В цветной фотографии, если только вы не собираетесь придать фотографии какого-либо фантастического общего цветового тона, допускается примене-ние только нейтральных светофильтров.

Первый прием съемки воды, когда вы хотите передать ее застывшее движение, основан на использовании очень коротких выдержек и соответствующих диафрагм. Этот прием легко осуществить при скорости затвора 1/1000 с, но необходимо помнить, что при этом обычно требуется почти полностью от-крыть диафрагму, в связи с чем существенно уменьшается глубина резко изображаемого пространства. При такой высокой скорости затвора каждая капля воды как на поверхности, так и высоко в воздухе будет «заморожена» и будет казаться твердой. Этот эффект можно усилить, фотографируя сюжет при контровом освещении, что придает каплям дополнительное сверкание.

Ни одно из этих двух крайних решений при фотографировании потока воды не создает на снимке такого впечатления, какое мы получаем от нее в натуре. Мы не видим этот объект ни в «размытом», ни в «замороженном» состояниях. Чтобы запечатлеть текущую воду в таком состоянии, в каком ее видит наш глаз, следует применять выдержку порядка 1/250 с.

Поскольку ландшафтная съемка осуществляется вне помещения, она постоянно подвержена влиянию изменений погоды и освещения. Но не думайте, пожалуйста, что если солнце зашло за тучу, то вам пора домой. Часто считают, что присутствие солнца в сюжете уже само по себе является залогом удачи при съемке на открытом воздухе. Тем не менее при погодных условиях, которые кажутся неподходящими для фотогра-фирования, можно получить индивидуальный, необычный сни-мок, гораздо более интересный, чем сделанный при «подходящей» погоде. В этой главе мы рассмотрим фотографирование в условиях, при которых, по мнению многих, этого делать не стоит.

Пасмурные дни

При сплошной облачности освещенность падает и кон-траст резко снижается. Условия для съемки не самые лучшие, но тем не менее этот тип освещения обладает некоторыми особенностями, которые могут быть

использованы при фотографировании соответствующих сюжетов. В подобных условиях лучше снимать на цветную, а не на черно-белую пленку. Нужен широкоугольный объектив и(или) пленка высокой чувствительности. Вам придется снимать при более открытой, чем обычно, диафрагме и более длительной выдержке, поэтому вспомните о влиянии диафрагмы на глубину резко изображаемого пространства и не используйте также выдержку, более продолжитель-ную, чем это практически допустимо при съемке с рук для применяемого объектива. В пасмурный день теней практически нет и часто выявля-ются детали, которые при другом освещении были бы утрачены. Цвета смягчены, и хотя это обедняет одни сюжеты, другие сюжеты в этом случае фактически выигрывают. Сцена, которая при солнечном свете полна ярких, контрастирующих тонов, в пасмурный день становится гораздо гармоничнее. Но если вы хотите выделить какой-либо специфический объект на фоне других, вспомните рекомендации по поводу цвета в композиции и используйте выступающие вперед цвета по контрасту с отступающими назад цветами.

В некоторых условиях при пасмурной погоде свет может вызвать на отдельных предметах нечто вроде свечения. Белое на более темном фоне кажется светящимся. Этот эффект не всегда легко заметить из-за общей монотонности окружающего фона, но потренируйте глаза и вы сумеете отличить более высокую отражательную способность одних объектов относительно других. Нечто подобное бывает в моменты непосредственно перед грозой или бурей. Небо не просто темное, оно в разнообразных мягких сменяющихся тонах, которые могут быть черными, серыми и даже иметь оттенки темно-зеленого. На этом фоне резко выступают предметы светлого цвета. Свет в таких условиях уникальный, одновременно и прямой и отраженный от объектов съемки. Экспозиция при освещении такого типа должна быть максимальной, соответствуя обычно выдержке порядка 1/30 с при диафрагме 2,8 для пленок средней чувстви-тельности. Объект хотя и приглушенный, но благодаря выбранной экспозиции изображение делается светлее и в результате на снимке будет передано такое настроение, которое невозможно воспроизвести ни при каких других погодных условиях.

Дождь

Когда начинается дождь, контраст еще более понижается. В дождливую погоду, так же как и в пасмурную, лучше снимать на цветную, а не на черно-белую пленку, хотя последняя, если усилить контраст во время проявления, позволяет полу-чить очень эмоциональные снимки некоторых сцен. Что касается цвета, то различные оттенки «размываются» и перехо-дят в пастельные тона. Дождевая завеса уменьшает резкость изображения, поскольку вы снимаете сквозь миллионы капель воды. Если уж этого невозможно избежать, то надо как-то использовать в изобразительных целях, чтобы придать картине подлинность. При большой выдержке падение водяных капель будет смазано; чтобы «остановить» это движение, нужна выдержка не более 1/125 с. Если в этих условиях диафрагма объектива и чувствительность фотопленки позволяют вам при-менить выдержку 1/500 с, то легче будет запечатлеть узоры, которые «рисует» дождь на мокрых поверхностях и лужах. Более длительные выдержки непригодны для регистрации появ-ляющегося и исчезающего рисунка. Попытайтесь скомбинировать круговую рябь, образуемую дождевыми каплями на поверхности воды, с отражениями в лужах. Попробуйте снять также крупным планом дождевые капли на цветах или травинках. Можно также фотографировать дождь из помещения или из автомобиля, когда наружный сюжет, снятый сквозь слой воды на окне, выглядит сюрреалистически. Сфокусируйте объектив на капли, и пусть картина за ними будет нерезкой, или сфокусируйте объектив на сам сюжет, тогда смазанная пленка воды на переднем плане добавит картине размытость и загадочность.

Одна из проблем при фотографировании под дождем - защита фотоаппаратуры. Если фотокамера намокла, ее надо после использования как можно скорее высушить. И старайтесь, чтобы во время съемки капли дождя не попали на объектив или светофильтр, установленный перед ним. Они повлияют на резкость изображения. Снимайте под большим зонтом, если умеете фотографировать одной рукой или если у вас есть помощник, готовый подержать зонт над вами. Можно держать камеру в пластмассовом пакете с отверстием для объектива. Если пакет изготовлен из достаточно тонкого материала, то можно без особого труда манипулировать всеми ручками и кольцами управления снаружи, и именно в этих случаях особенно полезны моторный привод или автовзвод (виндер). На худой конец, держите камеру под одеждой и вынимайте, только чтобы сделать снимок.

Снег, лед и иней

Сюжеты со снегом можно снимать и при хмуром небе, но в результате изображение будет очень низкого контраста, а при съемке на цветную пленку получится общий синий избыточный тон. Чтобы оживить монотонность таких изображений, нужен какой-либо ярко окрашенный объект, размещенный в кадре как привлекающее внимание пятно. Снежный ландшафт лучше снимать при ярком солнце и только что выпавшем снеге. Как только солнце превратит снежную поверхность в искрящуюся скатерть, монотонность

снега немедленно исчезает, тени от деревьев, заборов и т. п. контрастно выступают на белизне земли и весь пейзаж гармонично сочетается с синевой неба. Лучшие результаты дает контровое или резкое боковое освещение. В этих условиях хороши и детали пейзажа, например снег, лежащий по рисунку ветвей.

Технически для неопытных фотографов съемка снега имеет ряд трудностей. Первое - это экспозиция. Помните, что большинство экспонометров откалибровано так, чтобы изобра-жение в целом выглядело как некоторый стандартный серый тон. И это обычно хорошо соответствует усредненному объекту съемки. Но как только вы направите экспонометр на нечто столь белое, как снег, то сразу же возникнут трудности. При той экспозиции, которую укажет экспонометр как правильную, снег будет выглядеть на снимке серым. Другими словами, экс-понометр укажет заметную недодержку, и, если фотографировать точно в соответствии с определенной таким образом экспо-зицией, весь сюжет будет выглядеть блеклым, а снег грязным. Правильное решение в этом случае - игнорировать снег и взять показания экспонометра по яркости какого-нибудь другого участка, расположенного ближе к фотокамере, на который не действует ослепительный блеск снега. В таком случае было бы полезно применить серую карту но если ее нет, используйте что-либо эквивалентное по тону или хотя бы тыльную сторону кисти собственной руки. Можно поступить и по-другому. Сни-мите показания отдельного экспонометра или экспонометра, встроенного в ваш аппарат, и откройте диафрагму на одно-два деления (увеличьте экспозицию на 1-2 ступени). Следующая неожиданность заключается в том, что даже эти показания оказываются по обычным нормам слишком заниженными. Хотя результаты ваших измерений, по-видимому, на одну ступень меньше ожидаемых, они, по всей вероятности, правильны и обусловлены присутствием в сюжете снега. Покрытая снегом земля сама действует как гигантский отражатель, влияя на общую экспозицию.

Эта необычно высокая отражательная способность может вызвать и другие проблемы. Если над ландшафтом синее небо, снег отражает в первую очередь этот цвет и приобретает общий синий тон. Как и в случае многих других общих избыточ-ных тонов, наши глаза и наш мозг стремятся пренебречь им про-сто потому, что наш мозг знает, что снег белый и именно так передает информацию о нем. Но фотопленка «видит» и регистрирует его как синий. Тон этот легкий и может усилить изоб-ражение, но если вы хотите откорректировать его, то приме-ните слабый соломенно-желтый светофильтр типа 81А или 81В. Поскольку по отношению к ландшафту в этом случае экспози-ция меньше, чем нормальная, приблизительно на одно деление шкалы диафрагм, синее небо будет передано более темным, чем обычно. В этой ситуации не стоит соблазняться примене-нием поляризационного светофильтра, чтобы еще сильнее притемнить небо. Этот фильтр затемнит небо, но одновременно и приглушит сверкание снега.
Лед и иней - также благодатные для съемки сюжеты, по крайней мере при съемках крупным планом. Их можно снимать и при сильной облачности, и при редких проблесках неяркого зимнего солнечного света, заставляющего их сверкать. Лед и иней образуются на краях растений и листьев и повторяют рисунок тонких мембран листвы. Если нужно усилить сверкание, добавьте немного бокового или контрового освещения, применив маленькую вспышку, соединенную с камерой удлинительным кабелем. Понаблюдайте льдинки и снимите их крупным планом. Они особенно хорошо выглядят, если освещены сзади лучами низко стоящего солнца. Все упомянутые выше сюжеты хороши и для цветной и для черно-белой фотографии.

Туман и воздушная дымка

Фотографируя в тумане или при наличии воздушной дым-ки, вы работаете в условиях самого низкого контраста и обычно, если совсем нет солнца, при избыточном синем тоне освещения. В этих условиях в изображение нужно ввести какой-либо особенно яркий, привлекающий внимание объект на переднем плане. Это может быть предмет красного цвета или человек, одетый в красное. Еще лучше, чтобы это был настоящий свет: уличные огни или автомобильные фары в городских сюжетах или только что проглянувшее сквозь туман солнце в более тра-диционных ландшафтах. Когда солнце высоко в небе, сквозь туман оно выглядит как бледно-желтый, почти белый диск; когда оно опускается ниже, туман освещается присущим солнцу цветовым тоном, придавая всей картине общую теплую окрас-ку, напоминающую по цвету сепию.

Туман и воздушная дымка позволяют свести картину к простым композиционным элементам. Они закрывают фон, который при нормальных условиях может быть и беспокойным, и, так как камера не "видит" особенно далеко, они дают воз-можность использовать в композиции всего один-два предмета. Попытайтесь в туманные дни найти местность близ холма, так как здесь на разных высотах будет неодинаковая видимость. Вы можете находиться в густом тумане у подножья холма, а на его вершине в ясном небе будет ярко сиять солнце; между этими двумя позициями вы обязательно найдете условия, наиболее подходящие для задуманного вами сюжета. Действительно, есть почти волшебная граница посредине между этими двумя крайними положениями, где солнце только-только начинает одолевать туман. На вершине холма не забудьте оглянуться вокруг и посмотреть вниз. Здесь на ясном синем небе будет ярко светить солнце; а под вами из

моря тумана, подобно тысячам крошеч-ных островков, будут выступать верхушки деревьев и крыши домов.

Ранним утром туман часто поднимается с поверхности воды, и этот сюжет лучше всего фотографировать при не очень сильном контровом освещении, чтобы подчеркнуть его особенности. Наоборот, вечером, туман может выглядеть буквально скатывающимся по склонам крутых холмов или гор, предостав-ляя фотографу-пейзажисту еще один необычный сюжет для съемки.

Если вы сомневаетесь относительно экспозиции, экспонируйте по яркости светлых участков. Небольшая передержка поможет слегка «проникнуть» сквозь туман, но будьте осторожны и не переборщите с этим приемом: при слишком большой экспозиции можно полностью стереть специфическую картину, создаваемую туманом. При съемке объектов, экспозиция которых вызывает сомнение, хорошей основой может быть отсчет экспозиции, полученный по измерению яркости ладони или тыльной стороны кисти вашей руки. Это значение надо взять в экспозиционную вилку на полступени шкалы диафрагм в каждую сторону.

Сумерки

Сумерки обычно ассоциируются с периодом времени между заходом солнца и моментом, когда становится совсем темно. Но это понятие равным образом приложимо и к началу дня, между ночью и рассветом. Об этом времени многие фотографы забывают, хотя оно может быть одним из наиболее красивых периодов суток, когда мягкий свет изменяется в оттенках от золотого до углубляющихся красного, пурпурного и синего. Фотографу-пейзажисту это должно быть особенно интересно.

В сумерки свет изменяется непрерывно, ни одно из состояний не длится долго, так что лучше всего найти точку съемки заранее и сконцентрировать внимание на участке, который, по вашему мнению, выиграет от этого очень специфического освещения. Приготовьтесь к тому, что небосвод, светлый в направлении к горизонту, где солнце взойдет (или село), вверху стано-вится темнее. В противоположной от солнца стороне небо будет еще темнее. Через несколько минут после того, как солнце село, облака над вами и позади вас будут окрашиваться красным, розовым и оранжевым с одной стороны и принимать более глубокие серые тона с противоположных краев. Со временем облака над вами и позади вас потеряют свой цвет, он останется только на облаках в направлении солнца. Постепенно от горизонта распространится красная полоса, заполняя небо с западной стороны (конечно, на рассвете все это происходит с проти-воположной стороны).

Сумерки длятся тем дольше, чем севернее вы находитесь в Северном полушарии и чем южнее в Южном. За Северным и Южным Полярным кругом в некоторые времена года сумерки длятся всю ночь, на экваторе же их продолжительность исчисляется минутами. Многие сумеречные снимки обязаны своим эффектом небу, а фотографирование у воды с отраженным в ней небом усиливает этот эффект. Чем больше времени прошло с момента восхода или заката, тем более синим становится свет. Красный цвет превращается в пурпурный, а светлые объекты, например белые дома, ярко выделяются на фоне окружающего сельского пейзажа. Это обстоятельство можно использовать для придания особой выразительности сделанным в сумерки снимкам. В это время в домах зажигают огни, и если здания включены в сюжет, то их освещенные окна еще более усиливают выразительность сумерек.

Выдержки в это время суток будут продолжительными, и штатив окажется важной и необходимой принадлежностью. Когда солнце опустилось ниже горизонта, все вокруг освещается не прямым светом, а рассеянным от неба, так чти очень полезны высокочувствительная пленка и светосильный объек-тив. Если в это время экспозицию измерять по яркости неба, то ландшафт будет выглядеть на снимке силуэтом; если же по яркости ландшафта, то будут потеряны нежные оттенки неба. Вы должны решить, что более важно для конкретного сюжета и соответственно выбрать экспозицию. В любом случае сумерки позволяют фотографировать при освещении, которого нельзя увидеть ни в какое другое время суток.

Ночь

Нет нужды ограничивать время съемки часами, когда есть дневной свет. Фотокамера может быть использована столь же эффективно и ночью, в то время когда фотограф-пейзажист, возможно, переключает свое внимание на съемку большого или маленького города. Вам понадобится камера, име-ющая большие выдержки и установку затвора B, спусковой тросик, устойчивый штатив-тренога или другая надежная стойка и небольшой фонарик. Последняя принадлежность особенно необходима не только для освещения шкал установки всех пара-метров на камере, но также и как вспомогательное средство при наводке на резкость. Вы можете осветить фонариком снимаемый объект, когда имеющегося света недостаточно, чтобы увидеть изображение на матовом стекле видоискателя, или же положить фонарик рядом со снимаемым объектом и фокусировать объектив на его луч. Если фотографируемая сцена имеет темное окружение, то в темноте

трудно увидеть в видоискатель, где ее границы. Здесь также может быть полезен фонарик; если вы пользуетесь однообъективной зеркальной фотокамерой, то направьте свет фонарика в объектив, чтобы увидеть в видоискателе, где находятся границы кадра.

Пленка высокой чувствительности имеет преимущества, но не является совершенно необходимой, так как в любом случае экспозиция неизбежно будет продолжительной. Восполь-зуйтесь фотопленкой средней чувствительности, так как она дает лучший результат по резкости, если только вы не собираетесь снимать с рук. В последнем случае нужна фотопленка сверхвысокой чувствительности. При фотографировании на цветную пленку надо помнить, что обращаемые пленки сбалансированы или для дневного, или для искусственного света. Поэтому, чтобы правильно передать цвета объекта съемки, вам нужен материал, сбалансированный для ламп накаливания. Часто предпочитают общий теплый тон, который получается в этих условиях съемки на фотопленке для дневного света. Попробуйте оба вида материалов и сами сделайте выбор.

Экспозиция для ночной фотографии в лучшем случае представляет собой компромисс. Когда она слишком мала, вы получите детали в светах, обычно это действительные источники света, окруженные угольно-черными теневыми участками; а когда она слишком велика, вы получите детали в тенях, но света будут сильно «выжжены». При фотографировании на цветную пленку эта проблема еще более усложняется, так как чрезмерная экспозиция вызывает искажение цвета и изображе-ние принимает преимущественно коричневый оттенок. Надо найти золотую середину, и часто это вопрос чисто индивидуаль-ного выбора. Поэкспериментируйте, фотографируя на ярко освещенной улице. Возьмите один отсчет экспозиции от тротуара, а второй от реального источника света. Снимите несколько кадров с рядом экспозиций между этими двумя, включая и точное среднее значение между двумя крайними отсчетами, и отбе-рите наиболее подходящие для вас результаты. Поскольку вы снимали на один рулон фотопленки и могли сравнить результаты, вы будете точно знать, что именно для вас предпочтительнее.

Можно получить очень выразительные снимки, если начать ночные съемки в сумерках. В это время в небе остается еще достаточно света, здания выглядят силуэтами на фоне темно-синего или, возможно, красного неба, а огни зданий создадут ночной эффект. Мокрые тротуары и лужи усиливают впе-чатление от ночных снимков, отражая огни и выявляя детали, которые в другой ситуации остались бы затерянными в темных тенях. Поэтому при влажной земле экспозиция должна быть уменьшена. Все, что движется во время продолжительной экспозиции, будет запечатлено как смазанная нерезкая картина. Если на движущемся объекте есть огни (например, от фар или задних сигнальных фонарей автомобилей), то свет будет запечатлен как линия. Это можно использовать для получения интересных эффектов, установив фотокамеру у края оживленной магистра-ли. Если закрыть диафрагму приблизительно до 1:16, можно экспонировать с выдержкой 20-30 с, и за это время мимо камеры пройдет много автомобилей, которые будут зафиксированы на цветной пленке как световые трассы. Фары образуют белые следы, задние сигнальные фонари - красные, а мигающие указатели поворота - штрихи желтого цвета.

Интересный объект для ночной съемки - ярмарочная площадь. Можно применить относительно короткую выдержку и полностью открытую диафрагму, чтобы снять сцену в целом, или же продолжительную выдержку с малым отверстием диаф-рагмы, чтобы получить смазанные огни движущихся каруселей и других объектов, образующие абстрактную картину. Залитые светом иллюминированные здания - еще один объект для вашей фотокамеры. Если яркие огни сосредоточены внизу зда-ния, а верх его отмечен только отдельными точками света, то помните, что эффект иллюминации будет спадать в направле-нии снизу вверх, и в результате может получиться фотография здания с постепенно исчезающей, начиная от середины, верхней частью. Поэтому экспонируйте по верхней, менее освещенной части здания, не заботясь о его хорошо освещенной нижней части. Если вы сами обрабатываете пленки, то можете при печати увеличить экспозицию нижней части здания и таким образом более равномерно осветить сюжет. Неоновые вывески принадлежат к простейшим объектам ночной съемки. Фотографируя их, вы можете положиться на показания экспонометра камеры системы ТТЛ, измеряя экспозицию по яркости самой вывески на темном фоне. Интересные результаты можно полу-чить, используя прием многократного экспонирования различных неоновых знаков на один и тот же кадр фотопленки или же изменяя во время экспонирования фокусировку объектива, наведенного на один знак или вывеску.

В этой книге уже не раз говорилось о пользе штатива-треноги или подобной ему опоры при продолжительных выдержках, но бывают случаи, когда нужна длительная выдержка, а способа прочно установить камеру нет. И тогда стоит вспомнить еще один совет, который мы уже неодно-кратно давали на страницах этой книги: правила созданы для того, чтобы их нарушать. Конечно, не рекомендуется держать фотокамеру в руках при очень продолжительных выдержках, но если отсутствие опоры принуждает вас отказаться от съемки, не прекращайте попыток. Особенно это относится к ночной съемке. Несмотря на все,

что было сказано до сих пор, съемка с рук возможна даже при очень малой скорости срабатывания затвора. Это легче сделать незеркальным фотоаппаратом, чем однообъективной зеркальной камерой, так как в первом нет движущегося зеркала, усугубляющего ситуацию собственными вибрациями. Но даже и однообъективной зеркальной фотока-мерой со стандартным объективом можно сделать с рук вполне приличный снимок при продолжительности выдержки порядка 1/4 с. В зависимости от вашего возраста, состояния здоровья и общей твердости руки может оказаться, что вы можете снимать с рук даже при еще более продолжительной выдержке.

Делается это следующим образом. Встаньте, расслабившись: ноги слегка врозь, вес равномерно распределен на обе ноги камера у глаза и локти плотно прижаты к телу. Наведите объектив на резкость, задержите дыхание и медленно нажмите на спуск затвора, концентрируя внимание только на движении пальца. Не делайте глубокого вдоха и не задерживайте дыхание во время наводки на резкость и кадрирования. Это только ухудшит дело. Дышите нормально и только ненадолго задержите дыхание, когда нажимаете спуск затвора. Если вы найдете поблизости что-нибудь устойчивое, к чему можно было бы при-слониться, воспользуйтесь этой возможностью, хотя это не обя-зательно. Лучше не двигаться, прижав камеру к какой-либо прочной опоре, например выступу здания или стене, и нажать спуск затвора описанным выше способом. Если в вашей фото-камере есть автоспуск, вы можете спустить затвор с его помощью, так что вам даже не придется двигать пальцем в момент экспонирования. Ни один из этих методов не идеален, но они позволят вам выйти из положения и сделать снимок в таких условиях, которые вы считали совершенно неподходя-щими для съемки. Автор с успехом опробовал описанные выше методы, применяя выдержку 1/4 с на однообъективной зеркаль-ной фотокамере со стандартным объективом. При работе с длиннофокусными объективами нужно применять более корот-кую выдержку, а при работе с широкоугольными - более длительную.

Лунный свет

Фотографирование при лунном свете требует продолжи-тельных экспозиций, так что объект съемки должен быть неподвижным. На черно-белой пленке снимки при лунном свете будут мало отличаться от снимков, сделанных при солнечном освещении, даже небо будет выглядеть светлым, если выбрать достаточно продолжительную экспозицию. На цветной пленке будет присутствовать общий избыточный синий тон, но в данном случае он даже будет усиливать впечатление лунного света. Наводка на резкость в условиях низкой освещенности может вызвать затруднения, поскольку яркость изображения на матовом стекле однообъективной зеркальной фотокамеры обычно бывает слишком малой. Можно использовать фонарик, чтобы прочесть показания на шкалах фотоаппарата или чтобы провести по нему наводку на резкость описанным выше способом. Экспонирование будет длиться не секундами, а минутами и в данном случае будет определяться не только реальным уровнем освещенности, но и отклонениями от закона взаимозаместимости. Лучше всего сделать несколько проб; результат будет зависеть от фазы луны и наличия облаков. В качестве отправной точки, которая дает определенный результат и на которой можно базировать последующие эксперименты, рекомендуется экспозиция, эквивалентная 25 мин при относительном отверстии 1:5,6 на пленке чувствительностью ИСО 100/21°, при свете полной луны.

При экспозиции такой продолжительности не пытайтесь включить в снимок саму луну. Продолжительная экспозиция сотрет с ее поверхности все детали, а движение луны по небу во время длительного экспонирования приведет к тому, что она будет запечатлена в виде продолговатой светлой дорожки. Чтобы получить более реалистический эффект, сначала сфотографируйте сюжет, не помещая луну в кадр, выбрав такую экспозицию, при которой небо останется темным; затем экспонируйте этот же кадр во второй раз, разместив луну на соответствующем месте незаполненного неба (методы выполнения такой съемки описаны в следующей главе). Если при втором экспонировании воспользоваться объективом с более длинным фокусным расстоянием, луна на снимке будет выглядеть крупнее, а весь снимок более реалистичным. Средняя экспозиция для съемки полной луны без каких-либо других деталей вокруг нее составляет 1/60 с при диафрагме 1:5,6 на пленке чувстви-тельностью ИСО 100/21°.

Применение светофильтров

При фотографии пейзажа фильтры применяются чаще всего при съемке на черно-белую пленку. В этом случае они служат для разделения некоторых цветов, которые иначе могли бы получиться на монохромной эмульсии в виде близких оттенков серого. Чтобы понять, как происходит это разделение, необходимо пояснить принцип действия фильтров. Почему все вокруг выглядит зеленым, когда мы смотрим сквозь зеленый фильтр? Причина этого в том, что фильтр пропускает главным образом свет того цвета, какой имеет он сам, поглощая при этом другие цвета, которые в совокупности дают белый свет-особенно поглощаются лучи того цвета, который является дополнительным к цвету самого фильтра. Поэтому при уста-новке

фильтра на объектив предметы одного с ним цвета экспо-нируются в большей степени, чем остальные, а предметы дополнительного цвета получают минимальную экспозицию. Если применяемый фильтр, например, зеленый, то зеленые предметы получатся на негативе более темными и более светлыми на снимке, отпечатанном с этого негатива. При этом предметы красного цвета станут более темными (строго говоря дополнительным цветом для зеленого является пурпурно-крас-ный, но для цветов, близких по длине волны к дополнительному, картина почти одинакова). Сказанное позволяет сформулировать эмпирическое правило, которое дает возможность заранее знать результат применения каждого фильтра: **фильтр осветляет свой собственный цвет и делает более темным дополнительный**.

Вероятно фотографы-пейзажисты чаще всего приме-няют фильтры для того, чтобы "вернуть" на черно-белый сни-мок облака, утраченные из-за передержки неба. В соответствии с приведенным выше правилом установка желтого фильтра сде-лает голубое небо более темным, и белые облака будут отчет-ливо выделяться на его фоне. Такой фильтр также позволяет ослабить дымку, которая часто затягивает перспективу ланд-шафта или морскую даль. Он придает пейзажу вполне естест-венный вид, близкий тому, который мы видим. Оранжевый фильтр оказывает аналогичное, но более сильное действие, придавая небу драматичность и еще более рассеивая дымку. Красный фильтр доводит оказываемое действие до крайней сте-пени и превращает голубое небо почти в черное, на котором резко выделяются облака, создавая впечатление надвига-ющейся грозы. Фильтры других цветов можно с успехом приме-нять для разделения на снимке других оттенков. Например, зеленый фильтр позволяет сделать более светлыми листья, которые без него приобрели бы на снимке тот же оттенок серого, что и ветви.

В основном действие фильтров строго соответствует приведенному выше эмпирическому правилу ослабления и усиления цветов, но известен единственный случай, когда наблюдается противоположный эффект. Имеется в виду применение крас-ного фильтра при съемке зеленой листвы. В соответствии с пра-вилом зеленый цвет должен получиться на окончательном отпе-чатке гораздо более темным, чем без фильтра; на самом же деле картина получается прямо противоположной из-за так называемого эффекта Вуда. Обычно зеленью предметы отра-жают лучи того же цвета и поглощают другие цвета, поэтому-то они и выглядят зелеными. Цвет растений и листьев обуслов-лен содержанием в них хлорофилла, а это вещество, несмотря на свой зеленый цвет, обладает необычным свойством отра-жать значительное количество света в красной области спектра (и в инфракрасной тоже). Поэтому, хотя человеческий глаз вос-принимает листья зелеными, они на самом деле отражают зна-чительное количество красных лучей, и пленка это улавливает. Когда на фотоаппарат устанавливается красный фильтр, он действует по отношению к растениям и листьям так, как если бы они были окрашены в красный цвет. Вот почему тон их получается более светлым, а не темным.

Конечно, когда фильтры поглощают свет, они не только влияют на цвет, но и уменьшают интенсивность пропускаемого света. Поэтому применение фильтров означает увеличение экс-позиции. К сожалению, экспонометры более чувствительны к одним цветам, нежели к другим, следовательно, вы не можете полагаться на то, что с фильтром система ТТЛ установит совершенно правильную экспозицию автоматически. Поэтому лучше сначала сделать измерение без фильтра, а потом увеличить экс-позицию на заранее известную величину. Эта величина назы-вается кратностью фильтра; значение кратности указывается изготовителем на каждом фильтре. Если фильтр имеет крат-ность 2х, то это означает увеличение экспозиции на одно деле-ние (одну ступень) диафрагмы; при кратности 3х требуется уве-личение на 11/2 ступени, кратность 4х означает увеличение экспозиции на две ступени и т. д. В этом состоит еще одна причина того, что аппарат с ручной регулировкой экспозиционных пара-метров больше подходит для пейзажной съемки. При отсутствии такой возможности необходимо применять другие методы, о которых говорилось выше в разделе, посвященном экспозиции.

Фильтры применяются также и в цветной фотографии. Фильтры, предназначенные для черно-белой съемки, о которых говорилось выше, могут использоваться для придания общего оттенка снимку с целью получения особых эффектов (например, оранжевые или красные фильтры применяются для пере-дачи красок заката), но в целом их плотность слишком велика для использования в сочетании с цветными фотоматериалами. Фильтры, предназначенные специально для цветных пленок, гораздо бледнее и обычно применяются для коррекции цвето-вых оттенков. Особый интерес для пейзажной съемки представ-ляют следующие типы фильтров:
1) ультрафиолетовые (УФ) - практически бесцветные; применяются только для поглощения ультрафиолетовых лучей, которые создают легкую голубую дымку над широкими про-странствами моря или суши; 2) "скайлаит" - светло-розовый фильтр для съемки неба и облаков; уменьшает голубой оттенок, который создается в ясную погоду большими участками синего неба; 3) фильтры серии 81 соломенного цвета; серия включает шесть разновидностей фильтров разной кратности; самые рас-пространенные - 81 А, 81 В и 81 С; применяются при съемке в облачную или дождливую погоду для устранения общей голубизны

изображения; делают тона снимка более теплыми; в ясную погоду фильтры этой серии также можно применять для ослабления голубого оттенка, появляющегося иногда на тене-вых участках; 4) светло-голубой фильтр 82 А; применяется для ослабления теплого оттенка, появляющегося при съемке ранним утром или вечером; однако именно этот оттенок может стать самым интересным элементом снимка, сделанного в указанное время. поэтому фильтр 82 А не относится к числу существенных при пейзажной съемке; 5) оранжевый фильтр 85 В; позволяет применять при дне-вном освещении пленку типа В, предназначенную для съемки при освещении лампами накаливания; с помощью этого фильтра фотограф может в случае необходимости снимать днем на цветную пленку, предназначенную для искусственного освещения; фильтр 85 применяется с такой же целью, но в случае съемки на редко используемую пленку типа А, предназначен-ную для освещения перекальными фотолампами.

При съемке пейзажа (как на черно-белую, так и цветную пленку) кроме перечисленных применяются фильтры еще двух типов: поляризационный и нейтральный. Чтобы понять действие поляризационного фильтра, обратимся к природе самого света. Представим себе световые лучи в виде ряда длинных тон-ких цилиндров. Внутри этих цилиндров лучи совершают колеба-ния в разных плоскостях. Когда эти колебания происходят только в одной плоскости, говорят, что свет поляризован. Поляризация происходит естественным образом в потоке света, отраженном от неметаллических поверхностей, таких как сте-кло или вода. Голубое небо также является источником поляри-зованного света, который образуется в результате взаимодей-ствия солнечных лучей с присутствующими в атмосфере частицами; правда, когда свет от неба падает на какой-либо пред-мет, то он опять превращается в обычный неполяризованный свет.

Свет может быть также поляризован с помощью фильтров. Если поляризационный фильтр направить на источник поляризованного света и поворачивать его, то можно найти такое положение, в котором фильтр поглощает весь поляризо-ванный свет. Поэтому такой фильтр можно применять для затемнения голубого неба, свет от которого поляризован, не оказывая никакого влияния на пейзаж (который хотя и осве-щается небом, но отражает неполяризованный свет). Поляриза-ционный фильтр позволяет также фотографировать сквозь толщу воды, например чтобы сделать более светлыми предме-ты, находящиеся на дне реки (которые освещаются обычным светом); при этом устраняются помехи, создаваемые светом, отраженным от поверхности (и состоящим из поляризованных лучей).

При съемке пейзажа после дождя поляризационный фильтр уменьшает отражение от водяных капель, которое разбавляет цвета, и тем самым придает цветам насыщенность. Степень поляризации зависит от угла между направлением аппа-рата и фотографируемой поверхностью, достигая максимума при величине угла 30-40°. Поляризация света от неба достигает максимума примерно при таком же значении угла между аппа-ратом и направлением солнечных лучей.

Нейтральные фильтры используются для частичного поглощения света, тем самым увеличивая время экспонирова-ния. Они могут пригодиться при съемке пейзажа в том случае, если фотограф хочет использовать большую диафрагму для получения небольшой глубины резкости, а время дня таково, что свет слишком яркий даже при минимальной выдержке. Такие фильтры можно применять при увеличении выдержки до нескольких секунд при ярком дневном свете с целью получения, например, смазанного изображения движущейся воды.

Нейтральные фильтры выпускаются разных плотностей и маркируются либо с указанием кратности, определяющей необходимое увеличение экспозиции, либо оптической плотности, выражаемой через десятичный логарифм коэффициента погло-щения, т. е. процентного количества поглощенного света. Следовательно, фильтр ND 50 поглощает (и пропускает) половину падающего света и его применение требует увеличения экспозиции в два раза; такая маркировка равнозначна указанию кратности 2х. Фильтры можно комбинировать, если необходимы осо-бенно длительные выдержки; требуемая экспозиция рассчиты-вается путем сложения оптических плотностей применяемых фильтров или перемножения чисел, указывающих их кратность. Однако если вы действительно попытаетесь применить несколько таких фильтров при особенно длительном экспони-ровании, то помните о возможности отклонения от закона взаимозаместимости1, что потребует еще более длительного экспонирования, чем диктуемое общей кратностью светофиль-тров. Метод проб и ошибок с одновременным применением экс-позиционной вилки обычно дает требуемые результаты; для начала попробуйте увеличить диафрагму на одно деление при выдержке 1 с, на два деления при выдержке от 1 до 10 с и на три деления при выдержках до 100 с.

Все фильтры, о которых говорилось выше, являются фильтрами в прямом смысле слова, т. е. они действительно ослабляют, или отфильтровывают, некоторые составляющие света. Однако есть еще одна группа фильтров, которые следовало бы назвать оптическими приборами: они не отфильтровы-вают свет, а изменяют его, создавая различные специальные эффекты, например звездные блики на ярко освещенных

участ-ках объекта или многократное повторение изображения в пре-делах одного кадра. Более подробно эти устройства рассматриваются в главе, посвященной особым приемам съемки.

Фотография невозможна без света. Само слово фотография происходит от греческих слов фотос (свет) и графо (рисую, пишу) и означает светопись. Свет является самым важным элементом при создании любого фотографического изображе-ния, поэтому очень часто он воспринимается как нечто само собой разумеющееся; так относиться к свету можно, только если вы хотите получить всего лишь любительские моменталь-ные снимки, но если заниматься любым видом фотографии всерьез, то необходимо научиться определять разные виды освещения и предвидеть, каким образом каждый из них повли-яет на передачу снимаемого объекта. В отличие от таких жан-ров фотографии, как портрет и натюрморт, где освещение целиком находится во власти фотографа, пейзажная съемка зависит от освещения местности в момент съемки. Поэтому выбор нужного вида освещения часто сводится к выбору подхо-дящего момента или времени суток.

Характеристики освещения

Прежде всего необходимо определить значение двух тер-минов, которые будут использоваться на протяжении этой главы: освещенность и контраст. Освещенность - это распределение света в предметном пространстве. Она может изменяться от яркого сияния солнца в безоблачный день, когда экспониро-вание пленки средней чувствительности требует совсем небольших относительных отверстий и короткой выдержки, до туск-лого света от неба, затянутого густыми облаками, когда необхо-димо значительно увеличить диафрагму или выдержку или то и другое одновременно. Освещенность также меняется на протя-жении дня, достигая наибольшей величины около полудня и наименьшей (для практических целей) в сумерки перед заходом солнца или после него. Естественно, что самая низкая освещен-ность бывает ночью. Освещенность не обязательно влияет на сам снимок, поскольку ее изменение можно компенсировать продолжительностью выдержки. Однако многие факторы, определяющие освещенность, сами по себе влияют также и на контраст, а это уже оказывает воздействие и на характер изображения.

Употребляя самые простые понятия, можно сказать, что контраст - это разница между самыми светлыми и самыми темными участками снимаемого сюжета. Когда эта разница велика, то получаемый снимок обладает высоким контрастом; когда нескольких факторов. Как будет показано ниже, большую роль здесь играет облачность, но на контраст влияет также характер поверхностей снимаемого ландшафта. Если они обладают раз-личной отражательной способностью, то контраст увеличивается. Большие плоские пространства суши, в том числе окружен-ные водой, обычно дают контраст ниже среднего уровня. Еще одним фактором является направление света. Контровое осве-щение обеспечивает широкий диапазон тонов как светлых так и теневых участков, тем самым создавая высокий контраст; боковое освещение оказывает такое же действие, но в нес-колько меньшей степени.

Цвет снимаемого объекта также оказывает влияние на кажущийся контраст сюжета. Если оттенки разных предметов находятся на противоположных концах спектра, то контраст при постоянном освещении кажется более значительным, чем есть на самом деле. Наоборот, если предметы имеют близкие цвета, то будет казаться, что снимок недостаточно контрастен. Этот вопрос будет рассматриваться более подробно в дальнейшем.

"Качество" освещения

При съемке пейзажа в распоряжении фотографа имеется только один источник света - солнце. Солнечный свет может рассеиваться облаками, отражаться от таких естественных отражателей, как деревья, здания или вода, фильтроваться и окрашиваться атмосферой в различное время суток; кроме того, направление света, падающего на объект съемки, непре-рывно изменяется. Но что бы ни происходило с солнечным све-том, он остается единственным источником, с которым работает фотограф-пейзажист.
Чтобы понять, как влияет характер солнечного освеще-ния на снимаемый сюжет, представим себе солнце как источ-ник, находящийся в студии. Когда такой свет исходит от небольшого полированного рефлектора, то образуются яркие светлые пятна и тени с резкими краями, окаймляющие темные непрора-ботанные участки.

Когда солнце светит на безоблачном голубом небе, его можно уподобить студийному прожектору. По сравнению с размерами окружающего пространства солнце очень мало, но оно чрезвычайно яркое и его направленный свет режет глаз. В результате сюжет превращается в набор ярко освещенных пятен и глубоких теней. Если на солнце наплывает облако, то его роль аналогична роли рассеивателя перед студийным прожектором. Облако само становится источником света. Общая освещенность падает, кон-траст уменьшается и тени смягчаются. Когда сплошная облач-ность закрывает небосвод от горизонта до

горизонта, то источ-ником света становится все небо. Снимки, сделанные в таких условиях, отличаются крайне низким общим контрастом и прак-тически полным отсутствием теней. Если довести ход рассужде-ний до логического завершения, то мы придем к такому случаю, когда облака будут полностью окружать фотографа, как, например, при съемке на достаточно большой высоте или на местности, окутанной туманом. Контраст и освещенность при этом минимальны, что само по себе может использоваться в определенных целях, о чем речь пойдет ниже, в главе о необычных условиях съемки.

Естественный свет может рассеиваться, но может и отра-жаться, приводя к аналогичным результатам. Само небо явля-ется отражателем, а его голубой цвет обусловлен отражением солнечных лучей от частиц пыли, содержащихся в воздухе. Фотографируя в прямых солнечных лучах, этого можно не заметить, но если переместиться в тень, то цветные снимки приобретут явно выраженный голубоватый оттенок, обусловлен-ный не прямым солнечным светом, а светом, который излучается небосводом. (Этот оттенок можно устранить с помощью фильтров.) Облака могут действовать и как отражатели, и как рассеиватели света. Когда солнце проглядывает в просветы между облаками или когда полоса облаков тянется по линии горизонта, контраст освещения уменьшается. Кроме того, сам пейзаж содержит элементы, которые отражают свет: это деревья, озера, море, сама земля, при этом все они отражают свет в разной степени и изменяют освещение. Как и в случае рассеяния, с увеличением размеров "рефлектора" отраженный свет становится более слабым и соответственно освещение менее контрастным.

Разумеется, между самым контрастным и самым мягким освещением существует бесчисленное множество состояний, которые определяются рассеянием и отражением солнечного света. Для простоты мы рассмотрим три вида освещения и их влияние на объект съемки. Назовем их контрастное (жесткое), полумягкое и мягкое. Контрастное освещение подходит для выделения участка сюжета на фоне других, более темных участков. К этому виду в первую очередь относится боковое освещение, так как фрон-тальное освещение высвечивает тени за объектом, разрушая этим контрастный рисунок сюжета. При контрастном освещении не следует избегать теней; напротив, их надо использовать как неотъемлемый элемент композиции. Контрастное освеще-ние прямыми солнечными лучами, падающими под соответствующим углом, можно использовать также для выявления фак-туры объекта. Если угол падения света выбран правильно, то отражение от гладких поверхностей, например, ярко окрашен-ного предмета или воды, придает сюжету «искристость», которую невозможно получить при любом другом освещении. Цвета при таком освещении кажутся максимально насыщенными.

Полумягкое освещение больше подходит для пейзажной съемки, чем контрастное. Оно предоставляет больше возможностей для изменений направления света при сохранении доста точного количества теней, для подчеркивания фактуры и формы предметов. С другой стороны, все тени получаются не такими резкими, что уменьшает различия между светлыми и темными участками, а это положительно сказывается на вос-произведении тональностей и фотографической широте большинства пленок. Цвета кажутся несколько разбавленными в отличие от контрастного освещения.

Совсем мягкое освещение еще более ослабляет контраст между светами и тенями и резко смягчает цветовые тона, делая их пастельными. Большое значение при таком освещении имеет направление светового потока. Если он падает спереди, то мяг-кое освещение выявляет гораздо больше деталей сюжета, чем контрастное, при котором тени скрадывают эти детали. Сплош-ная облачность, когда контраст минимален, редко используется для съемки пейзажей. Исключение составляют случаи, когда фотограф намеренно использует именно такие условия для получения снимка в темной тональности, например когда солнце пробивается сквозь просвет в облаках и освещает небольшой участок снимаемого пространства. Используя контраст между этой деталью и остальным пейзажем, можно полу-чить снимок, исключительно интересно передающий состояние атмосферы. Кроме того, даже при ярком освещении пейзаж светлой тональности может выглядеть на фотографии малокон-трастным из-за того, что тона близки друг другу. В этом случае рекомендуется ввести небольшое темное пятно, которое соз-даст впечатление контраста и повысит выразительность снимка.

Направление света

Вследствие вращения Земли нам кажется, что Солнце ежедневно движется с востока на запад. Высота его положения зависит от места на земном шаре. В течение года это кажущееся движение солнца с востока на запад происходит одновременно с другим кажущимся его движением - к северу и югу. В действительности оно "перемещается" к северу и югу не более чем на 23,5° в каждую сторону от экватора. Всюду между этими двумя широтами существуют периоды, когда солнце стоит прямо над головой; в других местах земного шара даже при самом высоком положении солнца мы видим его под неко-торым углом к югу, если находимся в Северном полушарии и под некоторым углом к северу в Южном полушарии. Несмотря на это, в

Великобритании и на большей части Северной Аме-рики в середине лета полуденное солнце кажется стоящим почти над головой. Чем дальше к северу, тем это впечатление все больше ослабляется, так как угол падения солнечных лучей становится более острым, даже в разгар лета. Зимой солнце на этих широтах всегда стоит низко над горизонтом. Аналогичная картина наблюдается на соответствующих широтах к югу от экватора, усиливаясь по мере продвижения на юг.

Фронтальное (переднее) освещение

При фронтальном освещении солнце находится за фотографом, и лучи его падают на все элементы пейзажа спереди. Такое освещение является плоским и становится все более плос-ким по мере того, как солнце склоняется к горизонту, освещая сюжет под все более прямым углом. При этом выявляются все детали предметов, так как свет направлен прямо на них и осве-щает все шероховатости. Фактура практически не видна. Если часть объекта сильно отражает свет (например, окрашенная белой краской стена дома), то либо все ее детали будут утра-чены вследствие слишком большой экспозиции, которая необ-ходима для остальной части, либо эта остальная часть будет недодержана, если экспозиция рассчитана по отражающей поверхности.

Фронтальное освещение искажает форму. Предметы выглядят двумерными и похожи на вырезанные из картона фигуры, наколотые на пейзаж, а тени на снимке отбрасываются прямо назад, не давая ощущения глубины; разницы между свет-лыми и темными участками почти нет. Однако такое освещение можно использовать для того, чтобы сделать ровные поверхно-сти сверкающими или чтобы получить эффект, упомянутый выше, когда речь шла о сильно отражающей поверхности. Если же вы не преследуете такие цели, то фронтальное освещение не рекомендуется для съемки пейзажа.

Боковое освещение

Выразительность снимка значительно усиливается, когда свет падает на объект не спереди, а сбоку. Сразу же образуются тени и выявляется фактура поверхностей, обращенных к фотографу. Чем больше угол между направлением оптической оси объектива фотоаппарата и направлением солнечных лучей, тем более выражено это действие света, достигая предела, когда солнце светит под прямым углом к камере и лучи его падают на объект съемки сбоку.

Теперь важную роль в композиции начинают играть тени. Можно фотографировать объекты, ярко освещенные сбоку и затененные спереди. Можно также снимать освещен-ные предметы на фоне теней, создаваемых другими предмета-ми, которые находятся сзади. Чем больше смещается вбок источник света, тем более объемным выглядит предмет по сравнению с его плоским видом при фронтальном освещении. Если объект съемки имеет криволинейную форму, то боковое осве-щение создает плавные переходы от света к тени, подчеркивая очертания предметов. Чем ниже спускается солнце, тем длиннее становятся тени и тем выразительней получается фотография. Если вы стремитесь к необычности снимка, то надо полностью исполь-зовать возможности бокового освещения и приступать к съем-ке, когда солнце находится низко над горизонтом и светит под прямым углом к оптической оси аппарата. Если же вы хотите, чтобы снимок выглядел более естественно, лучше использовать боковое освещение, когда угол между направлением солнечных лучей и аппаратом меньше прямого, а по высоте солнце нахо-дится примерно посередине между горизонтом и зенитом. В этом случае тени и фактура выглядят обычно, т. е. так, как глаз привык их воспринимать.

Контровое (заднее) освещение

Когда угол между направлением солнечного света и аппа-ратом начинает превышать прямой, то освещение становится задним, которое называют также контровым. Если солнце находится между 90 и 180°, фактура освещенной части объекта проступает с графической четкостью, являя контраст с глубо-кими тенями на противоположной стороне. Тени падают косо. удлиняясь по мере того, как солнце склоняется к горизонту.

Пейзаж становится еще более впечатляющим, когда солнце находится прямо напротив камеры. Падая из-за облаков причудливой формы, солнечный свет делает небо столь инте-ресным, что оно само может стать основным объектом съемки и доминировать в кадре, оставляя в нем лишь небольшое про-странство для пейзажа в привычном смысле слова. Когда солнце находится довольно высоко, оно освещает верхнюю часть непрозрачных предметов, например зданий, но по мере того, как оно склоняется к горизонту, освещенность верхних частей предметов уменьшается и по краям образуется светлый ореол. Этот ореол контрастирует с более мягким светом, пада-ющим на предмет спереди, и выделяет его на окружающем фоне. При контровом освещении воды возникают яркие блики на каждом гребешке ряби или отдельной волны.

Вид и настроение снимка, полученного при контровом освещении, зависит от умения определить экспозицию. Когда она рассчитана по свету, отражаемому сюжетом в сторону каме-ры, то получается мягкий снимок с нерезким светлым ореолом, который сливается с фоном и краями самого предмета. Если экспозицию уменьшить, то световая кайма станет яркой и чет-кой и будет окружать силуэты предметов, форма которых опре-деляется только этими световыми пятнами.

Если предмет частично прозрачен, то контровое освеще-ние дает иной эффект. Не создавая ореола вокруг предмета, свет проходит сквозь него. Например, цветы иди паруса сразу же приобретают такой вид, словно они подсвечиваются изну-три, при этом самые эффектные снимки получаются, когда предметы выделяются на темном фоне.

Одной из проблем, возникающих при контровом освеще-нии, являются блики на изображении, особенно заметные, когда солнце попадает прямо в кадр, но часто они присутствуют даже тогда, когда солнце находится за кадром. Эти блики вызы-ваются тем, что свет падает прямо на объектив, многократно отражаясь от поверхностей его элементов. В результате общий контраст ослабляется , а иногда на снимке появляется цепочка бликов, имеющих форму отверстия диафрагмы, которые часто удается устранить незначительным изменением угла съемки. Как правило, блики можно ослабить с помощью бленды, защи-щающей объектив от прямых солнечных лучей.

Верхнее освещение

Когда солнце находится над головой или почти в таком положении, то условия для фотографирования пейзажа самые неблагоприятные. Короткие резкие тени отбрасываются вниз почти лишая предметы фактуры и формы и создавая высокий контраст. Возникает общее впечатление жаркого дня, однако такое освещение можно иногда использовать, например, для того, чтобы тени от ветвей падали на землю и разделяли участки пространства, которые в противном случае выглядели бы однообразными. Но в целом верхнее освещение не рекомендуется для пейзажной съемки. Если же обстоятельства вынуждают вас снимать при таких условиях освещения, то старай-тесь делать это, когда солнечный свет рассеивается облаком и тени смягчаются.

Цвет (спектральный состав) света

Направление света - это не единственная характеристи-ка, определяемая положением солнца на небосводе. Спектральный состав света также меняется в течение дня. Причиной этого изменения являются молекулы воздуха. Они рассеивают прохо-дящий свет, при этом свет с меньшей длиной волны (синяя область спектра) рассеивается в большей степени, чем свет с большей длиной волны (красная область спектра). Когда солнце находится низко над горизонтом, его лучи проходят гораздо большее расстояние в атмосфере, чем когда оно стоит над головой, и поэтому больше синих лучей задерживается атмосферой. Следовательно, чем ниже солнце на небе, тем больше красных лучей в его спектре. Незадолго до восхода и заката солнца этот красный оттенок виден невооруженным глазом, он также присутствует, но в меньшей степени через несколько часов после восхода и за несколько часов до заката. Очень часто глаз (который как и мозг, приспосабливается к этим изменениям) не замечает этой разницы в «окраске» света. Пленка, естественно, не обладает таким свойством, поэтому цветные снимки, сделанные в начале и конце дня, имеют теплый оттенок, который фотограф мог и не заметить невооруженным глазом. Этот оттенок можно устранить с помощью фильтра или скорректировать, применяя цветную пленку для искусственного света, эмульсия которой рассчитана на теплый свет ламп накаливания. И все же фотографы, занимающиеся пейзажной съем-кой, обычно стараются использовать такое теплое, мягкое освещение либо для того, чтобы подчеркнуть краски восхода или заката, либо для получения более интересного общего освещения снимаемых объектов. По самой своей природе этот свет всегда падает на объект съемки под небольшим углом и дает наилучшие результаты, когда используется в качестве бокового или заднего освещения.

Законы композиции в пейзажной съемке

Большую роль при съемке пейзажа играет тщательное построение кадра. Очень часто простое смещение аппарата на один-полтора метра может значительно улучшить снимок или безнадежно его испортить. Неудачная композиция ощущается тотчас же, хотя не всегда ясно, что именно нам не нравится. Хорошую же композицию мы воспринимаем как нечто естественное, и лишь задумавшись над тем, почему же нам доставляет удовольствие смотреть на снимок, мы обращаем внимание на построение кадра, т. е. начинаем видеть, как расположены отдельные предметы, как они выделяются среди других, не нарушая при этом общей гармонии, как чередуются свет и тени, иными словами все то, что вместе взятое доставляет нам эстетическое удовольствие.

Существуют разные точки зрения на композицию фотоснимка, в том числе и заведомо абсурдные. Многие полагают, что, поскольку композиция связана с художественной стороной фотографии, никаких строгих правил здесь быть не может. Действительно, композиция относится к области эстетики, и никто не станет отрицать, что глаз художника в сочетании с чувством пропорций играет немаловажную роль. Но тем не менее суще-ствуют определенные правила композиции, и их можно изучить точно так же, как учатся умению выбирать диафрагму и выдержку. Если усвоить эти правила и разумно их применять, то можно получить очень хорошие снимки.

Однако, прежде чем излагать правила, необходимо подчерк-нуть, что сами по себе они отнюдь не гарантируют успех. Конечно, даже простое соблюдение законов композиции позволяет удачно построить кадр; если же добавить к этому немного выдумки и художественного вкуса, то результаты будут еще лучше. Вместе с тем не менее важно знать, что любое правило композиции можно нарушить, и снимок от этого, бывает, только выигрывает. Мы вовсе не призываем игнорировать пра-вила, а подчеркиваем, что иной раз полезны и исключения из них. Иными словами, законы построения кадра следует приме-нять творчески, в каждом случае четко представляя себе, сле-дует ли соблюсти или, наоборот, нарушить то или иное прави-ло.

Видоискатель

Вероятно, вы не раз обнаруживали, что полученный снимок имеет весьма отдаленное сходство с объектом съемки. Предметы, которые сквозь видоискатель казались большими и почти заполняли кадр, на фотографии превращались в мелкие удаленные пятна на фоне пустынного пейзажа. Это означает, что вы еще не научились правильно рассматривать окружа-ющий мир сквозь видоискатель.

Попробуйте выполнить следующее упражнение: посмотрите на какой-нибудь предмет, выделяющийся в том сюжете, который вы хотите сфотографировать. В силу особенностей нашего сознания вы только его и увидите. Теперь не отводя глаз от этого предмета, постарайтесь увидеть все, что попадает в поле зрения помимо него. Вероятнее всего, вы с удивлением обнаружите, что видите гораздо больше, чем казалось вначале, так как, кроме основного объекта съемки, в поле зрения попа-дает немало других предметов.

То же самое происходит, когда вы смотрите сквозь видоиска-тель однообъективного зеркального или дальномерного аппа-ратов. Когда вы разглядываете какой-либо предмет в центре кадра, ваше сознание сосредоточивается на этом предмете, и вы полагаете, что именно он является основным объектом в пространстве кадра. Если же присмотреться более вниматель-но, то оказывается, что "основной" предмет занимает не более трети кадра, а остальные две трети заполняют второстепенные детали, которые вы вовсе не собираетесь снимать. Отсюда сле-дует вывод - надо постараться увидеть все, что попадает в рамку видоискателя. Однако немногие могут с одного взгляда охватить все, что видно сквозь видоискатель. Поэтому нужно, сохраняя неподвижное положение аппарата, обвести взглядом все углы кадра.

Поначалу трудно, рассматривая пейзаж, представить себе, как он будет выглядеть на снимке. Поэтому рекоменду-ется подольше смотреть на объект съемки сквозь видоискатель и внимательно просматривать весь кадр, стараясь мысленно увидеть будущий снимок.

Есть и другой способ - носить с собой картонную рамку, позволяющую рассматривать снимаемый сюжет на расстоянии вытянутой руки. Можно сделать "рамку", соединив большие и указательные пальцы обеих рук, как показано на рисунке. Таким способом иногда пользуются даже кинорежиссеры. Естественно, что применяя такую рамку, следует закрыть один глаз. Только научившись правильно смотреть на объект съем-ки, вы будете готовы к применению правил композиции.

Направление взгляда при рассматривании снимка

Весь смысл композиции состоит в том, чтобы рассматривание снимка, с одной стороны, доставляло эстетическое удо-вольствие, а с другой - не требовало особых усилий. Глаз легко отвлекается, и задача фотографа - помешать этому. Поэтому необходимо располагать предметы на снимке таким образом, чтобы глаз, охватывая все его элементы, безошибочно выделял при этом сюжетно важные детали. При рассматривании фотографии взгляд должен естественно переходить с одного предмета на другой, полностью воспринимая изображе-ние, но оставаясь при этом в границах снимка.

В основном это достигается правильным расположением предметов относительно друг друга, их логической связью, а также теми невидимыми линиями, которые как бы объединяют изобразительные элементы кадра. Когда предметы располо-жены неудачно, взгляд может непроизвольно выйти за пределы снимка. Определенную роль здесь играют свет и тени. В первую очередь взгляд привлекают светлые участки снимка, поэтому если вы не ставите целью добиться какого-то особого впечатления, то внешние края кадра оджны

быть темнее , чем его центральная часть.

Правило одной трети

Это одно из самых старых, но действенных правил компо-зиции, которое особенно полезно знать при съемке пейзажа. Состоит оно в том, что снимок делится на равные части двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями. При этом получаются три горизонтальные и три вертикальные полосы одинакового размера, а также четыре точки пересечения линий. Если выбрать угол съемки таким образом, чтобы четырех линий, то это даст основу для правильного построения кадра. Если к тому же поместить какой-либо предмет в любую точку пересечения горизонтальных и вертикальных линий, то почти наверняка взгляд будет прикован к снимку.

В качестве конкретного примера рассмотрим принцип расположения линии горизонта на пейзажном снимке. Прежде всего линия горизонта не должна проходить через центр сним-ка, иначе он окажется разделенным пополам и глазу придется выбирать, на какой же из этих половин сосредоточиться. Смещение горизонта вверх или вниз облегчает эту задачу. Если сов-местить линию горизонта с нижней линией деления кадра, то соотношение между землей и небом будет равно 1:2, и небо ока-жется наиболее важной частью фотоснимка, создавая ощуще-ние простора и свободы. Вместе с тем полоса земли не должна занимать менее одной трети кадра, иначе небо может подавить все остальное. Если же линию горизонта совместить с верхней линией деления кадра (т.е. выбрать соотношение между землей и небом 2:1), то сюжетно-тематическим центром должно быть то, что находится на земле, а композиция кадра будет опреде-ляться взаимосвязью предметов, находящихся на переднем и заднем планах.

Эти же правила следует применять и при съемке верти-кальных предметов, например деревьев. Размещение дерева в центре кадра затрудняет восприятие фотоснимка, как бы состоящего из двух половин. Поэтому лучше располагать дерево слева или справа по линии, разделяющей пространство кадра в отношении 1:2 или 2:1. Если нужно, чтобы какой-либо предмет, скажем дерево, церковь или дом, выглядел на фотографии небольшим, то следует поместить этот предмет в одну из четырех точек, о которых говорилось выше.

Динамика в пространстве кадра

Не следует думать, что расположение предметов по любой из линий деления кадра гарантирует удачную композицию снимка. Все дело в том, какую именно линию выбрать для того, чтобы снимок "ожил". Дерево, например, может пре-красно выглядеть на одной стороне кадра и совершенно не смотреться на другой. Это значит, что в последнем случае нарушено одно важное правило, а именно: в пространстве кадра всегда должно оставаться место для "движения" предмета. Ясно, что на самом деле дерево не движется, но очень часто его форма создает впечатление движения. Такое впечатление может создавать, например, наклоненный ствол или простирающиеся в сторону ветви.

Внутренней динамикой могут обладать многие неподвижные предметы: дом с покосившейся кровлей, церковь, которая "смотрит" в сторону от колокольни, накренившийся забор и т. п. И конечно же, на фоне пейзажа оказываются и такие пред-меты, которые действительно двигались в момент съемки: тракторы, всадники, птичьи стаи.

Прежде чем решить, в какой части снимка лучше поместить эти предметы, надо определить, куда направлено их дви-жение. Если движение направлено слева направо, то предмет следует располагать в левой части кадра и наоборот. При этом пространство, в пределах которого может происходить действи-тельное или кажущееся движение, должно составлять 2/3 кадра иначе возникнет впечатление, что предмет вот-вот выйдет за пределы снимка, уводя за собой взгляд зрителя. Если же вы хотите привлечь внимание к небольшому объекту, находяще-муся в одной из точек пересечения линий кадра, то надо поме-стить в кадр какой-то элемент, который направит взгляд к этому предмету. Скажем, если в точке пересечения находится церковь, то в кадре должна быть дорожка, ведущая к входу, которая к тому же придает снимку динамичность.

Прежде чем закончить данный раздел, отметим еще одно обстоятельство, связанное с тем, как мы обычно рассматриваем фотографии. Наши глаза привыкли читать слева направо, поэтому и снимок мы непроизвольно разглядываем точно так же. Вот почему смысловой центр кадра лучше располагать в правой его части, чем в левой, поскольку взгляд и объект съемки в этом случае как бы движутся навстречу друг другу.

Соотношение между изобразительными элементами в кадре

Выбрав положение основного объекта съемки, следует продумать, как он будет соотноситься с другими изобразитель-ными элементами. Взгляд зрителя должен сначала остановиться на основном предмете, затем перейти на второстепенные детали и, наконец, вернуться к сюжетному центру. Попробуем пояс-нить это на примере. Представим себе, что в правой части фотоснимка изображено дерево, ветви которого простираются влево; если теперь представить, что в левой нижней части кадра в точке пересечения линий кадра, в его глубине находится небольшой дом, то сразу же возникает ощущение правильного построения кадра. Глаз, скользя слева направо, остановится на стволе дерева; затем, следуя по направлению ветвей, переместится влево и задержится на строении, после чего вновь вернется к стволу дерева. В результате взгляд постоянно удерживается в пределах снимка, совершая путь по треугольнику. Интересно, что именно такое направление взгляда является залогом удачной композиции. Линия, по которой следует взгляд, может также образовывать квадрат, круг или овал, но точки зрения композиции лучше помещать в кадре нечетное число привлекающих внимание деталей. Самое сильное впечатление создается, если это число равно трем.

Разумеется, второстепенные элементы не должны слип ком отвлекать внимание от основного объекта, их роль - служить фоном. При этом второстепенные предметы не обяза-тельно должны быть меньше основного объекта съемки. Во многих случаях важный в смысловом отношении предмет выде-ляется благодаря своему положению, освещению или цвету. Так, в нашем примере с деревом и домом изобразительным центром мог бы стать дом, если бы он был ярко освещен; дерево же, несмотря на свои размеры, превратилось бы в фон и помогало направить взгляд настроение.

Важную роль в композиции играют тональные переходы, особенно в черно-белой фотографии. Как правило, светлые участки кажутся большего размера по сравнению с темными. Если на снимке изображены два предмета одинакового размера, но разные по тону, то выделяться будет более светлый, и это может испортить снимок, безупречный в композиционном отно-шении. С другой стороны, если из двух предметов разного раз-мера более светлым будет меньший по размеру, то эти пред-меты могут восприниматься как одинаково важные в сюжетном отношении, хотя вы намеревались выделить какой-то один. Поэтому, когда вы выбираете основной объект съемки и подыскиваете контрастирующие с ним второстепенные элемен-ты, необходимо учитывать, как их тон и размер будут выгля-деть на снимке. Сказанное относится и к цветной фотографии, где одни цвета могут подавлять другие, но об этом речь пойдет в конце данной главы.

Существует еще один момент, о котором следует помнить при построении кадра - это изменение относительных размеров предметов при изменении точки съемки. Если смотреть на два дерева с достаточно большого расстояния, то они могут выглядеть одинаковыми по величине. Стоит приблизиться к ним и ближайшее дерево оказывается гораздо выше дальнего. Это явление особенно заметно при использовании широкоугольных объективов.

Роль линий в кадре

Линии могут играть важную роль в композиции снимка, увлекая глаз зрителя в нужном направлении. Рассмотрим в качестве примера фотографию, на которой изображен малень-кий домик с ведущей к нему тропинкой, который кажется зате-рянным в широких просторах ландшафта. Если дом поместить сбоку, на пересечении линий деления кадра, а угол съемки выбрать так, чтобы тропинка начиналась на переднем плане и вела к дому, то взгляд непременно направится к нему. Даже если бы ваше внимание не привлекло расположение дома, тро-пинка все равно привела бы к нему, поскольку именно линии направляют наш взор в пределах снимка. Точно так же дорога начинающаяся в нижней части кадра и ведущая в точку, распо-ложенную где-то в верхней трети, направит взгляд по вертикали кадра. Там, где дорога кончается, необходимо разместить основной объект съемки. Этот объект может быть небольшим как, например, автомобиль с зажженными фарами, но он должен быть достаточных размеров, чтобы остановить взгляд и стать сюжетным центром снимка.

Итак, линии направляют наш взгляд. Если использовать описанные приемы, то они могут сыграть очень важную роль в композиции кадра. Однако при этом необходимы свои меры предосторожности. Если там, где кончаются линии, ничто не останавливает взгляд, то он выйдет за пределы снимка. Линии не должны быть прямыми. Не следует также понимать слово "линия" в буквальном смысле и полагать, что это всегда дорога или тропинка, о которых говорилось в приведенных примерах.

Линии могут намечаться соответствующим расположением предметов в кадре. Представим, например, гряду валунов на берегу моря. Они не должны выстраиваться по прямой; образуя зигзагообразную линию, на снимке эти камни будут умень-шаться в размере по мере удаления от зрителя, уводя взгляд в определенном

направлении. В конце этой линии необходим объект, на котором взгляд мог бы остановиться. В данном примере таким объектом может быть лодка на горизонте.

Линии, реальные или воображаемые, могут также прида-вать фотографии то или иное настроение. В пейзажах в основ-ном преобладают прямые горизонтальные линии, которые вызывают чувство покоя и простора. Вертикальные линии соз-дают ощущение высоты, но они же могут создать ощущение беспокойства. Если вертикальных линий слишком много и если они находятся слишком близко к аппарату (например, группа деревьев на переднем плане), то они становятся преградой, мешающей зрителю всмотреться в снимок. Диагональные линии динамичны, создают впечатление скорости и при неуме-лом использовании могут лишить снимок спокойного настрое-ния, которое вы собирались передать. Изогнутые линии обладают изяществом, взгляд легче скользит по ним, чем по прямым линиям. Округлые очертания холмов, изгибы реки или ручья могут играть самостоятельную роль в композиции снимка. Кривые линии, как и диагонали, могут создавать впечатление движения, но это движение медленное и спокойное. Такие линии особенно подходят для фотографирования пейзажа.

Глубина кадра и масштаб

Одна из ошибок, которую совершает новичок в пейзаж-ной фотографии, заключается в том, что при съемке, напри-мер, мягких очертаний гор или вида с вершины скалы он пытается обойтись без каких-либо объектов на переднем плане. Оригинал может выглядеть очень привлекательно, а фотогра-фия получается плоской и безжизненной. Дело в том, что при превышении определенного расстояния между сюжетом и аппа-ратом, перспектива сужается и вся сцена начинает выглядеть двумерной. Чтобы придать снимку глубину, необходимо обладать чувством масштаба.

В реальной жизни наше сознание определенным образом воспринимает особенности расстояния. Мы знаем, что высота стоящего вдалеке дома не равна двум сантиметрам, хотя он выглядит именно так. И поскольку мы это знаем, наш мозг как бы переводит размер дома в нужный масштаб, хотя глаза видят его совсем маленьким. При фотографировании необходимо отразить эту оптическую иллюзию, чтобы придать глубину снимку. Если сфотографировать удаленный дом, то он получится маленьким в пространстве снимка, но этого недостаточно для создания нужного впечатления. Полученное изображение в равной степени могло бы соответствовать дому обычных разме-ров, находящемуся на большом удалении, и игрушечному домику, расположенному близко к аппарату.

Вот здесь должен сыграть свою роль передний план. Если сфотографировать тот же самый дом относительно, ска-жем, дерева, находящегося недалеко от аппарата, то начинают оощущаться масштаб предметов и глубина пространства. Глаз сравнивает высоту стоящего поблизости дерева и отдаленного дома, и мы сразу же в состоянии приблизительно оценить рас-стояние между ними. Снимок наконец приобретает трехмерность. Другими предметами, которые могут находиться на перед-нем плане в зависимости от типа снимаемого пейзажа, являются камни, ворота, животные, люди.

Обрамление снимка

Приведем еще один пример, показывающий роль перед-него плана, когда снимаемый объект не только попадает на передний план, но и окружает его. Такой эффект можно получить, фотографируя с крыльца, из дверного проема, из-под арки, из окна и т. д. Этот прием служит двум целям, помогая правильно построить снимок. Во-первых, он создает темное обрамление для изображения, которое избавляет глаз от рассматривания краев; во-вторых, способствует достижению ощу-щения глубины, так как светлые участки всегда кажутся более удаленными от аппарата, чем темные. Можно также найти и естественное обрамление, снимая из-под свисающих ветвей деревьев, сквозь просветы в листве, сквозь проемы в стенах и заборах, т. е. по существу из любого положения, при котором более темные участки окружают объект съемки. Композиция выигрывает, если обрамление и объект съемки соответствуют друг другу, например дверной проем и уличная сцена, ветви деревьев и сельский пейзаж. Края кадра могут быть четкими или нерезкими в зависимости от их размера и близости к аппарату, а также в зависимости от того, как регулируется глубина резко изображаемого пространства. Каждый из этих факторов оказывает свое определенное действие.

Формат и обрезка фотоотпечатков

Окончательная форма снимка тоже может играть роль в его композиции. Форму можно изменять при кашировании диа-позитива, увеличении отпечатка в лаборатории или выбором определенного формата пленки при съемке. Как правило, горизонтальные форматы больше подходят для пейзажной съемки, чем вертикальные; вероятно, это объясняется тем, что мы при-выкли рассматривать мир именно по горизонтали. На таком формате легче подчеркнуть все, что находится на линии горизонта, и, кроме того, он дает больше

пространства для передачи движения, которое может присутствовать в снимаемой сцене. Вертикальный формат не часто применяется для фото-графирования пейзажа, но при подходящем сюжете выбор этого формата может дать исключительно выразительный сни-мок. Когда мы смотрим на вертикальную фотографию, то взгляд обычно скользит снизу вверх; поэтому вертикальный формат особенно хорош, когда нужно подчеркнуть высоту таких объектов, как деревья или здания. Кроме того, он позво-ляет высоко расположить линию горизонта и максимально сос-редоточить внимание на двух нижних третях снимка.

Помимо вертикального и горизонтального существует еще квадратный формат. Он таит в себе ту опасность, что сни-мок может выглядеть неинтересным, поскольку отсутствует доминирующая сторона, т. е. обе стороны равны по размеру и выразительным возможностям. Поэтому такой снимок должен либо отличаться особенно хорошей композицией в обычном смысле слова, либо, наоборот, быть необычным в композиционном отношении. Квадратный формат подходит для снимка, в котором в сущности нарушается правило деления кадра на три части, но, как и в случае любого правила, нужно иметь веские основания, чтобы его нарушать.

Какой бы формат вы ни выбрали, вовсе не обязательно останавливаться на той форме снимка, которую диктует фор-мат пленки или бумаги. Никто ведь не устанавливал закон, по которому все снимки должны иметь соотношение сторон 1:1,5 которое получается на 35-мм пленке; вместе с тем удивительно как мало фотографий и диапозитивов делается с отступлением от этих размеров. Пейзажи в силу самой своей природы часто выглядят более выразительно, если снимок обрезан до панорамного формата 1:3. Такой формат можно использовать и для вер-тикального снимка, если вы выбрали подходящий объект, ска-жем высокие деревья, однако такая фотография обычно вызы-вает ощущение ненадежности и зыбкости в отличие от ощущения устойчивости при горизонтальном варианте этого же формата.

Композиция и цвет

В одном из предыдущих разделов, где речь шла о соотно-шении изобразительных элементов кадра, мы отмечали, что в черно-белой фотографии одни тона могут преобладать над дру-гими. Еще в большей степени это относится к цветной фотографии. В зависимости от цвета разные предметы могут контрасти-ровать или гармонировать с другими предметами. Чтобы понять, какое это имеет значение, предлагаем посмотреть на простой рисунок, изображающий цветовое кольцо. Три основных цвета - красный, зеленый и синий - в виде сегментов расположены по кольцу; против каждого из них находится его дополнительный цвет, получаемый смешением двух других основных цветов. (Не надо путать смешение цветов и красок. Здесь мы говорим о свете, а не о пигментах, где основными цве-тами являются красный, желтый и синий. При смешении трех основных пигментов получается черный цвет, а смешение основных цветов спектра дает белый свет.) Дополнительным цветом красного является сине-зеленый (голубой), синего - желтый и зеленого - пурпурно-красный.

Каждый цвет, указанный на кольце, сильно контрастирует с цветом, который находится против него, и

несколько в меньшей степени с цветами, соседними с дополнительным. Цвета, расположенные рядом, гармонируют друг с другом. Можно использовать эти свойства цвета для разделения на снимке пред-метов, которые иначе казались бы слишком приближенными друг к другу, и наоборот, для заполнения пространства между передним и задним планами, если это необходимо для улучше-ния снимка. В качестве примера представим себе покрытую цветами зеленую лужайку. Если цветы красные, то они контрастируют с зеленым (который находится рядом с голубым на цветовом кольце) и поэтому будут выделяться, создавая почти объемную картину; если цветы желтые, то они гармонируют с зеленым, и снимок будет более плоским. Важную роль играет также насыщенность цветов. Небольшое пятно яркого насы-щенного цвета будет такой же доминантой снимка, как и большой бледный участок того же цвета. Необходимо также помнить и о том, что некоторые цвета на снимке кажутся выступающими вперед, тогда как другие соз-дают впечатление удаления. Чтобы понять это, представим себе цвета спектра, расположенные в их обычном порядке: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Цвета в красной области спектра (большая длина волны) кажутся выступающими на передний план, а цвета в фиолетовой области спектра отступают на задний план. Самым сильным в этом отношении является красный. Даже в малом количестве он притягивает взгляд, поэтому этот цвет надо использовать очень осторожно. Красный цвет не должен быть основой для заднего плана или принад-лежать второстепенным предметам, иначе он будет слишком выделяться и отвлекать взгляд от основного объекта съемки. С другой стороны, красный цвет можно выгодно использовать на переднем плане снимка, тогда он будет броским на фоне заднего плана и придаст фотографии глубину.

Итак, вооружившись полученными знаниями, можно приступить к использованию цвета при композиционном построении кадра. Рассмотрим, например, съемку при слабом освещении. Если черно-белая пленка дает в этом случае мало-контрастный снимок в серых тонах, то цвет помогает выделить отдельные детали сюжета, которые будут выглядеть более выпуклыми по сравнению с остальными. Другой интересный способ использования цвета состоит в том, что на монохромном (однотонном) фоне размещается один предмет контрастного цвета, не нарушающий равновесия в кадре. В данном случае термин "монохромный" не имеет никакого отношения к черно-белой фотографии. Хотя этот термин часто употребляют в смысле "черно-белый", в действительности он означает исполь-зование различных оттенков одного и того же цвета. (В черно-белой фотографии под цветом понимается черный.) . Цвет можно использовать для придания снимку опреде-ленного настроения. Фотография, на которой много деталей контрастного цвета, выглядит живой и динамичной, а снимок, выдержанный в гармонирующих тонах, создает ощущение покоя. Последнее обстоятельство представляет особый интерес для занимающихся пейзажной съемкой, так как отсутствие большого числа контрастных цветов позволяет глазу лучше различать разные оттенки гармонирующих цветов, например переходы зеленых и коричневых оттенков земли в голубизну неба.

Новички часто совершают одну ошибку - до такой степени перегружают снимок разными оттенками, что глазу трудно выделить сюжетный центр и ему приходится блуждать по снимку в поисках точки опоры. Теперь, когда вы получили некоторые сведения о возможностях цвета, вы начнете использовать его с большей осторожностью; в одних случаях цвет поможет связать отдельные элементы снимка, в других - выделить некоторые из них. Если использовать цвет обдуманно и с долей воображения, то самые обычные предметы будут выглядеть совершенно по-особому; стоит ошибиться, и можно легко испортить совершенный с точки зрения композиции снимок.

Желающих более полно ознакомиться с работами Раушенбаха я отсылаю к полному тексту его книг:

1. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М., Наука, 1986

2. Раушенбах Б.В. Пристрастие. М., Аграф, 2000

«Искусством, как это ни странно, я раньше никогда особенно не интересовался. В детстве, конечно, ходил со школой на экскурсии, с родителями по музеям — мы жили тогда в Ленинграде, — в Эрмитаж ходил, в Русский музей. Картины мне нравились, но не сказал бы, что меня очень увлекал мир изобразительного искусства. Тем не менее, уже в техническом институте меня «зацепила» одна идея: как картины изображаются «научно»? «ацепила» по делу — в институте преподавали ряд предметов, в том числе черчение и техническое рисование, а техническое рисование — это все-таки рисование. Мы проходили что-то наподобие теории перспективы в сокращенном объеме, и я понял, что за вроде бы свободными деяниями художника иногда скрывается некая математическая основа, что показалось любопытным.

Передо мной возник вопрос: как наложить тени в одном рисунке? Хотя для учебного курса это было не обязательно, я соответственно взял книжку о перспективе, даже на немецком языке, увлекся, выполнил рисунок с тенями, а потом все умерло, и я после первого курса уже к этому не возвращался и напрочь забыл о своем наивном юношеском интересе.

Возродился он позже, когда я был уже совсем взрослым, доктором наук и все прочее, возродился из-за проблемы передачи объемных предметов на плоскости экрана. ело в том, что при стыковке космических кораблей – об этом уже несколько раз упоминалось,

— космонавт в нашей конструкции космического корабля не может наблюдать за процессом непосредственно, а наблюдает на экране. Так можно ли на экране хорошо передать пространство? И тут у меня вновь проснулся юношеский интерес к тому, как это происходит, особенно когда выяснилось, что управлять стыковкой по экрану, строго говоря, нельзя, что он дает искаженное изображение. И можно ли получить не искаженное, правильное изображение, и что для этого нужно придумать. Я имел в виду науку, но она, естественно, потянула за собою искусство: ведь художник тоже изображает пространство на плоскости. В результате всех этих размышлений была разработана соответствующая математическая теория, о которой здесь говорить ни к чему, она, так или иначе, опубликована в моих книгах, напечатанных по этому поводу, ну, а суть дела сводится к следующему. о сих пор теория перспективы опиралась на работу глаза (если угодно, фотоаппарата), а на самом деле видимая человеком картина пространства создается мозгом. Изображение на сетчатке глаза всего лишь «полуфабрикат».

Почему возникло желание в этом разобраться? Потому что когда смотришь, как это делалось художниками античности, средних веков, нового времени, сегодня, то видишь, что делалось все и делается по-другому, по-разному. Скажем, в античности и в средние века основой для художника была параллельная перспектива, когда никаких изменений размеров предметов при удалении нет. Почему же художники так рисовали, они что — плохо соображали? А может быть, здесь кроется нечто большее? Говорят, что они не знали учения о перспективе, но это совершенно неправильно, потому что китайцы вообще не имели никакого понятия о системе перспективы, но за шестьсот-семьсот лет до Ренессанса рисовали прекрасные перспективные изображения, у них есть чудеснейшие альбомные листы, где написаны настоящие, реалистические, как мы сказали бы, картины, пейзажи с уменьшением предметов по мере удаления, с воздушной перспективой и так далее; то есть никакой теории для этого им не понадобилось.

Меня это смущало и побуждало подробнее размышлять, почему же после того, как было создано учение о перспективе, с которым я столкнулся еще студентом, такое строгое, красивое учение, художники им все-таки сейчас практически не пользуются? Пользовались с XVI века по XIX, там были периоды, когда они более активно пользовались, менее активно, отклонялись от него, но оставалось непонятным, почему же это так? Я обратился к книгам по искусству и по психологии зрительного восприятия, и тут-то мне и открылось, что надо учитывать не то изображение, которое получается на сетчатке глаза, а то, что преобразовано мозгом, и очень сильно преобразовано. Стало понятно, почему классическая система перспективы времен Ренессанса — ее уместно называть «ренессансной системой перспективы», — почему она не удовлетворяла художников поздних эпох.

Во время открытия учения о перспективе, в начале эпохи Возрождения, его приняли буквально с восторгом: порой художники рисовали просто бессмыслицу, с нашей точки зрения, какую-нибудь фантастическую архитектурную композицию, придуманную только для того, чтобы передать даль — таким новым и приманчивым было для них это открытие, ведь до эпохи Ренессанса художники передавали лишь вид отдельных предметов, а здесь впервые был дан метод передачи пространства. Это было выдающимся достижением, великим переворотом в изобразительном искусстве.

Но со временем художники вдруг заметили, что все у них не очень хорошо получается, не очень соответствует зрительному впечатлению, и стали отклоняться от ренессансного учения. Они поняли, что в ренессансной системе что-то не так. И происходило это из-за того, что зрительное восприятие создается, как уже говорилось, мозгом, а не глазами. Искусствоведы стали знакомиться с работами психологов по проблемам зрительного восприятия, и многие отклонения художников от ренессансных правил были удачно ими объяснены. Однако вся многочисленная искусствоведческая литература ограничивалась качественными рассуждениями, объясняя отклонения от правил перспективы, но не предлагая взамен какой-либо другой системы вместо ренессансной. Как принято говорить, критика не была конструктивной. Не придумав ничего лучшего, чем созданное в эпоху Ренессанса, искусствоведы сошлись на том, что ренессансная система — условный прием, с которым все согласны, поскольку ничего другого нет, но прием, не дающий «правильного» изображения.

Чтобы создать более совершенную систему перспективы, чем ренессансная, надо было составить дифференциальные уравнения работы мозга при зрительном восприятии и, пользуясь методами математического анализа, решить эту задачу. Естественно, что искусствоведам это было не под силу.

Почему это удалось мне, а не кому-нибудь другому, ведь вещи там не такие уж и сложные? умаю, здесь дело случая: чтобы написать это, необходим был человек, обладающий знанием трех предметов, а именно: во-первых, классической теории перспективы, во-вторых, психологии зрительного восприятия, в-третьих, математики. И, кроме того, интересующийся этим вопросом! По случайному стечению обстоятельств я оказался таким «совпадением», и новая теория перспективы была создана.

Каковы же результаты? Выяснилось, что создание идеальной картины, во всем следующей зрительному восприятию, в принципе невозможно, то есть, нельзя изобразить мир таким, каким ты его видишь, до мельчайших подробностей. Что любое изображение -обязательно искажение. альше. Если все изображения содержат ошибки, то тогда можно поставить вопрос так: они отличаются друг от друга тем, что искажения смещены по-разному.

Предположим, художники пишут с натуры комнату. Один будет считать самым важным стены, украшенные картинами, другой предпочтет достойным изображения цветастый ковер на полу. Первый точно передаст вид стен и будет вынужден, в силу неумолимых законов математики, которые ему, конечно, останутся не известными, -искаженно передавать пол. Второй изобразит пол таким, каким его видит, и с неумолимой неизбежностью исказит стены на своей картине. И оба будут правы.

Таким образом, можно утверждать, что существует много вариантов равноценных перспективных систем, в которых, условно говоря, по-разному расставлены акценты. И все эти системы равноценны. Выбор того или иного варианта — дело художника. Потому-то и появилась возможность объективного понимания любимой фразы художников: «Я так вижу!». о сих пор всегда считалось, что художник таким образом просто выпендривается: подумаешь, какой гений, все видят одинаково! А оказывается, «я так вижу» имеет смысл, математический смысл, потому что для одного важна вертикаль стены, а для другого — горизонталь, пол. И если он хочет правильно нарисовать пол, то обязательно наврет в стенах, а другой, которому важны стены, обязательно наврет в полу. И они так видят — один видит главное в полу, другой — в стенах. «Я так вижу» можно перефразировать так: «Что я считаю главным, что я могу передать безупречно». Один передает безупречно одно, другой — другое, и получаются разные картины, и все они одинаково правильны и одинаково неправильны, и это справедливо. Поэтому художническое «я так вижу», казалось бы, заумное, имеет строгое математическое обоснование.

И наконец, последнее, что хотелось бы обсудить. Какое место среди множества вариантов перспективных систем занимает классическая, ренессансная? Оказалось, что она ничем не лучше (и не хуже) других возможных систем, что это просто еще один равноценный с точки зрения математики вариант. Такой вариант отличается специфическим распределением неизбежных ошибок (о них позже) и поэтому никак не может служить эталоном «правильного» изображения. Но судьбе было угодно, науке было угодно, чтобы первым был обнаружен именно этот вариант (в силу его математической простоты), а не совокупность всех вариантов. Таким образом, полагаю, что о новом учении о перспективе больше ничего говорить и не надо, зачем залезать в математику, лучше его проиллюстрировать.

На рисунках 6, 7, 8 даны три изображения условного пейзажа. Чтобы их сравнение стало возможным, они, условно говоря, показаны в одном масштабе. Главное — дом имеет на всех изображениях одну и ту же ширину. На рисунке 6 правильно передана поверхность земли, правильно переданы глубина, ширина и горы, а ошибки сосредоточены на вертикалях, и в силу этих ошибок деревья слишком высоки, слишком вытянута вверх ограда и дом вытянут по вертикали, на самом деле он ниже. Следующий вариант — рисунок 7. десь безупречно переданы ширина, высота и горы, а глубина наврана. Если сравнить первый со вторым, сразу видно, что на втором сильнейшим образом искажена поверхность земли, она страшно «сжата». ато деревья правильной высоты и правильной высоты дом. Какие разные рисунки и оба одинаково правильные! С точки зрения математики. Слова художника «я так вижу» здесь как бы проиллюстрированы. И зритель ему в каждом отдельном случае поверит. А на самом деле это один и тот же пейзаж, и оба изображения даны в строгой научной перспективе, абсолютно одинаково обоснованной, абсолютно равноценной, но с разным смещением ошибок. На первом рисунке ошибки в вертикалях, на втором — в передаче глубины. И наконец, третий вариант, ренессансный, на рисунке 8. Он показывает, что здесь правильно изображен дом, а в остальном все искажено. Передний план страшно растянут, растянуты и глубина, и ширина, все растянуто, а на дальнем, наоборот, сжато. На ренессансном горы стали малюсенькими, ничтожными горушками, жалкими холмиками, а не горами. Но, несмотря ни на что, картина эта формально равноценна другим.

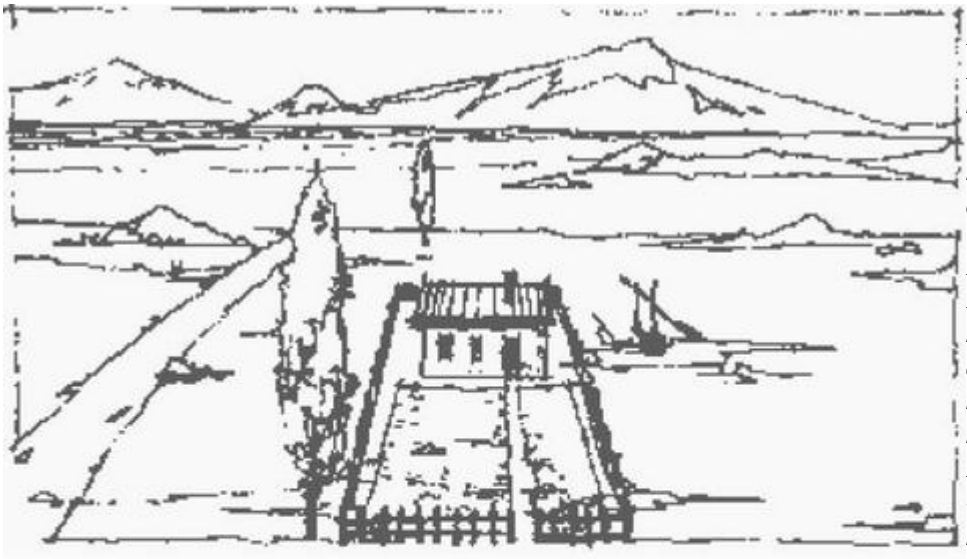


Рис.6. Условный пейзаж. Правильно передана поверхность земли и горы. Ошибочно: вертикали преувеличены высоты деревьев и высота дома

Рис.7. Условный пейзаж. Вариант системы перспективы, правильно передающей вертикальные размеры и ширину предметов за счет искажения передачи глубины. Пространство предельно «сжато». Горы показаны правильно.

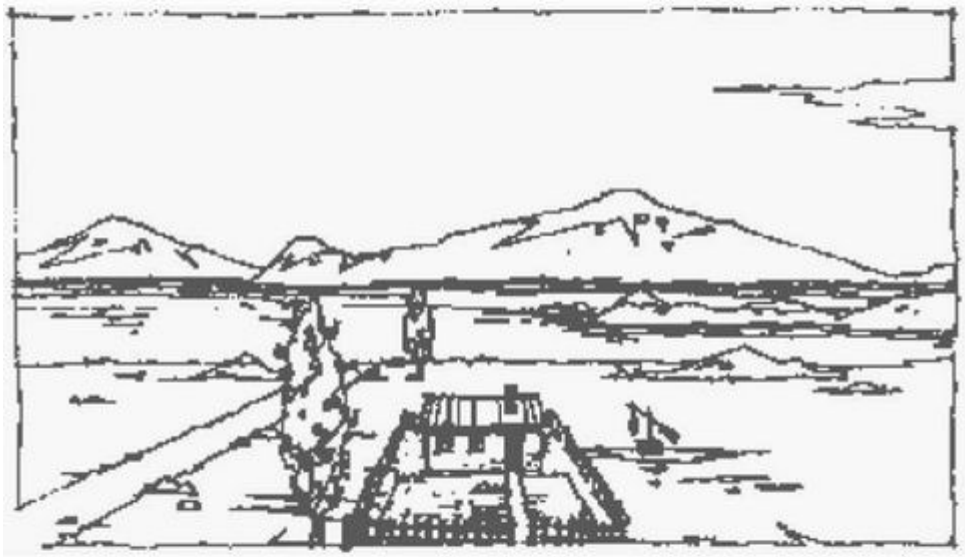
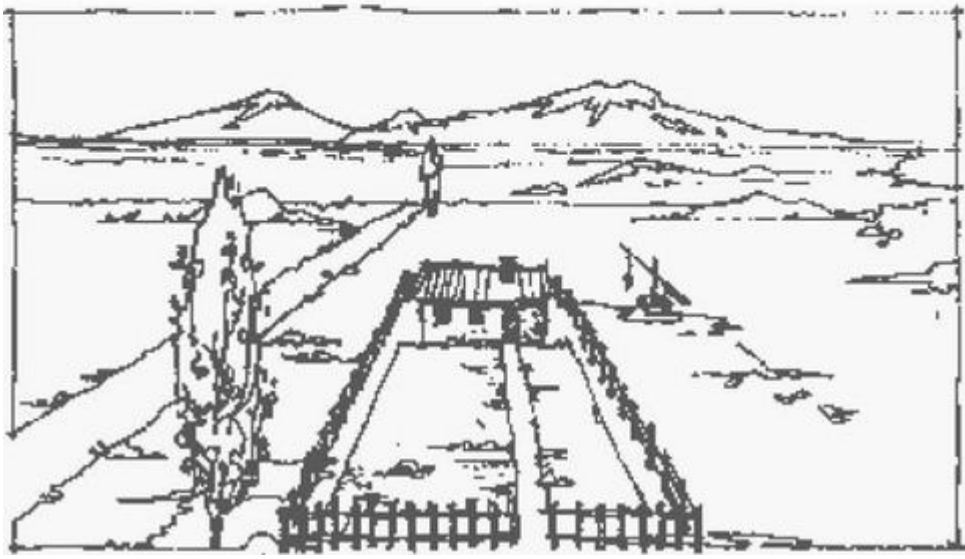


Рис.8. Условный пейзаж, ренессансная система перспективы. Сильно преуменьшены горы и предметы дальнего плана, «сжато» пространство между дальним деревом и горами. Передний план сильно преувеличен. Ошибочно: вертикали преувеличены — высоты деревьев и высота дома.

Возникает вопрос: а что же делают художники? А вот то, что они нередко пишут один и тот же пейзаж, интуитивно используя большое число вариантов распределения в картине неизбежных ошибок. Три из таких вариантов были здесь приведены.



Раньше искусствоведы, опираясь на один — ренессансный — вариант, допускали методическую ошибку в рассуждениях. Взяв, например, пейзаж и сравнивая его с «единственно научной» ренессансной перспективой, они утверждали, что тут художник что-то преувеличил, там что-то преуменьшил, не зная, что ренессансная система отнюдь не непогрешима. В результате они приходили к выводу, что художник неправильно передал то, неправильно передал сё в сравнении с научными канонами, что, конечно, художник имеет право свободно творить, но все-таки отклоняется от правил. Часто он никуда не отклоняется. Чтобы показать это, хочу привести один пейзаж Поля Сезанна —«Провансальский хутор вблизи Гардана» (рис. 9). Любители Сезанна, поклонники его творчества в свое время сделали великое дело — пошли по местам, где он писал пейзажи (всем известно, где он работал), и сфотографировали точно с той же позиции, с какой писал Сезанн, местность, переданную им в пейзажах. Фотографии потом стали сравнивать с его картинами и пришли к выводу, что он все сильнейшим образом искажает, и австрийский искусствовед Ф. Новотный перед войной написал даже книгу «Сезанн и конец научной перспективы». После войны Э. Лоран, американский исследователь, тоже сравнил снимки с картинами Сезанна и пришел к

выводу, что художник невероятно деформирует правильную перспективу.

Искусствоведы не порицают Сезанна, признавая, что он имеет на это право — ведь художник, прежде всего, решает стоящую перед ним художественную задачу, которая нередко требует вольной трансформации изображаемого.

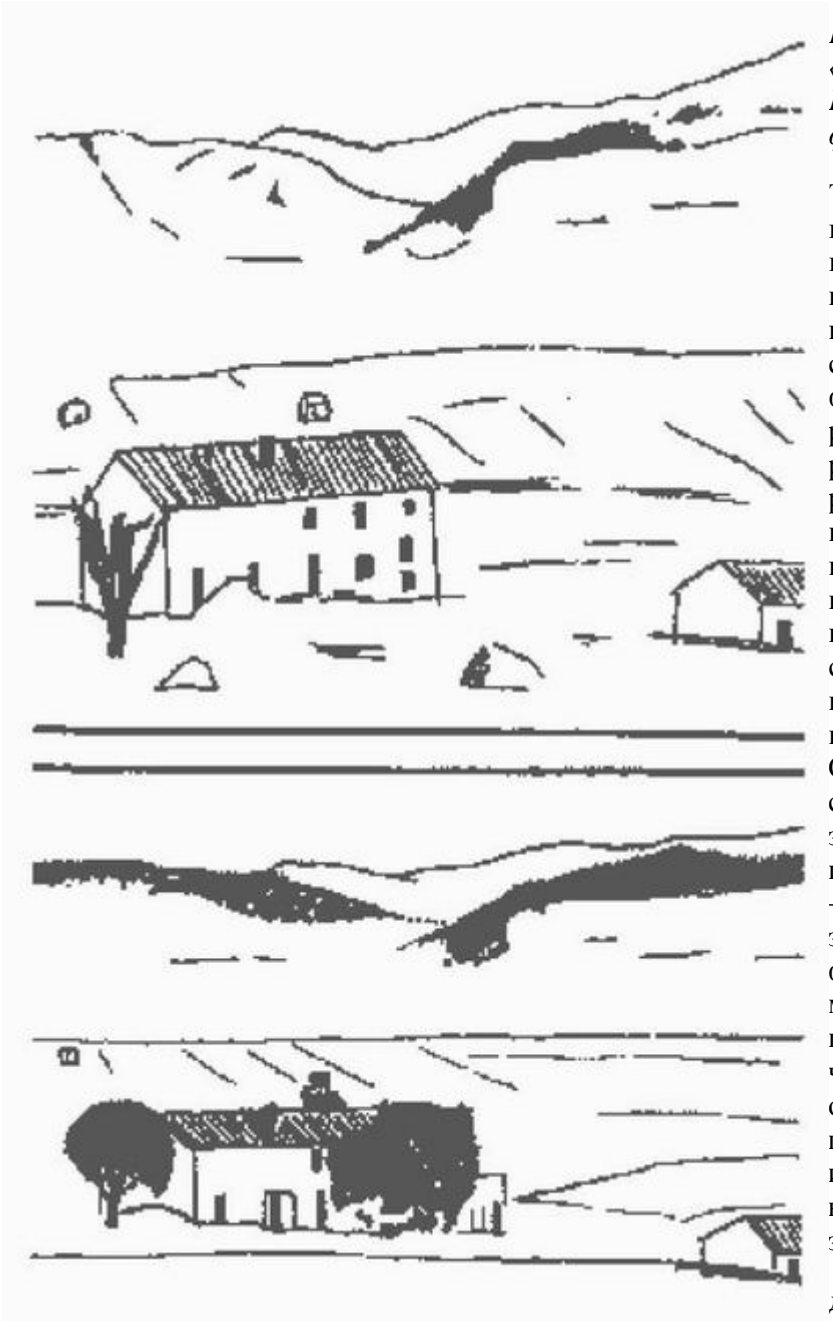


Рис.9. Поль Сезанн. Прорись картины «Провансальский хутор вблизи Гардана»(вверху) и соответствующей фотографии (внизу)

Теперь давайте посмотрим на то, о чем говорят искусствоведы при анализе названного выше пейзажа. Внизу — прорись фотографии, а над ней — прорись картины Сезанна. Сразу видно, что это совершенно разные вещи. Но ведь фотография всегда строго следует ренессансной системе перспективы. А как работал Сезанн? Предположим, что он работал в какой-то иной, но столь же научной, как ренессансная, системе перспективы, и оценим с этой точки зрения изображение «Провансальского хутора вблизи Гардана». Выяснится, что Сезанн ставил своей целью идеальную передачу поверхности земли. То есть работал в том варианте, который приведен на рисунке 9. Сезанн много раз говорил, что строго следует натуре, как видел, так и писал, здесь он главным считал поверхность земли и горы вдали. Передать даль, передать горы — это главное. И если стать на эту точку зрения (а сейчас, имея под рукой фотографии, можно все обсчитывать; зная математику, это не так трудно) и проанализировать картину, то получится, что Сезанн абсолютно точно следовал одному из вариантов научной системы перспективы и в этом смысле ничего не искажал, он придерживался той системы, которая правильно передает поверхность земли, но не вертикали.

десь интересно отметить, что в точном соответствии с математической теорией Сезанн преувеличивает вертикали — его домик вытянут ввысь (это видно из сравнения с фотографией, правильно передающей соотношения между шириной и высотой). То есть Сезанн работал настолько точно, что даже стал нужным образом искажать и вертикали.

Фотография передает вид с определенным набором искажений, в частности одно из главных ее искажений — уменьшение дальних планов. Поэтому сравнивать работы Сезанна с фотографиями, как это делал Новотный и другие, методически недопустимо, такое сравнение ведет к ошибочным заключениям. Например, Новотный (да и остальные) говорит о том, что Сезанн увеличивает изображение дали, повышает горизонт. На самом деле Сезанн здесь строго следует зрительному впечатлению, а фотография преуменьшает даль и понижает горизонт. Следовательно, искажает фотография, а не Сезанн.

Когда Сезанн вводит в свою картину неизбежные искажения, он действует, конечно, интуитивно. Можно понять и причины, по которым он «вытянул» домик по вертикали: если бы он не исказил пропорции дома, то дом по отношению к расстоянию до горизонта был бы слишком маленьким. Это показывает, что сугубо

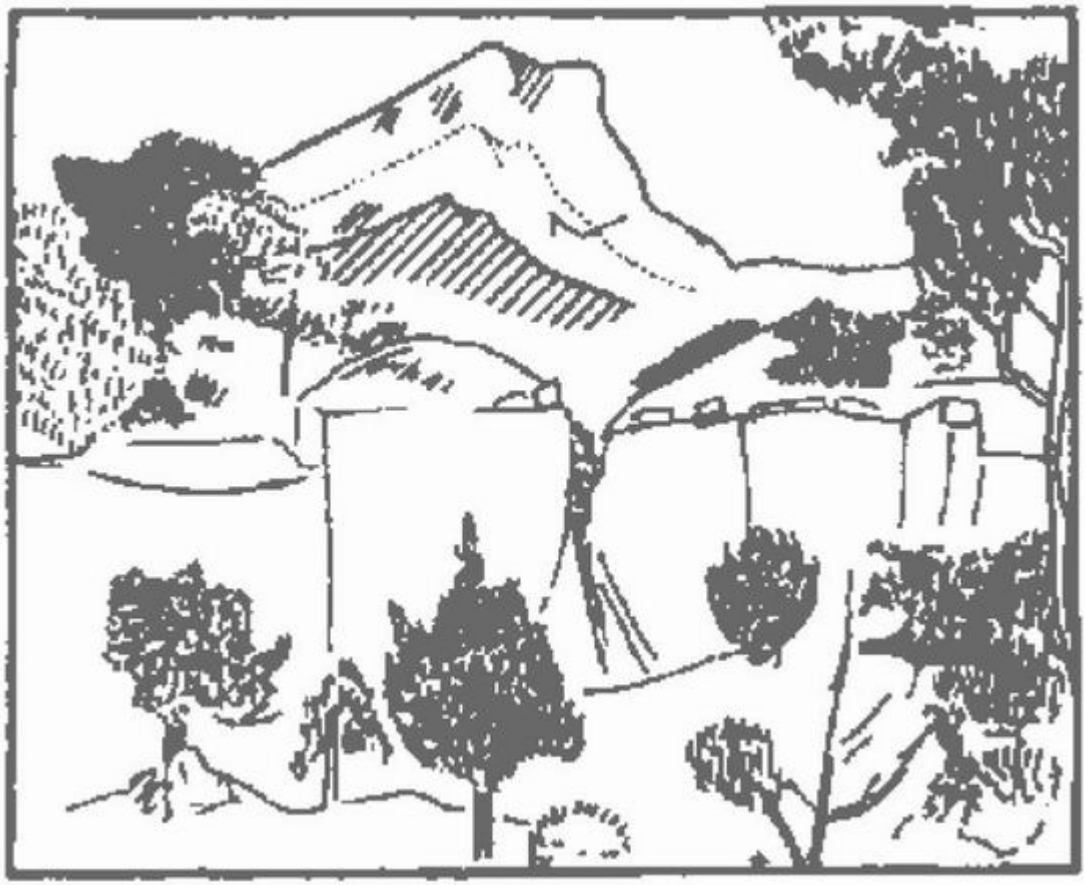


Рис.10. Поль Сезанн. Прорись картины «Гора св. Виктории со стороны каменоломни Бибемус». Контур горы св. Виктории, соответствующий фотографии, — заштрихован; соответствующий естественному зрительному восприятию, — дан пунктиром.

математическая теория, о которой велась речь, имеет глубокие основания. Все рассуждения плюс проведенный анализ подталкивают к мысли, что художники (опять-таки имеются в виду художники-реалисты, которые пытаются абсолютно точно передать природу и пишут так, как видят, то есть интуитивно работают в одном из вариантов той системы, о которой уже говорилось), когда они отклоняются от ренессансной перспективы, они правы, и их произведения надо оценивать с позиции той системы перспективы, которой они пользуются, а не с той, о которой они и не думают. Художники пользуются ею бессознательно, но на то ты и искусствовед, человек анализирующий, в отличие от художника, чтобы понимать, что художник пытался передать. Ведь художник начинает работать в той или иной системе в зависимости от задач, оценивать его нужно именно с этой точки зрения, а не с точки зрения какой-то формально принятой системы перспективы, тем более что она вовсе не непогрешима.

Такой подход позволяет совершенно по-другому оценивать художественные произведения. Возьмем, к примеру, того же Сезанна (рис. 10). десь видна гора св. Виктории, которую он очень любил писать. На рисунке даны три контура горы — заштрихованный силуэт соответствует фотографии, пунктирный — естественному зрительному восприятию (такой ее видел Сезанн), а самый большой — показанному на картине. Сезанн из художественных соображений преувеличил гору против своего зрительного впечатления. Он мог бы написать ее и в согласии со зрительным впечатлением, следуя пунктирной линии, и это были бы два совершенно различных случая. Искусствовед же, «танцующий» от ренессансной системы перспективы (заштрихованный силуэт), свалит эти два принципиально различных случая в одну кучу, сказав, что Сезанн в обоих изображениях преувеличивает силуэт горы.

Вывод: искусствоведческий анализ, если исходить из новой системы перспективы, более плодотворен. Мы действительно видим, что делал художник, а не то, как он отклонялся от созданной во времена Ренессанса системы, плевать ему в конце концов было на нее, если он работал в иной системе перспективы, интуитивно, конечно. начит, ни в коем случае нельзя брать ренессансную систему перспективы за некое научно обоснованное учение, а все остальные — как отклонения от него.

Обратимся теперь к вопросу, который тоже обсуждался в искусствоведческой литературе буквально всюду, и у нас, и за границей, — к вопросу о параллельной перспективе, как мы говорим, аксонометрии, когда в изображении сохраняется свойство параллельности: параллельные стороны сиденья стула передаются параллельными и на рисунке. Общая точка зрения искусствоведов всех времен и народов такова: аксонометрия не научный способ, это наивный прием, который никакого отношения к научной перспективе не имеет. аглянем в Оксфордский словарь по искусству, посмотрим как он толкует термин «параллельная перспектива»? Как не научную форму передачи пространства! Художник, конечно, может пользоваться ею, но должен понимать, что она никакого отношения к научной системе и к зрительному восприятию не имеет, что это наивная система, применявшаяся в древности…

Новая теория перспективы показывает, что все это не так. Что параллельная перспектива — это частный случай общей системы перспективы для очень близких пространств, и она легко получается из общих уравнений нового учения о перспективе. Если перед художником поставить задачу изобразить отдельный маленький предмет, скажем, стул, подножие, седалище, то надо пользоваться именно ею. Параллельная перспектива есть всюду, и сегодня, как уже говорилось, бытует мнение, что это не научный способ передачи пространства, народный, ремесленный, назовите, как хотите, но он, мол, никакого отношения к науке не имеет. Это не так. Он не имеет отношения к ренессансному способу рисования, но он — один из вариантов общей научной системы перспективы. Отличается тем, что неизбежные ошибки смещены на дальние планы (которые не изображают) и, таким образом, проявиться не могут, в то время как первые два-три метра передаются правильно. Так было в античности, в средние века, когда художники писали только по памяти, а не с натуры. Они показывали вид стула, стола таким, каким его видят повседневно, т. е. с двух-трех метров, когда расхаживают по комнате. Художник помнил это и рисовал «наизусть». аже если он писал дальние планы, он все равно писал не с натуры, он писал, как помнил, то есть в аксонометрии.

Аксонометрия, как уже упоминалось, — это частный случай, полученный из уравнений общей системы перспективы, и она подчиняется всем правилам этой общей системы. Выше постоянно говорилось об ошибках изображения. Но оказывается, их можно вычислить и сказать, например, пользуясь общей теорией, что здесь высота увеличена на 18%, а там ширина на 8%. Если вернуться к аксонометрии и попытаться оценить ее ошибки тоже, то выясняется поразительная вещь: аксонометрия единственный способ безошибочной передачи того, что мы видим. Ошибки равны нулю, все ошибки равны нулю в аксонометрии! Я был потрясен до глубины души, когда это обнаружил. Аксонометрия — королева всех научных систем. Она безошибочна тогда, когда все остальные ошибочны. У нее, конечно, есть ошибки, но они смещены на то, что не изображается, на то, что не рисуется, — на даль. В аксонометрии не бывает, например, горизонта. Горизонта она не изображает, но то, что изображает, она изображает безошибочно. Поскольку человек видит близкое пространство аксонометрически, видит в параллельной перспективе, его, естественно, в старину так и рисовали. ачем же писать по-другому? Художник просто рисовал картину, не выдумывая ничего, то есть как видел, и, следовательно, рисовал правильно. Это догматики, завороженные ренессансными правилами, твердят: неправильно, не научно. Не научно, как теперь выяснилось, рассуждают как раз они!

То же можно сказать и об обратной перспективе средневековья, но не о ней здесь речь. Хочу отметить, что новый подход, который проиллюстрирован на примере картин Сезанна и параллельной перспективы, показывает: сейчас нужно пересматривать историю изобразительного искусства в той части, которая занимается изучением изменения методов передачи пространства, ибо то, что обычно пишут и про Египет, и про античность, и про средние века, обо всех странностях изображения окружающего мира, происходящих, якобы от незнания художниками нужного ренессансного учения,

— все это совершенно не так. Это касается и обратной перспективы, тут тоже можно показать, что нормальный человек, не дрессированный нашей цивилизацией, видит близкие предметы в легкой обратной перспективе. И маленькие дети рисуют в обратной перспективе, потому что им еще не задурили головы, не научили папа, мама и учителя, что так нельзя рисовать. ети ближе к истине, а не к формальным правилам.

Из приведенных выше примеров видно, что учет психологии зрительного восприятия при анализе творчества художников весьма плодотворен. Чтобы проиллюстрировать это на других примерах, непосредственно с теорией научной перспективы не связанных, рассмотрим два случая.

В свое время в Москве была выставлена «ама с горностаем» Леонардо да Винчи. Все вокруг шумели: изумительное полотно, когда вы идете мимо картины, то дама прямо-таки поворачивается в раме, как бы следуя за вами всем корпусом, пойдите посмотрите, Леонардо великий художник, он так написал специально! Я пошел посмотреть, почему это происходит. Понял, почему. Объяснил знакомым, даже написал что-то по этому поводу. Все очень просто: я смотрел на «аму с горностаем» не как на великое творение Леонардо, а стремясь понять, почему она вертит плечами. При зрительном восприятии человеческий мозг реагирует так: если человек видит предмет, который ему хорошо знаком, он видит его ближе к его истинной форме, чем это получается на сетчатке глаза. Это и называется механизмом константности формы, постоянством формы. Ну, скажем, когда вы смотрите на любой шар или мяч, то видите его всегда круглым, не правда ли? А ведь на самом деле достаточно его слегка сместить в сторону, и на сетчатке он будет эллипсом. Мы просто знаем, что он круглый, поэтому мозг дает нам нужный сигнал, и, вместо того чтобы видеть его в странной форме, вытянутым, мы видим его круглым. Или, скажем, телевизор. В доме отдыха у телевизора люди сидят обычно полукругом. Те, кто сидит сбоку, должны бы видеть вертикально вытянутое изображение, а видят они нормальное. Потому что их мозг «растягивает» изображение, и они видят все без искажений. «Растягивает» в нужном направлении — и вы можете воспринимать изображение полноценно. Это и называется механизмом константности формы, который действует только по отношению к тому, что нам хорошо известно.

Поскольку каждый прекрасно знает геометрию человеческого лица, знает, как сложено лицо, то когда он смотрит на картину сбоку, то мысленно поворачивает ее к себе; он этого не замечает, но поворачивает. А раз он поворачивает лицо, то поворачивает и плечи. Тут, конечно, есть тонкость, иногда этот эффект возникает, иногда не возникает. И обнаружилось следующее: это очень зависит от рамы. Если зритель воспринимает раму как часть стены, получается один эффект, если же он воспринимает раму как часть картины, скажем, как часть человека, «сидящего» там, то эффект другой. И для того, чтобы персонаж «вертелся» в раме – ведь по отношению к раме он «вертится»! — надо его от рамы «оторвать». Пока он не оторван, эффекта поворота корпуса не будет. А вот если его «оторвать» каким-либо способом, то эффект возникает.

И я стал смотреть, какие персонажи «вертятся», какие нет. Оказалось, что фронтальные как бы «привязываются» плечами к раме и, тогда иллюзорного поворота относительно рамы не возникает. А если персонаж сидит вполоборота, он от рамы «отвязался» и начинает как бы «вертеться». Я объяснил эту хитрость «амы с горностаем», но, правда, никто от этого почему-то не пришел в восторг…

Обратимся теперь ко второй из названных выше проблем — к задаче создания эффекта глубины. Казалось бы, абсолютно точно следующая за зрительным восприятием перспективная система тем самым будет создавать ощущение глубины при взгляде на картину. Но это не так. ело в том, что в реальной жизни в зрительном восприятии распределение предметов в направлении «близко—далеко» осуществляется мозгом, опираясь на так называемые признаки глубины. Одним из основных признаков является то, что по мере удаления от смотрящего величина созерцаемого предмета на сетчатке глаза уменьшается. Это простое следствие законов оптики.

Пусть теперь мы смотрим на близкий предмет, хотя бы на табурет. Как уже говорилось, мы видим его аксонометрически, то есть ширина передней части табурета видна такой же, как и ширина задней. Это в зрительном восприятии, после переработки мозгом того, что отразилось на сетчатке, а в отличие от этого на сетчатке глаза удаленная часть по-прежнему будет меньше близкой, и именно это порождает чувство удаленности. Если мы теперь взглянем на рисунок табурета, выполненный «по всем правилам», то есть аксонометрически, то и на сетчатке глаза близкая и удаленная части будут видны одинаковыми. В результате мозг как бы потеряет один из используемых им признаков глубины, и рисунок будет восприниматься более плоским, чем натура. начит, точное следование зрительному восприятию при созерцании близких областей пространства связано с определенной потерей — ослабляется чувство глубины.

Художники уже давно, опять-таки интуитивно, ощутили это и нашли выход из, казалось бы, безвыходной ситуации. Стремясь передать зрительное впечатление наиболее точно, они тяготеют к аксонометричности при изображении близких планов. Однако, чтобы сохранить чувство глубины, какой-либо малосущественный предмет или его часть изображаются с подчеркнутым уменьшением удаленных частей. Тогда главное соответствует зрительному впечатлению, а малосущественное создает чувство глубины.

В качестве первого примера, иллюстрирующего сказанное, рассмотрим картину русского художника А. П. Рябушкина «Ожидают выхода царя» (рис. 11). ощатый пол передан почти аксонометрически, видны параллельные линии-половицы, здесь с глубиной ничего не сужается. Все бояре в передней комнате почти одного роста – тоже следствие аксонометрии. Резко сужается только ярко-алая ковровая дорожка — художнику это было нужно, как уже говорилось, для возбуждения у зрителя чувства глубины. Если бы он все писал в той же системе, что и дорожку, то последний боярин должен быть в полтора раза меньше первого, что было бы зрительно абсурдным, и Рябушкин был прав, предпочтя аксонометрию. Глубину дала дорожка — закройте чем-нибудь ее изображение — и перед вами картина с ослабленной глубиной, откройте — и сразу проем на дальнем плане «отскакивает» вглубь, создавая пространство. Это забавный фокус. Рябушкин писал правильно, в основном аксонометрически, как видел, но ему нужно было передать анфиладу царских палат, и вот он берет и подчеркивает резко сужающуюся ковровую дорожку да еще пишет ее ярко-алой, как красный кинжал, чтобы она била по глазам.

Рис.11. А. П. Рябушкин. «Ожидают выхода царя», 1901 г. Иллюзия пространственности создается энергичным сужением дорожки, в то время как половицы даны почти параллельным и линиями.

Рис.12. П. А. Федотов. «Портрет Н. П. Жданович», 1849 г., Гос. Русский музей.

Клавиатура пианино показана аксонометрически (в согласии со зрительным восприятием), в то время как его вертикальные размеры — уменьшающимися в глубину (для создания иллюзии пространственности). А. П. Федотов, «Портрет Н. П. Жданович» (рис. 12). Еще один пример, показывающий, что ближний план надо писать аксонометрически — и пианистку, и клавиатуру. Все, как видите, передано без перспективных сокращений, правая рука Жданович такая же, как и левая, хотя левая дальше и должна, казалось бы, быть меньше; клавиатура дана в аксонометрии, как надо, но художнику необходимо создать ощущение глубины и, он, незаметно на первый взгляд, искажает (относительно аксонометрии) вертикали — боковинки пианино. ля усиления чувства глубины художник не сделал их одинаковыми, эти боковинки, переднюю написал больше задней. Чтобы правильно передать главное, а главное — сама Жданович, ее рука, клавиши, он прибегает к аксонометрии, второстепенное же, никому не интересное, но способное дать зрителю

ощущение глубины, Федотов сознательно искажает против зрительного восприятия.

Таким образом, и теория, и художественная практика дают возможность посоветовать художникам нечто полезное: никогда не быть догматиком, а если надо — свободно вносить в свои картины явные отклонения от принятой системы перспективы. Надо лишь обладать в таких случаях необходимым чувством такта. Хороший пример подобного внесения полезной геометрической противоречивости дали в своих картинах Федотов и Рябушкин. И не только они.»

СЪЕМКА ДОЖДЯ

Андрей Попов

Фото Александра Кондратюка ("Челябинский Рабочий")

Передать дождь на фотографии достаточно трудно. Струи дождя плохо различаются в пасмурную погоду. Если во время дождя вдруг проглянет луч солнца, надо снимать против света, чтобы капли дождя засверкали. Однако при большой скорости срабатывания затвора капли дождя не будут видны на снимке: они слишком малы. Поэтому капли нужно превратить в струи.

Для этого уменьшают диафрагму и увеличивают выдержку, тогда падающие капли воды оставят на снимке следы, которые будут тем длиннее, чем продолжительнее выдержка.