

## **Линейная перспектива – прием передачи пространства на плоскости**

Картина, создаваемая фотографическими средствами, не есть копия окружающего нас мира, хотя бы потому, что она воспроизводит объемный, трехмерный мир на двухмерной плоскости. Кроме того, наше стереоскопическое, а, следовательно, объемное видение этого мира, подменяется изображением, "нарисованным одним глазом" - объективом. Довольно часто, покорившие нас своей красотой картины природы, не получаются на фотографическом кадре. Одна из причин этого - отсутствие ощущение объема, "воздуха", третьего измерения. Этот "дефект" изображения в равной степени может быть присущ любому жанру фотографии. Для устранения этого недостатка следует разобраться в признаках линейной перспективы - приеме передачи пространства на плоскости.

Линейная перспектива - это закономерное изменение масштабов изображения разноплановых объектов расположенных на плоскости. Чем ближе к фотоаппарату находится объект, тем крупнее он изображается. Если на снимке удастся воспроизвести достаточно "читаемую" разницу масштабов разноудаленных объектов съемки, то задача передачи пространства будет решена. Уменьшение масштаба удаляющихся предметов - первый признак линейной перспективы. Второй признак линейной перспективы - стремление параллельных сойтись в одной точке на линии горизонта. Наличие линейного рисунка, обозначающего пространство на плоскости, имеет большое значение. В силу геометрических свойств оптики, объектив автоматически строит изображение предметов расположенных близко - крупнее, а далеко - мельче. Однако, полагаться на то, что фотообъектив сам построит правильное изображение и "пространственная" картина на плоскости снимка получится сама по себе, не приходится.

Решение задачи пространственного построения кадра находится в выборе направления съемки, расстояния и высоты точки съемки. Именно эти координаты определяют:

- Пространственный или плоскостной линейный рисунок кадра. (Направление съемки)
- Соотношение масштабов изображения разноудаленных объектов съемки. (Расстояние точки съемки)
- Площадь горизонтальной и вертикальной поверхности на плоскости изображения. (Высота точки съемки)

**Рассмотрим некоторые примеры иллюстрирующие изучаемую тему.**



Рис. 1.1

На рис. 1.1 и 1.2 оба признака линейной перспективы хорошо прочитываются. Здесь и уменьшение масштабов изображения удалённых объектов (важно, что объекты одинаковые, т.е. сравнимые) и стремление параллельных сойтись на линии горизонта, и резкое сокращение граней, направленных вглубь пространства. Перспектива на рис. 1.1 называется боковой, на рис. 1.2 центральной. Центральная перспектива делает композицию симметричной, "устойчивой", а часто статичной. По отношению к архитектурным сооружениям, рассчитанным на центральную точку наблюдения, такая перспектива может быть оправданной, однако следует помнить, что большое горизонтальное пространство, не заполненное изобразительными элементами, может нарушить основной закон композиции - закон целостности и завершённости. Боковое направление съёмки (рис. 1.1) позволяет усилить ощущение пространства в силу более осязаемого прочтения разницы масштабных сокращений, обозначения диагоналей, как самой протяжённой линии в кадре, отсутствием незаполненных пространств.



Рис. 1.2



Рис. 1.3

На рис. 1.3 практически нет признаков линейной перспективы. Лишь перекрытие одних форм другими позволяет догадываться о том, что стакан стоит за кружками, а, следовательно, они разнесены в пространстве.



Рис. 1.4



Рис. 1.5

Нет признаков линейной перспективы и на снимках 1.4 и 1.5. И всё же пространство в них ощущается. Оно передаётся на плоскости за счёт разноплановости композиции, чётко обозначенного переднего, второго и отдаленных планов. Масштабные сравнения этих планов изображения в данном случае неуместны.

На рис. 1.6 пространственное решение найдено не только за счет хорошо продуманной разноплановой композиции, но и за счет удачно сформированного линейного рисунка. Тропинка, уводящая взгляд зрителя вглубь кадра, может считаться линией линейной перспективы, обозначившей пространство.



Рис. 1.6



Рис. 1.7

Рис. 1.7 явно выполнен с очень приближенной точки съёмки. Такое приближение привело к значительному преувеличению масштабов изображения объектов переднего плана по отношению к планам отдалённым и, как следствие этого, преувеличенно большому, можно сказать "искажённому" изображению пространства.



Рис. 1.8

При съёмке с верхней точки (рис. 1.8) значительно увеличивается размер горизонтальной плоскости. Масштабные соотношения объектов переднего и отдалённых планов просматриваются не столь явно, но линейный рисунок дороги, фонарных столбов и т.д. в сочетании с боковым направлением съёмки и диагональной композицией отлично демонстрирует пространственность, протяженность улицы.



Рис. 1.9

Отличным примером создания иллюзии пространства может служить рис. 1.9. Здесь не "лобовое" использование признаков линейной перспективы, а умелое построение кадра разнообразным, динамичным, линейным строем, ритмичкой переплетающихся проводов, тональными грациями передано не только пространство, но и импульс жизни большого города.

Целью данного рассмотрения фоторабот является не их общая оценка, а лишь возможность объяснения на наглядных примерах изучаемой темы.

При умелом выборе точки съёмки, возможно создание такого линейного рисунка кадра, который чётко обозначит пространство на плоскости и создаст рисунок линейной перспективы.

Линейная перспектива (закономерное уменьшение масштабов изображения отдалённых объектов) - приём передачи пространства на плоскости. Но всегда ли оно рисуется объективом одинаково? Есть ли возможность "управления" пространством на изображении, "отдаления" и "приближения" вторых и отдалённых планов? Оказывается во власти фотографа "сжать" или "растянуть" пространство в кадре.

Изображение покажется нам пространственным, если масштабы изображения предметов переднего и отдалённых планов будут значительно отличаться, (речь идёт об объектах сравнимых по размеру) - см. схему А и В. Если эта разница будет незначительной, то расстояние между объектами изображения будет незаметным - см. схему С и D.

Рисунок линейной перспективы, связанный с масштабными изменениями изображения объёмных и линейных форм зависит от расстояния до объекта (точки съёмки). Чем ближе стоит фотограф к объектам съёмки, тем больше читается разница в масштабных изменениях разноплановых объектов и, соответственно, при отдалении точки съёмки масштабы изображения разноплановых объектов выравниваются (см. схему D) и пространство слабо обозначается на плоскости. Приблизить или удалить задний план можно. Это будет зависеть только от расстояния точки съёмки.

Итак, мы не только имеем возможность, создавать иллюзию пространства на плоскости, но и управлять этим пространством, растягивая или сжимая его.

**Линейная перспектива и её связь с фокусным расстоянием применяемого объектива.**

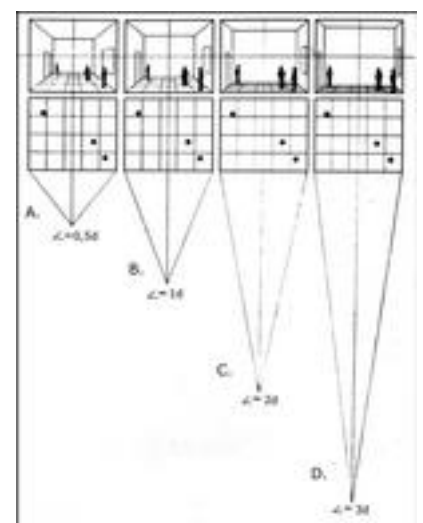


Схема 1

Рассматривая проблему передачи пространства на плоскости, мы задумываемся о влиянии фокусного расстояния применяемого для съёмки объектива на пространственное решение кадра.

Выше было объяснено, что соотношение масштабов разноплановых объектов зависит только от расстояния точки съёмки. Что же произойдёт, если мы будем фотографировать с одной точки широкоугольным, нормальным и длиннофокусным объективами? Как видно на рисунках меняется масштаб изображения.



Рис. 1.10



Рис. 1.11



Рис. 1.12

Вполне очевидно, что при съёмке широкоугольным объективом (рис. 1.10) в кадр входит большое пространство с передним, вторым и другими планами, памятник изображается мелко и смотрится отдалённым - в целом снимок пространственный. При съёмке нормальным объективом (рис. 1.11) пространства меньше, памятник крупнее. Будучи сфотографированным длиннофокусным объективом памятник изображается как

бы вне пространства. Увеличив изображения, полученные нормальным и широкоугольным объективами, мы увидим, что они ничем не отличаются от изображения полученного длиннофокусным объективом. (Сравните размер постамента с фонарным столбом).

Формально фокусное расстояние не влияет на соотношение масштабов в кадре. На практике же съёмка широкоугольным объективом производится с приближенной точки, а длиннофокусным с отдалённой, отсюда и представление о разных типах перспективы - широкоугольной и длиннофокусной. В первом случае преувеличенно, часто неестественно большой, во втором случае ограниченной в пространственном решении кадра.

Кроме значительных масштабных изменений разноплановых объектов выступает и такое свойство объектива, как РИП, но это уже признак воздушной перспективы, о котором мы будем говорить на следующем уроке.

## Воздушная перспектива

Линейная перспектива не единственный приём создания иллюзии пространства на плоскости фотоснимка. Существует также понятие воздушная перспектива.

*Воздушная перспектива* - объективное физическое явление, суть которого в том, что свет, проходящий через прозрачную среду, преломляется, рассеивается и отражается. В нашем случае такой средой является воздух. В зависимости от состояния атмосферы, её загрязнённости и влажности свет рассеивается в толще воздуха в большей или меньшей степени и тогда мы видим воздушную дымку (высветленные дали).

По мере отдаления от наблюдателя можно отметить:

- постепенное уменьшение насыщенности тона (рис. 2.1)
- уменьшение чёткости очертаний объектов съёмки (рис. 2.2)
- смягчение контраста светотени (рис. 2.1)
- высветление далей (рис. 2.3)



рис. 2.1



рис. 2.2



рис. 2.3

Тональные изменения от насыщенных, контрастных тонов переднего плана с постепенным уменьшением этих свойств к планам отдалённым, называют тональной перспективой. В этом нет противоречия с определением воздушной перспективы.

Справедливо было бы считать, что воздушная перспектива причина, а тональная перспектива следствие явления рассеяния света, то есть тональная перспектива один из признаков воздушной перспективы.

Воздушной или атмосферной дымкой называют явление светимости атмосферного слоя, обусловленное рассеянием части световых лучей, проходящих через этот слой. Рассеяние на молекулярном уровне, называют дымкой первого рода и по цвету она голубая. Дымка второго рода возникает вследствие аэрозольного рассеяния, она может быть пылевой, водяной и т.п., эта дымка серого цвета.

Выше перечисленные признаки воздушной перспективы могут быть созданы искусственно, за счёт умело сформированной глубины резко изображаемого пространства, организации переднего плана. При съёмке в интерьере, павильоне иллюзия пространства может быть создана умелым освещением, воспроизводящем тональную перспективу в кадре.

Таким образом, даже в отсутствии чётко выраженной линейной перспективы можно обозначить пространство за счёт воспроизведения признаков воздушной перспективы.

Получение на снимке художественного эффекта воздушной перспективы зависит:

- от направления светового потока;
- глубины резко изображаемого пространства;
- использования светофильтров;
- состояния атмосферы;

#### **Рассмотрим некоторые примеры с явно читаемыми признаками воздушной (тональной) перспективы:**

На рис. 2.1 и 2.2 эффект воздушной перспективы просматривается особенно хорошо. Наличие резкого, контрастного, насыщенного по цветам переднего плана на рис. 2.1 позволяет увидеть и оценить протяжённость пространства до "сказочного" острова вдали. В сочетании с контровым освещением эффект тональных градаций читается особенно явно.

Освещение на рис. 2.2 практически не имеет значения. Состояние природы, соответствующее раннему летнему утру позволило создать столь поэтичную картину начинающегося дня. Снимок хорош по всем параметрам: отлично переданное состояние природы, почти осязаемый воздух на изображении, ритмы в изображении животных на переднем плане, динамика ритмического ряда летящих птиц, неординарное кадрирование в вытянутый прямоугольник подчёркивает пространственность за границами кадра.

Тональная перспектива просматривается и на рис. 2.3. Здесь контровой свет играет решающую роль. Передний план резкой, контрастной оградой подчёркивает эффект созданный лучами света, пронизывающими опушку леса.



рис. 2.4

На рис. 2.4 контровой свет не помог в создании эффекта воздушной перспективы. Это связано с тем, что большие белые пятна на переднем плане нарушили логику воздушной перспективы, суть которой - плавный переход от насыщенных, контрастных и резких участков изображения к высветленным далям. Возможно, предлагаемый вариант кадрирования несколько исправил бы

изображение.

Сравним два варианта освещения пейзажа боковым световым потоком. На рис. 2.5 боковой свет "высветлил" часть деревьев справа от островка, но она столь мала по сравнению с основными элементами композиции, что говорить о прочтении пространства не приходится. Остров "приклеился" к фону, пространства за деревьями не ощущается.



рис. 2.5



рис. 2.6

На рис. 2.6 луч света после дождя сделал лес сказочно красивым. Светлое пятно дальше, уходящих влево удачно гармонирует с освещённым деревцем справа, а светлые пятна на траве лишь подчёркивают направление светового потока.



рис. 2.7

Рис. 2.7 - типичный пример фронтального освещения. Насыщенность зелёного цвета на всех плоскостях изображения и их почти одинаковая резкость лишили снимок пространственности, ощущения воздуха яркого солнечного дня. Не помогло и изображение воды. Такие картинки не представляют интереса с изобразительной точки зрения.





рис. 2.8 Чистый, прозрачный горный воздух, ритмы очертаний горных вершин облаков, пространство равнины, насыщенные краски всех изобразительных элементов снимка на рис. 2.8 делают его достаточно красивым, однако надо понимать, что воздушной перспективы здесь нет.



рис. 2.9

Нерезкие дали (рис. 1.3 и рис. 2.9) или части одного изображения воспринимаются зрителем, как участки отдалённые. Например, торт на рис. 2.9 стал особенно большим исключительно потому, что ягоды на его противоположном конце изображены нерезко. Колючка на рис. 2.10 не была бы такой "воздушной" при резком изображении всех веточек.



рис. 2.10

Таким образом, мы видим какой художественный эффект может быть получен при умелом воспроизведении признаков воздушной перспективы на плоскости фотоснимка.

Даже в отсутствии чётко сформулированного линейного рисунка иллюзия пространства на снимке может быть создана за счёт тональных градаций, резкости очертаний, высветленных далей. Очевидно, что для создания эффекта "светящихся" далей более всего подходит контровое или заднедиагональное направление света. В этом случае эффект рассеяния света просматривается особенно хорошо. При фронтальном же освещении тональная перспектива может вообще отсутствовать (рис. 2.7).

Эффект тональной перспективы может быть создан искусственно, с помощью освещения. При съёмке в павильоне рекомендуется абстрактный (беспредметный) фон освещать неравномерно и изображать не резко. Такие рекомендации связаны как раз с необходимостью создания иллюзии воздушной среды за счёт воспроизведения признаков тональной перспективы.

Организация переднего плана в композиционном решении кадра позволяет обозначить пространство за счёт того, что он, как правило, изображается тёмным по отношению к отдалённым предметам (рис. 2.2; 2.1)

Умелая организация глубины резко изображаемого пространства, так же позволяет имитировать эффект тональной перспективы. Поэтому при съёмке не следует стремиться к резкому изображению всех планов в кадре. Спады резкости позволяют "отодвинуть" нечёткие предметы в глубину пространства.

В черно-белой фотографии голубые светофильтры усиливают эффект воздушной перспективы, жёлтые этот эффект уничтожают. В стремлении к проработке облаков на притемненном небе, мы используем жёлто-зелёные фильтры, рискуя уничтожить эффект воздушной перспективы.

## Выбор координат точки съёмки

Практически весь линейный рисунок фотоснимка зависит от выбора координат точки съёмки. Рассмотрим влияние расстояния точки съёмки до снимаемого объекта. В первую очередь оно определяет, какой участок пространства войдёт в кадр. При съёмке с отдалённой точки, как правило, стоит цель съёмки общим планом. Общий план, не акцентируя внимания на частностях, показывает большие пространства (пейзажная съёмка), грандиозность происходящих действий (открытие олимпийских

игр), массовость происходящего и так далее. Для съёмки общим планом очень удобна завышенная точка съёмки. При этом кадр может быть как вертикальным (улица, заполненная демонстрантами), так и горизонтальным (площадь, заполненная митингующими).

Приближение точки съёмки уменьшает пространство на изображении и позволяет расчленивать композицию на элементы главные и второстепенные. Такой план изображения называют средним. На нём чётко изображено что, где и когда происходит, то есть объект или событие, что является главным в кадре, к тому же достаточно хорошо "прочитывается" фон, который даёт дополнительную информацию о происходящем. Средний план наиболее характерен для репортажной, жанровой съёмки, возможен и для съёмки портрета, когда фон используют как активный элемент композиции.

Дальнейшее приближение точки съёмки приводит к крупному плану. В этом случае изображаемый объект занимает большую часть кадра, а фон практически неинформативен. Примером крупного плана может служить съёмка погрудного портрета на абстрактном (беспредметном) фоне. Всё внимание в таком кадре на лицо портретируемого, а фон лишь тональное пятно, гармонично вплетающееся в общее тональное решение портрета и обозначающее воздушную среду, вокруг модели. Крупный план часто используют и для съёмки натюрморта.

Сверхкрупный план или фрагмент - это "жёсткое" кадрирование, где изображается лишь часть объекта. Такое кадрирование целесообразно в том случае, когда эта часть, будучи очень выразительной, может охарактеризовать объект в целом. Примером такой съёмки может служить фрагментарный портрет, или фрагмент здания, через особенность формы которого раскрывается стилистическая особенность его архитектуры. Фрагментарная съёмка имеет самостоятельное эстетическое значение, подробно об этом можно прочитать в книге "Поэтика фотографии" В.И. Михалковича и В.Т. Стигнеева, издательство "Искусство", 1990 год, стр. 180-198.

Таким образом, выбор расстояния точки съёмки определяет крупность плана изображения от общего до сверхкрупного.

Окружающий нас мир мы видим с высоты своего роста. Учитывая документальность фотоискусства, воспроизведение этого мира должно производиться именно с этой высоты. Для получения достоверной, узнаваемой картины без искажения форм съёмку производят с высоты человеческого роста без уклона фотоаппарата. Такую высоту точки съёмки называют средней или нормальной. Условность этого определения очевидна. При съёмке ребёнка с высоты взрослого человека уклон фотоаппарата сверху вниз неизбежен, а, следовательно, по отношению к ребёнку это будет верхняя точка съёмки. Поэтому правильнее было бы говорить о расположении фотоаппарата по отношению к объекту съёмки. Перпендикулярность оптической оси к плоскости изображаемого предмета (съёмка без уклона фотоаппарата), расположение аппарата по высоте, соответствующее геометрическому центру объекта изображения можно назвать средней или нормальной точкой съёмки.

При съёмке на природе нормальная точка съёмки приведёт к тому, что линия горизонта будет располагаться вблизи горизонтальной оси симметрии кадра, т.е. практически разделит его пополам на тёмную землю и светлое небо. Это, в свою очередь, может разрушить целостность композиции кадра. Линия горизонта может быть смещена от геометрического центра кадра за счёт завышения или занижения точки съёмки. В пейзажной фотографии считается целесообразным верхний или нижний горизонт располагать по "золотому сечению" плоскости.

Правило "золотого сечения":

"Золотым сечением" называют такое членение линии, плоскости, объема при котором справедливо равенство отношения большего к меньшему, как целого к большему, что в цифрах составляет 0,382:0,618.

Рассмотрим на конкретных примерах влияние высоты точки съёмки на композицию кадра. При съёмке с нормальной точки (с уровня глаз стоящего человека) см. рис. 3.1, вырисовывается реалистичная, максимально приближенная к действительности картина. Такой её увидит каждый, попавший в эти места. Задача фотографа состояла лишь в формировании линейных форм кадра - расположения границ, соотношения переднего плана и фона. В данном случае кадр удался благодаря введению на передний план маленькой полоски моря и небольших участков неба в левом и правом углах кадра. Именно эти участки сделали снимок "живым" и пространственным, несмотря на достаточно простую центральную композицию.



рис 3.1



рис. 3.2

При съёмке снизу (рис. 3.2), башня старинной венецианской крепости в проекции на фоне неба становится величественной и монументальной. В этой проекции она приобретает мощь и неприступность, взмывая вверх пустыми глазницами своих окон. И вновь передний план позволил обозначить пространство в кадре.

В проекции на горизонтальную плоскость (рис. 3.3)

величественность башни исчезла, она выглядит не столь внушительно, как на рис. 3.2, она как бы прижимается к воде той бухты, которую предназначена охранять. Рассмотренный пример наглядно показывает сколь велико влияние высоты точки съёмки и на линейный рисунок кадра, и на его содержание.



рис. 3.3

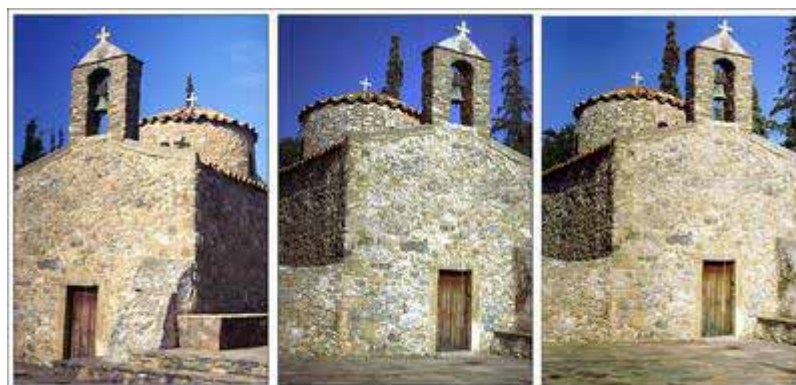


рис. 3.4

На рис. 3.4 сфотографирована одна и та же старинная церковь. Чем же отличаются эти снимки? По ним наглядно можно проследить поиск фотографом оптимального направления съёмки. Во всех случаях это боковое направление, чётко обозначившее объём (две плоскости уходят вглубь пространства по закону линейной перспективы). Отличие же снимков во взаимном расположении на плоскости колокольни, креста на куполе и верхушек деревьев на заднем плане. Автор счёл, что крайний левый вариант наиболее приемлем. Сравните все три снимки и постарайтесь сделать вывод о влиянии направления съёмки не только на решение вопроса пространственности, но и взаимного расположения элементов композиции на плоскости кадра.

В боковых проекциях возможно описание объёма и пространства (рис. 3.5).



рис. 3.5

При фронтальном направлении съёмки практически отсутствуют линии, направленные вглубь кадра, весь линейный строй снимка основан на линиях параллельных границам кадра (рис. 3.6).

Ключевым элементом этой композиции является ритмический ряд переднего плана, успешно поддержанный белыми арками верхнего левого угла снимка. Снимок достаточно выразительный, но надо понимать, что фронтальное направление съёмки это "плоские", лишённые признаков



рис. 3.6

линейной перспективы кадры. Они имеют право на существование чаще всего в симметричных композициях.

Съёмка в боковых проекциях, чаще всего дает асимметричные композиции.



рис. 3.7

Традиционно принято съёмку с отдалённой точки связывать с общим планом. На общем плане мы наблюдаем большие пространства, ширь, простор, протяжённость в глубину (рис. 3.7, 3.8). Снимок 3.7 выполнен с нормальной точки съёмки.

Пространственность подчёркивается решёткой переднего плана и линией Карлова моста. Чаще, общий план снимают сверху (рис. 3.8), это позволяет на фоне больших горизонтальных пространств

показать их протяжённость и глубину, при этом линия горизонта в кадре уходит вверх. Наш пример (рис. 3.8) выполнен еще и с косиной горизонта. Желательно эту линию показывать, именно она и обозначает "конечность" горизонтальной плоскости. Отсутствие этой линии чаще всего обедняет композицию кадра.



рис. 3.8

На рис. 3.9, 3.10 точка съёмки приближена, что привело к съёмке средним планом.



рис. 3.9

На снимках достаточно чётко обозначен главный объект изображения (композиционный центр кадра) и окружающая его среда. Это съёмка конкретных объектов (разрушенная колонна, деревце у ограды) на фоне, дающем достаточную информацию об окружающем мире.



рис. 3.10



рис. 3.11

Приближение точки съёмки к объекту съёмки приводит к получению крупного плана (рис. 3.11). В кадре один объект изображения, чёрный, беспредметный фон, хорошо подчёркивающий тему старости и полное отсутствие отвлекающих элементов композиции. Крупный план позволяет пристально всматриваться в объект съёмки, не отвлекаясь на другое.

Ещё более приближенная точка съёмки показывает часть целого (фрагмент).

На рис. 3.12 достаточно хорошо видны возможности фрагментарной съёмки, когда часть целого достаточно выразительно показывает всё целое. Фрагментарная съёмка возможна в различных жанрах, но чаще всего применяется при съёмке архитектуры. Она делает композицию как бы развивающейся за границы кадра.



рис. 3.12

## Целостное видение

Для фотографа огромное значение имеет выработка способности целостного видения и одновременного сравнения всех частей изображения и участков плоскости кадра.

Основными законами композиции следует назвать:

- закон целостности;
- закон типизации;
- закон контрастов;
- закон подчинённости всех средств композиции замыслу автора.

Закон целостности - восприятие композиции как единого целого, где:

- ни одна часть целого не может быть изъята или изменена без ущерба для целого;
- ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для целого.

Главная черта закона целостности - неделимость композиции - означает невозможность воспринимать её как сумму самостоятельных частей. Другой чертой закона целостности является необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов композиции.

Первая черта - типичность характеров и обстоятельств, в которых развивается действие. Второй чертой закона типизации считают передачу на фотографии движения, развития действия во времени. Третьей чертой закона типизации является новизна.

Искусство не просто отражает действительность, оно олицетворяет открытие мира художником, чувство мастера перед увиденным в обыденной жизни.

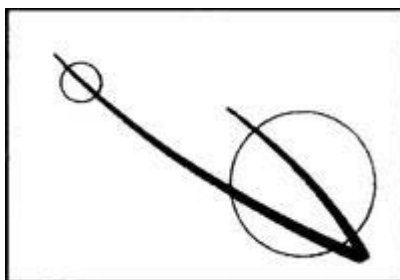
Один из основных законов композиции - закон контрастов, который и определяет её выразительность. Леонардо Да Винчи в "трактате о живописи" говорит о контрастах величин (высокого и низкого, толстого и тонкого), контрастах характеров, фактур, материалов, света и тени, тёплых и холодных цветов и др. Микеланджело большое значение придавал контрастам объёма и плоскости.

Закон подчинённости всех закономерностей и средств композиции идейному замыслу обязывает фотографа создавать цельное по восприятию, выразительное, идейно - содержательное произведение. Этот закон требует организации произведения во всех его деталях и частях.

Цельное восприятие действительности - основной принцип изобразительного искусства. Умение цельно видеть и выразить эту цельность на плоскости снимка - одна из основных конечных целей фотохудожника.

В работе над композицией кадра следует разобраться в особенности восприятия отдельных частей его плоскости. Условно она может быть разделена на четыре части: левый и правый верх и левый и правый низ. Низ и верх являют собой свойство весомости (ассоциация небо и земля).

Восприятие предметов, располагающихся на разных участках плоскости кадра неодинаково.



Местом главного внимания зрителя служит участок, к которому естественно соскальзывает взгляд.

Наиболее активным по восприятию считается левый верхний квадрат. Движение от центра вправо есть стремление к покою, к возвращению; от центра влево - стремление к удалению, в частности к удалению от покоя. Диагональ из левого угла вниз - нисходящая диагональ, из левого угла вверх - восходящая.

Квадрат - форма наиболее уравновешенная, хладнокровная, тяжеловесная. Круг - не имеет ни начала, ни конца, в этом высшая сосредоточенность круга, смысл его движения - концентрация. Треугольник, покоящийся на своём основании, обладает тремя равноценными движениями, (равнобедренный треугольник), что делает его

устойчивым. Его неустойчивость проявляется в тот момент, когда он выводится из этого положения. Высшая неустойчивость треугольника - расположение его вершиной вниз. В работе над композицией, фотографы в большей или меньшей степени осознавая это, строят свои снимки по какому-либо геометрическому подобию.

Для овладения методами сознательного и рационального построения композиции на примере геометрических схем (диагонали, вертикали, горизонтали, круг, крест и пр.) можно чётко структурировать систему формальных композиционных признаков. Не имея достаточного визуального опыта, целесообразно на этапе обучения систематизировать композицию, как геометрическую схему, приучаться к приёмам визуального построения композиции. Сочетание абсолютного и относительного звучания форм представляет собой высшую сумму средств композиции.

Понимание плоскости как части композиции кадра, особенности восприятия её разных участков, соотношения сторон кадра (горизонтальный, вертикальный, квадратный формат), специфика геометрического рисунка, расположение элементов композиции, даёт фотографу большой арсенал композиционных приёмов, а, следовательно, разнообразие изобразительных форм.

Примерами достижения равновесия за счёт равномерного заполнения изобразительными элементами картинной плоскости могут быть рис. 4.1, 4.2, 4.3 - все они отличаются высотой и расстоянием точки съёмки.



Рис. 4.1



Рис. 4.2



Рис. 4.3

Рис. 4.1, 4.2 - нормальная точка съёмки, соответственно средний и общий план. Рис. 4.3 - верхняя точка съёмки (общий план). Эти три снимка объединяет один принцип достижения равновесия - равномерное распределение элементов композиции по плоскости кадра.



Рис. 4.4



Рис. 4.5



Рис. 4.6

К центральной композиции можно отнести рис. 4.4, 4.5 и если на рис. 4.5 её центральный строй определяется главным элементом - церквушкой на дальнем плане, то на кадре 4.4 этот изобразительный приём определяется пальмовыми ветвями на переднем плане.

На рис. 4.6, 4.7, 4.8 в большей или меньшей степени просматривается принцип достижения равновесия за счёт размещения двух элементов композиции в разных

частях кадра. На рис. 4.6 композицию "держит" скалистый берег справа, на рис. 4.7 неудобную вертикаль столба почти по центру композиции уравнивает шпиль Петропавловской крепости. Обратите внимание на то, как меняется композиция в зависимости от расположения столба слева или справа от шпиля крепости.



Рис. 4.7



Рис. 4.8

На рис. 4.8 "косой" горизонт сверкающего солнцем моря уравнивает маленький отрезок суши слева внизу.



Рис. 4.9

Равновесие может быть достигнуто падающей тенью. Используя этот прием, следует позаботиться о том, чтобы то, что отбрасывает тень хотя бы фрагментом, входило в кадр (рис.4.9).

Целостное восприятие мира свойственно каждому человеку. Для фотографа необходимо это качество развивать и использовать в изобразительном творчестве.

Хорошим учебным этюдом может стать работа над натюрмортом с постепенно увеличивающимся количеством предметов. Добавление форм объёмов, цветовых пятен



требует постоянного осмысления композиции, как целостного "организма" и, очевидно, изменения кадрирования.

В качестве элементарных приёмов достижения уравновешенной композиции можно назвать:

- центральное расположение главного элемента композиции;
- симметричное решение кадра;
- равномерное заполнение кадра изобразительными элементами;
- расположение двух элементов в разных частях кадра при условии смысловой или линейной связи между ними;
- использование падающих теней, отражений, световых пятен как элементов композиции.

Однако, слепо следовать этим рекомендациям, не значит получить положительный результат. Это лишь некая отправная точка. Природное чувство гармонии, развитое и усиленное визуальным опытом, даст тот единственный вариант кадрирования, геометрического рисунка форм, линий и тональных пятен, который сможет раскрыть авторскую мысль.

Анализ практических работ наглядно показывает, насколько важно понимание одного из основных законов композиции. Практическая работа, в сочетании с анализом живописных и фотографических работ, позволит в полной мере освоить искусство получения целостной композиции, как единственной формы для раскрытия содержания снимка.

Нарушение целостности и пластического единства снимка может произойти по следующим причинам:

- необоснованно выбранные границы кадра (неоправданные пустоты, перегруженность элементами композиции отдельных участков плоскости);
- наличие вертикальных и горизонтальных линий вблизи осей симметрии;
- нарушение целостности композиции по тону;
- неоправданная детализация малосущественных элементов композиции.

## **Теоретический материал по теме**

Фотографии, производящие наибольшее впечатление, это те, которые оставляют известные пробелы, места отдыха для глаз, которые позволяют сосредоточить внимание лишь на небольшом числе предметов. Детали частностей, которые не помогают выражению самого главного и характерного не только бесполезны - они вредны, т.к. рассеивают внимание и отвлекают от главного.

Приступая к работе над композицией кадра, следует понимать, что, несмотря на всю похожесть действия глаза и объектива фотоаппарата, конечный результат - фотоснимок, может значительно отличаться от той картины, которую наблюдает автор в процессе съёмки. Дело в том, что глазом мы видим в определённом радиусе (поле ясного видения) и в то же время смутно воспринимаем предметы, находящиеся вне района фокуса. Объектив же чётко и ясно покажет все элементы, входящие в угол его охвата. Изобилие элементов будущей композиции, одинаковость их изображения не "позволит" зрителю увидеть то, что хотел показать автор. Иными словами, в работе над композицией кадра необходимо продумать приёмы формирования его зрительного, смыслового центра.

Членение композиции на элементы главные, определяющие смысл фотокартины и второстепенные, несущую дополнительную и, соответственно, менее значимую информацию - необходимое условие получения целостной и завершённой картины. В

противном случае зрителю будет трудно разобраться в сумятице близкого и далёкого, малого и большого, главного и второстепенного.

На практических работах рассмотрим приёмы формирования зрительного и смыслового центра кадра.

Рис. 5.1 пример формирования центра композиции в геометрическом центре кадра. Цветовой контраст красного на сером не оставляет сомнения в том, что фотографировал автор, и что является главным элементом композиции. Рис. 5.2 построен по тому же принципу центральной композиции. На разобранных примерах композиционный центр строится в геометрическом центре кадра, а на рис. 5.3 композиционный центр располагается на отдалённом плане. Он является доминантой цвета, формы и освещения кадра и не оставляет сомнения в своей главенствующей роли.



рис. 5.2



рис. 5.1



рис. 5.3



рис. 5.4

Цветовой контраст рис.5.4 позволил четко сформировать композиционный центр кадра. Вынесение главного объекта на передний план (рис.5.5, "Последняя осень") - один из приёмов компоновки кадра с чётким разделением на главное и второстепенное.



рис. 5.5

На рис.5.6 сочетаются два приёма организации зрительного центра картины - светом и линиями, направленными к нему. Рис. 5.7;5.8 - типичные примеры использования глубины резко изображаемого пространства (РИП) для расстановки акцентов: главное и второстепенное в кадре. Обратите внимание на то, как умелая организация глубины

резкости сделала снимок пространственным и объёмным, наполнила "воздухом", дыханием поздней осени (рис.5.7).



рис. 5.6



рис. 5.7



рис. 5.8

Образцом формирования зрительного центра световым акцентом на главном можно считать рис. 5.9 и 5.10. Свет как бы "выливается" из двора старого монастыря, освещая его стены (рис. 5.9). Применение лампы-вспышки (рис. 5.10) позволило создать световой акцент на главном в сочетании с центральной композицией и удачно подобранной глубиной РИП.



рис. 5.9



рис. 5.10

Первым побудительным импульсом построения композиции кадра, как правило, является размещение её главного, смыслового элемента в центре кадра. Это возможно, но наименее интересно, т.к. заранее делает композицию статичной и мало выразительной (стандартной). Главный элемент композиции может быть размещён на втором плане, в то время как передний план служит как бы подходом к нему. Линейный рисунок кадра, приводящий взгляд зрителя к сюжетному центру картины - один из приёмов формирования этого центра (линии, направленные к главному). Кроме того, организация переднего плана делает картину пространственной, придаёт ей динамику. Передний план притягивает внимание из-за масштабного его преувеличения (особенно при съёмке с нижней и приближенной точки) за счёт закономерностей линейной перспективы.

Приемы формирования зрительного центра, расположением ключевого, смыслового элемента композиции:

- на переднем плане;
- по направлению основных линий в кадре;
- в центре кадра - центра на который зритель смотрит в первую очередь, центра который в основном определяет смысл картины.

Наиболее действенным приёмом формирования композиционного центра можно считать оптический акцент на главном, когда стержневой, смысловой элемент композиции изображается чётко и резко, в отличие от элементов второстепенных, дополнительных. Максимально резкий участок изображения "притягивает" внимание зрителя в первую очередь, и, следовательно, становится первым элементом восприятия, элементом, раскрывающим авторский замысел. Умелое управление глубиной резко изображаемого пространства (РИП) позволяет фотографу эффективно использовать такой приём формирования зрительного центра композиции, как оптический акцент на сюжетно важном элементе композиции.

Не следует забывать и о том, что сочетание резкого и нерезкого позволяет сделать картину пространственной (воздушная перспектива), а часто и динамичной. Одним из приёмов организации зрительного центра кадра является световой акцент на главном. Это такое изображение, где самое светлое пятно становится композиционным центром. Это возможно из-за того, что зритель смотрит в первую очередь на светлое, контрастное, а затем рассматривает более тёмные участки изображения. Привлечь внимание, сформировать зрительный центр кадра, можно освещая главный элемент композиции более других.

Сложно рассчитывать на то, что солнечный луч попадёт в нужную для вас точку. Хотя есть примеры того, как фотограф ждёт появления нужного ему светового потока при съёмках пейзажа (А. Адамс). Значительно проще приём формирования светового акцента на главном может быть осуществлён с помощью осветительных приборов. Однако чаще всего этот приём реализуется в позитивном процессе, когда "пропечатывая" светлый элемент композиции мы "уводим" фон в темноту, или специально "запечатываем" фон с целью формирования светового акцента на сюжетно важном элементе композиции.

На практике фотографы сочетают разные приёмы организации композиционного центра кадра, понимая, что композиция будет "рыхлой", невыразительной, малосодержательной, если все её элементы в равной степени резкие, чёткие, одинаковы по расположению на плоскости.

Для решения основного закона композиции - закона получения целостной и уравновешенной картины, необходимо понимание значимости каждого участка плоскости кадра (с точки зрения восприятия его зрителем), умелого расположения элементов композиции с неременным условием создания смыслового композиционного центра кадра.

## **Ракурс**

Тему ракурс, как изобразительный прием мы решили рассмотреть на примере творчества Александра Родченко. Каждый, кто взял в руки фотоаппарат, обязан знать это имя и те работы, которые остались и в истории графики, и в истории фотографии.

Родченко пришёл в фотографию сложившимся художником в 1924 году. Спустя год он писал: "Фотомонтаж натолкнул меня заняться фотографией". В том же году снят "Портрет матери" - широко известный мастерский психологический портрет (рис. 6.1) и серия портретов В. Маяковского (рис. 6.2-6.6).



Рис 6.1



Рис. 6.2



Рис. 6.3



Рис. 6.4



Рис. 6.5



Рис. 6.6

Истоки занятий фотографией можно увидеть в его первых коллажах и фотомонтажах. В 1916 году Родченко сделал серию композиций из разноцветных кусочков обоев, ритм и цвет которых рождали необычный декоративный рисунок. В 1919 году он уже работает над проблемами цвета, конструкции и динамики в графике и живописи. Им создано несколько серий экспериментальных композиций: "Движение проектированных плоскостей" и "Концентрация цвета", где отрабатывались принципы архитектурного живописного построения; "Линизм", в которых преобладает конструктивное линейное моделирование форм. Пространственные конструкции Родченко 1918-1920 годов рассматриваются сегодня, как прообразы форм архитектуры и дизайна XX века.

На страницах журнала "Кино-фото" Родченко впервые проявил себя как мастер фотомонтажа (рис. 6.7-6.10). Он показал возможности жанра в создании визуально интересных и сюжетно острых композициях.



Рис. 6.7



Рис. 6.8



Рис. 6.10



Рис. 6.9

В 1923 году выходят две книги, оформленные Родченко с помощью фотомонтажей. Это сборник стихов, посвящённых авиации под названием "Лёт" и поэма В. Маяковского "Про это". К первому изданию этой поэмы Родченко выполнил 11 фотомонтажей и обложку. В каждой части поэмы он отобрал строчки, которые и стали главной темой той или иной иллюстрации. Он искал зрительную аналогию почти к каждому слову текста. Фотомонтаж позволил Родченко свободно оперировать масштабами изображений и выстраивать свой темп пространства. Оно кажется реальным, потому что сформировано из документальных изображений. И вместе с тем это пространство метафорично, образно и потому условно.

В 1923 году на страницах журнала "ЛЕФ" Родченко ушёл от изображения пером и карандашом к фотомонтажу. Для своих работ Родченко пользовался кем-то уже отснятым материалом. Повседневная и кропотливая работа с фотоматериалом, постоянный поиск фотографий для тех или иных тем заставлял Родченко очень бережно относиться к фотографиям вообще.

Итак, от декоративно-орнаментальных коллажей 1916 года Родченко перешёл к конструктивным построениям 1919 года, а от них к сюжетно-смысловому монтажу.

В 1922 году, как профессор ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) получил мастерскую на Мясницкой. Здесь он устроил квартиру и ателье и работал вместе с Маяковским над советским плакатом, называя себя "реклам-конструкторами". В 1924 году эта комната стала и фотоателье Родченко. Он обосновался в фотографии как профессионал и разработал планировку и оборудование фотоателье как дизайнер.

Фотоаппараты Родченко: "Ментор" 6x9, объектив "Эрнеман" 6/90, "Ика" 4.5 x 6.5, объектив "Тессар" 2.7/80, "Иохим" 9x12, объектив "Бертио" 6.8/130, "Кодак" 4x6, объектив "Тессар" 6.3/90. По сравнению с оснащением других фотографов того времени техника Родченко была самой обычной. Это ещё раз убеждает, что мало иметь совершенную технику, гораздо более важно иметь новые идеи и желание экспериментировать.

Значительную роль в творчестве Родченко играет портретный жанр. Большинство фотопортретов первых лет выполнены Родченко в студийных условиях. Это портреты-типы, портреты-образы, портреты-обобщения. Один из первых снимков мастера - портрет матери 1924 год (рис 6.1). Далеко не всегда портрет был самоценным для Родченко, нередко он снимал своих близких друзей и знакомых, когда требовался конкретный образ для плаката или обложки. Тогда портрет становился элементом целого, где целое - продукция полиграфического производства.

Несмотря на то, что многие портреты сняты в одинаковых условиях, они все разные. В каждом человеке Родченко старался увидеть его внутренний мир и выразить его через конкретное сиюминутное состояние, взгляд, позу, одежду (рис. 6.2-6.6).

В серии портретов Маяковского раскрывается сущность фотографии, как вида искусства, основанного на единстве художественного образа и документальной психологии отображения действительности.

К числу репортажных портретов Родченко, относятся фотографии спортсменов, работников фабрик, студентов ВХУТЕИНа, снятых на крыше общежития во время утренней зарядки. Среди них - портрет студента графического факультета, впоследствии кинооператора и режиссёра Сергея Урусевского (рис. 6.11), на котором явно читается необычная точка съёмки и кадрирование - съёмка снизу на фоне неба, верхняя часть головы в обрез. Человеку тесно в рамках кадра, он кажется необычайно высоким и значительным.

Репортажная съёмка позволяет Родченко находить выразительные социальные типажи: пионер, молодой рабочий, студент. В коллекции фотопортретов Родченко мы увидим больше портретов, выполненных не по правилам, с изображением людей, смотрящих слева направо, вверх, вниз, по диагонали, чем обычных - справа налево. Он снимал не столько художественные канонические портреты, сколько старался максимально точно отобразить своё состояние и состояние модели через портрет (рис. 6.12-6.14).



Рис. 6.11



Рис. 6.12



Рис. 6.13



Рис 6.14

В коллекции фотопортретов Родченко мы увидим больше портретов выполненных "не по правилам", с изображением людей, смотрящих слева направо, вверх, вниз, по диагонали, чем обычных - справа налево. Он снимал не столько художественные канонические портреты, сколько старался максимально точно отобразить состояние фотографа и модели через портреты (рис 6.15-6.19).



Рис. 6.15



Рис. 6.16



Рис. 6.17



Рис. 6.18



Рис. 6.19

Свои первые ракурсные фотографии Родченко сделал в Париже, где в 1925 году оформлял Советский раздел на Международной выставке декоративного искусства. Фотосерия "Дом на Мясницкой", снятая по приезде из Парижа, стала первой попыткой освоения ракурсного взгляда на архитектуру (рис. 6.22-6.24). Серия насчитывает около 20 снимков, на которых чередуются верхние и нижние точки зрения. Композиция ракурсных фотографий выстраивается по-разному. Одни снимки подчинены полной зеркальной симметрии, в других активно композиционно работают углы и диагонали, в-третьих, контрастно взаимодействуют вертикальные и горизонтальные оси. Родченко постоянно осваивал законы ракурсного построения кадра, где основной темой становился мотив глубины, прорыв плоскости отпечатка. Именно это качество изображения поражало на первых порах. Объектив достоверно передавал перспективные искажения, сокращающихся в глубину деталей. Неожиданная острота впечатлений заставляла искать новые ракурсы. Родченко начинает снимать в ракурсе не только архитектуру, но и портреты (рис. 6.20; 6.21).



Рис 6.20



Рис. 6.21



Рис. 6.22



Рис. 6.23



Рис. 6.24

Уже в начале 30-х годов многие фотографы начали снимать "под Родченко", обогатив свой арсенал изобразительных средств. Сегодня приёмом ракурсного видения пользуются повсеместно фоторепортёры и операторы кино и телевидения.

Родченко не обычный фотограф, а многогранный художник, который всегда старался достичь максимальной визуальной выразительности, завершенности, целостности. Родченко возвратил фотографии её собственные изобразительные средства и показал красоту реального факта, изящества оптически точной перспективы, эстетику композиции кадра.

Саму технологию фотографии: документальность, объективность, кадрирование, освещение, размещение фотоаппарата относительно линии горизонта, печать фотоснимка - Родченко сделал фактом искусства.

Классические примеры творчества Родченко:

- Рис. 6.25 - Сбор на демонстрацию.
- Рис. 6.26 - Сквер у Большого театра. Наклон линии горизонта дает неожиданный психологический эффект, снимок кажется сделанным с самолета.
- Рис. 6.27 - Дворик.
- Рис. 6.28 - Пешеходы.
- Рис. 6.29 - Баржи входят в шлюз (симметричная композиция).
- Рис. 6.30 - Лесопильный завод (ритм и динамика).
- Рис. 6.31 - Прыжок. Стадион "Динамо" 1936 г.



Рис. 6.25



Рис. 6.26



Рис. 6.27



Рис. 6.28



Рис. 6.29



Рис. 6.30



Рис. 6.31

Термин ракурс [rassourci (фр.) - укороченный, сокращённый] обозначает необычный, непривычный взгляд на окружающий мир. Практически нет ничего необычного при рассмотрении предметов сверху вниз или снизу вверх. Но в силу константности восприятия форм мы не замечаем, что при таком видении, особенно при значительном приближении к объекту рассмотрения, начинает "работать" закон линейной перспективы. Вертикальные параллели являют стремление сойтись в зените неба, объекты кажутся укороченными, "падающими". Однако рисунок линейной перспективы на сетчатке нашего глаза не совпадает с привычным представлением об устойчивости вертикалей, и эта картинка трансформируется в нашем сознании в привычные узнаваемые формы. Когда же она документально точно зафиксирована на снимке, то зритель не очень нам доверяет, если такая "трансформация" не есть изобразительная форма, оправданная содержанием самого снимка.

Съёмка в ракурсе - съёмка под углом со значительным приближением точки съёмки. Эти два фактора и обуславливают перспективу вертикалей или ракурс.

Ракурс очень сильный изобразительный приём, применение его требует осмысленности всей композиции кадра как единого целого и оправданности необычного взгляда на окружающий мир.



Как мы видим, Родченко на определённом этапе своего творчества использовал ракурс при съёмке портретов-типажей, репортажной съёмке, пейзажа и архитектуры. Он был первым, и мы изучаем его творчество, учимся по его композициям. В своих же работах мы можем использовать особый взгляд на мир, понимая под ракурсом лишь выразительное средство для раскрытия содержания.

"Говорят: "Надоели снимки Родченко - всё "сверху вниз" да "снизу вверх". А вот из "середины в середину" - так лет сто снимают; нужно не только: чтоб я, но и большинство снимало "сверху вниз" и "снизу вверх". А я буду с "боку на бок"

А. Родченко Записная книжка ЛЕФа.

Посвящается Родченко: "Ракурс".

Асимметричный ракурс -  
дело мастера.

А я достаю из кофра -  
синий фломастер.

Штрих - горизонтально:

Дома.  
Сила трения.  
Максимально

взведены -  
нервы,  
глаза и пальцы.

Штрих - вертикально:

Машины  
летят  
в небо  
без  
каких-либо  
трений;

Я  
рисую  
мастера  
Родченко

В своём блокноте многочисленных строчек!..

Виталий Григоров

Обязательным условием съёмки в ракурсе является значительное приближение точки съёмки к объекту съёмки и уклон фотоаппарата. Однако при съёмке с нижней точки такой уклон тоже происходит. Но в этом случае значительное отдаление точки съёмки не позволяет сделать искажения форм сколь-нибудь видимыми, в этом и состоит разница съёмки с нижней (верхней) точки и в нижнем (верхнем) ракурсе. Кроме того, избежать ракурсных искажений можно при съёмке без уклона фотоаппарата или используя аппаратуру с подвижной объективной частью.

## Отображение движения

Фотография – краткий миг, вырванный из потока жизни, остановленное мгновение. Но фотография ставит перед собой задачу показать постоянно изменяющуюся жизнь, её напряжение и динамику. В мире нет ничего постоянного, вопрос только в скорости изменения или перемещения.

Существует целый набор приёмов, позволяющих сделать композицию динамичной, такой, глядя на которую, зритель сможет домыслить, что предшествовало моменту съёмки, и что за ним последовало.

Рассмотрим приёмы передачи физического движения на фотоснимке.

Начать следует с рассмотрения вопроса выбора точки съёмки. Как мы уже знаем, расстояние точки съёмки определяет масштаб изображения. Какую же крупность плана следует выбрать для динамичной композиции? На общем плане вряд ли удастся рассмотреть движущийся объект. Назначение его – показать панораму, большое пространство, грандиозность происходящего действия, не акцентируя внимание на частном и единичном. Поэтому на таком плане перемещение в пространстве показать затруднительно.

Наиболее подходящий для динамичной композиции - средний план, где хорошо виден главный объект съёмки и достаточно пространства вокруг него, в котором он может перемещаться. На крупном плане перемещение в пространстве невозможно, так как объект съёмки «зажат» границами кадра, следовательно, для динамичной композиции предпочтение следует отдать среднему плану (рис. 7.1 - 7.3).



Рис. 7.1



Рис. 7.2



Рис. 7.3

Выбор высоты точки съёмки будет зависеть от направления движения. Вполне очевидно, что высоту прыжка спортсмена вверх можно подчеркнуть съёмкой с нижней точки, а движение пловцов мы вынуждены снимать сверху. Перемещение по горизонтальной плоскости может быть удачно передано и со средней (нормальной) точки съёмки. Таким образом, выбор высоты точки съёмки связан со спецификой перемещения фотографируемого объекта.

Наиболее важным является выбор направления съёмки. От него зависит весь линейный рисунок кадра и, следовательно, направление движения. При фронтальной точке съёмки движение может развиваться только по плоскости (рис. 7.4), наличие же линий линейной перспективы открывает возможность к перемещению в пространстве.



Рис. 7.4

Линии линейной перспективы – пространственные диагонали. Диагональ, не только самая длинная, но и сама по себе линия неустойчивая в отличие от горизонтали и вертикали. Наличие диагональной композиции делает кадр динамичным даже в том случае, когда физического движения нет.



Рис. 7.5

Симметричные, центральные композиции – статичны. Безусловным правилом динамической композиции является свободное пространство перед направлением движения (рис.7.1). Это пространство – активный элемент динамической композиции, позволяющий домыслить расположение объекта в ходе развивающегося движения. Вертикальная граница кадра тормозит движение, развивающееся в горизонтальной плоскости, а горизонтальное движение в вертикальной плоскости.

Сочетание резкого и нерезкого в кадре – эффективный приём передачи движения (рис.7.1,7.2,7.5). Часто и с неизменным успехом применяемый приём съёмки с «проводкой» даёт очень выразительные по динамике картины, когда движущийся объект изображается резко или частично резко на фоне «размытом» в направлении движения.

Техника этого метода:

- фотографировать с длинной выдержкой 1/30 – 1/60 сек.;
- наметить на горизонтальной плоскости место, которое должен пересечь движущийся объект и сфокусироваться по нему;
- навести фотоаппарат на движущийся объект, перемещать его за объектом, наблюдая за ним в видоискатель;
- в момент пересечения движущимся объектом заранее намеченного места, не останавливая движения фотоаппарата нажать на спуск затвора.

Результатом такой съёмки будет резкое изображение объекта на нерезком фоне. Частичная нерезкость движущихся объектов в динамической композиции допустима, но при условии, что объект остаётся достаточно узнаваемым. При этом же условии возможна съёмка нерезкого объекта на резком фоне, такая композиция воспринимается как неожиданно возникшее движение (рис. 7.4).

Всякое движение в живой природе состоит из ряда фаз – зарождения, развития, кульминации и завершения. Приступая к съёмке движения целесообразно изучить специфику этих фаз, чтобы впоследствии появилась возможность зафиксировать наиболее выразительную фазу движения (рис.7.6 приведены фазы движения, идущего человека). При этом совсем не обязательно, чтобы она соответствовала максимальной скорости. Не исключено, что именно в «мёртвой точке», когда скорость движения равна нулю, тело спортсмена, танцора и пр. достигает самого красивого и выразительного положения.

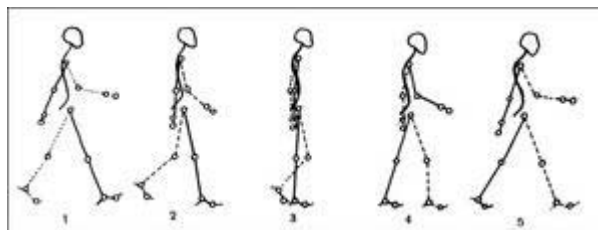


Рис. 7.6

Немаловажную роль для создания динамической композиции играет и характер освещения. Яркие контрасты светотеневого освещения – поддерживают ощущение напряжения движения, его внутреннюю энергию. Фронтальное или монотонное светотональное освещение уменьшают контраст и тем самым снижают эффект создания динамической композиции.

На рис. 7.6 приведены фазы движения идущего человека. Вполне очевидно, что часть из них очень выразительны (1 и 5), часть достаточно выразительны (2 и 4) и, наконец, фаза 3 вовсе невыразительна.

Рассмотрим конкретные примеры динамических композиций. На рис. 7.1 отлично сочетается целый ряд приемов передачи движения в кадре это фиксация выразительной фазы движения, съемка с проводкой, когда «размытые» в направлении движения тональные пятна дают ощущение его стремительности, диагональ в движении лошади и всадника, поддерживающая ощущение усилия прыжка. Рис. 7.2 выполнен с нарушением канонов, требующих оставлять большее расстояние перед движущимся объектом, чем за ним. Но именно это отступление от правил позволило на снимке передать неожиданность возникшего движения. Выразительность снимка к тому определяется и фиксацией разнообразных фаз движения группы птиц. Композиция рис. 7.3 центральная, но вовсе не статичная. Вращательное движение спортсменов вполне уместно в центре кадра, а выразительность фазы их движения дают достаточно полное впечатление о движении в целом. Рис. 7.4 типичный пример возможности передать неожиданно возникшее движение не резким, но узнаваемым, изображением движущегося объекта. Этот снимок справедливо назвать «Уходящая», благодаря выбранному автором кадрированию. Достаточно крупный план рис. 7.4 позволил показать не только выразительные фазы движения бегуний, но и напряжение их лиц. Мы не видим, куда они бегут, но догадываемся о жестком накале борьбы и стремительности происходящего действия. Обратите внимание на линию барьера, она изображена под наклоном в столь желательной для динамических композиций пространственной диагонали. Жесткие контрасты белого и черного способствуют динамической выразительности снимка.

Рассмотрим композицию рис. 7.7, в ней сконцентрированы все приёмы создания динамической композиции:

- пространственная диагональ виража,
- выразительная фаза движения,
- пространство в направлении движения,
- не резкость выброшенной руки,
- значительные контрасты – всё это передаёт напряжение борьбы в этом красивом виде спорта.



Рис. 7.7

Примеры создания динамических композиций показаны на рис. 7.8 - 7.10, снимках выполненных средним планом с высоты роста фотографа (нормальная точка съемки). Замысловатая поза спортсменов на рис. 7.8, отлично сформированная диагональ их фигур делают изображение выразительным и динамичным. Выразительна фаза движения и на рис. 7.9, в сочетании с некоторой не резкостью композиция вполне динамична по своей структуре. Рис. 7.10 зафиксировал не столько физическое движение, сколько напряженное усилие спортсменов в последнем броске. Округлая линия татами логично вписывается в линейный строй снимка.



Рис. 7.8



Рис. 7.9



Рис. 7.10

На иллюстрациях 7.11, 7.12 нет физического движения, но и эти композиции динамичны. Они динамичны напряженным вниманием М.Шагинян, выразительностью ее жеста и даже кадрированием, которое указывает на направление ее внимания. Выразительность жестикуляции и выражение лиц в полной мере создают ощущение оживленной беседы на рис.7.12. Таким образом, можно заключить, что динамичная композиция, это композиция, наполненная жизнью, постоянно изменяющимся ее течением, меняющимися ситуациями, чувствами, действиями.

На основании анализа практических работ следует отметить, что вышеперечисленные приёмы лишь подтверждаются исключениями. Так и на общем плане можно создать динамичный кадр, если в основу его композиции положен чётко читаемый ритмический ряд.



Рис. 7.11



Рис. 7.12

Актуален вопрос динамики и в портретном жанре, где диагональная композиция, разнообразие линейного рисунка в изображении фигуры, свободное пространство в направлении движения, жеста, взгляда, выразительная фаза движения корпуса, мимики лица могут позволить получить психологический портрет человека. Чаще всего психологический портрет снимают крупным планом, а проблема динамики связана не с перемещением в пространстве, а с определённым внутренним напряжением, которое и раскрывает характер человека (рис.7.11).

В отсутствии физического движения, для фотографа важно передать динамику потенциальной, скрытой энергии, некоего напряжения, способного привести к изменению состояния, чувства, мысли и пр. Для решения этой задачи следует подумать об организации фона. Фон своим активным линейным рисунком, ритмами, контрастом светотени в сочетании с динамичным кадрированием может стать той отправной точкой, которая и позволит сделать композицию активной и динамичной даже в том случае, когда физического движения нет. Целесообразно в процессе съёмки использовать «косину горизонта» (уклон фотоаппарата), которая даёт необычный строй линейной композиции кадра, за счёт наклона линии горизонта.

Одним из приёмов создания динамичной композиции следует считать съёмку, в процессе которой меняется фокусное расстояние объектива. Такая съёмка производится со штатива при закрытой диафрагме и длинной выдержке. Тональные цветовые пятна размываются в направлении к снимаемому объекту, который изображается несколько нерезко, но узнаваемо и динамично.

В работе над динамичной композицией следует задуматься о направлении движения в кадре – движение на зрителя или от него, по плоскости или в пространстве, слева направо или справа налево. Зрение большинства людей натренировано привычкой рассматривать текст слева направо. Если движение на снимке развивается именно в этом направлении, то скорость объекта съёмки как бы снижается в связи с параллельным движением глаза. Когда же эти движения идут навстречу друг другу, композиция воспринимается более активной, а скорость движения объекта значительней.

Мешают созданию динамичной композиции вертикальные линии, тёмные тональные пятна, располагающиеся перед движущимся объектом, тональное единство объекта и фона.

## Виды освещения

Наблюдая природу, мы можем классифицировать освещение на следующие виды:

1. солнечное - освещение одним мощным, отдаленным источником света, направленным на поверхность земли. Такое освещение принято называть светотеневым. Светотеневое освещение вызывает образование рефлексных световых потоков (отраженные потоки), включая рефлекс и от атмосферного воздуха;
2. светотональное освещение - освещение рассеянным светом, источником которого является небо закрытое плотными облаками (идеальный источник рассеянного света).

На натуре можно наблюдать освещение светотональное и светотеневое и некое промежуточное, когда направленность светового потока уменьшается легкими облаками.

Выбор точки съёмки определяет не только линейный рисунок кадра, масштаб изображения и взаимное расположение объектов съёмки на плоскости фотоснимка, но и направление основного светового потока. Разумеется, речь идёт об освещении светотеневом.

Уточним общепринятые названия световых потоков, приняв за основу следующую схему расположения объекта съёмки и фотоаппарата.

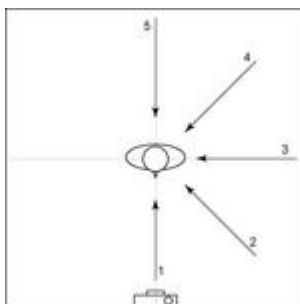


Рис. 8.1

1. фронтальное освещение
2. переднедиагональное освещение
3. резкого боковое освещение
4. заднедиагональное освещение
5. контровое освещение

Понимая пагубное влияние света, попадающего в объектив, фотолюбители стараются выбирать такую точку съёмки, чтобы световой поток имел фронтальное направление. Тем самым они лишают себя возможности передачи пространства (не воспроизводится или плохо изображается воздушная перспектива) и возможности использования света, как элемента изобразительного и композиционного.

При фронтальном освещении, в отсутствии светотеневого рисунка, невозможно изображение объёмов. Представим себе шар, освещённый фронтальным светом. Каким он будет на фотографии? Он потеряет особенность своей пластичной формы и превратится в плоский круг.

Изменяя направления светового потока (на натуре за счёт изменения точки съёмки) мы можем добиться на освещённом объекте самых различных светотеневых рисунков. Под действием источника направленного света на освещаемых объектах возникают:

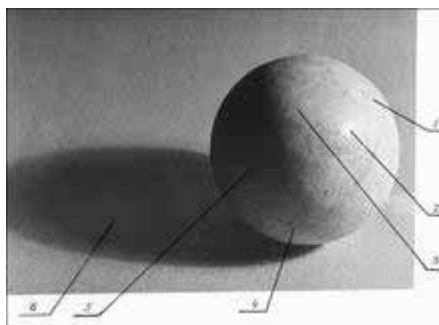


Рис. 8.2

- света (освещённые участки) (1);
- тени (участки неосвещённые), собственные (5) и падающие (6);
- полутона (переход от светов к теням) (3);
- блики (явление направленного отражения от освещённой поверхности, когда отраженный луч попадает в глаза наблюдателя) (2);
- рефлексы (отражение от окружающих объектов) (4).

Наличие светотеневого рисунка говорит зрителю о том, что он видит тело объёмным. В зависимости от особенности формы освещённого тела и направления светового потока на освещённом объекте может возникнуть зона полутонов. Для "вырисовывания" светом объёмных форм тел вращения (конус, шар, цилиндр и др.) наличие зоны полутонов необходимо (рис. 8.3). Чем шире она будет, тем более точно будет передана форма объекта съёмки. При освещении куба вполне достаточно получить одну поверхность освещённой, а вторую притемнённой. В этом случае полутонов не может быть, а отсутствие их лишь в большей степени подчеркнёт угловатость формы куба (две плоскости под прямым углом). При фронтальном освещении куба (рис. 8.4), лишь изменение направления и высоты съёмки позволяет передать объём за счет закономерностей линейной перспективы. Получение зоны полутонов представляется не легкой задачей как при съёмке на натуре, так и при искусственном освещении (рис. 8.5).



Рис. 8.3

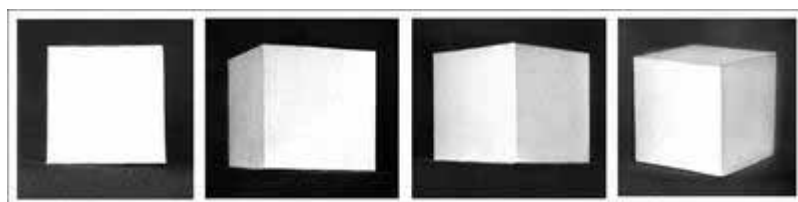


Рис. 8.4



Рис. 8.5

Блики характеризуют особенность отражающей поверхности. Если отражение направленное (полированное дерево, хромированный металл, стекло, вода) или направленно-рассеянное (масляная краска), то блики образуются почти всегда и характеризуют специфику этой поверхности. От бликов можно избавиться, изменив точку съёмки, осветив фотографируемую поверхность под более острым углом, более рассеянным светом или, используя поляризационный фильтр. Действительно избыточные блики искажают форму, но полное их устранение может привести к

искажённому представлению об особенности поверхности снимаемого объекта. Здесь должен быть найден разумный компромисс.

Рефлекс - отражение от поверхности. Чем светлее поверхность, тем больше её коэффициент отражения. Рефлексы лучше всего видны на теневой стороне объекта съёмки. Рефлексы естественны, однако если на освещённом объекте возникают, рефлексы и в кадре не видна образующая их поверхность, может возникнуть некое непонимание, а, следовательно, и искаженное представление о форме объекта съёмки.

Тени могут быть собственные и падающие. Собственные - это неосвещённые части объёмной формы. Падающая тень - тень от непрозрачного или полупрозрачного объекта, характеризует особенность расположения источника света, может повторять форму предмета его отбрасывающего, характеризовать поверхность, на которую она упала, т.е. падающая тень может успешно использоваться как элемент композиции кадра.

Наличие или отсутствие светотеневого рисунка, соотношение участков светов, теней и полутонов, всё это определяется направлением и высотой источника света, в данном случае солнца. Если при фронтальном освещении (рис. 8.6), из шара получается белый круг, то при контровом направлении получится чёрный круг с белым контуром. И фронтальное и контровое направление света в отсутствии светотеневого рисунка лишают нас возможности "нарисовать" объём изображаемой формы на плоскости. Переднедиагональное, заднедиагональное (рис. 8.7), резкобоковое (рис. 8.8) освещение - создают рисунок светотени и в зависимости от особенности формы могут быть использованы для решения задачи объёмного изображения объектов съёмки.



Рис. 8.6

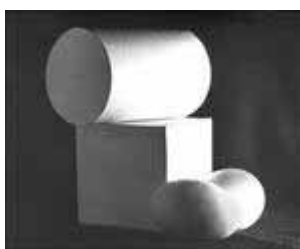


Рис. 8.7



Рис. 8.8

Светотональное освещение - освещение низких контрастов и плавных тональных градаций, в отсутствие явно читаемого светотеневого рисунка. Пасмурный день, определённое состояние природы, которому можно найти соответствующее эмоциональное состояние и в душе человека, и, следовательно, отказываться от съёмки в пасмурный день нет никакого повода (рис. 8.9; 8.10; 8.11).





Рис. 8.9



Рис. 8.10



Рис. 8.11

На практике нам больше других нравится освещение направленно-рассеянное, не дающее слишком больших контрастов, но ещё достаточно направленное для получения выразительного светотеневого рисунка (Рис. 8.12; 8.13).



Рис. 8.12



Рис. 8.13

Типичным примером светотеневого освещения может быть рис. 8.14, на котором отлично сочетаются ритмы линейных форм и светотеневые градации. Рис. 8.15 - типичный пример заднедиагонального освещения, которое позволило пятнами последних желтых листочков создать ощущение поздней осени.



Рис. 8.14



Рис. 8.15

На рис. 8.16 приведен наглядный пример использования искусственного освещения для передачи объема и создания иллюзии динамики. На рис. 8.17 удачно выбрано направление съемки по отношению к источнику рассеянного света, который градациями светотени выразительно передает объем ягод.



Рис. 8.16



Рис. 8.17

Рисунок светотени, тональные градации, пространственное и объёмное решение композиции полностью зависит от понимания автором значения выбора точки съёмки по отношению к источнику освещения. Освещённость яркого полдня, тихого рассвета, пламенеющего заката, монохромная гамма туманного утра или предгрозового неба, пасмурной погоды или ликующего солнечного дня - всё это реальные эффекты освещения, данные нам природой. Умело использованные и трансформированные в фотографии, они становятся инструментом создания выразительной формы, раскрывающей содержание картины природы, прочувствованной и преображённой авторским видением фотографа.