

Ф. ФИДЛЕР · ПОРТРЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ



ФРАНЦ ФИДЛЕР

# ПОРТРЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Ф. ФИДЛЕР

# PORTRÄTFOTOGRAFIE

VON  
FRANZ FIEDLER †

MIT 123 ABBILDUNGEN  
UND 19 SKIZZEN



VEB WILHELM KNAPP VERLAG · HALLE/SAALE · 1957

ФРАНЦ ФИДЛЕР

# ПОРТРЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Перевод с немецкого

А. Г. ЗЕММЕРА

Предисловие к переводу и редакция  
кандидата технических наук **Е. А. ИОФИСА**

ВСЕСОЮЗНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва—1960

## Предисловие к переводу

Фотографический портрет является наиболее распространенным жанром светописного искусства. Этому жанру посвящают свой труд не только фотографы-профессионалы, количество которых огромно, но и масса фотолюбителей. Однако фотографический портрет относится к одному из сложнейших видов съемки, так как творческая задача по созданию портрета часто должна быть решена в доли секунды.

Рост общей культуры в стране и непрерывное стремление к повышению качества продукции, в том числе фотографических портретов, которые изготавливают в ателье, обязывают фотографов-профессионалов более критически подойти к своей работе. Во многих профессиональных ателье до сих пор предпочитают пользоваться стандартным освещением, стандартными позами и такой ретушью, что «фотокарточки», созданные в этих условиях, представляют собой изображения, похожие друг на друга по застывшим позам, и напоминают гипсовые маски.

К сожалению, книг, посвященных портретной фотографии и, в частности, работе фотографа-профессионала, почти нет.

Книга «Портретная фотография» Франца Фидлера не претендует быть учебником фотографии, и в книге нет «рецептов», обеспечивающих получение отличных портретов. Автор, обладающий большим практическим опытом, анализируя фотографические портреты и рассказывая о том, как они создавались, стремился лишь натолкнуть фотографа на вдумчивое и творческое отношение к процессу создания изображения человека. Советы по технике фотографии также направлены к положительному решению поставленных задач.

К недостаткам книги следует отнести то, что в ней не отражен огромный вклад, который сделали фотографы России и Советского Союза в дело развития фотографии. Общеизвестно, что буквально с первого дня открытия фотографии русские умельцы А. Ф. Греков, С. Л. Левицкий, В. А. Каррик и другие приняли самое активное участие в ее развитии. Нельзя не напомнить о таких блестящих мастерах фотографического портрета, как А. О. Карелин, А. И. Деньер, М. Б. Тулинов, С. Г. Соловьев, М. П. Дмитриев,

С. А. Лобовиков, М. С. Наппельбаум, С. К. Иванов-Аллилуев,  
А. П. Штеренберг и многие другие.

Раздел книги «Особые способы копирования» написан поверхностно и потому не достигает цели по привлечению фотографов к сложным, но и интересным позитивным процессам.

Несмотря на некоторые недостатки книги, она безусловно будет полезна фотографам-профессионалам и фотолюбителям.

Е. А. ИОФИС

## Предисловие автора

Эта книга трактует о фотографическом портрете в аспекте профессиональной стороны его изготовления. Книга имеет своей целью служить руководством при освоении технических основ, на которых построен данный вид искусства. К важнейшим средствам, содействующим созданию качественного изображения, относятся: обращение с портретируемым человеком, углубление в его внешность и внутреннее содержание, законы построения портрета (композиция) и управление источниками света. Книга стремится передать изучающему портретную фотографию надежные основания и тем самым оказать помощь широкому кругу читателей.

Автор прибегает при обсуждении важнейших вопросов к несложному членению разделов книги и тесной увязке текста с рисунками. Такой способ изложения материала принят им с целью преподнести его в виде основанных на практике указаний, которые могут быть непосредственно применены читателем в его повседневной деятельности и использованы им для дальнейшего развития таковой. Поэтому выбор рисунков преследует цель показать не отдельные высокие достижения, а работы, поясняющие и документально подтверждающие применение на практике упомянутых указаний, то есть такие произведения, которые иллюстрируют практическое осуществление сказанного в тексте. Меткая иллюстрация дольше сохраняется в памяти и может, при условии правильного ее использования, служить хорошим подкреплением и разъяснением смысла, изложенного словами.

Несмотря на то, что за последнее время в профессиональной портретной фотографии отмечается некоторый регресс, объясняемый проникновением в эту профессию меркантильных тенденций, все же нельзя не констатировать наличия в области портретной фотографии многообещающего подъема, который должен привести к дальнейшему ее развитию. Наше молодое поколение необходимо направить на путь, воспитывающий в нем стремление к повышению своей успеваемости в предстоящем ему счастливом будущем. Надо открыто признаться в том, что и в интересующей нас отрасли деятельности продолжают еще существовать устарелые понятия, которые следует убрать с дороги.

Содержащиеся в книге указания обращены преимущественно к тем читателям, которые, работая на поприще фотографии без предварительной художественной подготовки и соответствующего обучения, стремятся к углублению стиля создаваемых ими произведений.

---

## Портретная фотография в свете ее развития

Первые представители дагерротипии, приобретавшие свои «таинственные» камеры у Жиру в Париже, работали при помощи весьма примитивной аппаратуры. Сохранившийся подлинный образец дагерротипной камеры, выпущенной в 1839 году, состоит из двух вдвигающихся друг в друга деревянных ящиков. Подлинность камеры подтверждается печатью Жиру и подписью Дагера. Камера снабжена сильно диафрагмированной ахроматической собирательной линзой, изготовленной оптиком Шарлем Шевалье в Париже. Фотограф, смотрящий в такой аппарат сверху, видит изображение на матовом стекле не в опрокинутом, а в правильном положении благодаря зеркалу, установленному позади матового стекла под углом в  $45^\circ$ . Изображения, не перевернутые справа налево, получались при помощи переворачивающей призмы.

В качестве светочувствительной пластинки служила посеребренная медная пластинка, которая, будучи помещена в деревянный ящик, подвергалась действию паров йода, вследствие чего она покрывалась чрезвычайно тонким слоем йодистого серебра. Ввиду слабой светочувствительности йодистого серебра требовалась очень длительная экспозиция. Проявление скрытого изображения осуществлялось путем помещения пластинки в другой ящик, в котором она обрабатывалась парами нагретой ртути, в результате чего на пластинке появлялось фотографическое изображение. Съемка объекта, освещенного солнцем, требовала получасовой выдержки. Поэтому в те времена не представлялось еще возможным получать портретные фотографии, хотя, правда, такая попытка была сделана в Нью-Йорке профессором Джоном Драппером. В 1839 году он сфотографировал своего ассистента, который в течение получаса был принужден неподвижно сидеть с напудренным лицом на палящем солнце. Это был, пожалуй, первый в истории портретный снимок.

Сокращение длительности выдержки оказалось возможным лишь после изобретения в 1840 году профессором венского университета математиком Иозефом Максом Петцвалем портретного объектива со светосилой, равной  $1:3,3$ . Осуществление идеи, положенной в основу нового типа объектива, Петцваль поручил венскому оптику Петеру Фридриху Фойгтлэндеру, который принял на себя





«Тальботип» Давида  
Октавиуса Хилла  
(1845/48)

Свои превосходные портретные съемки Хилл осуществлял при солнечном освещении. Он упорно не расставался со своей примитивной фотокамерой, снабженной объективом небольшой светосилы, который, требуя трехминутной выдержки, давал нерезкие изображения. Между тем другие фотографы уже давно перешли к светосильным объективам Петцваля, которые к тому времени успели уже приобрести мировую известность.

изготовление таких объективов. Этот объектив приобрел мировую известность, продолжая пользоваться ею и поныне. Обладая указанной светосилой, объектив Петцваля оказался в 16—20 раз светосильнее линзы, применявшейся Дагером. Благодаря сокращению длительности выдержки техника портретной фотографии существенно упростилась.

Дагерротипия страдала следующим недостатком: она позволяла получать лишь один единственный экземпляр фотоснимка и исключала возможность его размножения. Устранить этот недостаток удалось Уильяму Генри Фоксу Тальботу, которого можно назвать создателем негативно-позитивной техники. Он фотографировал на йодосеребряной бумаге, проявлял снимки галловым нитратом серебра и закреплял их тиосульфатом натрия. Для получения позитивов он применял бумагу с эмульсией из хлористого серебра. Однако «тальботипия» не смогла выдержать конкуренцию с дагерротипией, которая отличалась своими резко очерченными изобра-

жениями. Тем не менее она сыграла важную роль в дальнейшем развитии фотографии.

Начиная с 1843 года, шотландский живописец Давид Октавиус Хилл (1802—1870) начал заниматься портретной фотографией, применяя способ, предложенный Тальботом. Его работы нельзя не признать действительно выдающимися. В сотрудничестве с химиком Адамсоном он создал многочисленные портреты и групповые снимки, которые отличаются исключительной выразительностью. Поэтому его по праву считают основателем художественной фотографии. Несмотря на высокое развитие современной техники фотографирования, его работы, появившиеся в период с 1843 по 1848 гг., не потеряли своей значимости в настоящее время. В течение многих лет его произведения, преобладающая часть которых хранилась в Эдинбурге, нигде не упоминались. Вспомнили о них лишь в 1899 году, когда в Гамбурге была организована международная выставка художественной фотографии, на которой многие владельцы соб-

«Тальботип» Давида  
Октавиуса Хилла  
(1845/48)

Лица портретированных Хиллом, в большинстве случаев повернутые в сторону от объектива, отличаются своей углубленностью и своим спокойствием. Вследствие значительной длительности экспозиции выражение лиц, как правило, сосредоточенно. Края отпечатков обрезались им так, что внимание концентрируется на самом существенном. Яркое солнечное освещение, к которому приходилось прибегать Хиллу, придает изображениям характерную для такого рода съемок выразительность.



раний гравюр на меди приобрели отпечатки с подлинных негативов Хилла, находившихся в Шотландии.

Рассматривая работы Хилла, которым уже более ста лет, убеждаешься в их действительно художественном совершенстве, несмотря на то, что состояние техники того времени налагало на фотографа-портретиста серьезные узы. «Тальботипы», по сравнению с дагерротипами, с внешней стороны имеют более грубый вид, что объясняется неоднородностью структуры бумаги. Грубая по структуре тогдашняя бумага препятствовала той тонкости воспроизведения отдельных деталей, которая свойственна дагерротипии. Но, с другой стороны, «тальботипия» была особенно пригодна как средство художественного выражения, ибо применение этого способа исключало возможность ограничения впечатления, производимого изображением, одним лишь точным воспроизведением деталей. Эффект, достигавшийся «тальботипией», обуславливался исключительно действием больших плоскостей.

Итак, мы видим, что Хилл добился положительного художественного результата, во-первых, благодаря поразительному впечатлению, которое производят спокойно действующие крупные плоскости и, во-вторых, вследствие обдуманного размещения фигур в пространстве. Несмотря на художественный успех Хилла, — в то время, правда, малоизвестного, — «тальботипия» приобрела лишь очень небольшое количество сторонников. Новая эра в истории фотографии наступила только после появления коллодионного способа.

При «мокром коллодионном способе» в качестве светочувствительного вещества служило йодистое серебро, в качестве связующего материала — коллодий, а в качестве подложки — стекло.

Такое название этот способ получил по той причине, что пластинку, свежеепокрытую светочувствительным слоем, необходимо было экспонировать еще в сыром состоянии. После съемки требовалось пластинку немедленно обрабатывать щавелевым проявителем, который вызывал видимое изображение. Последнее закреплялось раствором цианистого калия.

В 1851 году правительство Англии направило в Париж некоего Бингэма, который, пользуясь коллодионным способом, изготовил за короткий срок 2500 фотографических снимков. Такой небывалый успех произвел огромную сенсацию, в результате чего способ Дагера, продолжавший существовать рядом с «тальботипией», был забыт. Начиная с этого времени и до восьмидесятых годов прошлого столетия, «мокрый» способ занимал господствующее положение. Этот способ обеспечил существенное повышение светочувствительности негативного фотоматериала. Однако сложность работы по данному способу требовала от фотографа большой осмотрительности и наличия у него значительного опыта. Тем не менее описанный способ стал широко применяться фотографами-профессионалами.

На практике фотографирование указанным способом осложнялось необходимостью подготовки пластинки непосредственно перед самой съемкой и немедленного после экспозиции проявления. Для фотографирования на открытом воздухе фотограф того времени принужден был носить с собою палатку, заменявшую темную комнату, а также все лабораторное оборудование, для чего ему зачастую требовалась отдельная повозка, в которую иногда даже запрягали лошадей.

Как ни странно, но после введения сухой пластинки отмечается, несмотря на значительное упрощение техники фотографирования, явный упадок профессиональной фотографии. Это можно объяснить тем, что к тому времени вкусы начинающей расцветать буржуазии оказались на устрашающе низком уровне, и одновременно с этим венский фотограф Ребендинг впервые применил ретушь негативов. Эти два обстоятельства привели к извращенному пониманию фото-портрета, в результате чего широкое распространение получила самая настоящая сентиментальная безвкусица. Продолжавшие еще работать профессиональные умельцы-фотографы совершенно потеряли свою прежнюю популярность. Изделия фотомастерских превратились в массовую продукцию, в «товар», который приносил большие доходы. Предпочтением пользовались те фотоателье, которые наиболее усердно прибегали к ретуши. Морщины на лицах замazyвались; веснушчатые лица целиком «очищались» ретушью; бабушки превращались в молодых девушек; характерные черты человека окончательно стирались. Пустая, плоская маска расценивалась как удачный портрет. Безвкусица не знала границ, а торговля ею процветала.

Наиболее низкую ступень своего упадка профессиональная фотография достигла к концу минувшего века. В это время всюду господствовала безвкусная халтура.

Надо полагать, что сам фотопавильон с его стеклянной крышей и типично мягким освещением в значительной мере препятствовал отражению наиболее характерных черт в облике человека, столь ярко обнаруживающихся при съемке на солнце. Это и к тому же чрезмерная ретушь, а также непонимание значения композиционного построения портрета наложили свой отпечаток на фотоснимки периода около 1900 года. В то время никому не приходило в голову стремиться к получению характерных, жизненно-правдивых изображений. Портреты времен гоподства буржуазии — это исчислявшийся дюжинами товар, который принимался без всякой критики. Преимущественным распространением пользовались поясные портреты («визитные» фотокарточки) и коленные портреты («кабинетные» фотокарточки). Эти снимки печатались с применением трафаретов. Такие «портреты» с начисто «приглаженными» лицами пользовались успехом; их бережно хранили в семейных альбомах.

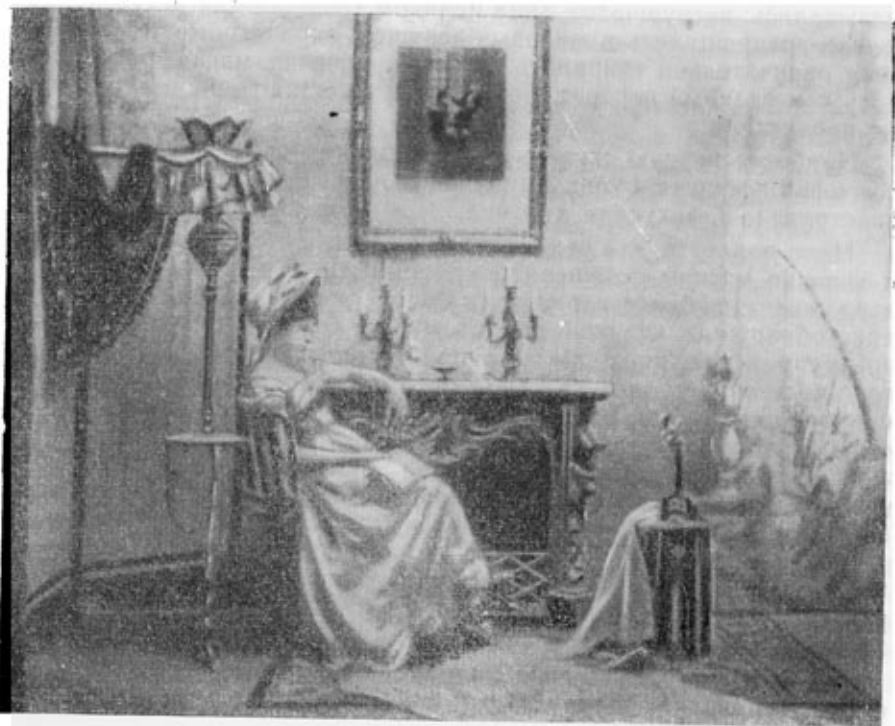
Как видно из сказанного, одновременно с упрощением процесса фотографирования в результате появления сухих пластинок благо-

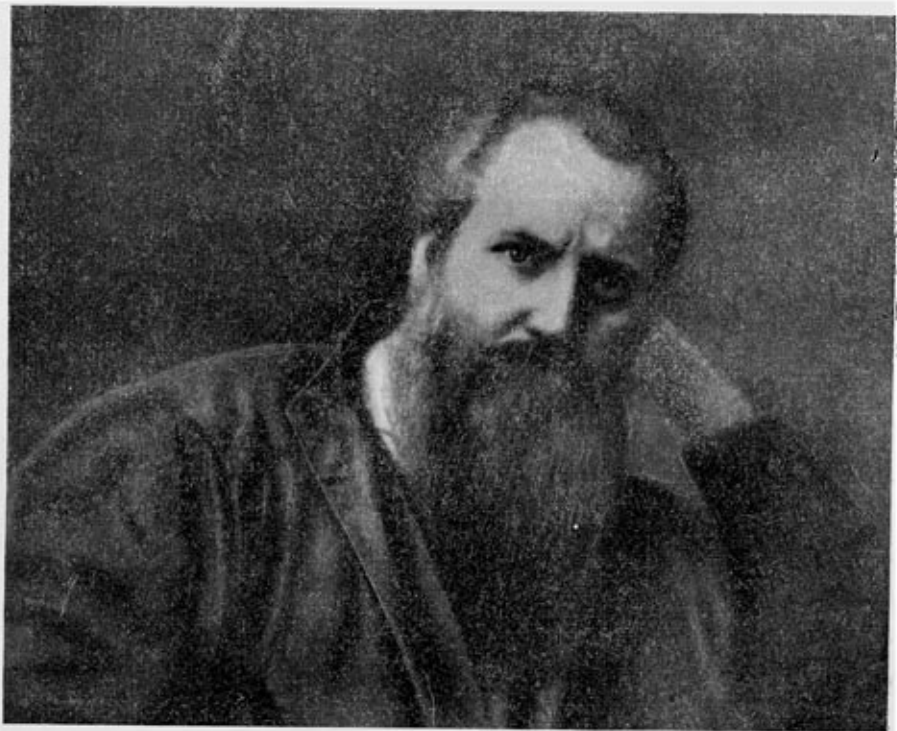
родные традиции начального периода фотографии оказались преданными забвению.

Неудержимый упадок профессиональной фотографии, превратившейся исключительно в ремесло, продолжался до тех пор, пока он не дошел до своей самой низкой точки, после чего наступление перелома было неизбежным. И он не заставил себя долго ждать.

В фотомастерских властвовал злой дух ретуши. С этой стороны нельзя было ожидать осознания художественного значения фотографических портретов. Оно и пришло не оттуда, а от художественно чувствующих фотолюбителей, которые занимались фотографией не ради заработка, но из-за склонности и пристрастия к этому делу. Ожидаемый перелом был вызван обнаружившимися в области фотографии новыми тенденциями.

Нарисованный фон с подвешенной (I) на нем картиной в рамке и разно-стильная, во вкусе конца прошлого века, мебель свидетельствуют о безуспешной попытке создать пространственное впечатление. Имитация камня, сделанного из папье-маше, тумбочка в мавританском стиле, драпировочные платки, керосиновая лампа с абажуром в виде волана, хрупкий столик под лампой (не дай бог, если женщина случайно отодвинет стул!), всякие безделушки, вообще куда ни взглянешь — всюду сплошная безвкусица! «Художественная» обстановка душист изображение, убивает его правдоподобность.





Настоящий портрет — образец четкого отображения характерных черт лица. Особенно примечательно примененное автором искусственное освещение, для создания которого была использована вспышка магния. С современной точки зрения освещение портретированного технически безукоризненно и в то же время вполне художественно. Такой портрет полностью отвечает требованиям наших дней.

Фото Брандсефа, Штутгарт (около 1900 года)

Между профессиональными фотографами и рядом художественно настроенных фотографов-любителей возникло соревнование, которое благотворно повлияло на дальнейшее развитие профессиональной фотографии.

Новые направления обычно способствуют общему оживлению в заинтересованных кругах. С другой стороны, возможность художественного подхода наступает, когда преодолены трудности технического порядка и когда победила собственная воля творящей личности вместе с ее тонким пониманием искусства. Под влиянием импрессионизма в живописи обнаружилось стремление найти утонченную технологию изготовления позитивов с целью придания также и фотографическому снимку художественной привлекательности.



Этот исчерпывающе ясный и правдивый снимок лишен всякого стремления к созданию внешнего эффекта. Хорошо освещено лицо, расположенное на фоне светлого заднего плана. Глаза смотрят в объектив. Их выражение производит захватывающее впечатление. Эта работа ни в чем не уступает современному портрету.

Фото Розели Бокк: «Гейке»



Жизненная правдивость этого лица, на котором годы и пережитое горе оставили свой отпечаток, действует убедительно. Фотограф дал портрету темный фон, что подчеркивает выразительность изображения. Благодаря удачному освещению автором хорошо использована возможность создания контрастов.

Фото Розели Бокк





Портрет женщины с розовым кустом. (Двухслойный гуммидрук).

Этим портретом мастерски схвачена необыкновенная, но вместе с тем вполне естественная поза, принятая женщиной в момент съемки. Темной части портрета, отличающейся четко выраженными контурами, удачно противопоставлены мягкие линии розового куста. Не совсем обычными является также форма кадра портрета и его композиция, выдержанная в стиле древнеяпонских гравюр на дереве. Женщина и розовый куст были сняты отдельно с последующим объединением обоих негативов в одно комбинированное изображение.

Фото Гуго Эрфурта, Дрезден, 1904 год

На выставках стали появляться фотоснимки, сделанные при помощи нового технологического процесса изготовления позитивов (способа «гуммидрук»). Толчок к развитию этого способа был дан французским фотолюбителем А. Рулле-Ладвизом, который выставил свои работы в парижском фотоклубе. Его соотечественник Робёр Демаши довел способ «гуммидрук» до полного расцвета и высшего совершенства. Произведения этого фотографа-любителя, появившиеся на выставках парижского фотоклуба в 1894 и 1895 годах, а также в лондонском фотографическом салоне, вызвали всеобщее восхищение. Д-р Геннеберг (член венского клуба фотолюбителей) ознакомил с этим способом Вену. Знаменитая тройка — д-р Геннеберг, Ватцек и Кюн, вместе со Шпицером — значительно помогла расцвету способа «гуммидрук». Венец А. Гюбль предложил с целью получения лучших полутонов многослойное печатание способом «гумми». С тех пор способ однослойного «гумми» стал называться французским, а многослойного — венским.

Полученные из Америки чрезвычайно смелые отпечатки, выполненные по способу однослойного «гумми» двадцатичетырехлетним

Эдуардом Штейхеном из Нью-Йорка, произвели в кругах приверженцев старой школы форменную революцию. Появление ряда новых имен фотографов, ставших известными в те времена, свидетельствует о стремлении к отысканию обновленного стиля портрета. В этом направлении в Глазго не один год работал Крэйг Эннан. В Нью-Йорке Эдуарду Штейхену и Клэрэнс Уайт удалось сочетать печатание на платиновом материале со способом «гуммидрук». В Гамбурге своими цветными отпечатками, сделанными способом «гумми», выдвинулись братья Гоффмейстеры. Венец Шпицер создал фотографии, производящие монументальное впечатление. Гертруда Кезебир из Нью-Йорка и парижанин де Мейер известны своими платиновыми позитивами, выдержанными в стиле импрессионизма, и так далее.

В Германии фотография, начиная с первого десятилетия текущего века, получила новое направление благодаря работам некоторых ведущих представителей новой школы в лице Вильгельма Веймера из Дармштадта, Рудольфа Дюркоппа из Гамбурга, Николы Першейда из Лейпцига и других, которые поставили себе целью возврат к правдивости и подлинности. Начался период искания жизненной правдивости и подлинной углубленности, в результате чего в портретной фотографии произошел коренной перелом. Число новаторов безостановочно увеличивалось. Одним из лучших среди них был дрезденец Гуго Эрфурт. В течение многих десятков лет он занимал ведущее положение в качестве фотографа-портретиста.

Упомянутые выше поиски новых способов изготовления фотографических отпечатков несомненно носили характер оппозиции, направленной против враждебной искусству и ущемляющей ее достоинство тенденции капитализма, которая неизбежно ведет к опшлению портрета. С другой стороны, утонченность техники изготовления фотоотпечатков таит в себе опасность замыкания фотографов-портретистов в рамках чисто формального изображения, прикрывающегося девизом „L'art pour l'art“<sup>1</sup>. Но ведь именно таким пониманием искусства характеризуется противореалистическая установка империалистов.

Прошло еще пятьдесят лет. За этот промежуток времени были осуществлены огромные усовершенствования. Существенно улучшился негативный материал, повысилась светочувствительность и мелкозернистость эмульсий. Оптики увеличили светосилу объективов, а конструкторы не отстали от них в модернизации фотокамер. Наш век поистине находится под знаком усовершенствованной в высшей степени техники фотографирования. Столетняя мечта о цветной фотографии претворилась в жизнь и вступила на порог своего дальнейшего развития.

В то же время происшедший в общественной жизни исторический переворот привел к изменению взглядов также и в области

<sup>1</sup> Искусство ради искусства. (Прим. перев.).

художественного понимания фотографии. Длившийся на протяжении десятилетий период, в течение которого фотографы прибегали к способам изготовления пигментных и «гумми»-отпечатков, сменился периодом облагораживания портрета путем применения бромомасляного способа печатания. Все эти способы художественного выражения, заимствованные у живописи и, следовательно, являющиеся как бы заблуждениями на пути развития фотографии, потерпели поражение и заброшены в результате существенного улучшения техники изготовления фотографических отпечатков. В настоящее время окончательно признано, что портретная фотография подчиняется своим собственным законам и что она представляет собой специфическую отрасль, которая не допускает подражания формам и методам, свойственным прочим видам изобразительного искусства.

Художественная сторона современной фотографии заключается в сочетании самой высокой технической уверенности фотографа с подлинно-художественным отражением действительности, то есть в настоящем реализме, который неотступно требует максимальной углубленности вплоть до, — говоря словами Карла Маркса, — «рембрандтовской пронизательности и глубины».

С другой стороны, механизация процесса изготовления фотографий имела своим следствием появление небрежно выполненной, художественно «малокровной» продукции, выпускаемой фотоаппаратными-профессионалами, которую нельзя не расценивать как квинт-эссенцию халтуры и против которой необходимо решительно бороться, чему должна способствовать, как этого хотел бы автор, его книга.

---

## Аппаратура фотографа

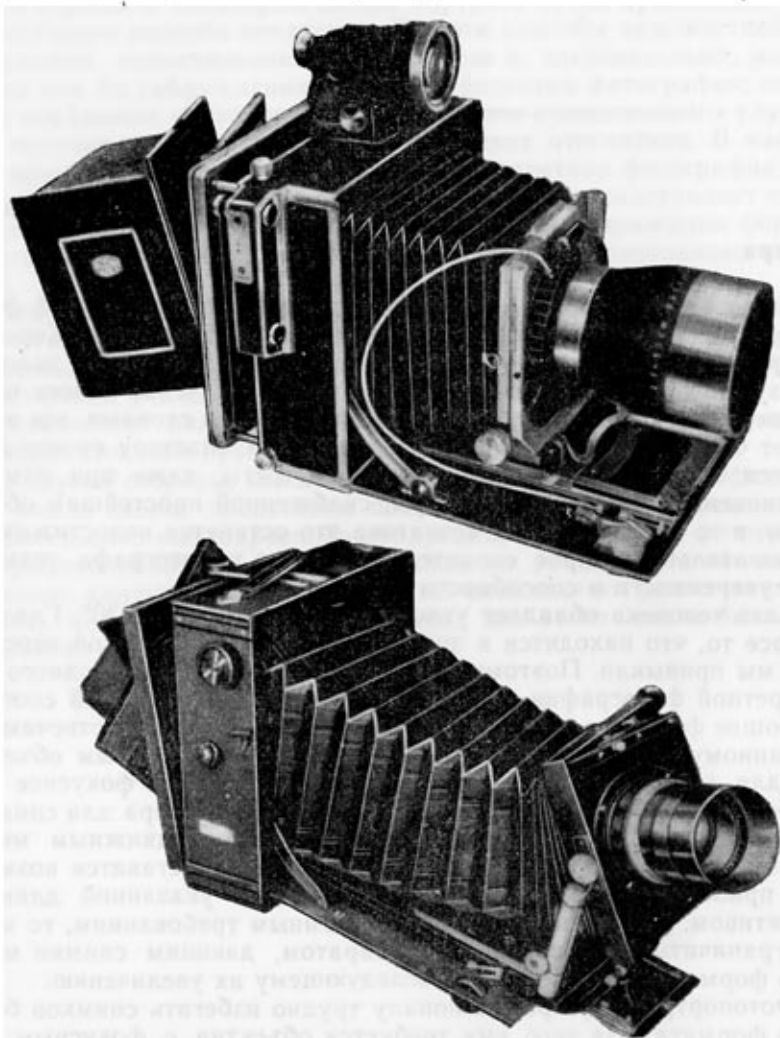
### Камера

Было бы ошибочным предполагать, что для портретной фотографии обязательно требуются дорогостоящие аппараты. Хорошие портреты можно получить при соблюдении некоторых условий, пользуясь дешевыми камерами. Решающее значение имеет нечто другое, а именно — способность видения. Иными словами, все зависит от человека, стоящего за фотоаппаратом. Мастеру своего дела удастся создавать хорошие, ценные портреты, даже при помощи обыкновенной деревянной камеры, снабженной простейшим объективом, в то время как для незнакока это останется недостижимым. Следовательно, вопрос сводится к наличию у фотографа технической уверенности и способности видения.

Глаз человека обладает углом зрения примерно в  $30^\circ$ . Глаз видит все то, что находится в пределах этого угла. К такой перспективе мы привыкли. Поэтому в качестве объектива, пригодного для портретной фотографии, может служить любой, имеющий соответствующее фокусное расстояние и дающий изображение, отвечающее указанному углу зрения. Таким образом, универсальным объективом для камеры  $9 \times 12$  является такой, у которого фокусное расстояние равно  $24 \text{ см}$ . Из этого следует, что фотокамера для снимков формата  $9 \times 12 \text{ см}$  должна быть оборудована выдвижным мехом длиной не менее  $40 \text{ см}$ . Если почему-либо не представится возможным приобрести камеру, снабженную мехом указанной длины и объективом, удовлетворяющим приведенным требованиям, то можно ограничиться портативным аппаратом, дающим снимки меньшего формата, и прибегать к последующему их увеличению.

Фотопортретисту-профессионалу трудно избегать снимков большого формата, для чего ему требуется объектив с фокусным расстоянием, находящимся в пределах от  $36$  до  $50 \text{ см}$ . Поэтому он принужден обзавестись громоздкой камерой, специально предназначенной для работы в ателье, — так называемой павильонной. Камера такого типа должна быть солидной конструкции, чтобы принять на себя вес тяжелых объективов. Для лучшего определения резкости изображения рамка с матовым стеклом должна поворачиваться во все стороны. Затвор (обычно «затвор Груднера»), как правило, встроенный в камеру позади объектива, открывается действием

Прецизионная камера «Лингоф-техника», отвечающая самым высоким требованиям (сверху). Камера «Ментор», предназначенная для разнообразных работ в ателье (снизу).



сжатого воздуха при помощи резинового баллона. Такая камера-чудовище, конечно, ставит преграды скорости съемки, так как она лишена подвижности, столь ценной при портретировании. Все же этими камерами иногда пользуются и в настоящее время, особенно в тех случаях, когда осуществляются съемки в большом масштабе.

Так называемая домашняя камера имеет меньшие размеры и соответственно более транспортабельна. Эта камера тоже снабжена длинным растяжным мехом и способна принимать любое необ-

ходимое наклонное положение. Она свободно выдерживает вес даже тяжелых светосильных объективов. Такие камеры выпускаются двух размеров: для снимков  $13 \times 18$  и  $18 \times 24$  см. Фотопортретисты-профессионалы охотно пользуются ими.

Камера удобного среднего размера. Снимки формата  $9 \times 12$  см, пожалуй, больше всего подходят для современного портрета. Этот формат одинаково удобен как для получения отпечатков, сделанных контактным способом, так и для последующего увеличения. Такой аппарат может вполне удовлетворить фотографов, избегающих применения объективов с длинными фокусными расстояниями.

Зеркальная камера, по существу, предназначена специально для портретных съемок, в частности для портретирования детей, так как она дает возможность наблюдать неперевернутое изображение в видоискателе вплоть до самого начала экспозиции. Эта камера всегда готова к съемке и в любую секунду может быть использована для моментального снимка. Конструкцией аппарата предусмотрена возможность смены объектива и применения телеобъективов. Такой аппарат, установленный на легком штативе домашнего пользования, очень удобен и может найти самое разнообразное применение.

Штатив. Располагая негативным материалом высокой чувствительности и светосильным объективом, можно, конечно, фотографировать, держа аппарат в руках, даже при искусственном, правда, очень ярком, освещении. Но это не следует принимать за правило. Штатив сохранил до настоящего времени значение важного и подчас даже безусловно необходимого по многим причинам приспособления. Пользуясь штативом, можно спокойно определить и закрепить желательные рамки снимка. Непременным условием является при этом наличие у штатива надежно действующего шарового шарнира. Штатив несомненно способствует надлежащей подготовке съемки и обеспечивает возможность неторопливой компоновки портрета.

Малоформатный аппарат увидел свет вот уже тридцать лет тому назад. Появление этого вида фотокамеры привело к изменению метода работы, принятого фотографией, и дало ему новое направление. Так, в настоящее время представляется возможным незаметно запечатлеть не скомпонованные заранее сцены и картины, выхваченные непосредственно из самой жизни. В результате введения прецизионных малоформатных фотоаппаратов, снабженных превосходными объективами, и благодаря возможности применения современного мелкозернистого негативного материала стало доступным создавать портреты, которые по своей выразительности несравнимо превосходят снимки, получаемые при помощи обыкновенных камер. По этой именно причине появление малоформатного аппарата ознаменовалось началом новой эры в истории портретной фотографии.

К вопросу об общем значении и технических возможностях малоформатной фотографии мы еще вернемся. Здесь уместно от-



Сопоставление подлинной дагерротипной камеры с современным малоформатным аппаратом, снабженным светосильным объективом и встроенным экспозиметром. Рисунок свидетельствует о большом пути, пройденном фотокамерой в своем техническом развитии и постепенном усовершенствовании.

метить, что малоформатный тип фотоаппарата является при условии последующего увеличения снимков вполне пригодным для его применения в портретной фотографии. Малоформатная камера дала фотопортретисту возможность пользоваться высококачественными светосильными объективами, при помощи которых он может снимать с короткой выдержкой и, таким образом, улавливать подходящие моменты для создания хороших портретов, в то время как громоздкие камеры часто лишают его этой возможности.

Осуществимость определенных намерений в большинстве случаев обуславливается типом применяемой аппаратуры. Так, например, один лишь внешний вид старомодной объемистой камеры способен сразу же отнять у портретируемого его непринужденность, тем более, что не лишенный некоторого комизма вид фотографа, работающего под черным сукном, нередко вызывает у фотографируемого неблагоприятные реакции. Поэтому вполне понятным является столь часто наблюдаемое нерасположение к «фотографическим ящикам». Между тем, малоформатный аппарат позволяет фотографу ограничиваться немногими незаметными движениями. В этом за-

ключается одно из его преимуществ, так как теперь фотограф может уделять больше внимания самой модели.

Несмотря, однако, на все положительные стороны малоформатной фотографии, неоспоримым остается тот факт, что чем крупнее размер негатива, тем детализированнее получается изображение.

## Объектив

Современные объективы отличаются главным образом своей пригодностью для получения точно очерченного резкого изображения при одновременном обладании ими исключительной разрешающей способностью. Чрезмерная резкость изображения, особенно в его глубину, иногда искажает впечатление, которое должен произвести портрет. Такое явление имеет место преимущественно в тех случаях, когда глубина резкости, распространяясь на задний план, придает портрету беспокойный характер. Высокая светосила объектива сопряжена с уменьшением глубины резкости, вследствие чего все то, что находится позади плоскости максимальной резкости, кажется мягче очерченным. В результате этого детали перестают быть навязчивыми и уже не беспокоят, наоборот, они приобретают второстепенное значение. Это, конечно, способствует повышению выразительности портрета.

В отношении увеличения светосилы объективов оптики добились небывалых результатов. Благодаря повышению светосилы объективов и появлению сверхчувствительного негативного материала перед фотографами открылось новое поле деятельности. В настоящее время поставлена задача обеспечить возможность моментальных фотосъемок без штатива в любых случаях.

Однако, чем меньше объектив диафрагмирован, тем короче должно быть его фокусное расстояние, так как в противном случае глубина резкости будет настолько незначительной, что она, окажется потерявшей свое значение и лишь осложнит работу. С этим неизбежно приходится считаться малоформатной фо-



Малоформатный фотоаппарат для повседневного пользования, модель «Контакс Е».



тографии. Вынужденный в случаях слабого освещения отказ от диафрагмирования объектива имеет свою отрицательную сторону, которая особенно наглядно выявляется, когда возникает необходимость в изображении объектов, пространственно растянутых в глубину. Если задний план полностью подавлен, то фигура, помещенная на фоне предметов с расплывчатыми контурами, покажется рельефной, выразительной. И, наоборот, путем хотя бы незначительного диафрагмирования объектива малого размера можно достичь большой глубины резкости. Пользуясь малоформатным аппаратом, никогда не следует соблазняться чрезмерным диафрагмированием объектива, так как это приводит к жесткости и плоскостности изображения, вследствие чего ему будет не хватать той нежной гаммы тонов, которая создается постепенным переходом от резкого к мягкому. Поэтому необходимо всякий раз подумать над тем, следует ли жертвовать выразительностью портрета в пользу его большей резкости.

Внимания заслуживают нижеследующие два обстоятельства. Первое: изображение, которое получается на сетчатой оболочке глаза человека, не отличается особой резкостью линий и четкостью контуров. Отсюда следует, что портретная фотография должна избегать микроскопической сверхточности. Портрет разнится от снимка неодушевленного предмета именно тем, что он не требует от линзы большой точности. Второе: существует мнение, основанное на так называемом психологическом видении. Согласно этому мнению глаз нельзя приравнять к скорректированному объективу, а скорее — к самой простой линзе. Глаз, хотя и способен мгновенно приспособляться к любому расстоянию, все же не в состоянии запечатлеть каждую отдельную деталь, находящуюся в его поле зрения. Глаз видит как бы только «впечатление», производимое действительностью.

С таким восприятием окружающей среды можно сравнить действие объективов, у которых при их конструировании сферическая и хроматическая аберрации сознательно не полностью удалены. Речь идет об ахроматических линзах, получивших название «мягкорисующих объективов»<sup>1</sup>. Эти объективы не передают изображение с такой исключительной точностью, как это наблюдается, например, у анастигматов. Они освещают контуры предмета сияющим ореолом, который образуется вследствие указанного неполного удаления недостатков линз. Объективы, не свободные от сферических и хроматических аберраций, дают «живописные изображения», характерные своими мягкими очертаниями. Они вполне могут найти соответствующее применение в портретной фотографии.

В одинаковой мере пригодными для этой цели являются комбинированные системы из отдельных линз. В продаже имеется целый ряд таких линз. Они представляют собой частично скорректированные полуахроматы. Можно даже самому собрать такой объектив из

<sup>1</sup> Имеется в виду мягкофокусная оптика. (Прим. перев.)

двух линз и не без успеха пользоваться им. Работа с этими линзами несомненно интересна, но она требует умелой их наводки на резкость.

Объектив превращается в живописующий инструмент в руках не всякого фотографа, ибо для этого, как уже было сказано, необходимо наличие у фотопортретиста способности видения.

Типичными представителями вышеописанного вида объективов являются: американский объектив «Верито» (фирмы Воллензак), французский «Objectif d'Artiste» (фирмы Пюйб и Пюллинь) и один из лучших — «Эйдоскоп» (фирмы Эрмажис). Из объективов немецкого происхождения спросом пользуются объективы «Буш-Першейд», а также одно из наиболее совершенных изделий — объектив «Имагон» (фирмы Роденшток). Последний из перечисленных объективов, изготовленный по указаниям фотографа-художника Генриха Кюна, дает превосходные портретные изображения, которые отличаются нежной светящейся мягкостью.

Этот выдающийся среди своих собратьев объектив действительно создает глубину резкости, так как его своеобразно устроенная сетчатая диафрагма уменьшает количество света, проходящего через



Сравнительная резкость изображения.

Съемка произведена простым моноблком с фокусным расстоянием в 30 см при помощи желтого светофильтра для смягчения хроматической аберрации. Диафрагма примерно 1:8. Фигура на заднем плане снимка еще различима.

Для съемки применен современный анастигмат. Все прочие условия остались неизменными. Фигура на переднем плане снимка резко очерчена. Задний план существенно изменился.



Для этого снимка использован объектив «Имагон» (30 см). Показательна мягкость контуров фигуры на переднем плане при повышенной глубине резкости, что объясняется неполным освобождением объектива от хроматической и сферической аберраций.



Умеренная мягкость портрета достигнута благодаря применению объектива «Имагон» (30 см) с относительным отверстием 1:8, вследствие чего часть боковых лучей оказалась срезанной. Снимок сделан на ортохроматической пластинке  $9 \times 12$  безо всякой ретуши.

линзу, и, следовательно, срезает боковые лучи, что однако не связано с риском утраты объективом своих специфических свойств. Как хроматические, так и сферические недостатки рассматриваемого объектива скорректированы в практически оптимальной мере, вследствие чего абсолютная резкость изображения отсутствует, а нерезкости не производят неприятного впечатления. Если наводка произведена правильно, то все яркие точки изображения имеют четко обрисованное ядро, окруженное узкой каймой, похожей на нежный ореол. Благодаря этому свойству объектива все неровности кожи портретируемого — поры, мелкие морщинки, незначительные случайные дефекты — не передаются с чрезмерной точностью, в то время как изображение в целом приобретает равномерно смягченную резкость.

Подавление мешающих деталей, достигаемое при помощи «мягкорисующих» объективов, позволяет фотопортретисту обходиться без ретуши. Такие объективы обладают способностью правильно передавать яркие световые эффекты и наряду с этим легко справляться со значительными световыми контрастами. Однако пользование этими объективами требует от фотографа вкуса и соответствующего навыка. Осторожность в работе, главным образом во время проявления пластинок и пленок, является необходимым условием для достижения результатов, способных выдержать строгую критику.

Хорошо зарекомендовали себя следующие мягкорисующие объективы марки «А—Z», изготовляемые оптической мастерской Гуго Арнца в Иене:

№г. 1\* + (умеренного действия) для портретирования лиц с незначительными изъянами кожи;

№г. 2\*\* + (сильного действия) для портретирования лиц с поврежденной кожей.

Самодельные перископы, дающие мягкие изображения, могут быть собраны из линз, выпускаемых народным предприятием Цейсс в Иене. Возможны следующие комбинации:

Сила в диоптриях		=	Свето- сила	=	Фокусное расстояние, см
передней линзы	задней линзы				
1	3,5	=	f:6	=	22
1	2,5	=	f:8	=	29
1	5,0	=	f:4,5	=	16

Пригодными для указанной цели являются исключительно линзы марки «Пунктальглас» (продукция народного предприятия Цейсс в Иене) и марки «Перфа-Пунтуэлл» (изделие фирмы Роденшток). Оправой для линз служит несколько удлиненная трубка. В сборку линз входит звездобразная или сетчатая диафрагма.

Современные анастигматы дают очень резкие изображения. Однако резкость портрета часто производит неприятное впечатле-

ние, от которого можно избавиться, если анастигмату придать свойства мягкорисующего объектива, что вполне осуществимо при помощи надеваемой на объектив насадки, носящей название диффрузного диска. Пользуясь этим приспособлением, можно добиться смягчения контуров изображения. Но последнее все же будет лишено той привлекательности, которой столь выгодно отличаются портреты, полученные посредством мягкорисующих объективов, несмотря на то, что их смягчающее качество основано, как уже было упомянуто, исключительно на неполном удалении оптических недостатков, присущих полуахроматам.

Мягкие изображения можно получить также при помощи специальных линз, устанавливаемых перед объективом, например, линз марки «Дуто». Эти линзы состоят из параллельно расположенных друг к другу стекол, на которых выгравированы спирали или концентрические круги. Но, спрашивается, логично ли сначала старательно откорректировать объектив, чтобы потом лишить его применением такого примитивного средства приданных ему ценных качеств?

Вряд ли у кого-либо появится намерение сфотографировать резко очерченное лицо с отличной структурой кожи аппаратом, смягчающим изображение. Такой портрет в самом деле оказался бы неоправданно нежным. В то же время большинство женских портретов выигрывает от мягкости изображения.

Эффект, который производит изображение, полученное при помощи полуахромата, основан на двух оптических недостатках, свойственных собирательным линзам, а именно на:

- хроматической аберрации, вызываемой разложением света;
- сферической аберрации, проистекающей от усиленного преломления боковых лучей.

Причина разложения света кроется в призматической форме линзы. Луч света, проходящий через призму, разлагается на свой спектр, причем преломление более действенных фиолетовых и синих лучей превосходит преломление желтых, зеленых и красных лучей. Поэтому фокусы химически действенных синих и фиолетовых лучей находятся ближе к линзе, чем фокусы желтых и красных лучей. В результате обнаруживается разница в фокусах лучей, приводящая к **общей** нерезкости изображения, во избежание которой использование указанной разницы для получения мягкого изображения ограничивают. С целью **частичного** использования этого явления применяют желтые светофильтры небольшой плотности, которые обладают свойством поглощать синие и фиолетовые лучи.

Сферическая аберрация также находит свое объяснение в призматической форме линзы. Боковые лучи преломляются в большей степени, чем центральные, вследствие чего точка их соединения находится ближе к линзе, чем у центральных лучей, фокус которых расположен дальше. В этом можно убедиться при помощи диафрагмы: чем больше задиафрагмирован объектив, то есть чем меньше остается боковых лучей, тем резче получается изображение.

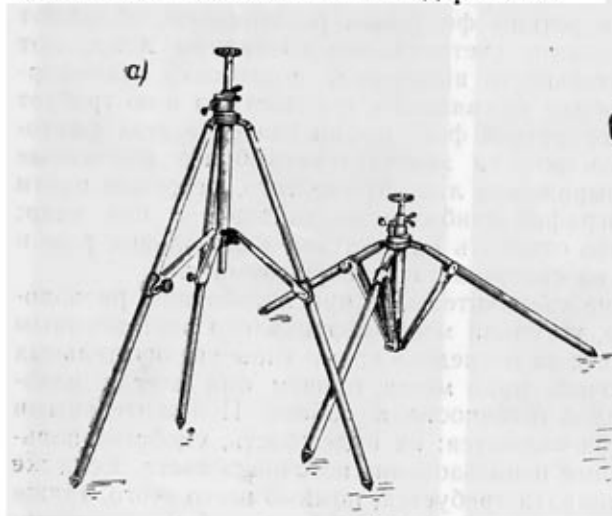
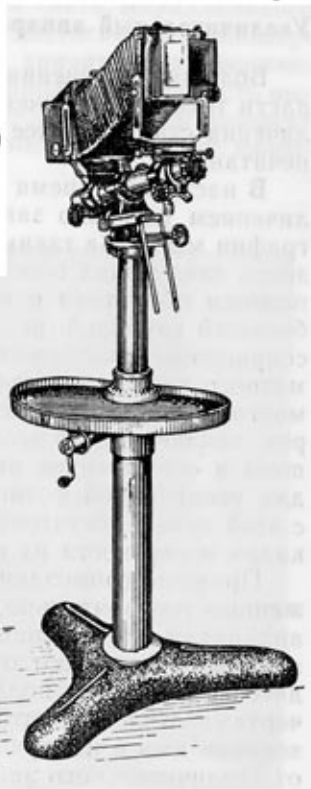


Съемка произведена в крупном масштабе с большого расстояния при помощи малоформатного аппарата «Контакт», снабженного объективом «Олимпия-Зоннар» с фокусным расстоянием в 18 см. Исключительная точность наводки объектива достигнута применением флектоскопа.

Действие боковых лучей проявляется, кроме того, в своеобразной нечеткости изображения. При условии правильной наводки обнаруживается резко очерченное ядро, окруженное узким рассеивающим кольцом. Вследствие этого освещенные участки объекта в изображении кажутся со светлой каймой, что несомненно придает изображению живописный характер. Небезынтересно отметить, что сферическая аберрация одновременно увеличивает глубину резкости.

Если показ образа принять за основную задачу портрета, то решить ее можно двояким путем. Когда имеется в виду передать в портрете естественное впечатление, производимое моделью, то есть показать действительно виденное и ошущенное, то в таких случаях оптические средства должны соответствовать «психологическому видению». Если же требуется обнаружить больше, чем способен видеть глаз человека, то тогда необходимо прибегать к современным резко рисующим анастигматам, разрешающая способность которых весьма значительна.

**Штативы.** Тяжелые портретные камеры с длинным мехом требуют наличия прочного штатива. Для комнатных съемок вне помещения ателье рекомендуется пользоваться складными, так называемыми «домашними», штативами, обладающими способностью выдерживать



а — Легковесный, достаточно растягивающийся колонно-зонтный штатив;

б — Колонный штатив для работы в ателье,

обеспечивающий быстрое его приспособление к различным условиям.

Изготовитель  
фирма Лингоф



соответствующие тяжести и быстро принимать наклонное положение.

Но и для малоформатной фотокамеры желательно иметь прочный устойчивый штатив, снабженный надежно действующим шаровым шарниром. При наличии хорошего освещения фотограф может произвести съемку, держа аппарат в руках. Однако уже выдержка длительностью более 1/20 секунды требует применения крепкого штатива, так как в противном случае аппарат может сдвинуться во время экспозиции, в результате чего снимок, конечно, лишится необходимой четкости. В частности, вибрация аппарата может быть от действия спускового приспособления. Происходящее по этим причинам отсутствие четкости изображения обнаруживается обычно только после увеличения снимка.

### **Увеличительный аппарат**

Большие изменения произошли за последние годы также в области техники увеличения фотоснимков. Современный процесс увеличения стал не более сложным, чем обычный контактный способ печатания.

В настоящее время малоформатная съемка с последующим увеличением уверенно занимает подобающее ей в портретной фотографии место. За таким способом фотографирования нельзя не признать следующих положительных сторон: снимки, получаемые при помощи объектива с коротким фокусным расстоянием, обладают большей глубиной резкости; светосильные объективы допускают сокращение продолжительности выдержки; подготовка малоформатного аппарата к съемке не связана с трудностями и не требует много времени. Для портретной фотографии значение этих факторов заключается в возможности запечатлеть более жизненные позы и естественное выражение лиц. Кроме того, нетрудно найти для увеличенной фотографии наиболее подходящий к ней кадр; с этой целью достаточно отметить на негативе желательные рамки кадра и перенести их на светочувствительную бумагу.

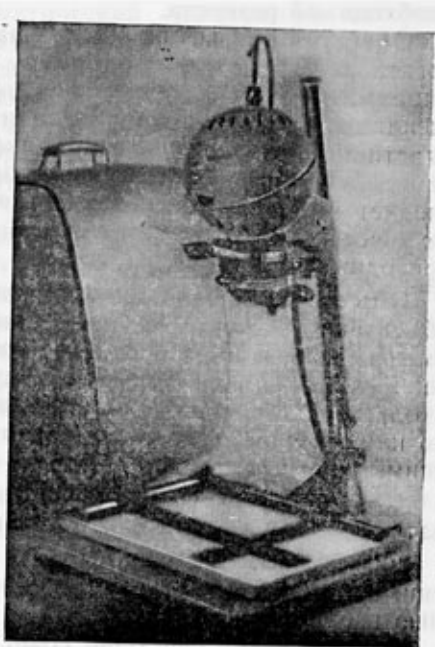
Прежние громоздкие увеличительные приспособления, расположенные горизонтально, уступили место вертикально поставленным аппаратам. Появившиеся за последнее время типы увеличительных аппаратов занимают очень мало места, причем они всегда находятся в состоянии полной готовности к работе. Положительными чертами этих аппаратов являются: их надежность, удобство пользования ими и наилучшее использование источника света. Если же от увеличительного аппарата требуется, помимо всего этого, также и быстрота работы, то такой аппарат может быть снабжен специальными приспособлениями. Некоторые увеличительные аппараты имеют направленное освещение и снабжены конденсором, другие — рассеянное, без конденсора. Существуют увеличительные аппараты, оборудованные устройством для автоматической наводки объектива на резкость или снабженные не только выключателями ножного

действия, но и электрическими контрольными часами для регулирования продолжительности выдержки и многим другим. Встречаются также полуавтоматические аппараты, у которых объективы устанавливаются на резкость при помощи соответствующей шкалы. Некоторые аппараты оборудованы приспособлением для придания экрану наклонного положения или же сами могут принимать такое, что очень важно для выправления линий, скошенных в фотографическом изображении. Все это упрощает процесс увеличения фотоснимков.

Аппараты без конденсоров, работающие с рассеянным светом, дают с нормальных негативов нормальные увеличения. Аппараты, снабженные конденсорами, дают с таких же негативов более контрастные отпечатки. Значение конденсора сводится к приданию лучам, исходящим от точечного источника света, параллельного направления. Благодаря этому, во-первых, достигается равномерное просвечивание негатива и, во-вторых, значительно увеличивается сила света, что позволяет сокращать продолжительность выдержки. При работе с конденсором может обнаружиться «эффект Калье», который заключается в излишнем воспроизведении имею-



Увеличительный аппарат марки «Мануфок II», пригодный для самого разнообразного его применения.



Удачно сконструированный и легко транспортируемый аппарат марки «Адьютар».

щихся на негативе царалин, потертых мест и карандашной ретуши. Действие названного эффекта может быть снижено путем установки матового стекла у конденсора, в результате чего увеличенное изображение приобретает большую мягкость.

Комплектование современных увеличительных аппаратов, выпускаемых в ГДР, унифицировано. Все аппараты снабжаются конденсорами в сочетании с матовым светом.

При выборе объектива для увеличительного аппарата рекомендуется пользоваться нижеследующими советами.

Объектив должен обеспечивать увеличение всего изображения, имеющегося на пластинке или пленке, то есть длина фокусного расстояния должна равняться диагонали пластинки или пленки. Излишне большое фокусное расстояние требует увеличение расстояния до экрана, что осложняет работу.

Далее, объектив должен быть настоящим анастигматом. Часто бывает так, что у объектива, носящего гордое название «анастигмат», плохо отрегулирована способность увеличенно воспроизводить равномерное по своей резкости изображение. В таких случаях увеличенное изображение получается резко очерченным только посредине, между тем как по его краям резкость отсутствует. Бывает и наоборот: при наводке на края изображения середина его лишается необходимой резкости.

Объектив проверяют обычно наводкой его при помощи пробного негатива. Его можно изготовить самому путем расцарапывания в шахматном порядке эмульсии негатива, пользуясь для этой цели стеклальной бумагой. Тонкие линии, образовавшиеся на пробной пластинке, позволяют чрезвычайно точную наводку объектива для определения степени потери резкости. Во время наводки объектива следует частично заслонить его или же задифрагмировать. Для технических работ объективы с описанными дефектами вообще не пригодны.

Объективы со слишком коротким фокусным расстоянием, то есть объективы, которые не полностью воспроизводят изображение, имеющееся на пластинке или пленке, вызывают нерезкость увеличенного изображения, появляющуюся в его углах. Одновременно наблюдается постепенное уменьшение освещенности изображения по направлению к его краям, вследствие чего углы в увеличенном снимке оказываются пониженной плотности.

Само собой разумеется, что конденсор тоже должен соответствовать формату негатива, подлежащего увеличению.

Объективы, предназначенные для увеличения малоформатных снимков, должны обладать особо высокой способностью к смягчению изображения.

В заключение еще один совет. Если увеличенный снимок имеет крупнозернистый вид, то это нежелательное явление можно избежать, пользуясь мягкорисующим и не особенно светосильным объективом.

## Негативный материал

Современная техника по изготовлению светочувствительных эмульсий обязана своим развитием неустанным исследованиям, завершившимся общим прогрессом в этой области. Исследовательская мысль была направлена главным образом на увеличение общей чувствительности эмульсии и, в частности, на повышение чувствительности к красным лучам. Одновременно стремились к возможно большей мелкозернистости эмульсионного слоя.

Основное требование, которое предъявляется к негативному материалу, предназначенному для портретной фотографии, — это хорошая, тонко оттененная передача красных тонов, позволяющая обходиться без ретуши. В то же время не рекомендуется применение негативного материала с повышенной чувствительностью к красным лучам, так как неправильная, слишком светлая передача красных тонов снижает сходство портрета с оригиналом. Слабо окрашенные губы, например, теряют в изображении свою действительную форму, а фон голубых глаз становится чересчур темным. Такая искаженная передача тонов особенно явно наблюдается на снимках, сделанных при свете обыкновенных электроламп, который имеет заметно красноватый оттенок, вызывающий указанное изменение тонов. Именно по этой причине следует, как правило, предпочитать изохроматический негативный материал сенсibilизированному к красным лучам. Интересно, что съемки, сделанные при помощи моноклей и полуахроматов, тоже выигрывают от применения орто- и изохроматического негативного материала, так как при чрезмерной чувствительности эмульсии к красным лучам хроматическая aberrация проявляется в значительно меньшей степени, вследствие чего портрет теряет в своей художественной ценности.

В качестве образца вполне современной противоореальной пленки можно назвать катушечную пленку «Агфа-Изопан 21/10 ДИН»<sup>1</sup>. Пленку выпускает народное предприятие «Агфа-Вольфен» специально для портретных снимков. Она изохроматически сенсibilизирована и снабжена матовым контрслоем. Этой пленкой можно с успехом пользоваться для съемок, производимых как при дневном освещении, так и при свете электрофотоламп. Выраженная в про-

	К цветам			
	синему	зеленому	желтому	красному
При искусственном освещении <sup>2</sup> . . . . .	100	60	90	160
При дневном освещении .	180	50	50	80

<sup>1</sup> Примерно ГОСТ-65. (Прим. перев.).

<sup>2</sup> При лампах «Нитрафот Б» (Nitraphot B) или «Нитрасвет» (Nitalicht).

центах светочувствительность упомянутой пленки составляет согласно шкале, разработанной названным предприятием.

### **Мелкозернистость**

Сама по себе мелкозернистость бромосеребряной эмульсии не представляет собой ничего нового. В прежние времена росту светочувствительности негативного материала сопутствовало **увеличение** зерен эмульсии. Современные способы изготовления эмульсионного слоя обеспечивают такую степень мелкозернистости, которая оставила далеко позади всё до сих пор достигнутое.

Особенно заинтересована в мелкозернистости малоформатная фотография, так как она связана с последующим увеличением снимков до сравнительно крупных размеров. Можно даже сказать, что повышение степени мелкозернистости способствовало успеху, которым в настоящее время пользуется малоформатная фотография.

### **Проявление при свете лабораторного фонаря**

Проявление панхроматического негативного материала не лишено некоторых трудностей по той причине, что при слабом синезеленом свете лабораторного фонаря не представляется возможным наблюдать за ходом проявления. В лучшем случае удается лишь определить по некоторым признакам правильность экспозиции. В такой обстановке об уверенности в работе, конечно, не может быть и речи.

Весьма практичным мероприятием, не причиняющим сколько-нибудь существенных неудобств, является десенсибилизация негатива, особенно при условии, если средство, понижающее чувствительность негативного материала, может быть заранее добавлено к проявителю, как например, при десенсибилизации с помощью препарата «Пина-вейс» (Агфа)<sup>1</sup>. Таблетку этого средства растворяют в небольшом количестве горячей воды, после чего раствор добавляют к жидкому проявителю. Сначала проявляют в течение трех минут в полной темноте, а затем продолжают проявление при свете обыкновенного красного фонаря.

### **Применение светофильтров для воспроизведения цветовых тонов**

Благодаря повышению светочувствительности негативного материала пользование светофильтрами намного упростилось<sup>2</sup>. Съемки при искусственном освещении почти не требуют применения желтых светофильтров с целью улучшения передачи цветовых то-

<sup>1</sup> Отечественная промышленность изготавливает десенсибилизатор «Пинакрип-тол — зеленый».

<sup>2</sup> Вопросам применения фильтров посвящена книга д-ра инж-ра Франца Венцеля, вышедшая под названием «Светофильтры Агфа». Изд. народного предприятия Вильгельма Кнаппа в Галле.

В. В. Дмоховский. Применение светофильтров на натурной съемке. Искусство, М., 1956.

нов. Надобность в таких светофильтрах возникает лишь в единичных случаях, например, при съемках людей, одетых в цветные костюмы. Пользование светло-желтыми фильтрами во время съемок объективами, хроматически не полностью откорректированными, должно, теоретически рассуждая, увеличить резкость снимков, так как эти светофильтры поглощают сине-фиолетовые лучи, появляющиеся при хроматической аберрации.

Если имеются основания опасаться понижения напряжения в электрической сети или резких колебаний силы тока, то в случае применения негативного материала, значительно сенсibilизированного к красным лучам, пользование синими светофильтрами очень малой плотности окажется вполне целесообразным.

Наблюдается следующее явление: красные лучи воспроизводятся на панхроматическом негативном материале в более светлом тоне, чем они имеют его в действительности. Телесный цвет передается чересчур светлым и приобретает тон, присущий гипсу.

Другой пример: белок глаза имеет синеватый оттенок. Часто этот тонкий нюанс пропадает на негативе; он воспроизводится темным, и поэтому белок глаза теряет свойственное ему свечение. Глазной белок слабо контрастирует с красноватыми краями глаза, ему недостает белых тонов, придающих характерный блеск. То же самое явление может иметь место и в других случаях воспроизведения нежных синеватых тонов.

Смеющийся рот, губы которого в результате неправильного применения светофильтров получились на снимке слишком светлыми, становится невыразительным, так как он теряет свою форму. Внимательно рассматривая такой снимок, убеждаешься в том, что ему чего-то недостает. Оказывается, что отсутствуют контуры рта, которыми нередко обуславливается сходство с оригиналом. Поэтому способ обведения контуров рта у женщин, у которых губы имеют светло-красный оттенок, следует признать вполне уместным в таких случаях. Для этой цели можно пользоваться фиолетово-красной губной помадой. Если применяется ортохроматический негативный материал, то подкрашивание должно быть произведено с большой осторожностью, так как в противном случае рот может получиться излишне темным и поэтому показаться навязчивым. Такой результат возможен, например, после применения для подкрашивания губной помады, обладающей цветом густой красной киноvari.

---

## Помещение для съемок и его осветительные устройства

### Простейшее помещение для съемок

Стеклянный павильон с его традиционным северным светом, создающим скучное, никогда не меняющееся настроение, с его раздвижными занавесками, устарелыми аксессуарами и раскрашенными задниками безвозвратно ушел в прошлое. Вместе с ним исчез так же стереотипный «средний» портрет.

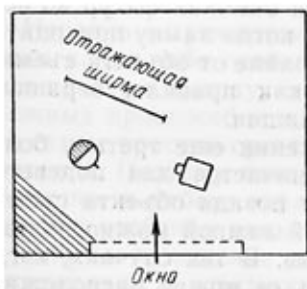
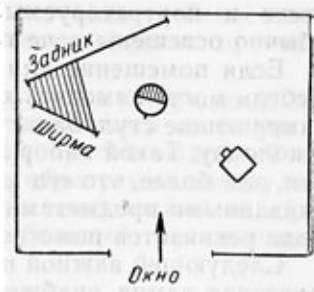
В настоящее время достаточно располагать лампой накаливания, чтобы превратить в ателье любое помещение.

Комната глубиной в 5—6 метров со светлоокрашенными стенами может вполне служить помещением для съемок. Для заднего плана лучше всего подходит стена, расположенная напротив окна. Чтобы телесный цвет лучше выделялся на фоне этой стены, ее следует окрасить в серый цвет. Желательные для съемки условия могут быть созданы соответствующим освещением или затенением стены.

В качестве дополнительного задника можно пользоваться обтянутой деревянной рамой: Чем она выше, тем лучше. Рекомендуется обшить ее с двух сторон гладким неблестящим материалом. Этот подвижный задник, установленный на ножках, применяется для съемок, производимых по диагонали комнаты, например, при дневном освещении. Во избежание монотонности снимков задник можно украшать декоративными платками или обоями, или же подвешивать на нем картины. Следующий, примерно такой же аксессуар одинаковой с предыдущим высоты, но более узкий, окрашенный с одной стороны в светлый, с другой — в темный цвет, представляет собой ширму, которой пользуются для смягчения тона заднего плана со стороны падающего света или же для отражения света на теневую сторону портретируемого.

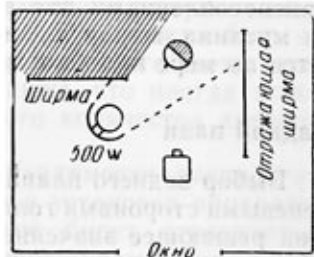
Если, например, объект съемки поместить при дневном свете так, как это изображено на приведенной ниже схеме, то указанная ширма служит для уменьшения резкости тона заднего плана. В этом случае ярко освещенная голова модели окажется на более темном фоне, в результате чего портрет произведет более спокойное и законченное впечатление.

Дневное освещение. Ширма заслоняет задник со стороны падающего света. Освещенная голова портретируемого хорошо выделяется на более темном фоне задника. Освещение уравновешено.



Дневное освещение. Ширма служит для осветления теней.

Здесь ширма служит для отражения света. Такая ширма вообще может найти самое разнообразное применение.



При искусственном свете роль заднего плана выполняет стена, противоположная окну. В данном случае дневной свет создает общее освещение, используемое для осветления теней. Основное освещение обеспечивает искусственный свет, который падает на задний план, ярко освещая его. Поэтому задний план необходимо несколько затенить с тем, чтобы освещенное лицо объекта съемки достаточно выделялось на нем по своему тону.

Для затенения ограниченных площадей полезно располагать небольшими картонными «флагами», прикрепленными к древкам. Ими заслоняют свет там, где это требуется. При их помощи можно придать более темный тон, например, рукам. Смягчение тона рук необходимо даже тогда, когда съемка производится при дневном



свете и портретируемый помещен вблизи окна, так как руки обычно освещены ярче головы.

Если помещение для съемок не обставлено, то отсутствующую мебель могут заменить ящики разной величины. Требуются ящики, заменяющие стул, банкетку, низкий стол удлинённой формы, тумбу и колонну. Такой набор заменителей мебели очень практичен и удобен, тем более, что его можно по желанию расширять. Обзаведение указанными предметами не связано с трудностями. Наличие такого рода реквизитов помогает разнообразить съемки.

Следующей важной принадлежностью ателье является фотографическая лампа, снабженная рефлектором и установленная на штативе, который не должен быть слишком низким. Высота штатива имеет существенное значение, особенно при съемках фигур во весь рост или групп, то есть во всех тех случаях, когда лампу приходится отодвигать на сравнительно далекое расстояние от объекта съемки. Нормальная потребность в фотолампах, как правило, ограничивается двумя мощностью по 500 ватт каждая.

Небесполезно иметь в своем распоряжении еще третью, более слабую лампу со штативом. Она предназначается для подсветки заднего плана, для чего ее устанавливают позади объекта съемки так, чтобы ее спереди не было видно. Этой лампой можно пользоваться также для освещения нижней точки. В тех случаях, когда требуется осветить чересчур глубокие тени, ее можно расположить и впереди камеры. Фотографические лампы обычно снабжаются приспособлениями для рассеивания света, которые изготавливаются из муслина, марли или нейлона. Этими приспособлениями пользуются по мере надобности в них.

## **Задний план**

Выбор заднего плана и согласование его тона с освещенными и теневыми сторонами головы модели имеют для портретной фотографии решающее значение, главным образом в отношении создания общего впечатления, которое должен произвести портрет. Здесь фотографу представляется случай проявить свой художественный вкус и показать своеобразие.

Рельефные лица с очень темным цветом кожи производят на темном фоне более спокойное и собранное впечатление.

Нежная, бесцветная кожа, однообразная по своему тону выигрывает от светлого воздушного фона.

Совершенно черный задний план часто придает портрету нежелательную резкость, в то время как совершенно белый задний план лишает его пространственности.

Ни освещенная, ни теневая стороны заднего плана, граничащие с головой или одеждой портретируемого, не должны совпадать по своим тонам с оттенками последних. В противном случае контуры модели сольются с задним планом и лишатся своей выразительности. Более всего отвечает своему назначению оттененный задний

план, на котором темные тона постепенно переходят в более светлые. Такой задний план облегчает определение эффекта, производимого действием света и тени.

Оттеняют задний план следующим образом: в одном из углов заднего плана устанавливают со стороны падающего света узкий передвижной задник, например ширму, или другой подобный ей предмет; ширму поворачивают, меняя угол, образуемый между ней и задним планом, и одновременно удаляют и приближают ее, в результате чего задний план затеняется в большей или меньшей степени.

### **Обстановка помещения для съемок**

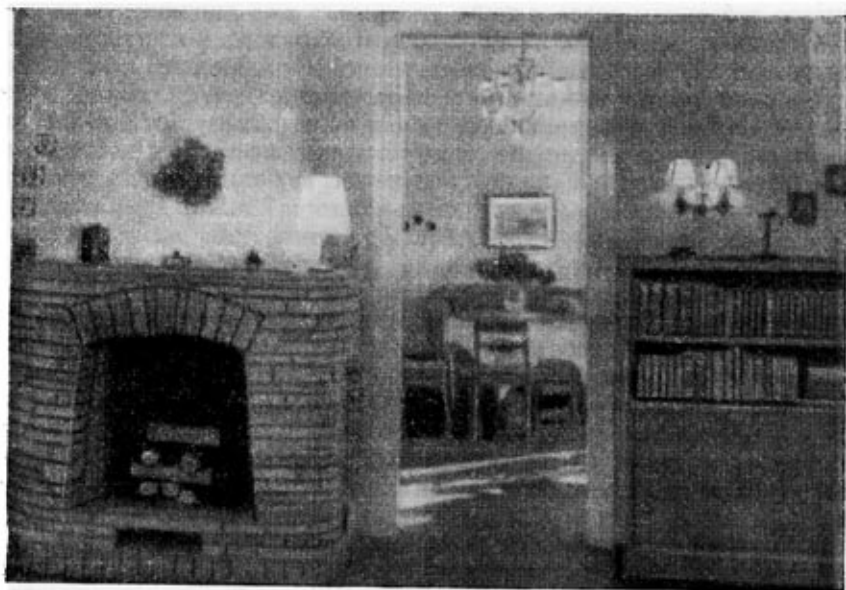
Нередко встречаются хорошие портреты, полученные без помощи каких-либо особенных вспомогательных средств. Это позволяет прийти к выводу, что применение созданных с большим трудом сложных приспособлений не всегда приводит к намеченной цели и что самые простые средства часто обеспечивают получение лучшего портрета. Поэтому следует решительно отказаться от убеждения, что успех в работе гарантирован только в том случае, если прибегать к особенно замысловатым приспособлениям.

Иногда помещение для съемок обставляют всеми мыслимыми декорациями и осветительными устройствами, без учета практической ценности таковых, то есть упускают из виду самое существенное. Превращение помещения для съемок в уютную жилую комнату следует приветствовать. Но нельзя забывать, что должна быть сохранена возможность попадания в комнату солнечного света, столь важного для портретной фотографии, а также, что иногда может потребоваться наличие в комнате изрядного количества дневного света.

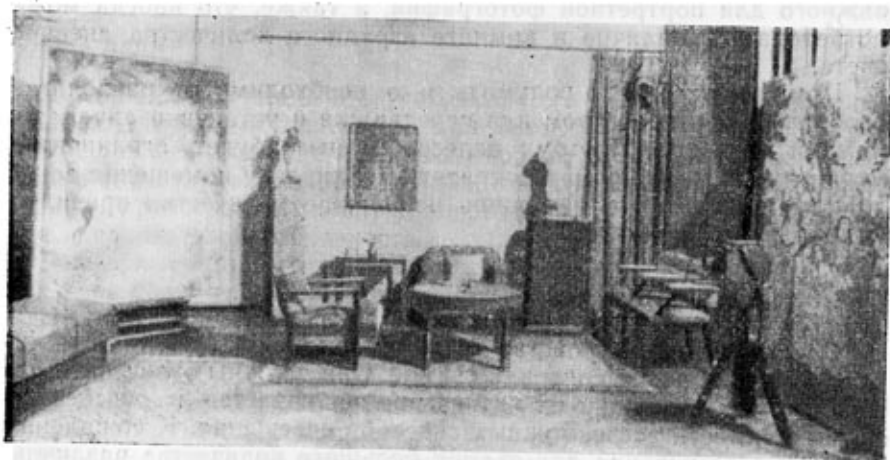
Помимо этого надо подумать и о необходимости располагать свободным пространством для передвижки и установки аппаратов, ламп и задников. Поэтому целесообразным будет ограничиться украшением только стен и сократить мебелировку помещения до минимума, установив в нем лишь небольшое количество правильно подобранных предметов.

### **Устройство освещения**

Осветительные устройства являются самой существенной частью оборудования помещения для съемок. Они должны отличаться разнообразием, поскольку их назначение заключается в обеспечении осуществимости всевозможных способов освещения. К сожалению, наличие в помещении для съемок большого количества различных ламп на штативах и проводов для подводки к ним тока препятствует свободному продвижению. Поэтому более целесообразным является подвесное осветительное устройство. Оно представляет собой сборку из рельсов, смонтированную на некоторой высоте вдоль



Ателье, имеющее вид жилой комнаты (фотография Гекмана в Майсене).



Пример обстановки ателье.

помещения и служащую опорой для так называемой световой ванны, которая, в свою очередь, представляет собой жестяной ящик с 3—4 лампами накаливания, снабженный приспособлением для рассеивания света. Между двумя продольными рельсами находится поперечный рельс, движущийся на роликах (назовем эту часть устройства тележкой). К тележке прикреплен корпус световой ванны, которому придана способность вращаться вокруг своей оси. Возможность движения тележки назад и вперед по рельсам обеспечивается тросом и лебедкой. Ванна подвешена к поперечному рельсу подвижно, благодаря чему ей можно придавать любое требуемое положение. Подача тока к лампам в ванне осуществляется от потолка помещения.

В одном конце продольных рельсов могут быть установлены два подвижных прожектора по 500 ватт. Этими прожекторами пользуются для освещения объекта съемки сзади. В другом конце продольных рельсов можно подвесить две одиночные лампы.

Для небольших помещений вполне пригодны прикрепляемые к стене алюминиевые стойки высотой в 2,5 метра, снабженные передвижными и одновременно растяжными плечами, которые можно закреплять на любой высоте. На плечах стоек подвижно устанавливаются различные осветительные приборы, дающие прямой и рассеянный свет.

Располагая описанными осветительными устройствами вспомогательного значения, можно установить на отдельно стоящих штативах приборы для основного освещения. Штативы должны быть по возможности снабжены роликами.

## **Рефлекторы и штативы для ламп**

Особое внимание необходимо уделять конструкции рефлектора. Источник света, помещенный в узкий рефлектор, дает более резкое освещение, чем тот же источник, находящийся в широком рефлекторе. Широкий рефлектор способствует рассеиванию излучения, вследствие чего свет становится менее резким. Одновременно снижается и резкость тени: прямая тень смягчается, а полутона удлиняются. Такой свет называется мягким.

Назначение рефлектора — собирать лучи, исходящие от лампы, и обеспечивать максимально возможную светоотдачу. Эти свойства рефлектора обуславливаются его формой. Рефлектор, который лучше использует кривую распределения света, способен отбрасывать большее количество такового.

Некоторые новые типы рефлекторов снабжены зеркальным устройством. У таких рефлекторов лампа находится в фокусе вогнутого зеркала, расположенного позади нее. Лампа собирает лучи в пучок, который отбрасывает более интенсивный и острый свет.

Чем более нить накала приближается по своему внешнему виду к форме точки и чем ближе она находится от фокуса вогнутого зеркала, тем эффективнее окажется светоотдача.

Очень часто не обращают должного внимания на предупреждение завода-изготовителя рефлектора о том, что номинальная мощность данной марки может быть гарантирована только при условии пользования теми типами ламп, для которых рефлектор сконструирован. Большая лампа, которая находится в слишком малом рефлекторе и поэтому выступает за его край, излучает не только прямой, но и боковой свет, в результате чего степень ее светоотдачи оказывается невысокой. Между тем хороший зеркальный рефлектор обладает способностью многократно увеличивать интенсивность света. Если лампу установить в рефлектор подвижно, то световой конус можно направить так, что в определенной точке образуется световое пятно большой интенсивности.

**Прожектор**—это осветительный прибор, действие которого основано на принципе зеркального отражения света. Параллельные лучи, падающие на поверхность вогнутого зеркала, собираются в его фокусе, который находится на расстоянии половины его радиуса. В обратном случае, то есть когда в фокусе зеркала находится точкообразный источник света, зеркало отражает направленные параллельные лучи, которые можно объединить при помощи собирающей линзы. Эта линза, в свою очередь, собирает лучи в фокусе, благодаря чему создается возможность лучшего использования света, направляя его на определенную точку. Прожектор обладает способностью посылать свой светлый собранный пучок лучей на большое расстояние без уменьшения яркости света. Если источник света должен давать менее концентрированное и более мягкое освещение, то перед лампой устанавливают рассеивающее приспособление, которое представляет собой кольцо, обтянутое тонким материалом (тюлем, марлей, нейлоном и тому подобным).

Когда необходимо осветить ровным светом значительную площадь или когда требуется равномерно осветить, например, целую группу людей, то в таких случаях возникает надобность в расширении поля действия источника света. С этой целью устанавливают несколько ламп рядом друг с другом, то есть составляют упомянутую выше световую ванну. Для этого, как уже было сказано, помещают в жестяную коробку от трех до четырех или более фотографических ламп, устанавливая их на небольшом друг от друга расстоянии. Коробку подвешивают на требуемой высоте. В частности, для освещения всей фигуры портретируемого вполне пригоден набор вертикально расположенных софитов.

Свет от любой открытой лампы дает одну прямую резкую тень. Следовательно, три-четыре рядом помещенные лампы дают такое же количество указанных теней, находящихся на таком же друг от друга расстоянии. Путем применения рассеивающего приспособления эти отдельные тени можно соединить в одну сплошную мягкую тень.

Световой ванной обычно пользуются для постоянного переднего освещения. Она равномерно освещает помещение и, таким образом, способствует его общей освещенности. Но основное освещение дают

отдельно стоящие лампы, интенсивность света которых можно по желанию регулировать. Эти лампы создают «ведущее» освещение, между тем как световая ванна играет роль лишь дополнительного источника. Весьма удачное комбинированное освещение получается в результате сочетания света от далеко расположенной световой ванны с акцентированным светом прожектора.

Следует еще раз указать на важность соблюдения требуемой высоты расположения ламп. Большинство неудач фотографов-портретистов, причиной которых является ненадлежащее освещение, объясняется неправильным применением штативов для ламп. Если речь идет об освещении только головы портретируемого, то в таком случае достаточно поднимать штатив до 2—2,5 метров. Если же приходится отодвигать лампу, как например, при съемках фигур во весь рост, то более высокая установка лампы окажется неизбежной, ибо в противном случае край резкой тени, падающей на задник, получится на высоте головы, что всегда создает очень невыгодное впечатление. Нормальные штативы для ламп обеспечивают удовлетворительное освещение сидячих моделей; они пригодны и для поясных портретов. В целях равномерного освещения стоящих моделей лампа должна находиться в отдалении. Поэтому в данных случаях требуются более высокие штативы. Вообще говоря, чем дальше отодвинута лампа, тем выше должен быть ее штатив. Световой конус должен находиться под углом примерно в  $45^\circ$  по отношению к голове модели.

### Нагрузка осветительной линии

**Ампер и вольт.** Единицей измерения силы тока является не вольт, а ампер. Поэтому следует говорить: линия находится под напряжением в 220 вольт. Напряжение в линии сравнимо с давлением в водопроводной сети. Этим объясняется, что во многих языках существует выражение «электрическое давление». Силу электрического тока, проходящего через данную линию, можно установить только на основании показаний соответствующего измерительного прибора. Сила тока в линии растёт по мере увеличения количества и мощности присоединенных к ней и включенных в нее ламп. Электрическая мощность линии измеряется в ваттах (вольт  $\times$  ампер). Киловатт равен 1000 ваттам. Мощность ламп накаливания обозначается в ваттах, дуговых — в амперах. Максимальное количество ламп, возможное к включению в данную линию, определяется допустимой ее нагрузкой, которая ограничивается предохранительным устройством. Лампы накаливания включают параллельно. Две таких лампы, последовательно включенные, горят, грубо говоря, при половинном напряжении, вследствие чего они излучают красноватый свет. Сила света уменьшается при этом больше чем наполовину.

Лампы накаливания следует оберегать от перенагрузки, так как в противном случае срок службы их значительно сокращается.

Фотографу-портретисту, которому приходится снимать в незнакомых ему помещениях при искусственном свете, необходимо прежде всего ознакомиться с электроснабжением данного помещения. В этих случаях отправной точкой может послужить закон Ома, который подскажет ему следующую формулу:

вольт  $\times$  ампер = ватту (единице электрической мощности);

ватт : вольт = амперу (единице силы электрического тока).

Пример. Электрическая сеть квартиры, находящаяся под напряжением в 220 вольт, рассчитана на максимальную нагрузку в 6 ампер. Согласно приведенной формуле электрическая мощность сети составляет: 220 (вольт)  $\times$  6 (ампер) = 1320 ваттов. Следовательно, имеется возможность включения в сеть, без риска ее перегрузки, двух фотографических ламп по 500 ваттов каждая; остающиеся неиспользованными 320 ваттов могут пойти на подсветку.

Другой пример. При напряжении в 110 вольт и 5 ампер можно включить только одну лампу в 500 ваттов, а остаток 50 ваттов употребить на дополнительное освещение.

Если имеется потребность в неограниченном освещении, создаваемом при помощи электрофотоламп, то, естественно, возникает вопрос о количестве света, которое можно получить от данной сети. Правда, максимальная нагрузка сети определяется предохранителем и не может превышать в преобладающем большинстве квартир 6 ампер. Однако, если мы сравним между собой количество света, которое можно извлечь из того или иного типа лампы, то придем к интересным результатам.

Возьмем пример, приведенный выше: сеть в 220 вольт и 6 ампер допускает предельную нагрузку в 1320 ваттов. Исходя из показателей, характеризующих световой поток ламп накаливания, которые составляют, в частности, для фотоламп типа В 11000 люменов, а для типа S — 9000 люменов, в данном случае можно применить один из нижеследующих вариантов:

а) мощность двух фотоламп типа В и одной фотоламп типа S составляет суммарно 1250 ваттов. Световой поток этих ламп, вместе взятых, равен 31000 люменам, то есть на 1 ватт приходится 24,8 люмена;

б) общая мощность пяти фотоламп типа S — 1250 ваттов, световой поток — 45000 люменов, или по 36 люменов на ватт;

в) общая мощность тринадцати фотоламп обычного типа по 100 ваттов каждая — 1300 ваттов, световой поток — 15340 люменов, или по 11,8 люменов на ватт;

г) общая мощность шести обыкновенных ламп накаливания по 200 ваттов каждая — 1200 ваттов, световой поток — 16500 люменов, или по 13,7 люменов на ватт;

д) общая мощность одной обыкновенной лампы накаливания в 1000 ваттов и одной такой же лампы в 300 ваттов — 1300 ваттов, световой поток — 22500 люменов, или по 17,3 люмена на ватт.

Лампы, выпускаемые специально для применения в фотографии, отличаются наиболее высокой светоотдачей<sup>1</sup>. Они при одинаковом потреблении тока дают больше света. Наименее выгодны малые фотолампы обычного типа. Наиболее выгодны фотолампы типа S, срок службы которых однако ограничен несколькими часами.

Тип лампы, шифр	Напряжение, в	Мощность, вт	Световой поток, лм	Колба
СЦ50	127	275	8 800	Каплеобразная
СЦ51	127	500	16 000	То же
СЦ52	220	275	8 000	"
СЦ53	220	500	14 500	"
ЗН5	127	300	4 300	Зеркальная
ЗН3	127	500	7 500	То же
ЗН7	220	300	3 600	"
ЗН8	220	500	6 400	"
К-10	12	50	1 000	Шаровая
К-12	110	300	6 450	Цилиндрическая
К-14	110	500	11 000	То же
К-15	110	750	17 250	"

### Цветовая температура источника света

В вопросе правильной передачи цветного тона существенную роль играет влияние на негативный материал цветовой температуры источника света. При этом очень важное значение имеет цветовой оттенок света.

Ближе всего к дневному свету ультрафиолетовые лучи дуговых ламп. Эти лампы действуют на фотоматериал весьма активно. Между тем в случаях применения панхроматического негативного материала более рациональным является пользование желтым светом, получаемым лампами накаливания. Такой свет способен заменить в указанных случаях желтый светофильтр, что позволяет обходиться без последующей ретуши. Помимо этого, лампы накаливания потребляют меньше энергии и горят спокойным светом, в то время как дуговые лампы требуют постоянного ухода за угольными электродами.

Не рекомендуется работать с обыкновенными лампами накаливания, скажем, мощностью в 200 ватт каждая. Сравнивая эти лампы со специальными фотографическими, нельзя не заметить, что они излучают свет, который сам по себе имеет красноватый отте-

<sup>1</sup> Основные характеристики отечественных ламп, применяемых при фотосъемке.



нок. Если к тому же принять во внимание возможность понижения напряжения в сети, то очевидной становится неизбежная в таком случае необходимость фотографирования при свете, обладающем выраженно красным оттенком. Известно, что красные тона, свойственные коже и губам, воспроизводятся на негативе в значительно искаженном виде. Они становятся слишком бледными, а поэтому лица производят малокровное впечатление, в то время как синие тона глаз передаются чересчур темными, что нередко приводит к существенному нарушению сходства портрета с оригиналом.

**Примечание.** Цветовая температура указывает на спектральное распределение энергии излучения и характеризует спектральный состав света, например, свет лампы накаливания соответствует цветовой температуре 2300—2800° К.

Затронутые выше вопросы требуют проявления в соответствующих случаях особой осторожности.

### Электронно-импульсные лампы

Современная техника фотографирования обогатилась появлением нового вида осветительного прибора высокого напряжения. Действие прибора основано на электрическом импульсном разряде, который происходит в стеклянной трубке, наполненной разреженным газом. Этот разряд проявляется в виде чрезвычайно яркой, очень короткой вспышки.

Важнейшей составной частью электронно-импульсной лампы является электрический конденсатор, который посредством выпрямителя тока высокого напряжения получает нагрузку минимум в 2500 вольт. Питание конденсатора током осуществляется либо от сети либо от галетной батареи.

Затвор фотографического аппарата приводит в действие включатель, при помощи которого конденсатор присоединяется в момент работы затвора к разрядной трубке. Последняя представляет собой витую стеклянную трубку, заключенную в стеклянную колбу. Заполнителем для трубки служит газ ксенон, который излучает белый свет, похожий на дневной. Разрядное устройство помещено в зеркальном рефлекторе. После вспышки лампу необходимо зарядить, вслед за чем может быть немедленно произведена следующая съемка.

Электрическое устройство лампы обычно помещают в сумку, снабженную ремнем, который можно перекинуть через плечо. В этой же сумке находится аккумулятор, питающий лампу. Сама лампа имеет приспособление для ее прикрепления к фотографическому аппарату. Такой способ установки лампы вполне приемлем для фоторепортеров. При портретных съемках лампа должна быть расположена сбоку от аппарата. В тех случаях, когда съемку требуется произвести быстро, лампу можно держать в вытянутой руке, не занятой во время фотографирования.

Поскольку спектр вспышки соответствует спектру солнечного света, электронно-импульсная лампа пригодна и для цветной фотографии. Светоотдача одного из типов сверхмощной электронно-импульсной лампы достигает 10 миллионов люменов. У такой лампы напряжение в момент разряда равняется 2500 вольтам, а температура — 6000 градусов. Благодаря этому цветовой оттенок света, излучаемого этой лампой, особенно близко подходит, как было упомянуто, к цветовому тону солнечного света. Описываемая лампа позволяет снимать объекты, движущиеся с такой быстротой, которую шторно-щелевой затвор не в состоянии уловить даже при самой короткой выдержке.

Предпосылкой надежности работы электронно-импульсной лампы является точная синхронизация вспышки с действием затвора фотоаппарата. Если аппарат оборудован центральным затвором, то находящийся в нем фотографический материал в течение всей выдержки целиком доступен для световых лучей. Во время же действия шторно-щелевого затвора пластинка или пленка экспонируется лишь постепенно. По этой причине аппарат, снабженный шторно-щелевым затвором, необходимо подготовить к съемке при вспышке так, чтобы ширина щели позволила экспонировать всю пластинку или пленку сразу, что осуществимо при условии установки затвора на выдержку продолжительностью в  $1/20$  секунды. И в данном случае требуется, конечно, самая точная синхронизация вспышки с действием затвора.

Спокойнее работать с центральным затвором, который допускает уменьшение продолжительности выдержки до  $1/250$  секунды. Во время указанной выше выдержки в  $1/20$  секунды может произойти преждевременное экспонирование фотоматериала, предшествующее вспышке, особенно в тех случаях, когда съемка производится при более или менее интенсивном дневном освещении. Это может иметь своим последствием искажение изображения движущегося объекта и вызвать появление на негативе смазанных мест. Наоборот, синхронизация вспышки с действием центрального затвора создает возможность фотографирования даже объектов, ярко освещенных солнцем, в чем может возникнуть надобность, например, в таких случаях, когда солнечные лучи используются для осветления теней сзади.

Точкообразный источник бокового света обладает свойством придавать освещению некоторую резкость, избежать которую возможно при помощи второй электронно-импульсной лампы. Одновременность вспышки обеспечивается селеновым фотоэлементом. Из этого следует, что двухстороннее освещение можно создать и путем применения двух электронно-импульсных ламп.



Портретный фотозюд, охватывающий также окружение главной фигуры. На фоне искусно затемненной треугольной композиции второго плана выделяется ярко освещенная фигура дирижера, сфотографированного при помощи электронно-импульсной лампы. Съемка, осуществленная фоторепортером, свидетельствует о наличии у него уверенного чувства формы наряду с пониманием важности впечатления, которое должен произвести портрет.

Фото Рихарда Петера (младшего). Аппарат «Экзакта Варекс»

## Задача фотографа-портретиста

### Воспроизведение — изображение — портрет

Фотограф, направляя свою камеру на лицо человека и приводя в действие затвор аппарата, создает **воспроизведение** объекта съемки. Линза вместе со светочувствительным слоем фотографического материала хладнокровно с математической точностью фиксируют внешность фотографируемого, благодаря чему его облик воспроизводится часто с такой детализацией, которая живописцу недоступна.

И тем не менее воспроизведение модели еще не представляет собой ее изображения. Только когда бесчувственную линзу направляет «видящий глаз», когда человек, стоящий за камерой, обладает высокой культурой видения и переживания, когда он понимает значение действительного использования пространства и надлежащего членения элементов картины, тогда рождаются условия для возникновения изображения.

Если при создании воспроизведения облика человека принимается во внимание его индивидуальность и одновременно выполняются все требования художественного изображения, в таком случае получается **портрет**. Следовательно, портрет является сознательным изображением модели, которое скомпоновано глазом художественно видящего человека и прочувствовано психологом, сумевшим вникнуть в существо изображаемого им индивидуума. Каким мы видим окружающий нас мир с населяющими его людьми, такими будут и создаваемые нами светописные изображения.

Учитывая изложенные соображения, необходимо строго различать между воспроизведением объекта, получаемым средствами фотографии чисто механическим путем, и художественно ошущенным его изображением.

Фотограф, который поставил себе целью создавать портреты, может найти превосходные образцы таковых среди творений лучших художников-портретистов всех времен. Произведения Дюрера, Гольбейна, Кранаха, Франса Гальса, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса и многих других художников-живописцев являются показательными иллюстрациями возможности разностороннего изображе-

ния человека. Изучение шедевров искусства возбуждает интерес к правилам и законам композиции, что должно способствовать облагораживанию стиля создаваемых нами фотопортретов.

### Восприятие индивидуальности

Портретирование — это одна из наиболее трудных задач, стоящих перед фотографией. Фотографу-портретисту дается задание в сравнительно короткий срок создать жизненно-правдивое изображение личности, сохранив все ее своеобразие.

Выражение лица человека постоянно меняется. Подобно тому, как в природе настроения, создаваемые игрой света и тени, быстро сменяют друг друга, так на лице человека отражаются его душевные переживания. Поэтому можно сказать, что у всякого человека много лиц; так как его характер складывается из множества различных элементов. Фотографическая камера способна запечатлеть только отдельные моменты, выхваченные из многообразия проявлений существа человека. Было бы ошибочным предполагать, что лицо и общий облик человека улавливаются наиболее объективно и правильно при помощи механически действующего фотографического аппарата. В таком случае портретом оказался бы любой случайный снимок человека, сделанный в любое время и при любом принятом им положении, вытекающем из его деятельности. Это было бы в корне неправильным.

Создать портрет — это значит сознательно и обдуманно изобразить личность, передать в ясной форме ее характерные черты; это значит, — пользуясь всеми имеющимися техническими возможностями, изобразить внешность и сущность человека. Портретист пытается найти образ человека, но не только внешний, а и тот, который скрывается за его лбом и глазами. Портрет можно назвать верным и искренним зеркалом, но только тогда, когда он непременно вызывает впечатление правдивости. Этим определяется качество портрета.

Хороший портрет получается не путем неуверенного экспериментирования над портретируемым, то есть путем многократного его поворачивания и придания ему разных положений. Фотографу надо уметь быстро находить правильное решение и немедленно приводить его в исполнение.

У фотографируемого не должно возникать ощущение, что он делает что-то не так, как надо. Поэтому фотографу нельзя долго заниматься им, например, придавать ему определенное положение, а затем снова отменять его; иными словами, нельзя мучить свою модель, пробуя на ней разные положения. Это либо вселяет в фотографируемого чувство неуверенности, либо заставляет его позировать. Целесообразнее прибегать к холостой съемке, то есть шелкнуть затвором, не раскрывая кассеты. После такой ложной съемки у фотографируемого обычно наступает ослабление напряженности;

он облегченно вздыхает и невольно принимает естественное положение. Этим моментом фотографу необходимо немедленно же воспользоваться.

От фотографа-портретиста требуется высокая степень наблюдательности и решительности, которые необходимы ему для того, чтобы извлечь из модели больше, чем способно дать простое воспроизведение его облика.

В силу приведенных соображений при портретировании особо важным является сначала правильно определить отличительные черты характера фотографируемого, а затем уже, основываясь на них, приступить к съемке.

## **Понимание значения фотопортрета**

Основные качества, определяющие ценность художественного произведения, у фотопортрета одни и те же, что и у любого другого вида художественного изображения. К этим качествам прежде всего относится содержание и одухотворенность. Затем произведение должно свидетельствовать о соблюдении автором законов художественного изображения, основанных на действии формы, на правильном использовании пространства, на линейной и световой композиции. Но главное — это правдивость изображения.

Максимально возможному выделению форм должно прежде всего способствовать надлежаще выбранное освещение. Следующим требованием является естественность положения, которое не должно производить впечатление позы, а вытекать из наличных в данный момент условий. Правильное положение не должно быть продиктовано фотографом, оно должно быть схвачено им. Фотографу надлежит только направлять поведение модели так, чтобы портретируемый принял непринужденное, совершенно естественное положение.

При этом, однако, следует иметь в виду, что не всякое естественное положение приемлемо для портретирования. Дело фотографа заметить это и вовремя исправить. Правильный в данном случае путь укажет фотографу понимание значения фотопортрета, заключающегося в том, что последний представляет собой по существу документ подлинной человечности. Но вступить на этот путь всецело зависит от самого портретиста. Если им руководит стремление к художественному творчеству, то его произведения приобретут одухотворенность и способность производить глубокое впечатление.

Изображение человека должно отличаться простотой и правдивостью. Чем глубже фотограф проникнет в портретируемую им модель, тем больше расскажет о ней ее портрет, тем больше раскроет он ее сущность. Положение и поведение портретируемого должны приходить сами собой; все должно быть так, как это приносит с собой сама жизнь, то есть безыскусственным и правдивым. Только тогда портрет окажется содержательным и приобретет действительную художественную ценность.



Двойной портрет требует очень умелой расстановки фигур, так как из фотографии с достаточной ясностью должна усматриваться внутренняя связь, существующая между портретируемыми. В данном случае стоявшая перед фотографом задача — изобразить новобрачных, придав им равновесное выражение, — выполнена с успехом в результате удачной группировки, а также благодаря настроению, созданному соответствующим, очень тонким освещением.

Фото Каролы Абель

Этот превосходный детский портрет, выхваченный непосредственно из жизни, отличается своей свежестью. Он создан страстным фотобителем в домашней обстановке.

Фото Людвиг Ширмера



Если сравнить между собой старые фотографии, которые иногда удается еще увидеть в запыленных семейных альбомах, то можно прийти к интересным констатациям. Особенно поучителен переход от периода, когда ретушь еще не применялась, а именно от пятидесятых — шестидесятых годов прошлого века к периоду, начавшемуся в восьмидесятых годах и продолжавшемуся до конца истекшего столетия. Не трудно убедиться в том, что в период, совпавший со сменой двух веков, показанные на фотографиях лица людей, даже очень умных, имеют ужасающе банальный и серый вид. Они кажутся бездушными, пустыми и абсолютно нехарактерными. Можно подумать, что в то время вообще не было характерных лиц. Но не модели виноваты в этом. Надо учесть, что одновременно с изобретением сухой фотографической пластинки появилась ретушь, применение которой привело к самым отрицательным последствиям. Так, например, стали удалять все морщины — следы, которые жизнь оставляет на лицах людей. Из фотографий того времени смотрят на нас пустые, бездушные, ослабленные маски. Причина опошления вкусов периода, о котором идет речь, кроется, во-первых, в неспо-



способности фотографов раскрывать образ человека и, во-вторых, в декадентстве, господствовавшем в те времена.

Но если мы продолжим перелистывать альбом назад, то мы увидим фотокарточки визитного формата, изображающие людей во весь рост. Положение, занятое каждым из них позволяет судить о его характере. В то время как люди, сфотографированные в конце века, похожи на фарфоровые изделия, их предшественники выглядят намного содержательнее. Последние представлены настолько значительными и характерными, что невольно представляешь себе их существо. Это объясняется отнюдь не большим умением фотографа, а правдивостью и неподдельностью способа изображения, применявшегося в то время, когда преобладающее большинство фотографий еще не ретушировалось. Мокрая коллодионная пластинка не допускала ретуши, которой столь бесцеремонно стали пользоваться в последующие времена. Поэтому мы видим перед собой настоящих людей, обладающих индивидуальным характером, людей, похожих на тех, которые изображены в самом начале истории фотографии, а именно во времена дагерротипии. Опытный глаз предпочитает дагерротипии снимкам, появившимся в последующих десятилетиях, в течение которых фотография опустилась до очень низкого уровня.

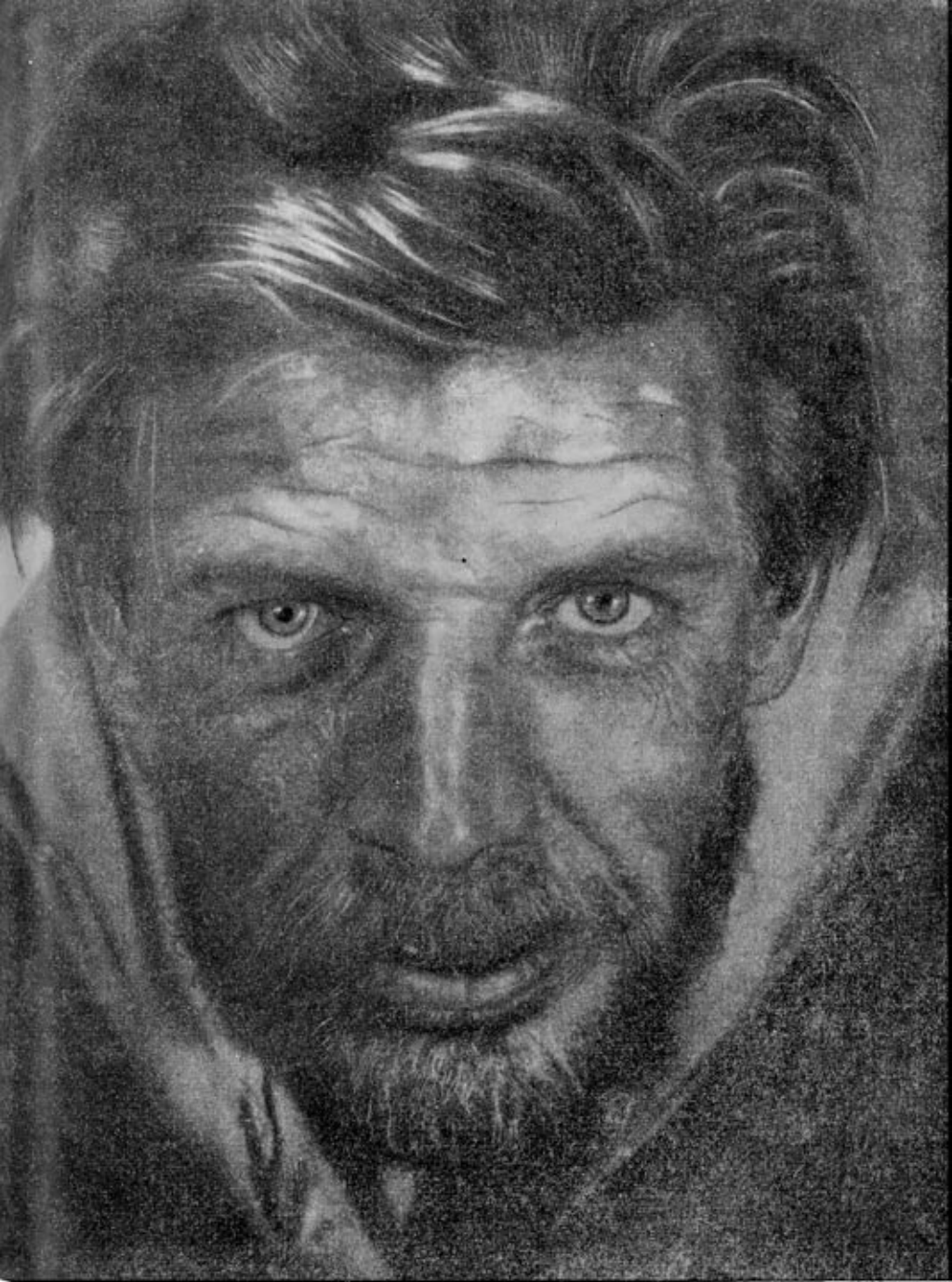
Старые мастера-фотографы не идеализировали свои модели. Этим объясняется впечатление убедительной правдивости, которое производят их работы. В этой связи нельзя не отметить, что некоторые современные фотографы настолько основательно «обрабатывают» выпускаемые ими портреты, что от живой модели остается не более как слащаво улыбающаяся маска.

## Реалистический портрет

Общественная и художественная задача фотографа заключается в портретировании известных и неизвестных ему лиц или, иначе говоря, в создании полноценного портрета любого человека. Следовательно, задача состоит не только в простом воспроизведении его облика.

Человек—это составная часть окружающей нас «объективной» действительности. Он выказывает не только свою непосредственно воспринимаемую внешность, но и обнаруживает свою сущность, скрытую за его обликом, свои духовные наклонности и особенности своего душевного склада. Облик и существо человека неотделимы друг от друга; они составляют одно целое.

Всякое воспроизведение одной только внешности—это натурализм. Реализм же придает изображению глубину и полноту. Реализм исследует те важные факторы, которые скрыты за обликом. Он стремится найти тот момент, когда существо проявляется в облике или, наоборот, когда облик, выйдя из состояния уравновешенного покоя, раскрывает свою сущность.



Удивительная выразительность лица и умных пытливых глаз достигнута в результате глубокого проникновения автора в образ модели, а также благодаря выбранному им способу освещения, придавшего портрету драматический оттенок. Данная работа относится к числу наиболее зрелых художественных произведений в области портретной фотографии.

Фото Каролы Абель: «Этюд актера»

Облик и существо находятся в состоянии непрерывного взаимодействия. Мы сознательно пытаемся найти облик в его органическом отношении к существу, а существо — в облике. В этом процессе обнаруживается постепенное приближение к глубокому пониманию реальности человека. Путь к достижению этой цели труден; он требует выдержки, чутья, творческой силы и мастерства.

Любое натуралистическое воспроизведение облика человека, отражающее только его внешность, не является портретом в глубоком смысле этого понятия или, выражаясь резче, оно не охраняет достоинства человека и уважения к нему, оно в корне негуманно. Между тем, одной из характерных черт гуманности является стремление к страстному изучению именно **человечного** свойства индивидуума и к раскрытию его истинного существа. В этом смысле подлинный реализм и гуманизм в искусстве уже давно слились воедино. Гуманизм, проявляющийся в борьбе за неприкосновенность человеческого образа, приобрел значение одного из основных принципов научной эстетики и находится в центре нашего эстетического мировоззрения.

Вместе с крупными переменами, происшедшими в нашем общественном строе, изменились наши личные переживания, наши взгляды и вообще содержание всей нашей жизни. Наше моральное и духовное существование ставит нас перед необходимостью совершенно по-новому воплощать в изображениях окружающий нас мир.

### **Выбор правильной половины лица фотографируемого**

Внимательно изучая лицо человека, нетрудно установить, что оно несимметрично. Целый ряд ассиметричностей лица можно найти, если сравнить друг с другом обе его половины. Один глаз может быть больше другого или находиться выше него, продольные оси обоих глаз и рта могут быть расположены непараллельно, нос может отклоняться от вертикали, челюсти могут иметь разную форму и так далее.

В тех случаях, когда приходится фотографировать лицо с невыгодной его стороны, очень важную роль играет освещение. Правильно пользуясь им, можно многое скрыть, а иногда и кое-что нужное добавить. Вообще надо сказать, что для достижения положительных результатов съемки освещение часто имеет более существенное значение, чем выбор подходящей для съемки половины лица.

### **Асимметричность сторон лица**

Как уже было сказано выше, лицо человека асимметрично. Но в жизни это не всегда заметно. Поэтому может случиться, что человек с асимметричными чертами лица не узнает себя на фотографии, так как ему знакомо только зеркальное отображение своего лица, а на фотографии он вдруг видит себя с лицом, стороны которого повернуты. В таких случаях рекомендуется показывать портре-



a)



b)



c)



d)

- a) Асимметричная сторона лица. Лампа установлена неправильно. Освещение подчеркивает кривизну носа.
- в) Положение модели осталось без изменения. Путем перестановки лампы достигнуто правильное освещение.
- с) Положение и освещение выбраны правильно. Нос производит впечатление прямого.
- d) Ширма, установленная перед источником света, придает заднику требуемый тон.

тированному его фотографию в зеркале, в котором он, конечно узнает свое лицо.

Бывает и так, что, стоя позади хорошо знакомого вам человека и рассматривая его в зеркале, вы найдете его поразительно изменившимся, и только тогда вы обнаружите асимметричность его лица.

Учитывая это, необходимо перед съемкой тщательно ознакомиться с лицом модели, сравнивая между собой обе его стороны, что лучше всего делать при освещении спереди, при котором все асимметричности резче бросаются в глаза. Такое изучение лица портретируемого обычно приводит к констатации, что нос не находится точно посередине лица. Рот также не всегда симметричен. То же самое можно сказать о бровях. Очень часто одна сторона лица оказывается более рельефной, чем другая.

Поэтому далеко не безразлично, с какой стороны производить съемку головы, а также, какую из сторон лица осветить и какую затенить. Ненадлежащим управлением светом можно еще больше подчеркнуть асимметричность лица, между тем как путем правильного освещения часто удается скрыть небольшие недостатки его.

Асимметричности сторон лица наука ставит в связь с функцией «моторного речевого центра», находящегося в узко ограниченной части левой половины головного мозга, нервная система которой обслуживает правую сторону туловища. Этим, вероятно, объясняется свойство, присущее подавляющему большинству людей, работать правой рукой. Вполне возможно, что по этой же причине правая сторона лица, более богатая формами в сравнении с левой, обладает и более характерными отличительными чертами. У левшей может иметь место обратное явление. Однако было бы неправильным, исходя из вышеизложенного, неизменно снимать все объекты только с одной стороны. И к данному вопросу требуется индивидуальный подход не только в отношении выбора стороны лица, но и его освещения. Если взять за правило фотографировать все модели при одном и том же стереотипном освещении, то портретирование неминуемо приобрело бы явно шаблонный характер. К сожалению, в действительности такая нежелательная практика наблюдается довольно часто.

### **Поведение во время съемки**

Человек, находясь перед камерой, чувствует себя поначалу смущенным. К тому же его стесняет наблюдающий за ним фотограф. Это мешает ему держаться непринужденно. В частности, тщеславным людям особенно трудно вести себя просто и естественно. Создается впечатление, что им приятно было бы во время съемки смотреться в зеркало.

Совершенно очевидно, что при таких условиях получить характерный портрет невозможно. Только путем неотступного наблюдения фотограф может прийти к тому, «как это делается».



Фотограф выбрал «подходящий момент» и молниеносно запечатлел его на пленке при помощи аппарата, всегда готового к немедленному действию. Автор портрета стремился дать нечто большее, чем простое воспроизведение облика, и добился своей цели путем обогащения и углубления мотивов показом детского смеха.

Фото Каролы Абель

При портретировании многое зависит от режиссуры. Как ее осуществлять — это вопрос тонкого психологического наблюдения и дело глаза. Иными словами, все зависит от способности видения и вкуса. Кроме того, режиссура может быть действенной только после осознания фотографом своей основной задачи.

Занять портретируемого разговором с целью его отвлечения это, пожалуй, правильный прием. Однако глаз наблюдающего фотографа должен быть достаточно острым и обладать способностью быстро реагировать, чтобы во время разговора отличить типичное для модели положение. Далее, для того чтобы сохранить ненапряженность положения фотографируемого и не дать застыть выражению его лица, от фотографа требуется умение молниеносно обслуживать свою камеру. В этом отношении большим преимуществом обладают аппараты, которым присуща постоянная готовность к немедленному действию.

Взрослые представляют собой благодарные модели, ибо они дают возможность вникать в их психику. Дети наивны и непосредственны, тщеславие им чуждо. У взрослых тщеславие может создать трудности, осложняющие съемку. Казалось бы, что тщеславные должны охотно фотографироваться. Такая черта клиента вполне отвечала бы интересам фотографа. Но, к сожалению, тщеславные люди обычно приносят с собой свой воображаемый, желательный им, портрет. Это стремление «выглядеть иначе» нередко является для фотографа непреодолимым препятствием.

Поведение фотографа, внушающее доверие, производит на портретируемого хорошее впечатление. Не следует недооценивать это впечатление, так как оно часто приобретает значение предпосылки к удачной съемке. Фотографу необходимо усвоить себе спокойную, уверенную манеру держаться. Он должен быть спокойным, но не молчаливым, уверенным, но без преувеличения, ловким, но не суетливым. Все это создает у незнакомых или малознакомых фотографу людей убеждение, что они имеют дело с человеком, знающим свое дело. С детьми следует обращаться по-детски, со степенными людьми — солидно, с женщинами — внимательно. Но при этом фотограф не должен допускать излишней фамильярности, которая может быть расценена как навязчивость.

Каждый, переступивший порог ателье, должен себя чувствовать непринужденно. С нервными людьми следует беседовать на разнообразные темы, не напоминая им особо о цели их прихода. Во время разговора с такими людьми необходимо беспрестанно изучать их лица, но так, чтобы они этого не замечали, для чего рекомендуется часто, но только мимолетно, окидывать их взглядом, избегая пристального рассматривания. Тщеславным людям надо давать время посмотреть на себя в зеркале и привести себя в порядок. Наблюдая за общим поведением клиента, фотографу надо без промедления решить вопрос о характере, который должен быть придан портрету.

Изучая индивидуальность портретируемого, фотограф сам должен вести себя непринужденно, что позволит клиенту совершать привычные ему и характерные для него движения, которые могут оказаться полезными для съемки. Эти движения могут быть, в зависимости от возраста и характера, юношески бодрыми или сдержанными, серьезными, кокетливыми, боязливыми или свободными, гордыми или снисходительными, смиренными, повелительными и даже угрюмыми.

---



## Краткий курс освещения

### Основные правила освещения одной лампой

О работе при искусственном освещении можно было бы написать объемистый труд, включающий исчерпывающий обзор многочисленных вариантов световой композиции, а также полное описание технических достижений в этой области. Но, чтобы не усложнять вопроса, автор ограничивается рассмотрением источников света и управления ими, останавливаясь лишь на основных возможностях комбинирования освещения.

1. **Задник.** Он не должен быть совершенно белым; лучше придать ему легкий тон, скажем, светло-серый. Задник площадью  $2,5 \times 3$  метра вполне пригоден и для поколенных съемок, а также для съемок во весь рост.

2. **Осветительный прибор.** Можно ограничиться одной фотолампой, помещенной в простом рефлекторе, желательно, снабженном приспособлением для рассеивания света. Надо однако сказать, что **направленный свет** обеспечивают лишь **зеркальные рефлекторы**. Они способствуют лучшей передаче глубины пространства и допускают направление лучей на определенную точку.

В обыкновенной электрической лампе накаливания металлическая нить раскаляется током добела, причем нить не сгорает, так как она находится в среде нейтрального газа. Но для портретных съемок такие лампы применяются лишь в очень редких случаях. Вместо них пользуются специальными электрическими фотолампами, которые отличаются повышенной яркостью излучаемого ими света.

Назначение **рефлекторов** сводится к сосредоточению лучей света на объекте съемки. Различают:

рефлекторы, распространяющие свет **вширь**; они излучают свет под большим телесным углом и освещают сравнительно большую площадь;

рефлекторы, направляющие свет **вглубь**; у них лампа расположена глубоко, вследствие чего они освещают лишь небольшую круглую площадь, очень яркую посредине.

3. **Штатив для лампы.** Штативы, имеющиеся в продаже, обычно очень низки. В раздвинутом состоянии штатив должен иметь в высоту не менее 2,5 метра. При съемках во весь рост требуется еще

большая высота установки лампы, которую в этом случае приходится отдалять от модели.

4. **Ширма.** Ширма устанавливается на двух деревянных ножках. Она должна иметь в ширину 1 метр, в высоту 2 метра. Ее окрашивают с одной стороны в белый, с другой — в черный цвет. Ширма служит двойной цели: либо для осветления теней, либо для затенения задника со стороны падающего света.

5. **Дополнительная лампа.** В качестве таковой применяют матовую электрическую лампу накаливания в 200 ватт, установленную в узком рефлекторе. Этой лампой пользуются для освещения заднего плана или для осветления слишком глубоких теней. Помещают ее на низком штативе позади объекта съемки.

6. **Модель для испытания действия освещения.** Не всякое лицо пригодно для опытов, осуществляемых с целью определения эффективности освещения. Предпочтение следует отдать узкому женскому лицу, обладающему ясными формами и, что весьма желательно, выраженным профилем. Действенность освещения волос можно проверять на блондинке.

Для опытов, осуществляемых при ярком свете, пригодными являются четко очерченные мужские и женские лица. Эффект, производимый нежным освещением, следует испытывать, пользуясь в качестве модели головой молодой девушки.

7. **Дневной свет.** Окно должно быть расположено, как правило, позади камеры. Свет, падающий через окно, выполняет роль переднего освещения, которым пользуются или в качестве основного освещения или же для общего осветления объекта съемки. Окно, расположенное сбоку от камеры, необходимо занавешивать с целью ослабления света. Определение действия бокового дневного света в сочетании с искусственным требует опыта, так как установление интенсивности дневного света представляет собой довольно трудную задачу.

8. При полном отсутствии дневного света рекомендуется прибегать к помощи **второй дополнительной лампы.** Свет от этой лампы направляют на светлые стены или же ее снабжают приспособлением для рассеивания света.

9. **Стороны лица.** Стороны лица портретируемого необходимо сравнивать между собой при свете, падающем спереди. Хотя стороны лица обычно мало отличаются друг от друга, тем не менее они редко бывают одинаковыми, а иногда разница между ними даже очень значительна.

10. **Расстояние фотолампы от объекта съемки.** Расстояние 1,5—2 метра принято считать нормальным. При расстоянии 4-метр освещение может оказаться слишком резким. Решающее значение имеет интенсивность света. Приближением лампы к объекту съемки модуляция лица фотографируемого не достигается.

Искусственный свет не заменяет собой естественный, ибо он требует совершенно иных способов применения. Искусственный свет служит средством для световой композиции, а ведь это очень важно, если учесть, что, вообще говоря, фотографирование сводится к изображению при помощи света. Пользуясь фотолампами, можно по своему усмотрению создавать световые эффекты, необходимые для придания освещению желательного оттенка. Освещение же, в свою очередь, подчеркивает благодаря игре света и тени характер выражения человека. Надо раз навсегда запомнить, что дневной свет статичен, в то время как искусственный свет можно варьировать.

Ясное и простое освещение имеет, наряду с правильным положением головы модели, важнейшее значение для получения хорошего портрета. Если усматривать цель портретной фотографии в том, чтобы запечатлеть тонкости форм лица, то для достижения этой цели обязательным условием является надлежащее освещение, так как оно обеспечивает передачу средствами фотографии пластичности форм. Освещение, следовательно, должно обладать той силой, которая требуется для придания изображению яркости, и в то же время отличаться той мягкостью, благодаря которой удастся сохранять шкалу оттенков от самых светлых до самых темных. Слишком яркий источник света создает резкое освещение, в результате чего получается излишняя контрастность между светом и тенью при одновременном уменьшении диапазона полутонов. Для смягчения освещения следует в таких случаях отдалять источник света от объекта съемки. Смягчение освещения может быть достигнуто и другими путями, а именно: путем применения рассеянного света или же путем осветления теней при помощи отражательной ширмы. Применение одного из этих способов, смягчающих освещение, приводит к восстановлению гармоничности шкалы оттенков, нарушенной резким светом.

Чем интенсивнее свет, излучаемый лампой, чем ближе находится лампа от объекта съемки и чем меньше отражающих поверхностей появляется в помещении для съемок, тем резче окажется контраст между светом и тенью. Контрастность достигает своего предела, когда освещение становится настолько сильным, что пластинка или пленка теряет способность охватить весь диапазон оттенков. Если в таком случае осветить тени, то освещенная сторона изображения приобретет плоскостной характер или, наоборот, теневая сторона останется непрорисованной. Пластичность изображения удастся сохранить в этом случае лишь при условии соответствующего выравнивания освещения.

Не обилие света гарантирует тонкость освещения. Наоборот, лучшее освещение можно обеспечить, ограничивая количество света и пользуясь меньшим числом ламп. Для полного господства над освещением вполне достаточно располагать двумя фотолампами.

При помощи этих ламп можно, с одной стороны, добиться освещения, похожего на мягкий рассеянный дневной свет, с другой — получить такие эффекты, которые вызываются обычно только солнечными лучами.

Чем нежнее освещение, тем детализированнее и богаче оттенками становится изображение. Мягкое освещение можно усилить соответствующим проявлением негатива. Резкое освещение трудно смягчить, так как для этого требуется выравнивающее проявление, которое дает положительный результат лишь в том случае, если тени во время экспозиции были достаточно высвечены.

Секрет удачи многих съемок основан на спокойном освещении. Посредством умелого освещения удается придавать изображениям очень нежные оттенки. Умению пользоваться светом и тенью можно с успехом научиться, взяв за образец картины Рембрандта. Поэтому рекомендуется каждому, кто посвятил себя искусству фотографирования, украсить свой домашний очаг репродукциями произведений этого мастера.

### Место установки лампы

Надлежащий выбор способа освещения требует не только тонкого понимания, но и обладания некоторым навыком, а также наличия «видящего» глаза. Способность к определению правильности освещения вырабатывается постепенно путем сравнения. Однако нецелесообразной перестановкой ламп может быть достигнуто очень мало. Обладание соответствующими знаниями требуется для решения вопроса, насколько применяемый вариант освещения меняет изображение объекта съемки. Это в равной мере относится и к вопросу о выборе места установки лампы с точки зрения определения ее положения, наиболее выгодного для освещения модели.

Каждый объект съемки требует индивидуального освещения. Сложное освещение, естественно, затрудняет работу. При выборе желательного освещения достаточно пользоваться одной лампой. Прежде всего необходимо выбрать место для лампы, выполняющей роль основного источника света, определить высоту ее установки и расстояние от объекта съемки. Только после этого следует переходить к размещению дополнительных ламп.

Заранее разработанных руководящих правил установки ламп, применимых во всех соответствующих случаях, конечно, не существует. Правильность определения места, подходящего для их установки, зависит от чувства меры, хорошего вкуса и опытного глаза. Любое освещение можно ограничить определенными рамками и, в случае необходимости, изменить его путем придания заднему плану соответствующего тона.

Рельефные, четко выраженные формы головы превосходно переносят сильное контрастное освещение. Более нежные, юношеские формы выгадывают от распространения света на более широкое



Снимок сделан при свете электронно-импульсной лампы, которую фотограф свободно держал в руке на расстоянии 1 м от объекта съемки. Так как в условиях, при которых производилась съемка, не представлялось возможным видеть эффект, производимый освещением, то фотограф был принужден заранее знать, где должен быть установлен источник света. (Фотоаппарат 6×6 «Телемегор» с фокусным расстоянием в 25 см; диафрагма 1:6,3; выдержка 1/250 сек.).

пространство, так как рассеянный свет способствует мягкости перехода полутонов к ярким тонам.

Лучше всего изучать действие освещения на живой модели, обладающей, конечно, достаточным запасом терпения. Если не бояться труда, связанного с испытанием действия индивидуального освещения хотя бы на десяти разных лицах, то это несомненно послужит правильной оценке значения, которое имеют интенсивность света, высота установки лампы и ее расстояние от модели. Это лишний раз подтвердит достоверность вывода, что место установки лампы далеко безразлично для получения положительного результата съемки.

### Основные правила освещения головы

В портретной фотографии освещение служит для моделирования форм лица объекта съемки. Следовательно, освещение имеет для портретирования несомненно первостепенное значение. Если освещение применяется для создания световых эффектов, заимствованных у живописи, то это обычно приводит к нарушению сходства изображения с оригиналом. В портретной фотографии задача освещения состоит главным образом в том, чтобы с исчерпывающей ясностью отобразить подлинные формы лица модели.

Резкое освещение выделяет формы и черты лица; оно подчеркивает их характерность.

Мягкое освещение скрадывает формы и черты лица; оно способствует плавному переходу оттенков, придавая тем самым изображению тон и настроение.

Освещение профиля  
двумя лампами



Исходное освещение. Ярко освещенный задник серого тона (500 ваттов). Получился силуэт, скудно осветленный дневным светом.



Применено дополнительное освещение. Второй источник света, установленный перед объектом съемки, создал переднее освещение головы без образования тени на заднике.



Освещение профиля  
двумя лампами

Исходное освещение.  
500-ваттная лампа освещала  
задник серого тона, задевая  
лишь контур профиля, вслед-  
ствие чего образовалась очень  
темная теневая сторона.



Применено смешанное ос-  
вещение, которое было созда-  
но при помощи дополнитель-  
ного источника света, установ-  
ленного спереди (500 ваттов),  
и острого бокового света. По-  
лучились яркие, но ненавязчи-  
вые световые пятна, которые в  
своей совокупности создали  
нежный эффект.

**Освещение профиля  
двумя лампами**

В данном случае применено  
освещение двумя лампами  
одного типа. Задний свет  
освещает заднюю часть  
лица, а передний свет  
освещает переднюю часть  
лица.

Исходное освещение. Ярко  
освещенный задник. Применен  
передний свет лампой в  
500 ватт.



Исходное освещение. Ярко  
освещенный задник. Применен  
передний свет лампой в  
500 ватт.



Достигнуто изменение об-  
щего тона фотографии. Перед-  
ний свет лампы в 500 ваттов  
был заменен дневным, падаю-  
щим спереди.



Освещение профиля  
двумя лампами



Полученный ранее общий тон фотографии был сохранен (см. предыдущий рисунок) и использован в качестве исходного освещения. Проекционная лампа с точкообразным источником, создающим равномерный световой поток, была закрыта головой модели, благодаря чему контур профиля оказался эффектно освещенным.



Как этот, так и верхний снимки сделаны при одинаковом положении головы. Здесь изменена лишь форма кадра отпечатка. С целью усиления эффекта портрету придан более темный тон. (Фотоаппарат «Примарфлекс»  $6 \times 6$ ; объектив «Триоплан» с фокусным расстоянием 18 см).

### Освещение профиля боковым светом

В качестве основного освещения был принят боковой свет, резко падавший сзади. Это освещение было сохранено при съемках, показанных на следующих трех рисунках.



Теневая сторона лица не  
вырисована.



Теневая сторона была осветлена посредством ширмы, интенсивно отражавшей свет, вследствие чего освещение стало гармоничным. Однако волосы на теневой стороне головы остались непроработанными.

Освещение профиля  
боковым светом

Основное освещение было оставлено без изменения (см. предыдущие два рисунка).



Подсветка теневой стороны головы была осуществлена при помощи 200-ваттной лампы, свет от которой, хотя и имел подчиненное значение, все же действовал как второй источник. Следовало бы предпочесть освещение теней путем применения отражательной ширмы.

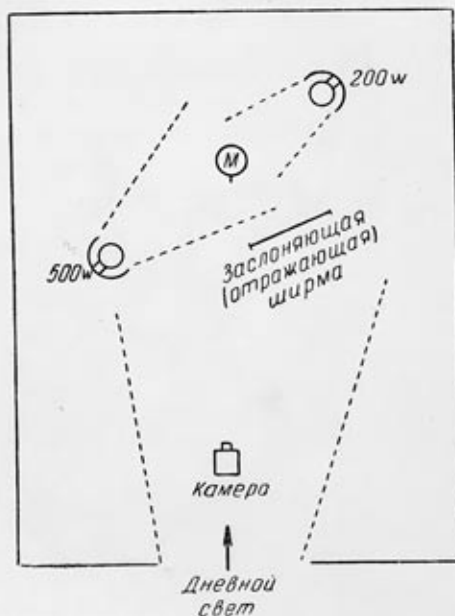


Для усиленной подсветки теневой стороны головы спереди была применена вторая 500-ваттная лампа, снабженная приспособлением для рассеивания света. Однако в результате этого приема освещение приобрело плоскостной характер. Волосы были освещены дополнительной лампой в 200 ваттов, благодаря чему они получились хорошо проработанными. Но общая гармоничность освещения пострадала.

## Дневной свет

### 1. Нормальное освещение

Голова сидящей модели (М) расположена на высоте примерно 1 м. 500-ваттная лампа установлена на расстоянии в 1,5 м от объекта съемки на высоте 1,75 м. В качестве дополнительного освещения, например для подсветки волос, служит лампа в 200 ваттов, помещенная на расстоянии 1 м от модели (свет от этой лампы падает с противоположной стороны). Заслоняющая ширма применяется либо для защиты объектива от попадания в него лучей, либо для отражения света. Общее осветление обеспечивается дневным светом, падающим спереди.



Все разновидности освещения можно в общих чертах подвести под один из следующих видов: «острое» освещение и «ровное» освещение. Наряду с этим можно говорить о **нормальном освещении** или, что то же самое, о наиболее целесообразной установке ламп. Такое освещение обеспечивает уравновешенное соотношение между светом и тенью.

При нормальном освещении световой конус находится по отношению к голове модели под углом в  $45^\circ$ , на основании чего нормальное освещение можно также назвать **верхне-передне-боковым**. Оно отличается своей несложностью и к тому же способствует портретному сходству. Это освещение одинаково действенно как при открытом, так и при смягченном источнике света. Оно больше всех других видов освещения гарантирует от неудач. Регулирование яркости освещения в каждом индивидуальном случае зависит от личного вкуса фотографа. Как правило, мужские лица освещают резко, женские — мягче. Но во всех случаях лампа должна находиться выше головы модели; тогда тень от носа получается не слишком длинной и не чересчур короткой. Кроме того, освещаются и глазные впадины, благодаря чему повышается выразительность глаз и сохраняется их естественное выражение. Рот не теряет своей пластичности. С целью увеличения действия либо верхнего, либо бокового освещения можно, по усмотрению, менять положение лампы.



При нормальном освещении лампу устанавливают выше головы объекта съемки так, чтобы лучи падали под углом в  $45^\circ$ . Этим достигается пластичность освещения, которая в данном случае увеличена путем наложения тени (посредством ширмы) на левое ухо модели. (Объектив «Телетессар» с фокусным расстоянием 40 см. Формат  $9 \times 12$ ).

Для съемки модели, которая носит комбинированные очки, применен более мягкий рассеянный свет от 300-ваттной лампы. (Объектив «Телетессар» с фокусным расстоянием 40 см. Формат  $13 \times 18$ ).



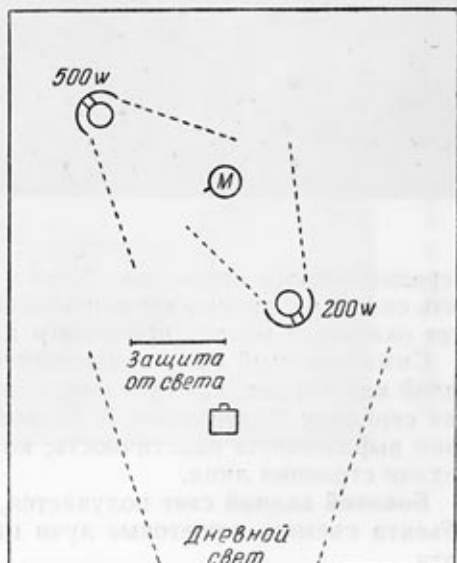
Для фотографирования моделей с узким овалом лица, а также моделей с глубоко сидящими глазами не без успеха может быть применен **передний свет**. Вследствие отсутствия при таком свете теней он производит плоскостное, расширяющее действие. Следовательно, для съемок моделей с широкими лицами, особенно на темном фоне, он может оказаться неблагоприятным, а поэтому в таких случаях следует воздерживаться от применения этого света.

Освещению можно придать мягкий тон путем уменьшения интенсивности источника света. Если передний свет падает на объект съемки в виде широкого светового потока, излучаемого светящейся плоскостью, например, упомянутой выше световой ванной, то его можно по желанию варьировать, придавая ему характер либо преимущественно верхнего, либо доминирующего бокового света. Передним светом пользуются в ограниченной степени для создания исходного освещения. Главное его назначение — способствовать общему осветлению теней при наличии хорошо отрегулированного основного освещения.

**Боковой свет** имеет свойство делить лицо на освещенную и теневую стороны. В чистом виде этот свет вряд ли может найти широкое применение при портретировании главным образом потому, что при таком свете черты лица, сфотографированного анфас, приобретают преувеличенно подчеркнутую выразительность. Учитывая это обстоятельство, боковым светом пользуются лишь при условии придания голове модели требуемого в таких случаях поворота. При этом лампу переставляют немного вперед и в то же время несколько приподнимают ее, чтобы создать указанное выше верхне-

Дневной свет для общего освещения

2. Эффективный боковой свет  
Голова сидящей модели (М), повернутая в три четверти, расположена на высоте примерно 1 м. Лампа в 500 ватт, установленная на высоте около 1,5 м, освещает модель открытым светом. Если дневного света недостаточно для осветления теней, то тогда применяется лампа в 200 ватт, устанавливаемая тоже на высоте 1,5 м. Заслоняющая ширма служит для предупреждения появления вредных рефлексий в объективе.





Чистый боковой свет. Для освещения объекта съемки, расположенного близко к окну, использован дневной свет, без подсветки теневой стороны лица. (Формат  $9 \times 12$ . Объектив полуахромат Штебле «Артопласт»).

передне-боковое освещение. Меняя положение лампы, можно получить самые различные варианты освещения, каждый из которых может оказаться вполне пригодным для портретной съемки.

Симметричный свет, падающий на объект съемки с одинаковой силой как справа, так и слева, освещает обе стороны лица, оставляя середину более темной, благодаря чему портрет приобретает явно выраженную пластичность, которая способствует яркости передачи строения лица.

**Боковой задний свет** получается, когда лампа находится позади объекта съемки, а световые лучи направлены в сторону фотоаппарата.



Боковой свет от электронно-импульсной лампы, без осветления теневой стороны лица модели.  
(Формат 6 × 6 см)





Симметричное освещение. В таком варианте это освещение менее пригодно для портретирования, так как оно вносит в портрет элемент беспокойства. Такое освещение вызывает при съемках с близкого расстояния кажущееся косоглазие модели, что объясняется одинаковой силой света, падающего с каждой стороны.



Лампы, установленные с обеих сторон объекта съемки, были немного отодвинуты назад, в результате чего их действие оказалось несколько ослабленным. Благодаря применению интенсивного переднего освещения портрет производит спокойное впечатление. Обращает на себя внимание значительное посветление красного тона губ, которое происходит при использовании панхроматическим негативным материалом. В таких случаях рекомендуется прибегать к губной помаде.

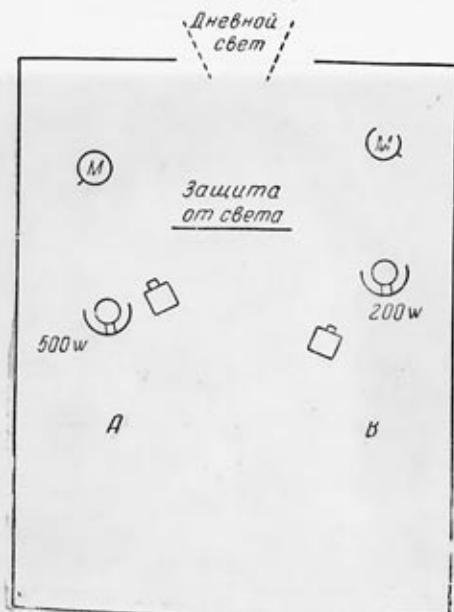
**Использование преимущественно заднего света для создания соответствующего эффекта**



**Значительное осветление теней осуществлено применением освещенной белой ширмы, отражающей свет. Этот несколько идеализированный портрет отличается гармоничностью освещения при достаточном сходстве с оригиналом.**



**Голова освещена верхним светом, слегка приподнята. Этим преследовалась цель сильнее осветить лицо модели. Осветление теней было предоставлено дневному свету. Подчеркнута своеобразность форм глаз и губ. Одновременно достигнуто усиление впечатления, производимого портретом, благодаря тому, что съемка была произведена снизу вверх. Внимания заслуживает изменившийся овал лица модели.**



### 3. Применение заднего света

#### Расстановка А.

Модель (М) сидит спиной к окну. Сначала дневной свет выполняет роль основного освещения. Затем темная теневая сторона лица освещается 500-ваттной лампой, после чего дневной свет служит уже в качестве дополнительного источника, которым пользуются только для освещения волос. Тень, падающая на стену, должна быть либо умело использована, либо удалена.

#### Расстановка В.

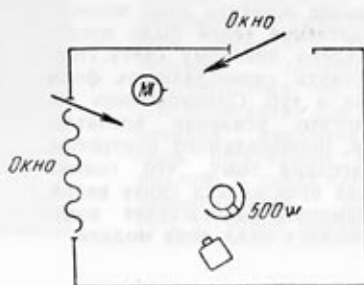
Модель расположена профилем к свету, падающему сзади через окно. Глубина теней может быть по усмотрению регулирована путем перестановки малого источника света.

Очень удачное освещение можно создать, например, в том случае, если имеется возможность скрыть лампу за дверным косяком так, чтобы свет от нее не попадал в объектив. При этом неплохо несколько затемнить помещение, находящееся за спиной модели. Объект съемки помещают в дверном проеме, лампу устанавливают в соседнем помещении. Можно применить и вторую лампу, расположив ее за другим дверным косяком, благодаря чему получается двухстороннее симметричное освещение, которое может произвести очень выигрышное впечатление.

Сильный боковой задний свет обычно применяют в сочетании с дополнительным освещением, так как в противном случае теневая сторона лица часто получается чересчур темной. Хорошие результаты дает применение этого света при съемках в профиль.

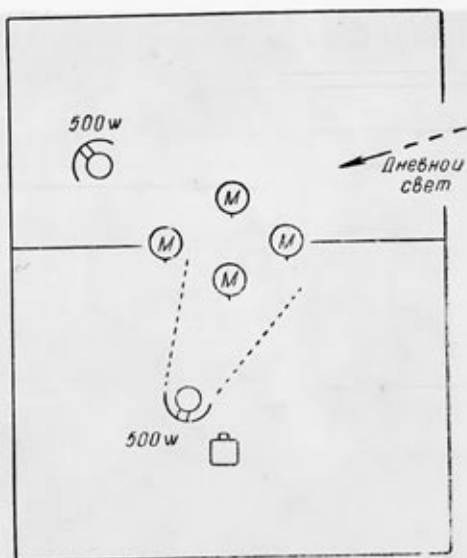
#### Пример расстановки

Модель, освещенная задним светом, стоит в углу комнаты. Основной свет поступает справа. Левое занавешенное окно дает более слабый свет. Теневая сторона лица, соответственно более темная, освещается сильным открытым светом, излучаемым 500-ваттной лампой, вследствие чего кожа лица, приобретает блеск, оживляется.

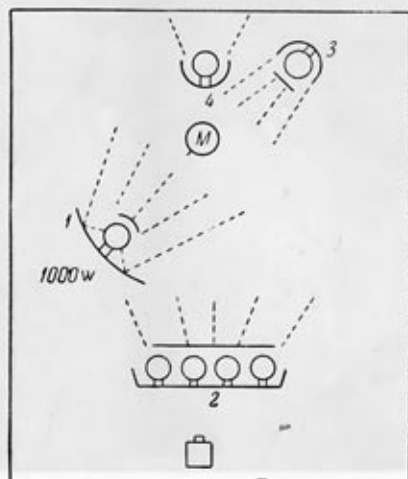


**4. Двусторонний задний свет**  
(Рекомендуется для съемок в домашней обстановке)

Источник света заслонен косяком двери. Объектив защищен от световых рефлексий. При съемке во весь рост модель (М) может свободно стоять в дверном проеме или перед ним, или же прислониться к косяку двери. Освещение теней осуществляется спереди при помощи лампы в 500 ватт. В качестве основного освещения может служить дневной свет или задний, излучаемый 500-ваттной лампой, установленной позади модели.

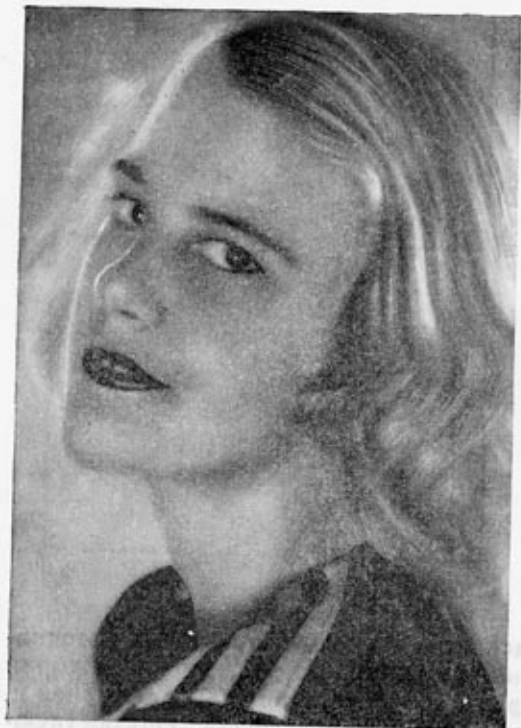


Пользование вторым подсобным светом, излучаемым источником меньшей силы, позволяет разнообразить освещение. Вторая лампа может служить, во-первых, для освещения глубоких теней и, во-вторых, в качестве дополнительного освещения, способствующего приданию изображению пластичности. Применение второй лампы в качестве дополнительного источника света, подчиненного главному, всегда оправдано. Если же пользоваться этой лампой



**5. Пример одновременного применения многих осветительных приборов для получения мягкого освещения**

Условные обозначения: 1 — осветительный прибор мощностью в 1000 ватт, обеспечивающий мягкий отраженный свет, который служит для создания основного освещения; 2 — «световая ванна», подвешенная к потолку, мощностью в 2000 ватт; 3 — лампа в 500 ватт, дающая рассеянный свет; 4 — лампа в 200 ватт для освещения задника; в случае необходимости усиления эффекта она может быть заменена 500-ваттной лампой.



При съемке этой модели боковой свет от источника мощностью в 500 ватт падал сзади, задевая только волосы, вследствие чего они приобрели блеск. Роль основного освещения, придавшего портрету его характер, выполнял прямой свет, поступавший от 500-ваттной лампы, которая была установлена вблизи камеры на высоте расположения головы модели. Эта вторая лампа излучала свет, смягченный приспособлением для его рассеивания. Оба источника света были взаимно согласованы, благодаря чему получилось гармоничное освещение, обеспечившее сходство портрета с оригиналом.

Полосатые вкрапления в виде тонких линий, идущих по диагонали, являются результатом взаимодействия света, падающего с одной стороны, и тени, падающей с другой.

Смешанное освещение, полученное сочетанием бокового света с задним.



Смешанное освещение, полученное сочетанием бокового света с задним.

**Правильное и неправильное применение второй лампы.**

Ирина Боч



Светоточка (объектив)  
— (1) — светоточка лампы

Негармоничное освещение вследствие применения двух источников света одинаковой силы, расположенных на разном расстоянии от объекта съемки. Для подсветки теневой стороны лица применен дневной свет. Условные обозначения: 1 — основная лампа; 2 — дополнительная лампа.



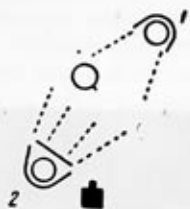
Положение лампы 1 осталось без изменения. Положение лампы 2 изменено, вследствие чего дополнительный источник света приобрел такое же значение, как и основной. Портрет производит беспокойное впечатление.



## Правильное и неправильное применение второй лампы



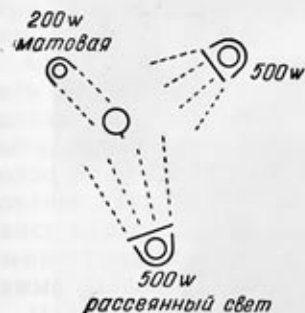
Положение основного источника света (1) осталось таким же, как на предыдущем рисунке. Дополнительная лампа (2) передвинута несколько вперед, вследствие чего она интенсивнее освещает левую половину лица. Теневое пятно на правой половине осталось неудаленным. Результат ухудшения освещения.



Положение основного источника света осталось таким же, как выше. Дополнительный источник света, излучаемого лампой 2, снабжен рассеивающим приспособлением и придвинут близко к камере. Теперь эта лампа, в качестве дополнительного переднего освещения, производит осветляющее действие. Результат — гармоничное освещение.



## Правильное применение второй лампы



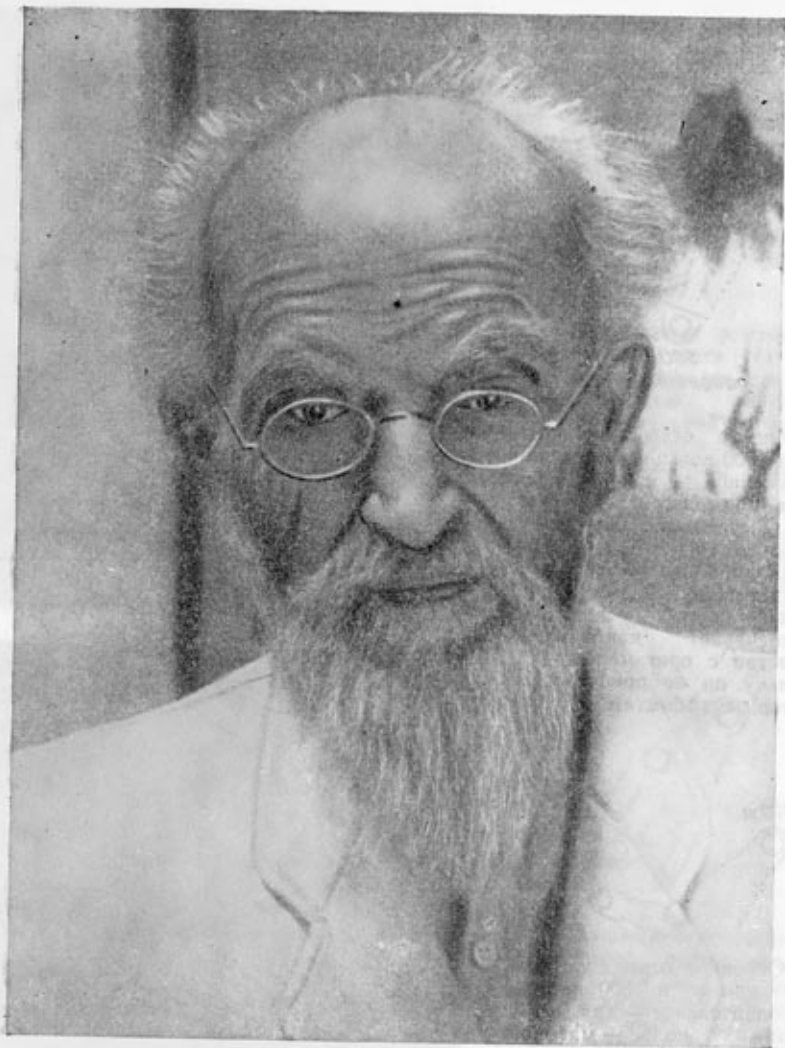
Мягкое освещение создано 500 ваттной лампой, снабженной приспособлением для рассеивания света. Умеренное освещение волос достигнуто при помощи дополнительных ламп соответствующей мощности. Такой способ освещения обеспечивает наибольшее сходство с оригиналом, поскольку он не прибегает к световым эффектам.



Основное освещение создает лампа в 500 ваттов, дополнительное — для освещения волос — матовая лампа в 200 ваттов. Свет от второй лампы, установленной на близком от модели расстоянии, задевает волосы и теневую сторону ее лица, создавая, хотя и беспокойное, но все же вполне приемлемое двойное освещение.







Портрет мужчины, голова которого освещена двумя источниками света. Верхний свет использован для модуляции лба с характерно приподнятыми бровями. Однако при наличии только такого освещения нижняя часть лица оказалась бы затененной, во избежание чего применена 500-ваттная лампа, освещавшая голову снизу. Благодаря этому освещение лица выравнялось и одновременно произошло осветление теней. Следует остерегаться световых рефлексий в очках, появление которых вполне возможно при освещении модели снизу.

в виде второго источника света одинаковой силы с главной лампой, то она может оказаться помехой, придавая изображению беспокойный характер. Поэтому в каждом отдельном случае следует предварительно уяснить себе назначение, которое придается второй лампе.

Силу света, излучаемого второй лампой, необходимо согласовать с интенсивностью ведущего освещения, исходя из того, предназначена ли она служить дополнением к основному освещению или выполнять специальную задачу, например, усилить освещенность волос или отделить контуры модели от заднего плана. Такое согласование двух источников света предотвращает возможность диссонанса между ними. Вообще говоря, пользуясь двумя обыкновенными лампами, одной в 500 ватт и другой в 200 ватт, можно найти самые разнообразные решения.

Из сказанного видно, что неправильное применение второй подсобной лампы может оказаться небезопасным. Вторая лампа никогда не должна соперничать с основной.

**Свет, излучаемый снизу**, редко находит применение в портретной фотографии. Он отдаляет сходство изображения с оригиналом и действует театрально (свет рампы). Но он допустим в сочетании с верхним светом, падающим на объект съемки сзади (эффектное освещение).

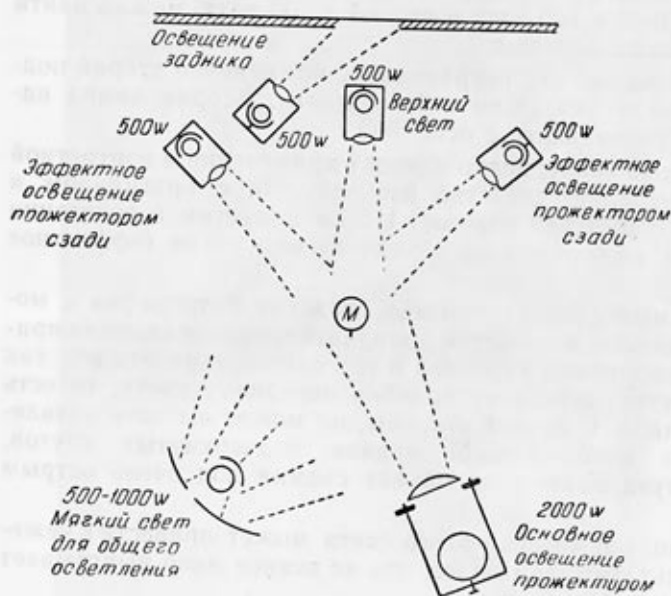
Свет, излучаемый снизу, уменьшая сходство фотографии с моделью, все же способен в качестве дополнительного освещения придать портрету живописный характер и тем самым украсить его, так как он, по существу, действует подобно переднему свету, то есть смягчает черты лица. С другой стороны, он может вызвать появление вокруг глаз изображенной модели подчеркнутых кругов, особенно, если лучи падают на объект съемки под очень острым углом.

Следовательно, применение этого света может привести к нежелательным результатам, тем более, что не всякое лицо выигрывает от него.

## **Световые эффекты и границы их применения**

Эффектное освещение имеет свои положительные стороны, но лишь в пределах определенных границ. Если оно способствует повышению качества моделирования головы портретируемого, то его можно применять при условии, однако, что это освещение действительно помогает выявлению форм. Если же результат его применения ограничивается появлением на изображении беспокоящих светлых пятен, да еще в таких местах, где они совершенно лишние, то световые эффекты становятся бессмысленными. Свет—это такой же элемент композиции, как форма, линия и движение. Следовательно, назначение света заключается не только в том, чтобы создавать световые эффекты.

Когда фотограф имеет в своем распоряжении большое количество разнообразных осветительных приборов, он легко соблазняется возможностью одновременного их применения во всех решительно случаях. Это приводит к тому, что каждая модель попадает в перекрестный огонь всех вообще мыслимых ламп. Такой прием может вылиться в очень опасную манеру освещения и в то же время превратиться в несерьезную формалистику, так как все эффекты, создаваемые указанными лампами, будут неизменно повторяться бесчисленное количество раз и притом на самых разнообразных по содержанию портретах.

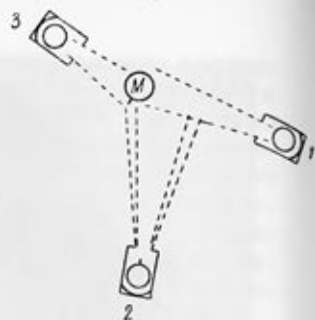
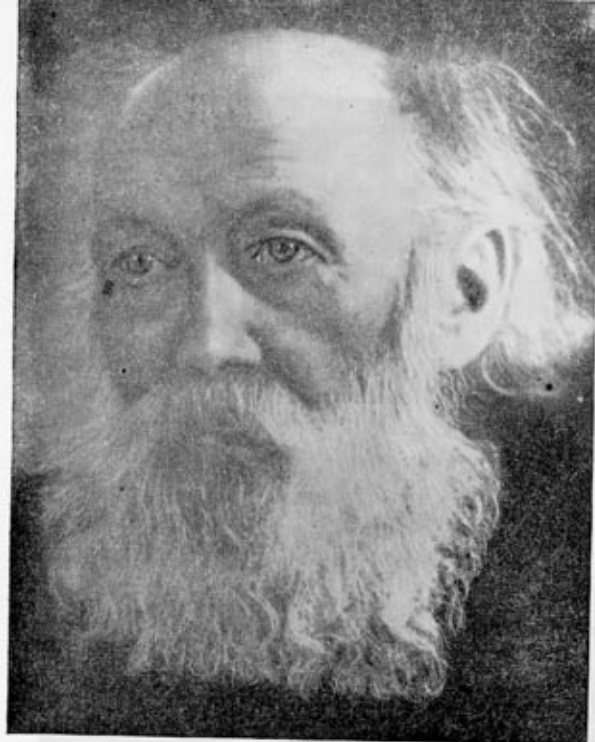


Пример сложного освещения  
Эффектное освещение при помощи прожекторов. Композиция портрета основана главным образом на освещении.

Съемку, производимую указанным способом, можно описать так: справа и слева — свет от прожекторов, сверху — эффектное освещение, снизу — рамповый свет, к тому же проецированная на задник орнамента (кстати сказать, кричащая безвкусица). Короче — отовсюду свет, между тем как главное и самое существенное забывается, а именно: передача индивидуальности человека, то есть придание изображению реалистического оттенка. Исходя из этой основной задачи портретной фотографии, следует применение технических средств освещения обязательно ограничивать определенными рамками. Поэтому небесполезно было бы иногда останавливаться на этой мысли, чтобы избежать опасности, связанной с поверхностным портретированием.



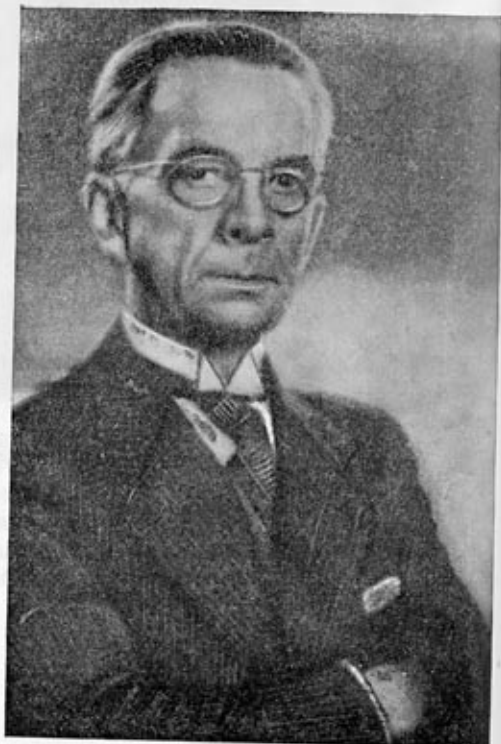
Эффектное освещение задним светом, падающим через окно. Подсветка теней не применена.

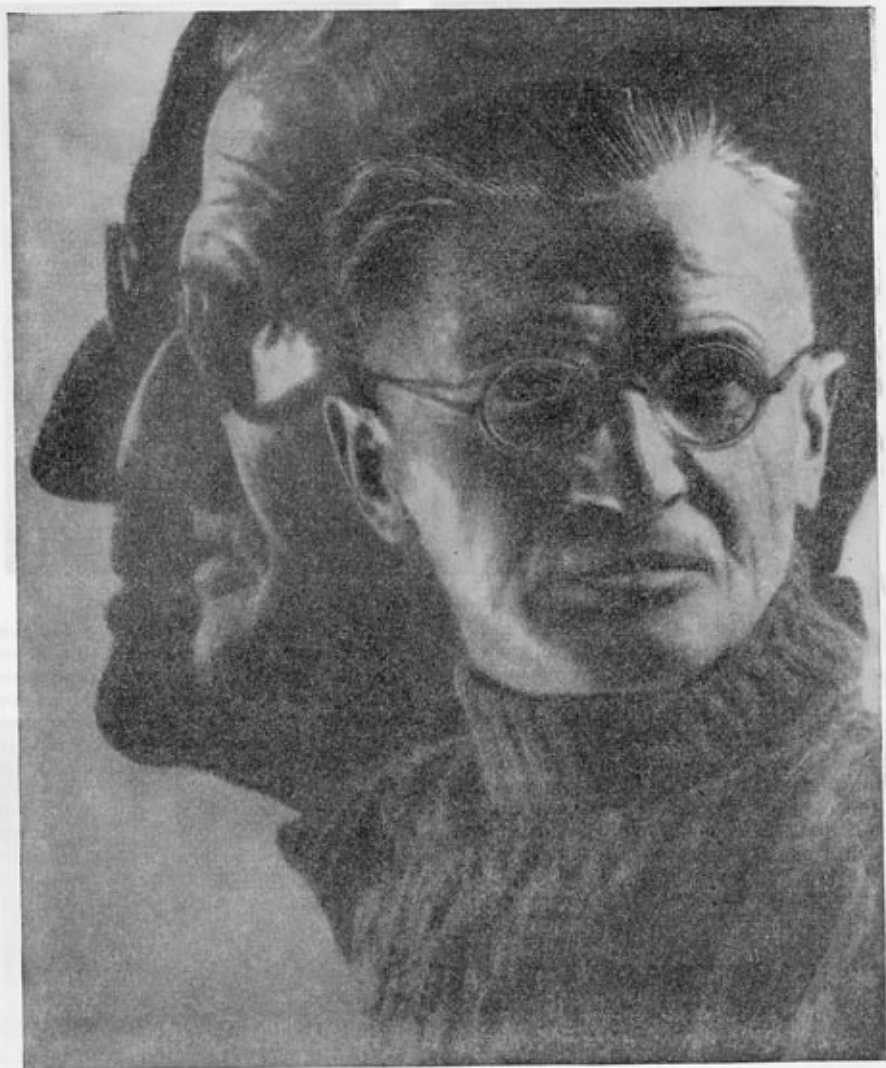


Пример правильного применения прожекторов  
Эффективное освещение  
тремя согласованными между собой прожекторами мощностью по 500 ватт каждый.

Условные обозначения:  
1 — прожектор, установленный на высоте 2 м для основного освещения; 2 — прожектор для подсветки, отдаленный от модели на 3 м.

Пример сложного  
эффектного освещения  
прожекторами.





Эффективный снимок, полученный путем многократного экспонирования пластинки. Первая экспозиция дает силуэт, который отмечается на матовом стекле. Во время второй экспозиции на фоне силуэта запечатлевается профиль. Если после этого негатив позволит сохранить четкость тени, и эмульсия способна вынести третью экспозицию, то тогда можно получить на той же пластинке еще одно изображение.

Такие комбинированные снимки требуют применения контрастного негативного материала, отличающегося резкой градацией передачи. Кроме того, при съемке необходимо прибегать к более интенсивному освещению головы модели.



Голова мужчины освещена двумя источниками света. Основной свет падает справа от открытой лампы в 500 ваттов. Дополнительное освещение с левой стороны создается второй лампой в 500 ваттов, служившей для лучшего моделирования лица портретируемого. Острое освещение способствует передаче структуры кожи лица. Для осветления гечных теней спереди применен дневной свет. (Объектив «Апланат» с фокусным расстоянием 30 см).

В качестве основного освещения применено такое же, как на левом снимке. Роль ведущего освещения выполняет боковой свет, падающий с противоположной стороны. Дополнительное освещение ослаблено путем отнесения второй лампы назад. Внимание заслуживает положение руки, подпирающей голову. Этот жест встречается на разных снимках в самых разнообразных вариантах, так как каждый человек имеет свою манеру подпирать голову.

### Применение света для оттенения волос

Изображению волос необходимо уделять больше внимания, чем это обычно делается. Когда съемка производится при переднем свете или на светлом фоне, то волосы блондинок передаются слишком темными, а когда их волосы освещают задним светом, то они получаются недостаточно четко очерченными и становятся бесформенными подобно вате, приобретая при этом совершенно белый цвет.

Нельзя забывать, что при фотографировании волос портретист имеет дело с овеществленным объектом, требующим более точной наводки объектива на резкость, которую не так уж просто достичь, пользуясь светосильным объективом с длинным фокусным расстоянием. Было бы, однако, ошибкой стремиться к резкой передаче

Применение зеркала при съемках

Для этого портрета был применен нормальный передний свет, полученный от 500-ваттной лампы, которая была установлена на расстоянии около 1,5 м от объекта съемки. Зеркало отражало падавший на нее свет и создало эффектное заднее освещение.



Съемка произведена при  
верхне-передне-боковом освещении с подсветкой волос.





Для этого портрета использован в качестве основного освещения рассеянный свет. Подсветка осуществлена снизу при помощи 200-ваттной матовой лампы. С целью повышения выразительности линий прически применена, кроме того, дополнительная 200-ваттная лампа, освещавшая модель сзади. (Мягкорисующий объектив «Артопласт»).

каждой пряди волос, прибегая для этой цели к значительному диафрагмированию объектива. Вполне достаточным является общее моделирование волос путем передачи их оттенков, придающих массе волос блеск и структуру.

Из сказанного явствует, что причина неудовлетворительного изображения волос кроется в недостаточно внимательном отношении к их освещению.

Темные волосы, сфотографированные при переднем свете, воспроизводятся в виде массы, лишенной всякой формы. Это происхо-

дит потому, что изображенным волосам недостает блеска. Но он может появиться в результате применения заднего света. Блеск получается, когда лучи света отражаются под таким же углом, под каким они падают на отражающую плоскость (согласно известному закону: угол падения равен углу отражения). Исходя из этого, можно легко установить точку, в которой должна находиться дополнительная лампа. Эта последняя должна излучать свет меньшей силы, чем основная лампа. Так, например, к основной лампе в 500 ватт подходит дополнительная лампа в 200 ватт. Следует иметь в виду, что яркость блеска увеличивается отражением лучей самими волосами, вследствие чего применение дополнительной лампы, например в 500 ватт, чрезмерно повысило бы освещенность волос. Такой преувеличенный световой эффект приводит к тому, что волосы приобретают на снимке беспокоящий белый цвет. Поэтому рекомендуется избегать излишней интенсивности освещения и пользоваться им только в той мере, которая требуется для удовлетворительного моделирования волос.

## Построение портрета

### Положение модели

Каждый человек представляет собой индивидуальность, неповторимое явление. Каждый человек наделен одновременно типичными и своеобразными чертами. Назначение портрета заключается в объединении и слиянии этого типичного и своеобразного; в том, чтобы изображение человека раскрывало также его сущность.

Фотограф-портретист должен наблюдать за обратившимся к нему человеком и следить за тем, как он ведет себя, как он выражается, в чем обнаруживается его душевный склад. Обязанность портретиста, komponуя, познавать и, познавая, komponовать. Запомним: если притупится наше зрение, то угаснет в нашем представлении и окружающая нас жизнь.

К сожалению, почти любой человек, находящийся перед камерой, чувствует себя смущенным. Очень немногим дано вести себя непринужденно; большинству трудно держаться естественно. Не так просто помочь человеку преодолеть это чувство. Для того чтобы заставить его раскрыть свое истинное существо, фотограф должен обладать тактом и тонким чутьем.

Застенчивый человек явно обнаруживает свое смущение. С ним следует завести небольшой вступительный разговор, который его невольно отвлечет. Если затем указать ему место, которое он должен занять перед аппаратом, то он обычно испытывает ощущение беспомощности и ждет дальнейших указаний. Тогда следует подсесть к нему и продолжить разговор. Это в большинстве случаев помогает постепенному преодолению состояния напряженности, после чего фотограф может попытаться найти необходимое положение модели.

Но тут фотограф очень часто встречается со следующей неожиданностью. Когда он, выбрав требуемое положение, не задерживаясь, подходит к аппарату и произносит: «Прошу не двигаться!», то в лучшем случае лишь один из десяти портретируемых действительно сохраняет выбранное им положение. Почти все немедленно «выправляют» принятое положение, и момент для съемки оказывается упущенным. Поэтому фотографу не надо заранее знать, что он принял правильное положение и, в частности, что его руки находятся на месте. Если при этом положение, понравившееся



Постепенное развитие положения

Слева: фотограф наблюдает модель во время чтения.

Посередине: один из моментов развития положения.

Справа: требуемое положение найдено; при условии надлежащего освещения оно может обеспечить портрет, производящий естественное впечатление. (Снимок сделан малоформатным аппаратом).

фотографу, несколько изменится, то восстановить его будет нетрудно. Если же это не удастся, то рекомендуется, не открывая кассеты, прибегнуть к ложной съемке, которая, как уже было сказано выше, должна создать у портретируемого впечатление, что он хорошо выполнил свою задачу. Это сознание, наступившее после момента острого напряжения, позволит ему облегченно вздохнуть. В таком состоянии он забывает все, даже свою застенчивость. Теперь для фотографа наступает момент уверенным взглядом найти надлежащее положение модели и без промедления произвести съемку.

Положение надо «видеть». Если оно производит впечатление надуманного или подправленного, то желательный общий характер портрета неминуемо утратится. Однако умелая ограниченная режиссура вполне допустима. Можно, например, предложить фотографируемому не слишком откидываться на спинку кресла, наклониться вперед, чтобы активизировать положение, и так далее. Человек, усаживаясь на уютном кресле, обычно откидывается на его спинку. Он складывает руки и произвольно принимает удобное, несколько небрежное положение, которое, конечно, совершенно естественно, но далеко не фотогенично. Поэтому здесь может и должна вмешаться режиссура. Часто помогает простое указание портретируемому сесть на стул боком. Наклон туловища вперед оживляет положение, а если курящему разрешить закурить папиросу, то игру с ним можно считать выигранной.

При помощи таких примерно средств нужно находить правильное решение. Далее: иллюстрированная книга невольно вызывает у портретируемого желание перелистывать ее, что может быть использовано фотографом для наблюдения за движениями рук и выбора наиболее характерного. Нетрудно также побудить фотографируемого облокотиться на стол или спинку стула. При этом можно убедиться в том, что разные люди принимают одно и то же положение по-разному. Так, например, каждый человек, облакачиваясь, по-своему подпирает голову рукой. У каждого человека своя привычка выполнять этот жест. Тот, который вообще не имеет этой привычки, прежде чем подпереть голову, поворачивает руку во все стороны. В таком случае было бы ошибочным настаивать на несвойственном ему положении.

### Положение как элемент построения портрета

Рядовой человек, собирающийся фотографироваться, обычно становится лицом к объективу. Даже если его намеренно повернуть в сторону, он тем не менее автоматически примет положение анфас. Подтверждением этого наблюдения служат любительские снимки, безразлично индивидуальные или групповые. Таким образом, полный анфас является, по-видимому, элементарным положением. Очевидно, оно находит свое объяснение в привычке поворачиваться лицом к собеседнику. Следовательно, это положение естественно.

При изучении произведений прежних мастеров живописи, особенно периода господства готического стиля, невольно бросается в глаза, что большинство фигур изображено анфас. Такие изображения отличаются монументальностью, они привлекают к себе внимание и часто производят захватывающее впечатление. Если же в таком положении сфотографировать обыкновенного человека, то он получается на снимке натянутым и банальным. С другой стороны, серьезные по своему содержанию портреты костюмированных моделей, принявших данное положение, производят положительное впечатление и не лишены декоративности. Отсюда следует, что все зависит от того, как и когда фотограф прибегает к указанному положению.

В последующих периодах истории искусства — в эпоху ренессанса и особенно барокко — от этого принужденного положения фигур отказались. Линии стали более свободными, и фигуры приобрели движение. В скульптурных произведениях начала обнаруживается тенденция к повертыванию фигуры вокруг собственной оси. Вместо положения, отображающего состояние покоя или бездействия, предпочтение оказывалось положению, изображающему движение. Фигуры во весь рост стали показывать шагающими, покорные изображения — оживленными расположением складок материи, одежду — развевающейся. Начался переход к диагональной композиции.

Из приведенного экскурса в историю искусства вытекает, что необходимо отличать положения, воплощающие состояние покоя или неподвижности, от активно-подвижных положений. Это следует учитывать при выборе сюжета фотографического портрета и построении его замысла.

Отправной точкой творческой композиции является сосредоточенное наблюдение. Такая констатация полностью подтверждается практикой. Существуют положения, которые повторяются почти у всех людей. Выше было упомянуто, что неисчислимому количеству людей привычно подпирать голову рукой. Но манера осуществления этого жеста неодинакова; установление разницы требует наблюдения. Один человек грубо подпирает голову кулаком, другой прикладывает к щеке два вытянутых пальца, третий обхватывает рукой подбородок. Разочарованный или усталый подпирает лоб растопыренными пальцами и опускает при этом голову, в то время как прислушивающийся к чему-либо или обладающий темпераментным характером, подпирая подбородок, поднимает голову и брови. Женщина с тонко развитой нервной системой прикасается подбородком к тыльной части руки, придавая ей при этом красивую форму. Цель режиссуры заключается в том, чтобы побудить фотографируемого принять действительно свойственное ему положение.

Придание модели требуемого положения при композиции поколенного портрета несколько сложнее. Здесь задача режиссуры состоит в том, чтобы не допустить положения, производящего скучное впечатление. В этом отношении немаловажное значение имеет правильное размещение фигуры в пространстве. Кроме того, необходимо считаться с тем, что положение, при котором поворот головы совпадает с направлением поворота туловища, действует напряженно. Где-нибудь на изображенной фигуре должен чувствоваться хотя бы небольшой поворот вокруг собственной оси, например, в движении рук или в противоположности движений и поворотов, или же в том, как ложатся складки одежды.

С тех пор, как художественная фотография стала руководствоваться своими собственными законами, она избегает всякого позирования. Пользуясь предоставленной ей возможностью быстрого улавливания отдельных моментов, она стремится запечатлеть подлинные и естественные проявления пульсирующей жизни. Положения, зафиксированные с учетом такой принципиальной установки, часто являются неповторимыми и свойственными исключительно данной модели. Восстанавливать или переносить их на другие модели нельзя.

### Момент, подходящий для съемки

Фотопортретист, серьезно относящийся к своему делу, должен обладать, помимо способности к углублению, еще особым дарованием. Ведь основным фактором, решающим успех, является человек, который своей одухотворенностью управляет механически дей-

ствующей аппаратурой. Мерилом служит степень основанного на законах психологии и физиономики понимания одним человеком сущности другого. Портретная фотография представляет собой механическое средство художественного выражения, которое может быть использовано каждым в соответствии с его талантом. Аппарат создает неопровержимые документы, но окончательное значение результата находится в зависимости от проявленной воли к осуществлению поставленной возвышенной цели, то есть к созданию образа.

Момент, подходящий для съемки,—это тот миг, в котором индивидуальная реальность человека и его характер находят ясное выражение; иначе говоря, то мгновение, в котором человек обнаруживает себя целиком. Уловить этот момент — психологическая задача, требующая от фотографа знания людей, присутствия духа и способности к быстрому зрительному восприятию.

Современный фотоаппарат помогает достижению указанной цели, не ставя творчеству портретиста никаких преград, если учесть простоту, с которой фотографу в настоящее время удается запечатлеть выбранные им моменты. Поскольку сложное и кропотливое обслуживание камеры отпало, фотограф-портретист может концентрировать все свое внимание на выполнении поставленной себе художественной задачи. По этой причине малоформатный фотоаппарат успел уже дать портретной фотографии новое направление. Можно сказать, что для творчески работающего фотографа-художника такой аппарат играет роль двигательного нерва головного мозга, или механизма, реагирующего на каждый импульс. Малоформатный аппарат гарантирует отражение на пленке объекта съемки в выбранный фотографом момент. Поэтому ничто уже не мешает портретисту сосредоточиться на процессах психологического порядка. К тому же возможность быстрой последовательности съемок позволяет ему зафиксировать также смену выражений лица портретируемого.

Следует отметить, что благодаря этой именно способности малоформатного аппарата художественная фотография обогатилась подлинными жемчужинами портретного искусства. Полученные при его помощи портреты, как правило, свободны от признаков, свидетельствующих о предварительной подготовке модели к съемке и о старании последней сохранить принятое ею положение. Неожиданно запечатленные моменты являются отображениями неподдельного и неповторимого. Они представляют собой не что иное, как проявления практической психологии, плененные в мгновение ока.

Фотограф, естественно, зависит в значительной степени от применяемой им аппаратуры. Этим объясняется, что современный способ изображения ушел далеко вперед по сравнению с прежним, который, находясь в подчинении у живописи, стремился следовать за всеми ее направлениями.

Освобождение портретной фотографии от влияния, которое оказывала на нее живопись, привело, с одной стороны, к победе убеж-

дения в самостоятельности фотопортретирования, основанного на факте применения ею своих законов и средств художественного выражения, с другой — к признанию своей зависимости от механической передачи изображения посредством линзы.

Одновременно с этим целеустремленный фотограф наших дней стремится к тому, чтобы освободиться от прежнего шаблона, он старается одухотворить изображение и запечатлеть по возможности больше психологических моментов. Он находится в поисках не только глубокого реализма, но и путей к творческому изображению действительности, а также способов передачи истинной человеческой индивидуальности. Современный фотограф убежден в том, что фотографический портрет представляет собой больше, чем простую копию природного явления. Портрет должен показать человека в его манере держаться и с присущими ему характерными чертами.

Поставив себе такую высокую цель, портретная фотография ставится в один ряд с живописным изобразительным искусством.

## Выражение

Положительную оценку портрета часто формулируют так: портрет точно говорит со смотрящим на него. И мы действительно хотим видеть человека на портрете таким, как будто бы он разговаривает с нами.

Когда мы наблюдаем за людьми, ведущими оживленную беседу, мы замечаем, что они почти всегда говорят с веселым выражением лица. Это свойственно даже таким людям, которые утверждают, что они неизменно серьезны. Отсюда у фотографов выработалась стереотипная фраза: «Прошу улыбаться». Но эту привычку фотографов нельзя не расценивать иначе, как принуждение к искусственному выражению лица, которое никак не может произвести естественное впечатление, поскольку оно сложилось по команде. Творческий фотограф предпочитает занять портретируемого разговором, чтобы не оставлять его наедине со своими мыслями. Наряду с таким приемом вовлечения самого фотографируемого в построение своего портрета, фотограф должен обладать способностью мгновенно оценить выражение, появившееся на лице модели, уловить часто короткий благоприятный момент и успеть зафиксировать его путем своевременной съемки.

Нередко выражение обуславливается направлением взгляда. Не обязательно, чтобы взгляд был направлен на собеседника. Многие избегают смотреть в глаза и поэтому отводят свой взгляд в сторону. Если заставить человека, которому свойственна такая манера, смотреть в объектив, то он обычно теряется; ему надо разрешить отвести свой взгляд от аппарата. Если после этого направление взгляда пройдет ниже высоты глаз, выражение лица станет задумчивым. В обратном случае оно часто приобретает мечтательный характер.





Лицо человека, жизнь которого проходит в постоянных заботах, приобретает печальное выражение, особенно отчетливо обнаруживающееся в формах носа и углов рта. Глаза теряют свой блеск; они отражают усталость и покорность судьбе. Голова принимает опущенное положение. Движения становятся медленными и вялыми. Налицо все признаки преждевременной старости.

Настоящий портрет показывает, насколько выражение лица, а также рук, способно говорить о судьбе, постигшей человека.

Лицо человека — «зеркало души». Лицо отражает богатые внутренние силы, живущие в человеке, а также все происходящие в нем процессы; оно отражает его нравственные переживания и проявления его внутреннего содержания. В то же время лицо может быть выразителем отрицательных склонностей, аффектов и низменных инстинктов.

Если писателей называют «инженерами человеческой души», то на долю фотографов-портретистов выпадает обязанность изображать «одухотворенного» человека. Такая роль, доверенная фотографу, обязывает ко многому. Он не должен забывать, что выражение образуется сообразно практической и духовной деятельности человека соответственно его внутренним качествам и окружающей обстановке. Вместе с тем в выражении отражаются также мимолетные эмоции и страсти.

Любой психологический процесс в состоянии привести в движение мускулы лица. Это движение может обнаружиться в самых тонких нюансах выражения. Следовательно, черты лица являются как бы носителями выражения, в котором проявляются как постоянные, так и преходящие внутренние переживания. Наиболее часто повторяющиеся переживания вызывают со временем такое расположение лицевых мускулов, которое придает лицу постоянное выражение. Это постоянное выражение приобретает, таким образом, значение внешнего отпечатка душевного склада человека.

Выражение лица, отражающее страсть или эмоцию, сопровождается движением других частей тела, в частности головы, которое, в свою очередь, подчеркивает и дополняет выражение лица.

## Трактовка рук

Руки имеют свое, отличающее их выражение. Все великие живописцы уделяли рукам особое внимание. В руках выявляются красота души, грация, доброта, искренность, но и такие отрицательные качества, как, например, скупость. Руки могут действовать успокаивающе, они могут быть добрыми, но и грубыми, и вульгарными. Какая огромная разница, скажем, между чувственно-мягкой пухлой рукой женщины и широкой рукой рабочего с короткими пальцами. Руки немилосердно подчеркивают все то, что фотограф стремится запечатлеть в выражении лица. Для фотографа изучение рук особенно важно, так как они также требуют «портретирования» и притом не в меньшей степени, чем голова модели. Форма руки свидетельствует об определенном характере и не дает его скрыть. К стати, такое же явление наблюдается и в отношении лица: нет такой краски, которая была бы способна замаскировать характерность черт лица. Никакая работа, даже самая грубая, не в состоянии лишить руку ее прирожденного благородства.

Рука создает движение. Всякий жест, приобретая значение слова, придает немой речи лица звучание. Движение руки способно внести в изображение, которое показано в состоянии покоя, содер-



Даже тяжелый физический труд не в состоянии лишить руку ее первоначального благородства.

жание и действие, благодаря чему портрет может произвести драматическое или лирическое впечатление.

Если у портрета отрезать руки, то он как будто замолкает. Приближением рук к голове достигается подчеркивание одухотворенности выражения. Если руки оставить в спокойном положении, то этим можно усилить впечатление пассивности, свойственной модели. Руки, сильно и притом бессознательно сжимающие какой-нибудь предмет, свидетельствуют об активности портретируемого. Руки курильщиков — это особая тема. Подобно тому, как каждая отдельная часть лица способствует выявлению индивидуальности модели, рука курящего часто выдает его характер, ибо она участвует своими жестами во всех решительно порывах его души.

### Второй план

Автор считает полезным повторить в настоящем разделе все, что было сказано выше о заднем плане, который имеет чрезвычайно важное значение для общего впечатления, производимого портретом. Это касается главным образом соответствия его тона оттенкам освещенной и теневой сторон головы портретируемого.

На темном фоне спокойное и собранное впечатление производят рельефные лица с темным цветом кожи.

Светлый тон подходит к нежной бесцветной коже, однообразной по своему тону.

Совершенно черный второй план часто придает портрету нежелательную резкость, в то время как совершенно белый — лишает его пространственности.

Задний план портрета оживлен скульптурой, тон которой значительно затемнен. Главная фигура освещена прожектором.



Тона освещенной и теневой сторон второго плана, граничащих с головой или одеждой модели, не должны совпадать с оттенками последних. Невыполнение этого требования приводит к слиянию контуров объекта съемки и потери ими своей выразительности. Самым подходящим является второй план, на котором темные тона постепенно переходят в более светлые. Наличием такого второго плана упрощается определение эффективности света и тени.

Рекомендуется такой способ оттенения второго плана: в одном из углов второго плана устанавливают со стороны падающего света узкий передвижной задник, например ширму, которую поворачивают, меняя угол, образуемый между ней и вторым планом, одновременно удаляя и приближая ее. В результате этого второй план затемняется в большей или меньшей степени.

Итак, однотонный второй план можно разнообразить путем придания ему оттенков, постепенно переходящих от темных к светлым.

Этим достигается увеличение пластичности освещения, главным образом бокового. При переднем освещении необходимо пользоваться для этой же цели другими средствами. В последнем случае допустимо прерывать монотонность второго плана путем его орнаментации, которая может быть целесообразно использована в качестве композиционного фактора. Так, например, достаточно повесить картину в простой раме, чтобы этим несложным средством лишить второй план его монотонности. При этом, однако, необходимо учесть, что края рамы должны быть расположены параллельно краям портрета. Отсутствие в перспективе параллельности линий, хотя по существу и правильное, производит на портрете отрицательное впечатление.

Согласование тональностей второго плана и одежды модели—это дело вкуса. Некоторым нравятся контрасты; поэтому они располагают светлую одежду на темном фоне. Другие, предпочитая тонкие нежные переходы, помещают белую одежду на сером и даже белом фоне. Таким композиционным решением—светлое на светлом—подчеркивается тональность лица модели и создается общее привлекательно светлое настроение портрета. Решение—серое на сером—требует яркого освещения лица, так как в противном случае изображение получается «размазанным». Темная одежда на темном фоне сливается с последним, в результате чего лицо и руки, резко выделяясь, действуют обособленно от окружения. В то же время слиянием тона одежды с оттенком фона достигается подавление всего второстепенного в портрете, что способствует повышению выразительности головы и рук модели. Произведения мастеров прежних времен являются образцами умелого выделения индивидуальности портретируемого путем отказа от всего несущественного при одновременном акцентировании главного.

### Индивидуальный вкус

Суждения о портрете чаще всего не совпадают. «На вкус и цвет товарищей нет»,— гласит старая поговорка, правдивость которой подтверждается субъективностью вкуса. Вкус жителя большого города отличается от вкуса крестьянина. Вкус вырабатывается на почве экономических условий жизни, внешних впечатлений и традиций.

Фотографу-профессионалу ежедневно приходится выслушивать мнения о созданных им портретах и, как правило, он умеет воспринимать их соответствующим образом. Оценка портрета основывается на индивидуальном вкусе. Поэтому мнение фотографа не должно обязательно совпадать с суждением портретируемого.

Некоторые художники, посвятившие себя исключительно искусству, руководствуются в своем творчестве исключительно собственным толкованием эстетики, отрицая за портретируемым право на свой индивидуальный вкус. Такая точка зрения несовместима с пониманием значения реалистического изображения человека, следовательно, и значения фотографического портрета.



Модель стоит перед открытой дверью, ведущей из ателье в сад. Листва освещена солнцем. Потребовалась значительная подсветка силуэта, которая осуществлена при помощи «световой ванны» мощностью в 2000 ваттов. (Объектив «Гелиар» с фокусным расстоянием 42 см; формат 18×24).

Фото Германа Бэра

Если принять во внимание, что человек ведет себя по отношению к другому человеку по-разному, то нельзя не признать оправданности различного суждения о портрете. Вряд ли можно допустить, что тот или иной портрет понравится всем без исключения, но вполне мыслимо, что он придется по вкусу определенной части лиц, познакомившихся с ним. Было бы заблуждением подчиняться любому влиянию и пытаться удовлетворить любой вкус. Вместе с тем автор не придерживается того мнения, что фотограф, умеющий считаться с разными вкусами, лишен способностей. Но если у самого фотографа отсутствует вкус, то он действительно неспособен.

Рассматривая работы разных фотографов, нетрудно убедиться в исключительно высоком знании техники дела, проявленном некоторыми из них. У этих фотографов все безукоризненно: они создают хорошее, сдержанное освещение и находят выразительные положения. С технической точки зрения их фотографии совершенны. И тем

не менее этим портретам присуща некоторая доля безвкусицы. Часто достаточно пустяка, чтобы портрет произвел пустое впечатление. Авторам таких портретов недостает в известной степени того, что французы называют «esprit»<sup>1</sup>. Попытки найти причину отрицательного впечатления, производимого такими портретами, приводят к выводу, что фотограф в чем-то переусердствовал, например, в улыбке модели. Когда смотришь на такие портреты, изображающие отдельные лица, то невольно вспоминаешь знакомые слова: «Прошу улыбнуться». То же самое наблюдается и на групповых снимках: вся группа уставилась в аппарат и... улыбается. На двойных портретах такого рода переусердствование проявляется в манере моделей наклонять друг к другу головы и в той же пресловутой улыбке, придающей портрету нотку слащавости. Как сказано, таким портретам чего-то явно недостает. Так, например, неуместная улыбка серьезного мужчины, к тому же излишняя ретушь — этого достаточно, чтобы изображенная модель потеряла свою значимость. Подобный портрет лишен «души». Другой вопиющий пример безвкусицы: групповой портрет, на котором изображены отец, мать и ребенок; ребенок смеется (это нравится большинству портретируемых), мать сияет от счастья, отец, конечно, тоже улыбается, а иногда и смеется вместе с ребенком.

Приведенные примеры свидетельствуют о низком уровне вкуса, свойственном шаблонному фотографированию, не осознанному самим фотографом, что доказывает отсутствие у него собственного вкуса. Выход у такого фотографа один: подвергнуть самого себя строгой самокритике и признаться в своих ошибках.

Описанным выше фотографиям неплохо противопоставить подлинные портреты, созданные Давидом Октавиусом Хиллом, чтобы показать, что и другие так далеки друг от друга, как небо от земли. Модели Хилла смотрят в объектив, они принуждены были спокойно сидеть на солнце в течение многих минут, и тем не менее они отличаются собранностью и одухотворенностью выражения.

---

<sup>1</sup> Острота ума. (Прим. перев.).

## Съемка на открытом воздухе

С совершенно иной обстановкой, чем в помещении, мы встречаемся при съемках на открытом воздухе — в том огромном ателье, которое создано самой природой. Цель, преследуемая съемкой на открытом воздухе, может быть разной. Однако в тех случаях, когда фотограф-портретист прибегает к нормальной съемке на открытом воздухе, он обычно руководствуется лишь желанием обеспечить хорошее естественное освещение и показать модель в окружении природы.

Прежде всего следует запомнить, что модель нельзя устанавливать на фоне рассеянного света, характерного для широко открытой местности, так как такой свет слишком элементарен. Наличие света и тени, притом в самых разнообразных оттенках и нюансах, совершенно обязательно. Следует также иметь в виду, что естественный свет бывает мягким и прозрачным только рано утром и к концу дня.

Далее, надо избегать света, падающего сверху. Лучше всего выбрать место съемки по возможности ближе к любой стене, которая заслоняет собой боковой свет и тем самым способствует образованию теневой стороны головы модели. Одновременно надо стремиться к ослаблению действия верхнего света, что, правда, не всегда удается.

Умение фотографа владеть светом проявляется в качестве тени: сплошная черная тень свидетельствует о несостоятельности фотографа, так как и самая глубокая тень должна оставаться прорисованной светом. Свет и тень — дети одного и того же солнца; они — колыбели светлого и темного. Роден в письме к молодой женщине пишет об удачном ее портрете: «По своему освещению он восхитительно красив, ибо тень... едва заметно скользит над ним».

Но самые лучшие портреты это те, которые созданы на открытом воздухе при солнечном освещении. Однако осуществление таких съемок далеко не легкая задача, так как обуздать обилие света очень трудно. Для того чтобы красиво показать солнечное освещение, требуется значительно больше умения, чем это может показаться на первый взгляд, ибо использование в данном случае такого композиционного фактора, каким являются полутона, — дело весьма сложное.





Эта съемка сделана в полдень слегка туманного дня при слабом солнечном свете, падающем под острым углом. При наличии таких условий допустимо, как доказывает настоящий портрет, помещать модель на фоне светлого неба.

Для съемок на открытом воздухе тоже применяются разные виды света: передний, боковой и задний. Фотографу предоставлена возможность остановиться на любом из них, но эта свобода выбора обусловлена пониманием действия света. Решает вопрос пользования тем или иным видом света характер объекта съемки или, точнее, отличительные черты человека, которого фотограф-портретист намеревается изобразить. Мягкое освещение без заметных переходов от светлого к темному подходит к лицу молодой девушки, у которой черты лица не утратили еще своей нежности. Наоборот, сочный портрет требует глубоких, хорошо прорисованных теней.

Съемка осуществлена во второй половине дня при низком положении солнца. Солнечный свет, использованный в данном случае в качестве переднего освещения, мешает модели смотреть в направлении камеры. Задний план оживлен затененной веткой. (Фотоаппарат «Контакс S»; объектив «Биотар»).



Благодаря отражениям, тени оказались хорошо прорисованными, несмотря на очень яркий солнечный свет. (Малоформатный фотоаппарат «Практика»; объектив «Тристар» с фокусным расстоянием 13,5 см)





На море и его побережье создается обилие световых отражений, которыми можно воспользоваться для смягчения световых контрастов. Однако неправильная выдержка или ненадлежащее проявление негатива могут привести к ухудшению результата.

Фото д-ра Курта Штруве



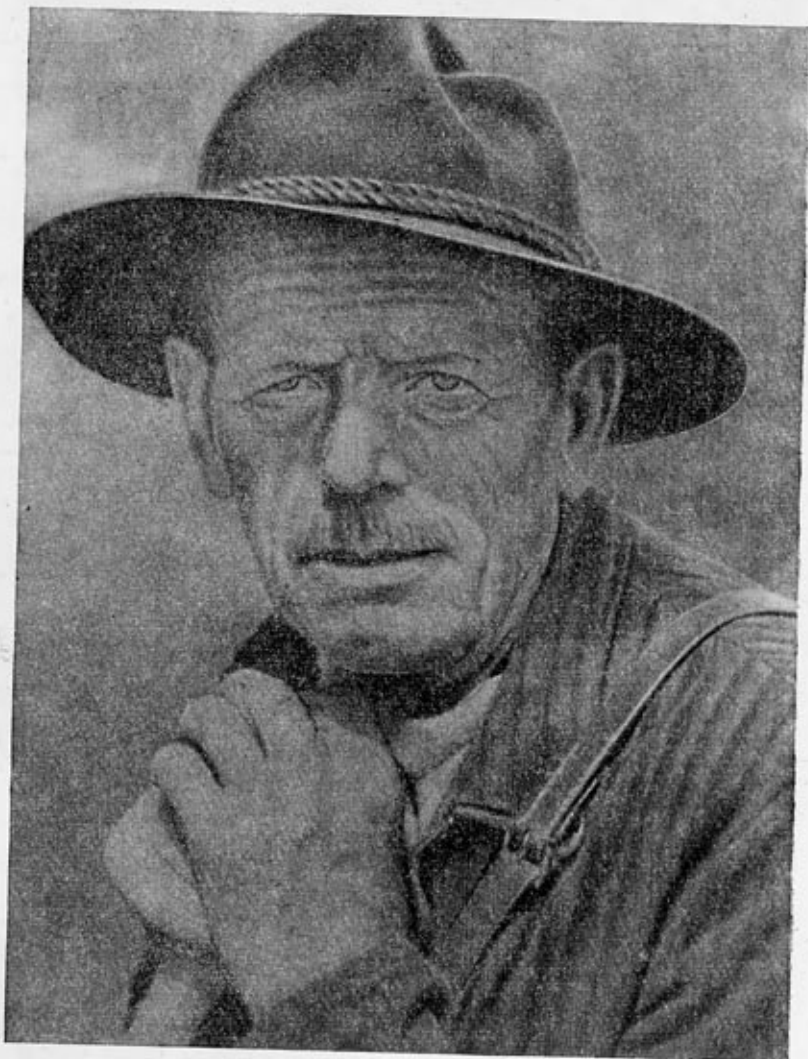
Портрет коренного жителя южного Туниса с темно-бронзовым цветом кожи. У людей, много времени проводящих под ярким солнцем, кожа лба над переносицей приобретает очень богатую модуляцию. При съемке этой модели освещению густых теней способствовал свет, отраженный белой одеждой. (Фотоаппарат «Контакс»; объектив «Зоннар», светосила 1:2/8).



Такое освещение объекта съемки получено благодаря низкому положению солнца. Настоящая работа является примером возможности повышения выразительности портрета путем применения современного малоформатного аппарата. Фотограф, держа аппарат в руках, произвел съемку снизу, в результате чего изображение получилось эффектно укороченным.

Этот моментальный снимок отличается интересным членением массы. Такого рода удачное распределение плоскостей в пространстве требует от фотографа быстрого взгляда и большого присутствия духа. В целях увеличения выразительности портрета настоящий снимок был произведен с положения фотографа на согнутом колене.





Портрет пастуха. Фотографы боятся темной тени, которую бросает на лицо широкополая шляпа. При невнимательности фотографа тень остается совершенно непрорисованной. В данном случае были применены значительная подсветка теневой части лица и выравнивающее проявление негатива.

## Правильное применение малоформатного фотографического аппарата

Простота, с которой можно осуществлять в наше время моментальные снимки, часто является причиной пренебрежения техническим качеством портрета. Нельзя упускать из виду, что полноценность портрета обуславливается, помимо наличия у фотографа тонкого чутья, предварительным обдумыванием и взвешиванием сюжета. Малоформатный фотоаппарат — не игрушка. Им надо пользоваться так, чтобы он давал более качественный результат, чем крупная камера. Только тогда можно рассчитывать на повышение художественной ценности портрета, создаваемого при помощи малоформатного аппарата.

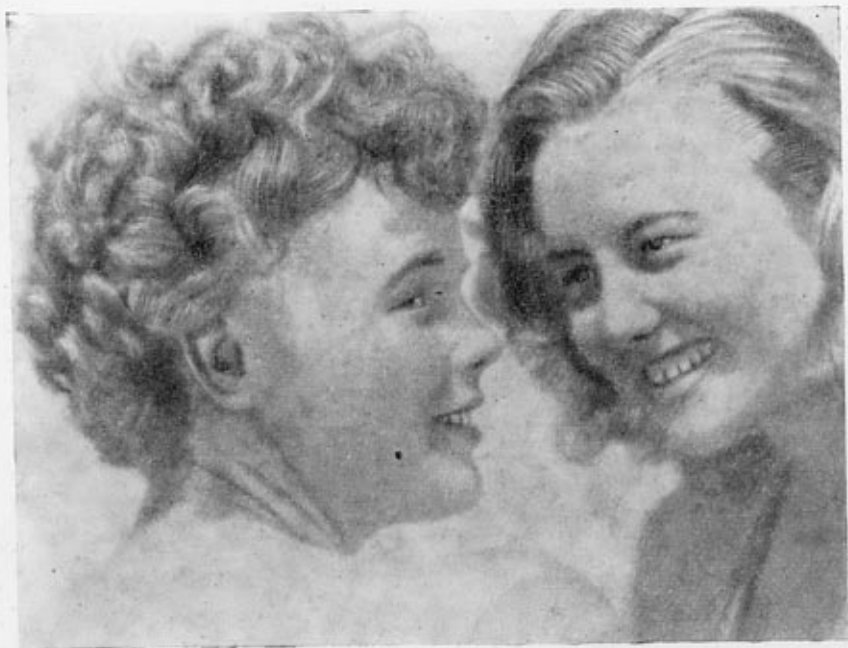
Предпосылками к удачному моментальному снимку являются быстрый и уверенный взгляд у фотографа при выборе момента, подходящего для съемки, полное владение техническими средствами, включая обращение с аппаратом, и способность незамедлительно принимать решение. При условии умения улавливать или создавать естественное положение, то есть при условии наличия у фотографа некоторых режиссерских способностей, моментальный снимок может произвести впечатление полноценного портрета.







Фокусное расстояние объектива, перспектива и форма кадра портрета должны находиться в тесном взаимоотношении друг с другом. При съемках снизу, то есть при низком положении аппарата, необходимо соблюдать определенное расстояние между аппаратом и объектом съемки, так как в противном случае нижняя часть фигуры будет производить слишком массивное впечатление в ущерб общей монументальности изображения. Снимок сделан малоформатным аппаратом (фокусное расстояние объектива 9 см).



Учитывая автоматизацию съемки, свойственную современному малоформатному аппарату, фотографу не требуется специальных технических знаний для создания выразительных портретов. Прибегая к умеренной режиссуре, он может получить жизненные портреты, отличающиеся своей свежестью. Здесь показаны две съемки, последовавшие быстро одна за другой. Они сделаны малоформатным аппаратом (фокусное расстояние объектива 13,5 см).



Для получения выразительного портрета достаточно немного режиссуры и умелого использования пространства, примером чего может служить данный портрет, который не представляет собой случайного моментального снимка, так как он свидетельствует о заранее обдуманной группировке. Съемка произведена малоформатным аппаратом «Велтакс» (формат 4,5×6 см).

Как уже не раз говорилось, решающее значение для качества портрета имеет степень его жизненности и правдивости. Основным условием получения высококачественного портрета является четкий и ясный способ фотографического выражения. Аппарат, пленка и свет должны быть использованы так, чтобы портрет не только не обнаруживал признаков дешевки и безвкусицы, а способствовал развитию портретной фотографии в современном ее понимании.

Приступая к моментальной съемке, фотограф должен помнить, что, придавая модели искусственное положение, он лишает портретируемого его самостоятельности и непринужденности.

## Детский портрет

Чем подвижнее фотографический аппарат, тем легче запечатлеть при его помощи картины, рисующие жизнь. Появление малоформатного аппарата, всегда готового к съемке, способствовало обновлению стиля детского портрета.

Прежнему портретисту приходилось фотографировать детей с выдержкой длительностью не менее полсекунды, пользуясь при этом неповоротливой павильонной камерой. После введения зеркальной камеры оцепенелость детей, обнаруживающаяся на прежних снимках, исчезла. Детский портрет оживился; он стал ненаиг-

Для моментальных съемок в  $\frac{1}{25}$ — $\frac{1}{50}$  сек. требуется соответствующее количество света. В данном случае недалеко от модели были установлены на высоте ее головы две фотолампы слева и три лампы по 500 ватт каждая — справа. Одновременно был использован дневной свет. Расположение ламп можно определить по точкам отражения света в глазах модели.

Фото  
Эрики Штрёдель



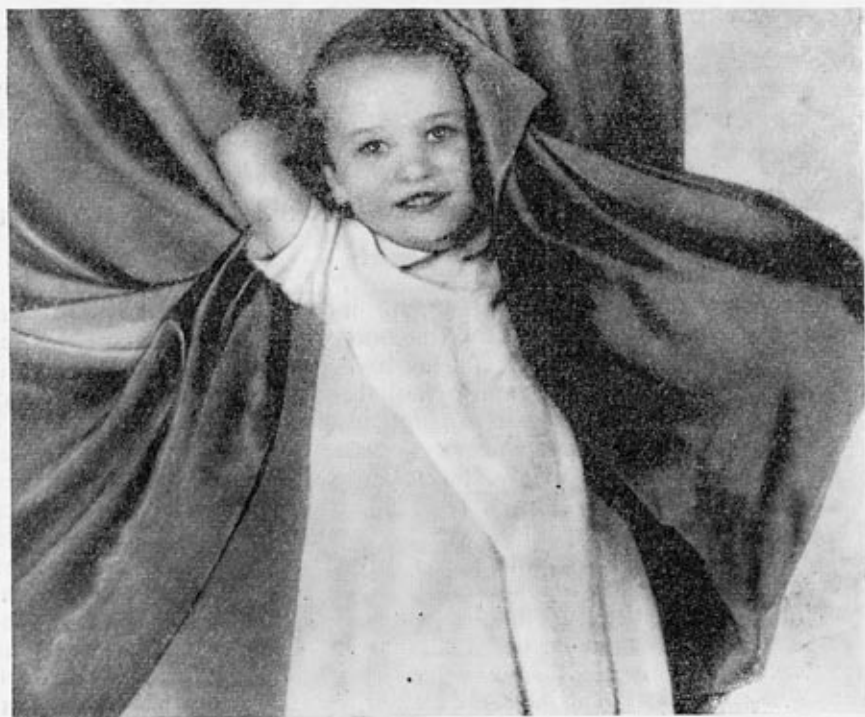


Исходя из предположения, что глаза особенно наглядно передают общее выражение лица, автор этого портрета стремится в своих работах четко и ясно изобразить главным образом глаза.

Фото Эрики Штрёдель

ранним, естественным. Зеркальная камера позволяет подсматривать детей во время их веселых игр, улавливать их привычки и проявления темперамента. Эта камера помогает наблюдению за детьми, когда они свободно двигаются, и тем самым она дает возможность сохранять на пленке самые очаровательные случайные моменты.

Детям чужда натянутость. Непринужденность поведения детей, их естественная грация, взволнованность и возбужденность во время



Прием, однажды вызвавший у ребенка оживление, может быть использован фотографом и для съемок других моделей. Шутки, подобно примененной при данной съемке, приводят детей в восторг, способствуя появлению шаловливого выражения лица. Чем оживленнее движения детей, тем труднее становится наводка на резкость объектива зеркальной камеры  $9 \times 12$ . Такого рода съемки требуют от фотографа-портретиста большого нервного напряжения, а поэтому они не по силам флегматичным натурам.

Фото Эрики Штрёдель

игры, их пухленькие щечки, дышащие здоровьем, их жесты и непроизвольно принимаемые ими положения — все это представляет собой богатейший сюжетный материал. С какой очаровательной естественностью и с каким глубоким внутренним содержанием современный фотограф, пользуясь этим материалом, может изобразить детей и окружающий их маленький мир!

Если в прежние времена приближающийся на роликах большой ящик, покрытый черным сукном, неизбежно вызывал у детей чувство страха, то в наши дни малоформатный аппарат стал привычным предметом, на который дети просто не обращают никакого внимания.

## Основы композиции портрета

Компоновать — значит составлять, набрасывать план картины путем группировки ее частей. Объединение составных частей картины в единое целое осуществляется на основании законов эстетики; воплощение замысла, созданного творческой фантазией, происходит согласно требованиям художественного изображения.

Устремления фотопортретиста должны быть направлены к свежей и убедительной композиции. Процесс композиции не находится в зависимости от того обстоятельства, что фотографу приходится прибегать для осуществления художественного замысла к механическим средствам изображения. Но существенное значение имеет наличие у фотографа дарования, именуемого «художественным видением». Компонуя, фотограф-портретист встречается с рядом разнообразнейших вопросов, относящихся к области искусства. Сюда относятся: художественный замысел, построение картины, соотношение между пространством и формой, соразмерность частей, контрастность тонов и плоскостей, направление взора модели, вырез портрета и так далее. Следовательно, здесь к технической стороне фотографирования добавляется еще художественный компонент.

Секрет полноценности фотографического изображения скрывается за определенными предпосылками. Прежде всего надо не только **понимать** значение «видения», но и обладать способностью **применять** это «фотографическо-оптическое» знание, требующееся для получения эстетического изображения. Затем надо иметь ясное представление о том, каким образом следует приводить отдельные величины в гармоничное и созвучное взаимоотношение и уметь выбрать из обилия возможностей ту единственную, которая обеспечивает лучшее изображение, равноценное по своему значению картине. Ведь именно «картина» является той целью, к которой приводит техника по пути композиции.

Компоновать картину обозначает также — упорядочивая, направляя, находить типичное и сознательно связывать элементы картины в гармоническое целое; это значит видеть вещи в плоскостях и линиях и размещать их таким образом, чтобы получилось замкнутое целое, в котором взаимоотношение составных частей соответствовало бы значимости каждой из них. Композиция говорит на языке линии и формы. Подобно музыке, проявляющейся в последовательности звуков, формы последовательно и рит-

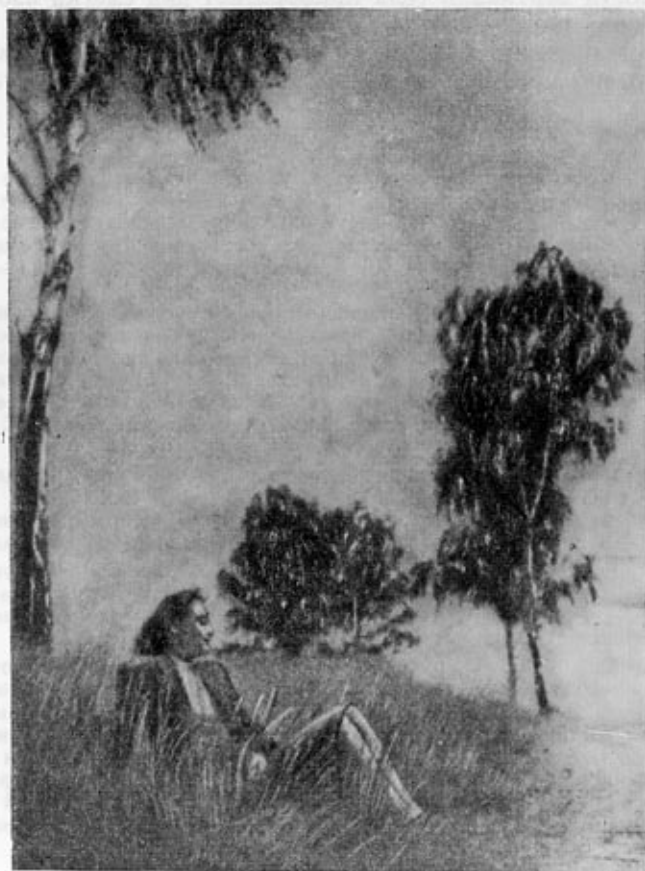
мично — в благотворной закономерности — соединяются между собой посредством линий.

Линии соответствуют мелодии; в них обнаруживается мысль, заложенная в художественное произведение. Созвучные тона создают гармонию. Параллели усиливают впечатление. Мелодия и гармония тонов и форм способны выразить настроение. Беспорядочному звучанию тонов препятствует ритм.

Мелодия, гармония, ритм и динамика создают прекрасное целое — картину.

### Фигурный портрет

Композиция фигурного портрета может быть очень простой. В этом случае пространство картины заполняет символизированная вертикаль фигура во весь рост, что вполне согласуется с требова-



Хотя объектив аппарата наведен на фигуру, она тем не менее подчинена ландшафту.



ниями эстетики, при обязательном условии расположения фигуры, отступая от середины картины. В то же время композиционно правильнее будет разместить стоящую фигуру в пространстве примерно так, чтобы голова вписывалась в верхнюю треть площади, занятой картиной. В последнем случае фигура будет обладать «золотой пропорцией»<sup>1</sup>.

Взор и подразумеваемые движения фигуры, например, движения рук, как правило, устремлены в направлении свободного пространства. Неподвижность вертикали можно смягчить, придав ей положение, чуть напоминающее диагональное. Применение этого приема находится в зависимости от того, какой мыслится фигура на картине — в состоянии покоя или движения.

Фигуру, изображаемую в состоянии покоя, можно оживить путем неравномерного распределения между обеими ногами веса тела. Различие в нагрузке, приходящейся на каждую из обеих ног, отражается на всем теле, вследствие чего последнее обнаруживает признаки движения. В этом случае застывшая в своей неподвижности вертикаль тела приобретает вид слегка изогнутой линии, которая по своей форме соответствует положению, принятому скелетом и мышцами. Взаимоотношение между функциями скелета и мышц лучше всего изучить на классических скульптурных произ-

---

<sup>1</sup> Уже сам термин «золотая пропорция» или приданное ей в давно прошедшие времена название «гармоническое деление» показывают, что многие считали и считают ее способной доставлять эстетическое удовлетворение.

Впервые мы встречаемся с этой пропорцией у Эвклида (300 век до нашей эры). Лука Пачиоли (1509) называет ее «proportio divina» — «божественная пропорция».

«Золотая пропорция» или «золотое сечение» делит данный отрезок на две неравных части таким образом, что меньшая его часть относится к большей, как последняя относится ко всему отрезку. Выражая это соотношение в цифрах, получаем:  $0,382... : 0,618... = 0,618... : 1$  или  $1 : 1,618... : 1$  и так далее до бесконечности. Иными словами: отрезок АВ делится в точке С так, что меньшая его часть ВС относится к большей АС, как большая часть АС относится ко всему отрезку АВ. Следовательно,  $CB : AC = AC : AB$ .

Примерное представление о «золотом сечении» дает деление фигуры человека по линии пояса. Д-р Адольф Гёрингер в своей книге «Золотое сечение» и его отношение к телу человека» говорит: «В «золотом сечении» воплощен не закон, а познание, оно обозначает не ограничение, а освобождение».

Если, пользуясь «золотым сечением», разделить стоящую фигуру по высоте так, чтобы меньшая часть приходилась вверху, а большая внизу, то деление пройдет по линии расположения пупа, то есть в одной из наиболее важных для организма точек.

Если найденную таким способом меньшую часть высоты фигуры, то есть отрезок от макушки до пупа, снова разделить так, чтобы меньшая часть находилась вверху, то последняя будет приблизительно равна высоте головы, а большая часть будет простирается от подбородка до пупа. Если же большую часть высоты фигуры отнести наверх, то линия деления окажется на высоте расположения кончиков пальцев опущенных рук. Если принять отрезок от тазобедренного сустава до плечевого сустава за большую часть общей высоты, то верхняя ее точка придется на макушке; если же принять эту часть за меньшую, то нижняя ее точка окажется у голеностопного сустава.

ведениях древней Греции, где задача жизненно правдивого изображения человеческого тела была блестяще решена.

Теория значения для картины **диагонали** и объясняемое этой теорией скольжение по ней взора основаны на нижеследующем простом наблюдении. Если в поле зрения внезапно попадает плоскость, например страница книги, то наш взгляд падает прежде всего на точку, расположенную в левом углу верхней трети плоскости. Эта точка приблизительно совпадает с положением «золотого сечения». По-видимому, привычка направлять свой первый взгляд именно на эту точку выработалась у нас во время чтения. От указанной точки взор, в поисках других пунктов, привлекающих внимание, путешествует по всей плоскости, выбирая кратчайший путь, то есть взгляд скользит по диагонали и останавливается на крайней нижней ее точке.



Фигура подчеркнуто выделена. Подчиненное значение приобрел ландшафт.



Другой вариант композиции (см. предыдущий рисунок): фигура расположена выше линии горизонта, вследствие чего она выигрывает в своей значимости. Ландшафт имеет второстепенное значение.

На этом основании привлечение максимального внимания к основной части изображения достигается помещением ее в точке, на которую падает первый взгляд. Далее, как сказано, взор скользит по точкам, расположенным примерно на линии диагонали, пока он не приостановится на другом месте, на котором размещен выразительный мотив, тоже требующий внимания. Исходя из этого, диагональ пользуются для установления связи между главным и побочным мотивами, а ведь к этому сводится, по существу, одно из основных положений построения картины, отвечающей требованиям эстетики.

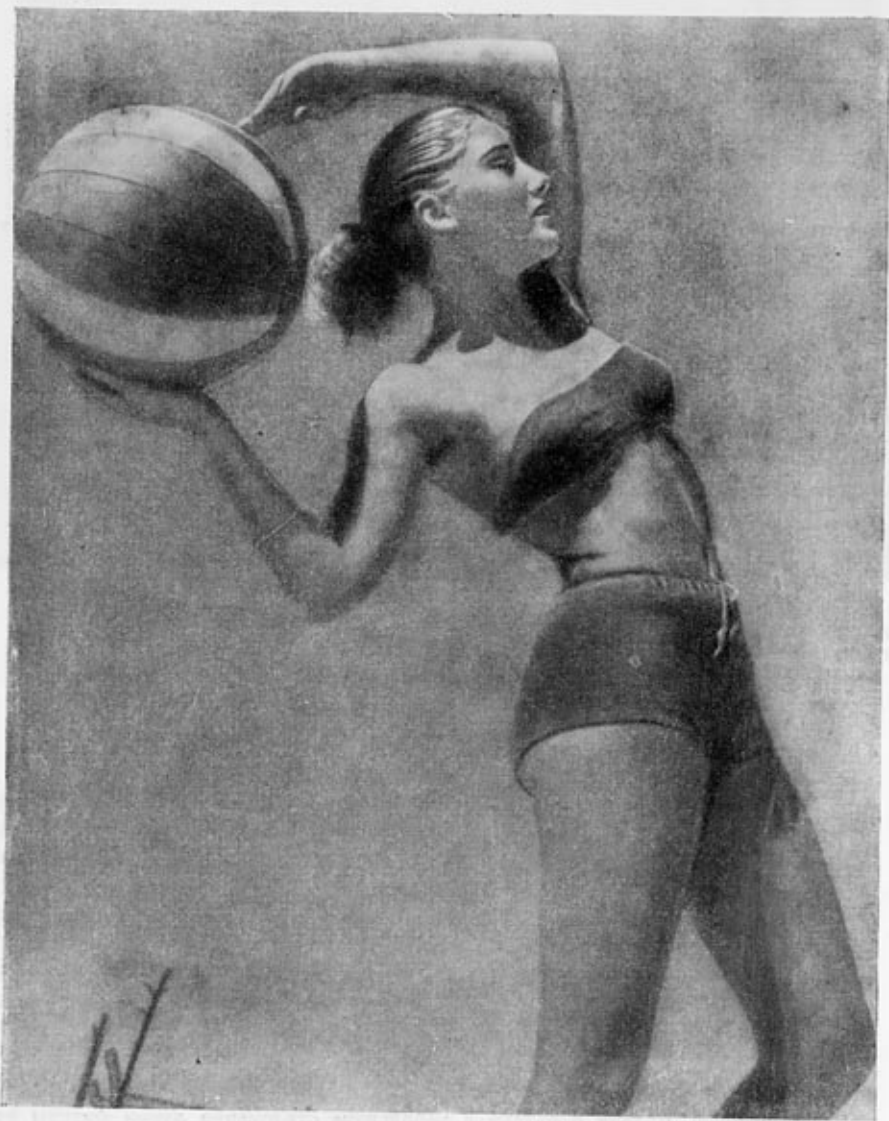
Если художественное «видение» обуславливается пониманием значения плоскостей, линий и точек, то для построения картины весьма важное значение имеет способность к восприятию контрастов как между массами, так и между формами. Из множества воз-

возможностей действия, производимого светлым и темным, необходимо выбрать наиболее целесообразную с художественной точки зрения. Форму и плоскости надо взвешивать, тона — подчеркивать там, где они важны, и подавлять там, где они неуместны.



Здесь гибкость модели показана в небольшом отклонении линии фигуры от вертикали.

Основными видами форм являются: для плоскостей — треугольник, четырехугольник и круг; для объемных предметов — конус, куб и шар. Эти формы могут находиться в различном взаиморасположении и соотношении между собой. Их положение и их тона имеют значение важных факторов построения картины.



Пример подчеркнутого деления пространства по диагонали. Фигура олицетворяет ритм и равновесие. Модель заснята в момент паузы в движении.

## Символика линий

**Горизонтальные** линии создают впечатление покоя.

**Вертикальные** линии служат композиции опорой. Они как бы принимают на себя все изображения, тем самым придают строению картины устойчивость. Их можно назвать столпами композиции.

**Диагональные** линии помогают взору охватить картину. Символизируя движение, они способствуют ее оживлению. Одновременно они служат для соединения важных частей картины.

**Волнистые** линии подчеркивают ритм. Их колебания воплощают мелодию картины.

**Параллельные** линии, усиливая ритм, играют роль аккомпанемента к музыке волнистых линий.

**Перекрещивающиеся** линии связывают отдельные части картины или же создают впечатление противоположности движений.

Ниже уделено место сравнительному рассмотрению трех скульптурных произведений, два из которых представляют собой метопы храма Геры.

1. Гера, снимающая покрывало перед Зевсом. Замысел изображения основан на взаимодействии между вертикальной и диагональной линиями. Фигура Геры, символизированная вертикалью, олицетворяет покой, воплощенный в форме колонны. Рука и ниспадающая одежда служат колонне дополнительной опорой. Эта часть изображения статична; она имеет вполне законченный вид. Фигура Геры, отдельно взятая, могла бы произвести впечатление самостоя-



Гера, снимающая покрывало перед Зевсом. Пример отношения вертикали к диагонали.



Артемида и Актеон. Пример взаимоотношения между вертикалью и оживленной (активизированной) диагональю.



Орфей и Эвридика. Пример сочетания вертикальных форм.

тельной картины. Но вытянутая рука Зевса отводит взор ко второй фигуре, посредством которой правая часть плоскости разделена по диагонали. Внимание переносится на треугольную массу, заполняющую эту часть метопа. Диагональная соединительная линия вытянутой руки производит одновременно и динамический эффект, вследствие чего диагональ в данном случае одновременно выполняет функцию «движения».

## 2. Артемида и Актеон.

Здесь женской фигуре, расположенной слева, тоже придано значение вертикально стоящей колонны. Строгость вертикальности линии подчеркнута направлением складок одежды. Но в положении головы и в движении рук фигуры чувствуется устремление в остальную часть пространства, оставшегося незанятым в результате диагонального деления плоскости при помощи второй фигуры. Расположение этой фигуры по диагонали и в данном случае символизирует «акцию», благодаря чему пространство оживает. Остальная часть метопа заполнена прыгающей собакой. В этой скульптуре обнаруживаются еще две линии, которые выражают собою ритм.

Оба приведенных примера с достаточной очевидностью показывают, насколько экономно художник использовал пространство, достигнув при этом чрезвычайной убедительности линий.

## 3. Орфей и Эвридика.

Принципиальная схема этой скульптуры построена на действии трех взаимно связанных вертикальных масс. Ритм шага изображен параллельностью линий ног. Весьма интересен способ сцепления масс. Орфей, спускавшийся в подземное царство, оборачивается к Эвридике. Слегка изогнутые вертикали двух правых фигур наклонены друг к другу, между тем как две левые фигуры соединены задерживающим движением руки. Гермес, провожатый душ, останавливает Эвридику, чтобы вернуть ее в подземное царство.

Данная скульптура также является примером удивительной ясности художественного выражения посредством форм. Композиция скульптуры свидетельствует об исключительном мастерстве автора произведения.

Построение фотографического портрета преследует цель — создание «картины», которая способна произвести впечатление. «Картина», переведенная на язык портретной фотографии, может произвести впечатление лишь при условии отсутствия плохих пропорций. Поэтому необходимо уже в момент наводки объектива руководствоваться следующим важным правилом: ограничиваться изображением только самого существенного и одновременно пытаться найти для изображения подходящую оправу.

Любое художественное изображение должно иметь свой «центральный» мотив, находящийся в том месте, которое привлекает к себе наибольшее внимание. Найти такое место — это дело восприимчивого глаза. «Золотое сечение» не всегда соответствует лучшему расположению «центрального» мотива, но оно может служить отправной точкой для надлежащего построения портрета.



## Включение окружающего пространства в композицию фотопортрета

Проблему создания иллюзии пространства, представляющую для портретной фотографии значительный интерес, нельзя считать неразрешимой.

Впечатление перспективы создается в результате:

- а) кажущегося уменьшения величины предметов в зависимости от их отдаленности;
- б) посветления далеко расположенных предметов вследствие нахождения между ними и точкой наблюдения слоя воздуха;
- в) уменьшения освещенности в глубине помещения;
- г) оптического впечатления, производимого наводкой объектива на определенную зону отдаленности при одновременной незначительности глубины резкости.



Эта фотография иллюстрирует следующие важные факторы построения портрета: расположение фигуры (в стороне от середины картины); заполнение свободного пространства (мебелью, лампой, стенной картиной) и гармоничность размещения предметов, обеспечивающую общее равновесие композиции.

Освещение: дневной свет, намеренно смягченный с целью повышения эффекта, создаваемого зажженной лампой, в сочетании с верхним рассеянным светом, отраженным от потолка, освещенного 500-ваттной лампой (для повышения детализации фотопортрета).

В первом варианте в качестве помещения для съемки использованы две смежных жилых комнаты. Съемка произведена при нормальном дневном освещении в сочетании с искусственным светом мощностью в 1000 ваттов для подсветки темной теневой стороны головы модели. Потолок был освещен лишь в течение короткого промежутка времени. Путем более правильной установки ламп можно было избежать образования густой тени от люстры.





Во втором варианте портрета ощущение пространства усилено благодаря включению в композицию люстры. В этом большом помещении фигура производит особо грациозное впечатление. Освещение: нормальный дневной свет справа; подсветка теневой стороны при помощи 500-ваттной лампы, снабженной приспособлением для рассеивания света.

## Двойной портрет

Композиция портрета, изображающего две или несколько моделей, отличается от построения индивидуального портрета. Для создания единства изображения необходимо показать ту внутреннюю связь, которая объединяет портретируемых. Двойной или групповой портрет должен быть таким, чтобы можно было охватить одним взором все представленные на нем фигуры. Установление указанной внутренней связи возможно путем объединения моделей каким-либо общим для них «действием».

Компонуя двойной портрет, следует избегать положения, при котором модели соприкасаются друг с другом плечами. Такое положение слишком инертно, а поэтому неестественно. Ограниченность размера портрета требует возможно большего приближения моделей одной к другой, особенно, если они изображаются в крупном масштабе.

Двойной портрет требует сближения фигур. Расположение голов на одинаковой высоте производит скучное впечатление; поэтому лучше прибегать к их размещению по слегка диагональной линии с одновременным максимально возможным ограничением пустого пространства портрета.



Фигуры, расположенные на одинаковой высоте, производят скучное впечатление. Целесообразнее размещать головы по слегка возвышающейся диагонали или же по скрещивающимся диагоналям.

Для группировки портретируемых при съемках с выдержкой приходится прибегать к режиссуре, которую необходимо осуществлять обдуманно и умело. Значительно упрощают задачу моментальные съемки.



Предварительно скомпонованная двухфигурная фотография (автопортрет). Съемка произведена при помощи автоспуска. Хороший портрет не должен обнаруживать признаков предварительного его построения; он должен производить совершенно естественное впечатление.

Голова женщины, выдержанная в более темных тонах, эффектно выделяется на светлом фоне белого свитера. Голове мужчины приданы более светлые тона, вследствие чего вторая фигура кажется отнесенной вглубь пространства. Различие в оттенках голов моделей способствует повышению производимого портретом впечатления, которое может быть вдобавок усилено путем применения соответствующего способа печатания (в данном случае отпечаток сделан с применением света от газовой горелки).





Пример простой композиции двойного портрета. В результате действия перспективы одна из фигур приобрела второстепенное значение; сходство ее с оригиналом можно найти только в очертаниях силуэта. Обе фигуры освещены светом, падающим через два окна с противоположной стороны. Подсветка сбоку оказалась ничтожной, поскольку съемка произведена при дневном освещении без применения дополнительного искусственного света.

## Групповой портрет

Группировать — значит объединять портретируемых, связывать их между собой, перекидывать мост между ними; это значит составлять группу людей так, чтобы она производила впечатление правильно построенной картины. Такая задача не проста. Она требует наличия у фотографа творческой фантазии в совокупности с интуицией. Чем многочисленнее группа, тем труднее фотографу надлежало использовать пространство и правильно разместить



Этот групповой портрет свидетельствует о присущем ему признаке «действия». Благодаря разнообразию одежды моделей автору удалась весьма удачная группировка, основанная на принципе треугольного построения портрета.

Фото Лолы Ауфсберг





Танцевальная группа. Идея портрета, предложенная автором этой работы, была без труда понята танцорами и осуществлена ими по всем правилам хореографического искусства. Сама съемка упростилась благодаря применению электронно-импульсной лампы. Затвор объектива малоформатного аппарата, использованного для этого группового портрета, был установлен на выдержку в  $\frac{1}{25}$  сек. и синхронизирован с лампой, помещенной на двухметровой высоте, в результате чего группа получилась приятно освещенной. (Лампа «Блом-Блицер В 100»; продолжительность вспышки  $\frac{1}{300}$  сек.).

в нем модели, тем сложнее становится группировка. Наилучший результат может быть достигнут, как было упомянуто выше, путем объединения портретируемых каким-либо действием, способным установить связь между ними и одновременно занять их.

Постижению принципа построения группового портрета большую пользу может оказать изучение выдающихся произведений живописи, например, картин Леонардо да Винчи, Рембрандта, а также Репина.

При составлении группы, состоящей из трех фигур, само собой напрашивается размещение их по правилу треугольного построения портрета.

Группа воспитанников детского сада. Для создания этого портрета автор прибегнул к режиссуре. Была дана команда: «Налево кругом, бегом марш, марш!» Это внесло оживление в группу.



По мере увеличения численности группы задача осложняется. Но и большую группу удастся картинно построить, если не оставаться перед дроблением ее на мелкие группы, не жертвуя, однако, при этом общей связью между ними. Превосходным примером такой композиции может служить стенная живопись Леонардо да Винчи (1452—1519) «Тайная вечеря», находящаяся в трапезной одного из миланских монастырей.

Основное требование, предъявляемое к групповому портрету, — это его выразительность. Групповой портрет ни в коем случае не должен порождать впечатления искусственной группировки фотографированных, осуществленной специально для съемки. Возникновение такого впечатления можно предотвратить применением умелой режиссуры.

При съемках групп в закрытом помещении необходимо уделять особое внимание перспективе. Для обеспечения правильного построения группы в глубину рекомендуется пользоваться пластинками размером не более  $9 \times 12$  см.

Неплохих результатов можно достигнуть хорошо продуманным освещением, особенно если создать «световой центр» портрета и

соответственно с этим разгруппировать все фигуры. Прибегая к такому приему, надо построить освещение — предпочтительно типа прожекторного — таким образом, чтобы основной свет был направлен на наиболее выразительную часть группы примерно так, как это наблюдается на картинах Рембрандта.

Изображение группы, находящейся в движении, связано с существенными композиционными трудностями. Умение уверенно находить при помощи видоискателя желательный кадр предполагает не только обладание фотопортретистом способностью к быстрому реагированию, но и безусловное понимание им существа композиции портрета. Только при таких условиях может быть предупреждено «застывание» группы и сохранено впечатление движения, которое требовалось показать на групповом портрете. Основным фактором, решающим успех такого рода съемок, которые, собственно говоря, относятся к области фоторепортажа, является в конечном итоге умение улавливать удачный момент.

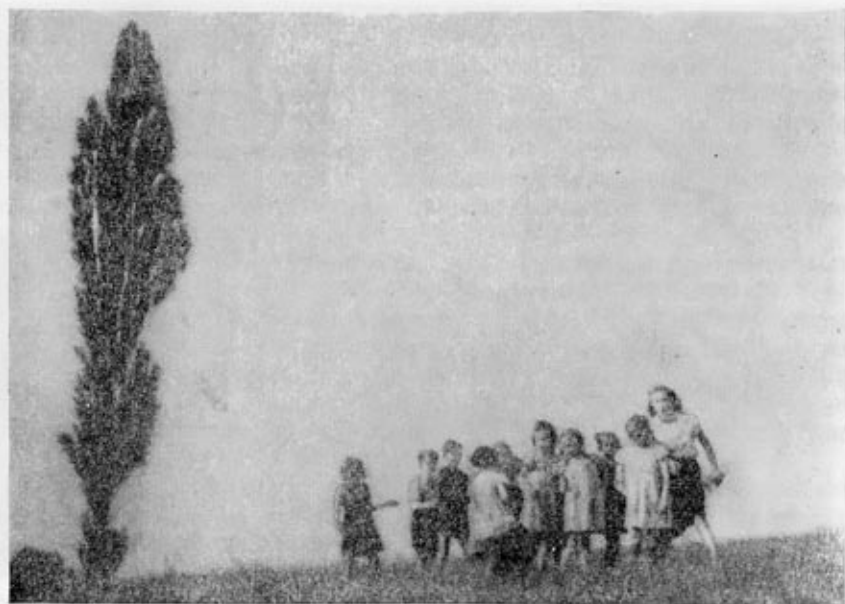
Поэтому надо сказать, что при съемках движущихся групп целесообразнее прибегать к тщательно продуманной режиссуре, но, конечно, лишь в тех случаях, когда это вообще окажется возможным. Примерами успешной режиссерской работы фотографа могут служить групповые портреты, приведенные на страницах...

По команде: «Сесть всем вместе здесь на холме!» быстро образовалась веселая группа смеющихся детей, причем сама группа приняла интересную овальную форму.





Здесь детям было предложено прогуливаться вверх по холму. При выборе места съемки был учтен фон, создаваемый светлым небом. Такой задний план способствовал четкому выделению фигур.



Дети свободно прогуливаются вверх и вниз по холму.



Дети снова поднимаются на холм.



Смелые ребята охотно следовали всем указаниям фотографа, благодаря заданная тема «Веселая детвора» была ими с легкостью осуществлена.

## Цветной портрет

Цветная фотография имеет свои законы. Подбор цветов требует наличия у фотографа опыта и проявления им тонкого вкуса, так как все разнообразие цветовых оттенков должно быть приведено к созвучному гармоническому целому, обладающему одним определенным основным тоном. Портретам желательно придавать теплый тон. В то же время впечатление, производимое цветным портретом, может быть усилено противопоставлением основному тону дополнительных цветов. Значение, которое имеет для цветной фотографии выразительность цветов, равносильно значению световых контрастов в черно-белой фотографии.

Только новичок в цветной фотографии прибегает в своих попытках найти требуемый общий тон портрета к нагромождению самых разнообразных цветов. Культурный фотохудожник останавливается на неброских, но созвучных сочетаниях цветов, стремясь противопоставлять друг другу цветовые аккорды.

Повторяем: черно-белая фотография производит впечатление игры света и тени; цветной портрет — выразительностью цветов. В цветной фотографии тени несущественны, так как на цветном фотоснимке неосвещенные места лишены окраски. Отсюда следует, что одним из важнейших правил цветной портретной фотографии является применение во время съемки возможно большего количества переднего света.

Приходится констатировать, что фотографы-портретисты неохотно отказываются от моделирующей подсветки. Между тем ее вполне можно заменить сильным отраженным светом, если пользоваться им как средством для придания теням цвета. Однако женские головы с мягкими очертаниями лица можно безуспешно фотографировать при чистом переднем свете. Прибегая к осветлению теней отраженным светом, можно достигнуть повышения цветового эффекта также при заднем свете.

Плоскость, отражающая свет, должна быть совершенно белой. Цветные отражающие плоскости не годятся, так как они вызывают искажение цветовых оттенков портрета.

Представим себе мебель, помещенную на фоне ярко-голубой плоскости. Интенсивное освещение этой плоскости приводит к не менее сильному отражению лучей, вследствие чего все помещение освещается **голубым** светом, который, в свою очередь отражаясь от

имеющихся в помещении белых плоскостей, усиленно освещает собой объект съемки. По этой причине наиболее подходящим цветом для стен является светло-серый. На таком фоне все цвета выигрывают; следовательно, этот тон задника можно признать вполне пригодным для цветной портретной фотографии.

Применение дневного света для подсветки теней при основном искусственном освещении приводит к изменению цветовых оттенков с вытекающими отсюда отрицательными последствиями. Необходимо иметь в виду, что цветная фотографическая пленка чрезвычайно чувствительна к такого рода смешанию разных видов света.

Белый предмет, равномерно отражающий все световые лучи, приобретает при желтоватом тоне света желтоватый цвет, при голубоватом — голубоватый. Цвет предмета образуется в результате сочетания цвета, присущего самому предмету, и цвета, который имеет освещение. Мы должны уметь определять цвета так, как воспринимает их цветофотографическая пленка. Но для этого требуется серьезная перестройка свойственного нам восприятия цветов, важность которой очень часто недооценивается. Мы, например, утверждаем, что при искусственном освещении белая бумага имеет белый цвет; в действительности он желтоватый. Подобно этому тон лица, освещенного низко стоящим солнцем, кажется нам естественным; между тем на цветофотографическом материале лицо получается красноватого оттенка<sup>1</sup>.

Совершенно неожиданное влияние, вызванное боковыми отражающими поверхностями, оказывает иногда на портрет одежда модели, выделяющаяся своим ярким цветом. Съемок при резких световых контрастах необходимо вообще избегать. При искусственном свете съемки вызывают трудности в тех случаях, когда не представляется возможным равномерно осветить модель. Портретная съемка требует применения по меньшей мере трех источников света.

Алюминиевые рефлекторы дают, по сравнению с зеркальными, более холодный свет. Хороший свет обеспечивают эмалированные рефлекторы. Наилучшее освещение для портретных съемок на открытом воздухе создается, когда небо сплошь покрыто светлыми облаками, то есть когда имеется возможность образования лишь очень слабых теней.

<sup>1</sup> Цветофотографические материалы делят на материалы, которыми пользуются при съемке с дневным освещением (тип ДС) и при съемке с лампами накаливания (тип ЛН). Применение фотоматериалов при несоответствующем для них освещении приводит к цветонарушениям в изображении объекта съемки.

## Указания технического характера

### Увеличение фотоснимков

Укрупнение масштаба снимка приводит, как правило, к повышению впечатления, производимого фотопортретом, но отнюдь не к улучшению его качества. Дело в том, что чрезмерное увеличение имеет своим последствием сглаживание тонов, то есть исчезновение гаммы световых оттенков как в освещенных, так и в затененных местах портрета. Портрет получается после увеличения либо более вялым, либо чересчур резким, вследствие чего качество его по сравнению с нормальным контактным отпечатком ухудшается. Учитывая это обстоятельство, следует избегать излишне крупного масштаба увеличения снимка.

Если преследуется цель передать глубину пространства, то в таком случае необходимо усилить контрастность увеличенного снимка или, иными словами, придать светлым местам большую яркость, а темным — более значительную густоту, даже рискуя потерять при этом в некоторой степени мягкость перехода тонов. Слишком мягкий увеличенный портрет, даже при условии сохранения световой гаммы, не способен передать глубину пространства. В этом можно убедиться, знакомясь с экспонатами любой фотовыставки.

Следует отметить, что не выравненный при проявлении негатив позволяет получить в конечном итоге лучшее увеличение снимка, так как уравновешенная гамма световых оттенков может быть создана во время самого процесса увеличения путем местного регулирования экспозиции.

Если требуется частичное уменьшение густоты теней, то для этой цели применяют флажки и маски, представляющие собой кусочки бумаги овальной формы размером от 3 до 5 сантиметров, причем их края должны быть вырезаны зубцами. Эти флажки прикрепляются к экрану увеличителя посредством гибкой проволоки.

Светлые места, например руки, можно допечатывать, пользуясь для этого куском картона с небольшим отверстием.

Чем дольше при увеличении продолжается процесс печатания, тем больше времени остается фотографу для корректирования увеличенного портрета. Фон увеличенного снимка нередко требует придания ему более темного оттенка, так как при этом условии освещенность концентрируется на более важных местах портрета, эф-



фектно контрастируя с темным фоном, особенно в углах отпечатка, благодаря чему портрет приобретает большую законченность.

Очень важное значение при увеличении имеет предотвращение действия на фотобумагу паразитного света. С этой целью необходимо все свободное пространство вокруг негатива прикрывать каким-либо светонепроницаемым защитным устройством. В противном случае плотные негативы могут оказаться в результате передержки вообще непригодными для увеличения, и может возникнуть опасность образования вуали, сплошь покрывающей все светлые места отпечатка.

## Композиция кадра

Умение найти подходящий для портрета кадр несомненно можно рассматривать как показатель вкуса фотографа-художника. В доказательство этого приводятся следующие убедительные примеры: с одной стороны, портреты Д. О. Хилла, свидетельствующие о наличии у их автора высокоразвитого вкуса, проявившегося также в выборе рамок кадра, с другой — портреты, сделанные «придворными» фотографами периода около 1900 года.

В этот период поясные портреты формата визитной фотокарточки выпускались в таком виде: модель занимает только середину снимка, окаймленного белой полоской наподобие выступающей из-под рукава манжеты. Такое использование пространства фотографии нельзя не считать по меньшей мере расточительным. Если же для более близкого сравнения с работами Хилла взять поколенный портрет, то разница окажется еще более разительной. На этих портретах упомянутого периода изображенная модель производит такое впечатление, словно она парит в неиспользованном пространстве снимка. Исключение в отношении заполнения свободного пространства составляют лишь портреты во весь рост. Но и для них эти фотографии не нашли ничего лучшего, как изобразить на холщевом заднике — обычно без соблюдения законов перспективы — внутренний вид помещения, разукрашенный невероятно причудливыми завитками в стиле рококо.

Рамка кадра портрета тесно связана с положением модели. Не будет ошибкой принять за правило — беспощадно срезать все то, что не имеет прямого отношения к портрету. Надо смело жертвовать буквально всем, что, по мнению автора, может помешать спокойному впечатлению, которое должен производить портрет. Отсюда следует, что свободное пространство фотографии может быть весьма ограниченным.

Ничем не обоснованное излишнее свободное пространство воспринимается как пустота, от которой изображение ничуть не выигрывает. Вопрос о наиболее подходящей для портрета рамке кадра решается в зависимости от степени необходимости концент-

В таком положении находилась голова модели во время съемки.



Повернутый на  $90^\circ$  отпечаток этого же портрета производит резко изменившееся впечатление.





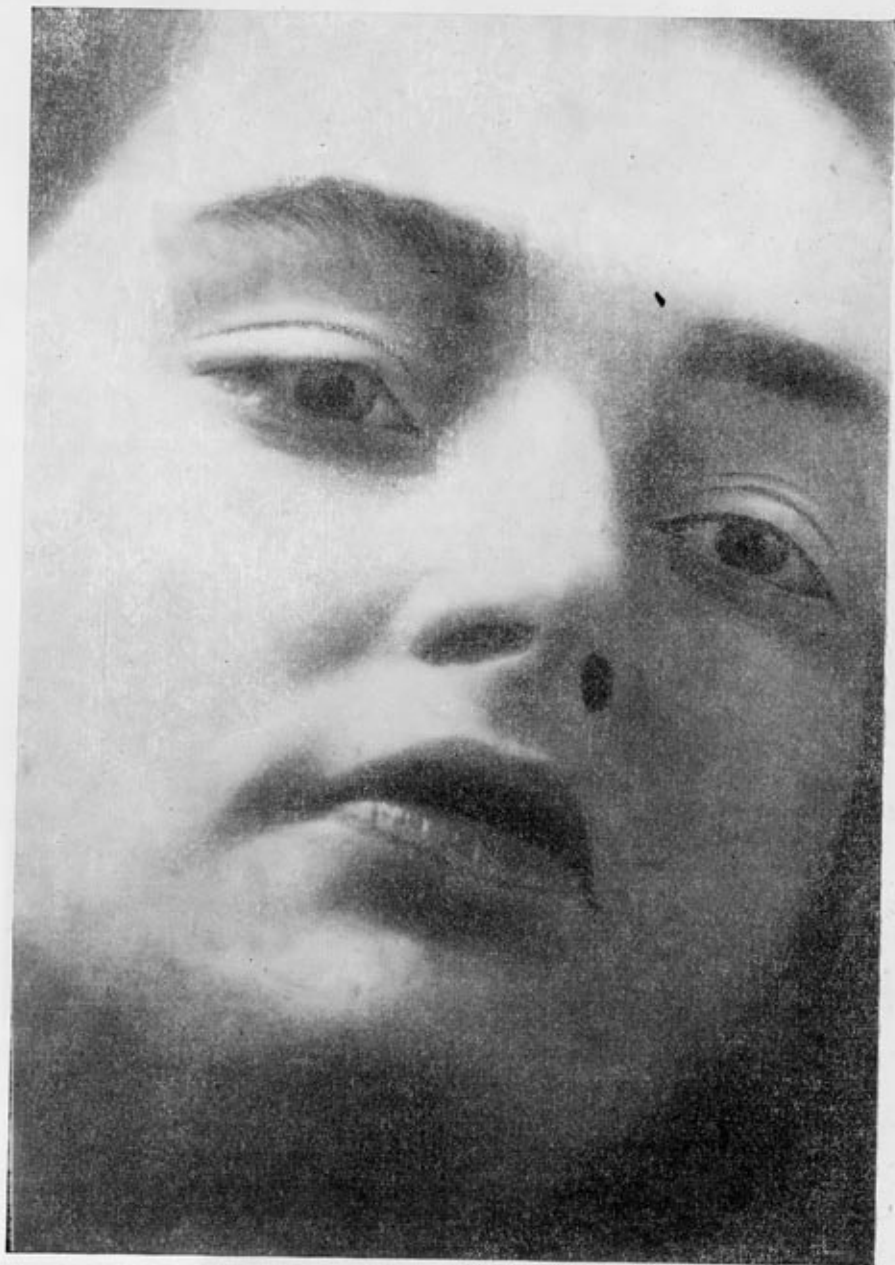
Значительное сужение рамок портрета не препятствует зрителю мысленно дорисовать контуры головы модели, не уместившиеся в кадре. Путем удаления всего несущественного, например, частей одежды или прически, достигается концентрация внимания на выражении лица модели.

ризовать внимание на самом существенном в портрете. Только с этой точки зрения может быть оправдан тот или иной кадр.

Цель кадра, отвечающего художественным требованиям, сводится к расположению линий и плоскостей в пределах рамок портрета так, чтобы последний производил эстетическое и гармоничное впечатление. Приятные пропорции портрета обеспечиваются в значительной мере размещением изображения в пространстве.

Автор этой работы ограничился изображением простых крупных плоскостей, производящих декоративное впечатление. С этой целью значительная часть отпечатка в первоначальном его виде была принесена в жертву ножницам. Ограничение рамок портрета, как правило, приводит к действенному результату. Но форма кадра портрета должна быть логичной и производить естественное впечатление. Так, например, автор данного портрета точно рассчитал положение, которое должна была занять в пространстве квадратная картина, висящая на стене. Если прикрыть нижнюю часть фигуры до нижнего края рамки этой картины, то впечатление, получаемое от фигуры, сразу же изменится; она лишится присущей ей гибкости.





Форма кадра настоящего портрета определилась во время съемки, сделанной на пластинке размером  $13 \times 18$  см, с близкого расстояния. (Объектив «Апланат» с фокусным расстоянием 60 см; диафрагма 1:24).

Ссылаясь на изложенное, автор настоящего труда считает, что фотографу, обладающему способностью художественного видения, без сомнения свойственно также понимание правильного размещения элементов портрета в пространстве.

## Ретушь

«Ретушь—это то, чего не видно». Ретушь, которая заметна, действует раздражающе, независимо от ее назначения, то есть применена ли она с намерением приукрасить лицо модели или же с целью исправить недочеты негатива.

Вопрос о неизбежности ретуши продолжает оставаться спорным. Объектив, документально точно воспроизводящий решительно все, даже мельчайшие морщинки и пятнышки на лице, видит иначе, чем глаз, которому приходится искать эти тонкости, так как он неспособен заметить их с первого взгляда. На этом основании вполне логичным было бы назвать действие, производимое мягкорисующим объективом, — «оптической ретушью». Помимо этого, правильная передача **цветовых** оттенков тоже является своего рода ретушью.

Вспомним те времена, когда ортохроматического негативного материала еще не было. В тот период лицо веснушчатого получалось на снимке покрытым черными точками, для удаления которых волей-неволей приходилось прибегать к карандашной ретушевке негатива. Этот способ корректирования негатива, возникший именно в указанный период, принял впоследствии весьма нежелательную форму.

В наше время фотографу уже не страшно наличие веснушек у модели. Современный фотограф получил в свое распоряжение не только панхроматический негативный материал, но и лампы, излучающие желтый свет, и наконец, желтые светофильтры, благодаря чему любые желтые и красноватые пятнышки стали почти незаметными на снимке. Выпускаемый в настоящее время негативный материал обладает к тому же способностью выправлять неправильное отображение красных тонов, причем он делает это иногда даже чересчур старательно, вследствие чего может наступить крайний случай, когда приходится искать выход в «ретушевке» лица самой модели, пользуясь для этой цели косметическими средствами. Ранее уже было сказано, что бывают случаи, когда возникает необходимость в подкрашивании рта модели для придания ему цветового оттенка, способствующего выделению его формы и предупреждающего посветление губ, так как без этого лицо модели может оказаться на портрете лишенным своей выразительности. В кинематографии и в цветной фотографии доходят даже до того, что все лицо модели покрывают специально предназначенным для этого гримом.

## Карандашная ретушь

Лет пятьдесят тому назад было принято «обрабатывать» портретный негатив до тех пор, пока лицо модели не окажется полностью «приглаженным», а кожа лица — совершенно лишенной своей естественной структуры. К сожалению, и теперь еще встречаются фотографы-профессионалы, которые не считают нужным отказаться от такого приема. Спрашивается, что же при наличии панхроматического негативного материала осталось еще исправлять на негативе? Ведь негатив, в частности, окончательно освобожден от пигментных точек, действительно вызывающих неблагоприятное впечатление.

Умение придавать ретуши «невидимость» предполагает обладание фотографом определенным опытом. Фотограф-портретист, не имеющий такового, скорее усугубит, чем исправит недочеты негатива. Следует отметить, что вопрос о пределе допустимости ретуши пока еще не решен. Между тем было бы по меньшей мере своевременным наконец-то твердо установить критерий для определения качества портрета с точки зрения степени использования для его создания ретуши или, иначе говоря, критерий, позволяющий отнести нехудожественный портрет к числу безвкусных, слабых и вообще халтурных.

Ретушь, примененная с целью действительного улучшения портретного негатива, всегда сохранит свое право на существование. Пользование ретушью для смягчения линий изображения никогда не будет расцениваться как антихудожественный прием. В частности, негативы, изображающие женские лица, часто нуждаются в смягчающей ретуши. Возьмем к примеру лицо стареющей, но сохранившей свою привлекательность женщины, сфотографированной резко передающим малоформатным аппаратом. В жизни лицо этой женщины несомненно производит другое, более молодое, впечатление. Для съемки такой модели фотограф, конечно, прежде всего воспользуется «оптической» ретушью, которую может обеспечить мягкорисующий объектив. В случае, если фотограф не располагает таким объективом, он будет принужден прибегнуть к ретуши, чтобы при ее помощи смягчить излишнюю резкость форм лица.

Но «смягчение» не равносильно «прикрашиванию» или «приглаживанию», в результате которого любая, даже очень характерная, черта лица становится жертвой острого карандаша. Смягчающая ретушь уместна в таких случаях, когда, например, глазницы выражены чересчур рельефно или линии носа и углов рта излишне резки. К стати сказать, углы рта, находясь во время разговора в постоянном движении, на самом деле менее четко очерчены, чем они получаются на фотографии. Впалые щеки, складки кожи на шее — это детали, подчеркивание которых вряд ли придется по вкусу любой женщине.

Однако, чтобы не впасть в противоречие со вкусом, следует, считаясь с указанными неизбежностями, всячески избегать излишней ретуши. Никогда нельзя терять понимания значимости форм, а поэтому надо прибегать к ретуши только для смягчения острых переходов и то лишь тогда, когда бросающиеся в глаза детали изображения производят отрицательное впечатление. Чем меньше мы будем пользоваться ретушью, заменяя ее правильным освещением модели, тем большую ценность приобретут создаваемые нами изображения человека.

Иногда достаточно покрыть эмульсию готового негатива лаком с красителем. Этим способом осветления излишне затененных мест на позитиве можно добиться сравнительно мягких переходов. Если же требуется выделить части изображения, которые сливаются при печатании, то тогда вполне уместным будет применение красной глазури, причем надо сказать, что такой способ корректирования негатива нельзя расценивать как использование приема, чуждого фотографии.

Насколько легко удастся усиление плотности отдельных мест на негативе, настолько сложным является частичное осветление негатива. В последнем случае приходится прибегать к механическому средству, а именно — к соскабливанию эмульсии при помощи ножа.

### **Особые способы копирования**

Некоторые способы печатания требуют наличия дубликата негатива, который получается копированием диапозитива, полученного с оригинала негатива. Диапозитив должен быть в светлых местах хорошо проработан, но не настолько, чтобы из-за его плотности тени оказались запечатанными. Следовательно, диапозитив должен быть мягким, так как материал, применяемый для копирования, обладает по сравнению с диапозитивом более высокой контрастностью. Соблюдение указанных условий гарантирует получение дубликата негатива надлежащей плотности, обладающего гармоничной градацией.

Надобность в увеличенных **дубликатах** негативов возникает в случаях необходимости ретуши малоформатных негативов. Увеличенные негативы требуются для некоторых специальных способов копирования, например, для получения пигментных и хромомасляных отпечатков.

### **Специальные способы печатания**

С целью повышения впечатления, производимого портретом, иногда применяют способы копирования, которые отличаются от обычного печатания снимков. Применением этих способов фотограф придает своей работе особый характер. Такие способы, как гум-



мидрук, хромомасляный и появившийся позднее бромомасляный, обогатили технику изготовления фотокопий тем, что они предоставили фотографу возможность свободно варьировать характер портрета путем изменения цветовых оттенков. Эти способы открыли дорогу удивительным эффектам, которые по своей выразительности далеко превосходят возможности, доступные как обыкновенному контактному печатанию, так и увеличению портретов.

В настоящее время фотографы-профессионалы редко применяют указанные способы прежде всего потому, что последние хлопотливы и, кроме того, по той причине, что современный фотограф-художник отрицательно относится к приданию портретной фотографии «живописного» колорита.

### **Принцип пигментного печатания**

Если слою желатина, содержащему красящее вещество (минеральную краску), придать при помощи хромовых солей светочувствительность и после этого сделать на нем отпечаток с негатива, то места на желатиновом слое, подвергшиеся действию света, потеряют свою растворимость в воде. Если затем перенести этот слой на бумагу специального приготовления и обработать его с обратной стороны теплой водой, то желатин в местах, мало или вообще не находившихся под действием света, постепенно растворится. Одновременно с растворением желатина произойдет удаление содержащегося в нем красящего вещества, в то время как в освещенных местах желатинового слоя краска останется.

Описанным путем образуется в теплой воде пигментный отпечаток.

Поскольку такой отпечаток получается с зеркальным изображением, возникает необходимость либо в применении такого же негатива, то есть с перевернутым изображением, либо в двукратном нанесении желатинового слоя на бумагу. В случае применения второго варианта желатиновый слой наносят сначала на так называемую восковую бумагу, а затем вместе с последней укрепляют в мокром виде на другой — на этот раз слабопроклеенной бумаге; при этом тщательно избегают образования воздушных пузырьков между желатиновым слоем и бумагой. После полного высыхания желатина готовый отпечаток — теперь уже с правильно расположенными сторонами — снимают с бумаги.

### **Пигментно-масляный способ печатания**

Настоящий способ основан на дублировании слоя желатина. Для этой цели лист бумаги покрывают желатином, которому придают при помощи раствора двуххромовокислого калия светочувствительность, после чего на этом слое делают отпечаток с негатива. Дуб-

ление желатинового слоя происходит соответственно световым оттенкам негатива.

После промывки отпечатка места, подвергшиеся действию света, теряют свою первоначальную способность к набуханию, в то время как неосвещенные места продолжают сохранять способность впитывать воду. В результате поверхность желатинового слоя приобретает свойство отталкивать масляную краску в местах, содержащих воду, и поглощать ее в освещенных местах соответственно степени разбухания желатина.

Процесс изготовления пигментно-масляного отпечатка заканчивается нанесением на желатиновый слой при помощи кисти, именуемой «косулей лапой», литографской краски, которой обычно пользуются для печатания с камня или с медных досок.

Путем применения красок разной густоты можно в известных пределах изменять оттенки, имеющиеся на негативе. Поскольку настоящий способ связан с контактным печатанием, он требует наличия увеличенного негатива.

### **Бромомасляный способ печатания**

Принцип этого способа заключается в удалении серебра из готового бромосеребряного отпечатка путем применения для этой цели отбеливающего раствора. Удаление серебра сопровождается процессом химического дубления желатинового слоя отпечатка, который происходит в строгом соответствии с процессом осаждения серебра. В результате этого те части желатинового слоя, которые подверглись действию света, то есть полутона и темные тона, теряют способность к набуханию, а те части слоя, которые вовсе не находились под действием света или подверглись таковому в незначительной мере, то есть светлые тона, сохраняют способность к набуханию в теплой воде. Бромомасляный позитив получается нанесением масляной краски на видоизмененный указанным способом отпечаток.

Бромомасляный способ печатания представляет собой разновидность хромомасляного способа, который тоже заключается в обработке **готового** бромосеребряного отпечатка, а поэтому не нуждается в увеличенном негативе.

Последовательность операций, осуществляемых при описываемом способе, такова:

1. Изготовление бромосеребряного отпечатка;
2. Удаление серебра путем отбеливания;
3. Вторичное фиксирование отпечатка для закрепления галогенидно-серебряного изображения;
4. Промежуточное высушивание;
5. Окрашивание отпечатка путем нанесения масляной краски при помощи кисти;

6. Дополнительная обработка (если она потребуется) с целью обезжиривания масляной краски.

В результате осуществления перечисленных операций получается промежуточный позитив, состоящий из бумаги, желатина и масляной краски, которому остается еще придать плотную подложку. Для этого указанный позитив помещают в сыром состоянии на лист высокосортной бумаги и вместе с ним пропускают через цилиндрический пресс, в чем и состоит заключительная операция по изготовлению бромосеребряной фотографии.



## Дружественное послесловие

Направление, которое получило в наше время портретирование, определилось технической возможностью фотографическим путем в долю секунды запечатлеть неповторимые моменты из жизни человека.

Произведения классической живописи утратили свое прежнее значение руководящих примеров для создания фотопортретов. Объясняется это тем, что радикальное изменение понимания портрета стало неизбежной необходимостью.

Присущая фотографии способность изображать внешность во всех ее мельчайших подробностях, сама по себе, не является еще способом художественного изображения, если учесть, что фотоаппарат действует чисто механически. В то же время действительную ценность имеет умение изображать **впечатление**, производимое внешностью. Поэтому устремления современных фотографов-художников направлены к тому, чтобы, создавая портреты, обладающие документальной точностью, совмещать в них жизненную правдивость изображения с верной передачей внешности.

Художественное понимание и документально точное изображение — это понятия, которые всегда смогут существовать одно подле другого. Но средством для определения характера изображаемого человека является не объектив, а пытливый ум и ищущий глаз фотографа. Не механические средства важны, а свойства человека, пользующегося ими наравне со способами, которые он применяет, прибегая к этим средствам. В руках художественно мыслящего человека усовершенствованные средства могут быть очень полезными, но они неспособны заменить собой самую важную предпосылку создания полноценного портрета, а именно: внутренний процесс развития от художественного замысла до его воплощения в формы и в само изображение. Правильно построенный портрет создается сначала в голове фотографа, а затем уже воспроизводится камерой. Это в полной мере относится и к документальному портрету, так как он отнюдь не должен представлять собой лишь простую копию действительности; его назначение состоит в изображении одухотворенной, следовательно, покоренной природы.

Несмотря на имеющиеся достижения в области производства современной фотографической аппаратуры, отличающейся тщательной продуманностью конструкций, общий качественный уровень портретирования снизился. Мы по-прежнему находимся во власти порочной практики серийного изготовления портретов, страдающих очень низким качеством, если не полным отсутствием доброкачественности. А ведь за качество надо бороться, тем более, что правильное понимание значения портретной фотографии и усовершенствование техники вполне могут идти рука об руку.

С другой стороны, не может быть сомнения в том, что качественный результат работы фотографов-профессионалов и фотолюбителей улучшится как только они поставят перед собой более возвышенную цель и проявят стремление к проведению ее в жизнь. Наши современники рассчитывают найти в портрете не только определенный облик человека, воспринимаемый глазом, но и скрытое от глаза отношение его к окружающему миру. Чтобы удовлетворить такое желание, нужна творческая — в самом широком значении этого понятия — работа решительно **всех**, посвятивших себя фотопортретированию.

Мы прочно обосновались в жизни, которая принадлежит нам, которую мы сами планомерно строим. В таких условиях наш труд будет действительно производительным только тогда, когда наше внутреннее отношение к вопросам искусства углубится, и мы обнаружим стремление к созданию художественных произведений в истинном смысле этого слова. Творя, мы не должны считаться с рыночной ценностью нашей работы, ибо прежде всего нами должна руководить борьба за качество.

Знания, совесть и чувство ответственности — на этом основаны наше умение, наша работа и наше развитие. Влечение к социальному прогрессу, столь характерное для нашего времени, несомненно повлечет за собой также повышение культурного уровня произведений портретной фотографии, тем более, что все условия, необходимые для успешного развития высокой культуры, имеются. К тому же история не знает случаев недостатка в силах, способных решать те вопросы, которые повелительно ставит эпоха, требуя их безусловного осуществления.

Этот моментальный снимок сделан в обстановке водоворота жизни большого западного города. Характерной для данного портрета чертой является присущий ему драматизм, обнаруживающийся в выражении лица модели, на котором написаны искание и сомнение наряду с гнетущей мыслью о завтрашнем дне. Только тонкое чутье и глубокая человечность способны создавать такие портреты, которые с полным правом заслуживают отнесения их к художественным произведениям, отражающим жизнь с документальной правдивостью.



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<b>Предисловие к переводу</b> . . . . .	5
<b>Предисловие автора</b> . . . . .	7
<b>Портретная фотография в свете ее развития</b>	9
<b>Аппаратура фотографа</b>	21
Камера . . . . .	21
Объектив . . . . .	25
Увеличительный аппарат . . . . .	35
Негативный материал . . . . .	37
Мелкозернистость . . . . .	38
Проявление при свете лабораторного фонаря . . . . .	38
Применение светофильтров для воспроизведения цветовых тонов . . . . .	38
<b>Помещение для съемок и его осветительные устройства</b>	40
Простейшее помещение для съемок . . . . .	40
Задний план . . . . .	42
Обстановка помещения для съемок . . . . .	43
Устройство освещения . . . . .	43
Рефлекторы и штативы для ламп . . . . .	45
Нагрузка осветительной линии . . . . .	47
Нагрузка сети . . . . .	48
Цветовая температура источника света . . . . .	49
Электронно-импульсные лампы . . . . .	50
<b>Задача фотографа-портретиста</b>	53
Воспроизведение — изображение — портрет . . . . .	53
Восприятие индивидуальности . . . . .	55
Понимание значения фотопортрета . . . . .	55
Реалистический портрет . . . . .	58
Выбор правильной половины лица фотографируемого . . . . .	60
Асимметричность сторон лица . . . . .	60
Поведение во время съемки . . . . .	62
<b>Краткий курс освещения</b>	66
Основные правила освещения одной лампой . . . . .	66
Практика освещения . . . . .	68
Место установки лампы . . . . .	69

	Стр.
Основные правила освещения головы . . . . .	70
Световые эффекты и границы их применения . . . . .	91
Применение света для оттенения волос . . . . .	96
<b>Построение портрета . . . . .</b>	<b>100</b>
Положение модели . . . . .	100
Положение как элемент построения портрета . . . . .	102
Момент, подходящий для съемки . . . . .	103
Выражение . . . . .	105
Трастовка рук . . . . .	107
Второй план . . . . .	108
Индивидуальный вкус . . . . .	110
<b>Съемка на открытом воздухе . . . . .</b>	<b>112</b>
Правильное применение малоформатного фотографического аппарата . . . . .	121
<b>Детский портрет . . . . .</b>	<b>125</b>
<b>Основы композиции портрета . . . . .</b>	<b>128</b>
Фигурный портрет . . . . .	129
Символика линий . . . . .	135
Включение окружающего пространства в композицию портрета . . . . .	138
<b>Двойной портрет . . . . .</b>	<b>141</b>
<b>Групповой портрет . . . . .</b>	<b>145</b>
<b>Цветной портрет . . . . .</b>	<b>151</b>
<b>Указания технического характера . . . . .</b>	<b>153</b>
Увеличение фотоснимков . . . . .	153
Композиция кадра . . . . .	154
Ретушь . . . . .	159
Карандашная ретушь . . . . .	160
Особые способы копирования . . . . .	161
Специальные способы печатания . . . . .	161
Принцип пигментного печатания . . . . .	162
Пигментно-масляный способ печатания . . . . .	162
Бромомасляный способ печатания . . . . .	163
<b>Дружественное послесловие . . . . .</b>	<b>165</b>