

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств  
Кафедра дизайна

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
Коновалов И. М.

---

25.04.2025 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
Кузьминич Т. В.

---

25.04.2025 г.

## **ФОТОГРАФИКА**

*Электронный учебно-методический комплекс  
для обучающихся специальности 6-05-0211-05  
Графический дизайн и мультимедиадизайн*

Составитель  
Коновалов И. М., завкафедры дизайна Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета факультета искусств  
протокол № 7 от 23.05.2025 г.

УДК 77(075.8)  
ББК 37.94 73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра теории и практики коммуникативного дизайна учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» (протокол № 13 от 16.04.2025);

*Сычева Т. П.*, завкафедрой промышленного дизайна и интерьера учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению  
кафедрой дизайна  
(протокол № 9 от 28.04.2025 г.)

Ф81 **Коновалов, И. М.** Фотографика : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальности 6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн [Электронный ресурс] / Сост. И. М. Коновалов. – Электрон. дан. (55,0 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2026. – 400 с.

Систем. требования (миним.): процессор с частотой 1 ГГц, 1 ГБ оперативной памяти, 1 ГБ свободного места на жестком диске ; персональный компьютер под управлением ОС Microsoft® Windows® 7 и выше ; macOS® Leopard® и выше или мобильное устройство под управлением Android® 4.x и выше ; iOS® 9.x и выше ; Adobe Reader для соотв. ОС (или аналогичное приложение для чтения PDF-файлов).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182544732 от 11.11.2025 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Фотографика».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-531-7

Ó Институт современных знаний  
имени А. М. Широкова, 2026

## Введение

ЭУМК «Фотографика» составлен для обеспечения учебно-методическими материалами студентов по учебному модулю «Фотографика», включающему учебные дисциплины «Техники фотографии» и «Фотографику». После лекционного курса на практических занятиях осуществляется непосредственное освоение техник фотосъемки и основ фотоискусства. Учебный модуль «Фотографика» предназначен для получения профессиональных компетенций общего высшего образования для студентов специальности 6-05-0211-05 «Графический дизайн и мультимедиадизайн».

Цель учебных дисциплин модуля – освоение искусства фотографии и его применения в дизайне. Для этого необходимо изучение истории оптического изображения и понимание классификацией фотоаппаратов, освоение средств достижения методической цели при выполнении заданий по фотографии. Изобретение фотографии – путь к созданию новой изобразительной техники и нового вида изобразительного искусства (выбор пластической идеи светописси; количество композиционных элементов фотографии; соотношение элементов композиции, фотомонтажа в рекламных плакатах, афишах и кинотеатральных плакатах).

Практическими задачами изучения учебных дисциплин модуля является выполнение практических заданий с использованием цифровой камеры, чтобы сформировать у студентов понимание фотографии как средства графического искусства в дизайне. Фотографика – проектный компонент графического дизайнера и мультимедиадизайнера, применяемый в разных проектных задачах и формах представления.

Учебные дисциплины модуля «Фотографика» в учебном процессе опираются на специальные учебные дисциплины «Рисунок», «Композиция», «Цветоведение и колористика», «Шрифт».

В процессе освоения учебных дисциплин модуля студент будет:

- знать историю фотографии, специфику фотопроцесса, фототехнику;
- владеть навыками фотосъемки в разных жанрах;
- применять средства художественной выразительности в фотографии;

- уметь обрабатывать фотографию в графических редакторах;
- применять фотографию в дизайн-проектах.

В состав ЭУМК «Фотографика» входит: лекционный материал по учебным дисциплинам «Техники фотографии» и «Фотографика», состоящий из семи тем в соответствии с количеством учебных лекционных часов по учебной дисциплине; примерный перечень практических заданий по учебным дисциплинам; перечень вопросов для устного контроля знаний лекционного материала; рекомендации по организации самостоятельной работы студентов; средства диагностики; требования к выполнению и критерии оценки результатов учебной деятельности студентов; учебные программы и список литературы.

# **1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

## **1.1. Курс лекций**

**по учебной дисциплине «Техники фотографии»**

### **ТЕМА 1. Введение. История оптического изображения и фотографии**

Учебная дисциплина «Техники фотографии» направлена на освоение навыков владения фототехникой, создания, обработки и применения фотографии. Для этого необходимо знать историю фотографии и фотопроцессов, особенности цифровой и аналоговой фотографии, способы получения изображения с последующей корректировкой. Искусство фотографии немыслимо без применения знаний по композиции, колористике и рисунку: композиция – это средства образно-художественной организации фотоизображения; колорит – важное средство визуальной характеристики изображения и также средство выразительности; передача объема и пространства в фотографии – это рисунок светотенью.

В таких видах дизайна как графический дизайн, переходящий в дизайн виртуальной среды на уровне веб-дизайна, фотография проявляет себя незаменимым инструментом донесения смысла как с точки зрения художественной выразительности, так и с позиции подачи информации. В таком случае возникает первичное разделение на документальную фотографию – поставляющую информацию, и на художественную – доносящую эстетический смысл, привлекающую внимание. Многие примеры показывают незаменимость фотографии в организации информации и визуального ряда (например, в рекламе продукции: аппетитные фотографии продуктов стимулируют желание их приобрести). Вместе с этим, фотография существует как отдельный вид искусства и тогда она наделяется самостоятельной эстетической ценностью. Следовательно, можно создать художественную фотографию натюрморта или портрета, пейзажа, который будет восприниматься и как

самостоятельное визуальное произведение, и как часть визуальной организации плаката, обложки журнала, календаря, рекламного каталога.

### **1.1. Предыстория и эволюция фототехники**

Человечество всегда стремилось как-то зафиксировать в тех или иных случаях изображение: древние петроглифы иллюстрируют сцены охоты; графика и живопись воплощают не только реальность, но и идеализируют ее и даже демонстрируют сцены из фантастического, вымышленного мира мифов, легенд, давно прошедших исторических событий. Оптические эффекты и эффекты света и тени привлекали внимание любознательный и художественный ум: в древнем Китае более 1700 лет назад уже существовал театр теней, когда действие марионеток разворачивалось за полупрозрачным экраном; устройство камеры-обскуры было описано Аристотелем в 350 г. до нашей эры. Камера-обскура была известна арабским ученым древности, применялась Леонардо да Винчи для рисовальных практик. Астроном Р. Д. Фрайзиус, изучая солнечное затмение в 1544 г., зарисовал процесс наблюдения, поместив в рисунок и камеру-обскуру – ее первое дошедшее до нас изображение.

Камера-обскура (рис. 1.1.1), чье название предложил астроном и механик И. Кеппер в 1604 г. в трактате «*Ad Vitellionem paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur*» (от латинского *camera obscura* – темный ящик), была предтечей фотоаппарата. Потребовалось более двух веков научно-инженерного прогресса, открытий в области химии, физики и оптики, чтобы камера-обскура обрела привычный вид фотоаппарата на треноге.

Камера-обскура создавала перевернутое неподвижное изображение вследствие дифракции лучей света (рис. 1.1.2). Первые шаги к усовершенствованию камеры-обскуры были предприняты уже в XVI–XVII вв. и были связаны с изобретением телескопа, а также прогрессом науки в области оптики. Дж. делла Порта в 1568 г. снабдил камеру-обскуру линзой, тем самым увеличив четкость изображения. В XVII в. камера-обскура уже обзавелась объективами с несколькими линзами (объективы формировали систему линз, перемещаясь по

горизонтальной оси), а также наклонным стеклом в фокальной плоскости прибора – такой оптический перископ помогал наносить изображения. Камеры-обскуры в том же веке изменились в размерах, превратившись из комнат-обскур в компактные деревянные ящики. Портативность и транспортабельность небольших камер-обскур обеспечили им большее распространение, устройства начали активнее применять в научных целях.



*Рис. 1.1.1. Камера-обскура*



*Рис. 1.1.2. Дифракция света образует перевернутое изображение*

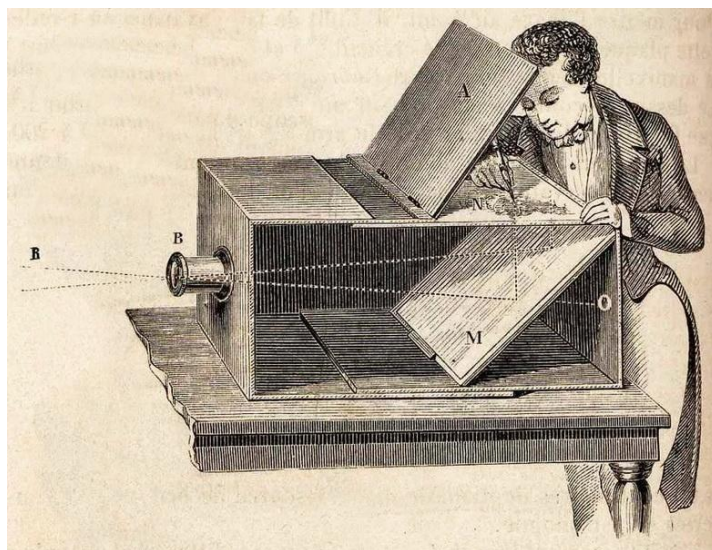
К концу XVII в. камеры-обскуры стали еще более компактными (например, камера И. Зана имела размеры 30\*25\*60 см), а их конструкция совершенствовалась. Так, камеры окрашивались изнутри черным цветом для устранения рефлексов и поглощения остаточного света; обзавелись зеркалом, размещенным под углом в  $45^\circ$ , которое переворачивало изображение, возвращая его в обычный вид (этот конструктивный элемент сохранился в современных зеркальных фотоаппаратах), и полупрозрачными фокусными экранами из стекла. Ширина

отверстия также могла регулироваться для установки количества света (рис. 1.1.3, 1.1.4).

Если бы в конце XVII в. ученые научились проецировать изображение в камере-обскуре на светочувствительную подложку, то фотоаппарат мог бы использовать в своих опытах уже И. Ньютон. Однако упомянутую камеру-люциду И. Зана начали использовать для создания первых дагерротипов лишь в первой четверти XIX в.



*Рис. 1.1.3. Перископическая камера-обскура*



*Рис. 1.1.4. Способ нанесения изображения*

В XVIII в. в камеры-обскуры переделывали кареты, устанавливали парковые павильоны-обскуры, которые получали изображения в развлекательных целях. В 1806 У. Х. Волланстон запатентовал собственную камеру-люциду, оснащенную щитом с бронзовой ручкой, поддерживающей призму с отверстием на уровне глаз: рисовальщик мог видеть оптическую проекцию вида (например, пейзажа) на листе бумаги, отрисовывать и раскрашивать изображение. Получаемые изображения-проекции для больших холстов в студиях-люцидах были слишком яркими и не резкими.

В США А. С. Уолкотт и Д. Джонсон в 1840 г. получили первый патент на фотокамеру. Она была хуже современных ей камер-обскур ввиду отсутствия объектива, зато имела зеркало напротив отверстия для света, которое отражало изображение в световом потоке назад к отверстию, выпрямляя изображение,

падающее на небольшую подложку. Соответственно, итоговое изображение имело небольшие размеры, но процесс экспозиции сокращался до 5 минут. Теперь людям не требовалось сохранять неподвижность долгое время и не было необходимости намазывать мелом их лица для корректировки смещения движения и экспозиции.

Важной вехой в фототехнике было изобретение Й. Петцвайлем в 1841 г. новой конструкции объектива. Объектив «Петцвайль» обладал большей светосилой в 16 раз, что позволяло сократить экспозицию, особенно в сочетании с более светочувствительными составами фотопластин, тем самым обеспечив свою ведущую роль для фотокамер на следующие 70 лет.

*Стереоскопическая камера* создавалась для стереофотографии, в отличие от обычной фотокамеры того времени, имела два объектива, которые одновременно получили свет и произвели светопечать на две светочувствительные пластины, отделенные друг от друга. Стереоскопическая камера была сконструирована в 1851 г. Д. Брюстером (рис.1.1.5).

Далее усилия конструкторов были направлены на уменьшение размера камеры, однако это способствовало уменьшению разрешения фотопластины и снижению качества снимка. Создавались камеры, разделенные на два блока, которые можно было выдвигать, регулируя расстояние, а затем складные камеры, созданные из гибких элементов – мехов из кожи или плотной ткани. Так появились камеры-гармошки. В некоторых типах трансформирующих камер фотограф мог изменять угол фокусировки пластины или наклонять светочувствительную пластинку относительно оптической оси линз, обеспечивая изменения или искажения перспективы.

Проблема съемки пейзажей заключалась в невозможности захватить в объективе весь пейзаж. Обычно фотографы снимали пейзаж частями, а затем склеивали снимки. В 1861 г. Т. Саттон запатентовал панорамную фотокамеру с углом обзора в 140 и изобрел зеркальную фотокамеру: зеркало выпрямляло перевернутое изображение.



*Рис. 1.1.5. Стереоскопическая камера Д. Бюстера*

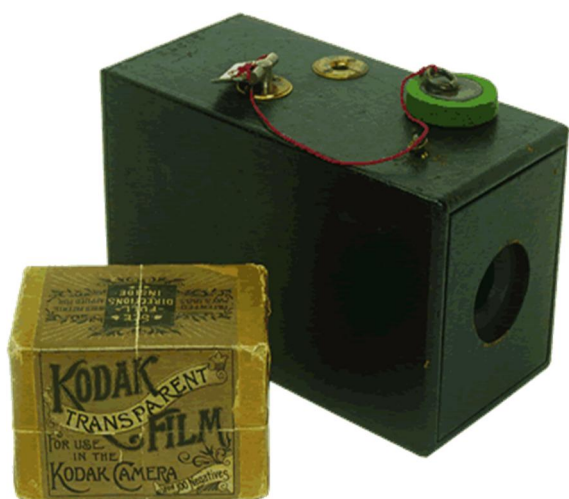
Проблему недостаточной освещенности начали решать с 1860-х гг. Так, Э. Зонштадт начал использовать очищенный магний для получения искусственного света. Свет образовывался от сжигания магниевой проволоки или порошковой смеси на основе магния, но сопровождался вспышкой и дымом.

В 1870 г. появилась камера с двумя объективами: верхний объектив преломлял лучи света, отражавшегося от зеркала до прозрачного стекла, выполняя и функцию видоискателя, а нижний пускал свет на фотопластину.

Открытие сухого фотопроцесса ускорило процесс съемки и повлияло на конструкции фотокамер – теперь устанавливать их на штатив было не обязательно. Еще одним важным стимулом развития стало применение целлюлозной гибкой ленты для съемки негативов. Эту технологию запатентовал в США в 1884 г. Дж. Истмен. Он же и начал производить простой фотоаппарат, заряженный пленкой на 100 кадров (рис. 1.1.6). Портативные фотоаппараты стали приобретать массовую популярность.

В 1890-х гг. осуществилось первое подводное фотографирование специально разработанной камерой. Вспышку реализовали оригинальным приемом: магниевую смесь поместили в сосуд с кислородом и подожгли искрой от электромагнитной реакции. Впоследствии находка зажигания развилась: плоскую ленту магния зажигали с помощью электрического разряда в корпусе с

держателем, снижавшим возможность получения ожогов. Также устанавливалась зависимость экспозиции от длины сжигаемой ленты.



*Рис. 1.1.6. Фотоаппарат «Kodak Vista»  
Дж. Истмена*



*Рис. 1.1.7. Камера «Kodak»  
в алюминиевом корпусе,  
тип Folding Pocket, 1887 г.*

В 1889 г. В. Лингхоф создал фотокамеру из алюминиевого корпуса. Он же оснастил камеру объективом с затвором. Изменения конструкции затронули и пластику камер – у них начали исчезать острые края (рис. 1.1.7).

В 1898 г. в США компания «Folmer & Schwing» выпустила удачную модель профессиональной фотокамеры «Graflex», просуществовавшей практически без изменений около 50 лет (рис. 1.1.8). Ее популярности добавили лампы-вспышки «Flashbulbs».

В 1891 г. Т. Р. Даллмейер запатентовал первый телеобъектив. В 1900 г. «Eastman Kodak» выпустила модель «Brownie» – небольшую недорогую картонную камеру стоимостью 1 доллар, с рулоном пленки в формате 117. Эта камера – очередная веха популяризации доступной фотографии. Стратегия компании Истмена «Вы снимаете, а все остальное мы делаем сами» вкупе с массовым производством доступной фототехники сделали ее лидером в фотоиндустрии на долгие десятилетия.

В 1924 г. компания «Ernmann» создала маленькую фотокамеру «Ernox» с мехом для пластинок 4,5×6 см и объективом «Ernostar» 85 мм  $f/2$ , позволявшим снимать при низкой освещенности.



*Рис. 1.1.8. «Graflex»  
с лампой-вспышкой, 1898 г.*



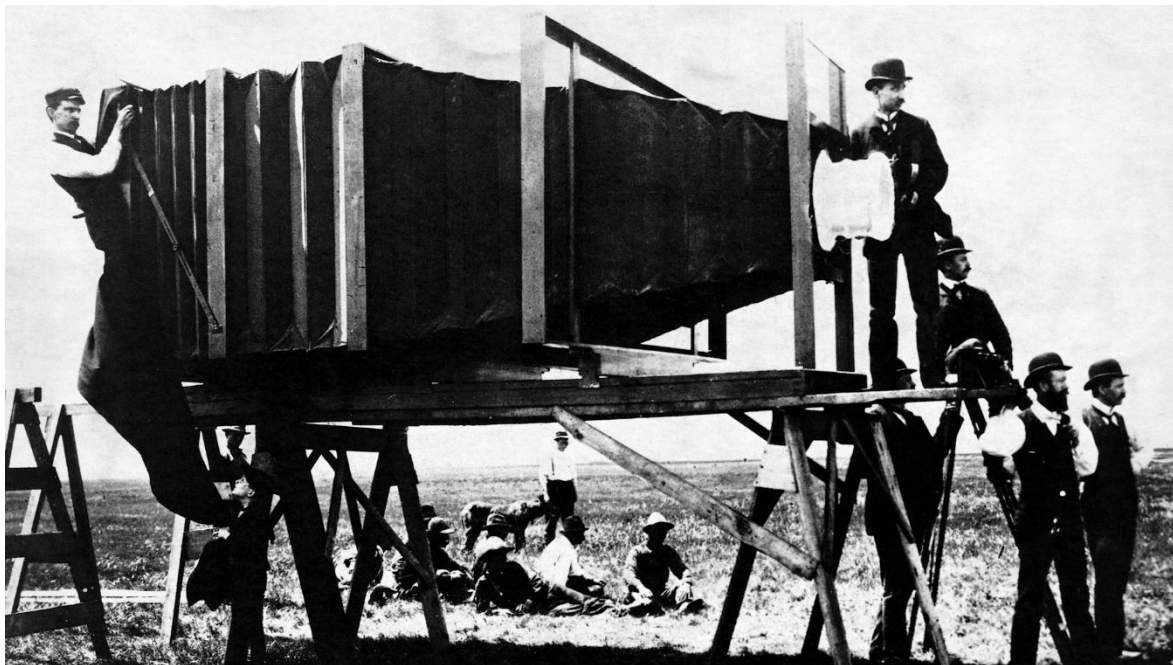
*Рис. 1.1.9. 35-мм камера «Leica», 1925 г.*

В 1925 г. в Германии произвели революционную фотокамеру «Leica» для 35-мм пленки, которая используется и сегодня (рис. 1.1.9). Камеру отличали компактность, надежность, высокое качество линз объектива, эргономичность. Она задала стандарт по технологии, конструкции и дизайну всех последующих фотокамер общего назначения, а многие конструкторские решения сохранились в узкоспециализированной фототехнике и цифровых камерах.

Созданная в 1929 г. фотокамера «Rolleiflex» с двумя объективами «Цейс» для формата пленки 120 позволяла создавать очень качественные негативы формата 6\*6 см, окончательно вытеснив стеклопластинные камеры.

Теперь создание «самых больших в мире» фотокамер выглядело историческим курьезом, хотя самый большой фотоаппарат создавался менее 30 лет назад. В Чикаго в 1900 г. Дж. Р. Лоуренс сконструировал самый большой фотоаппарат в мире: в нем использовались фотопластинки 244\*160 см, камера весила 507 кг, а кассета – 226 кг. Внутри камеры мог свободно пройти человек, ее перевозили на специальном фургоне и для проведения фотосъемки требовалось 15 человек. Стоила камера примерно как хороший особняк и предназначалась для фотографирования «самого красивого паровоза в мире» во всю его длину (рис. 1.1.10).

К 1930-м гг. лампы-вспышки синхронизируются со скоростью затвора. В 1936 г. пленочная система негатива совершенствуется: появляется специальный картридж, кассета для вставки пленки, на самой пленке создается перфорация для лучшего разделения на кадры и удержания в кассете.



*Рис. 1.1.10. Фотокамера Дж. Лоуренса. 1900 г.*

В 1947 г. была выпущена первая фотокамера мгновенной съемки «Polaroid Land», которая в течение минуты сама проявляла изображение на бумажном носителе. Инновации в камере основаны на открытиях Э. Г. Лэнда.

1948 г. ознаменовался выпуском шведской профессиональной фотокамеры «Hasselblad 1600F», которая отличалась возможностью сменять объективы, видоискатели и разные форматы пленки, быстрой скоростью и точностью работы затвора, внедрением технологии пентапризмы в видоискателе (рис. 1.1.11). В середине 1950-х г. японские инженеры внедрили одну из важнейших для эволюции фотоаппаратов конструкцию зеркала с автоматическим возвратом (тем самым открывая видоискатель). Конструкция обеспечивала быстрый возврат, а ее последующие усовершенствования – моментальный.

Следующим важным шагом эволюции было внедрение немецкими инженерами полуавтоматической диафрагмы, которая открывается одновременно с загрузкой затвора, что позволяет фотографу видеть четкое изображение на

экране, фокусироваться и кадрировать с максимальной яркостью, несмотря на то что в объективе выбрана другая диафрагма. В момент съемки при нажатии на пусковую кнопку связанный с ней механизм помещает диафрагму в выбранное заранее положение. Логичным завершением конструкции было создание автоматической диафрагмы. Теперь фотоаппараты представляли собой взаимосвязанную систему различных функционально-конструкторских узлов.



*Рис. 1.1.11. Камера «Hasselblad 1600F». 1948 г.*

Последующие совершенствования касались упрощения процесса съемки, работы со сменными объективами, автоматическими устройствами перемотки, создания скоростной съемки, внедрения встроенной вспышки и экспонометра. С 1962 г. японскую инновацию горизонтального металлического мгновенного затвора стали внедрять во все фотокамеры. Скоростные фотокамеры позволяли делать до 10 снимков в секунду. Электронные затворы синхронизировались с экспозицией. Интегральные схемы заменяли механические, тем самым уменьшая габариты и вес фотоаппаратов. В 1978 г. в Японии начали выпускать камеры с автоматической фокусировкой, а в 1964 г. вышла в свет первая фотокамера со встроенной многократной вспышкой.

В 1972 г. компания «Polaroid» выпустила карманный фотоаппарат «SX-70», который сразу проявлял снимок прямо во встроенной кассете прибора и затем извлекал его в руки человека. Такие моментальные снимки получили название «полароиды» и были очень популярны.

К концу 1970-х гг. появились модели с программами различных способов управления экспозицией: ручное направление, приоритет затвора, приоритет апертуры, сюжетные режимы («Портрет», «Пейзаж», «Ночная съемка») и т.д.

Всего пять лет понадобилось от момента изобретения первой цифровой матрицы в 1969 г. до ее внедрения в первые модели цифровых фотоаппаратов. Цифровая матрица позволяла запомнить изображения на электронной поверхности с помощью света.

Первая цифровая фотокамера разработана компанией «Kodak» в 1975 г., она весила 4 кг и снимала черно-белые изображения с разрешением 100×100 пикселя. Изображения записывались на пленку компактной кассеты, а для съемки первого цифрового изображения потребовалось 23 секунды. Качество первых цифровых снимков было плохим, значительно уступая любительским аналоговым фотоаппаратам. Например, цифровая фотокамера компании «Canon» в 1984 г. записывала снимки на дискету 3.5А с разрешением 0.18 мегапикселей. Также потребителей сдерживало отсутствие принтеров для цифровых фотографий.

Цифровые камеры начала 1990-х гг. уже оснащались встроенной памятью и могли записывать 32 черно-белых изображения, а также имели кабель для переноса данных на компьютер. Со временем память расширили до 200 Мб, а сенсоры имели уже 1.3 мегапикселя. К 1995 г. цифровые камеры имели съемные элементы питания или встроенные перезаряжаемые аккумуляторы, могли обладать 1,8 дюймовым жидкокристаллическим дисплеем и показывать изображение одновременно с его захватом. В это же время появились камеры с функцией записи видео. Стали возможны цветные изображения.

В 2000 г. компания «Olympus» выпускает модель зеркального фотоаппарата с ЖК-экраном, позволяющим видеть изображение одновременно с видом из оптического видоискателя. С 2002 г. цифровая фотоаппаратура имеет датчики с разрешением более 6 мегапикселей, этого хватало для получения неплохих изображений в небольших форматах. Происходила миниатюризация любительских цифровых камер: теперь некоторые модели легко помещались в карман

рубашки. Увеличивалась в прогрессе память, внедрялись съемные карты памяти, увеличивалось разрешение снимков и матрицы до 20 и больше мегапикселей. Устанавливались оптические и цифровые стабилизаторы. На рисунке 1.1.12 представлена фотография цифровой камеры «Sony Alpha ILCE-7R» 2014 г. и она же в разобранном виде.



Рис. 1.1.12. Цифровая камера «Sony Alpha ILCE-7R»:  
а) внешний вид; б) разобранное состояние

В 2015 г. компания «Nikon» выпустила модель «P900» с телескопическим 83-кратным оптическим зумом. В ее оптике используются линзы *extra-low dispersion glass* – фирменное оптическое стекло со сверхнизкой дисперсией, с фокусным расстоянием от 24 мм (в качестве широкоугольного объектива) до 2000 мм (в качестве телеобъектива), что означает увеличение в 83 раза, а также дает возможность увеличить изображения в 166 раз, активировав функцию *Dynamic Fine Zoom*. Камера оснащена системой оптического стабилизатора VR и вращающимся ЖК-экраном с переменным углом наклона, позволяющим снимать без поддержки штатива.

В 2014 г. компания «Sony» разработала вогнутую фотоматрицу, позволяющую повысить светосилу объектива при удешевлении конструкции, а выпущенная камера «Light L16» способна делать снимки с разрешением 52 мегапикселя и оснащена 16 объективами. Компания «Canon» создала сверхчувствительную КМОП-матрицу с размером датчика 200\*200 мм.

В 2000 г. появился первый мобильный телефон со встроенной фотокамерой. С этого момента развитие мобильной индустрии совместилось с развитием цифровой фототехники. С каждым годом все большее число потребителей отказывались от своих любительских цифровых камер-«мыльниц» в пользу функции фотосъемки на мобильном телефоне и смартфоне. Функция фотосъемки местами становилась важнейшей для пользователей – так началась громкая «гонка фотовооружения» на смартфонах, которые обрастали качественными системами линз, памятью, скоростью, программами автоматического и ручного управления, датчиками, сенсорами, приложениями корректировки фотографий и программами искусственного интеллекта.

Некоторые смартфоны стали называться камерофонами из-за их главенствующей фотофункции. Фотографические мощности смартфонов начала 2020-х гг. начинают конкурировать с качеством средних аналоговых фотоаппаратов и цифровых беззеркальных камер, однако все еще значительно уступают диапазону экспозиции профессиональным зеркальным фотокамерам. Эра смартфонов остановила развитие любительской фототехники, а многие производители прекратили выпуск любительских цифровых и аналоговых камер. В то же время продолжают совершенствоваться технологии и конструкции полупрофессиональной, профессиональной фототехники, фотоаппаратов для специализированной съемки, технологии объективов и оптики в целом.

## **1.2. История фотографии и фотопроцессов**

Фотография – комбинация двух греческих слов: «*foto*» – свет и «*grafia*» – рисовать, писать. Впервые термин «фотография» использован астрономом и математиком Д. Гершелем в 1839 г.

Для того, чтобы свет начал писать, потребовался ряд открытий в химии, обеспечивших, во-первых, произведение реакции света на светочувствительный реагент, а во-вторых, фиксацию полученного изображения. Как видим, к концу XVII в. физика и механика предоставили прибор, проецирующий изображение на плоскость. Как же написать светом и, вдобавок, зафиксировать картину?

Примечательно, что в том же XVII в. химики Р. Бойль в Англии и А. Сала в Италии заметили, что хлорид и нитрат серебра темнеют под воздействием света. В XVIII в. светочувствительность в химии начала привлекать большее внимание.

В конце XVIII – начале XIX вв. Т. Веджвуд и Х. Дэви после многолетних опытов успешно достигли химической фиксации контуров листьев и растений, расположенных на бумаге, пропитанной нитратом серебра, однако отыскать способ фиксации полученного изображения они не смогли. Этого достиг французский ученый Ж. Н. Ньепс (1765–1833), начав эксперименты с использованием светочувствительной бумаги с хлоридом серебра. Около 1816 г. Ньепс напечатал негативные изображения на бумаге с помощью камеры-обскуры, зафиксировав их азотной кислотой. Не удовлетворенный результатом, Ньепс применил другой светочувствительный материал – асфальт (битум): не экспонированные части пластины, покрытой битумом, смывались в скипидаре. Так получали негативное изображение, которое протравливалось в кислоте и затем применяли как гравировальную пластину для оттисков. Ньепс назвал эти пластины *гелиографами*, от греческих слов *helios* и *graphos*, что означает «рисунок солнца».

Примерно в 1826 г. Ньепс получил первую постоянную фотографию, подготовив гелиографическую пластину с более тонким покрытием асфальтового лака на полированном оловянном слое. Эта пластинка в темной камере-коробке была расположена напротив окна дома Ле Гра: полученная фотография обрела историческое название – «*Point de vue du Gras*» («Вид из окна в Ле Гра»). За восемь (!) часов экспозиции получены контуры горизонта и элементы архитектуры (рис. 1.2.1). В зависимости от направления падающего на изображение света, оно становилось то позитивным, то негативным. Оригинальная матрица Ньепса сейчас хранится в коллекции Гернсхайм на центре Гарри Рэнсома в Остине, штат Техас в США.

Французский художник Л. Ж. М. Дагер (1789–1851) также проводил исследования по получению фотоизображения, поэтому он связался с Ньепсом в

1829 г., чтобы объединить усилия. Качество изображения при такой же длительной экспозиции удалось увеличить, используя канифоль на серебряных пластинах. Дальнейший прогресс в экспериментах с комбинированием солей серебра с тиосульфатом натрия позволил лучше закреплять снимки и сократить экспозицию до получаса.



*Рис. 1.2.1. Гелиография Ж. Н. Ньепса*

После смерти в 1833 г. Ньепса его сын Исидор продолжил исследования вместе с Дагером, открывшим, что иодиду серебра нужна совсем небольшая экспозиция. Проявление осуществлялось крайне ядовитыми парами ртути, а закреплялось хлоридом натрия или тиосульфатом натрия. Изображение было названо *дагерротипом*. Оно также казалось то позитивным, то негативным в зависимости от освещения и направления света. Особенной чертой дагерротипа было восприятие светлых оттенков, казавшихся оттенками серебра, играющих с темной подложкой амальгамы стеклянной пластины. Эта специфика создавала впечатление, что изображение как бы висит в воздухе, наполняя снимок реалистичностью и живостью. Изображение всегда было зеркальным и не подлежало копированию (рис. 1.2.2 – 1.2.4). В 1839 г. французское правительство предоставило пенсию Л. Дагеру и И. Ньепсу за технологию дагерротипа.



*Рис. 1.2.2. Л. Дагер. Дагерротип «В мастерской художника», предоставленный в Парижскую Академию наук для объявления об изобретении*



*Рис. 1.2.3. Д. Дрейнер, 1840 г.  
Портрет Д. К. Дрейнер – первый  
фотопортрет женщины*



*Рис. 1.2.4. Дагерротипный портрет  
Сары Бернар*

Последующие эксперименты обозначили открытие новых фотопроцессов. Так, Д. Гершель в 1842 г. изобрел *цианотипию* (аммиак и цитрат железа (III) и ферроцианид калия), характерную голубоватыми тонами снимка. Первые снимки в цианотипии получила ботаник А. Аткинс (1799–1871) в 1843 г., став первой женщиной-фотографом (рис. 1.2.5).



Рис. 1.2.5. А. Аткинс. Цианотипия, 1843 г.

Цианотипия проста в подготовке, доступна, безопасна и для нее не требуется темная комната. Эту технологию позднее применяли для копирования чертежей, копии называли «синька». В настоящее время цианотипия – один из альтернативных фотопроцессов (рис. 1.2.6, 1.2.7).

Одновременно с опытами Ньепса и Дагера У. Г. Ф. Тальбот независимо проводил собственные эксперименты, открыв в 1830-х гг., а затем в 1844 г. усовершенствовав процесс *талботипии* или *калотипии* (дословно – воспроизведения красоты), решив вопрос копирования фотоизображения с негативов на бумажные позитивы. Фоточувствительность бумаги достигалась погружением ее в растворы хлорида натрия и нитрата серебра, образуя, таким образом, хлорид серебра. Проявление негатива длилось несколько часов, а затем негатив контактным способом помещался с бумажным позитивом для получения копий. Применение в растворах йодида калия или бромида калия придавало снимкам

коричневые, оранжевые, желтые, зеленые и лиловые тона. Тон зависел от химического раствора и экспозиции. Недостатком было и то, что изображения не фиксировались, а стабилизировались: без воздействия света снимки могли храниться долгое время.

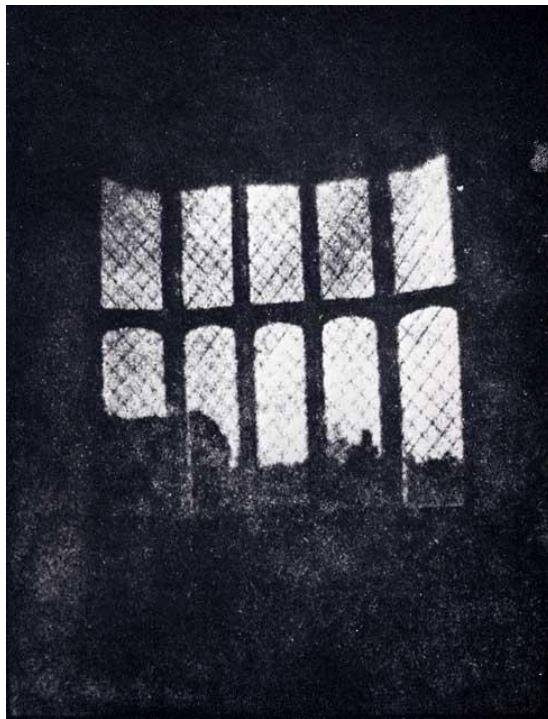


*Рис. 1.2.6. Современная цианотипия: Д. Паркин. Серия «Галки», pikabu.ru*



*Рис. 1.2.7. Современная цианотипия: пейзаж, pikabu.ru*

Заслуга Ф. Тальбота в том, что он внедрил двухступенчатый способ фото-процесса, применяемый и в настоящее время в аналоговой фотографии. Первый снимок «Окно аббатства Лекок» (рис. 1.2.8) Тальбот получил в 1835 г. – за четыре года до снимка Дагера «В мастерской художника».



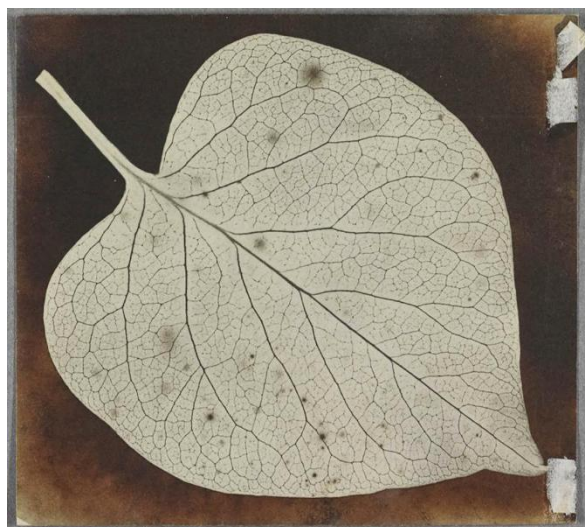
*Рис. 1.2.8. Ф. Тальбот. «Окно аббатства Лекок». 1835 г.*

Отсутствие коммерческой составляющей в творчестве Тальбота принесло ему славу первого некоммерческого фотографа, а его фотографии вошли в историю фотоискусства (рис. 1.2.9 – 1.2.12).

В 1850 г. Л. Д. Бланкар-Эввар во Франции значительно усовершенствовал фотопроект: стеклянная пластина покрывалась альбумином (на основе яичного белка) для удержания светочувствительного материала и сенсibilizировалась йодидом калия; фиксация снимка осуществлялась промывкой нитратом серебра. Фотопроект получил название альбумина, его отличала высокая детализация и качество фотографии (рис. 1.2.13). Фотографии отличались хорошей резкостью с превосходной светотеневой нюансировкой. В отличие от калотипии, светореагент наносился поверх бумаги, а не пропитывался им. Метод был коммерчески востребованным, позволявшим изготавливать фотобумагу в промышленных масштабах, и использовался в фотографии до конца XIX в.



*Рис. 1.2.9. Ф. Тальбот. Бюст Патрокла, 1843 г.*



*Рис. 1.2.10. Ф. Тальбот. Лист, 1845 г.*



*Рис. 1.2.11. Ф. Тальбот. «Открытая дверь», 1844 г.*

О масштабах производства альбуминовой бумаги свидетельствует тот факт, что на крупнейшей в мире фабрике фотобумаги в Дрездене ежедневно

расходовалось порядка 60 000 тухлых (из-за особенности технологии) куриных яиц. Альбуминовая фотобумага – это вид фотобумаги дневного проявления, когда изображение проявлялось сразу в процессе экспозиции. При контактной печати негатив и фотобумага прижимались, а экспозиция регулировалась визуально по потемнению позитива и соответствовала выдержке около получаса. Снимок фиксировался тиосульфатом натрия, затем промывался от остатков нитрида серебра, дававшего красноватые оттенки, для тонирования в растворах золота. Таким образом, изображение состояло из частиц золота, а не серебра. Такое тонирование придавало снимку контрастность и благородные коричневые или сине-черные оттенки.



*Рис. 1.2.12. Ф. Тальбот. Парижский бульвар, 1843 г.*

В качестве альтернативы позитив погружался без промывки сразу в вираж-фиксаж (смесь гипосульфита и нитрата свинца). Серебро замещалось свинцом, затем закреплялось гипосульфитом. В обоих фотопроцессах был существенный изъян: из-за содержания серы в альбумине и воздействия света со

временем снимки выцветали. Проблема решилась добавочным тонированием золотого снимка раствором хлорида платины с фосфорной кислотой. Особенности получаемых тонов создали особый стиль фотопроцесса – *фотокрейтон*.

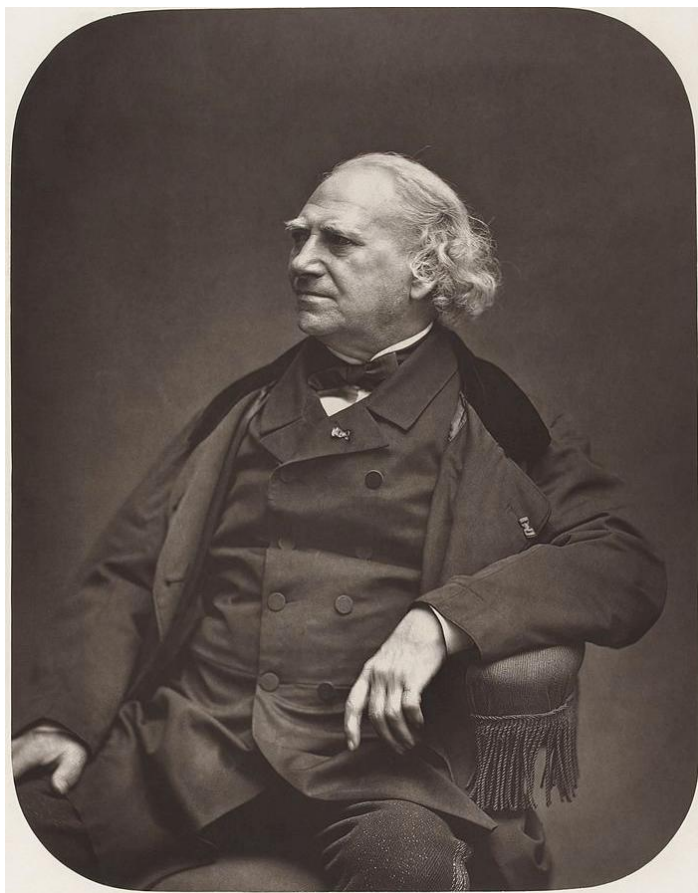


Рис. 1.2.13. Альбуминовый фотопортрет Л. Д. Бланкар-Эврара

В США, независимо друг от друга, Д. А. Уиппл и братьями У. и Ф. Ленгенхаймами создали подобные альбуминовые сухие фотопроцессы, которые требовали больше времени на приготовление и экспонирование. Однако получившиеся снимки практически не обладали зернистостью, тем самым обеспечивая крайне точную детализацию, что использовалось для съемки пейзажей и архитектуры.

Ф. С. Арчер и Ж-Б. Г. Ле Глей независимо друг от друга в 1850-1851 гг. изобрели *мокрый коллоидный процесс*. Лакированная стеклянная пластина должна была оставаться мокрой в течение всего времени экспонирования и проявления, зато негативы получались высокого качества и в очень короткие сроки. В отличие от калотипии, светореагент, смешанный с коллодием, не пропитывал бумагу, а наносился на стекло. Светореагентом выступали йодиды серебра (а

также бромистое серебро), а коллодий представлял собой эфирный раствор нитроцеллюлозы. Несмотря на такой недостаток процесса, как риск быстрого высыхания (эфир испаряется в течение 10–15 минут, вызывая кристаллизацию серебряных солей), метод коллодионной печати быстро вытеснил дагерротипию. Он использовался уже в 1855 г. в первых военных фоторепортажах с Крымской войны фотографом Р. Фентоном (рис. 1.2.14).

Высокая разрешающая способность и дешевизна коллодионного процесса обусловила его широкое применение в технической фотографии (шкалы в полиграфии) вплоть до 2000 гг. В настоящее время мокрый коллодионный процесс применяется как альтернативный фотопроект. Из-за сенсibilизации сине-фиолетового спектра коллодийного слоя снимки обретают специфические черты в соответствующих полутонах, особенно заметные в воспроизведении глаз и радужных оболочек на снимках XIX в. (рис. 1.2.15).

Неудобства работы с мокрым коллодионным процессом, токсичные эфирные испарения побуждали экспериментаторов его совершенствовать. В 1864 г. Болтон и Сайс разработали сухой коллодионный процесс: нанесенную на пластину светочувствительную коллодионную эмульсию далее защищали слоем танина. Полученные позитивные хлоросеребряные фотоэмульсии вскоре заменили на более светочувствительные йодосеребряные и бромсеребряные. Последующее развитие привело к появлению сухих желатиносеребряных фотоэмульсий, применяемых и в наше время.

В 1854 г. Д. А. Каттинг разработал на основе мокрого коллодионного процесса фотопроект *амбротипии*, который заключался в получении позитива сразу из стеклянного негатива, рассматриваемого на темном фоне. Каттинг обнаружил, что недоделанный негатив в отраженном свете на черной подложке давал полноценное позитивное изображение. Светлое серебро отражает свет, а прозрачные тени воспринимаются черными на черном фоне. Стеклянная пластина с йодистым коллодием недоэкспонировалась, затем погружалась в раствор нитрата серебра и закреплялась – так получалось *прямопозитивное* изображение. Если дагерротип в зависимости от направления света и угла рассмотрения виделся и негативом, и

позитивом, то амбротип всегда воспринимался позитивом. Покрыв сторону эмульсии черным лаком и закрыв вторым стеклом, Каттинг создал практически вечный снимок, изолировав его от атмосферных газов (рис. 1.2.16). В последующем оставили только покрытие лаком. Вместо прозрачного стекла можно использовать окрашенное в массу темно-коричневое стекло или синее кобальтовое. Соответственно, полученные снимки называются рубиновая амбротипия и кобальтовая амбротипия. Хрупкость стеклянных пластин привела к тому, что амбротипия была вытеснена спустя несколько лет ферротипией.



*Рис. 1.2.14. Р. Фентон. Крымская война. Помощь раненому. 1855 г.*

Фотопроект амбротипии, благодаря своей технологии и выразительным возможностям прямопозитивных изображений, используется фотохудожниками в настоящее время (рис. 1.2.17–1.2.20). Изображение создается в единственном экземпляре и всегда воспринимается как ретро-фотография. Также в эстетике амбротипии интересно стекло, которое является носителем изображения и дает ему дополнительное ощущение глубинности.



Рис. 1.2.15. Фотография Дж. М. Камерон (1815–1879 гг.)

Пришедшая на смену амбротипии *ферротипия* (или *тинтайп*, мелайнотип) представляла собой фотографию прямого позитива на железном или оловянном листе. Ферротипию изобрел в 1853 г. А. Мартин во Франции, а практически идентичный ей тинтайп Г. С. Смит в США в 1856 г. Прямой позитив означает печать без негатива, следовательно, снимок будет зеркальный.



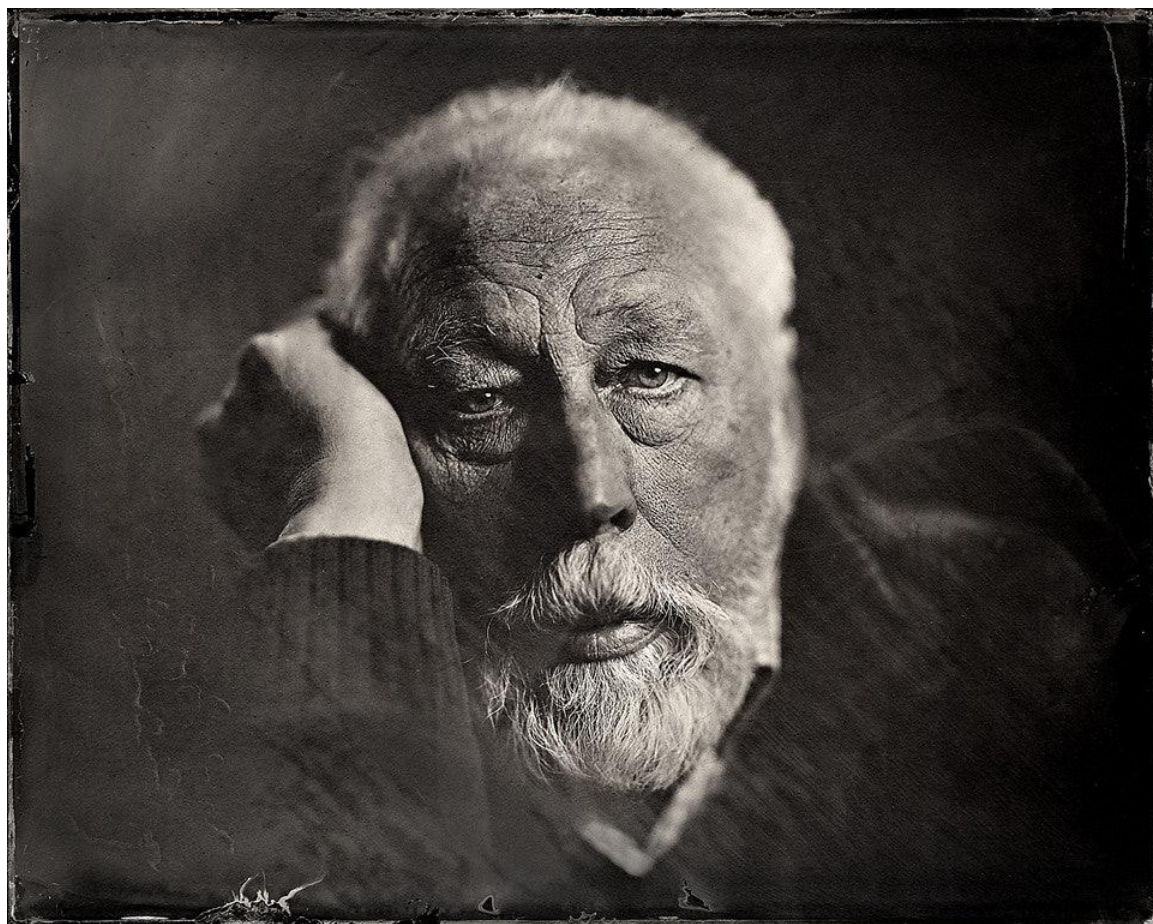
Рис. 1.2.16. Оригинальная амбротипия XIX в. Мальчик-блондин



Рис. 1.2.17. Р. Меллор. Рубиновая амбротипия

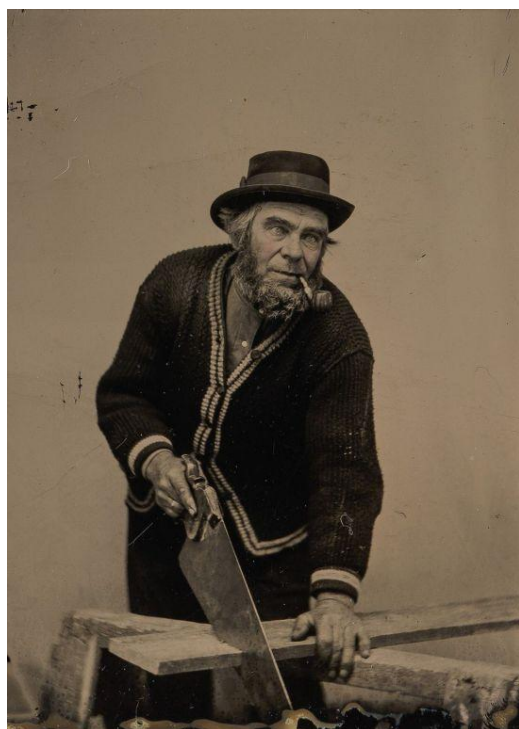


*Рис. 1.2.18–1.2.19. С. Лебедев. Фотопортреты в технике амбротипии  
([photoschool.ua/fotoklub](http://photoschool.ua/fotoklub))*



*Рис. 1.2.20. С. Лебедев. Фотопортрет в технике амбротипии  
([photoschool.ua/fotoklub](http://photoschool.ua/fotoklub))*

Существует мокрый и сухой варианты тинтайпа. Мокрый тинтайп – разновидность мокрого коллодионного процесса, а в сухом применяется желатино-серебряная эмульсия, что позволяет делать снимки в оперативных условиях. Проявление осуществляется в растворе сульфата меди, серной кислоты (она придавала блеск в световых частях пластины) и спирта. В ферротипии также применяется прием недоэкспонирования: серебро смывается при снижении выдержки в тенях, поэтому просвечивается черная подложка. Кроме того, недоэкспонирование сокращало время съемки человека, упрощая и ускоряя фотопроецесс. Исторические примеры ферротипий приведены на рисунках 1.2.21–1.2.25, а пример современной ферротипии на рисунках 1.2.26–1.2.28. В отличие от стилизаций под тот или иной снимок устаревших фотопроецессов, ряд фотографов использует оригинальные технологии и аппаратуру (рис. 1.2.29).



*Рис. 1.2.21, 1.2.22. Оригинальные ферротипы*



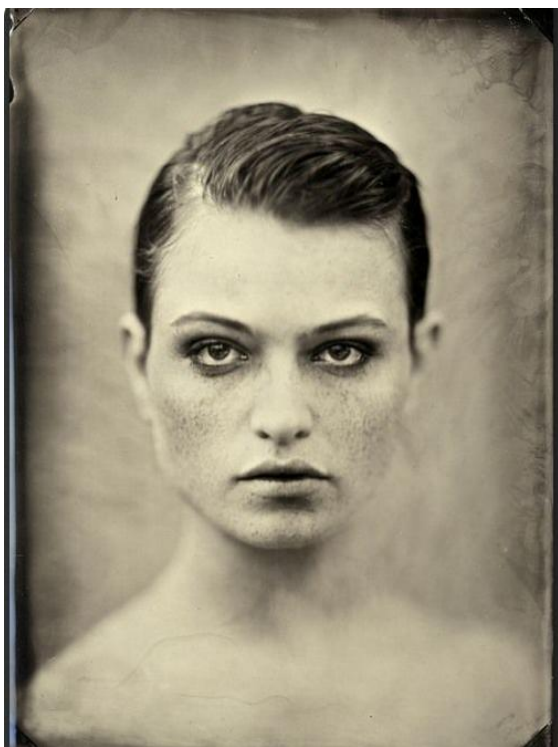
*Рис. 1.2.23. Ферротип. Портрет*



*Рис. 1.2.24. Портрет Билли Кида*



*Рис. 1.2.25. Банда Билли Кида играет в крокет. 1878 г.*



*Рис. 1.2.26. Э. Росс. Портрет*



*Рис. 1.2.27. Э. Мартин. Портрет*



*Рис. 1.2.28. Э. Мартин. Портрет*



*Рис. 1.2.29. Э. Мартин со своей оригинальной фотокамерой «Hurman Studio» начала XX в.*

В 1855 г. А. Пуатвен изобрел *фототипию* – фотомеханический процесс получения типографического клише и тиражирования высококачественных ахроматических изображений способом плоской печати. Фототипией также называют и сам отпечаток, полученный этим способом. Качество фототипии обеспечило ее широкое применение до конца XX в. несмотря на изобретение офсетной печати в начале XX в. Метод фототипии позволяет изготавливать типографское клише на стеклянных или металлических пластинах со светочувствительным слоем из хромированной желатины, которая под действием света и химической обработки теряет способность к набуханию в воде, впитывая типографскую краску в экспонированных местах, а неэкспонированные участки принимают влагу и отталкивают жирный краситель. Восприимчивость к впитыванию краски меняется не скачкообразно, а пропорционально полученной экспозиции, обеспечивая качественное воспроизведение полутонов без регулярных растров и муаровых эффектов вместе с качественной проработкой глубоких теней.

*Гелиогравюра (фотогравюра)* – еще один метод фотомеханики в изготовлении типографских клише для высококачественного воспроизведения фотографий. Технологию запатентовал Ф. Тальбот в 1858 г., а усовершенствовал К. Клич в 1878 г. Для изготовления клише использовали крупноформатный диапозитив, затем светочувствительную пигментную бумагу экспонировали ультрафиолетовым излучением: хромированная желатина дубеет в экспонированных местах пропорционально количеству излучения. Далее бумагу прижимают к медной пластине, покрытой асфальтовым порошком, образующим нерегулярный растр, проявляют в горячей воде, когда не задубевший желатин смывается. Последующее травление медного листа кислотой образует рельеф разной толщины, передающий тональность снимка. В процессе печати большее количество краски удерживают участки клише с наименьшей экспозицией. Такая технология способна передавать очень незначительные изменения оттенков, обеспечивая высокое качество изображения, однако обладает низкой производительностью (рис. 1.2.30).

На основе фототипии была создана и запатентована Дж. Своном в 1864 г. карбоновая (пигментная) фотопечать, в которой изображения получались с помощью пигментов, смешанных с желатиной. Применение пигментов вместо красителей обеспечило карбоновой печати большую долговечность. Бихроматы под воздействием света меняют свойства желатины, теряющей способность растворяться в воде. В желатиновом слое фотобумаги содержался порошок графита, отсюда этот метод и получил свое название (карбоновая или угольная печать). Соответственно, в угольной печати получались черно-белые снимки нейтрального оттенка. Если графит заменить пигментами, то можно получить любой тон монохромного изображения. Монохромная карбоновая печать отличается высокой стойкостью, а потому применяется в научной, музейной и документальной фотографии (рис. 1.2.31).



*Рис. 1.2.30. Э. Стейхен. Венеция, 1910-е гг. Гелиография*

Цветная пигментная печать изначально опиралась на получение трех негативов, снятых в одно время, но через разные светофильтры. Негативы печатались контактно солнечным светом на трех листах целлулоида, пигментированных

желтым, пурпурным и голубым пигментами. Желтая пленка экспонировалась посредством негатива, снятого через синий фильтр, пурпурная – через зеленый, голубая – через красный. Далее на общую бумажную подложку переносили задубленные пигментные слои: сначала желтый, потом пурпурный и голубой. Четвертый слой – черный – увеличивал резкость изображения, часто страдающего из-за несоответствий и неточностей.



*Рис. 1.2.31. Э. Каржа. Портрет Шарля Бодлера, 1863 г.*

В 1905 г. Т. Манли разработал озобромный процесс пигментной печати, а в 1929 г. – дуксохромный. В отличие от карбохромного процесса, пигмент добавлялся не в желатину, а в желатиносеребряную фотоэмульсию. Затем, после дубящего проявления, металлическое серебро удаляли реагентом, а окрашенные желатиновые рельефы переносили на общую бумажную основу. Данный фото-процесс был вскоре вытеснен гидротипной печатью, однако все они в той или иной мере применялись в фотографии, уступив место лишь цветным хромогенным фотобумагам с 1950-х гг., а также используются в наше время как альтернативные фотопроцессы в арт-фотографии.

С 1862 г. ведет свою историю фотоцинкография. В основе этого процесса лежит фотографирование изображения на цинковой пластине с последующим вытравливанием снимка, а также внедрением технологии автотипии – перевода полутонов в штриховые оптическими растрами (линейными или точечными). С помощью крупноформатного фотоаппарата делается снимок репродукции сквозь растр, прижатый к фотоэмульсии. Далее растровый негатив контактным способом печатается на цинковую пластину, покрытую светочувствительным составом (бихромат-альбуминовый), а после экспонирования дуговой лампой пластина покрывается краской и проявляется в холодной воде. Краска смывается только с неэкспонированных зон, а затем пластину протравливают кислотой. На неэкспонированных участках появляются углубления, дающие при печати пробелы. Использование нескольких клише под разные цвета создает многоцветную печать.

Во второй половине XIX в. Г. Роулинг изобрел *масляную фотопечать (оуипринт)* – создание позитивных снимков неравномерным удержанием масляной краски хромированной желатиной. Отпечаток производится на бумажном листе с толстым слоем желатины, сенсibilизированной бихроматом. После экспонирования прижатым негативом засвеченные участки дубеют, тем самым удерживая краску и образуя изображение. Краска наносится на разбухший желатиновый слой кистью, позволяя создавать живописные эффекты. Затем снимок сушится в течение нескольких недель. Масляная печать позволяет создавать обобщенные снимки только контактным способом из-за низкой светочувствительности бихроматов. Снимки напоминают рисунки пастелью, кажутся более живописными, не теряя при этом фотографической достоверности. Благодаря такому художественному эффекту фотопроект использовали пикториалисты в начале XX в. и применяют современные фотографы (рис. 1.2.32).

Интересной разновидностью масляной печати является *бромойль*, изобретенный в 1904 г. Дж. Роулингом, отличающийся повышенной художественной выразительностью и применяющийся в наши дни (рис. 1.2.33–1.2.38). Бромойль – это бромомаслянистый позитивный фотопроект, основанный на удержании

краски хромированной желатиной. Желатиновая основа задубляется двухромовоокислыми солями и затем пропитывается масляной краской. Более всего краска прилипает в самых задубленных тенях, а на участках с небольшой оптической плотностью краска держится слабее, образуя световые части снимка. Так создается полутоновое изображение. В бромойле применяется литографская краска. Бромойль схожа с масляной печатью мягкостью обобщения изображения, но отличается возможностью не только контактной, но и проекционной печати.



*Рис. 1.2.32. Я. Балзар. Портрет актрисы А. Ондраковой, 1920-е гг.*

При использовании нескольких черно-белых негативов с цветоделением возможно получение цветного бромойля. В отличие от гидротипной печати, бромойль передает полутона грубее.

В 1858 г. зародилась популярная и ныне в кругах арт-фотографов черно-белая и цветная *гуммиарабиковая фотопечать* (*гумми-бихроматный процесс, гумойль, бихроматная печать*), основанная на способности хромированных коллоидов задубливаться под действием ультрафиолетового излучения. Снимки в данной печати более долговечны в силу отсутствия активных солей, как, например, в желатиносеребряном процессе. Бумажная подложка покрывается смесью пигмента, гуммиарабика и двухромовоокислого калия. По просушке печатается контактным способом негатив. После промывки незадубленная смесь гуммиарабика и пигмента смывается, оставаясь только в слабо экспонированных тенях снимка. Процесс можно повторять для получения полутонов с

изменением цвета, насыщенных теней. Цветные снимки создаются печатью негативов с цветоделением. Снимки характерны крупнозернистостью и слабой проработкой мелких деталей, однако создают художественно-выразительные образы (рис. 1.2.39–1.2.44).



*Рис. 1.2.33. Н. И. Свищев-Паола. Портрет актрисы Веры Холодной. 1910-е гг.*



*Рис. 1.2.34. Н. П. Андреев. В городском парке. 1930-е гг.*



*Рис. 1.2.35. Н. И. Свищев-Паола:  
Танцовщица. 1924–1927 гг.*



*Рис. 1.2.36. Н. И. Свищев-Паола:  
Испанский танец. 1923–1926 гг.*

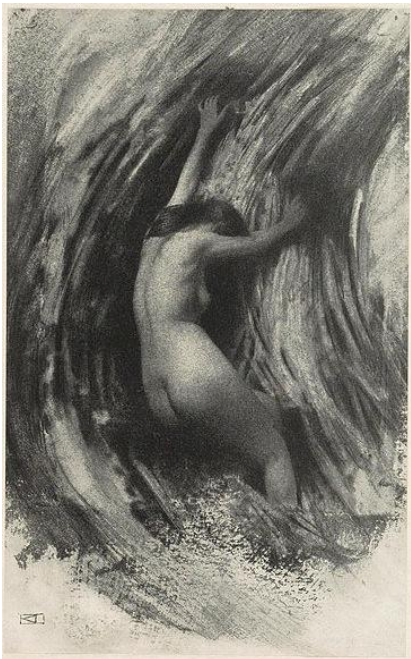


*Рис. 1.2.37. С. Саврасов. Зимний пейзаж. 1910-е.*



*Рис. 1.2.38. А. Полушкин. Из серии «Реконструкция памяти». 2006-2009 гг., pushkinmuseum.art*

Американский фотограф К. Коенг в 1990-х гг. усовершенствовал процесс, обеспечив получение отпечатков с небольших негативов и цифровых носителей путем добавления промежуточного контратипа, напечатанного на прозрачной пленке (как на фотопленке, так и с печатью на лазерном принтере).



*Рис. 1.2.39. Р. Демаши, 1904 г.*



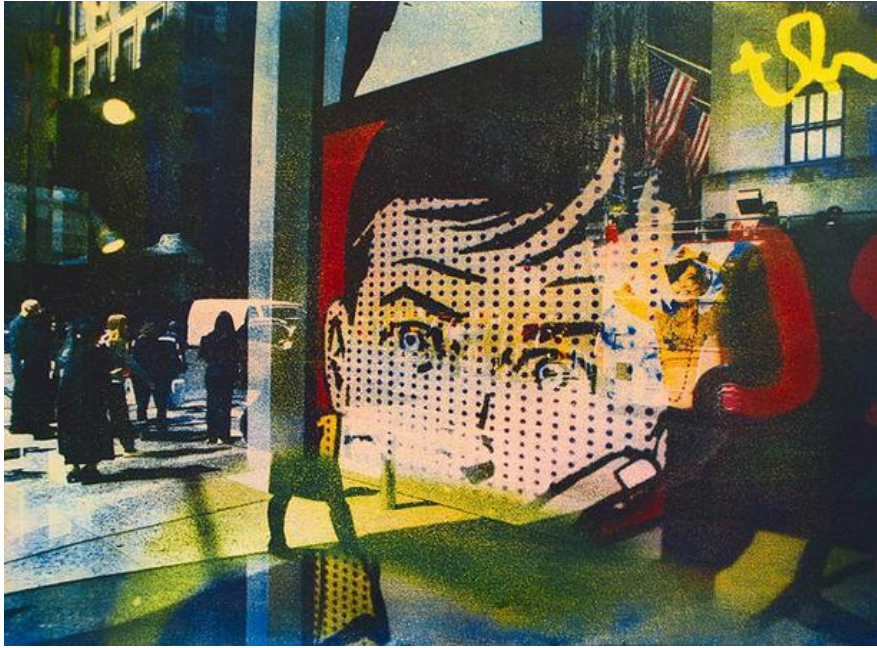
*Рис. 1.2.40. Р. Демаши. Ветряные мельницы, 1910-е гг.*



*Рис. 1.2.41. Гумми-бихроматный процесс: Д. Орлов, 2000-е гг.*



*Рис. 1.2.42. Гумми-платиновый процесс: Э. Стейхен. Пейзаж. 1909 г.*



*Рис. 1.2.43. Д. Орлов. 2000-е гг.*



*Рис. 1.2.44. Гумми-бихроматный процесс: Д. Орлов. NY, 2005 г.*

В 1870-е гг. была разработана и усовершенствована технология желатино-серебряного процесса, повлекшего за собой развитие серебряной печати (рис. 1.2.45, 1.2.46). Фотопроект основан на применении желатина в качестве

связующего элемента светочувствительных галогенидов серебра; на нем основано большинство современных аналоговых фотопроцессов. Такой состав наносится на бумагу, пленку, стекло, сохраняя светочувствительность долгие годы. Тем более фотопроцесс обладал очень высокой светочувствительностью, тем самым сокращая время на экспозицию и обеспечивая возможность мелкоформатной печати с увеличением. Процесс заменил мокрый коллодионный, требовавший немедленного экспонирования и обработки сразу после приготовления. Сухая фотоэмульсия положила начало кинематографу, обусловив возможность создания гибких рулонных пленок. Гибкие пленки подвигли на создание новых систем фотоаппаратов (бокс-камер) с рулонным негативом (например, фотокамеры Истмана выпускались в такой конструкции уже с 1885 г.).



*Рис. 1.2.45. Н. Тагли. Портрет юной гавайской девочки. 1909 г.*

*Платиновая фотопечать (платинотипия, платинотайп)* создавалась в 1844 г. Д. Гершелем и Р. Хантом, которые, однако, не смогли найти способ закрепить изображение. Развитие фотопроцессов на более светочувствительных, чем соединения платины, солях серебра отодвинули прогресс в платинотипии до 1859 г., когда Бернет смог закрепить изображение хлорплатинатом натрия.

Затем В. Уиллис в 1873 г. упростил процесс платинотипии, не изменившийся и сегодня. Платиновая монохромная фотопечать основана на светочувствительности солей железа и платины к ультрафиолетовому излучению. Отпечаток получается контактным способом.



*Рис. 1.2.46. Современная желатиносеребряная печать. Париж*

Особенности платинотипии: дает самый большой и очень приятный tonальный диапазон; глубокие тени выглядят светлее, чем на серебряных снимках; более рассеянное отражение света не создает блики, характерные для серебряной печати; отпечатки не скручиваются от времени, потому что не покрыты слоем желатины; стабильность изображения позволяет хранить снимки без изменений тысячу лет, и их сохранность зависит лишь от качества бумаги. В платиновой основе нет связующего слоя, потому что металл удерживается просто на бумаге, поэтому платинотипия всегда имеет матовую поверхность.

Отпечатки сначала создавались методом «горячей ванны», когда экспонированный слой смеси оксалата железа и хлорплатината калия проявлялся в горячем растворе оксалата калия, а затем процесс перешел на холодный метод.

В 1881 г. Уиллис начал выпуск качественной платиновой фотобумаги. Очевидные преимущества платинотипии вызвали рост ее популярности, вытеснив не некоторое время остальные фотопроцессы. Однако к 1907 г. цена платины была в 52 раза дороже серебра, и производство платиновой бумаги к 1916 г. прекратилось. Альтернативой выступила аналогичная палладиевая бумага и соответствующий фотопроцесс. Сегодня платиновая или палладиевая бумага не производится, но их можно получить ручным изготовлением при наличии необходимых реактивов: листы бумаги, проклеенные желатиной, сенсibilизируются растворами хлороплатината калия, оксалата железа и оксалата свинца в желтом освещении. Последний не используется, если бумага проявляется горячим методом. Добавление в раствор хлороплатината натрия делает снимок контрастнее, а добавление сулемы тонирует снимок колоритом сепии. Свои особенности есть у платино-палладиевого процесса: контраст и цветовой тон снимка зависят от соотношения платины и палладия в растворе, добавления окислителей (перекись водорода, дихромат калия, хлорат калия). Поэтому каждый снимок обладает неповторимостью и высоко ценится специалистами (рис. 1.2.47–1.2.50).



*Рис. 1.2.47. Дж. Келли. Портрет, 1898 г.*



*Рис. 1.2.48. Ф. Холланд Дей. Портрет, 1890-е гг.*



*Рис. 1.2.49. П. Г. Эмерсон. Возвращение домой с болот, 1886 г.*



*Рис. 1.2.50. А. Белов. Последний день года, 2011 г.*

*Гидротипия (гидротипная печать)* – это субтрактивная технология цветной печати, основанная на получении рельефа изображения на задубленном желатиновом слое без содержания соединений серебра. Печать позитивного изображения происходит водорастворимыми красителями, которыми пропитаны желатиновые основы. Своим вторым названием «Техниколор» технология обязана названию компании, внедрившей ее для цветного кинематографа в конце 1920-х гг. и использовавшейся в нем до конца XX в. Цветную печать гидротипией применяли в 1940–1950 гг.

В гидротипии слой матриц впитывает красители и при переносе матрицы к бумаге осуществляется перенос красителя. Матрицы – это желатиновый рельеф, толщина которого пропорциональна полутонам изображения и

интенсивности окраски. Для получения изображения требуются три матрицы с цветоделением. Гидротипия проще пигментной печати, но менее долговечна. Обе технологии были вытеснены хромогенными бумагами в 1950-х гг.

*Хромогенные материалы* как технология цветного проявления предложил еще в 1907 г. Б. Гомолка, но реализовывались они значительно позже. Такие материалы означают, что изображение состоит из красителей (желтые, пурпурные и голубые), которые синтезируются при проявлении с помощью цветообразующих компонентов фотоэмульсии. При этом цветообразующие компоненты не могут покидать свой эмульсионный слой, смешиваясь с другими красителями. Так, первая цветная фотобумага «Kodacolor» была выпущена в 1942 г. В фотоматериалах «Kodachrome» цветообразующие компоненты полностью удаляются из эмульсий после обработки, сдерживая процесс выцветания. Современные хромогенные фотоматериалы, обеспечивающие высокую сохранность красителей, появились в 1980-е гг. в результате создания процесса RA-4 и более совершенных фотобумаг.

На развитие и популяризацию цветной фотографии влияли усилия многих фотографов и ученых-экспериментаторов. Фотограф в XIX – начале XX в. часто должен был иметь и научное образование, чтобы совершенствовать химические процессы. Примером является деятельность русского фотографа С. М. Прокудина-Горского (1863–1944 гг.), ученика Д. И. Менделеева. Прокудин-Горский внес значительный вклад в развитие цветной фотографии и кинематографа: в 1901 г. он открыл в Петербурге собственную фотомастерскую и лабораторию; в 1902 г. создал цветные диапозитивы по методу трёхцветной фотографии А. Мите; в 1905 г. запатентовал сенсibilизатор, значительно превосходивший по качеству уже существующие, кроме того, из-за состава сенсibilизатора бромосеребряная пластина становилась одинаково чувствительной ко всему цветовому спектру; осуществлял многочисленные фотоэкспедиции практически по всей территории Российской империи, создавая качественные снимки, имеющие историческую, художественную, культурную ценность (рис. 1.2.51–1.2.55); изобрел киноаппарат для цветной съемки и получил в 1920-е гг. патент на

фотоаппарат для цветной кинематографии; сотрудничал с 1920-х гг. с братьями Люмьер; получил английский патент на оптическую систему получения одним экспонированием трёх негативов через светофильтры.

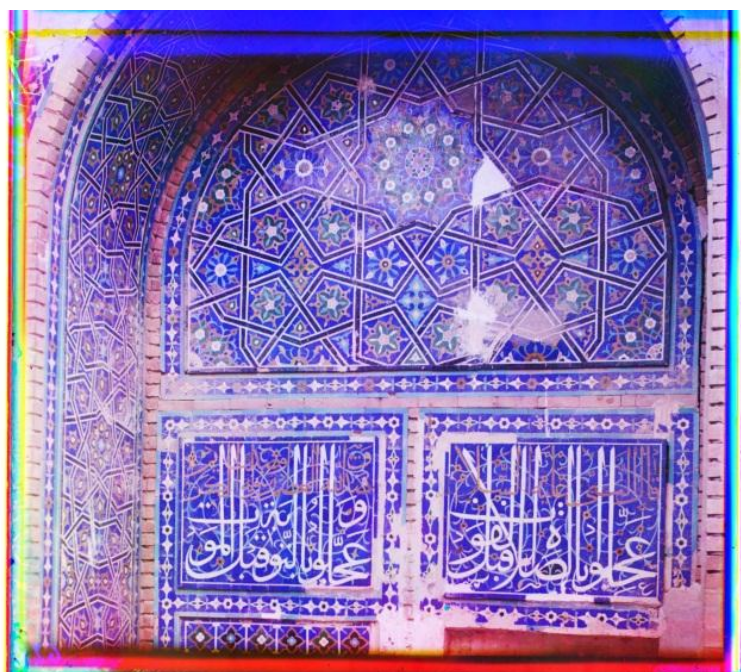
Инфракрасная фотография берет свое существование с 1880-х гг., когда стала возможной регистрация длинноволновых излучений и открытие Г. Фогелем явления спектральной сенсбилизации. В 1910 г. были опубликованы первые инфракрасные фотографии, в том числе снимки Р. Вуда, который первым обнаружил необычные эффекты такой фотографии, получившие позднее название «Вуд-эффект».



*Рис. 1.2.51. С. М. Прокудин-Горский.  
Автопортрет. 1912 г.*



*Рис. 1.2.52. С. М. Прокудин-Горский.  
Самарканд, чиновник. 1910-е гг.*



*Рис. 1.2.53. С. М. Прокудин-Горский. Самарканд. 1910-е гг.*



*Рис. 1.2.54. С. М. Прокудин-Горский. Озероды села Бычи, Борисовского уезда. 1910-е гг.*

*Инфракрасная фотография* – техника фотосъёмки с использованием специальной фотоплёнки или матрицы цифрового фотоаппарата, чувствительных к инфракрасному световому излучению. Может применяться фильтр для цифрового фотоаппарата, пропускающий инфракрасный свет и блокирующий видимую часть спектра. Волновой диапазон инфракрасной фотографии – от 700 до

900 нм. Инфракрасные фильтры бывают блокирующие и пропускающие. Первые (обычно инсталлированные перед сенсором в цифровых камерах) обрезают инфракрасный диапазон, который обычно только смещает баланс белого. Поэтому необходимы длинные выдержки для инфракрасной съемки цифровой камерой. Вторые же (при учете, что матрицы цифровых камер в тысячу раз чувствительнее к свету, чем к ИК-диапазону) отсекают весь спектр излучения, кроме инфракрасного. Для получения аналоговой и цифровой инфракрасной фотографии применяются специальные пленки или матрицы, чувствительные к инфракрасному излучению.



*Рис. 1.2.55. С. М. Прокудин-Горский. Портрет. 1910-е гг.*

К 1930-м гг. инфракрасная фотография обрела популярность благодаря выпуску специализированной пленки в США и специфическим визуальным эффектам. Инфракрасная пленка для кинематографа позволила создавать эффекты ночной съемки уже в 1930-е гг. Также инфракрасная съемка развивалась в области аэрофотосъемки и астросъемки. То, что инфракрасное излучение меньше всего рассеивается и поглощается атмосферой, стимулировало создание пленок для аэросъемки с высокой чувствительностью к ИК-диапазону.

Специфика ИК-фотографии: 1) цветная ИК-фотография рассматривается в условных цветах, которые зависят от баланса белого или эффектов цифровой обработки; 2) поскольку ИК-излучение проникает на несколько миллиметров в

кожу, оно придает матовость на портретах и делает глаза черными; 3) Вуд-эффект заключается в том, что изображение в ИК-фотографии показывает свойство предметов отражать или поглощать ИК-излучение, поэтому небо и вода, максимально поглощая ИК-излучение, выглядят предельно черными, а листва и облака, как максимально отражающие, предстают максимально светлыми (рис. 1.2.56–1.2.62).



*Рис. 1.2.56. ИК-фотография: Пейзаж.  
Photoga.ru*



*Рис. 1.2.57. ИК-фотография: Пейзаж.  
lifeglobe.net*



*Рис. 1.2.58. ИК-фотография: Пейзаж.lifeglobe.net*



*Рис. 1.2.59. ИК-фотография: Пейзаж Х. Бредшоу. [veryimportantlot.com](http://veryimportantlot.com)*



*Рис. 1.2.60. ИК-фотография: Х. Бредшоу. [veryimportantlot.com](http://veryimportantlot.com)*



*Рис. 1.2.61. Т. Голд. Кочевники в пустыне Сахель в Нигере. 2021 г. [veryimportantlot.com](http://veryimportantlot.com)*

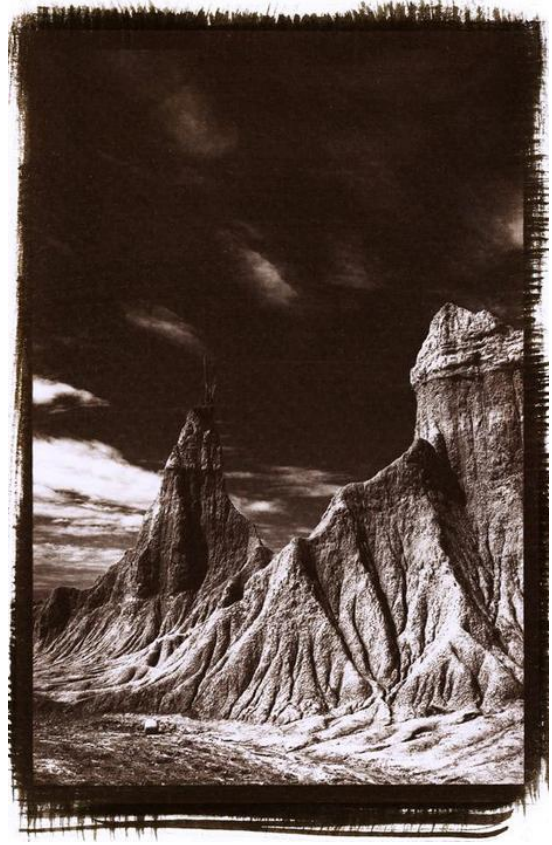


Рис. 1.2.62. Д. Кешикрян. Пейзаж. [veryimportantlot.com](http://veryimportantlot.com)

Простым альтернативным фотопроцессом является *коричневая печать* (или *Van Dyke Brown*), разновидность *каллитипии*. В каллитипии, запатентованной в 1889 г. В. В. Дж. Никодем, используется оксалат железа, а в коричневой печати – нет. Полотно покрывается цитратом аммония железа, нитратом серебра и винной кислотой. Экспонирование производится под ультрафиолетовым излучением, снимок промывается и закрепляется тиосульфатом натрия. Коричневая печать – это контактный способ печати, с равного по размеру контрастного негатива. Технология создана в 1895 г. Арндтом и Тростом и названа в честь мастера сепии, голландского художника Антони Ван Дейка. Снимки отличаются глубоко-коричневыми, насыщенными тонами и контрастами (рис. 1.2.63–1.2.67). Для усиления эффектов контраста применяется раствор бихромата, добавляемый каплями. Интересные художественные эффекты получаются комбинированными фотопроцессами: совмещение коричневой печати с цианотипией (рис. 1.2.65, 1.2.68); коричневой печати с золотым тонированием (рис. 1.2.69), каллитипии с таким же тонированием (рис. 1.2.70).



*Рис. 1.2.63. Дж. Петерс. [pinterest.com](https://www.pinterest.com)*



*Рис. 1.2.64. Д. Завадский. Пейзаж. [pinterest.com](https://www.pinterest.com)*



*Рис. 1.2.65. Интерьер. [alternativephotography.com](https://www.alternativephotography.com)*



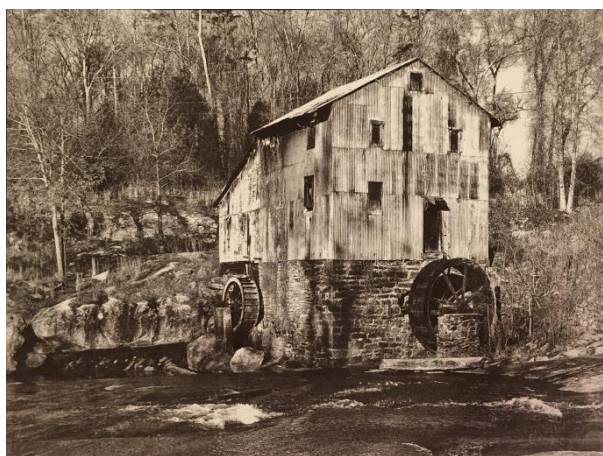
*Рис. 1.2.66. Экстерьер. [alternativephotography.com](https://www.alternativephotography.com)*



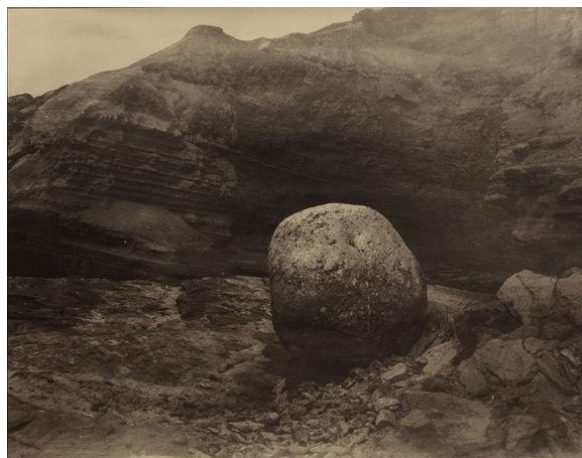
*Рис. 1.2.67. М. Хиллиар. Пейзаж. markhilliardatelier-blog.com*



*Рис. 1.2.68. Ф. Бусдраги. Портрет. 2008 г. co-mag.net*



*Рис. 1.2.69. М. Хиллиар. Мельница Андерсон. markhilliardatelier-blog.com*



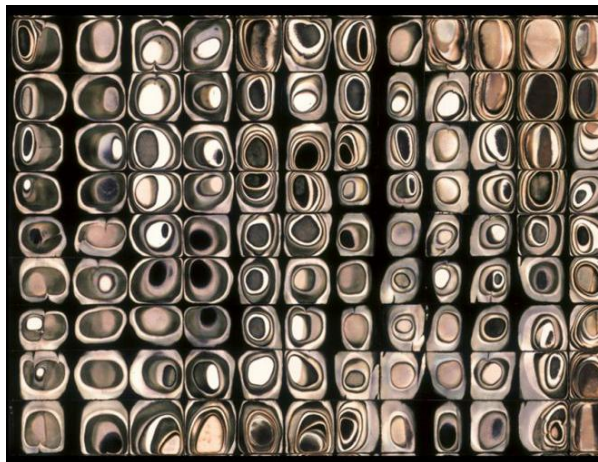
*Рис. 1.2.70. Д. Орлов. Нью Йорк. photographer.ru*

Для каллитипии характерны холодность тона и большая тоновая широта, приближающаяся к возможностям платинотипии (рис. 1.2.69 – 1.2.71).



*Рис. 1.2.71. Д. Пилдек. Пейзаж. pildek.com*

*Хемиграмма (фотограмма)* – альтернативный фотопроект, основанный на получении контактного снимка путем размещения различных предметов на светочувствительный слой. Предполагает одно- или многократное экспонирование и последующее закрепление. Техника обладает широким спектром возможностей, вплоть до фотоабстракций (рис. 1.2.72–1.2.76).



*Рис. 1.2.72, 1.2.73. Снимки П. Кордые*



Рис. 1.2.74. Снимок М. Уайт. natalibazilenco.com



Рис. 1.2.75, 1.2.76. Автор: Maxim\_b. lomography.com

Альтернативный фотопроект *жидкая эмульсия (Rockland)* основан на использовании творческого нанесения на поверхность жидкой фотоэмульсии. Свое название получила от готового к употреблению состава «Жидкий свет», производимого компанией «Rockland». Технология отличается простотой и широкими художественными возможностями (рис. 1.2.77).



Рис. 1.2.77. П. Дибров. Пейзаж. photoline.ru

С середины XIX в. получила распространение стереографическая фотография, получаемая в процессе стереографии. Фотосъемка осуществляется с двух и более ракурсов, чтобы получить стереопару, а затем проявленная пара рассматривается с помощью стереоскопа, диапроектора или помещается на двухмерный отпечаток методом лентичулярной печати или отпечаток с анаглифным изображением. Из-за эффекта бинокулярного зрения получаемое изображение воспринимается как 3-д изображение с удивительно реалистичной глубиной и воздушностью. В стереоскопе каждое изображение рассматривается одним глазом для получения одной иллюзорной картины, а анаглифное изображение рассматривается с помощью очков с красным и зеленым светофильтрами.

К. Гаварден одной из первых практиковала стереографию во второй половине XIX в. (рис. 1.2.78).

Одной из самых молодых фототехнологий является *кофенол* – альтернативный фотопроект на основе соединений фенола, кальцинированной соды и аскорбиновой кислоты (витамина С). В качестве проявителя применяются растворы кофе, чая, аскорбиновой кислоты. Фотопроект создан группой фотохимических исследований Рочестерского технологического университета в 1995 г. под руководством С. Уильямса. Кофенол используется как для негативного, так и позитивного процесса проявления, длится 10–30 минут. При фотопечати дает

специфические черно-белые снимки. Вместо фиксажа в качестве закрепителя может использоваться морская вода и даже огуречный рассол. Техники кофенола часто используют фотографы направления ломографии (рис. 1.2.79, 1.2.80).



Рис. 1.2.78. К. Гаварден. Дандрамский карьер. 1857-1860 гг.



Рис. 1.2.79, 1.2.80. Интерьер и пейзаж. [caffenol.org](http://caffenol.org).

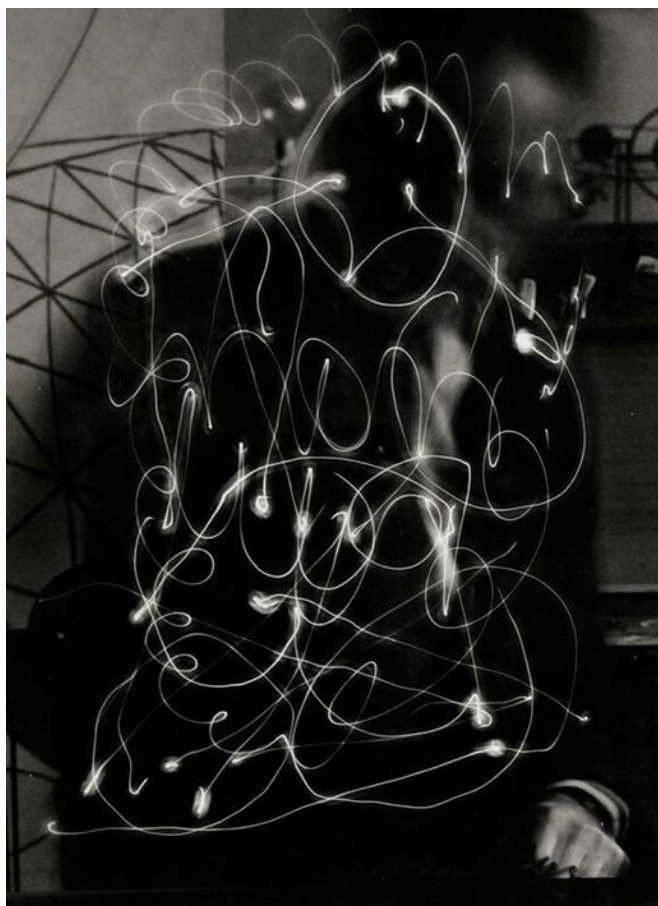
Техника фотосъемки, основанная на съемке в темноте при экспонировании на длительной выдержке и с перемещаемыми источниками света, называется *светографика* (*светоживопись, light painting*). Сами светящиеся предметы

и/или следы от свечения часто составляют часть сюжета изображения или отвечают за художественный эффект.

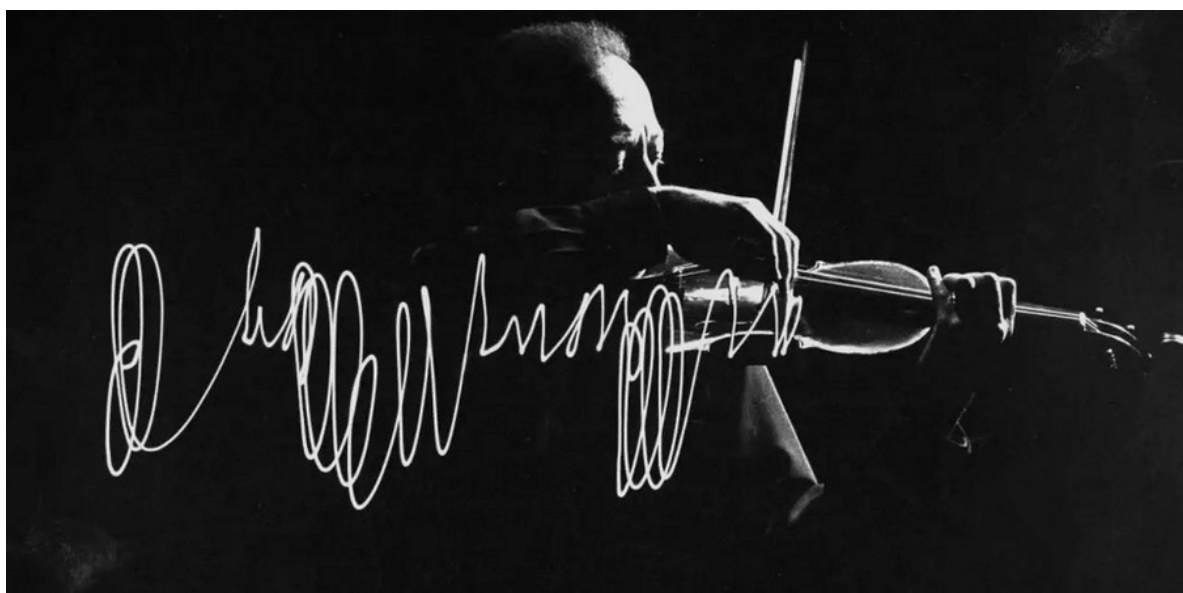
Первые светографические опыты с фиксацией траектории движения руки были проведены в 1889 г. Ж. Марэ и Ж. Демени, а в 1914 г. супруги Г. и Л. Франк снимали движение служащих с прикрепленными к ним фонариками. В технике светографики работала с 1940-х гг. фотограф Барбара Морган (рис. 1.2.81), Ман Рэй снял серию автопортретов «Космическое письмо» в 1935 г. (рис. 1.2.82). Гийон Мили создавал светографические снимки с 1940-х гг. (рис. 1.2.83), а в 1949 г. он создал совместно с Пабло Пикассо серию снимков «Световые рисунки» (рис. 1.2.84, 1.2.85), в которой особую известность приобрела фотография «Пикассо рисует Кентавра». Петер Кетман прославился серией «Колеблющиеся фигуры», в которой снимал следы точечной лампы, рисующей сетчатые структуры (рис. 1.2.86), а также другими светографическими снимками (рис. 1.2.87).



*Рис. 1.2.81. Б. Морган. Cadenza. 1940 г. toma.org*



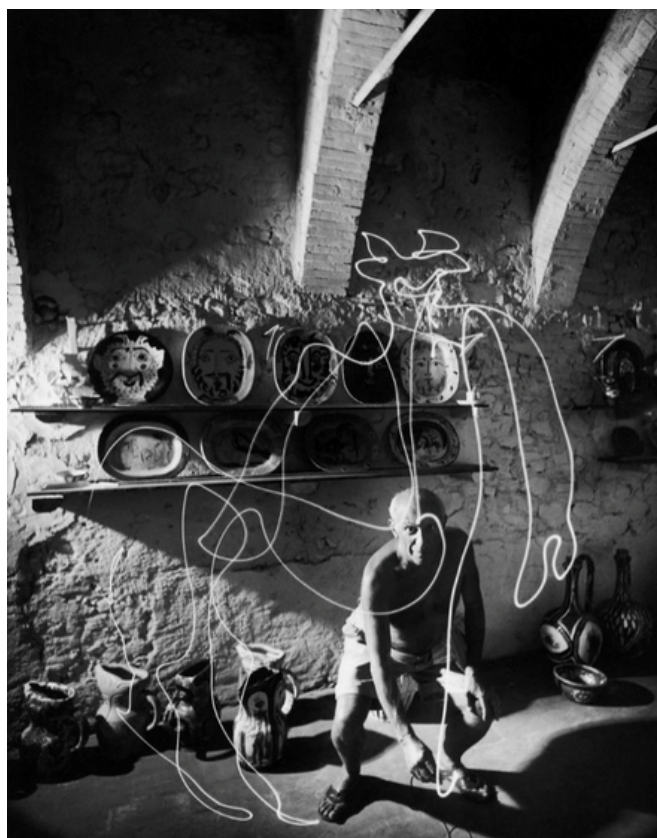
*Рис. 1.2.82. Ман Рэй. Из серии автопортретов «Космическое письмо». 1935 г.  
[arthistoryproject.com](http://arthistoryproject.com)*



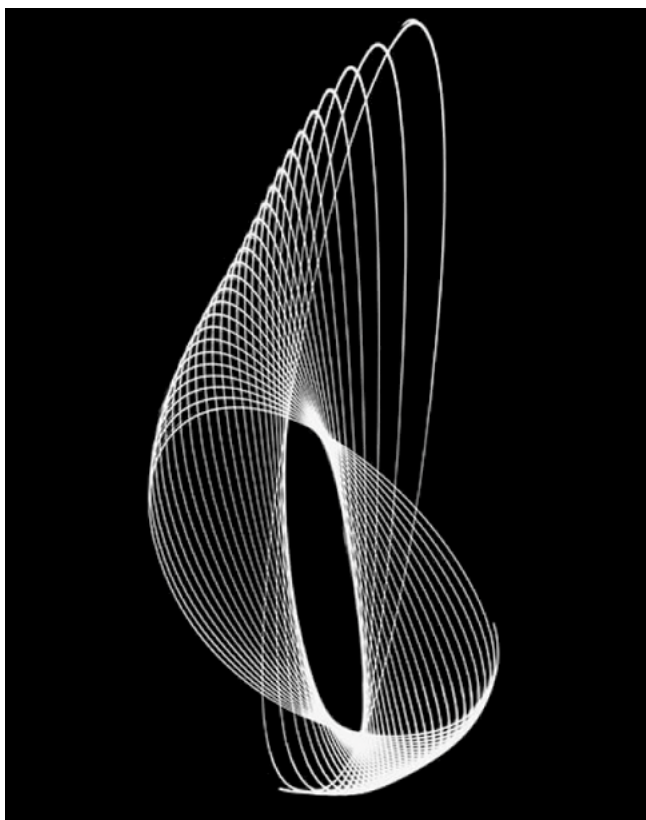
*Рис. 1.2.83. Г. Мили. Скрипач Я. Хейфец, 1952 г. [dlinavolny.ru/light-stop-moving](http://dlinavolny.ru/light-stop-moving)*



*Рис. 1.2.84. Г. Мили, П. Пикассо. «Световые рисунки». 1949 г. [life.com/arts-entertainment](http://life.com/arts-entertainment)*



*Рис. 1.2.85. Г. Мили, П. Пикассо. «Световые рисунки». «Пикассо рисует Кентавра». 1949 г. [life.com/arts-entertainment](http://life.com/arts-entertainment)*



*Рис. 1.2.86. П. Кетман. Из серии «Колеблющиеся фигуры».  
versicherungskammer-kulturstiftung.de*



*Рис. 1.2.87. П. Кетман. Пейзаж. 1950-е гг.  
versicherungskammer-kulturstiftung.de*

В светографии свет может иметь строго заданную или произвольную траекторию движения, возможно прерывистой скорости и неравномерного ритма, если снимается проезжающий транспорт с включенными фарами. Источники света могут быть точечные (фонарики, спички, свечи, бенгальские огни и пр.) или более сильные – прожекторы. Свет можно окрасить светофильтрами для усиления цветных эффектов (рис. 1.2.88). Освещение может быть как направленным, так и рассеянным. Эффектные снимки получаются и при помещении источника света внутри предмета (здания, бытового предмета, полупрозрачных предметов). При использовании проекторов световой поток проецирует изображения, которые становятся частью снимка – это создает необычный эффект наложения. Люди, держащие источники света, одеваются в темное, чтобы не создавать следов.

Обычно фотокамера устанавливается на штативе, но снимки могут создаваться и специальным вращением камеры. В таком случае эта техника фотосъемки называется *люминография*. В люминографии камера может двигаться как произвольно, так и направленно (рис. 1.2.89–1.2.91), а также двигаться руками, быть закрепленной на голове или надвигающихся предметах (например, автомобиль, вентилятор, качели, маятник). От способа движения возникают специфические эффекты.

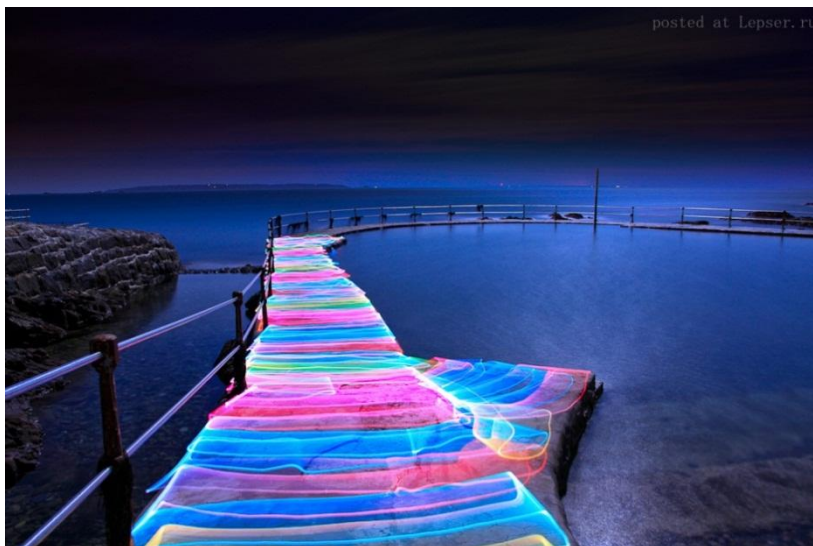


Рис. 1.2.88. Светография. Pikebubbles. flickr.com



Рис. 1.2.89. В. Михайлуша. Натюрморт

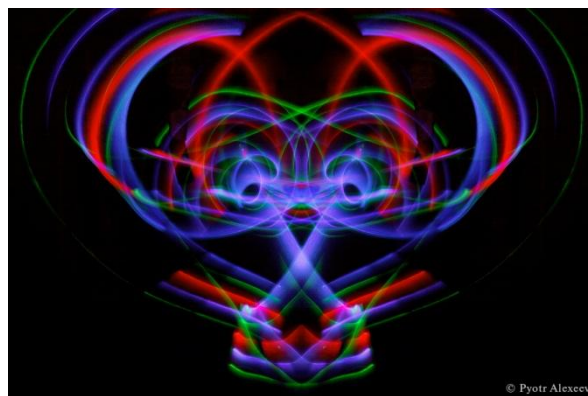


Рис. 1.2.90. П. Алексеев. Люминография. [deviantart.com](http://deviantart.com)

Применяется техника *световой кисти*, когда небольшой источник света применяется для освещения нескольких частей объекта. Возможно комбинирование фотосъемки: после съемки со студийным светом и/или фотовспышки далее проводится повторная экспозиция при выключенном свете и точечной подсветкой. Получаемые эффекты невозможно создать в обычных условиях (рис. 1.2.92–1.2.94).



Рис. 1.2.91. ХориМа. Из серии «Витые сдвиги». [35photo.pro](http://35photo.pro)



Рис. 1.2.92. Г. Усольцева. Натюрморт. [fotokto.ru](http://fotokto.ru)



*Рис. 1.2.93, 1.2.94. ХориМа. Из серии «Цветы». blog.i.ua*

Разновидностью световой кисти является световой меч – длинная светящаяся трубка, оставляющая следы светящейся плоскости (рис. 1.2.96, 1.2.97). Для получения изогнутых потоков света применяется гибкая светодиодная лента, а для получения параллельных световых линий светодиоды крепятся в два или более ряда.



*Рис. 1.2.95. ХориМа. Перед рождением. 35photo.pro*



Рис. 1.2.96, 1.2.97. Э. Паре и К. Хенри. Световой меч. [bugaga.ru](http://bugaga.ru)

С развитием цветной фотографии в 1970-е гг. усовершенствовалась техника *изогелии* и ее цветной вариант – *изополихромия* (*эквиденсит*, *постеризация*). В изогелии изображение получается с ограниченным количеством полутонов путем разбития на несколько зон равной оптической плотности. Негатив многократно контратипируется на контрастной фотопленке с разной экспозицией для получения промежуточных контратипов с силуэтными изображениями, каждый из которых соответствует конкретной градации яркости. Далее с контратипов производится последовательная фотопечать с разной экспозицией. Полученные изображения отличаются практически плакатной графикой, яркостью и обобщенностью (рис. 1.2.98), тем самым сближаясь с фотографией.



Рис. 1.2.98. О. Малеваный. Жест. 1973 г. [birdinflight.com](http://birdinflight.com)

Если фотопроцессы интересны своими возможностями с точки зрения химии создания снимка, то фототехники в большей степени опираются на физику света. Однако эти процессы взаимодействуют и взаимоопределяют друг друга. Выразительные снимки получаются при использовании техники *скоростной съемки*. Для этого используются высокоскоростные затворы, специальные вспышки, стробоскопы. Одним из пионеров скоростной съемки был Г. Док Эдгертон, профессор Массачусетского технологического института, который с 1930-х гг. разрабатывал оборудование для скоростной съемки, сумев зафиксировать даже полеты пули (рис. 1.2.99–1.2.101).

Современная скоростная съемка позволяет создавать броские и запоминающиеся кадры, которые часто используются в плакатной рекламе, дизайне упаковки, концептуальной, имиджевой и портретной фотографии. В любом случае, владений этой техникой требует как профессионального оборудования, так и мастерского владения им (рис. 1.2.102–1.2.105).

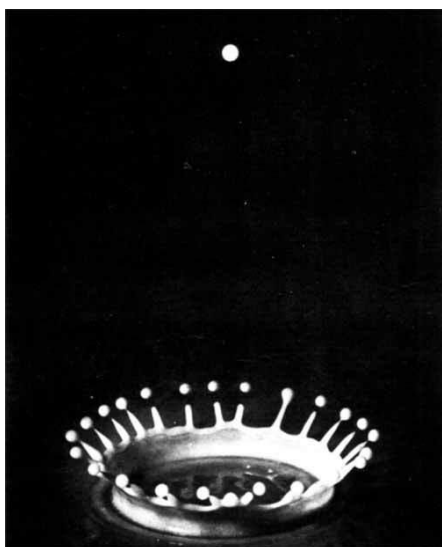


Рис. 1.2.99. Г. Эдгертон.  
Капля воды. [lookatme.ru](http://lookatme.ru)

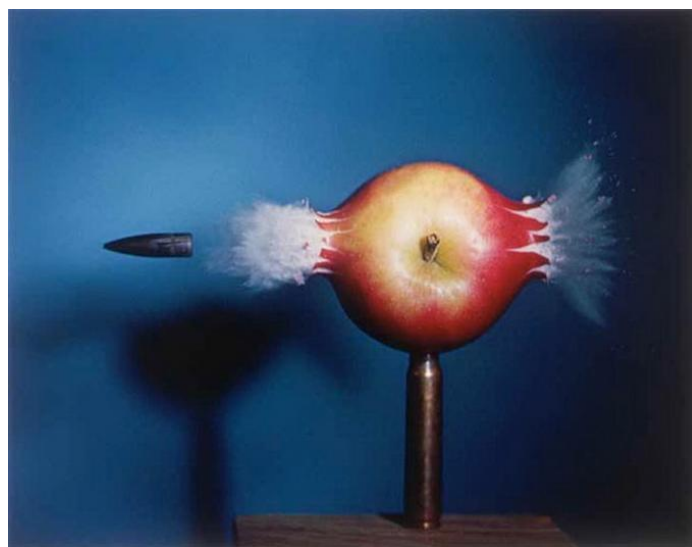


Рис. 1.2.100. Г. Эдгертон. Пуля, пробивающая яблоко.  
[lookatme.ru](http://lookatme.ru)



*Рис. 1.2.101. Г. Эдгертон. Капля. lookatme.ru*



*Рис. 1.2.102. Студия «Floto+Warner». Серия «Краситель». flytothesky.ru*



*Рис. 1.2.103. А. Сайлер. Яйцо, пробивающее стекло. art-assorty.ru*



*Рис. 1.2.104. Л. Гледхилл. Краска. kulturologia.ru*

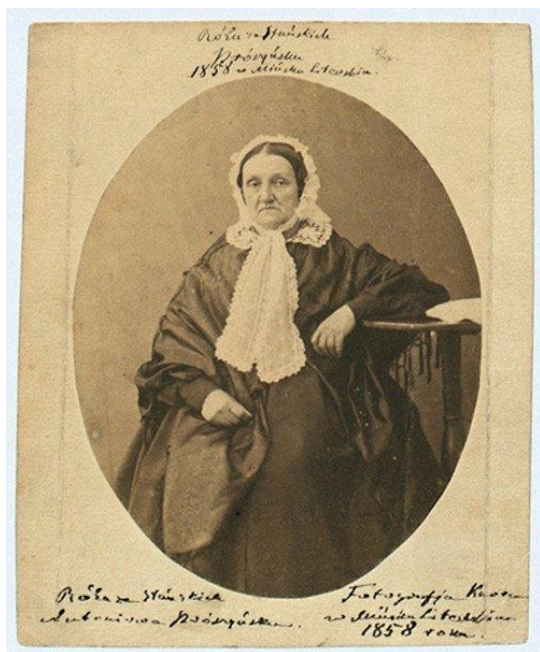


*Рис. 1.2.105. RC.Incubator. Лампочка. redcucumber.kiev.ua*

История фотографии показывает ее развитие от простейших опытов со светочувствительными составами до промышленного выпуска фотоматериалов. Аналоговая фотография, основанная на фотохимических процессах, теперь уступает место цифровой фотографии, особенно в прикладных областях, однако остается в области фотоискусства. Эксперименты по изобретению новых фотопроцессов продолжают, как и творческие повороты в интерпретации уже существующих. Большинство фотопроцессов ныне используются как альтернативные фотопроцессы, обладающие уникальностью и самобытными художественными чертами в сфере арт-фотографии, пикториализма и ломографии.

### **1.3. Вехи истории фотографии в Беларуси**

Территория Беларуси в XIX в. находилась в составе Российской империи, однако благодаря близости крупных городов (Вильно, Минск, Витебск, Гродно) к европейским столицам и центрам научной и культурной жизни России – Санкт-Петербургу и Москве, первые фотостудии начали открываться уже к 1850-м гг. Так, Антоний Прушинский открыл свою студию в Минске на улице Францисканской (современная ул. Ленина) в 1850 г. В этой студии в 1858 г. была сделана старейшая из известных и сохранившихся фотографий в Беларуси: фотопортрет Р. Прушинской, матери А. Прушинского (рис. 1.3.1). Несколько лет спустя там же была сделана историческая фотография драматурга В. Дунина-Мартинкевича (рис. 1.3.2). За участие в освободительном восстании А. Прушинский был сослан в Томск, а студия закрыта в 1863 г. К этому времени светописный кабинет открыла первая в Беларуси женщина-фотомастер Жозефина Адамович, появились студии братьев Берман, Боретти, Бернштейна.



*Рис. 1.3.1. Старейшая фотография в Беларуси: А. Прушинский. Портрет Р. Прушинской. 1958 г.*



*Рис. 1.3.2. А. Прушинский. Портрет В. Дунина-Мартинкевича. Около 1859-1862 гг.*

Старейшей фотопанорамой является снимок г. Минска, опубликованный в фотографическом журнале «Фотографическая иллюстрация» в 1863 г., № 8-9. На снимке представлен вид Минска с Троицкой горы, слева хорошо видны высокие крыши еще не перестроенных костелов доминиканцев (1605 г.) и бернардинцев (1630-х гг.), между ансамблем бернардинских монастырей просматривается Петропавловский собор, каким он предстал после первой перестройки из униатской церкви Святого Духа (1630-х гг.) в 1844 г. и до второй перестройки в неорусском стиле во второй половине XIX в. Справа виден комплекс коллегиума иезуитов (1709–1733 гг.) с башнями кафедрального собора и звонницей. На переднем плане застройка Троицкой горы, а через Свислочь – кварталы улицы Зыбицкой (рис. 1.3.3).

Фотографий тех времен, кроме своей очевидной историко-культурной ценности артефакта, представляют собой уникальные документы, фиксирующие образ жизни, застройку, архитектуру, городские детали, одежду. Особенно это касается уже утраченных элементов. Так, на рисунке 1.3.4 представлена самая ранняя и уникальная фотография минского костела Св. Войцеха (1630-е гг.), ордена бенедиктинок, с редчайшей точки съемки и до его кардинальной

перестройки под церковь в неорусском стиле в начале 1870-х гг. Монастырский комплекс стоял на месте здания прокуратуры по улице Интернациональной и был снесен в начале 1970-х гг. Фотография дает представление о раннебарочной архитектуре костела и детально раскрывает обустройство тогда еще функционирующего монастырского двора.



*Рис. 1.3.3. Панорама Минска. 1863 г.*



*Рис. 1.3.4. Костел Св. Войцеха в Минске. 1860-е гг.*

К началу Первой мировой войны в г. Минске и других городах Беларуси в современных границах функционировало свыше 120 фотомастерских – немногим меньше чем в конце 1980-х гг. В фотоискусстве развивались все существующие жанры фотографии, а фотоснимки отличались высоким качеством и были доступны даже простым людям.

Вклад в развитие фотографии внес граф Бенедикт Тышкевич (1852–1935 гг.), обустроив в начале 1880-х гг. в своем имении в Вялом на краю Налибокской пуши фотолaborаторию. Его снимки раскрывали быт аристократии и простого народа (рис. 1.3.5–1.3.10).



*Рис. 1.3.5. Б. Тышкевич. Автопортрет*



*Рис. 1.3.6. Б. Тышкевич. Портрет сына*

Витебский фотограф-изобретатель С. А. Юрковский в начале 1880-х гг. разработал первую в мире конструкцию моментального шторно-щелевого затвора для фотокамеры, описанную им в фотографическом журнале в 1883 г. Эта конструкция с модификацией используется в аналоговых фотокамерах и сейчас.



*Рис. 1.3.7, 1.3.8. Б. Тышкевич. Портреты дочери*



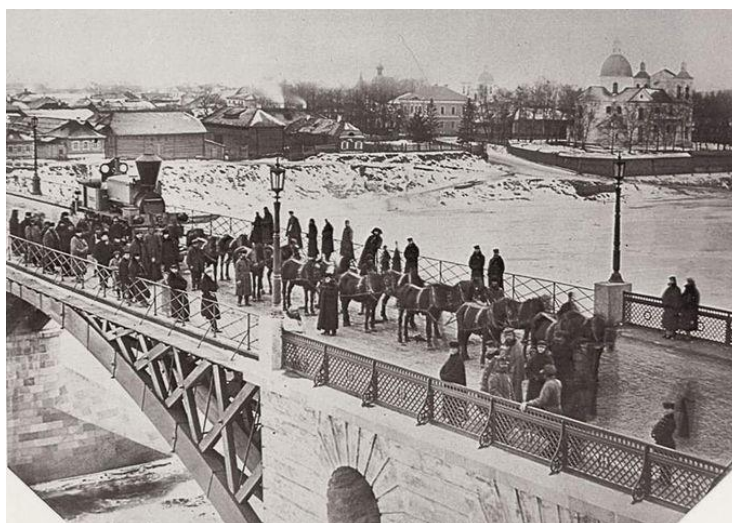
*Рис. 1.3.9, 1.3.10. Б. Тышкевич. Народные типы*

Свою первую фотомастерскую Юрковский открыл в г. Витебске на улице Замковой в 1866 г. Также Юрковский занимался стереофотографией, исследовал свойства фотоматериалов и совершенствовал методы применения фотографии в криминалистике. В его честь назван музей фотографии в Витебске, а с 2016 г. в Витебске проводится ежегодный фотофестиваль «Фотокрок» имени

Сигизмунда Юрковского. Из более чем 10 000 снимков фотографа уцелело менее 100 (рис. 1.3.11, 1.3.12).



*Рис. 1.3.11. С. Юрковский. Автопортрет*



*Рис. 1.3.12. С. Юрковский. Витебск. Двинский мост. 1860-е гг.*

К слову сказать, старейший фотоснимок Витебска был также сделан до 1867 г. (рис. 1.3.13) Кроме атмосферности самого снимка, с группой горожан у реки, снимок ценен тем, что показывает снесенный в 1950-е гг. комплекс культовых зданий XVII–XVIII вв., сильно перестроенных и утративших барочное оформление еще в конце XIX в. За рекой на панораме виден фарный костел, Благовещенская церковь, уже перестроенная в русском стиле, костел ордена

доминиканцев и главная синагога. На дальнем плане видны трансепт Успенского собора, башни ратуши и Воскресенской церкви.



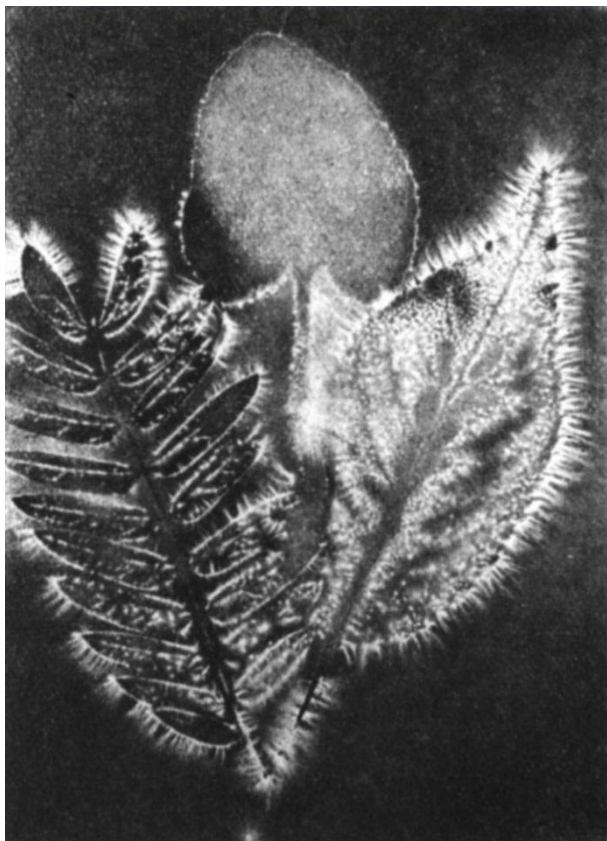
*Рис. 1.3.13. Панорама Витебска. До 1867 г.*

Крупный ученый-естествоиспытатель, профессор Я. О. Наркевич-Иодко обустроил в начале 1870-х гг. в своем имении Наднеман (Узденский район) лабораторию, в которой проводил опыты фотографической регистрации электрических зарядов, впервые получив электрографические изображения объектов живой природы (рис. 1.3.14, 1.3.15). Созданная им технология получила название электрографии.

Уроженец Гродненской губернии, физик и оптотехник А. А. Гершун (1905–1952 гг.) изучал процессы научной и прикладной фотографии, рационализации фотопроцессов и фотоаппаратуры. Он создал прибор определения фокусного расстояния, отверстия диафрагмы, величины искажений и пр., тем самым осуществил вклад в развитие оптики. Гершун опубликовал научные статьи о способах фотографирования солнечной короны и солнечных затмений.

Г. А. Тихов (1875–1960 гг.), уроженец Минской губернии (г. Смолевичи) совершенствовал методы аэрофотосъемки, детализации при большом удалении, применения специализированных светофильтров. Аэрофотосъемка совершила

рывок в развитии в связи с применением фотографии в целях военной разведки. Уровень аэрофотосъёмки значительно вырос, если сравнить качество снимков времен Первой и Второй мировых войн, сделанных германскими летчиками, на примере фрагментов с видами центра Минска в 1918-м и 1942-м гг. (рис. 1.3.16, 1.3.17). Снимки интересны еще и тем, что показывают средневековую кольцевую систему улиц и застройку Нижнего рынка, полностью снесенную в 1950–1960-е гг.



*Рис. 1.3.14. Я. О. Наркевич-Иодко.  
Электрография растений*



*Рис. 1.3.15. Я. О. Наркевич-Иодко.  
Электрография ладони астронома  
К. Фламариона. Париж. 1896 г.*

С 1870-х гг. фотография используется в многочисленных этнографических и краеведческих экспедициях для фиксации архитектуры, городского и сельского быта, народных костюмов и пр. Так, в издание «Альбом костюмов России» (1878 г.) попала 31 фотография традиционной одежды Беларуси полоцкого фотографа Н. Добровольского и гродненского мастера И. Садовского. В 1894 г. был выпущен альбом «Беловежская пуца» (рис. 1.3.18).



*Рис. 1.3.16. Аэрофотосъемка. Минск. 1918 г.*



*Рис. 1.3.17. Аэрофотосъемка. Минск. 1942 г.*



*Рис. 1.3.18. Альбом «Беловежская пуща». 1894 г. Павильон императора Александра II с фотографом на крыше*

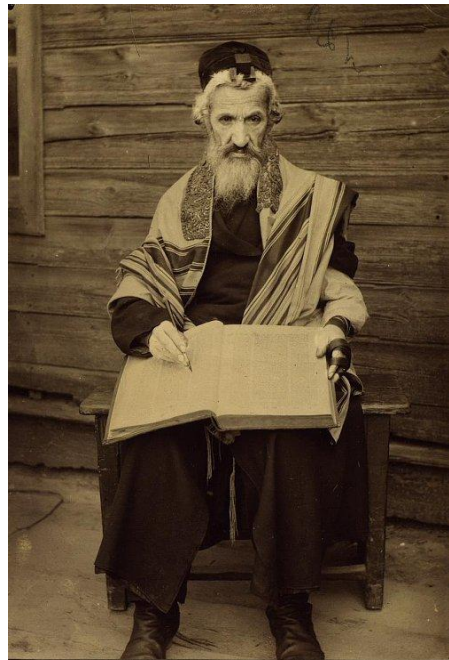


*Рис. 1.3.19. В. К. Костка. Старое гумно. Могилевская губерния. 1903 г. collection.kunstkamera.ru*

Также этнографические снимки Беларуси делали в своих экспедициях В. К. Костка в 1903–1905 гг. (рис. 1.3.19–1.3.21) и И. А. Сербов в 1910–1912 гг., подготовивший свыше 5000 фотографий, из которых сохранилось на сегодняшний день около 442 в фондах рукописей библиотеки Вильнюсского университета. Эти фотографии вошли в альбом 2013 г. «Беларусы ў фотоздымках Ісака Сэрбава» (под редакцией И. А. Лобачевской) (рис. 1.3.22–1.3.27).



*Рис. 1.3.20. В. К. Костка. Девушка в рабочем костюме. Могилевская губерния. 1903 г. collection.kunstkamera.ru*



*Рис. 1.3.21. В. К. Костка. Раввин. Могилевская губерния. 1903 г. collection.kunstkamera.ru*



*Рис. 1.3.22. И. А. Сербов. Гончар из местечка Городна. Пинский повет. 1912 г.*

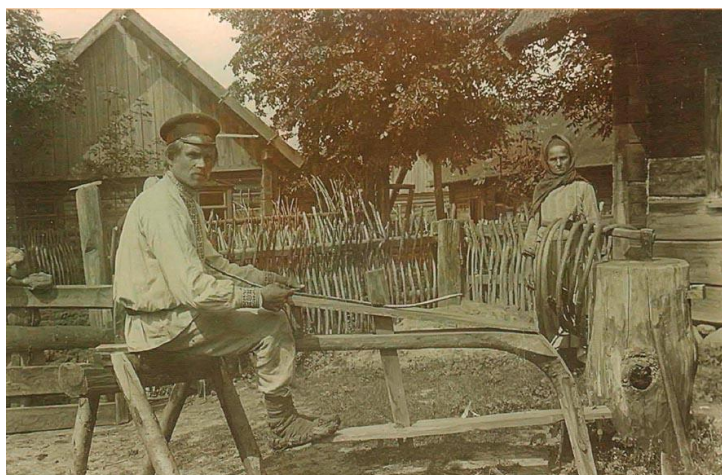


*Рис. 1.3.23. И. А. Сербов. Женщины с детьми. Деревня Дrajна. Бобруйский уезд. 1911 г.*

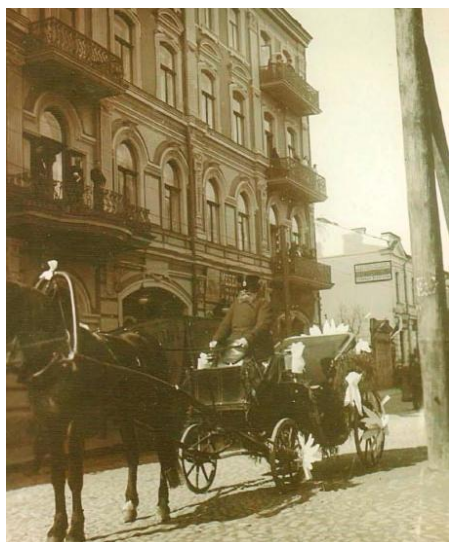
Ян Балзункевич на протяжении 1905–1914 гг. проводил экспедицию по фотофиксации христианских храмов на Беларуси, выполнив несколько тысяч снимков. Многие фотографии иллюстрируют ныне утраченные памятники архитектуры, являясь ценным историческим материалом (рис. 1.3.28).



*Рис. 1.3.24. И. А. Сербов.  
Крестьяне из деревни  
Хотынич. Пинский повет.  
1912 г.*



*Рис. 1.3.25. И. А. Сербов.  
Шляхтич А. Татариневич с женой.  
Деревня Куришинович. Слуцкий повет.  
1911 г.*



*Рис. 1.3.26. И. А. Сербов. Минск.  
Праздник белого цветка.  
6 мая 1911 г.*



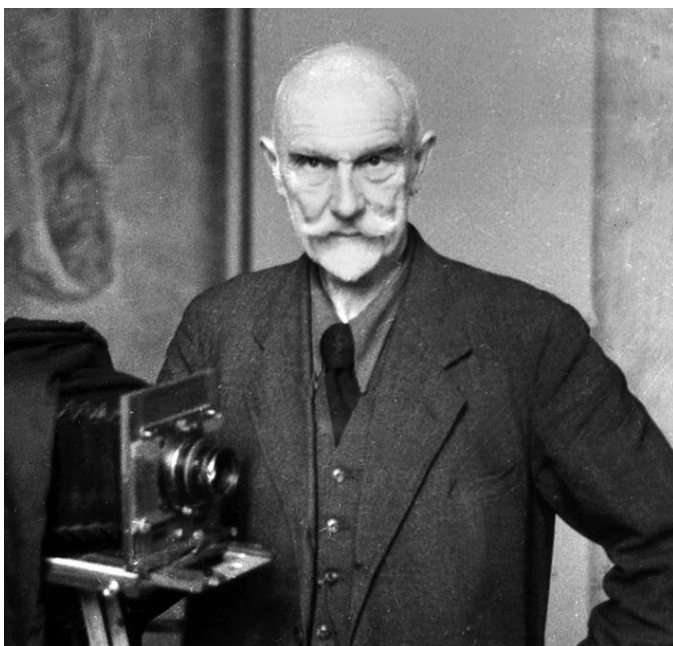
*Рис. 1.3.27. И. А. Сербов. Униатская  
церковь. Деревня Турец. Игуменский повет.  
1911 г.*



*Рис. 1.3.28. Я. Балзункевич. Семейная часовня Нонкхартов 1610-х гг.  
Деревня Гайтюнишки. Вороновский район. 1910-е гг.*

Ян Булгак (1876–1950 гг.) основал свою первую фотостудию в Вильно в 1912 г. С 1919 г. преподавал искусство фотографии в Виленском университете, став основателем и руководителем Виленского фотоклуба в том же году, а также одним из учредителей Польского фотоклуба. В 1947 г. избран председателем Союза фотохудожников Польши. Участвовал более чем в 170 выставках и был удостоен высоких наград. Оставил после себя серию альбомов «Путешествия фотографа», мемуары «Край детских лет», живописно описывающий природу и обычаи шляхты и крестьян Новогрудчины, также ряд книг по технике и искусству фотографии.

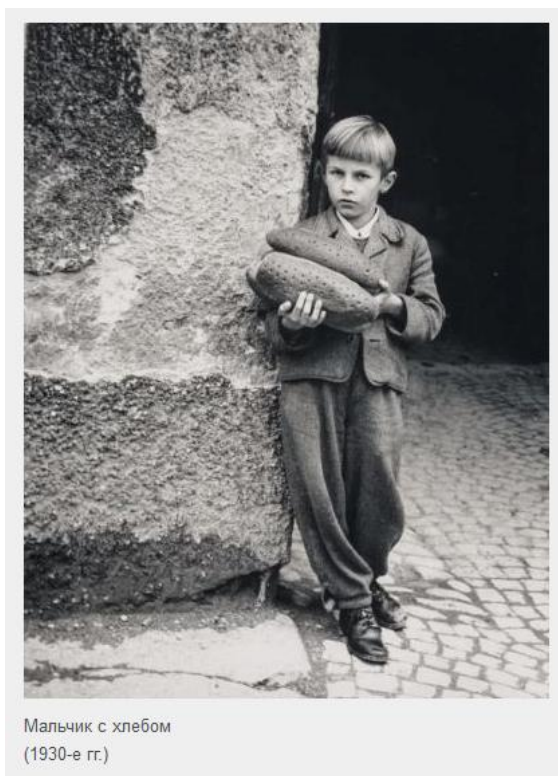
Создавал выразительные фотопортреты (рис. 1.3.29–1.3.33), в том числе запечатлел своего друга, известного художника Фердинанта Рушчица. В поисках художественной выразительности применял различные виды альтернативных процессов, в том числе желатиново-серебряную печать, бромойль, тонирование.



*Рис. 1.3.29. Я. Булгак. Автопортрет.  
1930-е гг.*



*Рис. 1.3.30. Я. Булгак.  
Портрет Ф. Рушчица. 1930-е гг.*



Мальчик с хлебом  
(1930-е гг.)

*Рис. 1.3.31. Я. Булгак. Мальчик с хлебом. Вильно. 1930-е гг.*



*Рис. 1.3.32. Я. Булгак. Белорус  
из-под Минска. 1915 г.*



*Рис. 1.3.33. Я. Булгак. Виленский еврей.  
1916 г.*



*Рис. 1.3.34. Я. Булгак. Из серии «Виленские арки». 1930-е гг.*

Экспериментировал в жанре пикториализма, создавая атмосферные фотографии в духе импрессионизма видов Вильно и Виленщины (рис. 1.3.33–1.3.37). Всемирную славу обрела его серия фотографий под названием «Виленские арки», в которых автор мастерски использовал эффекты света и тени (рис. 1.3.38). В своих работах он сумел передать дух старой столицы ВКЛ, настроение узких кривых улочек Вильно 1920-х гг. Фотографии отличаются фактурностью, детализацией, превосходной игрой теней.



*Рис. 1.3.35, 1.3.36. Я. Булгак. Вильно*

Я. Булгак проявил себя и как мастер передачи пространственности в фотопейзажах, демонстрирующих тонкое чувство композиции и равновесия. Одни пейзажи полны успокаивающей статикой шляхетских имений, другие –

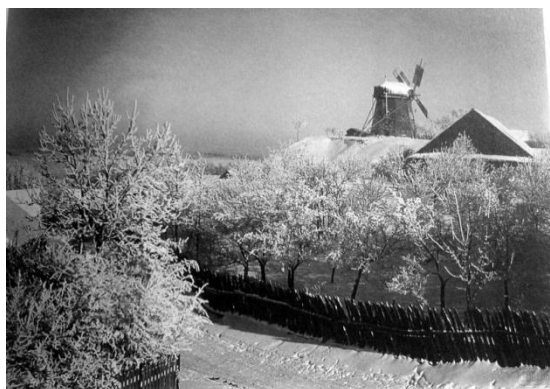
простором открытого пространства (1.3.39–1.3.42), у третьих возникает динамичность и экспрессивное напряжение (1.3.43).



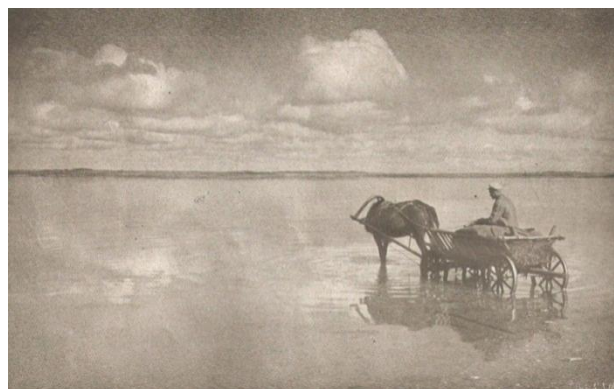
*Рис. 1.3.37. Я. Булгак. Вильно*



*Рис. 1.3.38. Я. Булгак. Виленские арки*



*Рис. 1.3.39. Я. Булгак. Мельница в Новогрудке. 1920-е гг.*



*Рис. 1.3.40. Я. Булгак. Водопой. 1930-е гг.*



*Рис. 1.3.41. Я. Булгак. Пейзаж под Богдановым. 1930-е гг.*



*Рис. 1.3.42. Я. Булгак. Утро. Литва.  
1921 г.*



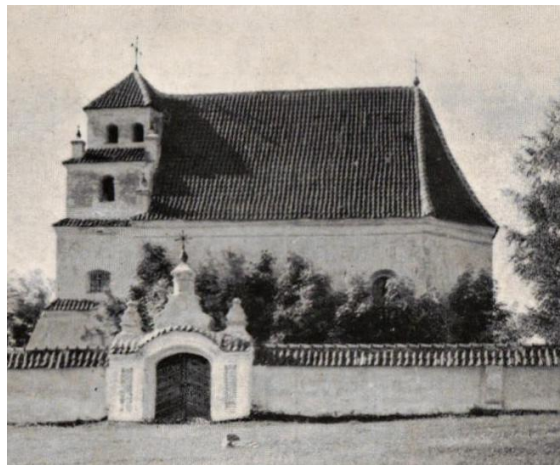
*Рис. 1.3.43. Я. Булгак.  
Пейзаж. 1930-е гг.*

Фотограф осуществлял документальную съемку памятников архитектуры западной Беларуси, часть из которых уже утрачена (рис. 1.3.44–1.3.46). Фотографии Я.Булгака раскрывали фактуру городской жизни во всей панораме: от рыночной площади Пинска, напротив комплекса коллегиума иезуитов и собора Св. Станислава, до уютного очарования старосветских уголков Новогрудка.

К сожалению, большая часть негативов Я. Булгака (около 30 000 негативов) сгорела в его студии в 1944 г. Творчество Я. Булгака существенно повлияло на польскую и литовскую фотографические школы.



*Рис. 1.3.44. Я. Булгак. Синагога в Слониме*



*Рис. 1.3.45. Я. Булгак. Бывший кальвинский сбор в деревне Осташино*



*Рис. 1.3.46. Я. Булгак. Коллегиум иезуитов в Пинске*

М. Наппельбаум (1869–1958 гг.) в 1895 г. открыл свою фотостудию в родном Минске, а в 1910-м г. переехал в Петербург, где открыл новое фотоателье. Довольно скоро фотохудожник достиг художественности портретов, выражая в фотографии характер человека. Одновременно складывался авторский почерк фотографа, создавшего в течение 70-летней практики тысячи прекрасных портретов.

Для творческой манеры М. Наппельбаума было характерно использование одного источника света (в отличие от принятых для съемки портрета двух или трех источников), особое светотеневое моделирование лица, ретуширование негатива кистью в процессе проявки. Один направленный источник освещения создавал, соответственно, резкие контуры тени, тем самым придавая портрету экспрессивность и драматизм.

В 1920-е гг. М. Наппельбаум являлся официальным партийным фотографом, пока не был подвергнут идеологическим гонениям в начале 1930-х гг. С трудом избежав выселения из Москвы, ему удалось устроиться на работу в фотоателье для иностранцев (рис. 1.3.47).

Фотопортреты М. Наппельбаума минского периода демонстрируют прекрасную работу света, тональное композиционное равновесие, мягкость светотеневой моделировки при отчетливой резкости и детализации и прозрачность теней (рис. 1.3.48). Некоторые фотографии начала 1920-х гг. стали каноническими в репрезентации советских деятелей (Ф. Дзержинского, М. Фрунзе, В. Ленина. Ряд портретов деятелей театра, литературы, искусства и науки 1920-х гг. также получили известность, прекрасно выражая стилистику 1920-х гг. (рис. 1.3.49, 1.3.50).

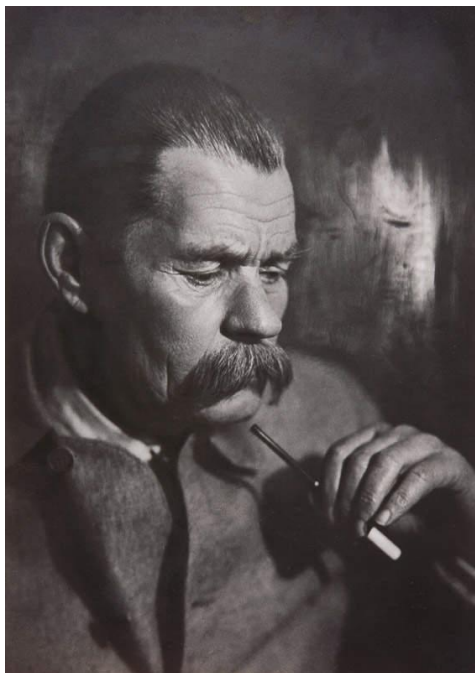
Современники М. Наппельбаума и историки фотографии считают его гением фотопортрета, в чем можно убедиться, рассматривая его фотопортрет А. Блока на смертном одре, сделанный в 1921 г. (рис. 1.3.51). Уровень художественного ретуширования снимка и визуальный эффект создают ощущение, что перед зрителем не фотография, а художественный рисунок или живописный портрет. Резкие тени создают драматический эффект; фоновая тень выделяет белизну лба и заостренного носа поэта, одновременно сближаясь по тону с нижней частью лица, создавая ощущение погружения лика, ухода жизни. Для композиционной поддержки второй контраст «белое – черное» появляется внизу снимка в одежде и одеяле, поддерживая горизонталь носа горизонталью воротника и усиливая драматичность состояния.



*Рис. 1.3.47. М. Нанпельбаум.  
Автопортрет*



*Рис. 1.3.48. М. Нанпельбаум. Портрет  
А. Дашкевич. Минск. 1910 г.*



*Рис. 1.3.49, 1.3.50. М. Нанпельбаум. Портреты  
М. Горького, 1928 г., Ф. Нанпельбаум, 1926 г.*



*Рис. 1.3.51. М. Нанпельбаум. Портрет А. Блока на смертном одре. 1921 г.*

Минчанин Лев Дашкевич (1882–1957 гг.) известен в Беларуси как ученый, изобретатель, фотограф, педагог, публицист (рис. 1.3.52). Получил несколько образований, в том числе обучение на фотографическом отделении Высшей школы графических искусств в Париже, начал публиковать научные статьи с 1911 г. В 1920 г. вернулся в Минск, где начал читать лекции в Минском институте народного образования по курсам мировой литературы и фотографии. Участвовал в этнографических экспедициях, был научным фотографом медицинского факультета БГУ. Его работы экспонировались на белорусских и зарубежных выставках, были опубликованы в различных изданиях. В 1930 г. подвергся репрессиям.

В творческом наследии Л. Дашкевича представлены разные аспекты фотографии: портреты (рис. 1.3.53, 1.3.54), народный быт и типы (рис. 1.3.55), виды Минска и минской жизни (1.3.56, 1.3.57). Л. Дашкевич экспериментировал с разными фотопроцессами для передачи художественных эффектов, ряд работ выдержан в направлении пикториализма для выражения атмосферности снимка (1.3.58–1.3.62).

В 2002 г. в Минске был выпущен каталог работ Л. Дашкевича; в 2017 г. в Национальном историческом музее проходила выставка, посвященная 135-летию со дня рождения фотографа. На выставке был представлен уникальный экспонат: оригинальная столетняя немецкая фотокамера «Цейс», которой пользовался Л. Дашкевич (рис. 1.3.63) в довоенный период.



*Рис. 1.3.52. Лев Дашкевич.  
1910-е гг.*



*Рис. 1.3.53. Л. Дашкевич. Портрет  
жены Зинаиды в Эриване. 1912-1913 гг.*



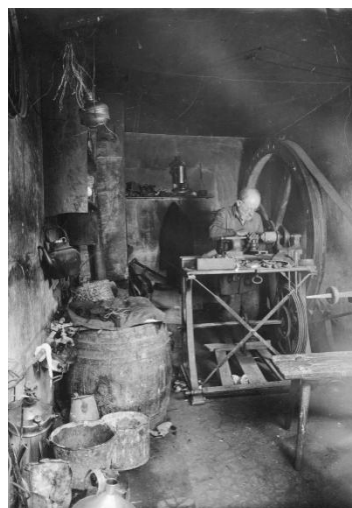
*Рис. 1.3.54. Л. Дашкевич.  
Портрет Янки Купалы.  
1921 г.*



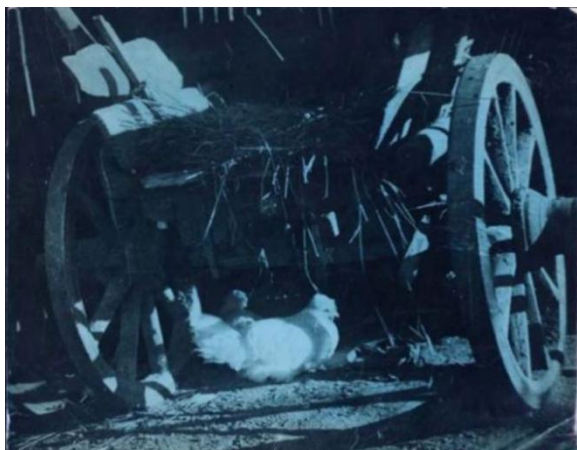
*Рис. 1.3.55. Л. Дашкевич.  
Крестьянки деревни Цитва.  
Игуменский уезд. 1920-е гг.*



*Рис. 1.3.56. Л. Дашкевич.  
Минск. Площадь Свободы.  
1920-е гг.*



*Рис. 1.3.57. Л. Дашкевич.  
Минск. В мастерской  
никелирования Левондовского.  
1920-е гг.*



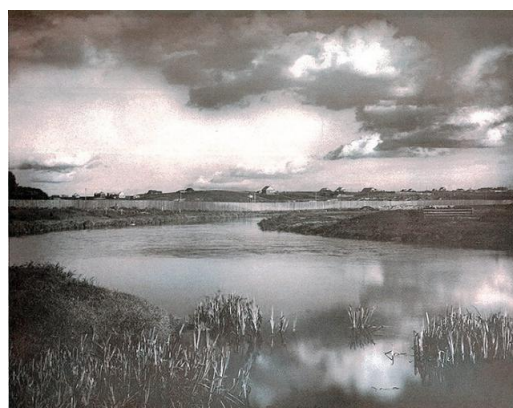
*Рис. 1.3.58. Л. Дашкевич. Тихая ночь.  
Бромсеребряная печать, тонирование.  
1935 г.*



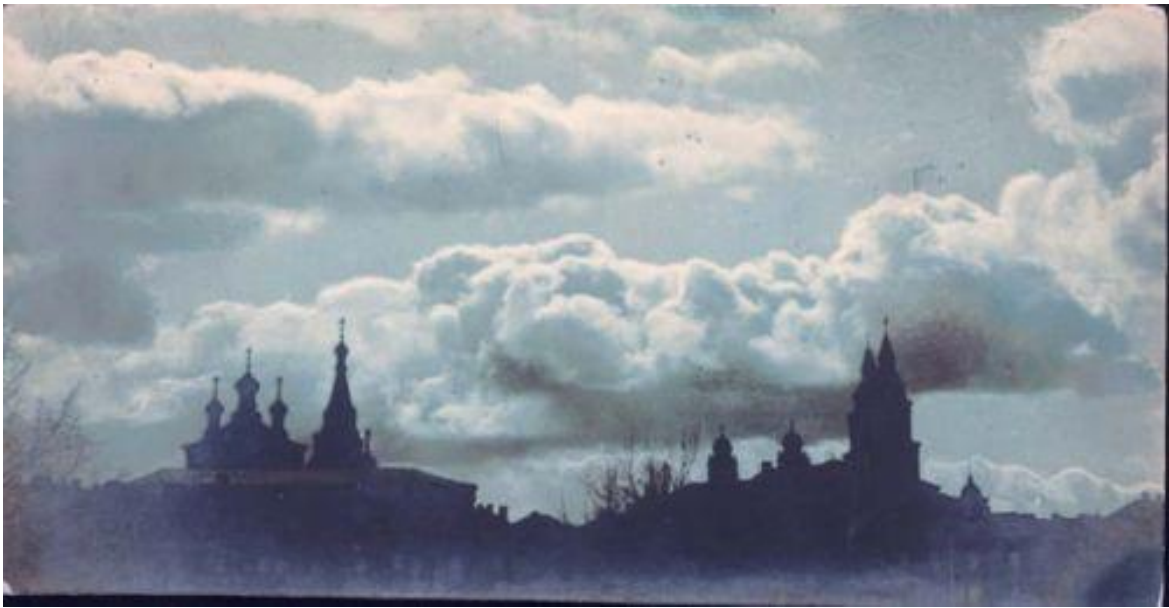
*Рис. 1.3.59. Л. Дашкевич.  
Зимний лес под Минском.  
1925 –1927 гг.*



*Рис. 1.3.60. Л. Дашкевич.  
Дорога из Острошицкого Городка  
в Логойск. 1923 г.*



*Рис. 1.3.61. Л. Дашкевич. Пейзаж.  
Бромсеребряная печать, тонирование.  
1920-е гг.*



*Рис. 1.3.62. Л. Дашкевич. Силуэт Минска. Желатиново-бромсеребряная печать, тонирование. 1920-е гг.*



*Рис. 1.3.63. А. Кушнер. Фотокамера «Цейс» Л. Дашкевича*

Фотографии С. Хоментовской рисуют жизнь Пинска 1920-х – 1930-х гг.: аккуратные центральные улицы (рис. 1.3.64), кирмаши у иезуитского коллегиума (рис. 1.3.65), проезжающие кабриолеты (рис. 1.3.66), фактурные уголки старого города.

Живописные снимки Полесья С. Хоментовской интересны не только с исторической точки зрения, они представляют собой художественное повествование, передающее атмосферу и раскрывающее самобытные черты полесского быта (рис. 1.3.67–1.3.71).



*Рис. 1.3.64. С. Хоментовская.  
Пинск*



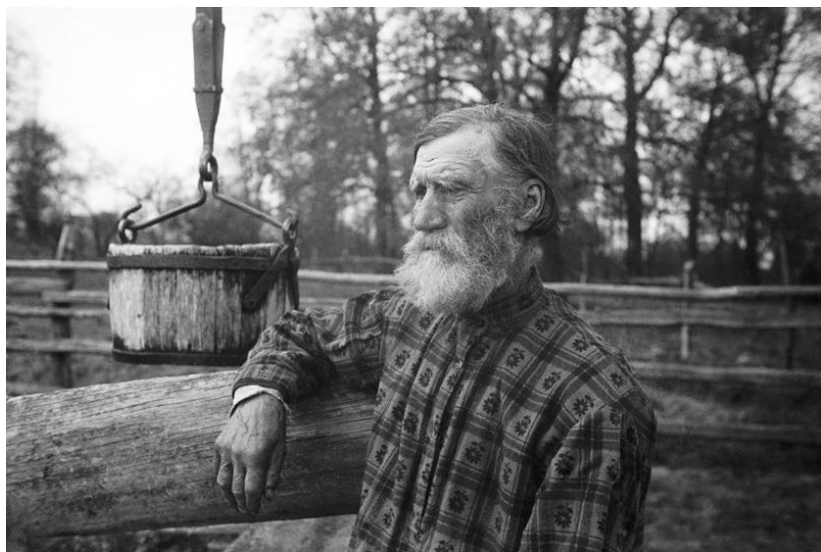
*Рис. 1.3.65.  
С. Хоментовская.  
Пинский кирмаш*



*Рис. 1.3.66. С. Хоментовская. Кабриолет на улицах Пинска*

Ценность фотографий XIX – начала XX в. не только историческая. Показывая запечатленные на них реалии, важно понимать, что их создавал фотограф, выбирая точку съемки, освещение, преследуя конкретные эстетические цели. Поэтому в эстетическом плане ценность фотографии заключается в том, что она, во-первых, фиксирует и детально предъявляет давно прошедшее время, во-

вторых, существуя как исторический артефакт, сама является отпечатком времени, а в-третьих, всегда предполагает того, кто ее создавал.



*Рис. 1.3.67. С. Хоментовская.  
Мужчина*



*Рис. 1.3.68.  
С. Хоментовская. На реке*



*Рис. 1.3.69. С. Хоментовская. Лодки*



*Рис. 1.3.70, 1.3.71. С. Хоментовская. Полесский быт*

Некоторые фотографии – ценные источники информации по утраченному архитектурному наследию: деревянная мечеть в Минске XVII в., до того, как на ее месте построили в нач. XX в. каменную (рис. 1.3.72), живописная узкая средневековая улица Козмодемьянская XVII в. в Минске с магазинами, называемыми «Черные крамы», снесенная в послевоенное время (рис. 1.3.73). Послевоенные фотографии также фиксируют поврежденные в военное время и разрушенные в ходе реконструкции Минска ценные памятники барокко: здание костела Св. Фомы Аквинского (1605 г.) ордена доминиканцев (рис. 1.3.74), звонница Кафедрального костела XVIII в. (рис. 1.3.75).

Другие фотографии запечатлевают городской и сельский быт: конка в до-революционном Минске (рис. 1.3.76), первый трамвай в 1929 г. (1.3.77). Третьи информируют об исторических событиях: приезд в 1918 г. в Минск прусского фельдмаршала Г. фон Эйхгорна и парад прусской армии (рис. 1.3.78), а в 1919 г. посещение Минска польским маршалом Ю. Пилсудским и парад польской армии (1.3.79). Иногда фотографии показывают редкое историческое соседство: рядом со строящимся зданием Белгоспроекта еще стоит Холодная синагога нач. XVII в. и снесенная уже в 1970-е гг. (рис. 1.3.80), довоенная жилая постройка перед корпусом БНТУ в 1950-е гг. (рис. 1.3.81).

Не менее примечательны фотографии людей разных социальных сословий и профессий – колоритных свидетелей жизни и времени эпохи: последняя хозяйка Несвижского замка, княгиня Э. Радзивилл (рис. 1.3.82) и полесская девушка в праздничном наряде (рис. 1.3.83); староста гмины Морочно на Пинщине

(рис 1.3.84), белорусский дударь из-под Дисны на Витебщине (рис 1.3.85); колядовщики Могилевщины (рис. 1.3.86), музыканты из Ляхович (1.3.88) и мальчишки, играющие на дудках (рис. 1.3.87).



*Рис. 1.3.72. Минская мечеть XVII в.  
До 1910 г.*



*Рис. 1.3.73. Минск.  
Козмодемьяновская улица.  
1920-е гг.*



*Рис. 1.3.74. Минск. Костел доминиканцев.  
До 1952-го г.*



*Рис. 1.3.75. Минск. Звонница  
Кафедрального костела. 1950-е гг.*



*Рис. 1.3.76. Минская конка. 1918 г.*



*Рис. 1.3.77. Минск. Трамвай. 1930 г.*



*Рис. 1.3.78. Минск. Площадь Свободы. Приезд фельдмаршала Г. фон Эйхгорна. 1918 г.*



*Рис. 1.3.79. Минск. Площадь Свободы. Приезд маршала Ю. Пилсудского. 1919 г.*



*Рис. 1.3.80. Минск. Здание Белгоспроекта и Холодная синагога. 1960-е гг.*



*Рис. 1.3.81. Минск. Застройка проспекта Ленина (Независимости). 1950-е гг.*

Развитие белорусской фотографии 1930-х гг. неоднородно в силу того, что территория Западной Беларуси находилась в составе Польши. В Западной Беларуси фотография развивалась как фотоискусство, и как коммерческое мастерство. Фотографическое оборудование было доступно, фотографы не ограничивались в жанрах фотосъемки и объектах фотографирования.

В БССР, напротив, давление господствующих эстетических установок (например, борьба с формализмом, установление канона соцреализма) ограничивало творческие поиски. Многие сюжеты, объекты, целые города и даже пшеничные поля фотографировать запрещалось или требовалось особое разрешение, без которого человек с фотоаппаратом мог быть воспринят как шпион. Фотографии проходили цензуру: они не должны были намекать на критическое отношение к советскому устройству жизни.



*Рис. 1.3.82. Княгиня Э. Радзивилл.  
1940-е гг.*



*Рис. 1.3.83. Полесская девушка  
в праздничном наряде. 1936 г.*

С 1960-х гг. вновь стали развиваться жанры творческой фотографии, выпускаться специализированные журналы. Под запретом оставался жанр ню – это было уголовно наказуемым изготовлением и распространением порнографической продукции. Некоторые темы социальной жизни снимать не

рекомендовалось (например, религиозная жизнь), а другие разрешались при строгом следовании идеологии. К концу 1980-х гг. большинство запретов утратило силу, и фотографическое искусство обрело творческую свободу.



*Рис. 1.3.84. Староста гмины Морочно.  
1930-е гг.*



*Рис. 1.3.85. Дударь из-под Дисны*



*Рис. 1.3.86. Колядовщики. Могилевская губерния*



*Рис. 1.3.87. Мальчики, играющие на дудках. Западная Беларусь, 1930-е гг.*

Ограничения на фотографирование на территории СССР и недоступность фотоаппаратов широким слоям населения хорошо прослеживается на примере фотолетописи Минска: в 1930-е – 1940-е гг. было сделано незначительное количество фотографий, особенно если сравнить с количеством снимков, сделанных

немецкими служащими, солдатами и офицерами в годы оккупации столицы (на момент 2022 г. найдено и опубликовано около 10 000 снимков). Это почти в 100 раз больше, чем все доступные снимки Минска 1930-х – 1940-х гг. В фокус фотографов времен оккупации попадали официальные события (парады, праздники, приезд рейхсфюрера СС Г. Гиммлера), виды Минска (крупные здания, улицы, памятники (рис 1.3.89), сгоревшие кварталы, жилые дома частного сектора), разрушения, подбитая техника, население (очереди на рынках, повешенные подпольщики, разбор завалов и пр.). Значительная часть фотосвидетельств разрушений Минска выполнена именно фотоаппаратами оккупантов.



*Рис. 1.3.88. Музыканты из Ляхович. 1913 г.*

События Второй мировой войны ускорили развитие репортажной фотографии, отражающей ужасы войны, героизм защитников, преступления и зверства оккупантов. Среди военных фотокорреспондентов стоит отметить М. П. Ананьина, В. Н. Даргеля, А. С. Дитлова, В. Н. Лупейко.

Так, Владимир Лупейко (1917–2000 гг.) создал ряд знаменитых кадров освобождения Минска и послевоенной жизни столицы (рис. 1.3.90, 1.3.91).



*Рис. 1.3.89. Минск. Улица Ленина, 1943 г. vk.com/minskphotohistorynews*



*Рис. 1.3.90. В. Лупейко. Партизан И. Цыба. 1942 г.*



*Рис. 1.3.91. В. Лупейко. Отряд партизан входит в Минск. 1944 г.*

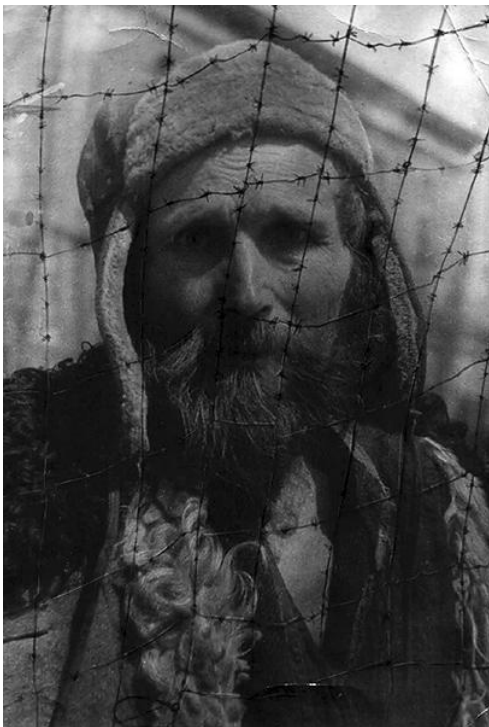
Широкую известность получили работы Александра Дитлова (1912–2009 гг.). Фронтовые фотографии А. Дитлова отличаются реалистичностью, проследивается символизм и выразительность идеи (рис. 1.3.92–1.3.95). А цветные фотографии из жизни советской Беларуси прекрасно передают дух времени и эстетику соцреализма (рис. 1.3.96, 1.3.97).



*Рис. 1.3.92. А. Дитлов.  
Бой местного значений. 1942 г.*



*Рис. 1.3.93. А. Дитлов.  
Близ станции Толочин. 1944 г.*



*Рис. 1.3.94. А. Дитлов. Освобожденный  
белорус из концлагеря Озаричи. 1944 г.*



*Рис. 1.3.95. А. Дитлов. Победители. Встреча  
на родной земле. 1944 г.*

В послевоенное время вновь актуализировались этнографические экспедиции. Так, М. Я. Гринблат в 1951–1952 г. создал тысячи снимков белорусских деревень, предметов быта, одежды. В 1960-е – 1990-е гг. М. Ф. Романюк собрал богатейшую этнографическую коллекцию, включающую уникальные серии фотографий белорусских крестов, по материалам которых был издан альбом, дополненный работами его сына Д. М. Романюка (рис. 1.3.98, 1.3.99).



*Рис. 1.3.96. А. Дитлов.  
Вид на улицу  
Красную в Минске. 1953 г.*



*Рис. 1.3.97. А. Дитлов.  
На строительстве стадиона  
«Динамо» в Минске. 1954 г.*



*Рис. 1.3.98. М. Романюк.  
Автопортрет*



*Рис. 1.3.99. М. Романюк.  
Белорусские кресты*

В 1959 г. была создана фотосекция Союза журналистов БССР под руководством А. Дитлова и в этом же году состоялась первая послевоенная республиканская фотовыставка, на которой экспонировалось около 200 снимков. Во всех крупных городах БССР были организованы фотоклубы: в 1960 г. фотоклуб «Минск», в 1970-е гг. – фотоклубы «Гродно», «Полесье» в Гомеле, «Радуга» в Могилеве, «Витьба» в Витебске, «Вернисаж» в Борисове, «Криница» в Минске

и пр. При фотоклубах создавали учебные студии, тем самым формируя авторские и региональные школы фотографии.

Выставка «Фотографика-71» в Минске собрала работы более 200 авторов. Региональные фотоклубы также проводили собственные выставки. Работы некоторых авторов экспонировались на Всесоюзных выставках. Например, в 1984 г. на Всесоюзной выставке «Фотообъектив и жизнь» в Москве БССР была представлена работами 19 авторов. Фотографии белорусских авторов неоднократно отмечались премиями и наградами. Международная федерация фотоискусства (FIAP) присвоила звание художника Г. Карчевскому, В. Титову, П. Тишковскому, В. Седых, В. Федоренко, З. Шегельману. Многие фотографии тех лет стали знаковыми, отражающими атмосферу времени и социокультурные ценности, например, на снимке Ю. Иванова 1986 г. знаменитый белорусской ВИА «Песняры» позируют с не менее знаменитым белорусским «БелАЗом» (рис. 1.3.100).

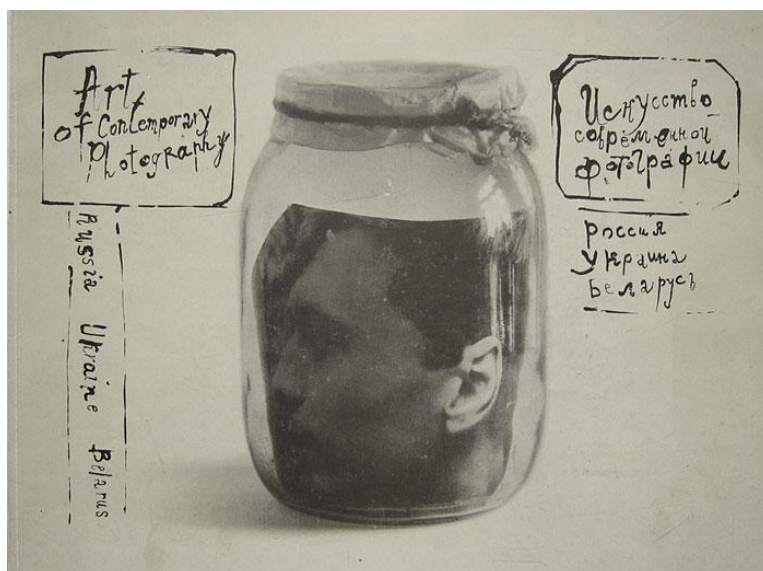
С 1960-х–1970-х гг. начинается творческий путь известных белорусских фотографов: Н. Амельченко, Г. Белицкого, Ю. Васильева, В. Витченко, В. Драчева, В. Ждановича, А. Клещука, В. Лобко, А. Криштаповича, В. Крука, Г. Лихтаровича, В. Межевича, Е. Песецкого, В. Титова, В. Терентьева, В. Федоренко и др.

В 1990 г. был создан Союз фотохудожников БССР, просуществовавший до 1992 г., а в 2003 г. создано общественное объединение «Фотоискусство». Работы белорусских фотографов экспонировались на многочисленных международных выставках и фестивалях фотоискусства (рис. 1.3.101), публиковались на обложках и страницах зарубежных и отечественных журналов различного профиля.

Середина 2000-х гг. обозначилась эксплозивным развитием цифровой фототехники, распространением цветной принтерной печати и нарастанием мощностей интернет-ресурсов. Как следствие, цифровая фотография стала доступна широким массам потребителей, тогда как аналоговая фотография осталась технологией для фотохудожников. Многочисленные фотоателье закрылись, сменяясь печатными центрами, операторам которых в силу автоматизации процессов практически не требовалось специального образования.



*Рис. 1.3.100. Ю. Иванов.  
ВИА «Песняры» на Белазе.  
1986 г.*



*Рис. 1.3.101. Обложка каталога выставки «Искусство современной фотографии», приуроченной к 150-летию изобретения фотографии, проходившей в Центральном Доме Художника. Москва. 1994 г.*

Доступность цифровых технологий одновременно уравнила фотолюбителей с профессионалами в области популярной съемки: теперь фотографии можно не печатать, а размещать их цифровые версии (с минимальной коррективкой в графических редакторах или без нее) сразу на страницы персональных страничек интернет-сайтов. Последующее распространение смартфонов с фотокамерой и увеличение их возможностей превратило фотографию из таинства в обыденность: трудно найти человека, который к настоящему времени никогда не снял хотя бы один кадр.

Вместе с тем, эта ситуация и разделила высокий профессионализм от любительской съемки, сохранив за профессионалами ловкость управления фотоаппаратурой, острый взгляд и художественное образование. Профессия фотографа все же предполагала специальное художественное образование и навыки работы с фотоаппаратурой. Рост популярности профессии фотографа привел к открытию в Минске и других городах Беларуси многочисленных курсов фотографии.

Работа коммерческим фотографом приносит неплохой стабильный доход, но сопрягается с высокой конкуренцией на рынке услуг. Конкуренция между фотографами обусловила поиск свежих эффектов фотосъемки, эксперименты с

ракурсами, поиск фактурных локаций, применение специфических эффектов постобработки.

Современная белорусская профессиональная фотография охватывает все жанры (включая концептуальную и абстрактную фотографию), представлена цифровой и аналоговой фотографией. Многие фотохудожники активно экспериментируют с альтернативными фотопроцессами, добиваясь уникальности снимка. Альтернативный фотопроцесс сам по себе еще не обеспечивает выразительность фотографии. Искусство фотографии исходит, во-первых, от художественного видения автора, его осознанного отбора тематики съемки, а во-вторых, выбор жанра требует соответствующего отбора средств фотоязыка. Не каждый природный ландшафт – художественный пейзаж по определению. В то же время, самый банальный вид окраин спального района может предстать сквозь объектив фотографа выразительным пейзажем «с душой». Этим и обеспечивается узнаваемость авторского почерка фотографов, трансформирующего обыденность в художественную выразительность. Высокое художественное качество снимков белорусских фотохудожников обеспечивает фотографиям экспонирование на республиканских и международных выставках. Работы многих фотохудожников отмечены многочисленными наградами и призами.

Невозможно привести примеры работ всех фотомастеров Беларуси современности, однако широта фотоискусства раскрывается работами уважаемых и известных в Беларуси и за ее пределами фотохудожников.

Анатолий Клещук снискал славу мастера портрета (рис. 1.3.102, 1.3.103), сюжета и пейзажа (рис. 1.3.104 – 1.3.106). Его фотографии использовались в оформлении многих изданий о Беларуси.



*Рис. 1.3.102, 1.3.103. А. Клещук. Портреты. znyata.com*



*Рис. 1.3.104, 1.3.105. А. Клещук. Пейзажи Беларуси. znyata.com*



*Рис. 1.3.106. А. Клещук. Пейзаж близ деревни Селище Витебской области. znyata.com*

Исключительно выразительными предстают пейзажи на черно-белых фотоработах Виктора Суглоба (рис. 1.3.107, 1.3.108).



*Рис. 1.3.107, 1.3.108. В. Суглоб. Пейзажи Беларуси. znyata.com*

Легендарный фотомастер Сергей Плыткевич получил широкую известность, снимая дикую природу Беларуси. Его фотографии размещались на городских билбордах, популярных альбомах о белорусской природе, в телезаставках, опубликованы в мировых журналах. Объектив С. Плыткевича забирается в места, в которые действительно не ступала нога человека. Он снимает белорусские реки, озера и болота в разные времена года с вертолета, перемещается на вездеходах, квадроциклах, лодках и даже вплавь, чтобы словить природную красоту флоры и фауны. Белорусская природа предстает в работах Плыткевича в совершенно невиданном и удивительном виде (рис. 1.3.109–1.3.113). Серии работ Плыткевича раскрывают и проблемы экологии: пронзительно-драматичные фотографии Чернобыльской зоны (рис. 1.3.114), снимки песчаных бурь на Полесье. Другие работы автора остро выхватывают сюжет из обычной для кого-то службы (1.3.115).

Белорусская глубинка всегда привлекала объективы фотографов самобытными портретами, реликтами прошлого, сюжетами деревенской жизни, колоритными фактурами и неповторимой атмосферой. Об этом фотографии Наталии Дорош (рис. 1.3.116, 1.3.117), Сергея Брушко (рис. 1.3.118–1.3.119), Владимира Шарникова – мастера деревенского колорита с легко узнаваемым авторским почерком (рис. 1.3.120–1.3.123).



Рис. 1.3.109. С. Плыткевич. Белорусские пейзажи. wilglife.by



Рис. 1.3.110, 1.3.111. С. Плыткевич. Белорусские пейзажи. wilglife.by



Рис. 1.3.112, 1.3.113. С. Плыткевич. Белорусская фауна и сосульки. people.onliner.by, wilglife.by



*Рис. 1.3.114. С. Плыткевич.  
Из чернобыльской серии. people.onliner.by*



*Рис. 1.3.115. С. Плыткевич. В армии.  
1970-е гг. znyata.com*



*Рис. 1.3.116. Н. Дорощ. Сельские этюды. znyata.com*



*Рис. 1.3.117. Н. Дорощ. Сельские этюды. znyata.com*



*Рис. 1.3.118. С. Брушко. Сельские этюды. znyata.com*



*Рис. 1.3.119. С. Брушко. Пейзаж. znyata.com*



*Рис. 1.3.120, 1.3.121. В. Шарников. Сельские этюды. znyata.com*



*Рис. 1.3.122, 1.3.123. В. Шарников. Сельские этюды. znyata.com*

Георгий Лихтарович – легенда белорусской фотографии, мастер различных жанров и сюжетов. Его работы отличаются умением увидеть необычное: надмогильный крест, вросший в стволы деревьев (рис. 1.3.124), искривленное течение-отражение архитектурного ритма в стеклах автомобилей (рис. 1.3.125), живописно раскрываются моменты удара голубя о стекло (рис. 1.3.126).



*Рис. 1.3.124, 1.3.125. Г. Лихтарович. znyata.com*

Валерий Ведренко также черпает вдохновение в деревенской жизни, подмечает неожиданное, фотографируя лестницу в воде, в которой отражается здание имения в Лошице, икону у ствола старого дуба (рис. 1.3.127), создает проникновенные пейзажи с выразительными световыми эффектами: зимний пейзаж в Солах с мягким силуэтом костела в момент снегопада, зимний пейзаж с костром и костелом в Геранёнах, кажется, воссоздает характерный колорит картин П. Брейгеля (рис. 1.3.128). В. Ведренко – мастер жанра ню (рис. 1.3.129) и фотоколлажей, рисующих фантастические пейзажи с пространственными иллюзиями, наполненные цветом и фактурами (рис. 1.3.130, 1.3.131).



*Рис. 1.3.126. Г. Лихтарович. znyata.com*

В технике фотоколлажа творческой выразительности достигли и другие белорусские фотографы: Дмитрий Азончик (рис. 1.3.132), Владимир Парфенок (рис. 1.3.133), Вадим Качан (рис. 1.3.134, 1.3.135). Фотоискусство В. Качана многогранно, фотограф – мастер атмосферности (рис. 1.3.136), экспериментатор, создающий фотоработы в сюрреалистическом стиле (рис. 1.3.134) и в жанре абстрактной фотографии (рис. 1.3.137).



*Рис. 1.3.127. В. Ведренко. Пейзаж. znyata.com*



*Рис. 1.3.128. В. Ведренко. Зимние Геранёны. znyata.com*



*Рис. 1.3.129. В. Ведренко. Обнаженная. znyata.com*



*Рис. 1.3.130. В. Ведренко. Коллаж.  
znyata.com*



*Рис. 1.3.131. В. Ведренко. Коллаж.  
znyata.com*



Рис. 1.3.132. Д. Азончик. Памяти...  
35photo.pro

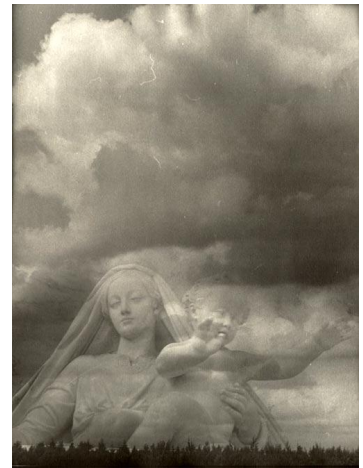


Рис. 1.3.133. В. Парфенок.  
Коллаж. znyata.com



Рис. 1.3.134. В. Качан. Inside 4.  
znyata.com

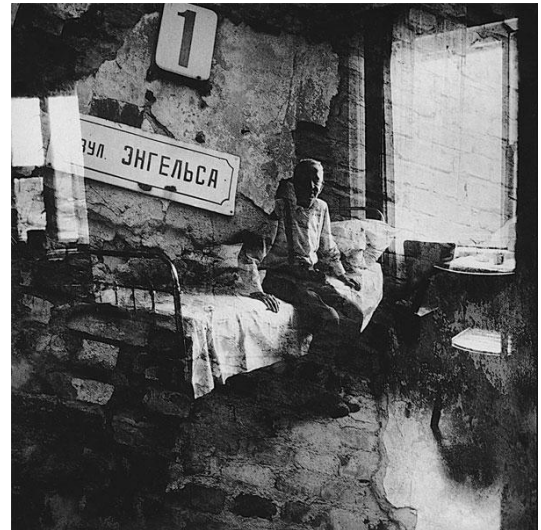


Рис. 1.3.135. В. Качан. Manifest 59.  
znyata.com



Рис. 1.3.136. В. Качан. Fog 41.  
znyata.com

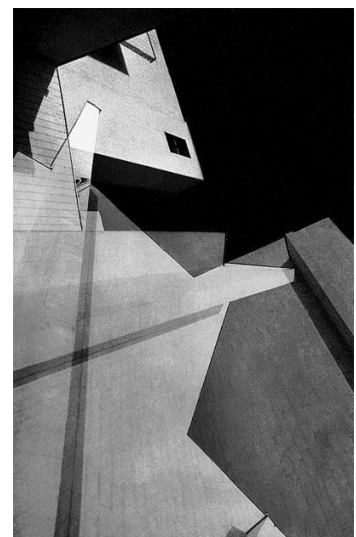


Рис. 1.3.137. В. Качан.  
Kachan xx 46. znyata.com

В стиле сюрреализма работает Виктор Гончаренко, достигая фотографическими техниками документальной убедительности снимка (рис. 1.3.138–1.3.141) или используя настолько уникальные ракурсы съемки, что что-то всегда узнаваемое превращается в причудливо-загадочное (рис. 1.3.141).



*Рис. 1.3.138, 1.3.139. В. Гончаренко. znyata.com*



*Рис. 1.3.140, 1.3.141. В. Гончаренко. znyata.com*

Концептуальная фотография представлена работами О. Яровенко, снимающего суровую фактурность полов подъездов (рис. 1.3.142), исписанные бомбе-рами стенки, красочные фрагменты урбанистической жизни (рис. 1.3.143), технические объекты (рис. 1.3.144).



*Рис. 1.3.142. О. Яровенко. Подъезд 3. znyata.com*



*Рис. 1.3.143. О. Яровенко. Стена 3.  
znyata.com*



*Рис. 1.3.144. О. Яровенко. Ландшафт 2.  
znyata.com*

Альтернативные фотопроцессы привлекают внимание фотохудожников тем, что специфика технического процесса сама по себе формирует художественную атмосферу снимка. Альтернативные фотопроцессы интересны творческой свободой интерпретации, превращающей обыденное в уникальное, а также возможностью использовать технологию для создания неповторимого снимка – *униката* (например, методом прямой печати).

Одним из крупнейших фотографов-концептуалистов и авторов текстов является Игорь Савченко, творческая биография которого насчитывает более 24-х персональных выставок в Беларуси и за рубежом, а также участие в более чем 30-ти коллективных выставках. Он был награжден премией Кодак-Пате на Международном салоне фотографии в Рояне (1991 г., Франция), его работы находятся во многих частных и публичных коллекциях. Фотографии И. Савченко охватывают разные жанры: от пейзажей и портретов до концептуальных серий

с авторскими подписями. Используя альтернативные фотопроекции, фотодожник превращает обыденное в художественно выразительное (рис. 1.3.145 – 1.3.148).

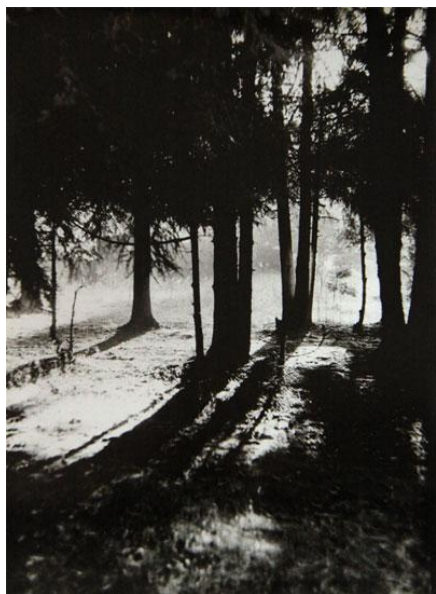


Рис. 1.3.145. И. Савченко.  
Пейзаж. znyata.com



Рис. 1.3.146. И. Савченко. Пейзаж б. znyata.com



Рис. 1.3.147. И. Савченко. Пейзаж.  
znyata.com



Рис. 1.3.148. И. Савченко.  
Плакат к выставке. znyata.com

Виктора Журавкова называют рыцарем пикториализма из-за особенностей передачи настроения в своих фотоработах. Его портреты обладают мягкостью рисунка светотени (рис. 1.3.149, 1.3.150). В натюрморты и пейзажах он мастерски обыгрывает эффекты света (рис. 1.3.151–1.3.153).



*Рис. 1.3.149. В. Журавков. Портрет.  
Бумажный негатив, тонирование. 1984 г.  
znyata.com*



*Рис. 1.3.150. В. Журавков. Монокль,  
контактная диффузная печать. 1992 г.  
znyata.com*



*Рис. 1.3.151. В. Журавков. Монокль, оловянный процесс. 1996 г. znyata.com*



*Рис. 1.3.152. В. Журавков. Натюрморт.  
Контактная печать, повторное проявление.  
1989 г. znyata.com*



*Рис. 1.3.153. В. Журавков. Монокль,  
оловянный процесс.  
1992 г. znyata.com*

Также в духе пикториализма выполнен ряд работ Владимира Нехайчика. Автор применял цветную ретушь для своих снимков, придавая работам напряженность (рис. 1.3.154–1.3.156).



Рис. 1.3.154. В. Нехайчик. Несвиж. 2003 г. [znyata.com](http://znyata.com)



Рис. 1.3.155. В. Нехайчик. На берегу Горыни, близ Давид-Городка. 1983 г. [znyata.com](http://znyata.com)

Мировое признание и высокую оценку специалистов обрели высокохудожественные произведения фотохудожницы Анны Мельниковой, отмеченной наградой международной выставки фотографии «*FINE ART PHOTOGRAPHY AWARDS 2020*» в Италии в номинации альтернативные фотопроцессы. А. Мельникова – участница более 50 художественных проектов и выставок, она создает работы в разных альтернативных фотопроцессах: гуммиарабик-бихроматный, цианотипия, фотограмма, пинхол, комбинированные техники.

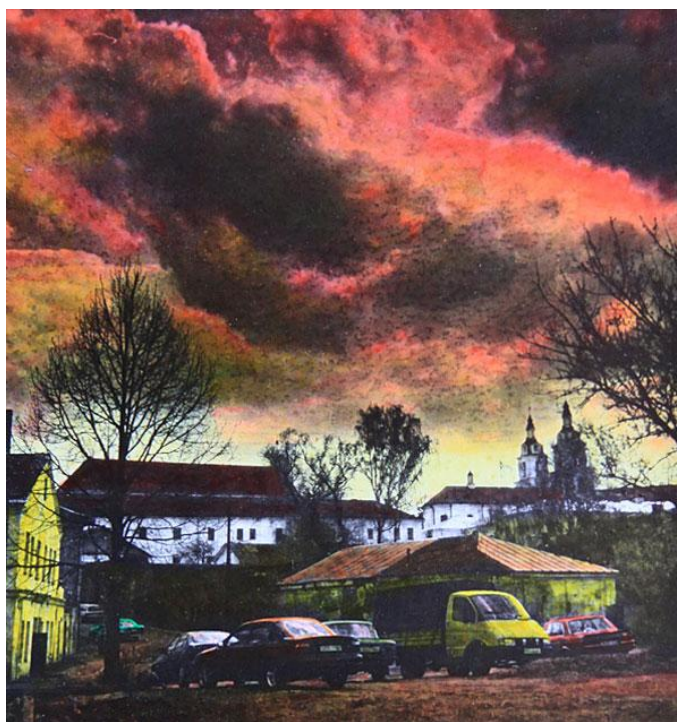


Рис. 1.3.156. В. Нехайчик. Минск. [znyata.com](http://znyata.com)

Выразительность пейзажей А. Мельникова достигает ракурсами съемки, сильной работой тона и живописными мазками кисти, создавая ощущение, что перед зрителем не фотография, а живой графический рисунок (рис. 1.3.157, 1.3.158). Особая обработка снимков наполняет их мерцающим светом и тенями, за счет чего кажется, что статичные формы оживают (рис. 1.3.159, 1.3.160). Другие фотографии напоминают живописные полотна (рис. 1.3.161); третьи – создают атмосферу сновиденческой сюрреалистичности (рис. 1.3.162); четвертые – передают эффект возвращения в чувственно переживаемые сумерки с чайками и прохожими Венеции (рис. 1.3.163, 1.3.164).

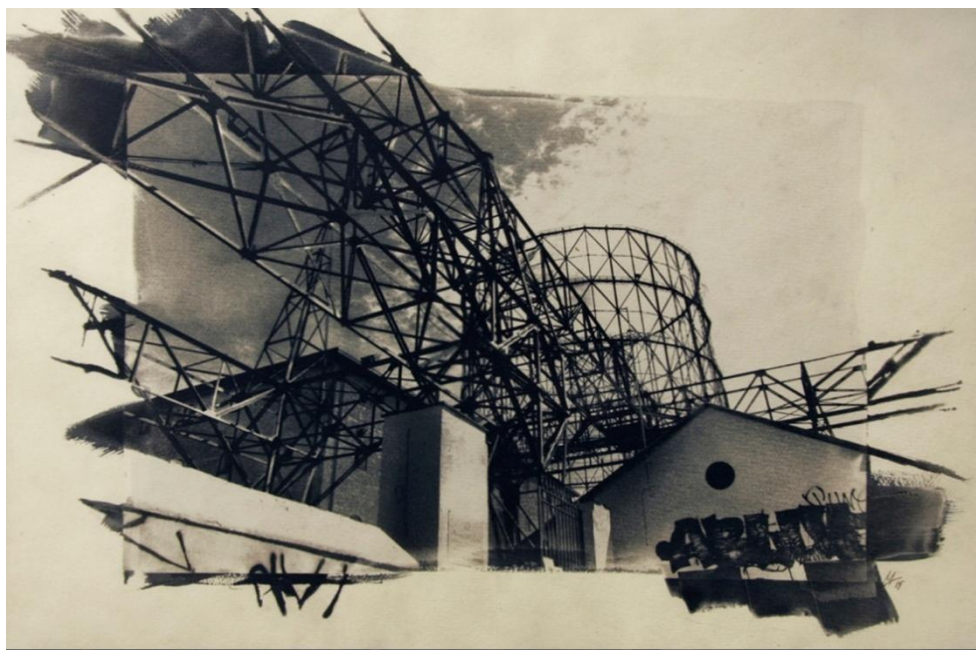
Серия фоторабот «Ландшафты», выполненных по гуммиарабик-бихроматному процессу, удивляет наполненностью светом и цветом, живой яркостью – такой предстает пестрая жизнеутверждающая Венеция глазами фотохудожника (рис. 1.3.165, 1.3.166).



*Рис. 1.3.157. А. Мельникова. Пейзаж. Цианотипия.  
melannart.portfoliobox.net*

Совсем в другом свете, как в прямом, так и в переносном значении, выражена светопись в фотоработах Марии-Елены Боне, применяющей процессы цианотипии и серебряной печати. И если ветки растений и кустов создают в цианотипиях М-Е. Боне лаконичные изящные линии и частицы (рис. 1.3.167), то пейзажи и фрагменты природы, выраженные в бромсеребряном процессе,

удивляют мягкостью фокуса, великолепной и живописной игрой мерцающе-переливающегося света, пронизывающего пространства снимков (рис. 1.3.168–1.3.171).



*Рис. 1.3.158. А. Мельникова. Пейзаж. Цианотипия.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.159. А. Мельникова. Фрагмент.  
Гуммиарабик-бихромат.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.160. А. Мельникова.  
Из серии «Фантазия».  
Гуммиарабик-бихромат.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.161. А. Мельникова. Гуммиарабик-бихромат.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.162. А. Мельникова. Гуммиарабик-бихромат/цианотипия.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.163. А. Мельникова.  
Из серии «Скрытое и больное».  
Гуммиарабик-бихромат.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.164. А. Мельникова.  
Гуммиарабик-бихромат.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 1.3.165, 1.3.166. А. Мельникова. Гуммиарабик-бихромат. melannart.portfoliobox.net*

Фотохудожник Дмитрий Аз также добивается художественной выразительности мастерским применением альтернативных фото процессов: бромсеребряная печать (рис. 1.3.172, 1.3.173), амбротипия, мокрый коллодий (рис. 1.3.174).



*Рис. 1.3.167. М-Е. Боне. Цианотипии 2016-2020 гг.*



*Рис. 1.3. 168. М-Е. Боне. Из серии «Дежавю» 2010 г. maria-bonet.com*



*Рис. 1.3.169. М-Е. Боне.  
Из серии «Дом».  
2010-2011 гг.  
maria-bonet.com*



*Рис. 1.3.170. М-Е. Боне.  
Из серии «Дежавю».  
2010 г.  
maria-bonet.com*



*Рис. 1.3.171. М-Е. Боне. Из серии «Дом» 2010-2011 гг. maria-bonet.com*



*Рис. 1.3.172. Д. Аз. Серебряная печать. 35photo.pro*



*Рис. 1.3.173. Д. Аз. Серебряная печать. 35photo.pro*



*Рис. 1.3.174. Д. Аз. Мокрый коллодий, амбротипия. 35photo.pro*

Замыкает обзор белорусских фотохудожников Вячеслав Бахметов, создающий работы в процессах гуммойла (рис. 1.3.175), цианотипии (рис. 1.3.176) и амбротипии точно так, как это делали в 1850-х гг. (рис. 1.3.177, 1.3.178). Фотоработы В. Бахметова лишь некоторыми деталями дают понять, что изображения на стекле – современные. Такие снимки могли появиться и в 1850-е гг., в них, главным образом, за счет технологии создания передается ретро-стиль. Для реализации оригинальных фотопроцессов В. Бахметов приобрел подлинную фотокамеру и соответствующие материалы (рис. 1.3.179).



*Рис. 1.3.175. В. Бахметов. Гуммойл. 2017 г. vk.com/id221431297*

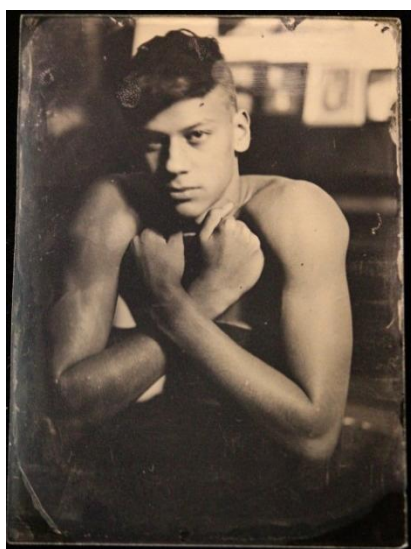


*Рис. 1.3.176. В. Бахметов.  
Цианотипия.  
[vk.com/id221431297](https://vk.com/id221431297)*



*Рис. 1.3.177. В. Бахметов.  
На террасе на закате. Амбротипия.  
[gr.by](https://gr.by)*

Творчество В. Бахметова, как и других фотохудожников, символически совершает круг от цифровой фотографии в раннюю аналоговую, на зарю фотографии. Исторические фотопроцессы – не технологическая архаика: они в современном использовании выглядят экзотикой среди потоков «цифры» и обогащают фотоискусство выразительными эффектами, присущими каждому фотопроцессу.



*Рис. 1.3.178. В. Бахметов. Мускул. Амбротипия. [gr.by](https://gr.by)*



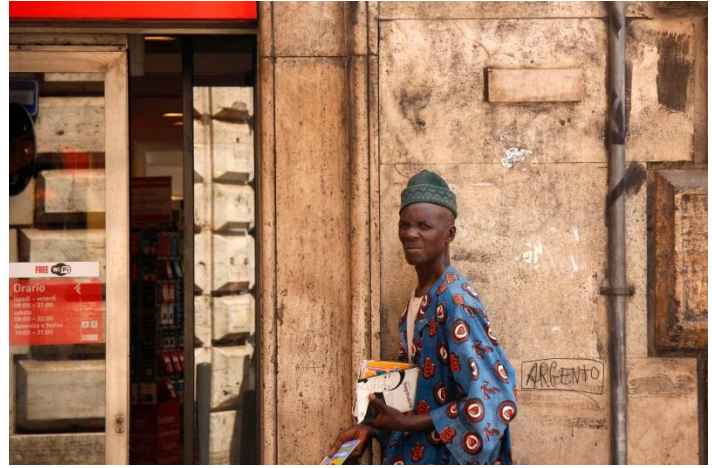
*Рис. 1.3.179. В. Бахметов со своей фотокамерой. vk.com/id221431297*

Иная сторона фотографии открывается в жанре сюжетной и репортажной съемки, потому что специфика жанра направлена на запечатление уникального события, стечения обстоятельств, реальной истории, происходящей здесь и сейчас. Хорошая картина не требует текстуального объяснения – она и есть художественно выразительное повествование. Также и сюжетная фотография выразительно рассказывает событие, вызывая переживание у зрителя. Сюжетная фотография ценна эстетической реакцией на снимок и не может восприниматься только как фиксирование моментов реальности, даже если речь идет об уличной фотографии – поджанра репортажной фотографии.

Белорусский фотограф Ольга Мороз в 2014 г. заняла второе место на Международном фотоконкурсе «AdMe Photo Awards 2014» в номинации «Репортажная съемка» с фотографией «Балеринки» (рис. 1.3.180).



*Рис. 1.3.180. О. Мороз. Балеринки. 2014 г.*



*Рис. 1.3.181. А. Мельникова. Уличная фотография. melannart.portfoliobox.net*

Поджанр уличной фотографии не обошел внимание объектива А. Мельниковой (рис. 1.3.181) и В. Парфенка (рис. 1.3.182).



*Рис. 1.3.182. В. Парфенко. Вильно. 1980-е гг. znyata.com*

Мастером репортажной спортивной фотосъемки является Денис Костюченко, который в 2021 г. стал лауреатом всероссийского конкурса спортивной журналистики «Энергия побед» за снимок «На гребне волны» (рис. 1.3.183) и завоевал второе место в номинации «За лучший репортаж» среди иностранных СМИ. Годом ранее снимок Д. Костюченко также был признан лучшим в этой же номинации (рис. 1.3.184).



*Рис. 1.3.183. Д. Костюченко.  
На гребне волны. 2020 г. belta.by*



*Рис. 1.3.184. Д. Костюченко. Биатлон.  
2019 г. belta.by*

История развития белорусской фотографии насчитывает более 170 лет. Деятельность специалистов в области фотографии пополнила как историю мировой фотографии, так и историю совершенствования фототехники и фотопроцессов. Историческая фотография является настоящей фотолетописью, сохраняя ценные пласты культуры прошлого и документально фиксируя настоящее для будущего. Колоритность и фактурность Беларуси, ее природы, архитектуры, людей и событий привлекали объективы фотографов, как прошлого, так и настоящего.

Белорусское фотоискусство широко представлено несколькими поколениями фотохудожников, известных далеко за пределами страны. Их творчество показывает высокий уровень профессиональной и художественной фотографии, раскрывающей все жанры и направления.

#### **1.4. Генезис направлений фотографии**

Документально-информационная роль фотографии всегда соседствовала с ее эстетической функцией. Превалирование документального или художественного зависело от взгляда и целей фотографа. Не каждое изображение – художественное, но сама по себе фотография – средство выражения специфической эстетики фотографии. Снимок не только сообщает, но и выражает. Так, уже в 1844 г. в книге «Карандаш природы» один из изобретателей фотографии – У. Г. Тальбот считал создание живописного эффекта главной задачей фотографии.

С самого зарождения фотография стала предметом споров в искусстве: является ли она видом искусства и если так, то в чем ее отличие от других видов создания художественных изображений. Наличие эмоциональной составляющей в фотографии также не делает ее художественной, ведь и документальная фиксация может вызвать эмоциональную реакцию у зрителя (например, в репортажной съемке). Уже первые фотографы создавали постановочные снимки, напоминающие жанровую живопись, создавали фотопортреты с элементами символизма, театрализованные и костюмированные сценки. Фотографы старались выразить характер в портретах.

Споры о художественности фотографии не утихали весь XIX в.: на Салоне 1859 г. калотипии Г. ле Гре перемещаются из отдела литографии в научный отдел, а на Всемирной выставке 1862 г. фотографы выразили желание разместить снимки в разделе изящных искусств, а не в технический, но в итоге выставились обособленно как отдельная деятельность.

Постепенно фотография разделилась на документальную и художественную, определив два типа эстетики фотоискусства. Сформировалась научная фотография, фотография для профессионального применения (криминальная, архитектурная и т.д.).

### ***Пикториализм***

Направление фотоискусства – пикториализм зародилось в 1880-е гг. и существовало до 1920-х гг., угаснув вместе с искусством модерна и под давлением культурной парадигмы модернизма. Направление делится на ранний пикториализм (1860-е – 1870-е гг.), связанный с эстетикой Дж. Рескина и живописью прерафаэлитов; классический пикториализм (1880-е – 1910-е гг.), применивший импрессионистические эффекты; поздний пикториализм (1910-е – 1920-е гг.), обозначивший упадок направления и угасание интереса публики. Несмотря на указанные временные рамки, первые фотокартины были созданы в более ранний период, то есть художественный метод предшествовал теоретико-эстетической программе.

Пикториализм (от англ. «pictorial» – «живописный») – направление в фотографии, сориентированное на достижение повышенного художественного эффекта, приближающего фотографию к изобразительному произведению (графика, живопись). Также к пикториализму относятся некоторые специфические признаки фотографирования: мягкий фокус («монокль», мягкорисующие объективы, «перископ»), ретушь негативов, обработка позитивов бихроматами, солями серебра, размытости и смазывания, альтернативные методы печати. Практически все они были перечислены в статье П. Г. Эмерсона «Фотография, пикториальное искусство», напечатанной в 1886 г. в журнале «*The Amateur Photographer*».

Сам термин впервые был обозначен в книге Г. П. Робинсона «Пикториальный эффект в фотографии» (1869 г.), в которой автор обозначил доктрину фотографии как искусства, утверждая необходимость внедрения художественных методов в раскрытии глубины пейзажа, портрета, отыскивая в них художественное начало. Это и называлось автором пикториальным эффектом, то есть фотография не обязательно копирует живопись, стараясь быть похожей на картины, а создает свои фотокартины. Поэтому наследие пикториализма представлено двумя основными течениями: первое подражало художникам и было обречено стать регрессивным явлением в фотоискусстве, а второе ориентировалось на образно-художественную составляющую, повлияв на будущую художественную фотографию вообще.

Генри Пич Робинсон создавал полные символизма работы (рис. 1.4.1–1.4.3). Он одним из первых изобрел технику фотомонтажа, комбинируя несколько снимков для получения одного изображения, связанного сюжетом (рис. 1.4.4).



*Рис. 1.4.1. Г. П. Робинсон.  
Конец дня. 1877 г.*



*Рис. 1.4.2. Г. П. Робинсон. Она никогда  
не рассказывала о своей любви. 1857 г.*



*Рис. 1.4.3. Г. П. Робинсон. Осень. 1863 г.*



*Рис. 1.4.4. Г. П. Робинсон. Угасание. 1858 г.*

Изобретателем композитной печати считается фотограф и художник-пре-рафаэлит Оскар Густав Рейландер, создавший характерные для раннего пикториализма постановочные сюжетные сентиментальные снимки, фотографии в духе символизма и исторической живописи (рис. 1.4.5–1.4.8). В канонах академической живописи созданы снимки назидательного характера «Угасание» Г. П. Робинсона и «Два образа жизни» О. Г. Рейландера.

До возникновения импрессионизма творческим ориентиром ранних пикториалистов были академическая школа и живопись прерафаэлитов, возвращающая искусство Ренессанса. Так, в творчестве фотографа Джулии Маргарет Камерон прослеживается влияние прерафаэлитов, а позднее – искусства модерна. Уже к тому времени стремление пикториалистов создавать фотографии как сюжетные исторические картины подвергалось критике и иронии. Так, крупный фотограф, родоначальник детской фотографии Льюис Кэрролл создавал

иронично-пародийные версии фотографий на мифологические сюжеты, в которых все роли выполняли дети (рис. 1.55).

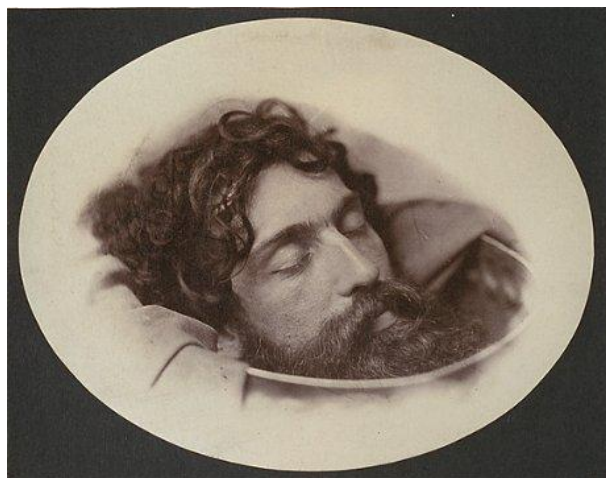


Рис. 1.4.5. О. Г. Рейландер. Иоанн Креститель. 1858 г. geh.org



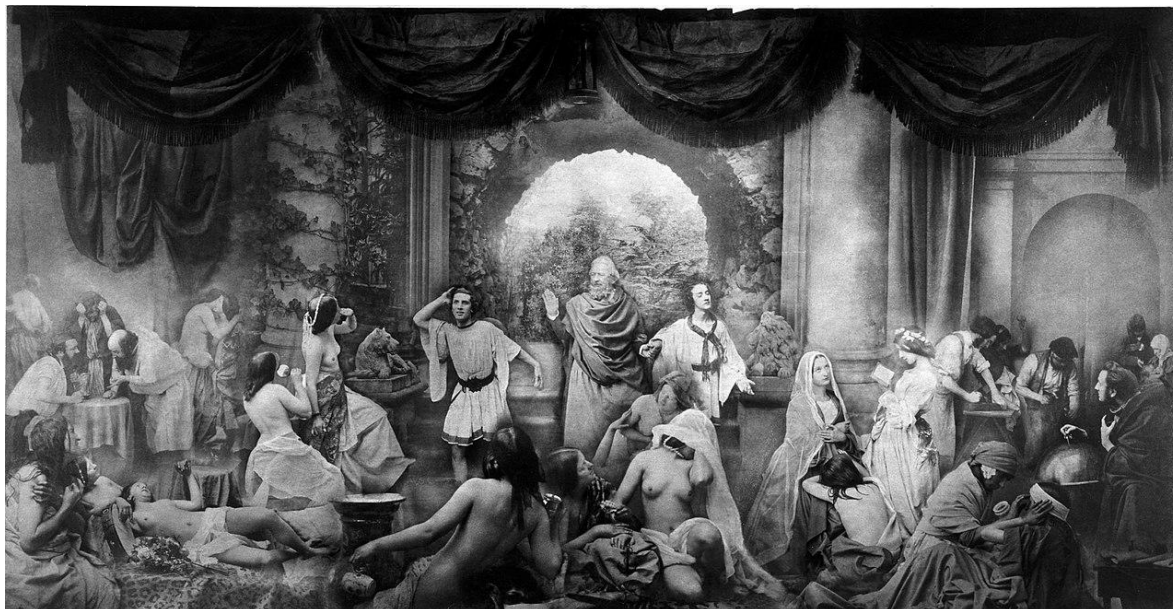
Рис. 1.4.6. О. Г. Рейландер.  
Постановочный снимок: «Несчастный  
Джо». 1861 г. royalcollection.org



Рис. 1.4.7. О. Г. Рейландер.  
Аллегория раскаяния. 1858 г.  
photogravure.com

Пикториализм в фотографии был близок к импрессионизму, символизму, живописи прерафаэлитов и модерну. Позднее находил точки сближения к экспрессионизму. Это явление было уникальным в мире фотографии, но предсказуемым: фотографы хотели быть не техниками, а художниками. Парадокс заключался в том, что фотография нанесла сокрушительный удар по академической живописи, показав, что реалистичное изображение – это сфера фотографии. Зачем рисовать иллюзорно, если можно сфотографировать? Портретная миниатюра сменилась фотопортретом в медальоне. Фотография косвенно

повлияла на развитие импрессионизма – живописи, построенной на эффектах цвета, которые фотографии были не доступны. И сама техника импрессионизма как бы фрагментировала изображение на цвета, а не фактологически детализировала, как фотография.



*Рис. 1.4.8. О. Г. Рейландер. Комбинированная печать:  
«Два пути жизни». 1857 г. blueredporter.blox*

Примечательно, что обратная ситуация сложилась уже во второй половине XX в., когда сформировался графический жанр фотореализма, в котором рисунок доводится до иллюзорно-фотографической передачи изображения.

В свою очередь, пикториалисты хотели добиться именно живописных и графических эффектов в снимках. Опираясь на существующие в то время стили в живописи, первые пикториалисты создавали фотографии, напоминающие жанровую живопись и живопись классицизма, стремясь приблизить кадр к живописи. В статье «В чем разница между хорошей и эстетической фотографией» 1899 г. Р. Де-Маши отмечал, что у фотографии нет другого выхода, кроме как использовать приемы и методы предшествующей школы изобразительного искусства.

К 1870-м гг. пикториализм начал сближаться с символизмом и модерном, испытывая влияние эстетических идей Дж. Рескина. Фотография должна апеллировать к неопределенности, многозначности и погружать в мир воображения. Далее пикториализм открыл импрессионистические эффекты в фотографии,

приблизившись к эстетике импрессионизма. Именно методы символизма и импрессионизма обусловили развитие продуктивной ветви пикториализма и будущей художественной фотографии. В это время достигают вершин творчества фотохудожники А. Стиглиц, Р. Демаши, А. Кобурн, П. Г. Эмерсон, Э. Штайхен, публикуются фотографические журналы с работами пикториалистов, создаются художественные группы и объединения.

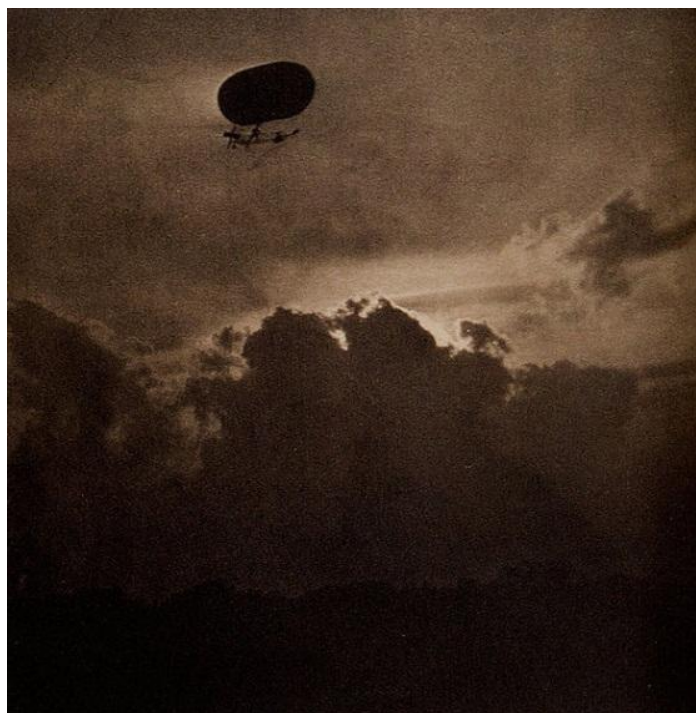
Алфред Стиглиц – американский фотохудожник, представитель раннего модернизма, один из крупнейших пикториалистов и основателей художественной фотографии (рис. 1.4.9–1.4.15). Его творчество многогранно и охватывает промежуток времени смены поколений фотографов и направлений, оно показывает умение фотохудожника идти в ногу со временем и экспериментировать, не придерживаясь конкретных приемов и эстетических моделей, выходя из рамок настоящего и немного его опережая. Поэтому неудивительно, что одна из первых фотографий раннего модернизма «Пассажиры третьего класса» (1907 г.) принадлежит именно А. Стиглицу.



*Рис. 1.4.9. А. Стиглиц. Зима. Пятое авеню. 1892 г.*



*Рис. 1.4.10. А. Стиглиц. Венеция. 1894 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.11. А. Стиглиц. Цепелин. 1910 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.12. А. Стиглиц. Терминал. 1892 г.*



*Рис. 1.4.13. А. Стиглиц. Творение рук человеческих. 1902 г. wikiart.org*

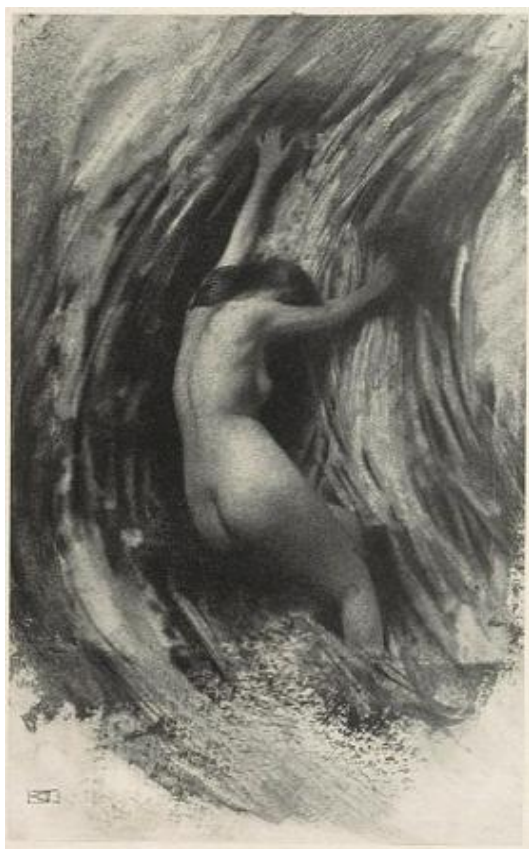


*Рис. 1.4.14. А. Стиглиц. Пейзаж. 1900-е гг. fotogora.ru*

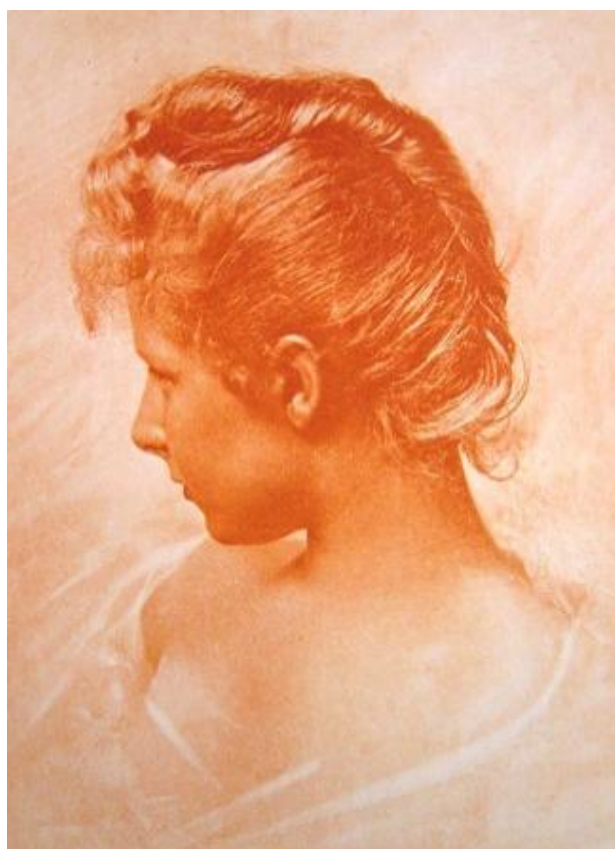


*Рис. 1.4.15. А. Стиглиц. Пейзаж. 1902 г. fotogora.ru*

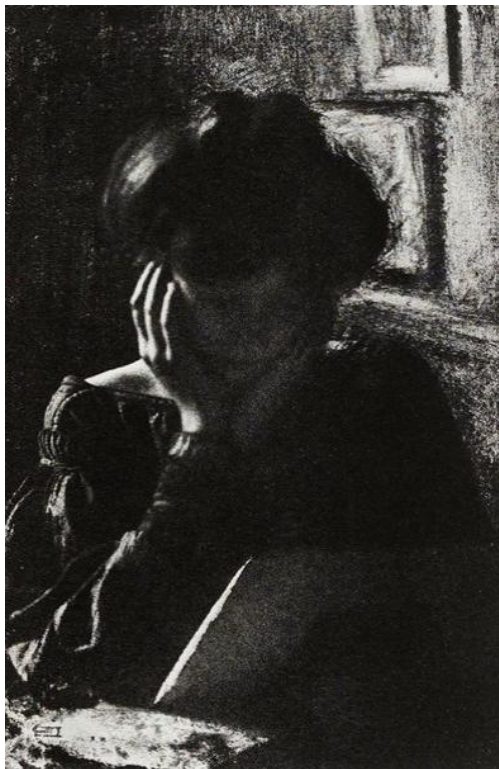
Крупным фотохудожником-пикториалистом был Робер Демаши, создававший удивительно атмосферные снимки. Одни из его портретов напоминают графические рисунки (рис. 1.4.16, 1.4.17), а другие отличаются особой почти интимной атмосферой (рис. 1.4.18, 1.4.19). Поэтично-трогательно воспринимается серия работ с балеринами (рис. 1.4.20). Пейзажи Р. Демаши наполнены светом и тенью, тем самым мастерски формируется как открытое пространство, так и уютное, почти замкнутое пространство городских дворов и улиц (рис. 1.4.21–1.4.23). Работа фотохудожника хорошо иллюстрируют эффект мягкого фокуса и мастерство работы с экспозицией, задающей настроение снимкам.



*Рис. 1.4.16. Р. Демаши. Борьба. 1904 г.  
izbrannoe.com*



*Рис. 1.4.17. Р. Демаши. Primavera. 1896 г.  
izbrannoe.com*



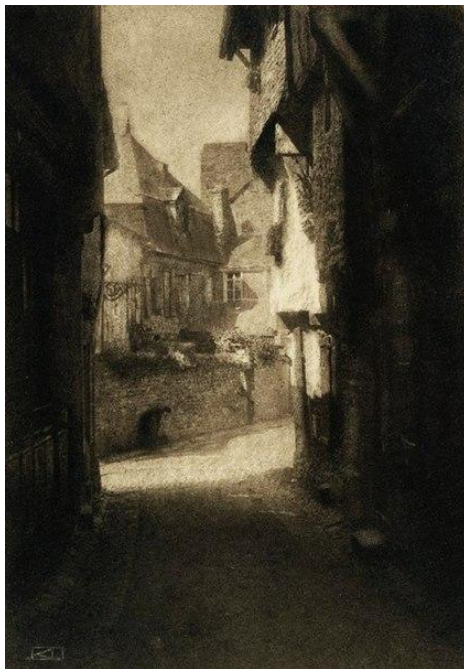
*Рис. 1.4.18, 1.4.19. Р. Демаши. Портреты. 1900-е гг. izbrannoe.com*



*Рис. 1.4.20. Р. Демаши. Из серии «Балерины». 1900-е гг. izbrannoe.com*

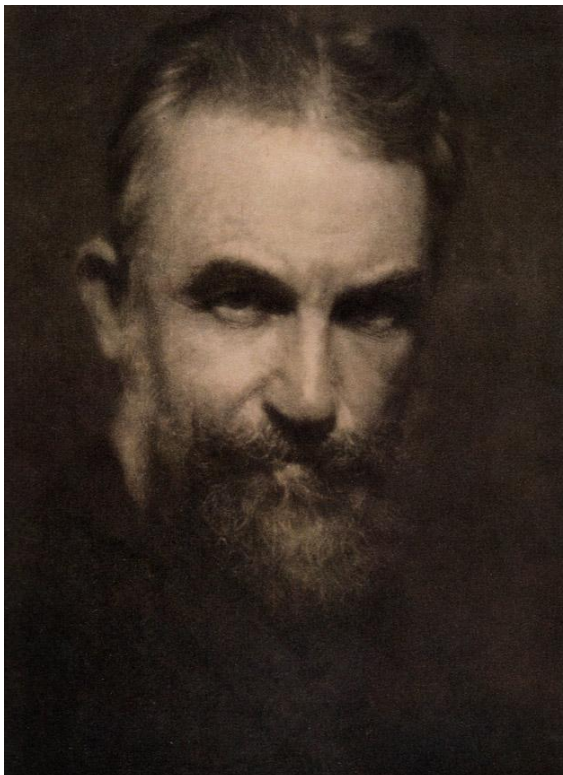


*Рис. 1.4.21, 1.4.22. Р. Демаши. Пейзажи. 1900-е гг. izbrannoe.com*

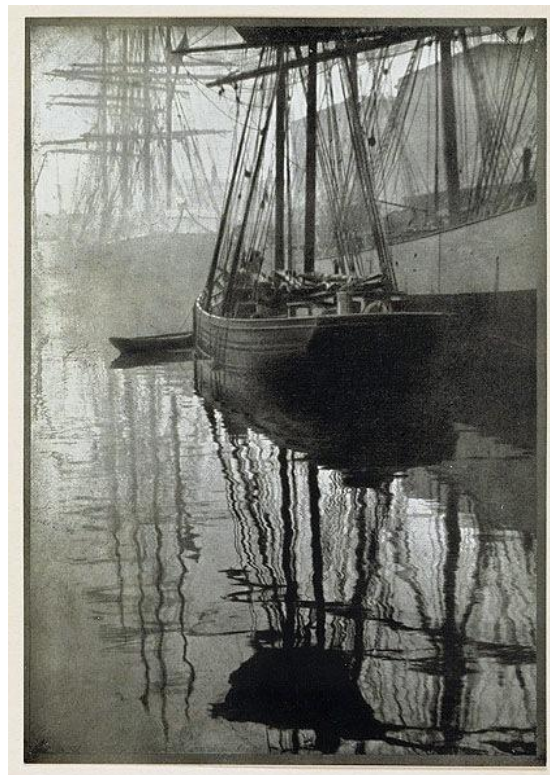


*Рис. 1.4.23. Р. Демаши. Пейзаж. 1900-е гг. izbrannoe.com*

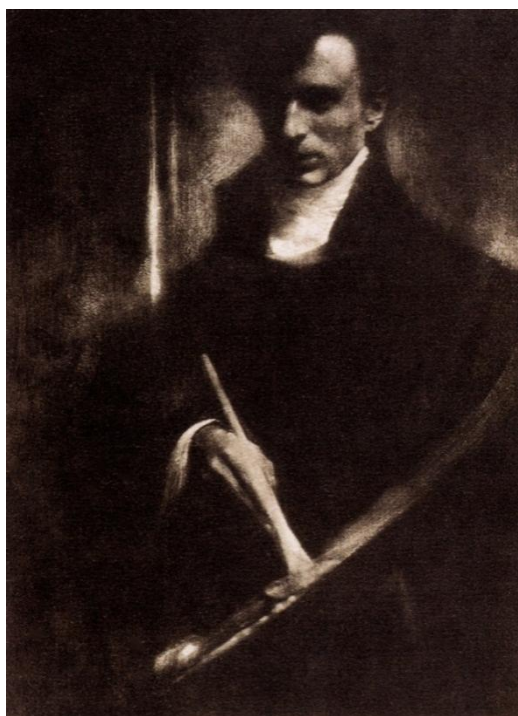
Известность приобрели пикториалистические работы Алвина Кобурна (рис. 1.4.24, 1.4.25), Эдварда Стайхена (рис. 1.4.26, 1.4.27), Фрэнка Мидоу Сатклиффа (рис. 1.4.28, 1.4.29), Гертруды Кезибир – одной из самых влиятельных женщин-фотографов (рис. 1.4.30, 1.4.31).



*Рис. 1.4.24. А. Кобурн. Портрет Б. Шоу.  
1908 г.*



*Рис. 1.4.25. А. Кобурн. Паутина.  
1908 г.*



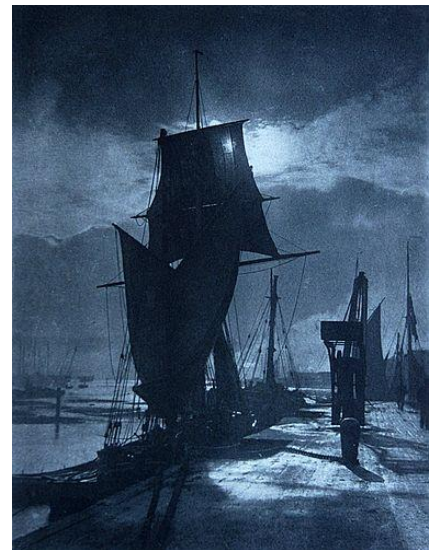
*Рис. 1.4.26. Э. Стайхен.  
Автопортрет. 1903 г.*



*Рис. 1.4.27. Э. Стайхен.  
Флэт-айрон билдинг. 1904 г.*



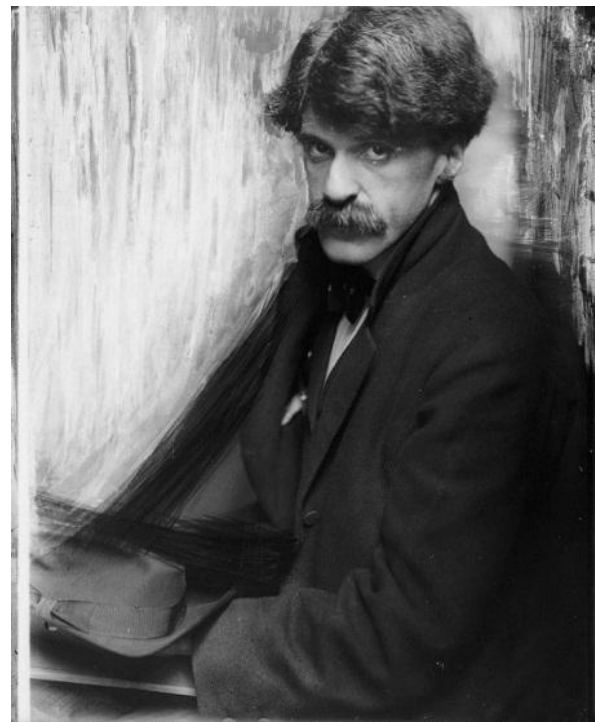
*Рис. 1.4.28. Ф. М. Сатклифф.  
Северный ветер. 1893 г.*



*Рис. 1.4.29. Ф. М. Сатклифф.  
Без названия. 1889 г.*



*Рис. 1.4.30. Г. Казибир. Индейский вождь.  
1901 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.31. Г. Казибир.  
Портрет А. Стуглицы. 1902 г. wikiart.org*

В 1910-е гг. пикториализм начинает приходить в упадок, мастера приходят к стереотипным решениям и приемам, которые повлекли снижение разнообразия и эстетический регресс, однако на страницах модных журналов пикториалистическая фотография утратила позиции только к началу 1930-х гг. Также стала

заметна потеря интереса к работам публики, сместившей взгляд в сферу новых художественных течений и эстетических программ. Модернизм утверждал резкость фокусировки, документальность, а чувственная и утонченная эстетика модерна сменилась радикальными авангардными течениями фовизма, футуризма, абстракционизма, конструктивизма, дадаизма.

В 1917 г. прекращает существование оплот пикториализма – журнал «Camera Work», издававшийся с 1903 г. А. Стиглицем. Пикториалистический метод критикуется, называется «буржуазным», снимки понимаются как надуманные и недостоверные. Особенно немало критики раздавалось из круга приверженцев новой фотографии – прямой или документальной, направленной на достоверность, резкость фокуса и драматическое содержание. В то же время прямую фотографию упрекали за тенденциозность, чрезмерную резкость, антигуманность и некоторую спекулятивность. Новые теоретики и практики замечали, что у фотографии существует собственный язык выразительности и ему не нужны художественные эффекты. Примечательно, что несмотря на то, что *пикториализм модерна* и *прямая фотография модернизма* были эстетическими антагонистами, оба направления выступали против салонной живописи и ее фотографическому продолжению (теперь называемое «гламуром» и «мармеладно-китчевым гляncем»).

В период позднего пикториализма начали карьеру многие великие фотографы XX в.: Ансельм Адамс, Имоджен Каннингем (рис. 1.4.32), Эдвард Уэстон (рис. 1.4.33, 1.4.34), барон Адольф де Мейер, прозванный Дебюсси фотографии за изумительные световые эффекты, буквально звенящие, струящиеся и переливающиеся, словно музыка импрессионистов, первый «модный фотограф» – официальный фотограф моды в журнале «Vogue» (рис. 1.4.35–1.4.40). Творческие достижения де Мейера – последний яркий аккорд пикториализма, причем сыгранный с влиянием стиля ар деко.



*Рис. 1.4.32. И. Каннингем. Сон. 1910 г. camerabooks.org*



*Рис. 1.4.33. Э. Уэстон. Пара. 1910-е гг.  
fotogora.ru*



*Рис. 1.4.34. Э. Уэстон. Портрет  
Тины Модоттими. 1912 г. camerabooks.org*



*Рис. 1.4.35. А. де Меьер. Портрет  
Гертруды Казибир. 1905 г.  
bellezza-storia.livejournal.com*



*Рис. 1.4.36. А. де Меьер.  
Портрет.  
bellezza-storia.livejournal.com*



*Рис. 1.4.37, 1.4.38. А. де Меьер. Портреты. 1920-е гг. bellezza-storia.livejournal.com*



*Рис. 1.4.39. А. де Ме́йер. Портреты. 1920-е гг.  
bellezza-storia.livejournal.com/59267*



*Рис. 1.4.40. А. де Ме́йер. Портреты. 1920-е гг.  
bellezza-storia.livejournal*

В настоящее время пикториализм – одно из направлений художественной фотографии, которое ориентируется на живописные эффекты, технические приемы мягкого фокуса и реконструкции фотопроцессов XIX в. Живописные эффекты

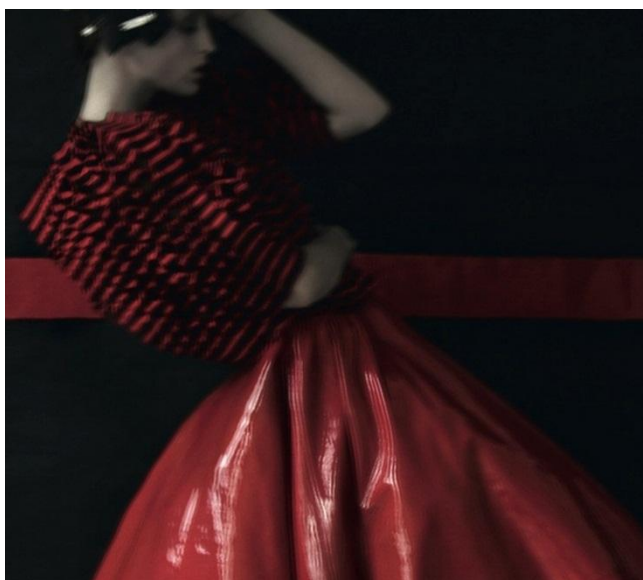
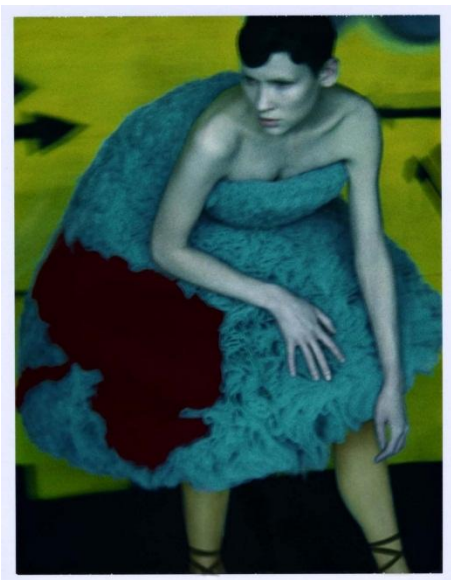
иллюстрируются самобытными работами французской фотохудожницы Сары Мун (рис. 1.4.41–1.4.44), а технические приемы – рядом работ одной из лучших фотохудожниц США Салли Манн (рис. 1.4.45, 1.4.46). Примечательно и то, что спустя более чем вековой период забвения, вновь возродилась на страницах глянцевого издания непродуктивная ветвь пикториализма, занимающаяся имитацией исторической живописи: периодически возникают фотосерии, в которых современные модели и антураж стилизуются под исторические картины, как бы восстанавливая их в форме фотографической действительности.

При определенной зрелищности таких проектов для массовой публики их эстетическая ценность остается весьма сомнительной, а концепции, как и век назад, выглядят надуманными и китчево-искусственными. Исключением являются постмодернистские интерпретации, в которых ирония и техника создания привносит определенную новизну и художественную содержательность.

Ежегодно в мире проходят десятки выставок современной пикториалистической фотографии, показывающие, что это направление еще не исчерпало свои возможности художественной выразительности.



*Рис. 1.4.41, 1.4.42. С. Мун. Портреты. 2000-е гг. photar.ru*



*Рис. 1.4.43, 1.4.44. С. Мун. Портреты. 2000-е гг. photar.ru*



*Рис. 1.4.45. С. Манн. Пейзаж. 2000-е гг. photar.ru*



Рис. 1.4.46. С. Манн. Пейзаж. 2000-е гг. photar.ru

Модернизм, согласно диалектике отрицания отрицания, был антагонистом модерна, который был оттеснен в историю мощной волной авангардных течений первой половины XX в.: кубизма, футуризма, абстракционизма, конструктивизма, дадаизма, сюрреализма, экспрессионизма. Крушению утонченно-чувственной эстетики модерна способствовали ужас и разочарование Первой мировой войны, глобальный экономический кризис, процессы индустриализации и урбанизации с их социальными проблемами и противоречиями. Фотография, как действенное средство выразительности, также обрела новые свойства, зарождались актуальные направления и формы фотографического языка.

### ***Прямая фотография***

В 1910-е гг. в США зарождается направление *прямой фотографии*, смысл которой заключался в фотографировании действительности такой, какая она есть – без художественных искажающих эффектов при съемке и в процессе проявления и постобработки (ретуши). Прямая фотография – это документальный реализм в той мере, в какой он может быть отражен в объективе фотокамеры.

Термин «прямая фотография» был введен в 1904 г. критиком Г. Садакити и поддержан авторитетом А. Стиглица, который, как полагают искусствоведы, и сделал первый снимок направления (рис. 1.4.47). Эстетическую концепцию прямой фотографии сформулировал фотограф Пол Стренд, который был одним из первых мастеров нового направления (рис. 1.4.48–1.4.50).



*Рис. 1.4.47. А. Стиглиц.  
Пассажиры третьего класса.  
1907 г.*



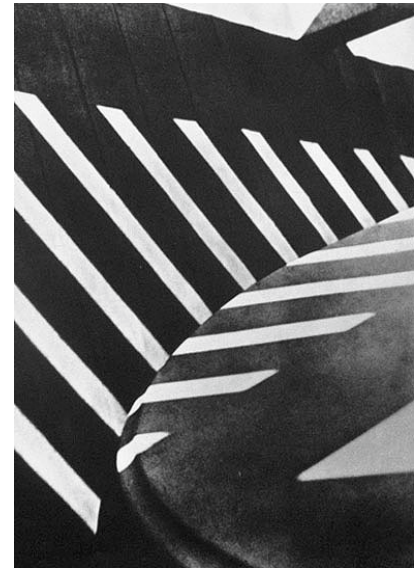
*Рис. 1.4.48. П. Стренд.  
Над Эль в Нью-Йорке. 1915 г.  
[artsandculture.google.com](http://artsandculture.google.com)*

Помимо максимальной объективности снимка, в прямой фотографии используется реалистичное отображение полутонов и высокая детализация. Художественная выразительность строится на композиционном равновесии, тщательном кадрировании, работе с освещением, использовании большой глубины резкости и резкого фокуса. Фотография не применяет художественных эффектов; смысл фотографии перемещается из процесса печати в процесс съемки. В отличие от натурализма ранних фотографий XIX в., прямая фотография характерна изображениями городской среды, современной архитектуры, предметики, деталей механизмов, абстракций (рис. 1.4.51–1.4.54). В прямой фотографии акцентируется индустриальная эстетика и эстетика абстракции. Прямая

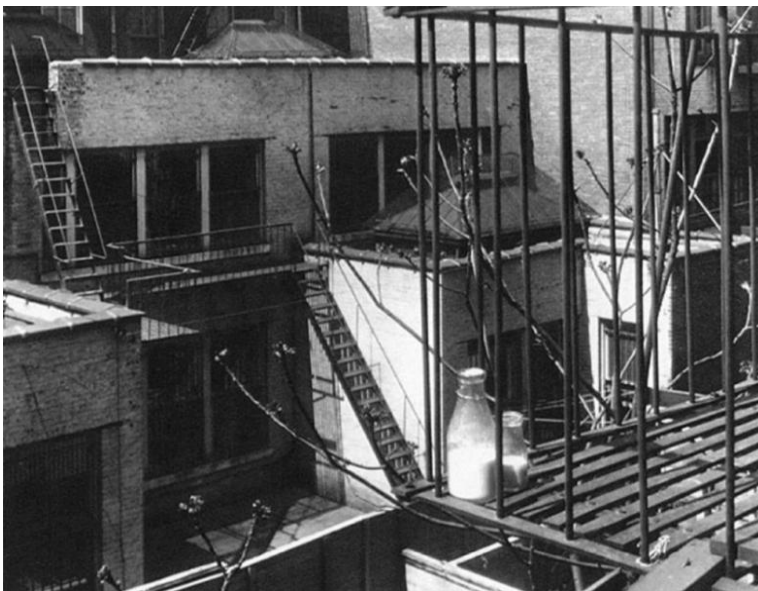
фотография была предтечей направления нового видения и достигла своих творческих вершин в группе f/64.



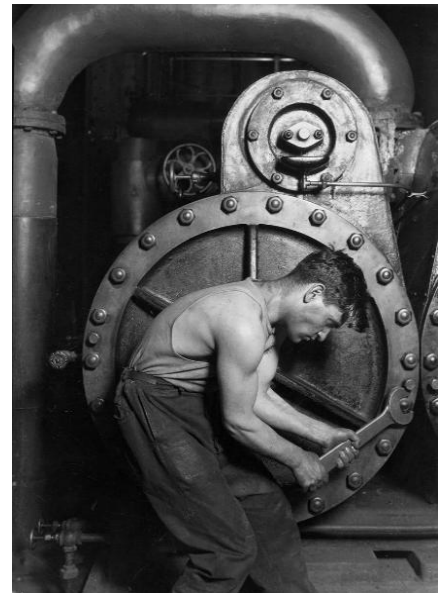
*Рис. 1.4.49. П. Стренд.  
Мальчик на крыше. 1910-е гг.  
artsandculture.google.com*



*Рис. 1.4.50. П. Стренд.  
Абстракция. 1915 г.  
artsandculture.google.com*



*Рис. 1.4.51. Э. Стейхен.  
Молочные бутылки на пожарной лестнице.  
1915 г.*



*Рис. 1.4.52. Л. В. Хайн. Механик,  
работающий с паровой помпой.  
1920 г. archives.gov*



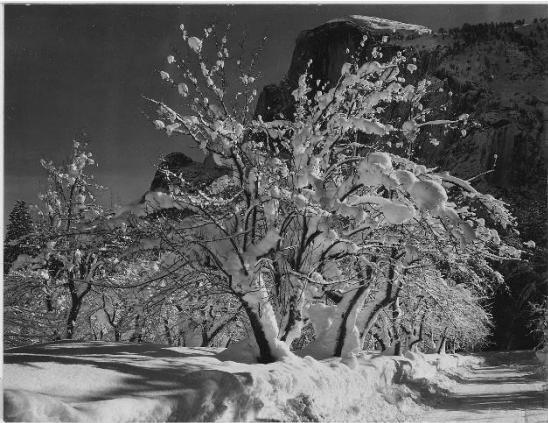
*Рис. 1.4.53, 1.4.54. А. Стиглиц. Виды Нью-Йорка. 1930-е гг.*

### ***Группа f/64***

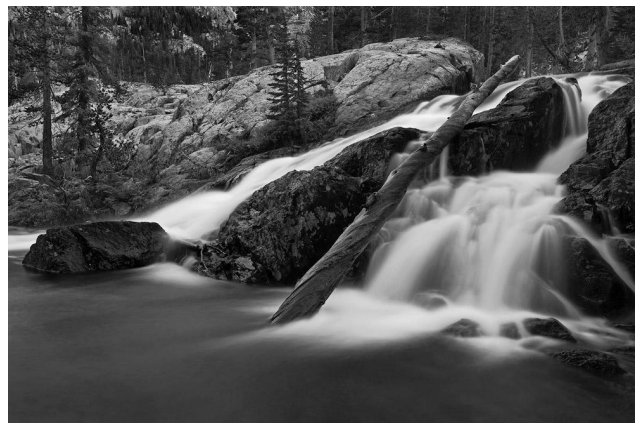
В 1932 г. в Сан-Франциско одиннадцать фотохудожников объединились как калифорнийская группа фотографов, поставив целью полный отказ от еще существовавшей в США традиции пикториализма в сторону чистой фотографии и эстетики прямой фотографии. Название группы также указывало на творческую позицию фотографов:  $f/64$  – минимальное диафрагменное отверстие, позволявшее делать максимальную глубину резкости. Участниками объединения были А. Адамс, Э. Вестон, У. Ван Дайк, И. Каннингем, С. Носковик, Г. Свифт, Дж. П. Эдвардс, Б. Вестон, К. Канага, А. Лэвенсон, П. Холдер, – уже известные или будущие классики американской и мировой фотографии (рис. 1.4.55–1.4.62). Несмотря на то, что группа распалась уже в 1935 г., она оказала существенное влияние на развитие фотографии в мире.

Группа развивала эстетику документальной точности изображения, мастерского владения экспозицией, глубиной резкости, выбора точки съемки, предельной четкости снимка. Постулируя четкость изображения по всей площади кадра, группа отрицала принятую в мещанских кругах мягкость и размытость. Идеи группы были сформулированы в виде манифеста, опубликованного в 1932 г. к

открытию фотовыставки в музее де Янга в Сан-Франциско. В манифесте утверждалось, что фотография – форма искусства, которая простым и прямым способом выражает реальность сугубо фотографической съемкой и без использования художественного метода изобразительного искусства. Подобную фотографию они называли чистой, то есть без любых художественных эффектов.



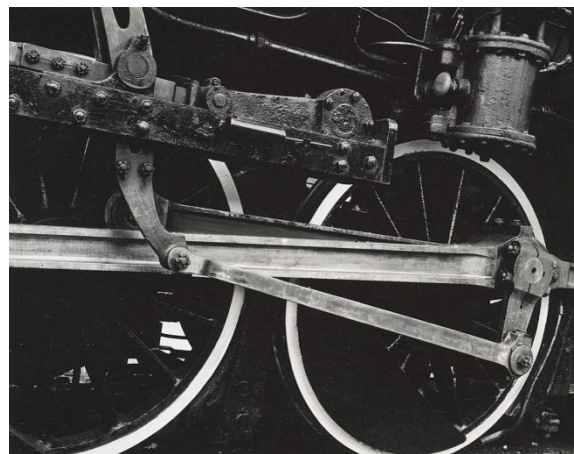
*Рис. 1.4.55. А. Адамс. Яблоня в снегу.  
1933 г.*



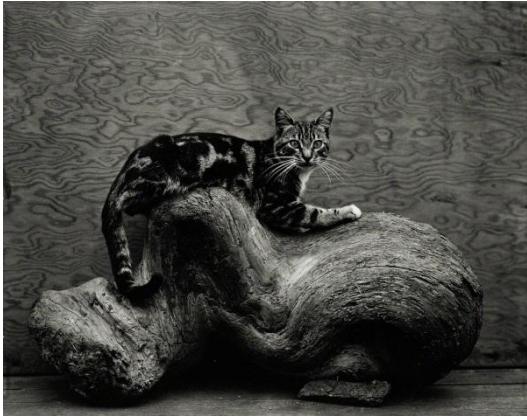
*Рис. 1.4.56. А. Адамс. Водопад.  
1933 г.*



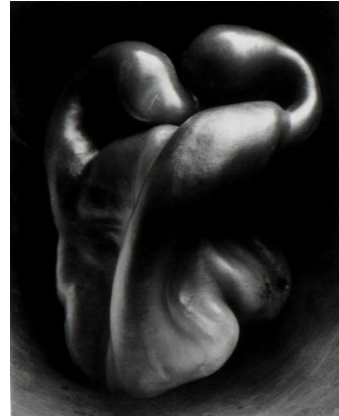
*Рис. 1.4.57. С. Носковьяк. Фасад. 1930-е гг.  
cameralabs.org*



*Рис. 1.4.58. С. Носковьяк. Колесо  
локомотива. 1938 г. cameralabs.org*



*Рис. 1.4.59. Б. Вестон. Джонни. 1944 г. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 1.4.60. Э. Уэстон. Перец № 30. 1927 г. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 1.4.61. А. Лэвенсон. Водяное колесо. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 1.4.62. И. Каннингем. Набережная Окленда. 1933 г. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*

## *Новое видение*

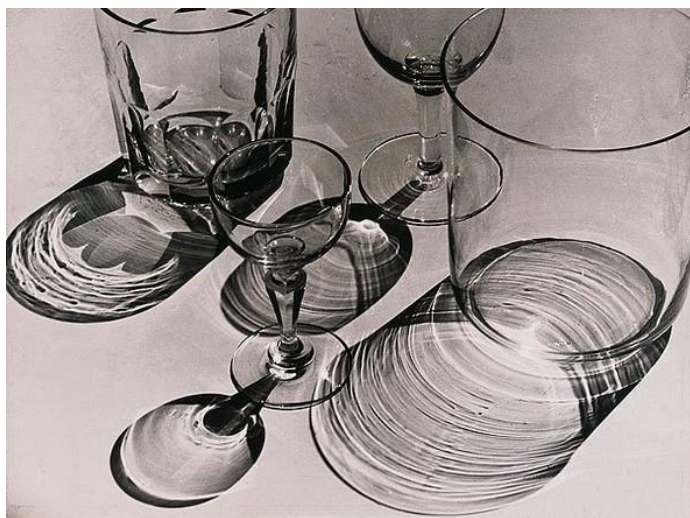
В европейском искусстве 1920-х гг. зародилось такое направление фотографии, как *новое видение*. Для этого направления было характерно использование ракурсной съемки, нестандартных фототехник, абстрактных композиций. Новое видение внедрило техники фотограммы, фотомонтажа, многократной экспозиции. Само же направление складывалось под влиянием школы Баухаус и конструктивизма. Как и в прямой фотографии, в новом видении утверждался объективный взгляд на предмет посредством именно фотосъемки и без живописных эффектов. Постулировалась фотографическая ясность и внимание к характеру поверхности.

Термин «Новое видение» ввел Л. Мохой-Надь в работе «Живопись. Фотография. Фильм» (1925 г.). В этом же издании он раскрыл теоретическую программу направления, увязывая движение «Новое видение» с творческими достижениями кубизма, конструктивизма, абстракционизма.

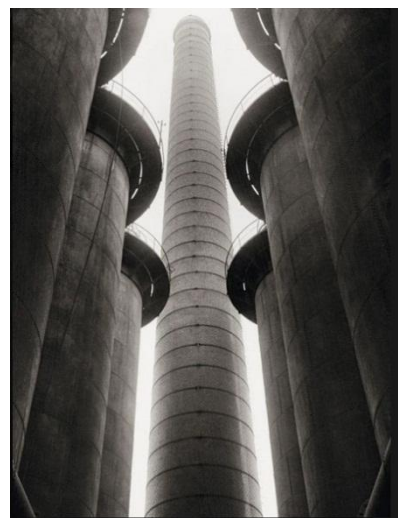
Фотография как машинное искусство виделась в текстах и работах фотографа А. Ренгера-Патча (рис. 1.4.63, 1.4.64). В 1928 г. А. Ренгер-Патч издал книгу «Мир прекрасен», в которой было опубликовано более 100 фотографий бытовых предметов, растений, индустриальных изображений. Автор хотел показать, что магический реализм (или новая вещественность) исходит от обычных форм, заснятых фотокамерой. В последующем идеи А. Ренгера-Патча легли в художественную концепцию *Новой вещественности*, близкой к экспрессионизму своим изобразительным нонконформизмом, четкостью и жесткостью. В рамках *Новой вещественности* Новое видение критиковалось за приверженность к экспериментальным техникам.

В эстетической системе Нового видения кадр, наряду с его техническими и изобразительными возможностями, воспринимался средоточием общества. Механика и оптика раскрывались как средства художественной изобразительности сами по себе, при этом, если в одной ветви Нового видения внимание уделялось экспериментальной съемке, включая фотограмму (рис. 1.4.65, 1.4.66), фотоколлаж (рис. 1.4.67), фотомонтаж (рис. 1.4.68, 1.4.69, 1.4.73), светограмму

(рис. 1.4.70), соляризацию (рис. 1.4.71), многократную экспозицию (рис. 1.4.72), то в другой ветви – резкому фокусу, ракурсной съемке (рис. 1.4.74, 1.4.75), фрагменту. Как и в прямой фотографии, Новое видение утверждало индустриальную эстетику.



*Рис. 1.4.63. А. Ренгер-Патч. Стекло.  
1920-е гг. photogeek.ru*



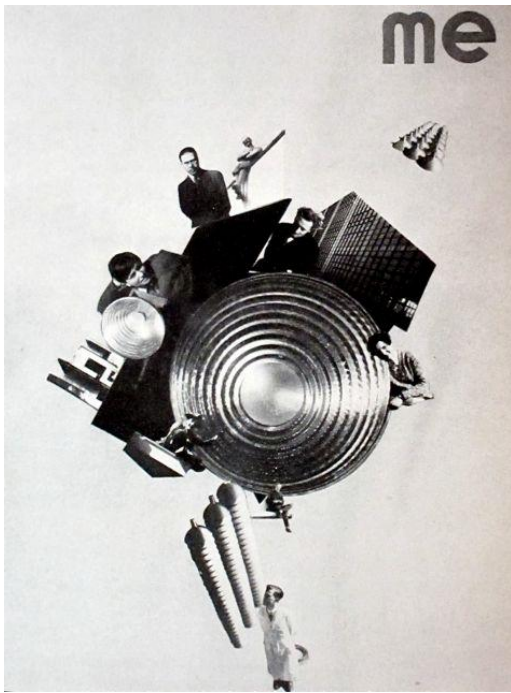
*Рис. 1.4.64. А. Ренгер-Патч. Завод.  
1920-е гг. photogeek.ru*



*Рис. 1.4.65. Л. Мохой-Надь. Фотограмма.  
1926 г. Moholy-Nagy Foundation*



*Рис. 1.4.66. Л. Мохой-Надь. Фотограмма.  
1940 г. Moholy-Nagy Foundation*



*Рис. 1.4.67. Л. Мохой-Надь. Фотоколлаж. 1930 г. Moholy-Nagy Foundation*



*Рис. 1.4.68. Л. Мохой-Надь. Фотоколлаж. 1937 г. Moholy-Nagy Foundation*



*Рис. 1.4.69. Ман Рэй. Портрет Доры Маар. Фотоколлаж. 1936 г. continuum-art.ru*



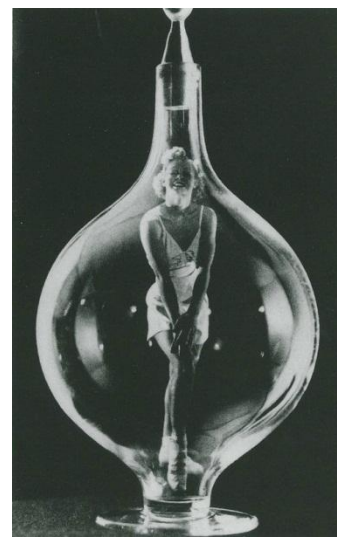
*Рис. 1.4.70. Ман Рэй.  
Дамское белье. Рейограмма.  
1931 г. continuum-art.ru*



*Рис. 1.4.71. Ман Рэй.  
Лежащая обнаженная. Соляризация.  
1931 г. continuum-art.ru*



*Рис. 1.4.72. Ман Рэй. Портрет Доры Маар.  
1936 г. continuum-art.ru*



*Рис. 1.4.73. Ман Рэй. Фотомонтаж. 1937 г.  
continuum-art.ru*

В 1929 г. в Штутгарте состоялась организованная Веркбундом выставка «Фильм и фото» – программная выставка Нового взгляда. Отбор проводил Л. Мохой-Надь, также участник выставки, на которой экспонировались фотографии классиков новой фотографии: А. Родченко, Ман Рэя, М. Дюшана, Э. Атже, Э. Штайхена, И. Каннигем, Э. Уэстоном. Далее выставка переместилась в другие города Европы и Японии, а вышедшие критические статьи о ней обозначили реализацию нового направления в фотографии.

Э. Атже, К. Блоссфельд продолжали развивать предметную и ракурсную съемку, А. Зандер руководствовался установками прямой фотографии. Геометричность модернизма повлияла на стиль ар деко, который в свою очередь оказал воздействие на Новое видение, привнося также и эстетику африканских мотивов (рис. 1.4.76).



Рис. 1.4.74. Л. Мохой-Надь. Скандинавия. 1931 г. Moholy-Nagy Foundation



Рис. 1.4.75. А. Родченко. Пожарная лестница. 1925 г. interior.ru



Рис. 1.4.76. Ман Рэй. Белое и черное. 1926 г.

### **Футуризм**

В 1913 г. братья Антон Джулио и Артуро Брагалья разработали на волне футуризма особую фототехнику, названную авторами фотодинамизм. В том же году они провозглашают манифест «Футуристический фотодинамизм», в

котором отрицают статичное изображение фотографии, предлагая воспроизведение движения фотокамерой. Именно механическое искусство, как полагали братья, может извлечь жизненное движение из неподвижного кадра.

Разрушение фотостатики осуществлялось наложением нескольких негативов друг на друга, множественной экспозицией, коллажем (рис. 1.4.77, 1.4.78). Авангардистские опыты итальянских футуристов по выражению динамики оказали влияние на творчество Ман Рэя, Л. Мохой-Надя в плане экспериментирования с техниками и получения нового смысла изображения.



*Рис. 1.4.77. Фотодинамизм. 1920-е гг.*

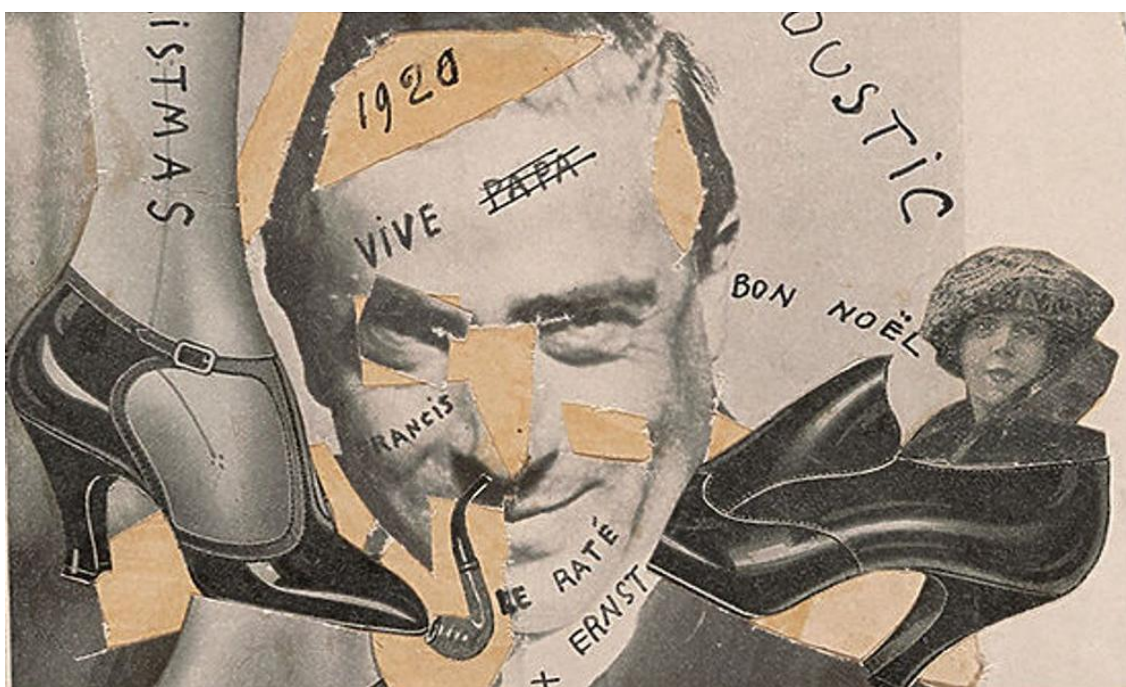


*Рис. 1.4.78. Г. Сансони. Фантастический аэропортрет Мино Соменци. 1934 г. [pinterest.ru](https://pinterest.ru)*

## *Дадаизм и фотоколлаж*

Это революционно-трикстерское художественное движение 1916–1923 гг. радикально переосмыслило представление о коллаже, дистанцируясь от живописного коллажа в пользу случайно-хулиганского коллажа дада. Таким образом, дадаисты разрушали привычную целостность фотографии в пользу комбинирования обрывочных фрагментов, создающих случайные связи мерцающих смыслов (рис. 1.4.79). Дадаисты, например, М. Эрнст, полагали, что коллаж создает особую поэтику, основанную на совмещении разнородных фрагментов в чужеродной среде. Столкновение таких разнородностей как бы провоцирует поэтическую вспышку, формирующую эстетическую реакцию у зрителя. Среди художников-дадаистов стоит назвать таких мастеров фотоколлажа, как Макс Эрнст, Рауль Хаусманн (рис. 1.4.80, 1.4.81), Анна Хёх (рис. 1.4.82), Джон Хартфилд, создававшего впечатляющие плакаты в технике фотоколлажа (рис. 1.4.83, 1.4.184).

Приемы фотоколлажа означают перевод фотографии в фотографику, которая широко используется в настоящее время в графическом дизайне. Например, в модном проекте «Carven SS 2014» (рис. 1.4.85–1.4.87).



*Рис. 1.4.79. Коллаж дадаистов. 1910–1920-е гг.*



Рис. 1.4.80. Р. Хаусманн. Фотоколлаж. 1920-е гг. [bitter-berenica.livejournal.com](http://bitter-berenica.livejournal.com)



Рис. 1.4.81. Р. Хаусманн. Фотоколлаж. 1946 г. [manc.saint-etienne.fr](http://manc.saint-etienne.fr)

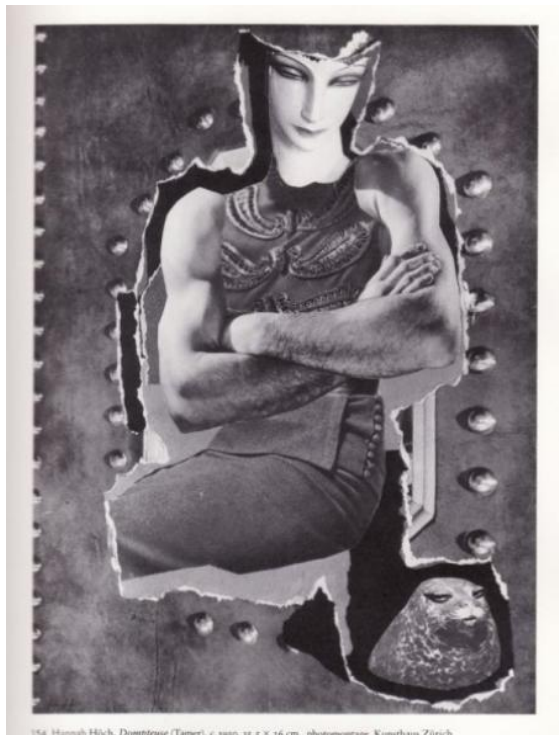


Рис. 1.4.82. А. Хёх. Укротительница. Фотоколлаж. 1930 г. [p11s11.com](http://p11s11.com)



Рис. 1.4.83. Дж. Хартфилд. Плакат. Фотоколлаж. 1932 г. [wikiart.org](http://wikiart.org)



Рис. 1.4.84. Дж. Хартфилд. Фотоколлаж. 1930 г. [wikiart.org](http://wikiart.org)



Рис. 1.4.85–1.4.87. Проект «Carven SS 2014». [Instardesign.com](http://instardesign.com)

### **Сюрреализм**

Распад группы дадаистов обозначил рождение сюрреализма, в основе которого лежало тяготение к сновиденческим мирам, воспроизведение нереального иллюзорным способом, автоматическое письмо, направленное на высвобождение бессознательного, случайная комбинация при странных обстоятельствах, визуальный парадокс, совмещение несовместимого. Сюрреалисты,

применяя психоаналитическую школу фрейдизма, ставили целью погружение в бессознательное, эротико-символическое переживание, привлечение свободных ассоциаций и фантазий.

Сюрреалистическая фотография должна была документально предъявить зрителю нечто вопиюще неправильное, вызывая эстетический диссонанс, следовательно, такая фотография должна быть максимально иллюзорной. Изобретенный сюрреалистами черный юмор также был принят в ассортимент фотоискусства. Эстетика странного и сновиденческого начала входила в мир фотографии, иногда выходя за пределы этических ограничений.

Следует сказать, что фотографы в поисках идеи для снимка создавали еще в XIX в. довольно странные и сомнительной художественности постановочные фотографии, – предтечи сюрреалистической фотографии, – причудливого содержания, также применяя ретушь или фотомонтаж (рис. 1.4.88, 1.4.89).

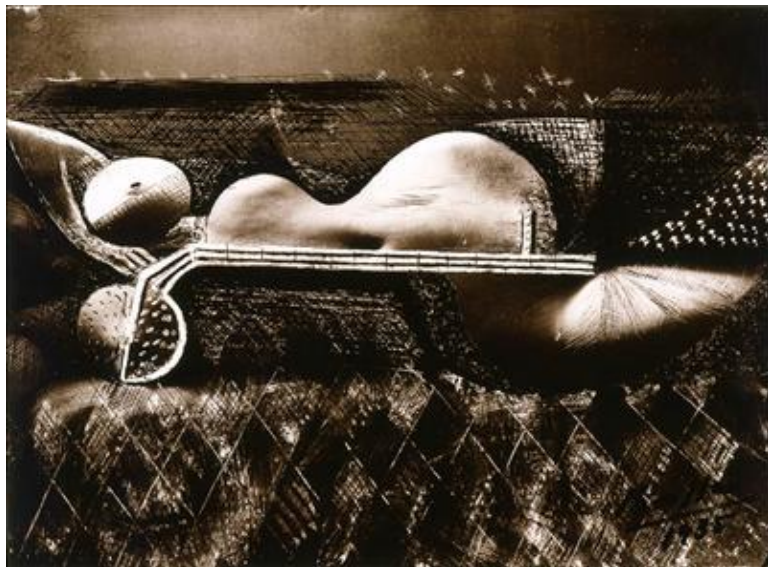


Рис. 1.4.88, 1.4.89. «Странные» фотографии до зарождения сюрреализма. *peculiarium.com*

Многие фотографы, классики фотоискусства, создавали в разные периоды творчества сюрреалистические фотографии: Клод Каюн (рис. 1.4.90), Brassai (рис. 1.3.91), Дора Маар (рис. 1.4.92), Рауль Юбак (рис. 1.4.93), Ли Миллер, модель и ученица Ман Рэя (рис. 1.4.94), Филипп Хальсман, создавший в сотрудничестве с Сальвадором Дали серии снимков (рис. 1.4.95, 1.4.96), Андре Кертеш (рис. 1.4.97).



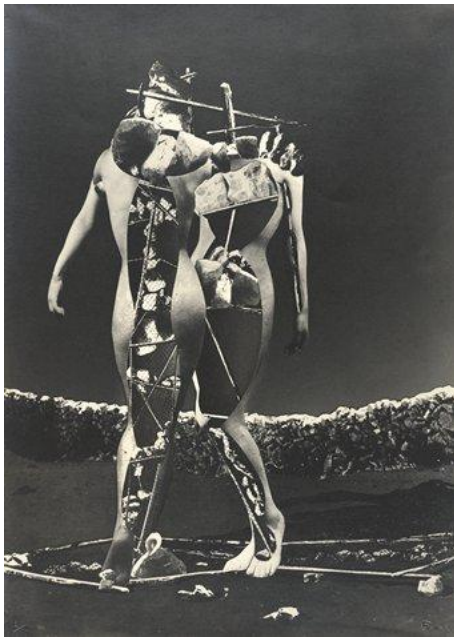
*Рис. 1.4.90. К. Каюн. 1940-е гг. wikiart.org*



*Рис. 1.4.91. Брассай. Cliché Verre.  
1950 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.92. Д. Маар.  
Без названия. 1934 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.93. Р. Юбак. Penthésilée.  
1937 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.94. Л. Миллер. Портрет пространства.  
1937 г. wikiart.org*



*Рис. 1.4.95. Ф. Хальсман. С. Дали.  
1950-е гг. wikiart.org*



*Рис. 1.4.96. Ф. Хальсман. С. Дали в студии.  
1950-е гг. wikiart.org*

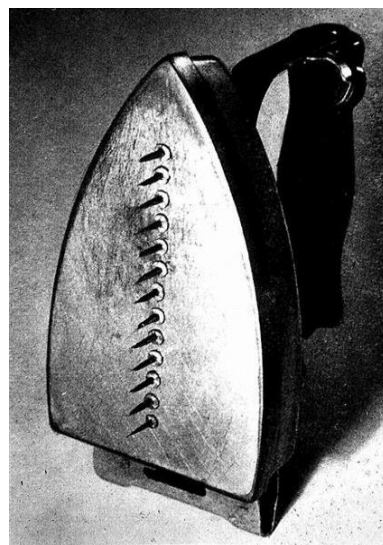
Ман Рэй, выдающийся классик фотографии разных направлений, также создавал сюрреалистические фотографии, экспериментируя с эффектами света и соляризацией (ранние светограммы – рейограммы), играми с тенями, фотомонтажом (рис. 1.4.98, 1.4.99).

Чтобы получить сюрреалистический образ фотографии, мастера применяли эффекты съемки, техники съемки, приемы коллажа и монтажа, а также постановочные композиции, снятые в нужном ракурсе и освещении. Манекены, появившиеся как тема еще в метафизической живописи де Кирико в начале

1920-х гг., развитая сюрреалистами, не обошли внимание и фотохудожников. Потрясающие воображение сюрреалистические фотографии жутковатых манекенов авторской работы создавал крупный сюрреалист Ханс Беллмер, культовый фотограф, автор скандальной для 1935 г. книги «Модификации и сборка сочлененной малютки» и книги «Кукла», с многочисленными снимками его кукол (1934 г.). Пугающие фотоработы Х. Беллмера впечатляют реалистичной фиксацией абсурдной структуры, часто помещаемой в естественное окружение (рис. 1.4.100–1.4.103).



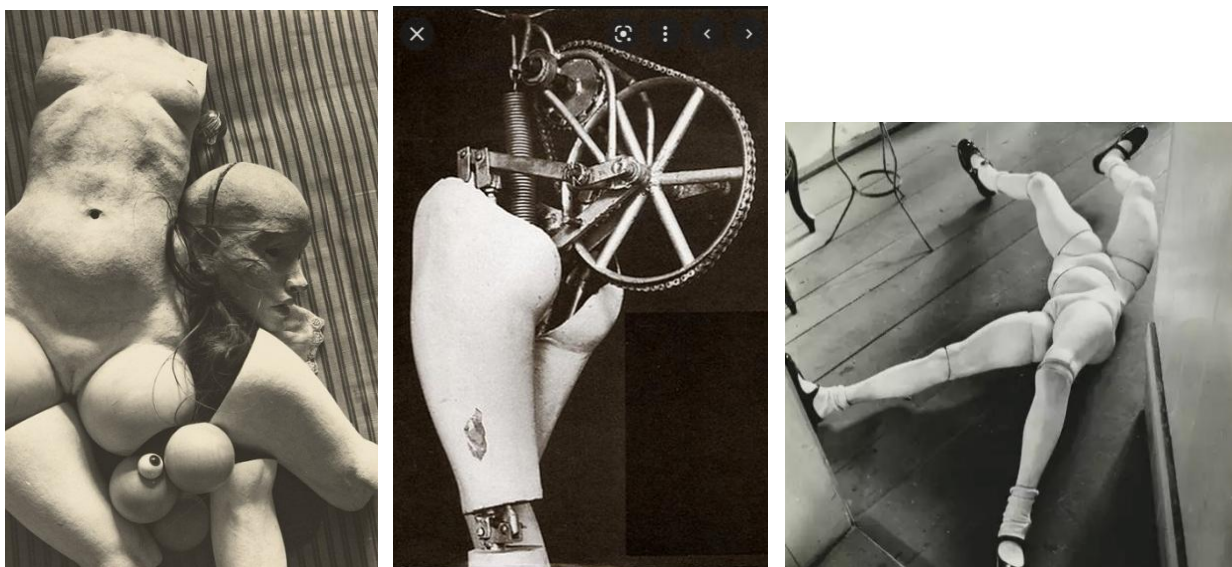
*Рис. 1.4.97. А. Кертеш. Образ. 1930-е гг.  
actuphoto.com*



*Рис. 1.4.98. Ман Рэй. Утюг. 1921 г.  
wikiart.org*



*Рис. 1.4.99. Ман Рэй. 1930-е гг. wikiart.org*



*Рис. 1.4.100, 1.4.101, 1.4.102. Х. Беллмер. Из серии «Куклы» 1930-е гг. wikiart.org*

Одна из фотографий серии «Куклы» была продана в 2008 г. на аукционе «Sotheby's» за 260 000 долларов – самая дорогая из направления сюрреалистической фотографии (рис. 1.4.104, 1.4.105).

В настоящее время в направлении сюрреалистической фотографии работают многие фотохудожники из разных стран. Возможность изображать несуществующее всегда стимулирует фантазию и побуждает к творческим экспериментам, о чем свидетельствуют примеры современной сюрреалистической фотографии (рис. 1.4.106–1.4.108).



*Рис. 1.4.103, 1.4.104. Х. Беллмер. Из серии «Куклы» 1930-е гг. wikiart.org*



*Рис. 1.4.105. Х. Беллмер. Из серии «Куклы». Фрагмент. 1930-е гг. wikiart.org*



*Рис. 1.4.106. А. Камнос. wikiart.org*



*Рис. 1.4.107. П. Бохнер. bugaga.ru*



*Рис. 1.4.108. ЛШШ. Бан. wikiart.org*

## *Экспрессионизм*

Экспрессионизм, как и дадаизм, возник к 1920-м гг. как эмоциональная рефлексия от ужасов Первой мировой войны. Но если дадаизм переживал разрушением, коллажированием, эпатажем и нелепостью, то экспрессионизм – криком. Неслучайно знаменитая картина Э. Мунка «Крик» стала визитной карточкой экспрессионизма. Смыслом экспрессионизма была не фиксация реальности, а переживание автора, выражение его эмоционального состояния (особенно страдания, боли, разочарования, тревоги). И если экспрессионисты апеллировали к искусству импрессионистов, то фотография экспрессионистов тяготела к пикториализму.

Выразительность должна преобладать над изобразительностью, а эмоция над действительностью. Поэтому в направлении экспрессионистской фотографии возвращаются художественные эффекты размытия, усиления контраста вплоть до исключения серых тонов, акцентируется динамичная композиция – фотографическая жестуальность, напряженность выражается и резкими светотеневыми эффектами (рис. 1.4.109–1.4.111). Моделям придавали выраженную позу, чаще всего надрывно-трагического характера, атмосфера должна была передавать драматичную надломленность и напряжение. Применяются театральные приемы организации композиции кадра.

Фотография следует новаторским экспериментам в театре, кино и балете, где уже применяется биомеханика В. Мейерхольда с резкими движениями и жестами, передающими настроение. Первые фильмы жанра «нуар» также выстраивались на передаче темного напряжения и тревожности. Многие кинокадры – также произведения экспрессионистической фотографии (рис. 1.4.112, 1.4.113).

Экспрессионизм оказал влияние на творчество многих фотографов послевоенного времени (рис. 1.4.114). Например, выразительно экспрессионистичны снимки Лириан Бассман (рис. 1.4.115, 1.4.116). В направлении экспрессионизма работают и современные фотографы (рис. 1.4.117). Абстрактный экспрессионизм второй половины XX в. также оказал влияние на экспериментальную абстрактную фотографию современности (рис. 1.4.118).



*Рис. 1.4.109. Экспрессионизм. 1920-е гг.  
pinterest.com*



*Рис. 1.4.110. Ф. Вудман. Ландшафт.  
1930-е гг. pinterest.com*



*Рис. 1.4.111. М. Нанпельбаум. Портрет М. Зоценко. 1924 г.*



*Рис. 1.4.112. Кадр из фильма К. Вейд  
и Л. Даговер «Кабинет доктора Калигали».  
1920 г. fineartamerica.com*



*Рис. 1.4.113. Кадр из фильма Ф. В. Мурнау  
«Фауст». 1926 г. fineartamerica.com*



*Рис. 1.4.114. Х. Ньютон. Курение.  
Париж. 1975 г.*



*Рис. 1.4.115. Л. Бассман. Портрет.  
1950–1970-е гг. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 1.4.116. Л. Бассман. Портреты. 1950–1970-е гг. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 1.4.117. А. Попова. Экспрессия. aleszja.com*



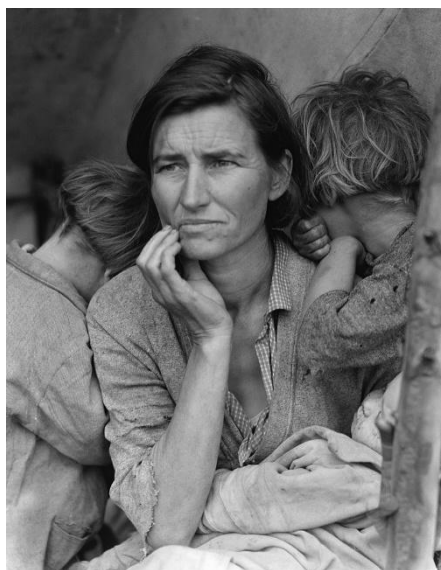
*Рис. 1.4.118. А. Гарсия-Аликс. Неустовый экспрессионизм. 1950–1970-е гг. tamm-mdf.ru*

### ***Документальная и социальная фотография***

Документальная фотография направлена на запечатление достоверных событий и закрепила в жанре сюжетной (репортажной) и поджанре уличной фотографии.

Первые документальные фотографии возникли сразу после ее изобретения. Шарль Нэрг создавал снимки городской жизни Парижа уже в 1850-х гг. Роджер Фентон был первым военным репортажным фотографом, снимавшим Крымскую войну 1853–1856 гг., а Тимоти О'Салливан стал известен снимками Гражданской войны в США. Уже в то время фотографы столкнулись с противоречием в донесении смысла снимка: подлинные военные снимки говорили не о возвышенном и величественном и не воспринимались как художественные. Кроме того, пытаясь выразить трагическое, следовало создавать постановочные сцены. К началу XX в. документальная фотография приобрела социальную функцию, критически высвечивая «неудобные» фрагменты жизни, тем самым приобретая свое истинное предназначение (рис. 1.4.119–1.4.168).

Испытывая влияние направлений прямой фотографии и Нового видения, фотореализм документальной фотографии стал инструментом донесения социальной проблематики. Но документальная фотография подвергалась критике: ведь раскрытие смысла зависело от убеждений фотографа и заказчиков фоторепортажа. Фотография могла выступать инструментом для общественных манипуляций, вызывая эмоциональную реакцию и побуждая к действию. Действительно, документальная фотография может быть тенденциозна, как тенденциозна по определению пропагандистская фотография, следующая конкретной идеологии.



*Рис. 1.4.119. Д. Ланж.  
Многодетная мать.  
Великая депрессия. США. 1936 г.*



*Рис. 1.4.120. Ч. К. Эббетс (?).  
Обед на небоскребе. США.  
1932 г.*



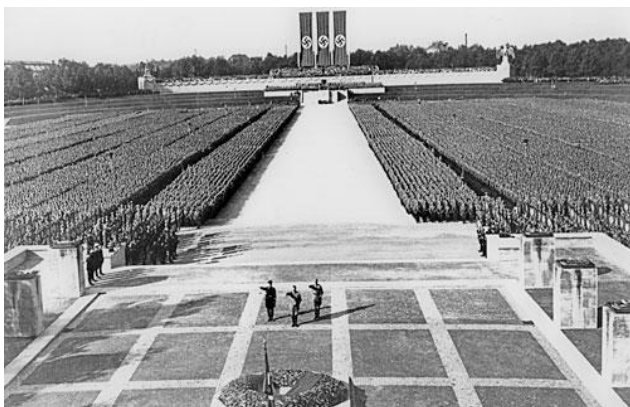
*Рис. 1.4.121. Л. Миллер. Бездомные  
девочки в Будапеште. Венгрия. 1946 г.  
cateralabs.org*



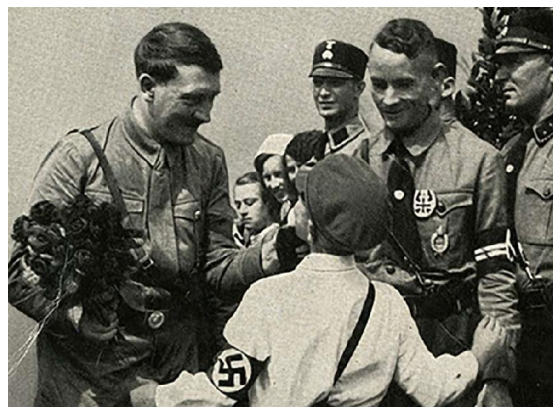
*Рис. 1.4.122. М. Ривера-Ортис.  
Африка. 2000-е гг.  
photopoint.com*

## *Пропагандистская фотография*

Пропагандистская фотография в узком смысле направлена на документальное утверждение господствующей политической системы или идеологии, а в широком – на выражение восхваляющего образа успешного и процветающего объекта фотографирования (страны, политической системы, социальной прослойки, культуры, организации, группы, отдельной личности). Она отличается выраженной тенденциозностью, пафосностью, ее содержание меняется вместе с изменениями идеологических установок. Такая фотография представляет определенный исторический интерес, раскрывая официальные стороны жизни страны, социальной группы, организации и даже семьи.



*Рис. 1.4.123. Митинг съезда НСДАП.  
Германия. 1937 г. idelreal.org*



*Рис. 1.4.124. А. Гитлер с детьми 1930-е гг.  
nationalww2museum.org*



*Рис. 1.4.125. Парад в Северной Корее.  
2010-е гг. korrespondent.net*



*Рис. 1.4.126. Ким Чен Ын с детьми.  
2010-е гг.*

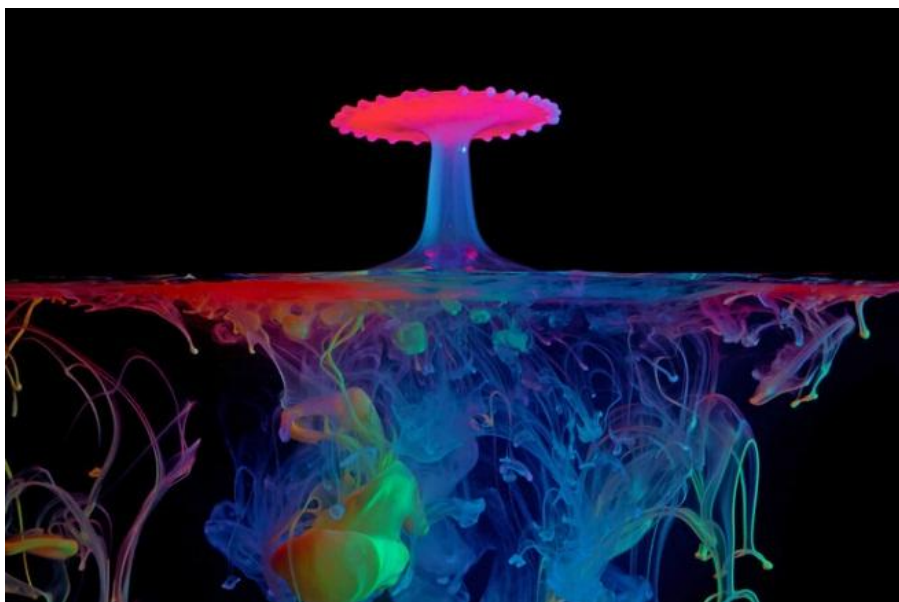
Большое значение пропагандистской фотографии всегда придается в тоталитарных государствах, где она должна свидетельствовать единство правительства и народа, военные, экономические и социальные достижения (рис. 1.4.123–

1.4.126). На такой фотографии люди должны представлять уверенными в будущем и счастливыми. Нередко пропагандистская фотография отличается постановочностью. Также в пропагандистской фотографии сложились шаблонные сюжеты: военные парады и митинги, встречи вождя с работниками, детьми, псевдо-семейные эпизоды простой жизни лидеров.

Установка на документирование счастья и процветания характерна и для пропагандистской фотографии в широком смысле ее понимания: фотографии корпоративного характера прославляют организацию, строго следуют корпоративному имиджу, люди на таких фотографиях выражают счастье, уверенность, материальный достаток. Демонстрация семейного благополучия, личного статуса, красоты, силы и здоровья – это риторика пропагандистской фотографии, направленная на распространение имиджевых установок. Из-за такой направленности пропагандистская фотография всегда использует и опирается на общепринятые приемы выражения имиджа, поэтому предельно шаблонна и ограничена в творческой интерпретации.

### ***Абстрактная и концептуальная фотография***

Абстрактная фотография зародилась на волне авангардизма первой половины XX в. и активно используется фотохудожниками-концептуалистами в наше время. Абстрактная фотография отличается отсутствием сюжета, изобразительных и предметных мотивов, напоминая формальные композиции или полотна художников-абстракционистов. Ее художественное содержание заключается в непосредственном отношении пятен, форм, линий, плоскостей и фактур, получаемого либо в процессе съемки, либо применением техник съемки, устраняющих предметность. Поскольку с удалением изобразительности фотограф сталкивается с сугубо композиционными средствами образной выразительности (ритм, контраст, тождество и др.), они-то и являются главными характеристиками снимка – цвет, форма, пластика, фактура становятся самостоятельными элементами художественного контента изображения (рис. 1.4.127–1.4.131).



*Рис. 1.4.127. К. Уайт. Эклектичные сны. poavokado.com*



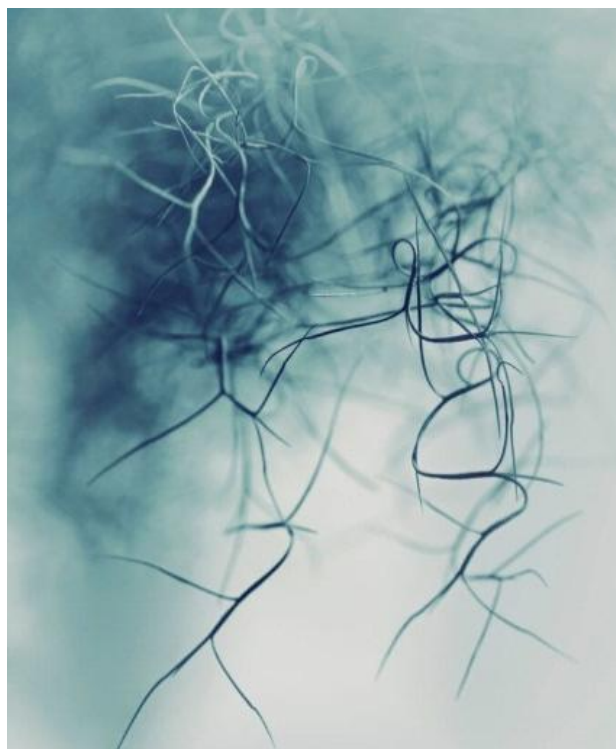
*Рис. 1.4.128. В. Багно. Фотоабстракция. rospfoto.com*



*Рис. 1.4.129. К. Ноулз. Абстрактный звездный поезд. poavokado.com*



*Рис. 1.4.130. Дж. МакЛарнан. Действительно мокрое окно. poavokado.com*



*Рис. 1.4.131. Элизме. Поэзия природы. noavokado.com*

Постмодернизм, как культурная эпоха, также обозначил себя в развитии фотографии, так как согласно диалектики отрицания отрицания, отталкивался от жестких концепций модернизма и неомодернизма в пользу эстетики модерна с его чувственным приоритетом, но вместе с тем обозначил себя и совершенно новыми художественными явлениями и методами. Практически любое новое течение в искусстве затем отражалось в фотоискусстве: вслед за живописью цветных полей зарождается и крупноформатная фотография, изображающая абстрактные цветные композиции; оп-арт подвиг фотографов на передачу кинетических эффектов и оптических иллюзий; поп-арт сформировал стилистику яркой цветной фотографии, напоминающей рекламные плакаты.

Совершенствование технологий цветной фотографии совпало по временным рамкам с наступлением постмодернизма, поэтому цветной формат и цифровые технологии 1990-х гг. активно применялись для расширения языка выразительности фотоискусства.

Художественный концептуализм отразился в фотопроектах, как в ракурсе технологий съемки, так и в ракурсе содержания фотоконцепций. Так сформировалась концептуальная фотография, основанная в том числе на внедрении

игрового принципа: фотопроект – это игра фотографа со зрителем. Для обеспечения таких игр фотовыставки уже не ограничивались только развешенными в рамках снимками: фотографии, если и вывешивались, то согласно концепции, могли лежать под ногами, висеть на нитках, быть скрученными в спиральный лабиринт, по которому проходит зритель, и т. п. Так увеличивалась аттрактивность фотоискусства.

Фотохудожники «играют» с жанрами и направлениями фотографии, нередко иронично выдавая одно за другое. Так, Джефф Уолл «развлекается» в документальную фотографию и кино, создав «кинематографический метод»: крупноформатные фотографии напоминают кадры из фильмов, но на самом деле это тщательные постановочные и срежиссированные снимки, имитирующие документальные. Уолл снимает фотографии на крупноформатную камеру, печатает изображения на прозрачной пленке и помещает в лайтбокс с подсветкой, создавая иллюзию пребывания в кадре (рис. 1.4.132, 1.4.133). Например, размер лайтбокса его работы 2006 г. «У входа в ночной клуб» составляет 2,3 x 3,6 м (рис. 1.4.134, крайний левый лайтбокс).

Иногда концепции – это игровое «надувательство» зрителя: экспозиция в темной комнате представляла собой выставку 36 кадров, отпечатанных с полностью засвеченной пленки. Подобные концепции не могут избежать критики: за радикальной подачей скрывается эстетическая пустота.



*Рис. 1.4.132. Дж. Уолл. После «Невидимки» Ральфа Элисона. Пролог. 1999-2000 гг.  
journal.foto.ua*



*Рис. 1.4.133. Дж. Уолл. Говорят мертвые солдаты. Афганистан. 1986 г. 1992 г.  
journal.foto.ua*

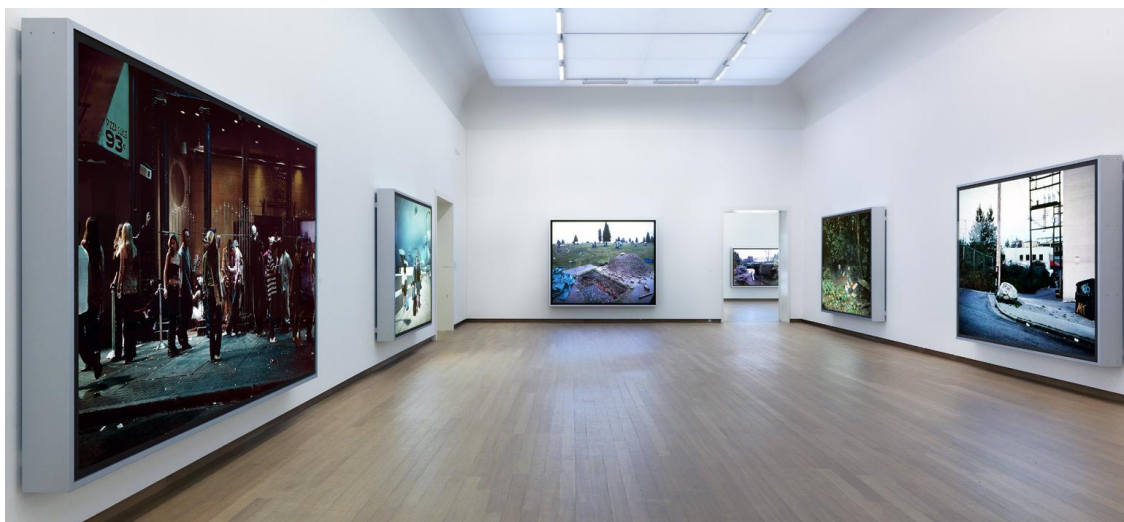


Рис. 1.4.134. Дж. Уолл. Вид экспозиции. 74foto.ru

Коллаж и фотомонтаж – частые приемы в современной фотографии, которые стали доступными благодаря графическим редакторам компьютеров.

Цифровые технологии также облегчили редактирование фотографий, включая программы-бьютификаторы на смартфонах. Доступность простых решений способствовала возрастанию ценности подлинной фотографии, как результата искусства фотографа, его личного авторского художественного вклада и взгляда. Поэтому пока одни мастера продолжают искать выразительность посредством цифровой обработки, то другие следуют направлению прямой фотографии, используют аналоговые фотопроецессы, включая их исторические виды, даже дагерротипию и *стеноп* (*пинхол*) – съемку камерой без объектива.

Например, Андреас Геффеллер в серии «Наблюдения» (2002–2009 гг.) создает фотоколлажи из снимков, сделанных с поверхности, но получает вид сверху в такой форме, которая недоступна никому для обозрения в действительности. Дэвид Хокни из поляроидных снимков создавал коллажи в стиле кубизма, а Барбара Крюгер на заимствованные из СМИ фотографии наносит типографику в стиле конструктивизма.

Рут Блис Люксембург создает ночные городские пейзажи при помощи длительной экспозиции (20 минут и более), получая живописные эффекты (рис. 1.4.135). Михаэль Уэсли снимает архитектуру без объектива в технике стеноп на камеру, закрепленную на тяжелых штативах, с экспозицией в течение 2-3 и даже

6 лет, получая наслаждения строящихся или исчезающих зданий (рис. 1.4.136, 1.4.137). Также известна его серия натюрмортов, снятых на длинной выдержке, показывающих процесс увядания букета (рис. 1.4.138).

Гари Шнайдер получает фотопортреты в темноте с перемещаемым вокруг натурщика слабым источником света с экспозицией в 8 минут. Ричард Лиройед снимает крупноформатные натюрморты и портреты, применяя архаичную камеру-обскуру, получая снимки повышенной резкости (рис. 1.4.139).



*Рис. 1.4.135. Р. Блис Люксембург.  
Ночной пейзаж.  
oscarenfotos.com*



*Рис. 1.4.136. М. Уэсли. Реконструкция  
Потсдамской площади. 2007 г.  
notebene.ucoz.ru*



*Рис. 1.4.137. М. Уэсли. Реконструкция  
Музея современного искусства.  
Нью-Йорк. notebene.ucoz.ru*



*Рис. 1.4.138. М. Уэсли. Натюрморт. 2007 г.  
notebene.ucoz.ru*



Рис. 1.4.139. Р. Лиройед. Портрет. 2010-е гг. [photographer.ru](http://photographer.ru)



Рис. 1.4.140. Й. Нойманн. Работа мечты. 1976 г.

С 1956 г. экспериментирует с химической обработкой фотобумаги для абстрактной фотографии Пьер Корде, назвавший свою технику *химограммой*. Йозеф Нойманн продолжил изучение химограммы, создавая выразительные композиции (рис. 1.4.140). В технике изогелии и наложения работает Олег Малеваный, превращая фотографии в картины (рис. 1.4.141).



Рис. 1.4.141. О. Малеваный. Фреска. Наложение. 1974 г. [birdinflight.com](http://birdinflight.com)

Цитата, как признак художественного образа постмодернизма, также применяется в фотографии как методически, так и тематически. Произведения

Джэффа Уолла, Шерон Кор создают фотографии с аллюзиями на классические живописные произведения, минималистические натюрморты Вадима Гущина напоминают супрематическую живопись.

Формой цитирования можно считать *априприацию*: включение в фотографию других фотографий – от случайно найденных и без авторства, автоматических снимков с камер слежения, до авторских в новое фотоизображение. Так, Билли Армстронг переснимает картины и фотографии вне фокуса, а также коллажирует их; Борис Михайлов вручную раскрашивает случайно найденные снимки, придавая им новый смысл; Кеннет Джозефсон снимает серию «Фотографии в фотографии», получая интертекстуальную переключку. Нередко фото-трансформации направлены в ироничном направлении, что также характерно для постмодернизма.

Концептуализм в фотоискусстве проявился в тематическом плане: у белорусского фотохудожника Игоря Савченко серия снимков сопровождается авторскими текстами под ними; Эд Рушей создает в 1962 г. знаменитую серию «26 бензоколонок», а Вольфганг Тильманс в 1997 г. – серию «56 видов «Конкорда»; Дуглас Хюблер выставил в 1970 г. серию из 12 снимков, которые он делал каждые две минуты из окна движущейся машины. Концептуальные серии могли касаться практически всего: снимки предметов только желтого цвета, снимки цифр, канализационных люков, проводов, случайный снимок каждый раз, когда раздается сирена, и т. д.

### ***Ломография***

Ломография – направление современной аналоговой фотографии, декларирующее изображение жизни такой, какая она есть со всеми изъянами, включая искажения, возникшие в процессе съемки или проявления, используя заведомо некачественные снимки или снимки, снятые с нехарактерных ракурсов. В ломографии отсутствуют требования к правдоподобной передаче цвета, резкости, равномерной плотности и контрастности кадра.

В 1984 г. в СССР был выпущен в производство фотоаппарат «ЛОМО LC-A», давший название жанру. В 1990-е гг. студенты из Вены М. Фигель и В. Странзингер привезли фотокамеры и снимки, сделанные с их помощью, в Европу, положив начало движению ломографов. Тогда же был сформулирован художественный манифест ломографии, в том числе концепция экспозиционных ломо-стен – плоскостей, куда в разнородном порядке наклеиваются снимки. Ломография понимается как образ жизни с отважным и любопытным взглядом на нее. Девиз сообщества – «love and motion» («любовь и движение») – происходит от интерпретации слова «LoMo» Фотографии можно воспринимать по отдельности либо в совокупности для передачи смысла серии.

Было создано Международной ломографическое общество со штаб-квартирой в Вене. В 1997 г. в Мадриде прошел Всемирный конгресс ломографии, представивший около 35 000 фотографий. Также существует сайт, полностью посвященный ломографическому искусству.

Ломографические фотографии, обязательно снятые на пленку, обладают специфическим характером изображения, которое практически не учитывает документальность снимаемого, но с акцентом на выражение непосредственности и фотографический эксперимент (рис. 1.4.142–1.4.145). Дефекты съемки, царапины негатива, засвечивание, повторная экспозиция и неравномерность проявления не воспринимаются изъяном, часто являясь дополнительным элементом композиции и художественным приемом. Изъяны дают свободу от условности, но ошибочно полагать, что их появление является самоцелью. Они демонстрируют естественность съемки и выражают идею одномоментно запечатлеть ситуацию без предварительной постановки и режиссуры, характерной для коммерческой и профессиональной фотографии.

Современная фотография представлена аналоговой и цифровой фотографией, всеми фотографическими процессами и техниками, жанрами и поджанрами. Развита коммерческая, профессиональная и любительская фотография. Генезис направлений фотографии показывает ее многообразие,

многофункциональность и незаменимость в фотоискусстве, науке, рекламе, бизнесе, сферах досуга и развлечения.



*Рис. 1.4.142. Satomi. Портрет. 2010-е гг.  
lookatme.ru*



*Рис. 1.4.143. Kristianj. Птицы. 2010-е гг.  
lookatme.ru*



*Рис. 1.4.144. М. Андриансен. Без названия. 2011 г.  
veryimportantlot.com*



Рис. 1.4.145. Х. Фолькмер. Без названия. 2012 г. [veryimportantlot.com](http://veryimportantlot.com)

## ТЕМА 2. Фототехника и фотосъемка

### *Классификация фотоаппаратов*

Фотоаппараты классифицируются по формату кадра и принципу устройства механизма фотокамеры.

Под форматом кадра имеется в виду размер фотоматериала (фотопленки или пластины) или цифровой матрицы, за счет которой происходит «захват» изображения (рис. 2.1). Исходя из формата фотокамеры группируются в три категории: крупноформатные, среднеформатные и малоформатные камеры. К крупноформатным камерам относятся аппараты, имеющие кадр размером 6,5х9 см и больше. Камеры форматом 13х18 и более массивные и называются павильонными. Крупноформатные камеры являются аналоговыми, снимают на пленку или другие физические носители (стеклянные и металлические пластины).

Среднеформатные камеры имеют размер кадра от 48х36 мм до 6х9 см. Наиболее распространенные пленочные среднеформатные камеры имеют формат 6х6 и 6х9 см. Данный класс камер может быть как цифровым, так и пленочным, но цифровые фотокамеры имеют меньший формат кадра. Особенностью среднеформатных камер является наличие моделей с модульной системой, позволяющей менять пленку, заменяя так называемый «задник». Теперь

применяются цифровые задники, где вместо пленки стоит цифровая матрица и электроника для записи и обработки изображения.

Наиболее распространенным видом фотоаппаратов являются малоформатные, имеющие формат 24x36 мм и менее. Также их называют «киноплёночными», так как они использовали пленку киноформата 35, 24 и 8 мм. Увеличение качества пленки обусловило популярность формата 36x24 мм, обеспечивающего оптимальное качество снимков небольших размеров.

Цифровые камеры с матрицей 24x36 мм называют полнокадровыми, так как они покрывают весь 35 мм кадр. Распространены и так называемые «кроп-камеры» (*crop* – кадрировать, отрезать часть изображения), которые делятся на стор (x1.5 для основных систем и 1.6 у Canon), micro 4/3 и далее относительно размера диагонали сенсора. Для любительской и профессиональной работы подходят кроп-камеры до формата 4/3, а также полнокадровые фотоаппараты. Самые распространенные малоформатные камеры – фотокамеры, встроенные в мобильные телефоны и смартфоны.

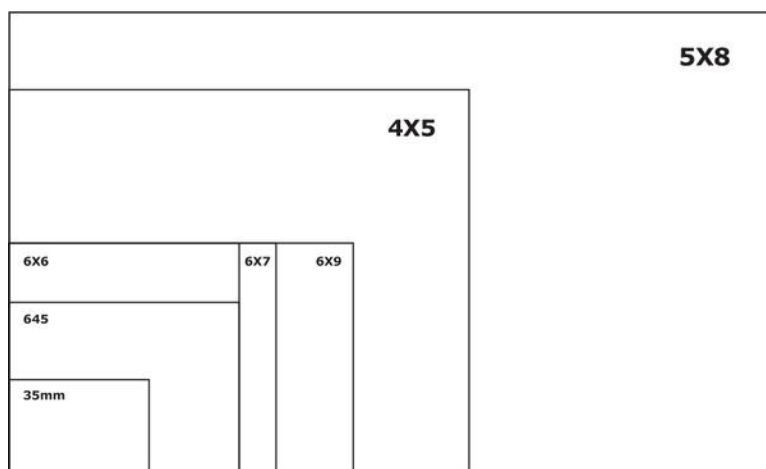


Рис. 2.1. Схема относительных размеров форматов кадра

Также фотоаппараты классифицируются по конструкции визирно-дальномерной системы – видоискателя – устройства для определения кадра фотографом. Выделяют аппараты без прямого визирования, шкальные, дальномерные, зеркальные и беззеркальные цифровые фотоаппараты.

Фотоаппараты прямого визирования – представители крупноформатных камер и видоискателя не имеют: кадр непосредственно наблюдается и компоуется на плоскости с пластиной для фотографирования.

Шкальные фотоаппараты обладают простым видоискателем, который показывает приблизительное и смещенное поле кадра из-за несовпадения осей объектива и видоискателя. Наведение на фокус осуществляется по шкале расстояний, давшей название данному типу камер.

Дальномерные фотокамеры получили название от оптического дальномера – устройства, позволяющего рассчитать дистанцию фокусировки и отображать в видоискателе специальный маркер или сетку, по которой легко навести резкость на объект съемки. В данных камерах также присутствует смещение кадра в видоискателе.

Зеркальные фотоаппараты оснащены системой зеркал и призмой, которая позволяет точно определять кадр и композицию объекта съемки непосредственно через объектив фотоаппарата.

Беззеркальные цифровые фотоаппараты схожи со шкальными: изображение считывается с матрицы фотоаппарата и выводится на дисплей, что позволяет видеть кадр идентичный будущему снимку. Некоторые современные цифровые зеркальные камеры обладают режимом *Live-view*, который превращает их в беззеркальный фотоаппарат.

Также укажем фотокамеры специфических решений вне классификации, часто узкоспециализированные и редкие, например, камеры моментальной съемки (*Polaroid, Fujifilm Instax*) и панорамные фотоаппараты, захватывающие на стандартную пленку кадр с площадью нескольких стандартных, где изображение снято под очень широким углом.

### ***Конструкция фотоаппаратов. Диафрагма, выдержка, светочувствительность***

Конструкции большинства современных фотоаппаратов включают в себя следующие основные детали: светоприемник (пленка, стеклянная или

металлическая пластина со светочувствительной эмульсией, цифровая матрица), затвор, видоискатель, экспонометр и объектив. Существуют и упрощенные конструкции, состоящие из фотоматериала и примитивного объектива, что достаточно для создания фотографии в технике пинхол.

Светоприемник для аналоговой или цифровой камер имеет важнейшее свойство – светочувствительность, отвечающее за количество света, необходимого для получения снимка при прочих равных параметрах. Принят международный стандарт ISO и соответствующая единица измерения светочувствительности – ISO. Чем выше значение ISO, тем выше чувствительность. Отношение изменения яркости изображения в ISO выглядит следующим образом: изменение текущего значения в 2 раза приводит к изменению яркости изображения также в два раза. Например, ISO 200 ярче, чем ISO 100 в два раза, а ISO 800 в 4 раза ярче чем ISO 200. Значение ISO для пленки или другого аналогового материала и цифровых матриц сопоставимо, но возможны погрешности – аналоговые материалы немного менее чувствительны.

Важная особенность и преимущество цифровых камер – способность изменения чувствительности в любой момент, тогда как для аналоговых материалов смена светочувствительности обеспечивается только сменой пленки. Светочувствительность цифровых камер – это чувствительность матрицы, процессора и алгоритмов декодирования и интерпретации изображения.

Говоря о яркости изображения, отметим термин «шаг чувствительности», также называемый «стопом» или *Ev*: изменение яркости в 2 раза является изменением на 1 стоп – это высокое значение и в большинстве случаев настройка устройств происходит с шагом в 1/3 стопа.

Важно учесть, что при повышении чувствительности начинают возникать артефакты – изображения в виде хроматических и монохроматических шумов. Хроматический шум – дефект, вносящий случайный рисунок в изображение, делая снимок неприятным для восприятия. Монохроматический шум, зависящий от равномерности и крупности рисунка, может выступать как художественное зерно – специальный прием выразительности в фотоискусстве. Также шум создает

оптическую иллюзию снижения резкости изображения. Оба формата шума на фотографиях можно исправить в процессе постобработки в графических редакторах или настройками цифрового фотоаппарата. Отметим, что удаление шума может снизить детализацию снимка и исказить тональную градацию.

Объектив – оптическая система, проецирующая изображение на фотопленку или матрицу фотоаппарата. Объектив определяет угол зрения фотоаппарата – *фокусное расстояние*, имеет диафрагму, определяющую количество света, попадающего на фотоматериал. Также объектив отвечает за фокусировку изображения, минимальную и максимальную дистанцию фокусировки.

Фокусное расстояние объектива обозначается в миллиметрах, отвечает за угол зрения фотоаппарата и перспективу изображения. При классификации объективов используют значение фокусного расстояния 35-миллиметровых камер, так как они являлись самыми распространенными и определили стандарт для фотоиндустрии. Если камера использует фотоматериал крупнее 35 мм, то угол зрения объектива будет шире, а если меньше – то уже.

Объективы бывают как с фиксированным фокусным расстоянием («фиксы», prime-линзы), так и с изменяемым фокусным расстоянием («зум-объективы»). Фикс-объективы обладают лучшим качеством изображения, большей светосилой, меньшей массой и размерами. Зум-объективы более универсальные, но могут уступать по светосиле, отличаться по массе и размерам (рис. 2.2).

Важно отметить, что фокусное расстояние определяет перспективу изображения. Например, есть два снимка, изображающих основной объект, который занимает равное пространство на обоих кадрах и несколько второстепенных на удалении от основного по ширине и глубине. На снимке, где был использован объектив с меньшим фокусным расстоянием, размеры объектов и их расположение будут отличаться от снимка на длиннофокусном объективе: появится эффект уменьшения и удаления форм от основного объекта.



Рис. 2.2. Зум-объективы и фикс-объектив

Объективы делятся на *сверхширокоугольные, широкоугольные, нормальные и длиннофокусные (телефотообъективы)*. Также существуют объективы для макросъемки, чье главное их отличие – высокий коэффициент увеличения объекта.

Помимо распространенных современных объективов следует упомянуть устаревшие, но пригодные для художественной работы системы. *Пинхол* – объектив без линз – корпус с отверстием, через которое изображение проецируется на фоточувствительную пластину. *Монокль* – объектив только с одной собирающей линзой. В современной фотографии он используется из-за характерной картинки как художественный инструмент. *Перископ* – это объектив с двумя одинаковыми менисковыми линзами и диафрагмой между ними. *Триплет* – объектив с тремя линзами, устраняющими все aberrации изображения.

Нормальными объективами считаются линзы, имеющие фокусное расстояние в диапазоне 35–85 мм, а для «фиксов» – 50 мм. Степень «нормальности» определяется относительно угла зрения человека, поэтому критерий несколько размыт: формально угол зрения человека соответствует 50 мм, если взгляд направлен вперед и неподвижен. В реальной ситуации глаза человека подвижны, что позволяет ему разглядывать широкое поле вплоть до 35 мм без поворота головы, а если взгляд будет сосредоточен на объекте, то можно определить фокус взгляда как 85 мм объектив. Таким образом, люди обладают «встроенным

объективом» и его значения определяют диапазон фокусных расстояний для нормальных объективов.

Следовательно, в категорию широкоугольных объективов попадают все объективы, имеющие фокусное расстояние 35 мм и менее, а к длиннофокусным – с фокусным более 85 мм. К сверхширокоугольным объективам относятся объективы, чье фокусное расстояние менее 24 мм – эта категория выделена дополнительно, так как данные объективы дают изображение, находящееся за пределами естественного восприятия – перспективные искажения очень заметны, а поле зрения значительно шире привычного для человека. «Рыбий глаз» (*fisheye*) – подкатегория сверхширокоугольных объективов с очень широким полем (14 мм и менее), создающих сильные сферические искажения (рис. 2.3).

У длиннофокусных объективов фокусное расстояние 85 мм и более. Среди таких объективов можно выделить «портретные» с диапазоном от 85 до 135 мм. Для классической портретной съемки предпочитается данное фокусное расстояние из-за сохранения корректных пропорций без искажающей перспективы. Между тем, для экспериментальной фотографии и поиска нестандартных решений используются другие диапазоны.



Рис. 2.3. Сверхширокоугольный, широкоугольный, нормальный и длиннофокусный объективы

Диафрагма объектива (апертура,  $f$ , «дырка») – это устройство, изменяющее размер отверстия, через которое проходит свет, определяя его пропускаемое количество, и отвечает за глубину резкости изображаемого пространства (ГРИП).

Диафрагма представляет собой устройство, состоящее из нескольких лепестков прямой или скругленной формы, сдвиг которых увеличивает или уменьшает размер отверстия, через которое проходит свет. Обычно более качественная оптика имеет большее количество лепестков. Сильнее открытая диафрагма пропускает больше света, одновременно снижая глубину резкости относительно точки фокуса. Закрытая диафрагма, напротив, позволяет получить большую глубину резкости, однако требует больше света для экспонирования изображения.

Единица измерения значения диафрагмы  $f$  обозначает диаметр относительного отверстия и обозначается цифрами вида  $f1:4.0$  (сокращено  $f4$ ), где 4 – значение диафрагмы. Например, значение диафрагмы  $f2.8$  более открытое, чем  $f5.6$ , что дает большее количество света для получения снимка, однако снизит глубину резкости изображения. Данный параметр необходимо выбирать в зависимости от съемочной ситуации и необходимого результата.

Наиболее открытое значение диафрагмы называется светосилой объектива – чем меньше это значение, тем объектив более светлый и тем меньшей глубиной резкости он обладает. Связывая значение диафрагмы со «светлотой» или шагами яркости изображения, действует то же правило – изменение диафрагмы вдвое изменяет яркость изображения вдвое ( $f1.4$  ярче, чем  $f2.8$  вдвое).

Также важно учитывать, что зум-объективы могут иметь переменное значение открытой диафрагмы в зависимости от фокусного расстояния. Например, объектив 18–55 мм  $f3.5-5.6$  имеет значение диафрагмы  $f3.5$  при фокусном расстоянии в 18 мм, но она «закрывается» до  $f5.6$  при 55 мм, а объектив с маркировкой 18-55 мм  $f2.8$  будет иметь фиксированное значение диафрагмы при любом фокусном расстоянии (рис. 2.4).

Большинство объективов имеют возможность регулировки диафрагмы, где ее наиболее закрытое значение колеблется в пределах  $f16$  –  $f22$  в закрытом положении (при маркировке указывается наиболее «светлое» значение, а детальные параметры описываются в инструкции).

Важно учитывать, что из-за особенностей оптики все объективы имеют значение диафрагмы, при котором они обладают наиболее высокой резкостью.

Как правило это значение находится в диапазоне f8–f11. При значительных значениях закрытия диафрагмы возможно смягчение картинки и появление ореолов, что характерно в основном для непрофессиональной оптики.

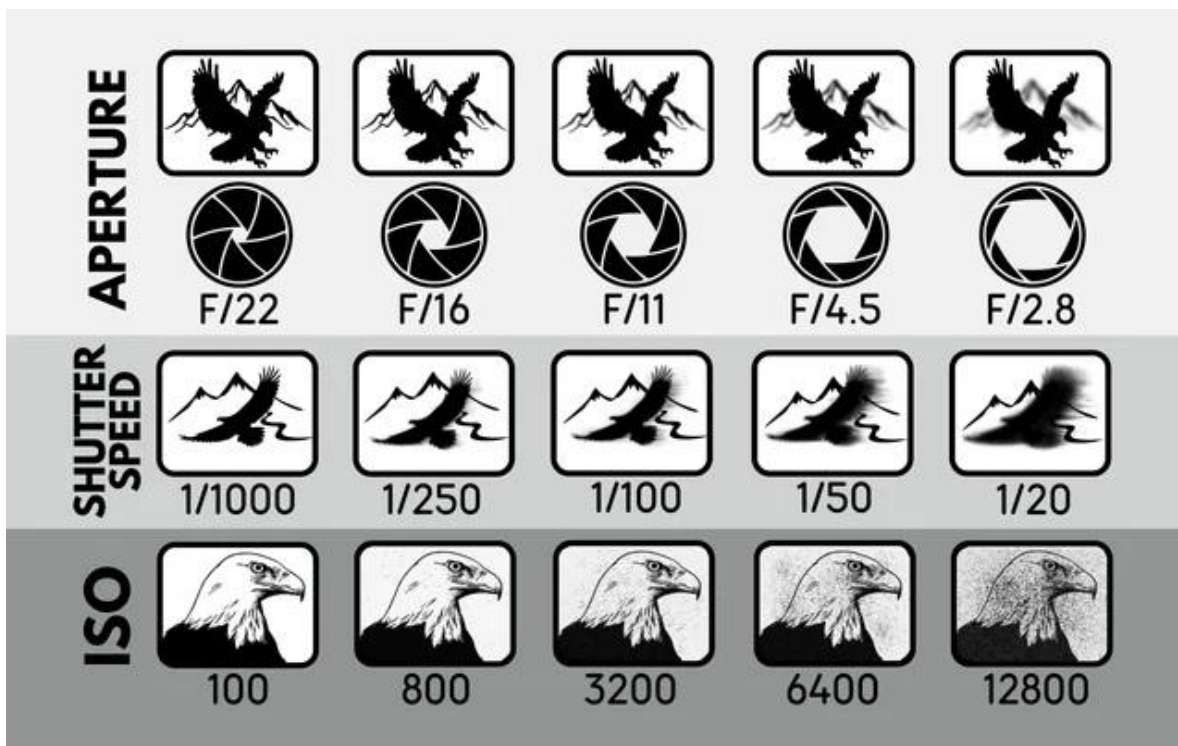


Рис. 2.4. Значения раскрытия диафрагмы, выдержки, светочувствительности, [reddit.com](https://www.reddit.com)

При работе с открытой диафрагмой возможно получение эффекта *боке* – художественного размытия фона. Оптимальный способ получения боке – использование длиннофокусной оптики с высокой светосилой, где расстояние от камеры до объекта съемки будет составлять  $\frac{1}{4}$  и более расстояния между объектом съемки и фоном.

Приемы боке разнообразны: круглое боке получается при использовании объективов со скругленными лепестками диафрагмы, «гайкообразное» – если объектив имеет прямые лепестки. Форма боке может быть любой, если производить съемку через дополнительное отверстие в каком-либо предмете перед объективом, когда форма боке будет соответствовать форме отверстия. Возможны дополнительные эффекты закручивания или смещения, достигаемые конструкциями объективов.

Среди возможных оптических дефектов изображения следует учитывать монохроматические и хроматические aberrации. Монохроматические aberrации возникают из-за большого угла падения света по отношению к линзе – это рассеивает пучок света и в итоге размывает контур объекта. Данные искажения снижают резкость по краям кадра и характерны для широкоугольной оптики.

Хроматические aberrации связаны с дисперсией света (разложении белого света на составляющие) и появляются у контрастных контуров объекта или на границах источников света. Эти aberrации выглядят как цветной (чаще фиолетовый или красноватый) дублирующий контур. В большинстве случаев появление искажений связано с качеством оптики и направлением источников света. Aberrации в современной цифровой технике компенсируются аппаратно, они малозаметны или отсутствуют.

Широкоугольные, сверхширокоугольные, длиннофокусные объективы часто создают геометрические дефекты изображения. Для первых двух типов характерно бочкообразное искажение геометрии объектов, когда происходит изгиб прямых линий к краям кадра по мере их удаления от центра. Для длиннофокусных характерен обратный эффект – линии оказываются вогнутыми по мере удаления от центра. Зум-объективы могут создавать оба искажения в зависимости от фокусного расстояния. В современной технике эти искажения автоматически компенсируются сразу в фотоаппарате, либо устраняются на пост-обработке в графических редакторах.

Характеристикой объектива является *разрешение* – способность показывать детали близкорасположенного объекта. Разрешение можно сравнить с детализацией – чем выше разрешение объектива, тем больше мелких деталей получится различить у объекта съемки. Данная характеристика описывается в документации производителя. Для современной оптики параметр разрешения не является существенным, но он важен при работе с оптикой старше 1990-х гг.

*Затвор* – устройство, управляющее временем падения света на матрицу или пленку. Этот промежуток времени называется *экспозицией*, *выдержкой* или

скоростью затвора, а измеряется в долях секунды, секундах и даже часах для специфических съемок или получения художественных эффектов.

В зависимости от конструкции системы затвор может быть встроен как в камеру, так и в объектив. Затворы разделяются по принципу действия на: *лепестковые (апертурные)*, *шторные (фокальные)* и *электронные* для цифровых камер.

Лепестковые затворы состоят из нескольких лепестков; их особенность – возможность экспонировать всю площадь кадра одновременно и равномерно. Лепестковые затворы компактны, просты по конструкции, не создают вибрации камеры, но их конструкция требует установки в объектив, что доставляет сложности при производстве камер со сменной оптикой.

Шторные затворы устанавливаются ближе к фокальной плоскости, то есть к точке, куда проецируется изображение (к пленке или матрице), отсюда и официальное название устройства – фокальный затвор. Шторный затвор состоит из двух шторок, которые движутся в момент снимка с постоянной скоростью, а выдержка изменяется расстоянием между шторками. В таком случае кадр захватывается не целиком – по нему проходит полоса света, постепенно заполняя весь снимок, за счет чего возможны искажения движущихся объектов. Зато данные затворы позволяют обрабатывать очень короткие выдержки вплоть до 1/16000 секунды.

Электронные затворы работают по принципу записи сигнала с матрицы фотоаппарата в определенный момент времени, не имеют механических частей, бесшумны, способны обрабатывать сверхкороткие выдержки и позволяют вести съемку с частотой кадров большей, чем у механических затворов. Но при использовании электронного затвора при съемке движущихся объектов может возникать эффект «*rolling shutter*» (*роллин шаттер*): наклонившиеся столбы или деревья, скошенные движущиеся объекты. Причина возникновения эффекта – построчное считывание сигнала с матрицы занимает определенное время, а при быстром движении разные пиксели фиксируют разную фазу движения.

Аналоговые камеры оснащены лепестковым или шторным типом затвора. Некоторые системы снабжены обоими типами для оптимального выбора съемки

в зависимости от ситуации. Современные цифровые камеры в форме фотоаппарата имеют комбинацию шторного затвора и электронного затвора, но существуют модели только со шторным затвором или только с электронным затвором. Цифровые камеры с лепестковым затвором редки, в основном это среднеформатные системы либо уникальные модели. Фотокамеры смартфонов оснащены электронными затворами.

*Видоискатель* – устройство для наблюдения объекта съемки и определения границ кадра. Видоискатель может предоставлять дополнительную информацию (о параметрах кадра, шкалу фокусировки и пр.) и конструктивно бывает рамочным, телескопическим, зеркальным и электронным (рис. 2.5).

Рамочный видоискатель – наиболее примитивный из всех, представляет собой два отверстия: малое, через которое смотрит фотограф, и большее, имеющее форму кадра, что позволяет приблизительно компоновать кадр. Телескопический видоискатель состоит из двух линз, обладает большей точностью, а также может содержать одну или несколько рамок поля кадра, так как сам видоискатель показывает поле шире, попадающего в кадр. На дальномерных камерах в видоискателе размещается шкала для упрощения фокусировки. Оба типа видоискателей могут иметь смещение изображения относительно реального кадра.

Зеркальный видоискатель позволяет видеть непосредственно сквозь объектив, через который будет сделан снимок. Некоторые пленочные зеркальные фотоаппараты имеют два объектива расположенных друг над другом: один служит для фотографирования, а второй – для работы видоискателя. Данный тип видоискателей обеспечивает точное расположение поля кадра. Часто данные видоискатели содержат дополнительную информационную зону с данными о текущих параметрах фотоаппарата и прочими данными.

Цифровой видоискатель в точности показывает изображение, которое записывает матрица цифрового фотоаппарата, за исключением сценария, где используется импульсный свет. Цифровой видоискатель операционно наиболее гибкий из всех, так как он – дисплей и на нем можно выводить любую информацию для съемки, оптимально настраивать его содержание и способы

отображения данных. Недостатки таких видоискателей: задержка в отображении изображения относительно происходящих событий, что может повлечь пропуск ключевого момента съемки, а также значительное энергопотребление, снижающее время работы цифрового фотоаппарата.



Рис. 2.5. Видоискатели: а) рамочный, б) зеркальный, в) цифровой

Для корректной настройки фотоаппарата нужна отправная точка, способ оценки условий фотосъемки. Для этих целей применяется *экспонетр* – устройство измерения уровня освещенности и яркости сцены, расчета экспозиции и прочих параметров съемки (рис. 2.6).



Рис. 2.6. Внешний экспонетр, fotonn.ru

Экспонетры бывают внешними и встроенными. Внешние экспонетры позволяют измерять как яркость снимаемой сцены, так и ее освещенность. Разница методов в том, что при оценке яркости сцены, оценивается светлота объектов, а при оценке освещенности экспонетр располагается на фотографируемой сцене и определяет интенсивность падающего света. Измерение освещенности является более точным методом, но, внешние экспонетры довольно дорогие устройства, а их применение в репортажной съемке невозможно.

Встроенные в современные фотокамеры экспонометры измеряют только яркость сцены, они не требуют дополнительных затрат и практичны в любых ситуациях. Принцип замера для яркостных экспонометров происходит по аналогии с эталоном в виде нейтрально серого плотностью 20% – такая цель называется серой картой. Экспонометр измеряет сцену так, словно ее яркость идентична яркости серой карты. Сцена может быть светлее или темнее эталона, что требует коррекции настроек относительно показаний экспонометра в сторону осветления или затемнения снимка. Встроенный экспонометр определяет яркость общей сцены, оценивает центральную область или малую точку в центре кадра. Некоторые фотоаппараты имеют режимы интеллектуальной экспозиции или приоритет по самой яркой или темной части кадра.

Современные цифровые камеры позволяют управлять цветом итоговых фотографий. Если в аналоговой фотографии этот вопрос решается выбором пленки и использованием цветных фильтров, то в цифровой фотографии есть возможность установки баланса белого. *Баланс белого* – параметр, отвечающий за соответствие цветовой гаммы изображения объекту цветовой гамме съемки, измеряющийся цветовой температурой в кельвинах.

Если необходимо получить нейтральный баланс (по умолчанию источник света нейтрально белый), то устанавливается значение цветовой температуры равное цветовой температуре источника света. Например, облачный пасмурный день с серым небом будет иметь цветовую температуру, близкую к 5600К, при этом значении цвета объектов не будут искажаться дополнительным оттенком, белый будет белым, серый – серым. Также баланс белого можно использовать для компенсации неудачной температуры света или создания художественных эффектов. Например, если изменить баланс белого описанной сцены в *большую* сторону, она будет иметь холодный оттенок, а если в *меньшую*, то более теплый. Для некоторых ситуаций важно выставить разумный баланс между естественностью и сохранением настроения кадра.

Не все фотоаппараты позволяют изменять баланс белого в кельвинах, иногда присутствуют специальные режимы, обозначенные как «солнечная погода»,

«облачная погода» и пр., которые можно применять для управления балансом белого. Как правило, они устанавливают принудительный диапазон значений баланса белого, соответствующего ситуации, который автоматически выбирается фотоаппаратом. Существует и полностью автоматический режим, определяющий баланс белого, где замер происходит для каждого кадра индивидуально, поэтому серия снимков может иметь различия по температуре. Автоматический режим не будет корректно работать в сложных условиях, где температура света часто меняется, сам цвет освещения далек от нейтрального или близкого к белому.

Также фотокамеры включают в свою конструкцию прочие функциональные узлы и устройства, отличающиеся у аналоговых и цифровых камер. Аналоговые фотокамеры включают конструкции бокса для пленки или фотопластин, механизмы ручной перемотки пленки или автоматической перемотки, механизмы установки экспозиции, автоспуск (позволяет создавать снимки с задержкой в несколько секунд), скобу для крепления к штативу, счетчик кадров. Конструкция профессиональных цифровых и аналоговых фотокамер позволяет менять объективы. В любительских камерах объектив встроенный.

Конструкция цифровых фотокамер может включать расширенные опции управления и функций: управление настройками вспышки, управление оптическим и цифровым зумом, настройки и управление видеосъемкой, аудио динамики, настройки дисплея, опция удаления кадров и корзина для удаленных снимков, кнопки смены режимов видеоискателя (цифрового на дисплее или оптического), настройки фокусировки, отверстие с резьбой для крепления к штативу, бокс для сменного аккумулятора, кнопки управления меню и режимами съемки, разъемы для подключения зарядного устройства и связи с другими цифровыми устройствами (компьютером, смартфоном, монитором), разъем для USB-носителя, слоты для дополнительной или сменной памяти, разъем для подключения синхрокабеля, таймер и автоспуск.

## ***Форматы цифровой фотографии***

Под форматом файла понимается тип электронного документа, сохраняющего итоговый фотоснимок. Наиболее распространенные форматы хранения файлов для цифровых камер: jpg, tiff и raw-форматы. Простейшим и самым распространенным является формат jpeg, который способны воспроизводить все современные цифровые устройства. Формат имеет сравнительно малый электронный размер, но его недостатками являются наименьший диапазон цветов и тонов, из-за используемого алгоритма сжатия файла теряется качество, что может создавать посторонние артефакты, усложнять дальнейшую обработку, делая серьезные изменения, например, изменения цветов, коррекцию тона проблематичными или невозможными. При съемке рекомендуется использовать наивысшие параметры качества jpeg-файлов и все сокращения размера, разрешения и прочие операции производить уже при обработке снимка в графическом редакторе.

Tiff – формат изображения, использующий алгоритм сжатия без потерь, записывающий более широкие динамический диапазон и цветовые профили изображения. Формат имеет большой размер файлов по сравнению с jpeg и RAW, открывается не на всех устройствах, но он оптимально подходит для дальнейшей, в том числе глубокой, обработки изображений.

RAW-файлы, именуемые цифровыми негативами, представляют собой запись первоначального снимка прямо с матрицы камеры и описание условий съемки для дальнейшей расшифровки. Работа с данными файлами напрямую невозможна и требуется конверсия с помощью специальной программы, например *Lightroom*, *CameraRAW*, *CaputreOne*. Файлы имеют наибольший размер из всех, но предлагают широчайший динамический диапазон, значительные возможности коррекции цвета и тона, глубокую обработку и печатную подготовку.

Относительно цифровой и напечатанной на бумаге фотографии возникает разница в цветовых моделях. Цветовая модель – это принцип описания цвета в изображении, наиболее распространенными являются RGB и CMYK модели. CMYK является полиграфической моделью и описывает качество цвета

печатного снимка, когда цвет получается путем сложения основных пигментов на поверхности бумаги.

RGB – цифровая экранная цветовая модель, название которой следует из принципа ее работы на основе трех основных цветов изображения: red – красный, green – зеленый, blue – синий. В отличие от живописной модели, состоящей из красного синего и желтого цветов, здесь основой выступают цвета люминофора – светящегося вещества, используемого в электронных дисплеях. Все цифровые фотокамеры ведут запись изображения в формате RGB, так как они обладают матрицами, состоящими из пикселей, которые воспринимают эти три цвета. Исключение – фотоаппараты с монохромными матрицами, воспринимающими тон, а не цвет.

RGB – это общее наименование принципа вычисления цвета, но существует множество палитр, которые сопоставляют отдельные оттенки с цифровым обозначением и называются цветовыми профилями. Например, наиболее частым вариантом RGB является стандарт sRGB – универсальная палитра для веб-приложений, сайтов, цифровых продуктов, в том числе фотографий для экранного просмотра. Минус данного вида палитры заключается в том, что она имеет наименьший динамический диапазон из всех палитр.

В качестве альтернатив выступают цветовые профили *AdobeRGB* и *ProPhotoRGB*, которые можно встретить в современных фотоаппаратах. Профили используют широкие палитры и позволяют записывать развернутые цветовые и тональные градации, но они являются внутренним стандартом фотоиндустрии и при передаче фотографий потребителю следует произвести их конверсию в sRGB, так как иначе цвет может исказиться в связи с неправильной расшифровкой палитры. Оптимальный способ перевода изображения в sRGB – применение профессиональных программ (*Adobe photoshop, Adobe lightroom, Capture one*), обладающих функцией корректной интерпретации цвета между палитрами и позволяют избежать искажений при конверсии.

Также важным параметром выступает «битность» изображения – показатель разрядности файла в битах, использованных при записи изображения.

Обычно по умолчанию запись идет в 8-бит, однако камеры предоставляют возможность записи 10-, 12-, 14-битных изображений. Разрядность определяет количество записываемых данных, то есть на сколько контрастным будет изображение без потери деталей и на сколько плавными будут тональные переходы. Чем выше битность, тем больше информации. С этим параметром тесно связан термин «*динамический диапазон*». Динамический диапазон – это количественная разница по яркостным тонам, которое содержится в изображении.

Сопоставляя форматы изображений, цветовые пространства и битность важно знать, что:

- Jpeg сохраняет только 8-битные файлы с любым цветовым профилем;
- Tiff сохраняет 8- или 16-битные файлы с любым цветовым профилем;
- RAW сохраняет 8- или 16-битные файлы без привязки к цветовому профилю, так как файл далее расшифровывается специальными алгоритмами.

Выбор формата снимка и параметров сохранения соотносится со скоростью получения снимка, возможностями его глубокой обработки, динамическим диапазоном, объемом памяти носителя, размером самого снимка, целью создания, предполагаемой областью функционирования и формой реализации снимка, например, цифровой или печатной.

Основная цель при фотографировании – получить фотографию с корректной экспозицией изображения. Здесь важно представление о корректности, а не о правильности экспозиции, потому что для решения художественных задач может требоваться неверная экспозиция, определяющая выразительность снимка.

Правильная экспозиция – это выдержка, при которой все объекты на фотографии имеют привычный тон с учетом условий среды. Понятия высокого и низкого ключа означают работу с более светлой или более темной экспозицией для передачи художественной атмосферы снимка. Следовательно, важно знать заранее какой будет экспозиция кадра. Последующая обработка снимка может операционно отрегулировать экспозицию, но вернее определиться и получить задуманный результат сразу.

## *Искусственный свет*

Освещение – важнейшее условие фотоискусства, поэтому часть фототехники – это оборудование работы с освещением и устройства освещения. Немаловажным устройством является фотовспышка, представляющая собой искусственный импульсный источник света, применяющаяся в случае недостатка естественного освещения либо для создания дополнительного освещения и прочих эффектов. Вспышка может быть как встроенной в фотоаппарат, так и внешней.

Встроенные вспышки, как правило, маломощны и выполняют функции компенсации недостатка освещения. В силу расположения относительно оси объектива вспышки могут провоцировать паразитные блики и эффект красных глаз. Внешние вспышки могут устанавливаться на камеру либо на стойки или другие приспособления, что дает большую гибкость настройки освещения, но потребует использование синхрокабелей или радиосинхронизаторов. Их мощность больше встроенных вспышек, и они бывают следующих типов: накамерные вспышки, моноблоки, генераторный свет.

Накамерные вспышки устанавливаются на фотоаппарат посредством специальной скобы на камере – «*башмака*». Он бывает «горячим» и «холодным». Горячий башмак имеет дополнительный контакт, который отвечает за срабатывание вспышки при фотографировании. Холодный применяется для крепления вспышки, а связь между камерой и вспышкой осуществляется посредством синхрокабеля. Большинство современных фотоаппаратов оборудованы горячим башмаком (рис. 2.7).

Процесс связи вспышки с фотоаппаратом называется синхронизацией импульса – так как импульс вспышки очень короткий, важно, чтобы он произошел в момент срабатывания затвора. Также накамерные вспышки часто имеют управление мощностью, изменение ширины луча света, изменение направления луча света (поворот «головы» – блока, в котором установлена лампа и линзы), а также параметров синхронизации с камерой.



*Рис. 2.7. Накамерная фотовспышка и ее «горячий башмак»*

Мощность накамерных вспышек измеряется ведущим числом, которое обозначается в метрах при каком-либо значении ISO, например, 50 м при ISO100. Ведущее число как общая единица вычисляется по формуле «расстояние, умноженное на значение диафрагмы объектива» исходя из того, что мощности импульса должно хватить чтобы получить нормально проэкспонированный снимок усредненного объекта (серой карты). Когда речь идет об указании мощности импульсного прибора, то следует учитывать чувствительность фотоматериала, то есть значения ISO (для современных вспышек используют значение 100, но бывают исключения), а значение диафрагмы указывается равным единице. Поэтому, если у вспышки указано ведущее число 50, это означает, что на полной мощности она сможет проэкспонировать объект при ISO 100 и диафрагме 1 на расстоянии 50 м.

Управление мощностью вспышки осуществляется долями от ее полной мощности: значение 1/1 – полная мощность вспышки, 1/2 – половина. Современные вспышки поддерживают режим TTL, который позволяет производить замер и подсчет необходимой мощности автоматически. Вспышка делает два импульса подряд: первым, с установленными параметрами, камера оценивает яркость сцены и передает вспышке информацию о нужной мощности импульса для корректной экспозиции, после чего следует второй импульс уже необходимой мощности. Метод подходит для ситуаций с ограниченным временем для настройки оборудования. Заметим, что автоматический замер совершает

ошибки, а при съемке портретов человек может прищуриться, реагируя на первый импульс, и тогда на финальном снимке у человека будут прикрыты глаза.

Накамерные вспышки позволяют управлять шириной угла луча, который указывается в миллиметрах, и шкала соответствует фокусному расстоянию объектива 35-миллиметровой камеры. Например, для снимка на 35-миллиметровый фотоаппарат с объективом 50 мм значение ширины луча также устанавливается 50 мм, что экономит мощность вспышки и корректно экспонирует кадр. Для работы с супершироким лучом вспышки используется дополнительный широкоугольный рассеиватель.

Модуль накамерной вспышки, в котором установлена лампа, может вращаться – это позволяет использовать как прямой, так и отраженный свет, с условием компенсации потери яркости.

В некоторых сценах важна синхронизация вспышки. Момент срабатывания задается по открывающей (в начале экспозиции) или по закрывающей шторке (в конце экспозиции). Параметр синхронизации настраивается либо в самой вспышке, либо в фотоаппарате.

Обратим внимание, что длительность импульса настолько мала, что затвор фотоаппарата не влияет на экспозицию и освещенность от вспышки, управляя только яркостью естественного (постоянного) света сцены. Исключение – работа затвора шторного типа при коротких выдержках. Тогда щель между шторками минимальна, кадр не открыт целиком, и импульс осветит часть кадра, образовав темные полосы по краю кадра. Как правило, этот дефект происходит при выдержках короче  $1/250$ , но может проявляться и на выдержках от  $1/160$  в зависимости от оборудования и размеров кадра. Для компенсации дефекта некоторые вспышки имеют стробоскопический режим: вместо одного мощного импульса она производит множество менее мощных, компенсируя эффект не полностью открытого кадра. У лепестковых затворов такая проблема отсутствует.



*Рис. 2.8. Генераторные вспышки:  
 а) комплект Godox AD1200Pro, godox.pro,  
 б) вспышка Godox Witstro AD1200Pro,  
 в) импульсный моноблок Godox GS400II BW, godox.pro*

Следующий тип фотовспышек – *генераторные* (рис. 2.8, а, б). Это система из двух отдельных компонентов – лампы-вспышки и генератора, отвечающего за ее управление и питание. Как правило, данные системы питаются от сети, но бывают снабжены встроенным или подключаемым аккумулятором. Один генератор способен управлять и питать несколько источников света. У генераторных вспышек большая мощность импульса, у них очень короткая перезарядка, высокая стабильность импульса (каждый импульс равен по яркости предыдущему), малая степень изменения цветовой температуры лампы (смена мощности изменяет цвет лампы – чем меньше мощность, тем теплее свет).

В отличие от накамерных вспышек, генераторный свет и моноблоки оборудованы источником пилотного света – лампой постоянного света, которая позволяет оценить сцену до фотографирования.

Главной особенностью системы является возможность применения модификаторов света – насадок, устанавливаемых на лампы для изменения качества света. Отметим, что с помощью переходника возможно использование модификаторов и на накамерных вспышках, но их малая мощность снижает возможности модификаторов. Для генераторного света и моноблоков мощность измеряется в джоулях/сек; упрощенно указывают значение в Дж. Принцип регулировки мощности такой же, как и для накамерных вспышек. У моноблоков и

генераторного света зум лампы отсутствует, эту функцию выполняют модификаторы света.

*Моноблоки* – импульсные источники света, гибриды накамерных вспышек и генераторного света (рис. 2.8, в). В корпусе моноблока установлены генератор и источник света, органы управления. Моноблоки в основном питаются от сети, имеют большую мощность по сравнению с накамерными вспышками и могут использовать модификаторы света. Существуют модели со встроенным аккумулятором для выездных съемок.

Синхронизация вспышек, не установленных на фотоаппарат, осуществляется несколькими способами: с помощью синхрокабеля, по импульсу встроенной вспышки, оптическому синхронизатору или радиосинхронизатору.

При синхронизации по синхрокабелю важно, чтобы в фотоаппарате был разъем для его подключения. Это самый старый и надежный способ подключения, чей недостаток – мешающие съемке провода. Синхронизация по встроенной вспышке работает по следующему принципу: когда срабатывает вспышка в фотоаппарате, импульс фиксируют моноблоки с помощью светоловушки и они срабатывают с минимальной задержкой, относительно точно синхронизируя затвор и внешние источники света. Минус системы связан с несколькими факторами: если встроенная вспышка использует более одного импульса, то есть риск рассинхронизации, так как не все моноблоки оборудованы технологией компенсации. Также проблему может создать слишком яркий импульс встроенной вспышки, оказав негативное влияние на светотеневой рисунок.

При синхронизации с помощью оптического синхронизатора (рис. 2.9, а) описанная проблема отсутствует, он работает по тому же принципу, что и синхронизация по встроенной вспышке, но производит один инфракрасный импульс, что делает его невидимым при съемке в нормальных условиях. Для работы с таким типом синхронизаторов требуется «горячий башмак» на камере или «холодный башмак» и разъем для синхрокабеля на фотоаппарате. Минусы системы: недостаточная надежность срабатывания; инфракрасный импульс

бывает недостаточно ярким, может быть перекрыт препятствием, из-за чего светоловушка его не обнаружит, и вспышка не сработает.



*Рис. 2.9. Синхронизаторы:*

- а) оптический синхронизатор TR-3 от GRIFON, fotoland.by,*
- б) комплект радиосинхронизатора Yongnuo RF-602 – трансмиттер и приемник, shtepsel.com,*
- в) пульт-радиосинхронизатор Godox XproII N для Nikon, godox.pro*

Наиболее надежным способом синхронизации является использование радиосинхронизаторов (рис. 2.9, б, в), которые не срабатывают от паразитных импульсов, позволяют выбрать параметры, не конфликтующие с другими радиосинхронизаторами, если происходит несколько съемок. Радиосинхронизаторы позволяют дистанционно управлять параметрами освещения.

Помимо импульсных источников света для фотографии, а чаще для видеосъемки, используются постоянные источники света. Их отличием, кроме постоянного света, является еще характер света. Свет импульсных приборов обладает большей энергией (проникающей способностью через поверхность предмета), особенно при использовании больших мощностей, что меняет вид поверхностей, снятых в таком освещении. Поверхности, снятые в таком свете, кажутся неестественными, выглядят непривычно, потому что даже естественный свет часто имеет меньшую энергию.

Постоянные источники света можно разделить по типу используемых ламп: с лампами накаливания, люминесцентными энергосберегающими лампами и со светодиодами. Постоянный свет ламп накаливания обладает полным спектром излучаемых цветов, но имеет невысокую яркость, ощутимо нагревает поверхности, обычно имеет теплую цветовую температуру.

Особенность энергосберегающих, светодиодных и люминесцентных ламп в том, что они излучают не полный спектр белого света, что субъективно воспринимается как ощущение серости объектов или недостатка яркости. В действительности эти лампы хорошо излучают сине-зеленый спектр, а красный – слабее, чем и вызваны субъективные ощущения.

В фотографии возможность записать нужные оттенки отсутствует изначально: даже при помощи цветокоррекции вернуть цвета и оттенки часто невозможно. Чтобы не оказаться в такой ситуации, при выборе источников света следует проверить значение CRI – индекс излучаемого света, которое часто находится в районе 70 единиц, тогда как для профессиональной работы предпочтительны значения более 95 единиц. Если на источнике света CRI не указан, то его значение невелико и лучше отказаться от выбора такой лампы. Также важно проверить свечение красного диапазона, потому что CRI 80 не гарантирует его наличие. Это можно сделать, направив лампу на компакт-диск и оценив радужные переливы: градиенты между цветами должны быть плавными, а палитра – включать все цвета спектра.

Светодиодные источники света, помимо особенностей излучаемого диапазона, имеют важное свойство – возможность регулировки цветовой температуры в широком диапазоне. Если источник света заявлен как белый, то он может иметь регулировку между холодным и теплым белым. Есть модели, излучающие очень тонкие оттенки и насыщенные чистые цвета, что открывает широкие творческие возможности для съемки.

### ***Светоформирующие устройства***

Модификаторы света служат для изменения его характера, Например, жесткости, направления и цвета. Самыми простыми из них являются направленные отражатели, именуемые «горшками» из-за характерной чашеобразной формы. Отражатели изнутри хромированы, чтобы задавать направление света, отрезая расходящиеся потоки света; отличаются диаметром, формой, скосом

излучающей стороны, что меняет размер светового пятна, которое они создают и его форму (рис. 2.10, а).

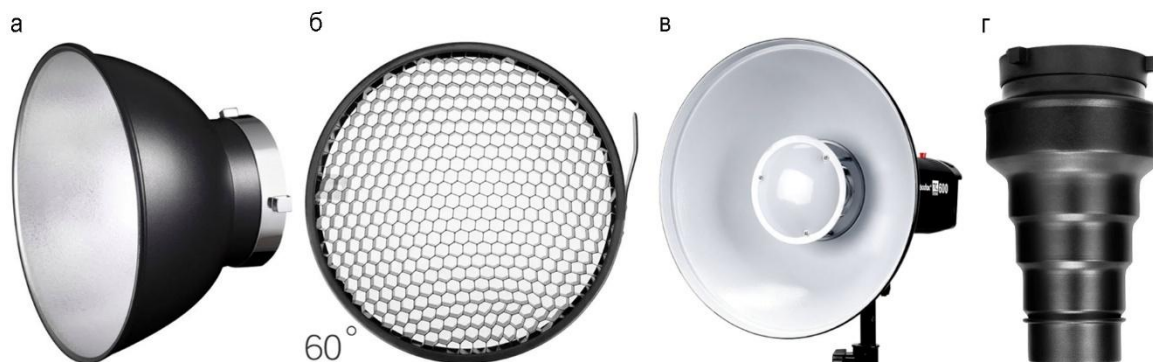


Рис. 2.10. Светомодификаторы: а) базовый рефлектор «горшок» Godox RFT-13 Pro 65°, godox.pro, б) сотовая решетка Bowens, в) портретная тарелка 55 см Godox BDR-W550, godox.pro, г) снут NiceFoto SN-08 Bowens

Рефлекторы могут снабжаться сотовой решеткой, которая еще сильнее сужает световой поток и уменьшает количество света от непрямого излучения, когда источник не направлен на объект, но часть рассеянных лучей источника все же его освещают (рис. 2.10, б). Данные источники света являются жесткими и направленными. Жесткость света – это длина тонального перехода между полностью освещенным и неосвещенным участком. Чем градиент от света к тени короче, тем свет жестче.

Жесткость света зависит от размера источника света относительно объекта съемки и от расстояния. Чем больше источник света, тем более мягкий свет он дает; чем дальше источник света, тем мягче свет. Также следует учитывать, что по мере удаления от источника света контрастность и яркость изображения снижаются. Снижение яркости следует формуле: при увеличении расстояния вдвое, яркость снизится вчетверо.

К отражателям относятся *портретные тарелки* (рис. 2.10, в) и *снуты* (рис. 2.10, г). Портретная тарелка (beauty-dish) представляет собой широкую чашу, центр которой перекрыт плоским или выпуклым диском, блокирующим прямой свет лампы. Эта блокировка нужна для того, чтобы объект подсвечивался только равномерным перераспределенным светом от внутренней поверхности тарелки. Внутренняя поверхность тарелки может быть хромированной или белой. Основная сфера применения тарелок, угадывающаяся в их

английском названии – портретные бьюти-съемки, где важно получить равномерный яркий блик на лице вместе с очень жестким рисунком. В сочетании с решеткой такой рефлектор формирует еще более жесткий рисунок и устраняет возникновение «паразитных» отсветов на остальной сцене.

Снуты – это насадки конической формы, причем конус сужается к концу, откуда выходит свет. Они дают очень маленькое круглое жесткое пятно света и применяются чтобы подсветить небольшую область изображения (печать на конверте) или создать блики на определенной области (на ягодах винограда).

Следующей категорией рефлекторов являются *зонты*. Они бывают двух типов – *просветные и отражающие* (рис. 2.11). Есть модели, выполняющие обе функции. У просветных зонтов натянута полупрозрачная белая ткань, на конце оси ручка отсутствует, чтобы крепить зонт источник света. Свет проходит сквозь поверхность зонта и рассеивается. Благодаря выгнутой форме зонта пятно света получается большим и мягким, с нечетким общим направлением потока света. Такой характер направленности света упрощает процесс съемки, но не позволяет работать с направлением потока света.



*Рис. 2.11. Просветный и отражающий фотозонты*

У отражающих непрозрачных зонтов внутренняя поверхность белого, золотистого или серебристого цветов. Лампа светит на внутреннюю поверхность зонта и отраженный свет используется для подсветки сцены. Белое покрытие дает нейтральный свет, серебристое формирует холодные блики, а золотистое –

теплые. Отражающий зонт образует направленный свет в виде большого четко направленного пятна, с легким уменьшением яркости света по краям.

В комбинации с зонтами используются «горшки» – это позволяет собрать четкий пучок света только на поверхность зонта, что избавляет от «паразитных» засветов и снижает потерю яркости источника.

Следующая категория светоформирующих насадок – *софтбоксы* (рис. 2.12). Они дают мягкий рисунок света, словно переносное окно, представляют собой конструкцию из байонета (крепление для установки на источник света), спиц, мягкого материала с отражающей поверхностью серебристого цвета и нескольких слоев полупрозрачного белого материала, через который проходит свет. В комплекте может быть решетка, для сужения светового потока.

Софтбоксы варьируются по размерам, но самые небольшие из них, менее 50x50 см, легко заменяются «горшками». По форме софтбоксы бывают квадратными, прямоугольными, с соотношением сторон 2:3. Стрипбоксы – прямоугольные софтбоксы с соотношением сторон 1:3–1:4 (узкое окно), а октобоксы – это восьмигранные софтбоксы. К софтбоксам из-за близости конструкции относятся *параболические рефлекторы*, которые часто ошибочно принимают за зонты. От зонта параболические софтбоксы отличаются параболическим изгибом формы, похожим на колокол и рисунком направленного света.

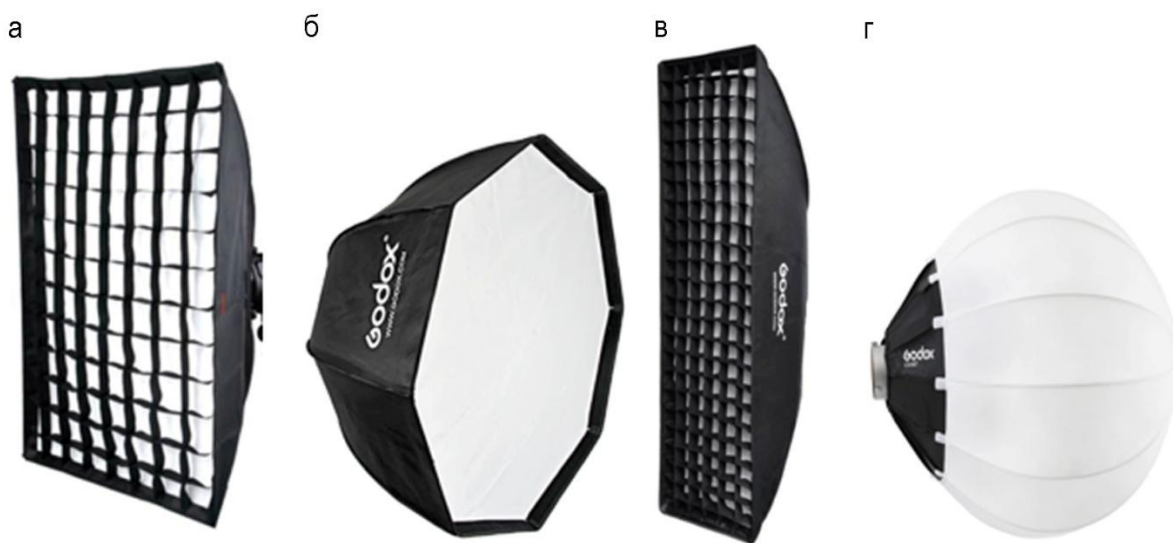


Рис. 2.12. Софтбоксы: а) стандартный с решеткой, б) октобокс, в) стрипбокс с решеткой, г) сферический, godox.pro

При освещении софтбоксами лучше располагать тональный градиент края софтбокса на объекте, с целью получить наиболее выразительный объем. Свет софтбокса рассеянный, он «обтекает» объекты, позволяя равномерно подсветить все необходимое без необходимости использовать прямой свет. Плоскость софтбокса отвечает за размер полосы света и степень «обтекания» светом объекта.

Стрипбоксы используются для подсветки граней объекта, создания мягкого контурного света, для равномерного или градиентного заполнения фона. Октобоксы обладают не прямой, а скругленной границей света, что может быть полезно при подсветке некоторых видов объектов.

Сферические софтбоксы не имеют направленности света, их функция – равномерное распределение света во всех направлениях. Также для рассеивания света созданы жесткие рассеиватели – стеклянные или пластиковые матовые сферы. Рассеиватели часто используются в интерьерной фотографии, где желательно заполнение равномерным светом больших объемов пространства.

*Маскирующие рефлекторы* – группа отражателей, меняющие форму луча света и рисунок потока света. К этой категории относятся снуды, так как они формируют очень четкие пятна света, которые можно дополнительно модифицировать, используя маску, изменяющую форму пятна.

*Рефлектор со шторками* позволяет, двигая шторки, изменять форму луча, направление потока света и выставлять очень точную границу светового пятна, особенно в сочетании с сотовой решеткой. Часто рефлектор совмещается с цветными фильтрами для создания небольших свето-цветовых акцентов на изображении. Иногда конструкция рефлектора включает линзу Френеля, сужающую световой поток.

*Линзовые рефлекторы* имеют в конструкции объектив, фокусирующий луч и позволяют создавать пятно любой формы в зависимости от установленной маски, с четкой границей, без тонального градиента или вообще проецировать полноценное изображение.

Ряд отражателей применяют для пассивного управления светом. Так, существует два вида отражателей – *флаги* и *лайт-диски* (рис. 2.13). Флаг – это

черный отражатель, использующийся для блокировки части светового потока либо для снижения рефлексов. Лайт-диск – светлый отражатель с белой, серебристой, золотистой или комбинированной поверхностью. Белая поверхность дает нейтральное матовое отражение, серебристая – холодное и жесткое, золотистая – теплое и жесткое, а комбинированная – нейтральное и более жесткое. Выпускаются и полупрозрачные отражатели, рассеивающие свет на просвет.

Данные отражатели используются для управления как искусственным, так и естественным светом, позволяя решать задачи меньшим количеством источников света. В полевых условиях в качестве флагов и отражателей может выступать любая поверхность (стены дома, упаковочная фольга, ткань). Также самодельные отражатели проявляют функциональную гибкость в работе с ними.



*Рис. 2.13. Фотоотражатели 90x120 см Prolight 5*

### ***Настройка фотоаппарата***

В настройке камеры ISO, диафрагма и выдержка – главные параметры для получения снимка. Основная цель едина – комбинацией параметров получить необходимую экспозицию (яркость) кадра без искажений и нежелательных шумов. Каждый из параметров позволяет выигрывать в яркости, но проигрывать в других свойствах изображения.

Параметр ISO – это чувствительность, когда при повышении этого значения требуется меньше света, но на изображении начинает появляться зерно и

«паразитный» шум. Диафрагма позволяет разменять глубину резкости на яркость, но светосильные объективы не всегда доступны, а глубина резкости может оказаться недостаточной для верной передачи сюжета. Выдержка обменивает яркость на длительность получения изображения, но если время получения слишком большое, то движение смажется, особенно, если держать фотокамеру в руках, а не закрепленной на штативе.

Главная задача при получении снимка на цифровую камеру – записать максимально возможную информацию. Фотоширота сцены – это весь диапазон ее яркостей, различия по тону от темного до светлого. Диапазон может быть объемным и достигать 20 бит и более, если проводить аналогию с цифровой камерой. Человеческое зрение устроено так, что, рассматривая сцену фрагментами, зрительный аппарат устанавливает относительную яркость сцены, обеспечивая получение целостного оптимального образа сцены, нивелируя разницу между яркостями.

Ширина, которую в состоянии захватить камера, называется *динамическим диапазоном фотоаппарата*. Чтобы записать сцену целиком, нужно либо сузить ее фотошироту, подсветив темные участки или ослабив светлые, либо дождаться более пригодных для съемки условий освещения. У распространенных форматов изображений динамический диапазон составляет 8 бит, у печатных изданий – 6 бит. Самые мощные фотоаппараты записывают не более 14 бит данных, что не позволяет захватить сцену целиком. Изменения снимка не приводят к «выбиванию» его областей: количество тональных градаций снижается, а сам снимок остается неизменным. Поэтому важна запись максимума информации в момент фотографирования – при редактировании добавить информативности невозможно.

Значение ISO выбирают, следуя правилу использования минимально допустимого, чтобы сохранить максимальное качество изображения и не вынуждая выставлять экстремально высокие значения диафрагмы и выдержки. Далее, в зависимости от сюжета, выбирается значение диафрагмы, чтобы глубины резкости хватило для проработки важных частей сцены. Затем выставляется

значение выдержки, и если оно слишком длинное, то это восполняется открытием диафрагмы или подниманием ISO, или компенсируя меньшим шагом оба значения (рис. 2.14).

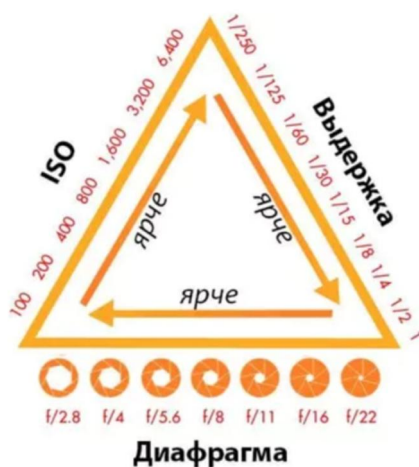


Рис. 2.14. Схема взаимосвязи параметров фотоаппарата

Приведем примеры различных ситуаций принятия решений. Первая из них – съемка пейзажа в спокойную погоду. Значение ISO лучше выставить минимальным, так как детализация изображения и чистота картинка приоритетны. Диафрагму следует закрыть до значения, при котором вся сцена будет проработана, а поскольку пейзажи имеют большую глубину и сильную разбежку планов, то диафрагма может быть закрыта до значений f8-11 и более. Остается единственный параметр для достаточной экспозиции снимка – выдержка. Поскольку речь идет о пейзаже в спокойную погоду, то движение объектов отсутствует, и камеру лучше установить на штатив, использовать дистанционный спуск или таймер. Тогда выдержку можно выставить самую длинную, на сколько это необходимо (рис. 2.15).

Вторая ситуация – съемка статичного портрета (рис. 2.16). Значение ISO стоит оставить минимально допустимым. Диафрагму, так как объект гораздо компактнее, можно открыть, а снижение глубины резкости приведет к лучшему отделению объекта от фона. Выдержку лучше установить исходя из яркости, но не длиннее значений, при которых проявится движение модели. Чтобы узнать это значение, разумно ориентироваться на фокусное расстояние объектива. Значение экспозиции не должно быть длиннее, чем  $1/X$ , где  $X$  – фокусное расстояние

объектива в миллиметрах. Таким образом, при съемке на объектив 50 мм, выдержка не должна быть длиннее 1/50 секунды. Вторым критерий – поведение модели, где при статичных позах лучше ограничить выдержку 1/40-1/60 секунды, а при небольших движениях 1/125 секунды. При недостатке яркости поднимается ISO или усиливается освещение.



*Рис. 2.15. Э. Адамс. Дюны. 1963 г.*

В качестве третьей ситуации выберем съемку спортивного соревнования (рис. 2.17). Значение ISO выбирается минимальное, значение диафрагмы – скорее открытая, глубина резкости должна обеспечить читаемость динамичных сцен, а значение выдержки – короткое, чтобы избежать размытия движения. Иногда легкое размытие допускается для сохранения динамичности сцены. Резкие движения очень динамичны и следует использовать короткие выдержки: 1/250 остановит быстрое движение, но сохранит размытие движения конечностей; 1/500 почти обеспечит «заморозку» движения; 1/1000 и короче «остановят» пропеллер вертолета. При открытой диафрагме и коротких выдержках получить нужную экспозицию в данном случае возможно только повышением ISO.



*Рис. 2.16. П. Линдберг. VOGUE ITALIA – INDEPENDENT ALLURE, Salin-de-Giraud, 2016 г.*



*Рис. 2.17: П. Хекком. Claudia Endler of Chile makes a save during the 2019 FIFA Women's World Cup. 2019 г.*

Рассмотренные сцены – примеры логики выбора верных значений и иллюстрации взаимосвязанности параметров. Для достижения художественного эффекта эти правила могут нарушаться: легкое зерно на портрете делает снимок не таким документально-обыденным; пейзаж с резким деревом в поле и красивым боке перелеска контрастно акцентируют внимание; абстрактные световые полосы потока машин выражают непрерывность движения.

Современные камеры обладают возможностью автоматизировать управление всеми или частью настроек. В автоматическом режиме доступны готовые «сценарии» съемочных ситуаций (ночная съемка, макросъемка, портрет с точечным освещением, спорт, море и пр.), работающие согласно правилам настроек, однако точные значения и предпочтения алгоритмов камеры известны не полностью, что обуславливает риск получить испорченные кадры или снимки, не отвечающие желаниям оператора.

В полуавтоматических режимах установлен приоритет какого-либо из параметров (режим приоритета диафрагмы, приоритета выдержки). Диафрагма и ISO выставляются вручную, а автоматика подбирает выдержку для получения нормальной экспозиции. Возможна автоматическая установка ISO в цифровых камерах, причем камера в зависимости от настроек режимов подберет выдержку или диафрагму, а потом выберет оптимальное значение ISO. Некоторые камеры позволяют устанавливать диапазон ISO и точное значение выдержки.

Все режимы автоматизации предусматривают приведение изображения к нормальной экспозиции. Если необходима светлая или темная экспозиция, предусмотрена ее компенсация, действующая по тому же принципу, что и изменение других параметров – возможность повышения или понижения с коэффициентом  $1/3Ev$ .

Обратим внимание, что при съемке с импульсным светом автоматические настройки могут работать некорректно, а при студийной работе эффективно применение только ручных настроек.

При съемке со вспышкой важно точно знать цель ее применения. Например, необходимо заполнить только темные участки фотографии или наоборот,

импульсным светом подсветить основной объект, или съемку необходимо произвести только с искусственным светом, а естественное освещение исключить. Первый сценарий с заполнением разрешается так: камера настраивается для корректной экспозиции, затем добавляется импульсный или постоянный источник света. Мощность подбирается для заполнения темных участков, не меняя общий светотеневой рисунок, а свет оптимально разместить рядом с камерой, избегая появления двойных теней. Важно учесть, что импульсный свет – холодный белый и возможно придется сбалансировать его по оттенку с помощью фильтров.

При необходимости использования комбинированного света рекомендуется настроить камеру так, чтобы естественный свет имел экспозицию темнее нормальной на 1Ev и более. Основной рисунок будет образован импульсным светом, чье расположение и характер зависят от творческой задачи. Мощность импульса рассчитывается для нормальной экспозиции. Можно добиться дополнительных эффектов, увеличив разбежку по цветовой температуре либо выставив баланс белого по импульсному, а не естественному свету.

Важно помнить о выдержке, синхронизации и других особенностях импульсного света. Работа с постоянным светом несколько проще в силу наглядности результатов.

### **ТЕМА 3. Фотография и обработка фотоизображения**

Основным компонентом фотоаппарата является светоприемник или фотоматериал – эта часть является ключевым отличием между аналоговой и цифровой камерой. Аналоговые камеры используют химический способ фиксации изображения – на пленке либо стеклянной или металлической пластине находится специальный светочувствительный состав, за счет которого и происходит захват изображения.

Первоначально данные носители были монохромными и возможность записи цветного изображения для массового потребителя отсутствовала, однако эксперименты с его получением появились на сравнительно ранних этапах

развития фотографии. Механизм их получения, основанный на методе цветоделения, изобретенном Дж. Максвеллом, был достаточно прост, и в современных цифровых камерах используется схожий принцип. С одной точки при одинаковых параметрах создавались три снимка через красный, зеленый и синий фильтры. Затем снимки проецировались друг на друга через соответствующие фильтры и получалось цветное изображение.

Помимо возможности записи монохромного или цветного изображения, важно отметить, что аналоговые материалы могут быть негативными или позитивными. На негативе фотоизображение инвертировано – те области, которые должны быть темными, оказываются светлыми, а светлые – темными. Позитивные материалы захватывают изображение «как есть».

Примером позитивного изображения служит слайд из моментальной камеры *Polaroid* – на выходе получается готовое «правильное» изображение. Также отличием позитивных и негативных фотоматериалов является различие в динамическом диапазоне (у позитивного материала более узкий диапазон) – количестве тонов и контрастности сцены, которая может корректно записаться на носитель.

Процесс работы с аналоговой фотографией трудоемкий. Так как после фотографирования пленка сохраняет светочувствительность, то ее хранение в таком виде ограничено по времени, а попадание даже небольшого количества света может испортить отснятый материал. Для дальнейшей работы с пленкой и получения изображения необходим химический процесс, называемый проявкой.

Он начинается в темной комнате, изолированной от света, с обработки фотоматериала в проявителе, который делает сфотографированное изображение видимым. Далее фотоматериал обрабатывается в закрепителе – это вещество фиксирует изображение, смывая недоэкспонированные остатки химического покрытия фотоматериала, делая его нечувствительным, тем самым фиксируя изображение.

Сегодня фотопленка после проявки устанавливается в слайд-сканер, создающий цифровую копию изображения, которая затем может быть напечатана любым

цифровым методом. В прошлом печать осуществлялась работой с фотоувеличителем. Устройство представляет собой проектор, в который вставлялся пленочный кадр и далее изображение фокусировалось на листе фоточувствительной бумаги и экспонировалось. Потом итоговый снимок проходил процедуру закрепления (эту часть процесса демонстрируют в кино – комната с красным освещением, так как фотобумага не чувствительна к инфракрасному спектру).

На этом этапе происходит ретушь фотоснимка. Часть манипуляций производится по негативу или его копии с помощью химического карандаша и аэрографа, иногда разрезанием и склейкой нескольких негативов. Другая часть операций выполняется непосредственно при печати, например осветление и затемнение областей снимка, перекрытием (маскировкой) областей при проецировании на фотобумагу или дополнительным подсвечиванием. Все операции выполняются по таймерам, потому что ошибки воздействия приводят к избыточности или недостаточности процедуры, и ретушь оказывается некачественной. Так как фотобумага менее светочувствительна пленки, времени на ретушь достаточно, но в случае ошибок результат необратим и все придется начинать сначала.

В целом, многие процедуры ретуши и даже их названия унаследованы из аналоговой эпохи, например: осветление (dodge), затемнение (burn), маскирование (masking).

### ***Печать***

Цифровая печать значительно автоматизирована, что делает ее проще, а результат становится более предсказуемым и легче воспроизводимым. Рассмотрим распространенные технологии цифровой печати: лазерную, струйную и сублимационную. Лазерная печать – это технология создания изображений и текста, использующая лазерный луч для формирования электростатического заряда на фотобарабане, который притягивает сухой порошковый краситель (тонер). Тонер переносится на бумагу и «впекается» под воздействием высокой температуры.

Технология относительно недорогая, но для печати качественных фотографий не используется, потому что обладает мелким зерном, плохо смешивает основные цвета, из-за чего в сложных градиентах и нейтральных заливках возникают хроматические шумы и дефективная зернистость. Лазерную печать применяют для массовой тиражной продукции с низкой себестоимостью.

Струйная печать – технология печати жидкой краской, которая наносится на поверхность бумаги и образует итоговое изображение. Технология применяется в струйных фотопринтерах и широкоформатных плоттерах. Печать происходит последовательным распылением краски через печатающую головку на бумагу с временными интервалами, достаточными для впитывания краски в материал. Если печать цветная – то происходит поочередное нанесение цветов, однако промежуток между каждым цветом довольно мал. Технически устройства для струйной печати проще в изготовлении, что делает их доступными, но стоимость краски выше, а ее расход значителен.

Струйная печать отлично подходит для печати фотографий, потому что обладает высокой плотностью перекрытия – темные тона выглядят более плотными, градиенты и сплошные заливки плавные и ровные, не имеют зерна. Это достигается за счет небольшого растекания краски по поверхности, что компенсирует небольшое количество зерна на оригинальном снимке. Доступна печать на широком ассортименте бумаги: матовой, глянцевой, текстурированной и др. Скорость печати довольно медленная, отпечаток требует времени для высыхания (иногда до нескольких суток), при печати эко-чернилами снимок уязвим для влаги и прямых ультрафиолетовых лучей.

Сублимационная печать работает по принципу переноса изображения на носитель с помощью высокой температуры. Фотобумага для переноса имеет ламинированную пористую структуру, которая после печати закрывается, защищая итоговое изображение. Такие изображения обладают преимуществами струйной печати, но более долговечны и устойчивы к внешним воздействиям. Печать происходит быстрее, поэтому технология используется в цифровых

камерах моментальной печати и фотолабораториях. у фотобумаги широкий ассортимент сортов, однако стоимость печати высокая.

Помимо цифровых способов печати, можно упомянуть офсетную печать, так как она используется в тиражной полиграфии, в частности для книг, буклетов, альбомов. Снимок проходит цветоделение по модели СМУК и далее разделенные цветокопии послойно валиками наносятся на бумагу.

### ***Обработка цифровых изображений***

Цифровые фотографии не нуждаются в трудоемком процессе проявки, а опытный фотограф может сделать успешный снимок без необходимости в его постобработке. В более сложном процессе цифровая фотография – промежуточный этап получения итогового изображения.

Для работы с цифровыми фотографиями важно наличие качественного дисплея с высоким разрешением экрана, точно откалиброванными цветовыми палитрами, корректно выставленными настройками яркости, контрастности, резкости. Обратим внимание, что в некоторых современных мониторах установлены интеллектуальные функции улучшения изображения, которые для работы с фотографиями следует отключить. В ином случае возникнет резкая разница между тем, что видит оператор и конечным продуктом, транслируемом через другие экраны.

Процесс работы с цифровыми снимками зависит от настроек камеры во время съемки, выбранного формата изображений и качества отснятого материала. Качество цифровых записей определяется либо скоростью, либо объемом фотографирования: нужно много снимков при быстрой печати или минимум снимков высокого качества. Например, для репортажной съемки важна высокая скорость создания кадров, тогда как студийная съемка портрета предполагает тщательную работу со светом, выставление оборудования и настроек, длительную подготовительную работу.

Формат фотографий – начальный критерий их цифровой обработки. Оптимальный сценарий для будущей профессиональной работы с фотографией

начинается с формата RAW. Работу с RAW можно условно назвать проявкой – изображение в этом формате довольно гибкое и его первоначальный вид выступает отправной точкой для финального изображения. Для работы с этим форматом применяются RAW-конвертеры (например, *Adobe CameraRAW*, *Adobe Lightroom*, *Capture One*), принципы работы с которыми одинаковы.

При «проявке» raw-файла преследуется одна из целей: получить наиболее приближенный к финальному кадр или подготовить изображение для более тонкой и глубокой работы.

Многие RAW-конвертеры являются и каталогизаторами изображений. Рекомендуется определить принцип сортировки и хранения изображений, чтобы быстро осуществлять поиск отснятого материала и ориентироваться в нем. После импорта съемки лучше начать отбор фотографий в несколько проходов. В первый проход необходимо выбрать снимки, которые не имеют технического брака (расфокусировка, завал горизонта, ошибки баланса белого, ошибки экспозиции, неверный ракурс, плохие тени, оптические дефекты, глухие тени, случайный кадр, пробный снимок и пр.), делающего кадр непригодным.

Отбор по более сложным критериям (сюжет, выражение лица, лучший дубль и др.) – это цели второго прохода, где важно удержаться от желания оставить похожие снимки, кадры с одной удачной деталью, фотографии, создающие ложное ощущение фиксации разных моментов. Третий проход – выбор наиболее удачных снимков из серии, содержания которых хватит для раскрытия идеи или цели съемки. Дальнейшие проходы возможны по мере необходимости, сепарируя снимки по эстетическим и другим соображениям. Также отбор позволяет определить кадры, которые могут быть обработаны и установить степень предполагаемых изменений.

В процессе второго и третьего проходов сепарации снимков часто осуществляется такие немаловажные приемы технической и художественной коррекции, как кадрирование и вращение фотографий. Кадрирование позволяет изменить формат и отношение сторон снимка, изменить композицию кадра,

удаляя (обрезая) лишние части, помогает усилить акцентирование на главном в изображении, уравновесить композицию по направляющим осям или пятнам.

Кадрирование может полностью изменить геометрию формата снимка, переведя его из вертикального в горизонтальный или квадратный форматы, а также может сохранять первичные пропорции. Иногда, при сохранении качества снимка, кадр после радикального кадрирования сохранял 10% от площади исходного изображения. Обычно кадрирование не столь экстремально; корректировка срезает небольшие части краев кадра, убирая посторонние для композиции элементы.

Вращение позволяет частично устранить ошибку заваленного горизонта, скорректировать естественное восприятие перспективного сокращения. Прием используется и в художественных целях для усиления динамических эффектов, создания наклонных композиций, ракурсной съемки. В таком случае вращение намеренно устраняет привязку изображения к линии горизонта.

Формат RAW обладает важным качеством – все производимые изменения недеструктивны, потому что первичный файл не изменяется: исходный снимок сохраняется, как и набор описаний его изменений, что позволяет вернуться к любому из параметров в любой момент без риска испортить исходник.

Если необходимо получить результат быстро, то в RAW-конвертере производится цветокоррекция, тональная коррекция, изображению придается желаемое настроение, после чего компенсируются проблемы детализации, настраивается резкость и подавление шума. Работу с мелкими деталями лучше вести в последнюю очередь, так как крупные изменения могут изменить характер снимка.

При подготовке к более детальной работе следует привести изображение к нейтральному виду – важно получить максимальный динамический диапазон. Нежелательно завышать параметры контраста и насыщенности, проводить глубокую цветокоррекцию – это может усложнить последующую работу. Допускается корректировка шума и зерна, а коррекцию резкости лучше производить в

последнюю очередь. Оптимально получать такие исходные снимки, которые не требуют корректировки резкости вообще.

В целом, с параметром резкости надо работать аккуратно и сдержанно; в большинстве случаев усиление резкости вредит качеству снимка, делает изображение грубым и жестким. Такая резкость отличается от качественной естественной резкости снимка, получаемой верными настройками при съемке. Если у цифрового снимка резкость была недостаточной при съемке из-за некорректных настроек камеры, то ее цифровая коррекция почти всегда не улучшает качество изображения.

Обратная ситуация возникает в случае уменьшения резкости, когда снимок приобретает легкую смазанность, мягкость, что является художественным приемом. В таком случае, цифровое снижение резкости оправдано и осуществляется графическими редакторами достаточно хорошо.

Далее для создания образно-художественной целостности серии снимков ряд настроек для редактирования одного кадра можно использовать и для редактирования всей серии. Так формируется творческий алгоритм коррекции для образного единства серии снимков. В таком алгоритме важно не нарушать последовательность операций. Конечно, коррекция каждого конкретного кадра предполагает тактичную работу с настройками, исходящую из качества изображения – это значит, что алгоритм предполагает некоторую гибкость корректировок, а также применение дополнительных операций.

Если снимок не требует более глубокой коррекции, далее происходит перевод снимка в общедоступный формат. Экспортирование в формат jpg эффективно в том случае, если фотографии нужны срочно и их можно публиковать сразу в целевом размере (например, для публикации в соцсети). Тогда важно указать выходное цветовое пространство как sRGB. Если планируется последующая значительная обработка снимка, то изображение лучше экспортировать в формат 16bit tiff – это сохранит максимальный тональный и цветовой диапазон, при коррекции не возникнет проблем с артефактами в градиентах и провалами тона при экстремальных изменениях.

Последующая обработка изображений осуществляется в графических редакторах для работы с растровой графикой и цифровыми фотографиями. Графические редакторы бывают простыми, с минимальным набором настроек коррекции, они часто включены в программы просмотра изображений и для профессиональной корректировки снимков не подходят. Специализированные бесплатные и платные редакторы многочисленны (например, *Gimp*, *Affinity Photo*, *Ulead PhotoImpact*, *Fotor*, *Pixlr*, *Pixelmator*), немного отличаются пакетами функций и качеству их реализации, однако принципы обработки изображений и основные параметры корректировки одинаковы для всех редакторов. Программа *Adobe Photoshop* – самый распространенный, эффективный, многофункциональный и универсальный редактор, определяющий стандарт индустрии, подходящий как для начального уровня редактирования, так и для профессионального. Редактор позволяет корректировать цифровые снимки и осуществлять их допечатную подготовку, что также является преимуществом программы.

При работе в *Photoshop*, особенно с *jrg*-файлами, важно понимать наличие ограничений при работе с цветом и тоном. На изображении содержится ровно то, что видно на экране, детали в тенях и световых областях возможно осветлить или затемнить при необходимости, но абсолютно черные и белые области изменить невозможно, в отличие от формата RAW. Цвет хорошо корректируется, но при радикальных изменениях проявится «бэндинг» – постеризация градиентов, который исправить очень сложно. Проблему для *jrg*-формата представляют сиенные оттенки – в алгоритме сжатия значительная часть информации именно об этой части спектра не записывается.

К основным параметрам корректировки фотографии в *Photoshop* относятся:

- кадрирование посредством обрезки;
- поворот снимка или выделенного фрагмента;
- искажение по осям, наклон, искривление по сетке;
- корректировка перспективных искажений;
- перевод цветного снимка в черно-белое изображение;

параметры контрастности, яркости, насыщенности;  
параметры цветового баланса, красочности и светлоты;  
настройки тона по уровням, кривым, гистограмме;  
параметры экспозиции, сдвига, гамма-коррекции, порога яркости;  
карты градиента, тени, света, тонирование;  
световые фотофильтры, тонирование, микширование каналов;  
избирательная коррекция цвета, поиск и замена цвета;  
работа в тенях, средних тонах и на световых областях;  
настройки размера и разрешения кадра;  
выбор режима работы (каналы и цветовые модели);  
корректировки инструментами (кисть, аэрограф, карандаш и пр.);  
работа с графическими фильтрами (шум, царапины, резкость, смазывание, соляризация, искажение, пикселизация, мозаика, соляризация и пр.).

В целом программная корректировка предполагает больше работу с деталями и отдельными участками изображения, более тонкую настройку параметров изображения. При любой коррекции следует придерживаться принципа не-деструктивной ретуши: никогда не работать с исходным изображением, использовать корректирующие слои, а если нужно работать непосредственно с изображением – создавать его копию.

Особого внимания заслуживает работа с инструментами выделения, способами маскирования участков изображения, локальной коррекции, инструментов, отвечающих за изменение содержания изображения (удаление объектов и пр.). Следует знать возможности выделения участков изображения по тону, цвету и оттенку, форме, объекту.

Интеллектуальные инструменты ускоряют и упрощают процессы корректировки, но их использование бывает ошибочным, а характер изменений часто выглядит откровенно механическим. Ручные методы более медленные, но они позволяют обеспечить профессиональное качество и проявить творческий интеллект фотографа.

При работе с цветом и тоном незаменимо понимание работы режимов наложения. Для получения качественного финального результата рекомендуется использовать комбинации методов коррекции, например, лучше доработать цвет области, используя несколько инструментов, а не один. Это позволит получить более сложные тональные сочетания, что будет выглядеть естественнее и содержательнее.

Критерий оценки качества ретуши – незаметность. Зритель может понять, что изображение изменено, но он не должен определить, где и каким образом.

*Композитинг* – сложная разновидность работы с фотографиями, включающая в себя *коллаж*, *монтаж* – совмещение различных изображений, создание уникальных изображений на основе существующих, чье содержание отличимо от смысла исходных фотографий, а сами изображения могут быть даже не фотографиями, а 3D-визуализацией.

У техник ретуши и композитинга есть границы разумного применения, мера приемлемости качества и количества коррекции или глубокой модификации снимка. Если речь идет о фотографии, предполагается, что изображение получено фотографическим способом и на постобработке выполнена только цветотонкоррекция, возможно, убраны мелкие детали, которые невозможно удалить иначе.

В репортажной и документальной фотографии приоритет – сохранение смысла. Следовательно, изменение сюжета, добавление или удаление объектов, вообще корректировки, искажающие смысл, недопустимы. Такие ограничения возникают и в других жанрах фотографии: в пейзажных снимках, претендующих на уникальность и международные премии, нельзя добавлять то, чего там не было в момент съемки, например животных или погодные явления. Для свободных жанров и экспериментальной фотографии ограничения могут быть полностью сняты, где применение эффектов постобработки регулируется авторской волей, художественным вкусом или концепцией. Так, в фэшн-фотографии практикуется радикальное изменение формы тела моделей, цвета, фактуры кожи.

Экстремальные изменения содержания фотографий оправданы при создании художественных произведений фотографии, в которой снимок – средство получения результата, чья реальная ценность выражается в художественных качествах, идее, сложности исполнения, ощущениях зрителя. Основой выступает фотография, но монтаж и глубокая коррекция заостряют ее содержание, предельно выражая идейно-содержательные и эстетические качества.

Разница между эстетикой фотографии и фотографии определяет различие метода и задач технической и художественной ретуши. В технической ретуши содержание снимка сохраняется, ретушь направлена на предельно чистое раскрытие смысла, она не должна его исказить или быть самоцелью. Техническая ретушь сохраняет смысл, а художественная его изменяет.

Техническая коррекция цвета, тона, редактирование незначительных объектов подчеркивают важные составляющие изображения. Для репортажной фотографии разумна коррекция тона и цвета, кадрирование и поворот. Коррекция – это не полное изменение. Например, допустимо для большей выразительности сделать красный насыщеннее, но нельзя заменить его синим. Можно оттенком подчеркнуть настроение кадра, но не изменить оттенком эмоциональную атмосферу сюжета.

Техническая коррекция направлена на удаление дефектов съемки, некоторых изъянов, которые различаются в зависимости от жанра и техники фотографии. В научной и документальной фотографии важна достоверность объекта съемки, предельная информативность изображаемого, например, передача материальности, фактуры, колорита. Для портретной и пейзажной фотографии, съемки натюрмортов и интерьеров разумна корректировка теней и световых участков, бликов, цветовой и тональный баланс, яркость, насыщенность, экспозиция. В пейзаже, натюрморте, портрете возможны аккуратные эффекты размытия, тонального затемнения и высветления, допускается удаление мелких несодержательных деталей и визуальных шумов.

Грань между технической ретушью и художественной бывает очень тонкой, как это видно в портретной фотографии, когда техническое удаление

лишних мелких деталей, мягкая и виртуозная работа с тенями и светом усиливает художественность фотографии, делая снимаемого человека более красивым. В портрете ретушь удаляет нежелательные артефакты – признаки старения, шрамы, дефекты и поры кожи, родинки, бородавки, пигментные пятна, темные круги и мешки под глазами, ассиметричные детали. Возможно усиление цвета и блеска глаз, блеска и полноты губ, подкрашивание бровей, ресниц, волос головы, удаление бликования жирового слоя.

Вспоминая разницу между документальной фотографией и пропагандистской фотографией, отметим, что фотопортрет – результат художественной трансформации образа человека посредством фотоискусства. Фотопортрет выражает человека фотографически, а не документирует его фактический вид. Студийный свет в выгодном для портрета световом рисунке, костюме, прическе и макияже модели, выражение лица, поза, поворот головы, фотография и ее последующая ретушь создают художественный образ человека, открывая его привлекательные черты. Этот фотографический портрет создает образ человека, и он будет довольно далек от действительного человека, как он есть. Но неверно полагать, что тогда фотопортрет – это обман и искажение смысла. В то же время, интеллектуальные программы-«бьютификаторы» обрабатывают снимки настолько радикальным образом, что «бьютифицированные» снимки часто изменяют черты человека вплоть до неузнаваемости.

Для творческой ретуши, в зависимости от жанра и задач, допустимо практически все – значение имеет лишь выразительный результат, отраженный в фотографии. Иногда непосредственный оригинальный прием ретуширования является основным выразительным элементом художественного образа фотографии.

Последующие художественные эксперименты с изображениями переводят фотографику в концептуальное искусство, где фотография – составная часть художественной концепции, несамостоятельное средство формирования эстетического смысла. Часто полностью композитные монтажные изображения относятся к концепт-арту.

Радикальная цветовая обработка снимков способна лишить их собственной фотографической основы. В таком случае цифровой художественный артефакт становится произведением цифровой живописи, а если шире – цифрового искусства.

## ТЕМА 4. Композиция в фотографии

Фотокамера – это инструмент для фиксации изображения, равно как и графические редакторы – инструментарий для обработки снимка. Техника создает снимки, но остается безучастной к тому, что она снимает и что редактируется. Поэтому не каждое фотоизображение – полноценная фотография, особенно это касается ее художественных качеств.

Говоря о жанре (пейзаж, портрет) или направлении (пикториализм, сюрреализм, ломография) фотографии, фотопроцессе (амбротипия, цианотипия, бромсеребряная печать), фототехнике (скоростная съемка, светография), то все они сами по себе не обеспечивают эстетическое качество снимка. Та же репортажная съемка требует композиции кадра, без которой фотография потеряет выразительные качества в раскрытии сюжета. Поэтому любая фотография всегда опирается на искусство композиции от простейшей *компоновки* (равновесие, целостность, неделимость) до использования *композиционных средств образно-художественной выразительности* (ритм, акцент, динамика, контраст и т. д.).

Действительность (промышленный интерьер, морской пейзаж, фрукты на столе, играющие в футбол дети) также, как правило, безучастна к композиции и съемке. Тем более, что все зрительно воспринимаемые образы находятся в равной степени изобразительности и только человеческий глаз отбирает из потока визуальной информации нужные ему элементы. Факт наличия пейзажа не гарантирует его художественную выразительность в фотографии; что-то примечательное, попав на фотографию, может показаться неинтересным. То есть красота пейзажа, как его видит фотограф или зритель, всегда не равна красоте пейзажа на фотографии. Такую красоту следует увидеть в форме кадра, художественно и

технически сфотографировать, чтобы выразить фотографией прекрасное. Композиция – это фундамент фотографии как искусства, начальная точка фотографирования.

Кадр всегда начинается с компоновки в нем изображения, для этого используется кадрирование. Качество композиции определяется требованиями *композиционного равновесия, целостности, соблюдения принципа неделимости, избегания дробления и неуравновешенности.*

Кадрирование зависит от ряда обстоятельств:

- что фотографируется;
- визуального сбора в кадр всех объектов съемки;
- идеи создания снимка;
- выбора визуального акцента, с соответствующим соподчинением главного и второстепенного;
- времени, которое дается на съемку (постановочная студийная съемка или быстрая репортажная);
- входящих условий съемки (освещенность, ракурс, местоположение), определяющих экспозицию, глубину резкости, фокусировку и пр.;
- съемки неподвижных предметов или форм в движении.

Каждое из обстоятельств следует учитывать для создания хорошего кадра. Кадрирование производится с помощью видоискателя фотокамеры, при помощи которого выбираются нужные рамки изображения и ракурс. Использование функции увеличения (зума) в цифровых камерах помогает удалить из кадра лишнюю площадь, приближая объект съемки. Затем кадрирование осуществляется в процессе печати аналоговой фотографии, когда отбирается нужная область снимка для проецирования в фотоувеличителе на фотобумагу. Также возможна образка проявленной фотографии. Для цифровой фотографии изображение кадрируется и обрезается в графическом редакторе.

Восприятие кадра прямо зависит от расположения его композиционного центра – области предельной концентрации силовых осей, указывающих в месте пересечения на главный элемент, деталь или доминирующую группу

композиции. Наименьший визуальный эффект – расположение композиционного центра в геометрическом центре кадра. Центр можно размещать по вертикальной оси кадра, но приподнимая его вверх или вниз согласно художественному замыслу. Например, в портретной съемке лицо модели – композиционный центр снимка, который помещается выше геометрического центра и часто не по вертикальной оси, а со смещением влево или вправо от нее. В таком случае лицо будет восприниматься более органично и уравновешеннее относительно фонового пространства.

Композиция фотографии следует методу третей и правилу диагоналей – эффективных способов компоновки изображений в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве. Стремление художников и графиков к естественному восприятию визуальных моделей привело их к делению пространства картины на три части по вертикали и горизонтали, когда полученные линии деления становились силовыми осями для организации элементов произведения – так сформировался метод третей.

*Метод третей* – эффективный способ построения композиции, в котором формат делится на девять частей двумя равноудаленными вертикалями и двумя горизонталями. В полученных пересечениях линий четырех точках предельной визуальной активности удобно располагать композиционный центр и помещать важные элементы (рис. 1.55). Такие точки – области концентрации внимания, «точки зрительной силы». Также фигуры размещаются по направляющим линиям – тогда композиция будет более активной, напряженной и привлекательной, чем компоновка по геометрическому центру формата.

В комбинации с методом третей применяется *метод диагоналей*, в котором композиционный центр и важные визуально-содержательные узлы размещаются по диагоналям формата, разделенного согласно правилу третей. Диагонали бывают главными и второстепенными, дополняющими. Диагональ, следующая из нижнего левого угла в верхний правый называется *восходящей мажорной*, а диагональ, идущая из нижнего правого угла в верхний левый – *нисходящей, минорной*. Мажорная диагональ всегда задает движение снизу вверх, тогда

как минорная определяет спуск, движение вниз. Комбинация диагоналей обычно следует *правилу прямого угла*, создавая сплоченность композиции.

Правило прямого угла заключается в том, что все диагонали композиции должны пересекаться под прямым углом – так достигается предельная визуальная четкость и строгость согласованных элементов композиции.

Правило диагоналей служит как средство выразительности – контраст направлений при диагональной композиции выражает драматизм ситуации, упорное сопротивление, напряжение, столкновение и борьбу.

Визуальный акцент способствует объединению композиции, одновременно концентрируя внимание зрителя на том, что хотел показать фотограф. Акцент всегда располагается в визуально активной части пространства снимка и не может, соответственно, помещаться в угол или на края снимка, потому что это приведет к неуравновешенной композиции и перегружает визуальную периферию.

Равновесие достигается гармоничным балансом элементов, их согласованием в размещении и соподчинении между собой и пространством, когда пространство уравновешено во всех ее частях, а элементы уравновешивают друг друга. Нужно понимать, что в фотографии не может быть пассивных элементов: даже второстепенные фоновые элементы композиции все равно связаны и соподчинены с другими элементами. Баланс достигается равновесием пятен, линий и точек, тона, света и тени, колорита, элементов и пространства (рис. 4.1–4.6).

Введение нескольких акцентов, не связанных друг с другом визуально, ведет к нарушению принципа неделимости: каждый акцент будет «перетягивать» внимание зрителя на себя, а снимок утратит композиционный центр, обеспечивающий его целостность. Отсутствие акцента делает снимок пресным. Множественные акценты, не поддержанные второстепенными элементами, ведут к раздробленности кадра – грубой ошибке компоновки.

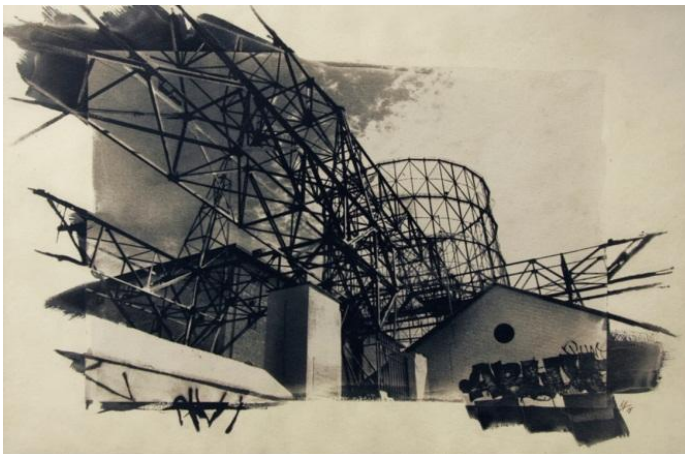
Визуальные оси (визуальные направляющие) помогают соподчинять элементы композиции (пятна, линии) и устанавливать равновесие, соподчиняя направляющие между собой в разном отношении (контраст, нюанс, вертикальная, диагональная, горизонтальная компоновка).



*Рис. 4.1. Равновесие пятен:  
С. Лебедев.  
2000-е гг. pinterest.ru*



*Рис. 4.2. Равновесие пятна  
с пространством: А. Стиглиц.  
Нью-Йорк. 1930-е гг. pinterest.ru*



*Рис. 4.3. Равновесие пятен и линий с эффектом  
динамики: А. Мельникова. 2010-е гг.  
melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 4.4. Равновесие малого  
множества и тонами:  
Контраст. blenda.by*

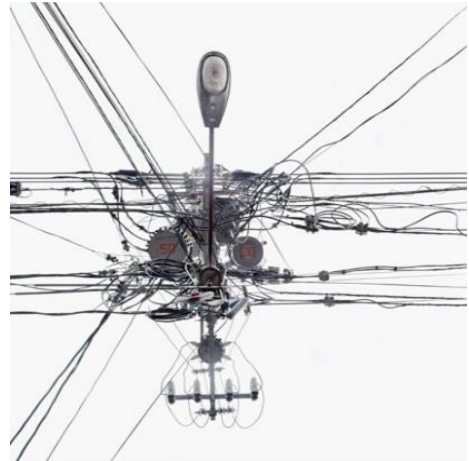
Вспоминая формальную композицию, отметим, что быть акцентом, следовательно, обладать выразительностью, может пятно, линия, точка, частицы, пространство (рис. 4.6.–4.11). Точка, как видно на рисунке 4.12, способна раскрыть смысл кадра, когда она показывает след от пули. Линия также играет важную роль в композиции фотографии, образуя ритмы, эффектные игры света и тени. В фотографии пятно тени или света может выступать в роли акцента. Чтобы акцент «заработал», его недостаточно размещать в визуальной активной части кадра. Акценту всегда требуется выражение.



*Рис. 4.5. Равновесие тенями и линиями: А. Ренгер-Патч. Стекло. 1920-е гг. photogEEK.ru*



*Рис. 4.6. Акцент на пятне:  
Аббас. rospHoto.com*



*Рис. 4.7. Акцент на линиях:  
А. Гефеллер. wikiart.org*

Способами акцентирования выступают:

- резкий акцент контрастным сочетанием цвета (желтый на черном, синий на желтом);
- мягкий акцент нюансным сочетанием цвета (фиолетовый на синем, зеленый на голубом);
- акцент контраста размеров (малое среди крупных, большое среди малых);
- акцент контраста пластики формы (криволинейное среди геометрических и наоборот, линия среди точек или пятен, точка относительно линий);
- акцент контраста направления (один движется против движения всех);
- акцент контраста количества (один и множество);

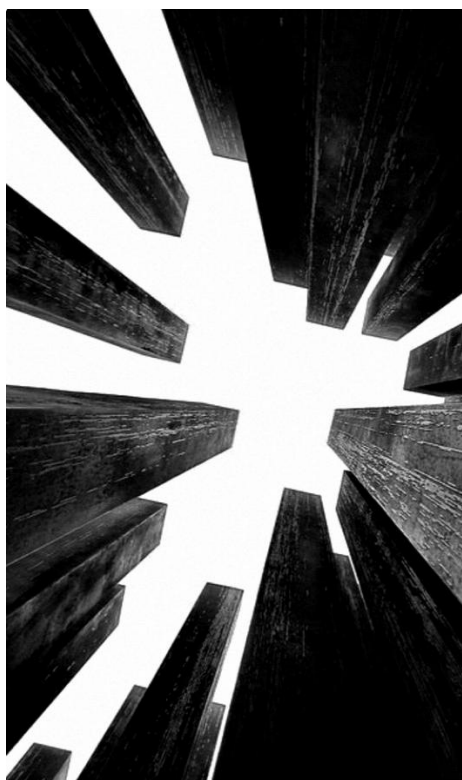
- акцент выделения главного путем изоляции в пространстве;
- слабый акцент контраста фактур (гладкий на фоне шершавых, царапанное на полированном);
- акцент нарушения ритма – аритмия.



*Рис. 4.8. Акцент на точке: равновесие светом. camera labs.org*



*Рис. 4.9. Акцент на частицы: стая птиц. vk.com*



*Рис. 4.10. Акцент на пространстве: городской кадр в сильном ракурсе. wikiart.org*



*Рис. 4.11. Выразительность линий: И. Коновалов. Ночной ливень. 2017 г.*

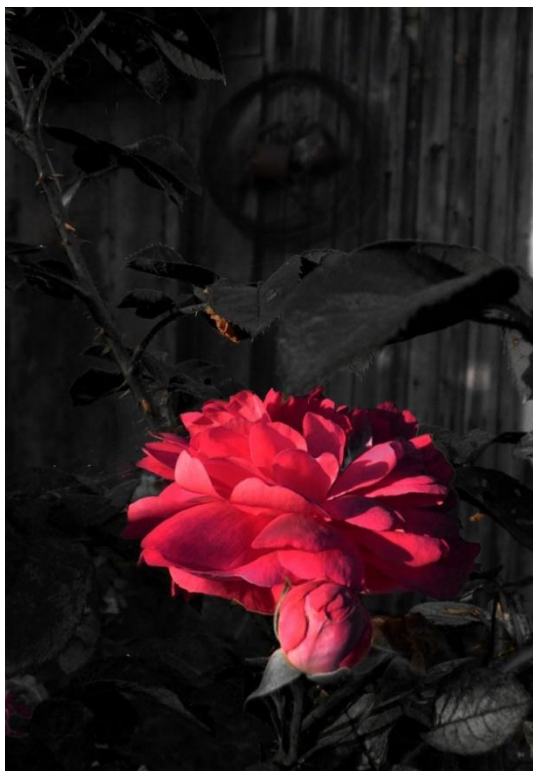


*Рис. 4.12. Выразительность точки: А. Сказнов. Сухуми. 2013 г. photo-discovery*



*Рис. 4.13. Акцент ритмией: Р. Дрю. v-mishakov.ru*

Примеры акцентирования представлены на рис. 4.13–4.16: ритмичная фигура человека акцентна относительно строгого геометрического ритма лестницы; бутон розы – акцент на фоне в темном ключе; активная фактура на платье и черное пятно, контрастирующее с желтым фоном, акцент снимка. Последующие фотографии также иллюстрируют функцию акцентов для выражения смысла и художественного образа.



*Рис. 4.14. Акцентирование контрастным цветом: И. Коновалов. 2018 г.*



*Рис. 4.15. Акцент цветом и фактурой: С. Мун. Модель. 2000-е гг. photar.ru*



Рис. 4.16. Акцент выделением главного пространством: А. Шалковский. Киберготика-2018

В целом, разница качеств и количества способствуют выражению акцента. Например, визуально выраженные физические и прочие свойства: хрупкое среди жестких, прозрачное среди насыщенных, яркое среди тусклых, резкое среди размытых. Не всегда следует придерживаться формальных определений акцентов. Так, фламинго будет визуальным акцентом среди бегемотов и среди воробьев, но воробей в стае фламинго останется незамеченным. Чрезмерно мелкая точка на большом пространстве не будет восприниматься как визуально активный элемент.

Триада «контраст – нюанс – тождество» является отношением средств образно-художественной выразительности: при нарушении количественной меры средств выразительности слабый контраст превращается в сильный нюанс, повторение контрастных или нюансных сочетаний приводит к превращению их в контрастное или нюансное тождество.

*Контраст* – это отношение между разными по своим визуальным характеристикам элементами (большая разница, резкое различие). *Нюанс* – это отношение между близкими по своим визуальным характеристикам элементами (тонкое, незначительное различие). *Тождество* – равенство, однородность

визуальных свойств элементов, которое может быть нюансным, контрастным, произвольного или структурированного порядка.

Контраст и нюанс различаются:

– *по размеру* (маленькое и большое – контраст, а нюанс – маленькие и немного поменьше);

– *по форме* (контраст – круглое и треугольное, нюанс – круглое и немного искривленное круглое);

– *по пластике* (контраст – геометрическая и криволинейная пластика, мягкая и жгучая криволинейная пластика, нюанс – вариации близких пластических решений только в геометрической или криволинейной пластике);

– *по направлению* (контраст – разные и полярные направления, нюанс – почти одного направления);

– *по цвету* (контраст – белое и черное, желтое и красное, нюанс – сиреневое и светло-сиреневое, оранжевое и желто-оранжевое);

– *по фактуре* (контраст – гладкое и шершавое, сталь и стекло, нюанс – древесина ясеня и березы, медь и бронза).

Выразительность снимка может опираться на один вид контраста или нюанса, или сочетать несколько видов. Тожество также может быть сильным средством выразительности и служить для выражения как однообразия, так и пестрого разнообразия, повторения, цикличности, дотошного перфекционизма.

Контраст как средство служит для выражения ряда сильных эмоций: яркость, ярость, страх, страсть, напряжение, борьба, смелость, отчаяние.

Нюанс служит для выражения более мягких эмоций: нежность, утонченность, расслабление, размеренность, легкость, мягкость, тоскливость.

Выразительность фотографии К. Вестон построена на контрасте количества массива белых цветов с рукой и лицом женщины, образующих и контраст направления, а относительно фона – контраст по тону (рис. 4.17). Снимок Я. Булгака основан на контрасте жестких направлений технических элементов между собой и к направлению движения более произвольных по пластике облаков (рис. 4.18). Черная сутана монаха контрастирует с белой доской по тону и

направлению на фотографии А. Верхофа (рис. 4.19). Очень тонкое контрастное отношение иллюстрирует снимок в светлом ключе А. Верхофа, на котором светлое пятно фигуры человека контрастирует с тонкими горизонтальными линиями и веревкой (рис. 4.20).



*Рис. 4.17. Контраст по массе, направлению, количеству и цвету: К. Вестон. Джина и корзина. primelens-ru*



*Рис. 4.18. Контраст по направлению, тону и ритму: Я. Булгак. Иглица. 1948 г.*



*Рис. 4.19. Контраст направления, тона, пластики: А. Верхоф. Из серии «Inscapes». 2010-е гг. rospphoto.com*



*Рис. 4.20. Контраст пятна с линиями и по направлению: А. Верхоф. Из серии «Inscapes». 2010-е гг. rospphoto.com*

Фотонатюрморт Р. Сиала – это выразительность контраста по цвету, размеру и пластике (рис. 4.21). Красота снимка на рисунке 4.22 заключается в контрастах одного малого к ритмичной группе большого, направления рядов деревьев и горизонта, отношения белого к зеленому и черному.



*Рис. 4.21. Контраст по цвету, форме: Р. Сиал. Натюрморт. blenda.by*



*Рис. 4.22. Контраст по количеству, размеру, цвету, направлению: Дом у леса. vk.com*



*Рис. 4.23. Контраст по пластике, цвету, направлению: горящий Нотр-Дам-де-Пари. 2019 г. vk.com*

Экспрессивность вида пылающего собора Нотр-Дам-де-Пари достигается контрастами по цвету, направлению, пластике, размеру (рис. 4.23). Контрастное сопоставление противоположных направлений, группы людей на крыше к множеству автомобилей и ритмам оконных проемов создает выразительность снимку Р. Бурри (рис. 4.24). Контраст по форме, количеству и фактуре представлен на рисунке 4.25.

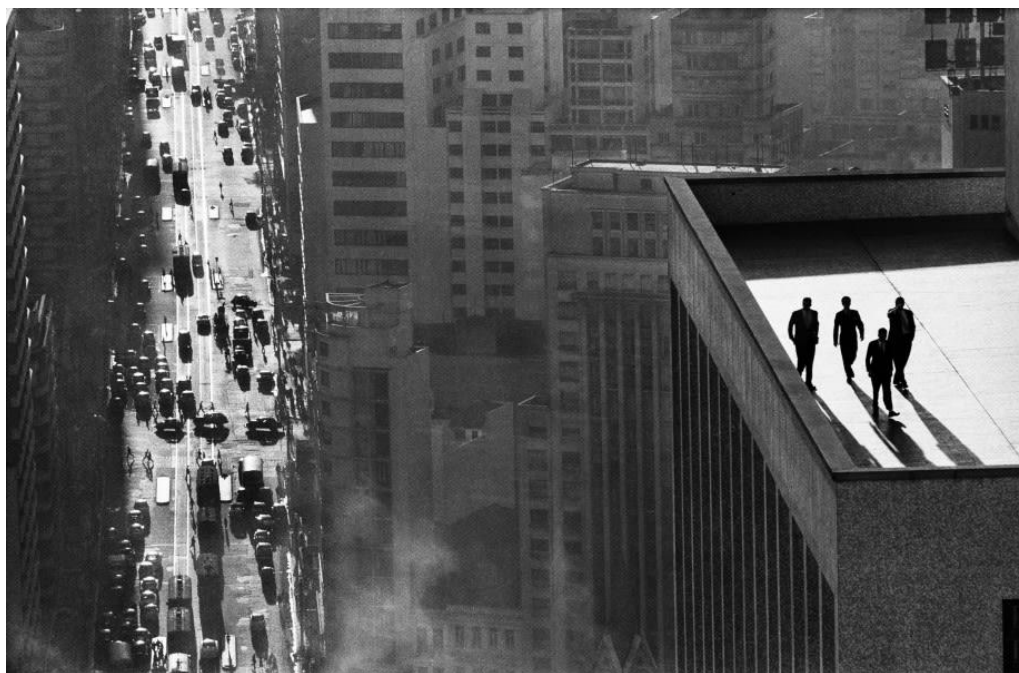


Рис. 4.24. Контраст по направлению и количеству: Р. Бурри. Сан-Пауло. 1960 г. [wikiart.org](http://wikiart.org)

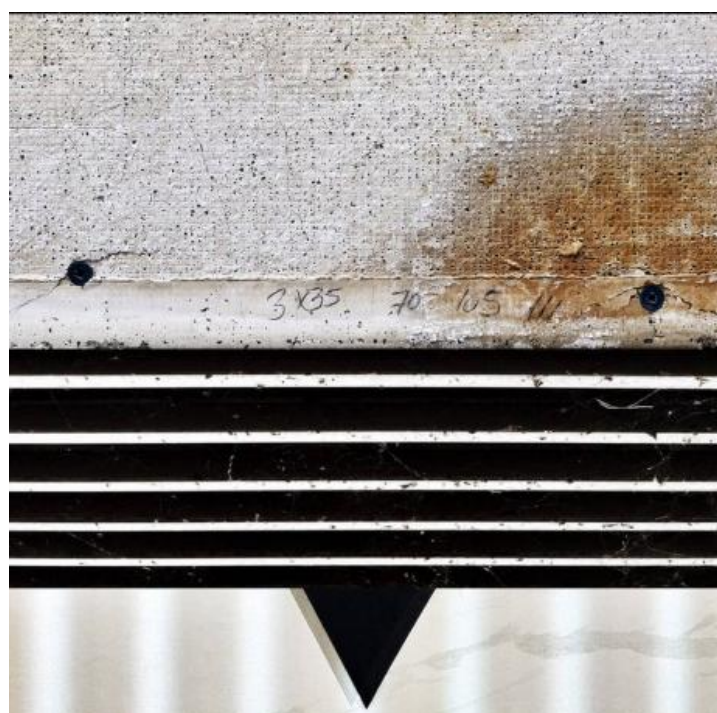


Рис. 4.25. Контраст по форме, количеству и фактуре: Абстрактная фотография. [vk.com](http://vk.com)

Нюансные отношения более мягкие, предполагают тонкость отношения цвета, фактуры, пластических изменений и плавной смены направления (рис. 4.26–4.29).

Выразительность тождества – это повторение элементов и отсутствие выраженного композиционного центра (рис. 4.30). Незначительные различия формируют живописную фактурность снимков (рис. 4.31). Тождество может быть лишь видимостью повтора, как на фотографии П. Кетмана (рис. 4.32). Тождества могут быть как регулярного порядка (рис. 4.30–4.32), так и более произвольного, на рисунке 4.33.



Рис. 4.26. Нюанс по размеру и направлению:  
И. Каннингем. Денежный куст.  
1956 г. [wikiart.org](http://wikiart.org)



Рис. 4.27. Нюанс по пластике и направлению:  
А. Уэстон. Капустный лист.  
1931 г.  
[wikiart.org](http://wikiart.org)

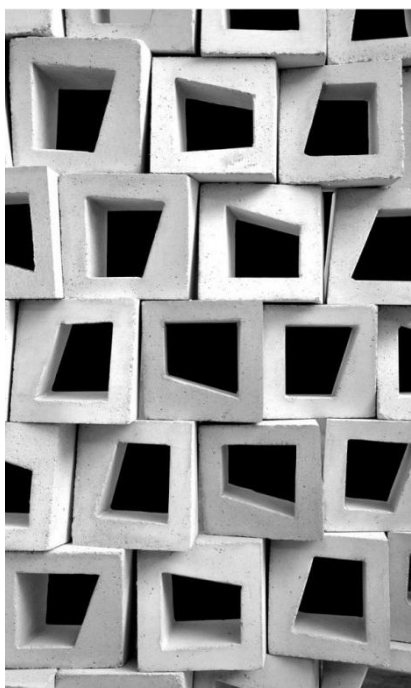
Статика и динамика, как категории композиции, устанавливают отношения между состояниями неподвижности и движения. *Статика*, стремясь к визуальной компенсации вертикальных и горизонтальных визуальных осей, приводит изображение к состоянию спокойствия. В таком случае, статика выражает неподвижность, незыблемость, устойчивость, мощь, надежность, уверенность.



*Рис. 4.28. Нюанс по размеру, пластике, цвету и направлению: мир грибов. vk.com*



*Рис. 4.29. Нюанс по размеру, тону, пластике и направлению:  
Т. Ито. Гостиница «Suites Avenue Hotel»,  
Барселона, Испания. 2009 г. vk.com*



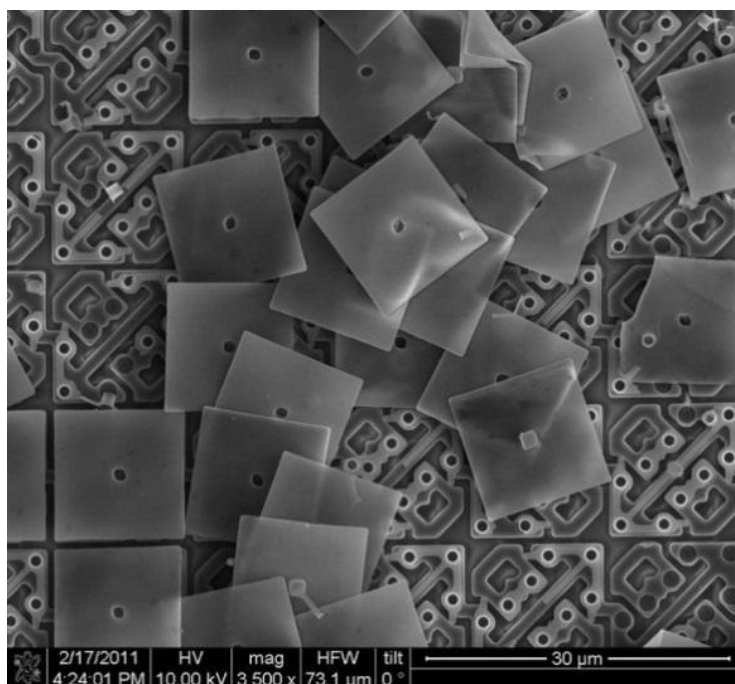
*Рис. 4.30. Тождество:  
Керамические формы. vk.com*



*Рис. 4.31. Тождество:  
балконы. vk.com*



*Рис. 4.32. Тождество: П. Кетман. Бутылки. 1963 г. wikiart.org*



*Рис. 4.33. Тождество произвольного порядка: Р. Сандовал. Нанозеркала на экране. Микросъемка. 2010-е гг. vk.com*

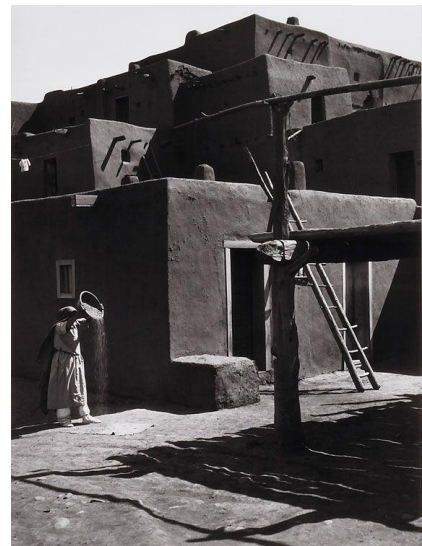
*Динамика*, напротив, выражает самые разные виды движения: горизонтальное (слева направо), вертикальное (сверху вниз и наоборот), наклонное, спиралевидное, от центра к периферии, от периферии к центру, волнообразное, зигзагообразное и пр. Динамичность кадру придают люди и предметы в активном движении (бегущие, подпрыгивающие, плывущие), наклонная композиция, заваленный горизонт (угловая съемка). Эффекты света также могут создать динамическое состояние кадра. Ракурсная съемка за счет сильных перспективных сокращений создает выраженный динамический эффект, как и любые другие резкие перспективные сокращения.

Динамика усиливает визуальное и эмоциональное напряжение, наполняет кадр пластической упругостью, жизненностью, хорошо выражает динамизм снимков в жанре фоторепортажа, жизнь городов, спортивные мероприятия, детский мир и мир животных.

Примеры статики и динамики приведены на рисунках 4.34–4.39.



*Рис. 4.34. Статика: А. Адамс.  
Укрепление.  
1930 г. wikiart.org*



*Рис. 4.35. Статика: А. Адамс.  
Традиционные жилища.  
sandrina.livejournal.com*



*Рис. 4.36. Динамика  
из центра на периферию:  
Салют. kartinkin.net*



*Рис. 4.37. Динамика наклонных движений  
в архитектурных ритмах: Архитектура.  
vk.com*

В фотографии ритмы хорошо видны в природе, городской жизни, архитектуре, функциональных конструкциях, декоративном искусстве (рис. 4.40–4.45). Ритм может создавать ощущение монотонного повтора, либо наоборот, наполнять кадр динамикой.

Многообразие ритмов проявляется относительно их направляющих: вертикаль, горизонталь, диагональ, спираль, синусоида, зигзаг, окружность. Самыми динамичными являются нарастающие (убывающие) ритмы, в которых элементы увеличиваются в размере вместе с сокращением шага между ними или без него. При съемке ритмов в сильной перспективе визуализируются именно нарастающие ритмы, они же и создают сильный динамический эффект в фотографии.



*Рис. 4.38. Динамика в движении фигур: И. Каннингем.  
Три танцовщицы колледжа. 1929 г. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 4.39. Динамика от периферии к центру:  
В. Микекиев. Лодка на краю водоворота. [ru.123rf.com](http://ru.123rf.com)*

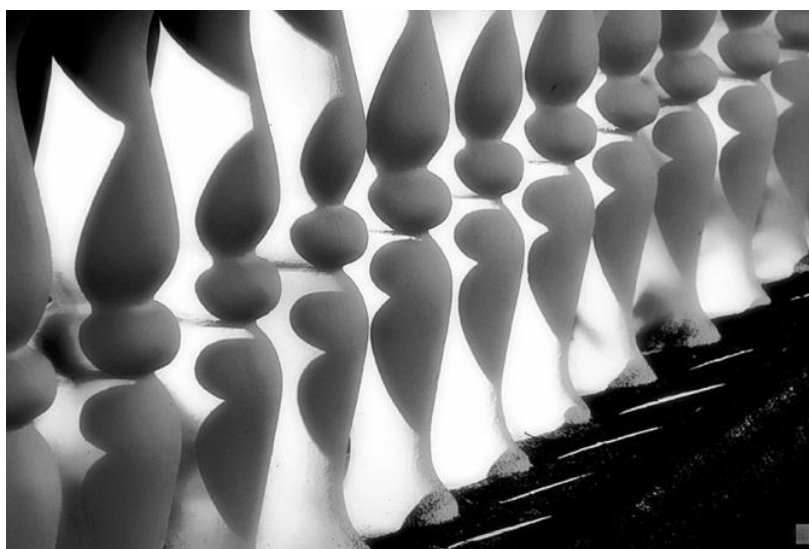
*Ритм* представляет собой повторение элемента или группы элементов через определенный промежуток (шаг, цикл) и является важным средством композиционной организации, в том числе и в фотографии. Ритм сам по себе выразителен, а потому является как главным художественным приемом кадра, так и дополнительным. В случае нарушения ритма – аритмии, последняя служит способом акцентирования, потому что глаз моментально выхватывает наличие сбоя, нарушения, поэтому переключаясь на аритмичный элемент.



*Рис. 4.40. Ритмы вертикальные и горизонтальные: Я. Булгак. Костел Святого Иосифа в Забже. 1948 г.*



*Рис. 4.41. Спиралевидный ритм: Лестница. vk.com*



*Рис. 4.42. Диагональный ритм: В. Ведренко. Лестница в Минске. znyata.com*



*Рис. 4.43. Геометрический ритм:  
Д. Аз. Мост.  
35photo.pro*



*Рис. 4.44. Криволинейный спиралевидный ритм:  
В. Хуэй. Лестница в пагоде Китайского сада  
в Сингапуре. vk.com*



*Рис. 4.45. Природный ритм: А. Ренгер-Патч. Парк. 1930-е гг. photogeek.ru*

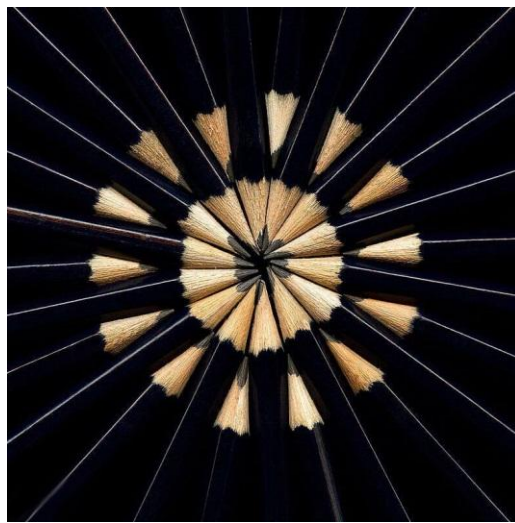
В фотографии большинство изображений ассиметричны, то есть не имеют видимых осей симметрии (по горизонтали, вертикали, диагонали). В то же время симметрия – действенное средство организации кадра, придающая строгость и четкость снимку.

Фотографировать можно как симметричные объекты, чтобы подчеркнуть выразительность их симметрии, так и применять оптические и инструментальные приемы для создания эффекта симметрии. Так, отражение деревьев в воде создает горизонтальную симметрию, как и отражение руки в зеркале или стекле.

Иногда можно получить неожиданные эффекты, отразив часть кадра аппаратными средствами в графическом редакторе по горизонтальной или вертикальной осям (рис. 4.46). Другие примеры использования различных видов симметрии приведены на рисунках 4.47–4.49.



*Рис. 4.46. Горизонтальная симметрия:  
И. Коновалов. Минская ТЭЦ-4 и водохранилище.  
Фотомонтаж. 2006 г.*



*Рис. 4.47. Осевая  
поворотная симметрия:  
Карандаши. vk.com*

Следующий уровень понимания композиции в фотографии направлен на выразительные особенности композиции в ключе передачи пространства, ракурса, света, резкости, колорита, а также ряда художественных приемов создания фотографического изображения, например, коллажа. Эти аспекты композиционной выразительности фотографии будут изучаться в соответствующей теме по учебной дисциплине «Фотографика».



*Рис. 4.48. Вертикальная симметрия: Э. Уэстон. Череп и скала. 1931 г. camerabooks.org*



*Рис. 4.49. Вертикальная и горизонтальная симметрия: А. Штиглиц. Пейзаж. fotogora.ru*

## 1.2. Курс лекций по учебной дисциплине «Фотография»

### ТЕМА 1. Жанровая фотография

Рассматривая фотографию как искусство, важно упомянуть А. Стиглица (1864–1946) – американского фотографа-пикториалиста, чей упорный труд наделил фотографию статусом искусства (рис. 1.1). Он не был сторонником ретуши и не применял ее на своих снимках, однако сумел добиться высочайшей степени выразительности и содержательности снимков, что привело к признанию фотографии как самостоятельного жанра искусства, а не просто нового инструмента создания изображений.



*Рис. 1.1. Г. Казибир. Портрет А. Стиглица. 1902 г.*

Эстетика фотографии во многом раскрывается посредством родственных ей видов изобразительного искусства – живописи, графики. Фотография обладает художественной выразительностью – способностью изображения вызывать эмоциональный отклик и эстетическую реакцию у зрителя. То есть в эстетике фотографии существует поверхностный уровень визуальной привлекательности, а также

глубинный содержательно-выразительный уровень эмоционально-эстетической реакции от изображаемого. Так, сюжет может быть предельно выразительным, но визуально непривлекательным.

В таком случае значение имеет художественный вкус и эстетическое воспитание автора, его способность подчеркнуть смысл, раскрыть идею, передать ощущения образами, цветом, тоном и светом. Например, в чистом виде на воздействии таких составляющих опирается эстетика абстрактной фотографии.

Процесс фотографии также обладает особой эстетикой, совмещающей техничность и чувственность, мышление и интуицию, рациональное и иррациональное, программируемое и случайное. Поэтому возникает оттенок ритуальности процесса фотосъемки, исходящий и из того, что вне зависимости от жанра и вида фотографии, существует установленный физикой и логикой съемки порядок и набор действий.

Процесс фотосъемки может стать эмоциональной игрой, полной телесных и интеллектуальных реакций и переживаний: кто-то получает удовольствие, держа камеру в руках, вращая ручки управления, нажимая кнопки, слыша характерный звук срабатывающего затвора; кому-то нравятся длительные прогулки в поисках сюжета; другим увлекателен процесс взаимодействия с моделью и постановка съемки или даже многочасовая работа с отснятым материалом. Увлеченность, некоторая фотографическая мистерия, проникновенность в фотопроект, творческий эксперимент, воображение и смелость определяют участливое отношение к фотографии, влияют на ее эстетику и формируют то, что называется фотоискусством.

### ***Жанры фотографии***

В фотографии некоторые жанры совпадают с жанрами изобразительного искусства, но существуют и свои уникальные направления и жанры. Ошибочно путать направления фотографии с жанрами. Направления фотографии – это, например, документальная фотография, экспрессионизм, сюрреализм, ломография. Но сюрреалистическая фотография может запечатлеть портрет, пейзаж,

натюрморт, как и документальная фотография или ломография. Фотография может быть снята в темном или светлом ключе, что приближается к понятию стилистики (мягкая стилистика, темная стилистика), но не является стилем. Особенность фотоискусства в том, что у него нет стилей, в отличие, к примеру, от живописи.

Говоря о жанрах фотографии, выделим *портрет, пейзаж, натюрморт и предметную фотографию, репортаж и документальную фотографию, анималистику, макрофотографию, микрофотографию, аэрофотографию, астрофотографию*. Каждый из жанров содержит поджанры, определяемые объектом или способом его изображения, решаемой задачей.

Если содержание жанров портрета, пейзажа, натюрморта вполне ясно, то остальные требуют пояснения. *Репортажная и документальная* фотография – жанр, задача которого – объективная демонстрация событий, выразительная беспристрастная передача информации о местах или людях без искажений смысла. Примером жанра выступает деятельность агентства *Magnum*, оказывающее сильное влияние на мир фотографии. *Анималистика* – фотография дикой природы, задача которой – документирование животных в дикой среде. Жанр близок к документальной, пейзажной и портретной фотографии.

Следующие жанры отвечают за взгляд на мир, недоступный человеку без специальных инструментов. *Макрофотография и микрофотография* – съемка объектов со значительным увеличением, съемках сверхмалых объектов, дающая возможность детально рассмотреть объект. Макрофотография (макросъемка) – это съемка небольших объектов в масштабе 1:1, 1:10 или крупнее. Макрофотография для любительской фотографии снимается фотокамерой, оснащенной режимом «макро». Для профессиональной съемки используются макрофотонасадки, удлинительные кольца и макрообъективы.

Для получения качественного снимка камеру следует закреплять на штативе и применять спусковой тросик – так изображение будет резким, потому что требуется значительное диафрагмирование объектива и выдержка в несколько секунд. В некоторых случаях лучше перемещать объект съемки относительно неподвижного

объектива. Объектив должен быть с большим фокусным расстоянием – это позволяет располагать предмет дальше от камеры, избегая геометрические искажения. Встроенная вспышка часто неэффективна из-за того, что она светит в сторону или ее свет загораживается объективом. Проблема решается кольцевыми вспышками или несколькими вспышками со светосинхронизацией.

Макрофотография открывает зрителю мир красоты, полный собственных сюжетов, который буквально находится у него перед глазами (рис. 1.2, 1.3).



*Рис. 1.2. А. Клятов. Снежинка. pulson.ru*



*Рис. 1.3. С. Манвелян. Глаз человека.  
Серия «Твои прекрасные глаза». fishki.net*

*Микрофотография* – фотографирование небольших объектов с большим увеличением, осуществляемое при помощи микроскопа с камерой или соединения камеры с микроскопом через специальный адаптер (рис. 1.4).

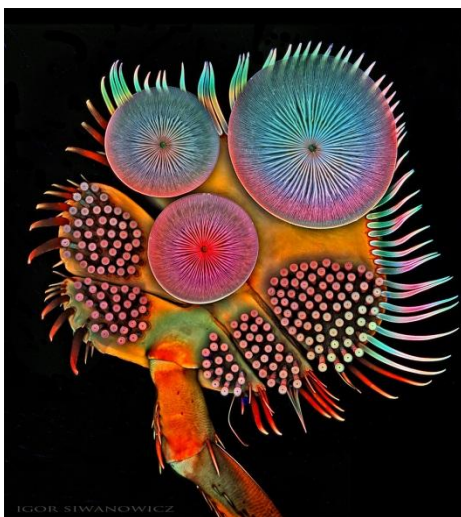


*Рис. 1.4. Камера «Olympus» с универсальным адаптером «T-Mount», присоединенным к оптическому микроскопу*

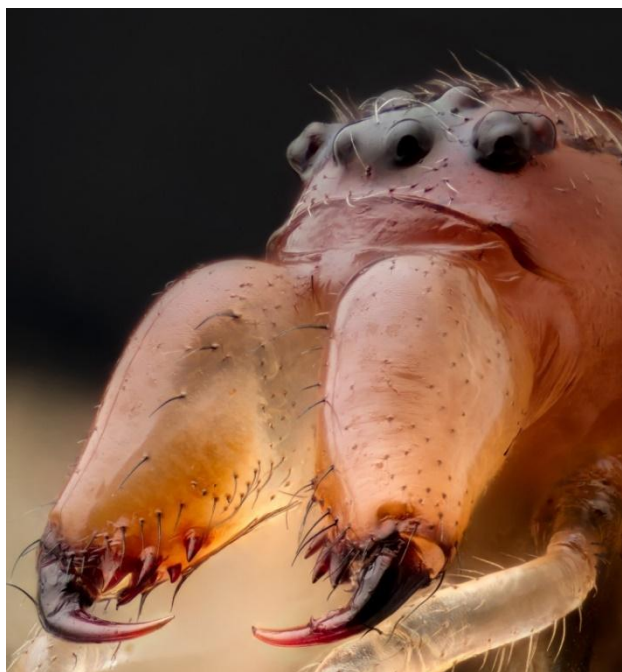
Микрофотография в научных и художественных целях позволяет еще глубже проникнуть в окружающий мир на уровне клеток, бактерий, вирусов вплоть до мира элементарных частиц. Получаемые снимки напоминают фантастические пейзажи, населенные удивительными существами, сюрреалистические натюрморты или сочные полотна абстракционистов и даже усики обычной моли превращаются в произведение природы (рис. 1.5–1.9).



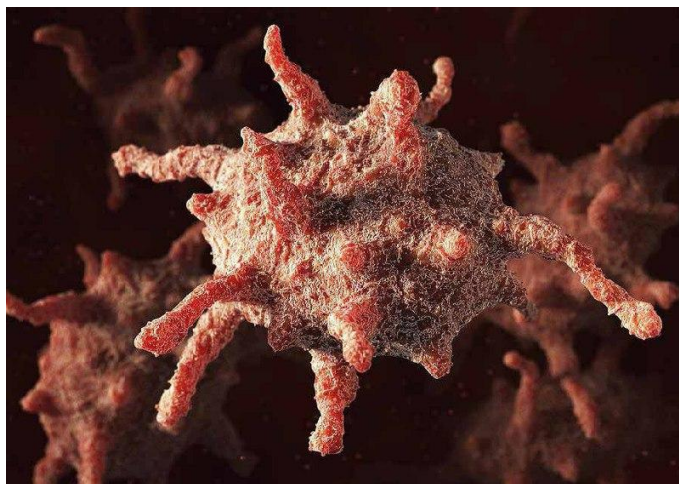
*Рис. 1.5. Л. Толедано. Жук-златка. Увеличение в 32 раза. [ceralabs.org](http://ceralabs.org)*



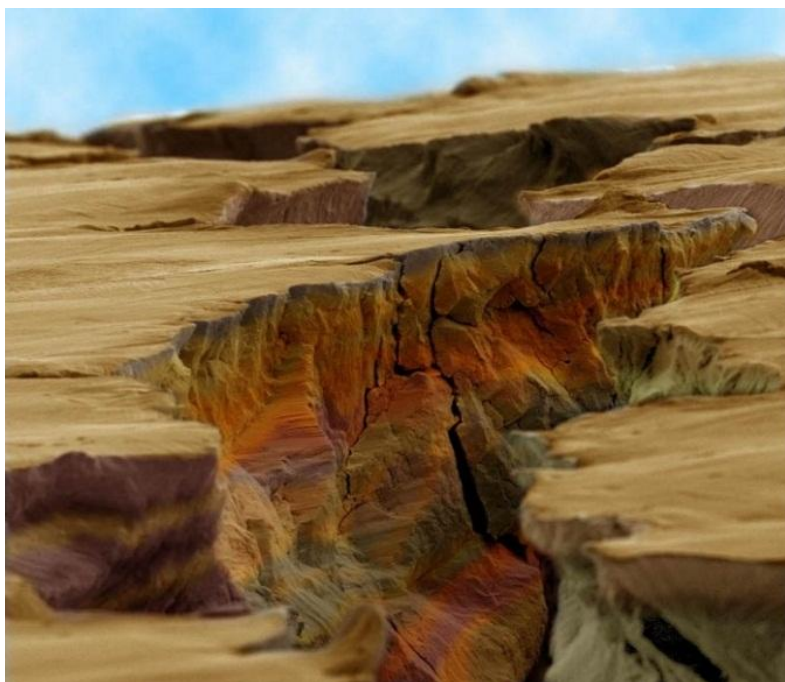
*Рис. 1.6. И. Сиванович. Стопа лапы жука-плавунца. Увеличение в 100 раз. camerabooks.org*



*Рис. 1.7. Г. Дренж. Челюсть и голова жука-вязальщика. camerabooks.org*



*Рис. 1.8. Тромбоцит. zdrav.expert*



*Рис. 1.9. М. Дайнстледер. Микротрещина в стали*

*Аэрофотография* – жанр фотографии, где объект фотографируется с самолета, дрона или космической станции, характеризуется очень высокой точкой съемки и соответствующим ракурсом. Жанр получил распространение с появлением дронов. Аэрофотоаппараты (рис. 1.10) достигают фокусного расстояния в 6 метров, также существуют специальные аэрофотообъективы. Аэроснимки дают представление о крупных объектах с ракурса, недоступного человеческому взгляду (рис. 1.11, 1.12).



*Рис. 1.10. Р. Д. Хенлайн. Аэрофотоаппараты разных видов. 1965 г.*



Рис.1.11. БЕЛГА. Мирский замок зимой.  
2021 г. newgrodno.by



Рис. 1.12. Marynistyka group.  
Венеция. pinterest.com

Если подняться еще выше над Землей, поверхность раскрывается еще более масштабно и обобщенно. Такая съемка называется *спутниковой* или *космической* (рис. 1.13, 1.14).

*Астрофотография* – тесно связанный с пейзажем жанр ночной фотографии, показывающий красоту звездного неба. Включает в себя как пейзажные кадры с общим видом окружения на нашей планете и крупных космических объектов, вроде млечного пути, так и фотографии отдельных космических объектов и их скоплений (рис. 1.15, 1.16). В таком случае объектив направлен уже не на представление о нашей планете из космоса, а наоборот – человек узнает о масштабах вселенной, в которой разыгрываются впечатляющие события: взрывы звезд и рождения сверхновых, слияния звезд, поглощения материи черной дырой, столкновения галактик.

Съемка осуществляется как с поверхности Земли телескопическими фотоаппаратами, так и камерами, установленными на автоматических обсерваториях, вращающихся на орбите Земли или отправленных за пределы солнечной системы. Иногда для получения одного композитного изображения обрабатывают серии снимков. Так, мощная система телескопа ALMA в Чили состоит из 66 радиотелескопов, объединенных в одно целое устройство. В 2014 г. ALMA

удалось сделать композитный снимок сверхновой звезды SN 1987A, вспыхнувшей в галактике Большое Магелланово Облако.



*Рис. 1.13. NASA. Земля. nasa.gov*



*Рис. 1.14. МКС. Ночной Минск с высоты 350 км. reall.onliner.by*



*Рис. 1.15. NASA. Телескоп «Hubble». Взрыв звезды Eta Carinae. space.com*

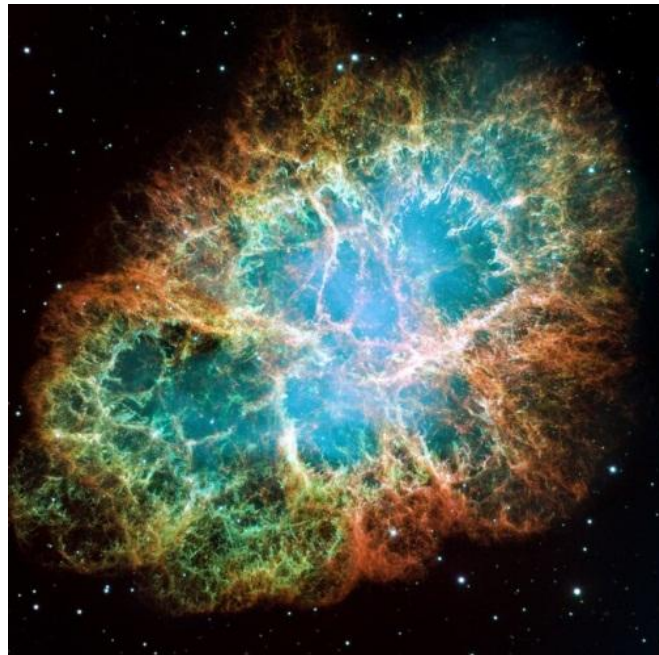


Рис. 1.16. NASA. Крабовидная туманность. [nationalgeographic.com](http://nationalgeographic.com)

Опускаясь под воду, рождается *подводная фотография*. Она осуществляется как самим фотографом, с помощью специализированных подводных экшн-фотокамер (рис. 1.17), так и дистанционным управлением при глубоководной съемке из фотокамеры, размещенной в батискафе (так можно создавать снимки, которые другими способами получить невозможно).

К сведению, в 1856 г. В. Томпсон сделал первые подводные снимки, опуская камеру в герметичном ящике под воду на шесте, а в 1886 г. Л. Бутан создал снимки, погружаясь в скафандре с жестким шлемом (рис. 1.18). В 1914 г. Дж. Э. Вильямсоном был создан первый подводный кинофильм. В 1957 г. Ж. Де Вуте сконструировал первую подводную фотокамеру.



Рис. 1.17. Примеры подводных фотокамер

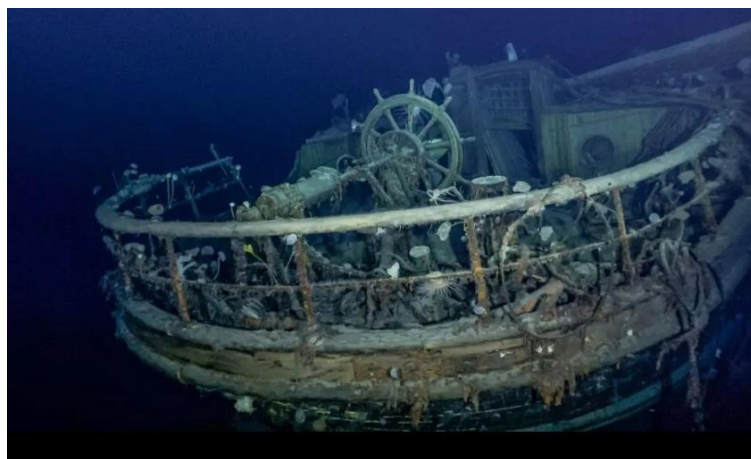
При подводной съемке следует учитывать момент преломления солнечных лучей в воде, из-за чего объект кажется ближе. Обычно применяют короткофокусные объективы. Из-за рассеивания света в воде контрастность и

резкость снимков снижается. Цветопередача также искажается – вода пропускает коротковолновые части спектра (голубые и зеленые). Верность цвета корректируется светофильтрами, но с глубиной погружения они теряют эффективность. При черно-белой съемке нужен желтый светофильтр, задерживающий синий свет, что улучшает контраст снимка.

Частые темы съемки – тропические и глубоководные рыбы, подводный ландшафт, акулы, ныряльщики, затонувшие корабли и другая техника, а также художественная сюжетная фотография (рис. 1.19–1.21).



*Рис. 1.18. Л. Бутан.  
Первый подводный  
снимок. 1899 г.*



*Рис. 1.19. А. Маритайм.  
Затонувшее в 1915 г. судно «Эндьюранс».  
nationalgeographic.com*



*Рис. 1.20. Глубоководный удильщик. ipokean.ru*



*Рис. 1.21. В. Сокол. Из серии «Танец под водой». rospphoto.com*

### ***Натюрморт***

Съемка натюрморта – распространенная практика фотографирования, обладающая рядом особенностей. Помимо выбора содержания, объектов, цветового решения, композиции, большое значение при фотографировании имеет передача материала и формы объектов. Каждый материал представляет собой поверхность с определенными свойствами, среди которых важные для фотографии – свойства по отношению к свету. Так возникают матовые, глянцевые и прозрачные поверхности, а также их сочетания.

Матовые поверхности рассеивают падающий на них свет и формируют плавные градиенты по степени освещенности на поверхности (рис. 1.22). Визуально форма таких поверхностей воспринимается через тональный градиент от светлого к темному и рефлекс от находящихся рядом объектов или поверхностей. Следовательно, оптимальным для передачи такой формы является использование мягкого света, который подчеркнет свойство поверхности и создаст красивые градиенты.

Важно учитывать направление света, чтобы получаемое освещение не ломало реальную форму объекта. Часто хорошо срабатывает передне-боковое расположение источника света. В целом, размещение источника света и характер светового потока – важнейший параметр создания выразительного натюрморта. Смена этого параметра кардинально меняет восприятие натюрморта и его эмоциональную составляющую. Утверждение справедливо и для других жанров фотографии.



*Рис. 1.22. «Матовый» натюрморт: Е. Попов. «Красное и синее»*

Глянцевые поверхности обладают способностью отражать свет, не создают градиентов, поэтому их форма визуально определяется формой и направлением блика. Оптимальный способ постановки света для данного типа поверхностей – отражение источников света в его поверхности, а результирующий блик подчеркнет форму. Для этих задач подходит жесткий свет, а также стрипбоксы – они дадут длинные блики, которыми легко очертить форму объекта (рис. 1.23). Для решения задачи хорошо подходит боковой и/или верхний свет; более точное расположение источника зависит от формы объекта. Внешнюю форму объекта можно подчеркнуть контурным светом.



*Рис. 1.23. «Глянцевый» натюрморт: И. Сахаров*

При работе с прозрачными объектами их форма и объем определяется толщиной материала, его изгибами и способностью света проходить сквозь них. Таким образом, получить тональный рисунок, описывающий объем и форму прозрачных предметов, возможно пропуская свет сквозь них. Для съемки оптимально подойдет мягкий контровый свет. Источник света может иметь не ровное свечение (поверхность софтбокса), а тональный рисунок. Такой рисунок достигается применением фрост-рамы или натянутой на раму кальки. Позади кальки светит жесткий источник света, который смягчается, проходя через кальку, тогда как на самой кальке будет круглое пятно, более яркое к центру – это создаст дополнительный объем у фотографии (1.24).

При работе со сложными поверхностями можно комбинировать данные техники для получения оптимального результата.

При съемке поверхностей подходит скользящий боковой свет, если основная задача – выявить фактуру поверхности. Чем менее заметна фактура и мягче ее рельеф, тем более жесткий свет потребуются чтобы ее проявить.



*Рис. 1.24. «Прозрачный» натюрморт:  
М. Мюллер. «Vase, Glass Rod, Glass Objects. Water»*

### ***Портрет***

Более сложным сценарием съемки является фотографирование портрета. Образ может быть составлен из множества различных объектов одежды и окружения, но с точки зрения естественности восприятия важным остается корректная передача поверхности кожи, то есть обеспечить соответствие сюжету и задаче съемки. Кожа представляет собой сложный материал, обладает некоторой прозрачностью, может быть передана как глянцевой, фактурной, так и гладкой, матовой.

Важную роль играет цвет: если сцена не имеет явного оттенка, то натуральная передача цвета кожи обязательно. Для европейцев приятным является теплый, чуть оранжевый, загорелый, но естественный оттенок. Если у модели кожа бледная – намерение ее «поджарить» окажется не всегда удачным решением. Азиаты

предпочитают холодный, голубоватый оттенок – в восточной культуре это считается более аристократичным. Для темнокожих оттенков может уходить как в теплую оранжево-красную сторону, так и в холодную фиолетовую.

Помимо цвета, также большое значение имеет и освещение. Коже можно придавать свойства различных поверхностей, проявлять в различной степени ее фактуру. Фэшн и гламурные съемки часто предполагают передне-верхний свет, который уплощает форму, но хорошо скрывает детали кожи, делает объект съемки полностью видимым, способствует некоторой идеализации образа. На лице располагается светлое, но не засвеченное равномерное пятно света. Важно не скрыть таким светом основные части лица (нос, скулы, подбородок), чтобы они не слились друг с другом, а их абрисы не исказились.

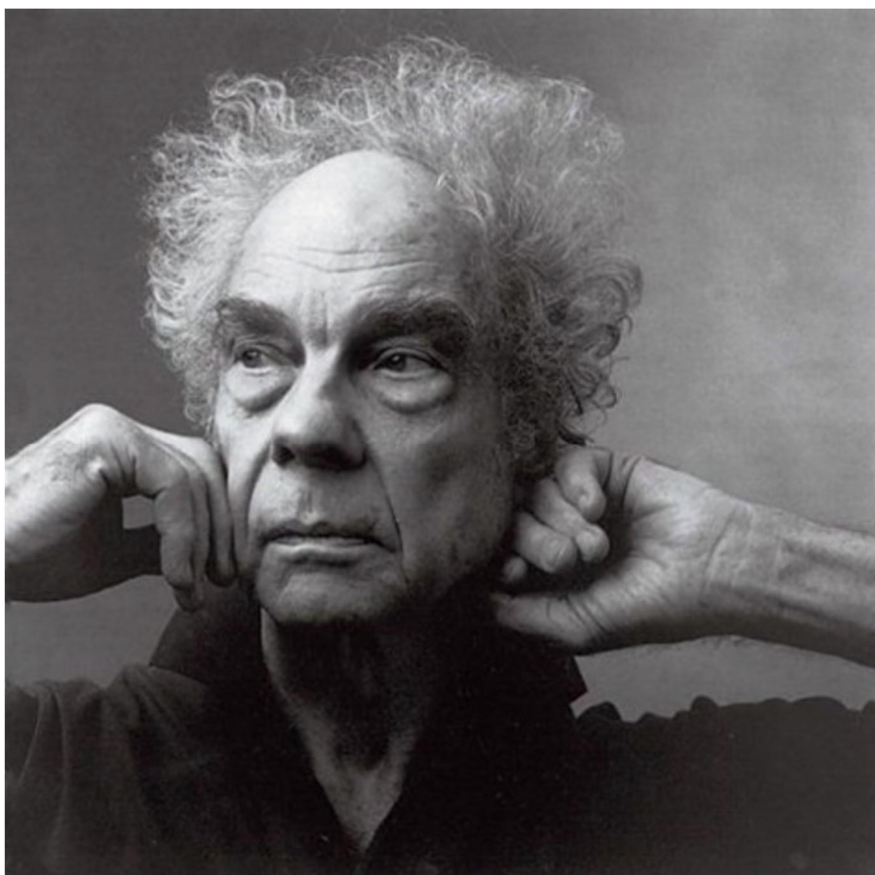
Переднебоковой и боковой свет хорошо проявляют объем, формируя сильно выраженные тени, что применяется для передачи более драматичного настроения в портрете. Высота света позволяет управлять драматичностью кадра – чем выше свет, тем драматичнее образ. Контурное освещение позволяет отделить объект от фона и придает дополнительный объем прическе (рис. 1.25). Прием эффективен, если применять его в качестве дополнительного для рассмотренных вариантов.

Тени, возникающие на портрете из-за боковых разновидностей освещения, могут оказаться слишком темными и однородными, «глухими». Такие тени будут создавать эффект проваливания пятна, когда темный тон будет восприниматься не лежащей по форме лица тенью, а плоским «утопающим» пятном, что значительно снижает выразительность фотопортрета. В таком случае следует подсвечивать теневую сторону модели рефлектором с рассеянным мягким светом, образующим приятные рефлексы в тенях, что также работает и на усиление рисунка объемности модели. У самих теней образуются мягкие градиенты, подчеркивающие пластику модели.

Иногда резкие темные тени – это художественный эффект, повышающий экспрессивность портретного образа, вплоть до состояния, когда тени

полностью сливаются по тону с фоном, контрастно выделяя резкие засвеченные контуры лица.

Обратный художественный эффект основан на более сильном воздействии потока света из рефлектора. В таком случае получаемые рефлексы будут яркими, а тени обретут мягкость и прозрачность. Возникнет ощущение, что портрет наполнен светом.



*Рис. 1.25. Портрет с переднебоковым светом:  
А. Лейбовиц. Merce Cunningham. 1994 г.*

Задачи моделирования освещения легко решаются в условиях работы в фотостудии, оперируя искусственным светом. Сложнее осуществлять съемку при естественном свете, который различается в разное время суток, зависит от погодных условий и изменяется из-за геометрии форм и пространства окружающей среды.

Утренний и вечерний свет менее контрастный и жесткий, поэтому он не так слепит модель и является приоритетным для портретной съемки. Также мягким свет бывает в облачную погоду. Большое значение имеет направление света:

угол в 45° оптимален для портретной съемки. Естественный свет даже в облачную погоду имеет направление и его можно менять, отражая от стены здания или лайт-дисками. В пасмурный день модель можно расположить в арке или под крышей – они отрежут часть рассеянного светового потока, что позволит получить желаемый эффект.

Художественные эффекты и нестандартные портретные образы получаются при использовании других способов освещения. Например, приемы съемки в контражуре и с точечным источником освещения. Такие условия света позволяют работать только с первым планом, куда помещается модель. При съемке в контражуре источник направленного или рассеянного света устанавливается позади модели. Тогда возникает силуэтный портрет. Контражур позволяет художественно раскрыть выразительность силуэта фигуры модели или красоту ее лица в профиль. Привлекательны контражурные съемки небольших сцен: модель, держащая цветок, часовой мастер за работой, человек в освещенном окне, силуэты пары в лунном свете.

В зависимости от моделирования встречного света и применения рефлекторов у силуэта появятся более прозрачные тени, немного рисуя пластику модели. Также могут возникнуть очень яркие блики по краям силуэта (одному или нескольким в зависимости от потоков света), сильно выделяющие контуры модели и создающие примечательные световые эффекты. Например, при черном силуэте лица модели, волосы высвечиваются в резком блике и кажутся светящимися в темноте.

Портрет при точечном свете – частый прием художественной фотографии, создающий атмосферу таинственности и интимности. Источниками света выступают: свеча, факел, керосиновая лампа, фонарик, гирлянда, костер, пламя из камина, свечение экрана смартфона. Так, горящая свеча располагается на столе перед моделью или она держит перед собой свечу в руке. Особенность подобных источников света в том, что они освещают сцену и модель не целиком, создают резкие или размытые тени, различаясь по световой силе, часто подсвечивают лицо снизу вверх фронтально или в три четверти, что создает драматичный

эффект и неожиданные образы лица, нехарактерные в обычных условиях освещения сбоку или сверху. Это искажение стоит учитывать – лицо может стать неузнаваемым. Тени будут менее непривычными и странными, если источник света устанавливать по линии горизонта, сбоку и над моделью.

Свечи, лампы накаливания, керосиновая лампа, костер, камин дают теплый свет, а светодиодные лампы ручных фонарей и дисплеев приборов – обычно холодный. Подсветка бывает цветной или разноцветной, если использовать в качестве источника света гирлянду. При разноцветном свете важно следить за визуальной целостностью портрета и не допуская чрезмерного смешивания цветов, дающих неопределенный коричневатый свет и тени.

При одном цветном свете следует обращать внимание на окраску теней. Правило, что собственная и падающая тень имеет цвет полярный цвету света верно для белых объектов на белом фоне. В реальных условиях цвет тени часто коричнево-серый, неравномерный и смешанный из-за влияния многочисленных рефлексов от окружения, устранить которые довольно сложно.

Дополнительные эффекты создаются регулированием степени свечения, приближением и удалением источника (с удалением свет ослабевает, как и резкость снимка), а также работой с формой светового потока. Так, у свечи он сферический, ослабевающий к краям, мягкий; световую сферу можно приближать к объекту съемки, освещая краем сферы или сильнее погружая модель в световой поток. У фонаря свет направленный, собранный в резкий поток, за счет чего свет строго конусом падает на модель. При этом, чем меньше диаметр светящейся линзы фонаря, тем четче и уже конус света. В таком случае тени и степень за-свечивания модели зависят от работы с конусом света.

Точечное и узко направленное освещение требует внимательной работы с экспозицией, чьи значения *больше*, чем при обычной съемке. Следовательно, может выступить нежелательное зерно и прочие дефекты длительной экспозиции. При таких обстоятельствах качество и резкость съемки обеспечивается креплением фотокамеры на штатив.

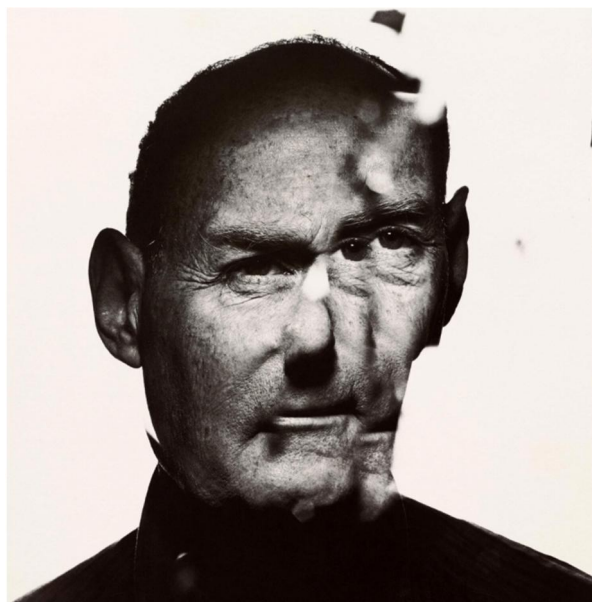


Рис. 1.26. Портрет крупным планом: И. Пенн. В кривом зеркале. 1986 г.

Плановость и поза – важные компоненты портретной съемки. Говоря о съемке, выделяют *крупный, средний и общий планы*, а если речь идет о пространстве, то – *передний, средний и дальний*. Крупный план для портрета – это головной портрет, лицо крупным планом (рис. 1.26). При таком формате допускается немного срезать верхнюю часть головы. Если масштаб плана предполагает сильно увеличенное лицо, допускается скрыть часть лба. Недопустимо скрывать те части лица, отсутствие которых нарушит общую форму, например подбородок или брови – это создает неприятную иллюзию уродства.

К среднему плану относятся погрудный и поясной портреты (рис. 1.1), в них важно учитывать положение плеч и рук, степень разворота модели к объективу, поворот и наклон головы. Желательно избегать слишком ассиметричных или слишком симметричных поз. В первом случае асимметрия может раздробить образ, сделать его визуально беспокойным, переключить акцент с выразительности модели на выразительность позы. Во втором случае чрезмерная симметрия привнесет однообразие, монотонность, уплощение характера модели.

При повороте головы не стоит визуально «приклеивать» кончик носа к границе лица, когда их контуры совпадают. Лучше, если нос или явно выступает, или не доходит до края лица. Закрытые позы не выразительны на средних и общих планах, где основная задача – показать фигуру. Эффективнее

располагать фигуру по широкой стороны кадра, четко обозначая изгибы тела, но не создавая визуально акцентированных прямых углов. Также важно избегать совпадения, визуального слияния контуров частей тела и неразличимости поворотов частей тела. Ошибочно запутывать зрителя неразборчивой или переусложненной позой – фотография выражает красивую позу, а не превращает снимок в загадку.

Лучшая поза – это естественная поза, отвечающая образу модели и ее комплекции. Худшая поза возникает в тех случаях, когда модель принимает неестественные для человеческой морфологии позы, изгибы частей тела диссонируют с телесной жестуальностью, создают странные пугающие изломы. Такие искажения могут возникать и при неверном ракурсе съемки, особенно при ракурсах в сильном сокращении, по определению искажающем восприятие пропорций тела. Стоит учитывать положение конечностей у границ кадра – не следует их обрезать по суставам или под прямым углом к конечности, скрывать их таким образом, что возникнут искажающие ощущения отсутствия конечности или ненормальности ее длины и формы.

Общий план – это победренный или ростовой портрет. Как и в среднем плане, здесь важно ясно передать строение тела без иллюзий его деформации, неприятных искажений пропорций. При сидячей позе не стоит делать снимок фронтально, что визуальное укорачивает бедро. Продуктивнее выбирать ракурс в три четверти. При фотографировании серии предпочтительно чередовать планы для избежания однообразия снимков (рис. 1.27).

При съемке парных портретов помимо поз следует учитывать взаимодействие людей, когда фотографируется определенная ситуация, сцена. Неплохо выглядит разделение на главную и второстепенную роль, поза одного человека может дополнять позу другого. Взаимодействие придает снимку динамичность и сюжетность, лучше раскрывает эмоции моделей. Взгляд модели на фотографии – нередко важнейшая фотоуловка, ключ к смыслу (рис. 1.42).



*Рис. 1.27. Портрет, общий план:  
Р. Аведон. «Dovima with elephants, evening dress by Dior, Cirque d'Hiver, Paris». 1955 г.*

Поджанром портретной фотографии является *детская фотография*. Фотографирование детей возникло с первыми фотопроцессами, однако из-за длительной экспозиции, запечатлеть непоседливых детей длительное время не удавалось. С сокращением времени экспозиции качество детской фотографии улучшилось (рис. 1.28, 1.29). Традиционное недоверие людей к техническим новинкам порождало суеверия. Так, у некоторых народов фотографирование детей считалось опасным, навлекающим беду, болезнь или смерть (особенно в условиях повышенной детской смертности в прошлые времена). В середине XIX в. в викторианской Англии детям придавали вид взрослых, наряжая во взрослую одежду. Иногда матерей, держащих детей на коленях, скрывали драпировками (рис. 1.28).



*Рис. 1.28. Мальчик со «спрятанной» мамой.  
1860-е гг.*



*Рис. 1.29. Дж. Л. Клем.  
Мальчик-барабанищик. 1864 г.*

Льюис Кэрролл (1832–1898 гг.) в первую очередь предстает как создатель знаменитых книг о приключениях Алисы, поэму «Охота на Снарка», мастер литературного и логического парадокса, математик, шахматист, педагог и философ. Менее известен факт, что Льюис Кэрролл считается крупным британским фотографом, создавшем с 1856–по 1890 гг. около 3000 фотографий, большинство из которых до наших дней не дошли, либо не атрибутированы. Льюис Кэрролл построил фотомастерскую, работал в технике мокрого коллоидного процесса, не признав изобретенный к 1880-м гг. сухой фотопроект.

Фотограф снимал пейзажи, портреты (рис. 1.30, 1.35), но подлинное признание ему принесли фотографии детей, составляющие более половины его наследия. Ряд специалистов считает, что Льюис Кэрролл является родоначальником детской фотографии и лучшим детским фотографом XIX в. В условиях строгих нравов Викторианской Англии трудно представить, как соглашались родители и девочки-модели на фотографирование, несколько выходящее за рамки бытующей морали.



*Рис. 1.30. Льюис Кэрролл. Портрет А. Теннисона. 1857 г.*

Кроме того, рождались неприятные домыслы, связанные с тем, что фотограф снимал преимущественно девочек (мальчиков автор не снимать по тривиальной причине: при долгой экспозиции их трудно удержать неподвижно).



*Рис. 1.31. Льюис Кэрролл. Портрет А. Лидделл «Королева мая». 1860 г.*



*Рис. 1.32. Льюис Кэрролл. Портрет А. Донкин. 1862 г.*

Льюис Кэрролл создавал разноплановые портреты, экспериментировал со стилизациями, одеждой, необычными кадрами (рис. 1.31–1.34).



*Рис. 1.33. Льюис Кэрролл. Портрет Э. Китчин в роли китаянки. 1873 г.*



*Рис. 1.34. Льюис Кэрролл. Портрет А. Лидделл с папоротником. 1860 г.*

Особенную известность обрели фотопортреты Алисы Лидделл – любимой модели Льюиса Кэрролла, которой он посвятил свою «Алису». Так, в 1860 г. он сделал портрет А. Лидделл с вазоном папоротника. Фотограф, любивший символизм, мог разместить папоротник, как символ обаяния и искренности на языке цветов, выражая Алису. Вместе с тем, в такой сцене автор решал технические задачи: снять без искажений зеленый цвет и словить легкую улыбку девочки, что довольно сложно в условиях долгой экспозиции. В любом случае, художественная выразительность портрета превосходит снимки детей того времени, отличаясь психологизмом и характерностью (рис. 1.34).

Спустя годы, Льюис Кэрролл сделает фотографию А. Лидделл в 17-летнем возрасте, тонко выявив ее природную красоту и глубину (рис. 1.35). Это хорошо заметно в сравнении с фотопортретом А. Лидделл в образе римской богини, снятый Дж. Камерон (рис. 1.36).



*Рис. 1.35. Льюис Кэрролл. Портрет А. Лидделл. 1870 г.*



*Рис. 1.36. Дж. Камерон. Портрет А. Лидделл в образе римской богини. 1872 г.*



*Рис. 1.37. Льюис Кэрролл. Портрет А. Лидделл в образе нищенки. 1858 г.*

Фотопортрет А. Лидделл в образе нищенки (рис. 1.37), сделанный в 1858 г. Льюисом Кэрроллом, снискал признание и известность, породив множество интерпретаций содержания фотографии. Фотограф, создавая одно из своих лучших произведений, вдохновился стихотворением А. Теннисона «Нищая и король»: на фоне поросшей мхом старой стены босая Алиса, с не по-детски серьезным выражением лица, одетая в потрепанное спадающее платье нищенки, прижимает руку с раскрытой ладонью, прося монетку. Другая рука упирается кулаком в талию, плечи и ноги модели по колени обнажены. Поза девочки, стрижка под мальчика, обнаженные ступни (в те времена это символизировало доступность), плечи и ноги могли интерпретироваться как скрытый эротизм, и перед зрителем предстала доступная уличная путана в сцене флирта. Образ раскрывает викторианский архетип бедной сиротки, вызывающий сентиментальное сострадание к ребенку из трущоб как в романах Ч. Диккенса.

Также Льюис Кэрролл снимал постановочные сцены с детьми, иронизируя над имитациями пикториалистами живописных полотен, воплощая атмосферу детской сказки наяву. Сюжетные костюмированные сцены в антураже практикуются в фотоискусстве и в наше время.

В последующем детская фотография реализовалась как в русле студийно-постановочной (рис. 1.38), так и репортажной съемках (1.39, 1.40).



*Рис. 1.38, 1.39. Дети на фотографиях начала XX в.*



*Рис. 1.40. Лондонские мальчишки. 1910-е гг.*

Репортажные фотографии с детьми создают живые и естественные сюжеты. Исторические фотографии детей показывают их одежду, игры, являясь источниками информации, творческих идей и вдохновения (рис. 1.40). Кроме технических особенностей съемки неусидчивых подвижных детей, важно искать способы уловить объективом детскую непосредственность, черты характера. Эти моменты недоступны в студийной обстановке строгости и задач парадной коммерческой «причесанной и лакированной» фотографии. Для раскрытия детской души им следует дать свободу, раскрепостить, увлечь чем-либо.

Раскрытая детская непосредственность придает снимку самобытность, выразительность и художественную глубину (рис. 1.39, 1.41, 1.42).



Рис. 1.41. А. Кунцевич.  
Бэтмен. fototelegraf.ru



Рис. 1.42. И. Урбаньяк. Из серии «Настоящее детство».  
fototelegraf.ru

*Групповой портрет* – поджанр портретной съемки. Фотографируя групповой портрет, важно следить за тем, чтобы модели не перекрывали лица друг друга и не располагались на большом удалении друг от друга, так как из-за малой глубины резкости часть лиц окажется не в фокусе. На фронтальной плоскости модели можно располагать рядами (высоких ростом помещают в дальний ряд), но не более трех рядов, с учетом того, что первый ряд можно усадить. Также практикуется расстановка моделей в шахматном порядке. Если съемка происходит на ступеньках лестницы, то количество рядов можно увеличить.

Съемку желательно осуществлять со штативом. При использовании широкоугольной оптики надо избегать расположения лиц у краев кадра – перспективное сокращение сильно искажает лица. При возможности, лучше сделать серию быстрых кадров, чтобы снизить риск моргания людей или неудачных выражений лица. Во время съемки фотографу важно сохранять внимание фотографируемых, четко обозначать момент съемки и требовать не расходиться без соответствующей команды.

Чтобы избежать статичности и официальности в сцену привносят иронию (рис. 1.42), экспериментируют с ракурсами, снимая снизу (рис. 1.43) или сверху

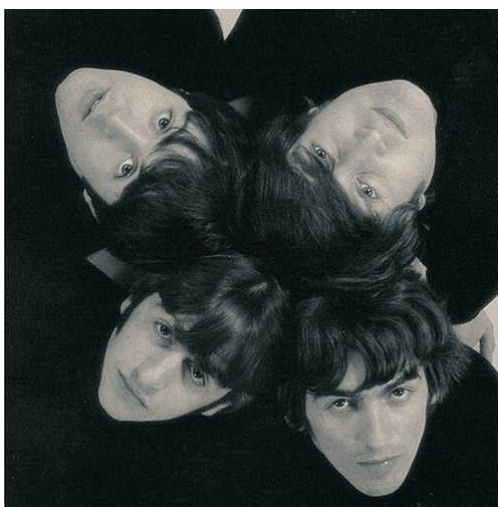
(рис. 1.44). Практикуется съемка колонной, расположением лиц в профиль (рис. 1.45), дугой (рис. 1.47), спиралью. Модели могут принять свободные и динамические позы, например, вместе подпрыгнуть. При съемке небольшой группы возможны более живые и свободные композиции, когда модели принимают разные позы, при этом, позы должны выглядеть естественно. Чрезмерно театральные, пафосные и откровенно надуманные позы придают снимку оттенки фальши, пафосной постановочности. В создаваемых сценах группового портрета важно соблюдать визуальную целостность и композиционное равновесие светотеней (рис. 1.47). Целостность достигается единым колоритом одежды или одинаковыми костюмами (рис. 1.48).



*Рис. 1.42. Групповой портрет студентов-медиков. 1912 г.*



*Рис. 1.43. Нижний ракурс. ru.depositphotos.com*



*Рис. 1.44. Верхний ракурс: Р. Уитакер. «The Beatles», 1966 г.*



*Рис. 1.45. Портрет в профиль: Х. Николау. Моя семья, 2013 г. molderomero.com*



*Рис. 1.46. Нижний ракурс.  
nevesta.info*



*Рис. 1.47. М. Ганзман. Групповой  
портрет. pinterest.com*



*Рис. 1.48. Групповой портрет. piqsels.com*

Съемка группы в момент взаимодействия – сложная задача. Сцена придает динамичности снимку, но нуждается во внимании к деталям, согласованности ролей участников. Как и в случае с парным портретом, обмен взглядами (рис. 1.49) добавляет эмоции и выражает отношения, создавая, например, атмосферу семейной интимности. Слаженность поз и взаимодействие взглядами – очень важное качество эстетики парного портрета. Самая популярная сфера съемки парного портрета – свадебные фотосессии.



*Рис. 1.49. Групповой портрет.  
piqsels.com*



*Рис. 1.50. Н. Лин. Групповой портрет.  
1948 г. Журнал «Life»*

Историческую известность приобрела групповая фотография Н. Лин для журнала «Life» работников нью-йоркского универмага Macy's (1948 г.), в которой сотрудники сняты со спины (рис. 1.50). Смысл снимка заключался в том, что все снимаемые – штатные детективы универмага, предотвращающие кражи, а потому скрывающие свои лица.

*Эротическая фотография (ню)* – поджанр портретной съемки, направленный на выражение красоты в разной степени обнаженного взрослого человеческого тела (женского и мужского). Цель эротической фотографии не фиксация наготы как таковой, ее смысл заключается в раскрытии эстетики эротизма, игры, выражении момента флирта, соблазнения. Этим эротическая фотография отличается от порнографии – намеренной демонстрации наготы, фиксации на половых органах; направленность на грубое сексуальное возбуждение. Полное обнажение – не всегда эротика, но и не всегда порнография, равно как и частичное обнажение – не обязательно означает эротический контекст. Кроме того, в разных культурах и странах представления об этике обнажения разнятся, существуют религиозные, социокультурные и законодательные ограничения.

Эротическая фотография зародилась вместе с открытием фотопроцесса и быстро разделилась на коммерческое и художественное направления, существующие и в настоящее время. Коммерческая фотография отличается налетом глянца и гламура, используется в рекламе, печатается в «мужских» журналах. Художественная, напротив, отличается высокой эстетикой, атмосферностью, выражением чувств, смысловой игры (рис. 1.75 – 1.78). Если лишить ню-фотографию художественности, то она превращается в любительскую пошлость.



Рис. 1.51. Этьен. Ню. [etienne.book.fr](http://etienne.book.fr)



Рис. 1.52. И. Ружек. Ню. [ceralabs.org](http://ceralabs.org)

### ***Пейзаж***

Пейзажная фотография – популярный жанр фотоискусства. По объекту съемки пейзажи делятся на природные, архитектурные и комбинированные. В любом из них важно изображение глубины и проработка планов (рис. 1.53), которые должны хорошо читаться и быть содержательными. Как правило, пейзаж включает ключевой акцентный объект, находящийся на среднем плане. Ключевой объект на первом плане будет перекрывать пространство, а если поместить его на дальний, то он станет незаметным. В некоторых случаях допускается оправданное смыслом исключение ближнего или дальнего планов.

В композиции кадра желательно избегать крупных бессодержательных областей, излишней симметричности (кроме случаев, где симметрия – ключевой элемент смысла кадра или прием выразительности фотографии). При съемке природных пейзажей предпочтительнее мягкое освещение, лучше

прорисовывающее природные формы. Для архитектурного пейзажа жесткий свет приемлем, потому что он подчеркивает геометричность форм.



*Рис. 1.53. Пейзаж с проработкой планов: М. Кенна. «Breaking Light, Toya Lake, Hokkaido, Japan». 2009 г.*

Управление светом в пейзажной фотографии происходит выбором времени съемки. Лучше избегать контрастных периодов дня из-за риска получить чрезмерно контрастные изображения и большого диапазона яркости. Чтобы создать лучший снимок пейзажа, желательно узнать характеристики его освещенности в разное время суток, чтобы оптимально подобрать самую эффективный рисунок света. При фотографировании архитектурных форм желательно избегать ракурсов с сильными перспективными искажениями: стены должны оставаться параллельными, исключение – предельно ближние ракурсы, где большой угол наклона камеры оправдывает подобное искажение (рис. 1.54).

В ночное время возможно применение техники световой кисти, что позволит управлять светом самостоятельно. Для этого потребуется мощный фонарь и камера, установленная на большую выдержку. В момент снимка фонарем подсвечиваются нужные области: так как выдержка длительная, то лучом света можно водить по поверхностям – получится эффект световой кисти (рис. 1.55).

Если двигать источники света, включенные в кадр, то получатся световые следы, придающие кадру выразительность.



*Рис. 1.54. Архитектурный пейзаж: Б. Эбботт.  
«Canyon: Broadway and Exchange Place, Manhattan». 1936 г.*



*Рис. 1.55. Ночной пейзаж, выполненный с использованием световой кисти:  
С. Поуэлл. «St Catherine's Oratory»*

Одной из распространенных ошибок при съемке пейзажа является попытка включить в кадр слишком много пространства. Продуктивнее реализовать конкретный сюжет, исключая из кадра попадание случайных элементов (провода, ветви, случайные формы на первом плане). Важно следить за расположением объектов в сцене, избегая лишних пересечений. Для пейзажной съемки следует придерживаться композиционных закономерностей группировки, целостности, неделимости, компактности, равновесия пятен и силовых направляющих.

Эксперименты с методом третей и диагоналей увеличивают выразительный потенциал снимков. Так, композиция снимка на рисунке 1.55 построена методом третей: башня, как композиционный акцент кадра, размещена в области пересечения нижней горизонтальной и правой вертикальной силовых осей. Линия горизонта образует нижнюю горизонталь, а вершина башни заканчивается по верхней горизонтальной оси; вертикаль башни следует по вертикальной правой оси, тогда как млечный путь следует по левой вертикальной оси.

Съемка пейзажа не ограничивается кадрами с общими планами и панорамами. Также выразительны примечательные и содержательные фрагменты, детали. В последующем детали могут быть частями коллажей и монтажных фотографических форм. Нередко создание серии пейзажей, объединенных техническим приемом или темой съемки (пейзажи в грозу, хутора зимой, по следам писателей и художников, «эхо войны») придает содержательности всей серии и увеличивает художественную ценность каждого снимка. При наличии объединяющего приема-концепции для серии, не менее важно обеспечить ее образно-содержательное разнообразие.

### ***Интерьерная фотография***

Отдельным поджанром можно выделить интерьерную фотографию. При съемке интерьера важно передать объем и содержание пространства. При выборе точки съемки желательно чтобы в кадр попали две или три стены – их соотношение между собой сформирует представление об объеме помещения. Зачастую съемка происходит на широкоугольный или сверхширокоугольный

объектив – это позволяет захватить в кадр больше пространства, но эти объективы задают широкую перспективу и визуально увеличивают пространство. Нужно следить за краями кадра, не допуская попадания случайных объектов. Ошибочно располагать второстепенные объекты слишком близко – перспектива их увеличит, и они притянут к себе лишнее внимание. Стены должны оставаться параллельными друг другу, как и в архитектурной фотографии (рис. 1.56).

Если есть возможность включить или выключить освещение в помещении, открыть или занавесить окна, то следует искать наиболее привлекательные комбинации света. При выборе экспозиции разумно учитывать вид из окон, если он имеет значение для снимка и выразителен.



Рис. 1.56. И. Баан. «Национальная библиотека Катара». 2018 г.

Перепад яркости компенсируется использованием внешней вспышки на отражение. Лучше применять заполняющую вспышку, которая не создает рисунок, оставляя свет в интерьере естественным. Чтобы получить широкую экспозицию без применения вспышки нужно сделать несколько кадров с различной экспозицией со штатива, а затем совместить их в графическом редакторе.

Творческие эксперименты с освещением в ущерб детальности и достоверности уместны в том случае, если свет формирует эмоциональную атмосферу интерьера, и именно она становится объектом съемки. Например, съемка интерьера в свете от камина, свечей, факелов, керосиновых ламп. Стоит вспомнить эстетику и атмосферность полутемных подвалов, тоннелей, катакомб, пещер,

бомбоубежищ, лабораторий, чердаков, заброшенных складских и фабричных помещений, старых сводчатых подвалов исторических строений.

Помимо общих планов, целесообразны снимки тех деталей интерьера, которые позволяют шире раскрыть смыслы интерьера, его эстетические или функциональные качества. К деталям относятся элементы декора помещения, мебель и фурнитура, фрагменты пространства, уютные уголки и необычные объемно-пространственные решения. Иногда эксперименты с ракурсами помогают найти ранее незаметные и необычные выразительные виды, например, вид с пола, вид из верхнего угла помещения.

Выбор точки съемки и целесообразность ракурсов диктуется целями фотографирования и художественными задачами. Очевидно, что необычные ракурсы интерьера не стоит делать в том случае, когда нужно предоставить максимально понятные фотографии помещений, дающие объективное представление об интерьере. В таком случае оптимальный вариант – съемка по линии горизонта, равной линии горизонта обычного человека и с тех видовых точек, которые будут доступны наблюдателю в повседневности.

### ***Репортаж и сюжетная фотография***

Сюжетная или репортажная фотография обладают существенным качеством – динамичным сценарием фотосъемки. При фотографировании ключевые моменты событий фиксируются так, чтобы позже по содержанию снимков можно было восстановить события, их порядок, содержание, настроение. Для репортажа фотограф учится внимательно наблюдать за событиями, замечать взаимосвязи и признаки, предшествующие возможным действиям, оказаться в нужный момент в удобном месте для съемки, включать в кадр элементы, необходимые для передачи смысла и эмоциональной атмосферы.

Возможно добавление в репортажные серии снимков-символов, помогающих понять, что и где происходит, с кем или с чем связано событие. Например, фотографируя торжество, к снимкам гостей можно добавить фотографии

деталей сервировки, украшения интерьера, ключевых событий (поздравлений, вручения наград), чтобы полнее выразить содержание и настроение праздника.

Продуктивно замечать небольшие события, микросцены, которые подобны добавляющим штрихам к репортажу, способные добавить некоторую иронию или раскованность сюжету. Микросцены, подмечая незаметное всеми, вызывают удивление, умиление, немного смещают ракурс восприятия репортажа, привнося в него толику живости, импровизации, разбавляют нередко чрезмерный пафос мероприятия. Например, фотография выглядывающего из-за занавеса сцены любопытного ребенка, соседок, наблюдающих из окна за свадебным кортежем, задремавшего участника совещания, воробья в стае ворон. Вместе с тем, неверно делать снимки, искажающие содержание мероприятия, подменять фотографией смыслы репортажа (например, вместо радости – печаль, не триумф, а поражение). Соразмерное событию внесение ноток иронии и шутовности – не искажение, а способ усилить увлекательность репортажного повествования.

Динамика момента сцены – важная составляющая репортажной фотографии. Статичные сцены фотографий снижают привлекательность репортажа. Поэтому статичные и очень медленные события сложны для съемки в том плане, что в них трудно словить выразительный динамический момент. Динамика сцены прямо формирует эмоциональную атмосферу кадра, усиливает переживание запечатленного события у зрителя. Динамику можно передать ракурсом, положением объекта в кадре, точкой съемки, смещением композиционного центра, наклоном кадра, прочими композиционными уловками.

Также уловки бывают техническими, связанные с оперированием настройками камеры. Например, усилить образ движения велосипедиста можно, если смазать окружение, проводя камерой на умеренной выдержке, а спортсмена оставить в резкости.

Репортажная съемка примечательна быстрой сменой сцен, нахождением в эпицентре события, скоростным схватыванием ситуации. Такая динамика присуща репортажам из «горячих точек», спортивных событий, о природных

катаклизмах (рис. 1.57–1.60). Неверно полагать, что сам факт съемки знакового события – залог хорошей фотографии, потому что требуется сноровка в выборе ракурса, удача в нахождении композиции, уловка раскрытия смысла объективом.

Интеллектуальный взгляд через объектив может словить «момент истины», тонкое отношение из неприметных событий обыденности. Их особенность в том, что при всей неприметности они могут содержать уникальный сюжет, эмоцию между людьми, единственно возможную случайность, которую не воспроизведешь специально. Сюжет – сцепление иррациональных неожиданностей, он непосредственный и движимый разными мотивами. В этом качественная природа сюжетной фотографии, в которой одна незначительная деталь может изменить смысл изображения.



Рис. 1.57. С. Пономарев. Проблема беженцев. 2015 г. photar.ru



Рис. 1.58. Т. Ламан. Орангутанги на Саматре. 2015 г. photar.ru



Рис. 1.59. А. Басанев. Хоккей. 35AWARDS 2020. rosphoto.com



Рис. 1.60. С. Рамаже. Индия. 35AWARDS 2020. rosphoto.com

Поджанром репортажной фотографии является *уличная фотография*. Ее особенность заключается в том, что фотограф ищет сюжет без конкретной цели, бродя по улицам города и выхватывая фотокамерой примечательные моменты городской жизни, зарисовки архитектуры, быта, атмосферы.

*Социальная документальная фотография* – вид уличной фотографии, отличающийся ориентацией на фиксирование уличной жизни как она есть и ее представителей. Уличная фотография зародилась во второй половине XIX в.,

когда фотографы вышли на улицы городов в поисках фактурных сюжетов и типажей, выходящих за рамки салонных постановочных снимков. Одним из интереснейших проектов была книга «Уличная жизнь в Лондоне» (1877 г.), изданная фотографом Джоном Томсоном и журналистом Аланом Смитом. Книга, показывающая жизнь столичных бедняков, – ценный источник исторической жизни Лондона без салонного лоска и постановочных сцен, а также один из первых проектов, поднимавших социальную проблематику (рис. 1.61, 1.62).



*Рис. 1.61. Дж. Томсон. Рекламный «бутерброд». 1877 г. fishki.net*



*Рис. 1.62. Дж. Томсоном. Цыганский табор вблизи Латимер-роуд. 1877 г. fishki.net*

В 1950-е гг. кинорежиссер Кен Рассел запечатлел жизнь послевоенного Лондона (рис. 1.63, 1.64), а Джанни Беренго Гардина – послевоенную Италию.

Сабин Уайсс создала немало снимков уличной жизни, ныне признанных классикой фотоискусства (рис. 1.65). В книгу «Глаза города» попали снимки Нью-Йорка, сделанные Ричардом Сандлером с 1977 г. по 2001 г. Снимок Р. Сандлера с хасидом и хипстером, сидящими спиной к спине в вагоне метро (рис. 1.66), иллюстрирует принцип выражения смысла в уличной фотографии: обычная ситуация необычна сопоставлением людей, их образов; симметричная структура кадра усиливает контрастность образов мужчин и привносит ироничные черты.



*Рис. 1.63. К. Рассел. Променад по Портобелло. 1954 г. fototelegraf.ru*



*Рис. 1.64. К. Рассел. 72-х летняя Зора Рэбберн с письмами-отказами редакций на публикацию своих романов. 1955 г. fototelegraf.ru*



*Рис. 1.65. С. Уайсс. Париж. 1970-е гг. fototelegraf.ru*



*Рис. 1.66. Р. Сандлер. Хасид и хипстер. Нью-Йорк. 2001 г. fototelegraf.ru*

Некоторые фотографы стали классиками уличной фотографии. Среди них Анри Картье-Брессон, утверждавший, что «Все манипуляции с камерой, диафрагмой, выдержкой и т.п. должны осуществляться на уровне рефлекса, как

переключение скоростей в автомобиле» [osko.ru]. А. Картье-Брессон также известен тем, что ввел понятие «*решающий момент*» в фотографии – ключевое для раскрытия смысла мгновение. В любом микросюжете есть момент его раскрытия, определяющий выразительность кадра. Момент действительно решающий и его очень сложно словить.

Например, на снимке Картье-Брессона «Париж» решающий момент – это кадр, сделанный во время резкого порыва ветра в дождливый день (рис. 1.67). Порыв ветра выгибает зонты у обнимающейся пары, тогда как кто-то с зонтом, прыгает через лужу так, что прыжок кажется огромным, а человек – бегущим над поверхностью. Очевидно, что секундой раньше или позже такой уникальный кадр сделать было невозможно. Фотография Картье-Брессона «Москва» ценна не только изображением масштабной праздничной агитации (рис. 1.68): впечатляет масштаб, возникающий в сопоставлении огромной фанерной фигуры Ленина в плаще с фигурами мужчины в плаще, держащего за руку мальчика в пальто. Фигуры выстраиваются в композицию по минорной нисходящей диагонали, что усиливает силу сопоставления. Интересен момент контрастов головных уборов: большая кепка Ленина, темная шляпа мужчины и белая акцентная шапка мальчика.



Рис. 1.67. А. Картье-Брессон. Париж.  
1970-е гг. [italyriviera.lps.com](http://italyriviera.lps.com)

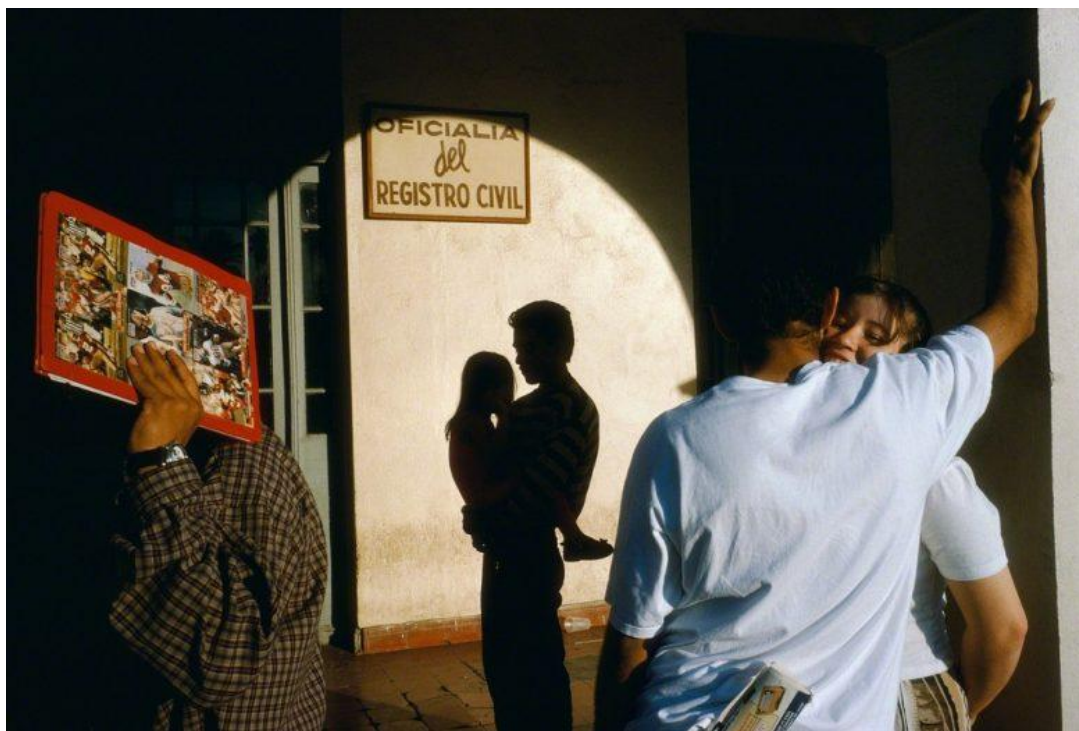


Рис. 1.68.  
А. Картье-Брессон. Москва.  
1980-е гг. [artifex.ru](http://artifex.ru)

Известность получили работы мастера уличной фотографии Робера Дуано, говорившего: «Нет такого режиссера, который мог бы устроить сценки, равные тем, что подбрасывает нам улица» [losko.ru] (рис. 1.69). Широкое признание получили снимки Алекса Уэбба, примечательные композицией и колоритом (рис. 1.70). Авторские снимки Сандлера, Картье-Брессона, Дуано и Уэбба иллюстрируют главное эстетическое качество уличной фотографии – непринужденность случайной сцены, которую практически невозможно воспроизвести постановочно или целенаправленно повторить. Решающий момент таких сцен предельно раскрывает их эмоционально-смысловое содержание.



*Рис. 1.69. Р. Дуано. Помощь в прыжке через лужу. 1966 г. losko.ru*



*Рис. 1.70. А. Уэбб. Нуво-Ларедо. Мехико. 1966 г. losko.ru*

Различные жанры фотографии обладают специфическими приемами техники съемки, особенно работы со светом, решают разные технические и творческие задачи, но ключ к успеху обеспечивается художественной выразительностью фотографии любого жанра и направления, создающей ее эстетическое и эмоциональное содержание.

## **ТЕМА 2. Композиционная выразительность в фотографии**

Помимо основных художественных композиционных категорий, рассмотренных при прохождении учебной дисциплины «Техники фотографии», фотография обладает рядом художественно-композиционных приемов выразительности, имеющих специфику реализации в фотоискусстве.

*Плановость и пространственный масштаб.* Немаловажную роль играет план в фотографии. Дальний план хорошо охватывает пространство, рисует обобщенный ландшафт или городской скайлайн, может показать местонахождение объекта в окружении, среде, но недостаточно информативен по детализации. На дальний план помещаются крупномасштабные объекты, обычно выступающие фоном

для съемки (горы, лес, городская застройка). Неверно полагать, что такой фон нейтрален по содержанию, напротив, он способен отражать обстоятельства съемки, качества пейзажа, задавать эмоциональную атмосферу.

Также на дальний план помещаются второстепенные фигуры сцены, которые, дополняя содержание снимка, прямо не участвуют в раскрытии сюжета. Например, невеста на первом плане встречает бегущего к ней жениха, размещенного на втором плане, а на третьем плане виден автомобиль жениха или группа его друзей. Второстепенность фигур сцены определяется просто: если удалить второстепенные фигуры, содержание сюжета не меняется и остается понятным. В приведенном примере удаление жениха или невесты лишает снимок смысла, искажает его или рождает недосказанность (чего ждет невеста или куда бежит жених?). Тогда как удаление автомобиля или друзей на дальнем плане смысл кадра не изменит, а исключит некоторые дополняющие обстоятельства.

Средний план позволяет увидеть объект в целом и достаточно детально, как правило, изолированно от окружения. При общей съемке архитектурных форм используется средний план. Также на средний план помещаются действующие лица сюжета, если они имеют связь с фигурами на первом плане. Например, собака на первом плане преследует уезжающий автомобиль на втором плане. Иногда размещение фигур сцены на двух планах создает эмоциональное напряжение. Так, если человек на втором плане смотрит в спину человеку на первом плане с сохранением резкости съемки, возникает чувство напряженного пространства, натянутой экспрессивности между персонажами.

В кинематографе такой прием широко применяется и называется сплит-диоптр, отражая особенность техники съемки двумя объективами и фокусами. Показательный пример приема – это драматичный ключевой диалог кинофильма «Звездные Войны III. Месть ситхов» между перешедшим на сторону зла Энакином Скайуокером (теперь уже Дарт Вейдером) и джедаем Оби-Ван Кеноби: джедай, расположенный на втором плане, спорит с Энакином, глядя ему в спину. Сам Энакин расположен на первом плане и снят в крупном портретном виде, чтобы было лучше видна его эмоциональная борьба.

Ближний план концентрирует внимание если не на всем объекте, то на представлении его значимых частей (например, фасадов здания, фрагмента интерьера), при этом детализация становится более подробной, очень хорошо прорабатываются фактуры поверхностей.

Ближний план при значительном приближении создает фрагментированные изображения и подходит для съемки очень детализированных и информативных фрагментов. При еще большем приближении начинается макросъемка, дающая представление о небольших элементах, фактуре и характере части поверхности.

Передача пространства – существенная задача для фотографа и неверно полагать, что оно само по себе, пассивным способом, входит и организуется в кадр. Пространство обладает собственной выразительностью и требует визуальной и фотографической организации. Во-первых, процесс кадрирования уже задает характер пространства кадра; во-вторых, выбор точки съемки и ракурса определяет пространство, его перспективное сокращение, глубину, плановость и детализацию. Так, в пейзаже всегда присутствует три плана пространства: первый, второй и третий.

В неограниченном пространстве, представленном природными пейзажами и перспективами городских улиц (рис. 2.1–2.3), согласно воздушной перспективе, первый план всегда четче, ярче и контрастнее, чем последующие, в которых наблюдается постепенное размытие и растворение элементов. При этом, как в визуальном восприятии и живописи, так и в фотографии присутствуют эффекты рассеивания цвета светом в светлое время суток и поглощения цвета темнотой в темное. При этом с удалением, пятна теряют детальность, фактурность и при максимальном удалении – абрис, превращаясь в обобщенные, сглаженные формы. Восприятие окраски пятен также изменяется с удалением: днем пятна становятся светлее и холоднее, а ночью – темнее и холоднее, пока не сливаются с темнотой (рис. 2.4).

Подобные эффекты существуют и в глубоком ограниченном пространстве (шахты, колодцы, длинные коридоры, леса), но в типичном ограниченном пространстве (интерьеры, короткие улицы) часто бывают незаметны (рис. 2.5).

Макросъемка следует характеру замкнутого пространства, в котором фоновое окружение расплывается, зато предельно увеличивается детализация и фактурная проработка элементов на первом и единственном плане, который часто создает эффект наплыва на зрителя. Воздушная перспектива в замкнутом пространстве практически не работает, но хорошо заметна в сокращении элементов снимаемых предметов, особенно при максимальном приближении к постановке. В таком случае возможно сильное искажение объемов и плоскостей, что влияет на достоверность снимаемого.



*Рис. 2.1. Э. Уэстон. Пейзаж. 1920-е гг.  
cateralabs.org*



*Рис. 2.2. А. Адамс. Змеиная река. 1942 г.  
cateralabs.org*

Получаемые изображения пейзажей, интерьеров и натюрмортов часто нуждаются в масштабировании относительно человека для передачи их соразмерности и выражения действительных размеров. В таком случае в кадр помещается фигура человека или его часть (рука, голова), тень от него или вещи, привязанные по своей архитектонике к человеку – стул, зажигалка, велосипед, шляпа. Следует понимать, что не все вещи задают масштаб, потому что бывают разных размеров (колесо, монитор, лестница, кувшин и пр.). Присутствие человека в пейзаже оживляет панораму и привносит дополнительный смысл в фотографию (рис. 2.6–2.8).



*Рис. 2.3. А. Галаксия. Пейзаж. krot.info*



*Рис. 2.4. А. Кертеш. Зимняя улица ночью. photographer.ru*

В некоторых случаях человек – акцент кадра и точка масштабирования на абстрактном фоне ритмов из линий теней и света лестницы и здания (рис. 2.9). Необычные эффекты возникают при игре с масштабом – умышленном его нарушении, когда одни формы кажутся несоразмерными с другими, или выбора специфического ракурса, создающего иллюзию (рис. 2.10, 2.11).



*Рис. 2.5. Ограниченное пространство.  
vk.com*



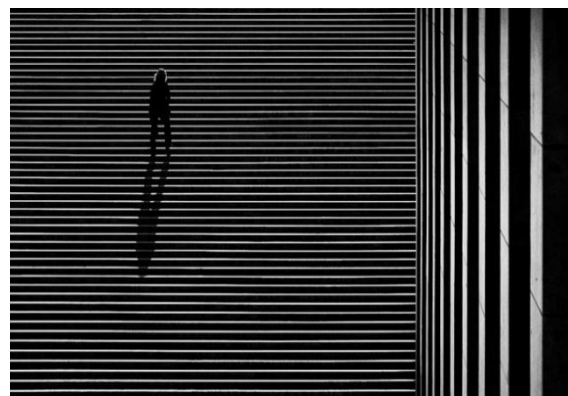
*Рис. 2.6. Человек в пейзаже: Брассай.  
Париж. 1940-е гг. photographer.ru*



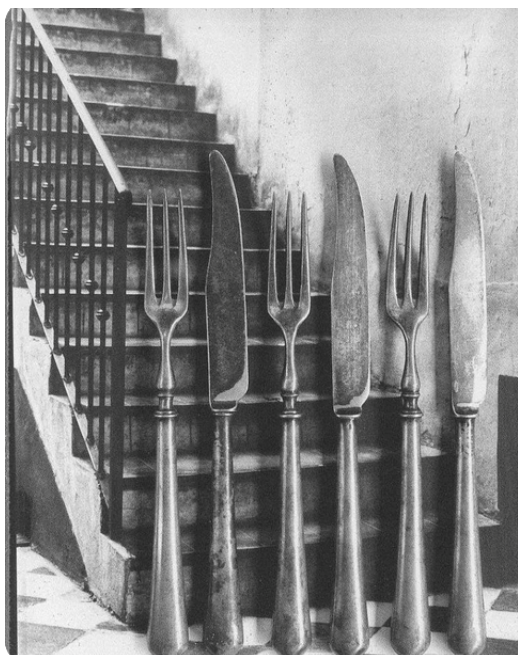
*Рис. 2.7. Фигура в пространстве: А. Виегас. Улица. fotorelax.ru*



*Рис. 2.8. Фигура в пространстве:  
П. Скиаветти. Улица. fotorelax.ru*



*Рис. 2.9. Человек в пейзаже: К. Циль.  
Лестницы. 1940-е гг. fotorelax.ru*



*Рис. 2.10. Игра с масштабом: Н. Аутти.  
Набор. pinterest.ru*



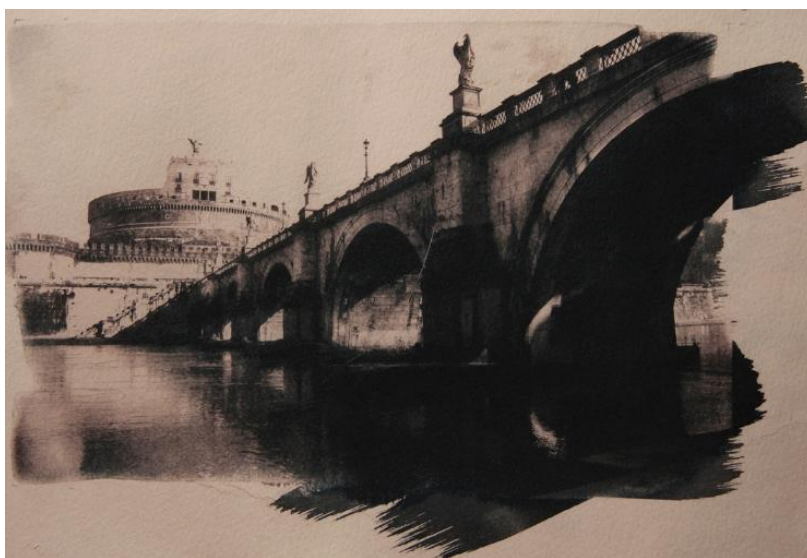
*Рис. 2.11. Игра с масштабом:  
Иллюзия. xage.ru*

*Ракурс.* Подходящая точка съемки – ракурс – не только условие для удачного кадра, но и средство выразительности в фотоискусстве. Если точка съемки создает сильное перспективное сокращение объекта съемки и значительно отличается от съемки с привычной человеку линии горизонта по его росту, то такая съемка называется ракурсной. Такая съемка дает неожиданные перспективные искажения, невидимые при обычном рассмотрении объекта.

Сильный ракурс создает выраженный динамический эффект (рис. 2.12), однако может исказить представление о предмете фотографирования, особенно, если речь идет о съемке людей. В последнем случае ракурс может создать иронический или пародийный эффект, когда части фигуры человека могут приобрести гротескные черты (2.13).

Чаще всего применяются резкие ракурсы снизу вверх и сверху вниз, дающие необычные виды на вещи, пространство и людей. Интересные визуальные искажения возникают при ракурсной съемке с широкоугольным и сверхширокоугольным объективами. Ракурсная съемка может сообщать о точке съемки, удивляя зрителя. Например, съемка из окна стиральной машины, из отверстия дымовой трубы, из сливного отверстия, из камеры видеонаблюдения, из открытого чемодана и пр. В таком случае кадр должен захватывать часть того

предмета, из которого как бы осуществляется съемка. Подобный прием применяется и в современном кинематографе, например, в фильмах К. Тарантино, в сериале В. Гиллигана «Во все тяжкие».



*Рис. 2.12. А. Мельникова. Мост в Венеции. 2010-е гг. melannart.portfoliobox.net*



*Рис. 2.13. А. Паван. «Make the jump!». 2020 г. 35awards.com*

Например, на снимке Г. Ванаре съемка шиномонтажной мастерской осуществляется из автомобильной шины (рис. 2.14).



*Рис. 2.14. Г. Ванаре. Мастерская ремонта шин. 2022 г. 35awards.com*

*Свет и тональность.* Художественная выразительность в фотокомпозиции зависит от качества света и общей тональности снимка, определяющих общее впечатление от изображения. Свет и тон – приемы образного и эмоционального интонирования фотографии, они формируют ее настроение. Работа с тональностью осуществляется в высоком (светлом) и низком (темном) ключе.

Фотографии в светлой тональности словно пронизаны легкостью, свежестью, свободой и воздухом, они передают прозрачность и эфемерную призрачность сцены (рис. 2.15, 2.16). Темная тональность создает мрачную, тяжелую атмосферу, также формирует ощущения таинственности, интимности, приватности (рис. 2.17–2.19). Один и тот же пейзаж, снятый в высоком и низком ключе, передает разное настроение и вызывает разную эмоциональную реакцию у зрителя.

Тонкость работы в ключах заключается в том, что снимок в светлом ключе не должен создавать ощущения засвеченности кадра, чрезмерной экспозиции, а снимок в темном ключе – технической ошибкой недостаточного света и экспозиции. Тональность зависит от характера освещения – чем больше света, тем светлее кадр, тогда как точечная подсветка слабыми источниками света (свеча,

фонарик) дает темную тональность. Тональность определяется экспозицией и цифровой обработкой, при которой можно затемнять или высветлять кадр в целом. При более детальном редактировании можно затемнять или высветлять отдельные группы тонов.



*Рис. 2.15. Светлая тональность:  
Дж. Кавалли. In vito.  
1950 г. [tamm-mdf.ru](http://tamm-mdf.ru)*



*Рис. 2.16. Светлая тональность:  
А. де Мейер. Портрет. 1930-е гг.  
[bellezza-storia.livejournal.com](http://bellezza-storia.livejournal.com)*

*Эффекты размытия и соляризации.* Размытие (смазывание) – художественный эффект, устраняющий излишнюю контрастность второстепенных деталей, тем самым обращая внимание на главные элементы. Иногда применяется смягчение контрастности кадра по его краям, тогда снимок обретает воздушность и создает иллюзию выпуклого изображения.

Соляризация (эффект Сабатье) создает специфическое восприятие кадра, возможное свечение объекта, или мерцание. В другом случае соляризация образует обобщенный темный контур, придающий кадру художественно-графическую выразительность. Эффекты контурности могут приводить к рисованной графичности снимков (рис. 2.20, 2.21).



*Рис. 2.17. Темная тональность: С. Мун. Улица. 2010-е гг. photar.ru*



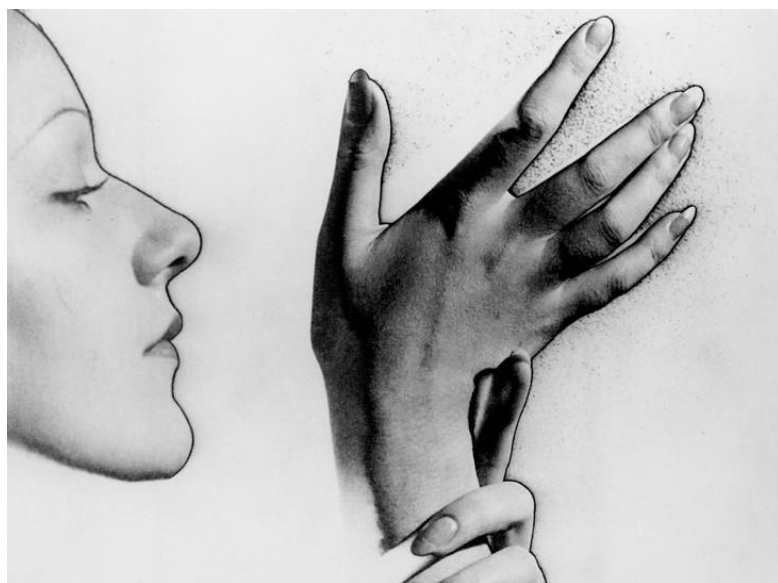
*Рис. 2.18. Темная тональность:  
Э. Стейхен. Портрет Греты  
Гарбо. 1928 г. vikiart.com*



*Рис. 2.19. Темная тональность:  
Ю. Елизарович. Портрет.  
2010-е гг. znyata.com*

*Эффекты мягкого и резкого фокуса.* Мягкий фокус – излюбленный художественный прием пикториалистов – снижает резкость и детализацию, он придает снимкам приятную «бархатную» мягкость и обаяние. Благодаря создаваемой эмоциональной атмосфере снимка, прием используется в портретной съемке и для передачи спокойной погружающей атмосферы (рис. 2.22, 2.23). Обобщающий эффект мягкого фокуса непригоден для документальной и фактурной съемки, потому что теряется содержательность кадра и снимок будет восприниматься некачественным.

Резкий фокус, наоборот, придает снимку жесткость, отчетливость и экспрессию, заостряет характер, формирует напряженность, особенно при использовании эффекта резких теней при направленном сильном источнике света (рис. 2.24). В черно-белых фотографиях резкий фокус сильнее выявляет характер, чем в цветных.



*Рис. 2.20. Соляризация: Ман Рэй.  
Портрет Лу Миллер.  
1920-е гг. [marieclaire.ru](http://marieclaire.ru)*



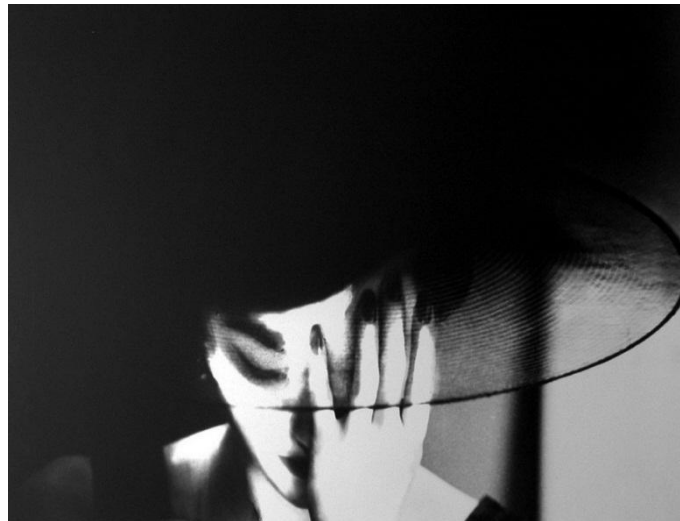
*Рис. 2.21. Соляризация:  
Д. Василевич. С. Маккартни.  
Коллекция весна-лето-2003.  
[marieclaire.ru](http://marieclaire.ru)*



*Рис. 2.22, 2.23. Мягкий фокус: Портрет Марлен Дитрих. 1930 г. и его стилизация Мерта и Маркуса в портрете Кейт Мосс. 2006 г. yablor.ru*



*Рис. 2.24. Резкий фокус: Портрет Памми Смит. 2019 г. heroine.ru*



*Рис. 2.25. Исключение полутонов: Л. Брассман. Портрет. 1950-е гг. camerallabs.org*

*Эффект исключения полутонов.* Исключение полутонов, как художественный прием, достигается различными фотопроцессами и решает разные эстетические задачи. Прием может сформировать авторский почерк фотохудожника или фотографической серии, как у Марио Джакомелли с его серией «Священники» (рис. 2.26, 2.27).

Исключение полутонов бывает полным, когда остаются только черные и белые пятна (черные пятна на белом пространстве или белые пятна на черном фоне) и частичным, когда множественность оттенков серого сокращается до двух или четырех (рис. 2.25).

Доведение снимка до радикального отношения черного и белого может создавать эффекты напряжения, эмоционального предела, драматичности (рис. 2.25). В другом случае белый свет сливается с белым фоном, в то время как тень начинает рисовать фигуры на снимке (рис. 2.27). Такие эффекты могут доводить фотографию до графически-плакатного уровня, где они часто и используются.

Цветной или обычный черно-белый снимок можно перевести в строго черно-белую тональность в графическом редакторе. Так, в редакторе *Adobe Photoshop* такой прием достигается несколькими способами. Если исходный снимок цветной, то его переводят в режим черно-белого: в меню изображение в свите коррекция выбирается функция «обесцветить», а затем работать с параметрами «уровни», «кривые», «экспозиция», корректируя передачу правильного тона. Перевод в черно-белую тональность можно делать в редакторе «черно-белое», где сразу можно корректировать перевод хроматических тонов в ахроматические. Параметры «экспозиция» и «гамма-коррекция», а также «контраст» и «яркость» могут удалить серые тона.

Еще одним способом является применение корректирующего слоя «порог»: в окне параметра движением ползунка можно корректировать соотношения белых и черных пятен. Настройки фильтров «размытие по Гауссу» и «очерченные края» позволяют корректировать жесткость или мягкость отношений черного и белого.

*Колорит.* Колорит фотографии служит как средством придания кадру визуальной целостности, так и способом передачи атмосферы. Холодный колорит – это сдержанность, отстраненность, прохлада (рис. 2.28, 2.29). Колориты «в теплом ламповом свете» располагают к расслаблению, ассоциируются с прошедшим временем (особенно в оранжево-коричневых, сепийных тонах), создавая ауру ностальгического ретро. Теплые колориты приближают кадр к зрителю, а

холодные создают эффект удаления. Теплый колорит, как правило, ассоциируется с чем-то положительным, располагающим, добрым из-за эффекта приближения. Теплые, пронизанные солнцем, осенние пейзажи вызывают симпатию, несмотря на оттенки грусти об уходящем лете (рис. 2.30, 2.31).



*Рис. 2.26. М. Джакомелли. Молодые священники. 1950-е гг. cameralabs.org*



*Рис. 2.27. М. Джакомелли. Из серии «Священники». 1950-е гг. cameralabs.org*



*Рис. 2.28. В. Нехайчик. Пейзаж. 1990-е гг. znyata.com*



*Рис. 2.29. А. Каишаров. Туман и свет. Вепский лес. 2019 г. rgo.ru*

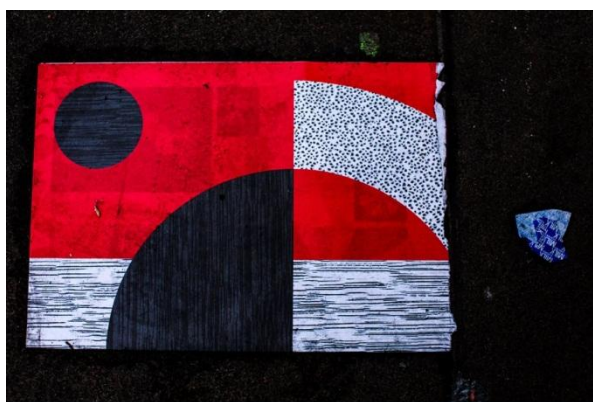


*Рис. 2.30. Т. Моркес. Пейзаж. 2010-е гг. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 2.31. М. Кедровский. Пейзаж. 2020-е гг. [juicyworld.org](http://juicyworld.org)*

Иногда передача цвета – самоцель кадра, его содержание, что характерно для абстрактной фотографии, воздействующей чистыми средствами образно-художественной выразительности. Отношение цвета, пластики, фактуры создают композицию и содержание абстрактной фотографии, обуславливая эмоционально-эстетическую реакцию у зрителя (рис. 2.32, 2.33).



*Рис. 2.32. Э. Эперс. Абстрактная уличная фотография. 2010-е гг. [fotogora.ru](http://fotogora.ru)*



*Рис. 2.33. У. Абреш. Абстракция. 2010-е гг. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*

**Фактура.** Фактура – ценный элемент фотографии, привлекающий внимание живописностью, рисунком поверхности, естественным колоритом и микро-рельефом (рис. 2.34). Под фактурностью в фотоискусстве понимается детальная насыщенность, которая достигается в том числе и значительным количеством фактурных поверхностей и деталей, сочностью и даже дикостью пестрого колорита. В таком видении фактурным может представиться городской бродяга, представитель экзотического народа, другой фактурный персонаж (рис. 2.35),

наполненные следами жизни уголки быта деревни и города, не тронутые уборкой, ремонтом, благоустройством и реставрацией, удаляющих живописную фактурность среды и поверхностей (рис. 2.36).

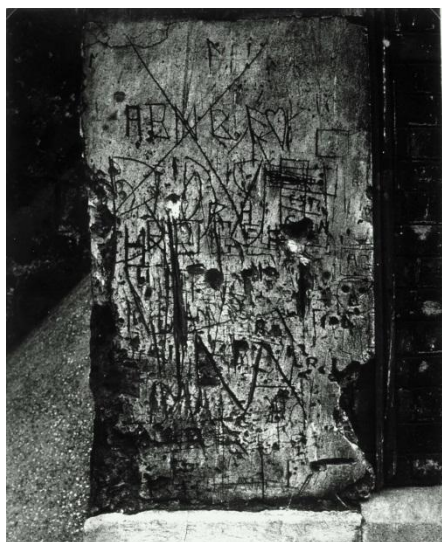
Старая фактура может играть второстепенную роль при съемке портрета, выгодно выделяя гладкость, свежесть и упругость молодости. Живописная фактура может быть и единственным содержанием кадра, его эстетическим содержанием (рис. 2.37) или раскрывать детали сюжета.



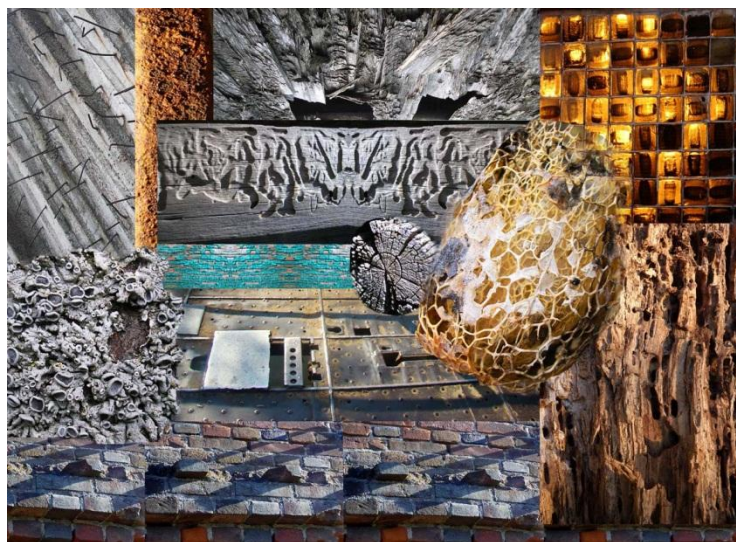
*Рис. 2.34. И. Коновалов. Листья мангольда. 2019 г.*



*Рис. 2.35. А. Химушин. Из серии «Коренные жители Сибири». 2010-е гг. [historicaldis.ru](http://historicaldis.ru)*



*Рис. 2.36. Брассай. Граффити.  
Из серии «Язык стены II». 1930 г.  
humus.livejournal.com*



*Рис. 2.37. И. Коновалов.  
Коллаж из 12 фактур. 2012 г.*

*Свет и тень.* В художественной фотографии существенным средством являются эффекты света и тени. Тень выражает свет, а свет создает тени, обладающие собственным визуальным значением и композиционным весом в моменте установки визуального равновесия. Светотеневые эффекты могут быть самостоятельным сюжетом для фотографии, потому что это взаимодействие принимает неожиданные и волнующие визуализации, превращая обыденный снимок в достижение фотоискусства. Свет падает из окон, создает светотеневые ритмы, струится лучами в пейзаже, отражается в ночном освещении города на мокрой мостовой – исключая из снимков свет, исключается выразительность кадра (рис. 2.38–2.40).



*Рис. 2.38. А. Стиллиц. Центральный вокзал. Нью-Йорк. 1929 г.*



*Рис. 2.39. А. Адамс. Свет. 1960-е гг. sandrina.livejournal.com*



*Рис. 2.40. Брассай. Ночной Париж. 1930-е гг. fotogora.ru*

Работа со светом будет решающей во всех направлениях и жанрах фотографии, кроме того, свет – главный элемент в химии и в физике фотопроцесса. Свет может быть общий рассеянный, естественный и искусственный, направленный, точечный, отраженный, теплый и холодный. Характер света определяет композиционное равновесие кадра и его художественные качества: эстетическую и смысловую выразительность. Свет может выступать главным самостоятельным элементом кадра и быть его содержанием.

Множество фотографий обрели выразительность только за счет правильно подобранного света и работой с ним. Свет может мягко рисовать форму (рис. 2.41), живописно переливаться, как у Дебюсси фотографии – А. де Мейера (рис. 2.42), выхватывать лучом сюжет из темных улиц, как у Брассая (рис. 2.43), создавать необычные эффекты в светографии (рис. 2.44).

Значение света в портретной съемке бесконечно важно, ведь свет может раскрывать образ позирующего. Достаточно вспомнить снимки гения фотографического портрета М. Наппельбаума или знаменитый снимок квартета «The Beatles» Р. Фримана, в котором музыканты позируют в черных водолазках на черном фоне с боковым источником освещения (рис. 2.45). Свет с резкими контрастами придает портретам квартета драматичность и эмоциональную глубину.



*Рис. 2.41. Свет и модель. 1900-е гг.*



*Рис. 2.42. А. де Ме́йер. Модель. 1920-е гг.  
[bellezza-storia.livejournal.com](http://bellezza-storia.livejournal.com)*



*Рис. 2.43. Брассай. Влюбленные. Париж.  
1940-е гг. [wikiart.org](http://wikiart.org)*



*Рис. 2.44. Э. Паре и К. Хенри. bugaga.ru*



*Рис. 2.45. Р. Фриман. «The Beatles». 1963 г.*

Тени – это неосвещенные участки объекта, они бывают собственными и падающими. Резкие тени можно получить комбинацией открытой диафрагмы и короткой выдержки, тогда как размытые тени достигаются закрытой диафрагмой и длинной выдержкой. Рефлексы могут мягко подсвечивать теневые участки, для этого используются рефлекторы. Графические редакторы также позволяют обрабатывать теневые участки кадра.

Для документальной съемки желательно создавать проработанные деталями тени, а в художественной фотографии сплошные тени усиливают образ (рис. 2.46). Тени, особенно массивные теневые пятна, являются составной частью композиционного равновесия. Но многочисленные глухие тени способны композиционно раздробить снимок. На полностью затененном фоне портреты выглядят эффектно, усиливая концентрацию на объекте. Резкие тени на лице добавляют драматичности образу, а мягкие – лучше рисуют объемность изображения.

Интересные зрительные эффекты возникают, если на модель падают тени от различных решеток, сеток и пр. (рис. 2.47). Тень может выступать дополнительной смысловой единицей кадра и обладать самостоятельным, ключевым значением, создавая порой двусмысленность (рис. 2.48–2.50).



*Рис. 2.46. Брассай. Из серии «Ночной Париж» 1950-е гг. [wikiart.org](http://wikiart.org)*



*Рис. 2.47. А. Семенов. Портрет. [cameralabs.org](http://cameralabs.org)*



*Рис. 2.48. Э. Уэстон. Модель и тень. 1920-е гг. wikiart.org*



*Рис. 2.49. А. Бианко. camera labs.org*



*Рис. 2.50. О. Ружичка. Тень, 2020 г. photowebexpo.ru*



*рис. 2.51. Контражур: Силуэт. 74foto.ru*

Выразительность и графичность тени, как порождения света, проявилась в технике съемки в контражуре (рис. 2.51–2.54). Решая проблемы с засвечиванием кадра от прямых лучей солнца или искусственных источников света (решается надеванием на объектив бленды), появляющийся силуэт обладает целостностью за счет глубокой однородной тени, обеспечивая выразительность абриса.

Контражурные портреты и портреты в контровом свете (в котором источник света помещается за моделью и немного сбоку) рисуют силуэт и эффекты свечения за моделью (рис. 2.51, 2.54). Поэтому съемка в контражуре полюбилась фотографам, снимающим модель на пляже на фоне заходящего или восходящего солнца. Интересные эффекты контражура возникают при подводной съемке, когда в световой части мерцают лучи света и переливается светом вода или волны.



*Рис. 2.52. Э. Атже. Вид на Париж. 1920-е. softmixer.com*



*Рис. 2.53. Д. Аз. Пейзаж. 2010-е гг. 35foto.ru*



*Рис. 2.54. Контровый свет: а) портрет, 74foto.ru, б) портрет, 74foto.ru, в) портрет, dphotoworld.net*

Стилизация как средство образно-художественной выразительности в формах стилизации-обобщения и стилизации-переноса свойств в фотоискусстве практически не используется, в отличие от стилизации-подражания. Последняя имеет место в процессе создания фотографии по мотивам известных снимков. Например, знаменитая фотография Марлен Дитрих 1930 г. в цилиндре оказалась настолько знаковой, что к настоящему времени созданы десятки ее вариаций известными фотографами со знаменитыми моделями (рис. 2.22, 2.23) и множество любительских и коммерческих фотографий разного уровня художественности. Подражания вторичны относительно оригинала, но авторская интерпретация, игра по мотивам, как формы стилизации, могут привнести новую ценность снимку-подражанию.

Работа с экзотическими историческими фотопроцессами (каллитипия, гуммиарабик-бихроматный процесс и пр.) не является стилизацией, а имитация этих процессов в графическом редакторе – является, но именно в границах имитации процесса и создания видимости результата. Такой прием способен придать нужную образно-историческую атмосферу снимку.

Стилизация времени позволяет создать фотографию в духе определенного временного отрезка. Например, известная фотография Дж. Харрелла Пола и Линды Маккартни, использованная для обложки альбома музыканта «Press to Play» 1986 г. – ретро-стилизация фотографии под 1940-е гг., снятая на оригинальную плену и фототехнику того времени.



*Рис. 2.55. Дж. Харрелл. Пол и Линда Маккартни. 1986 г.*

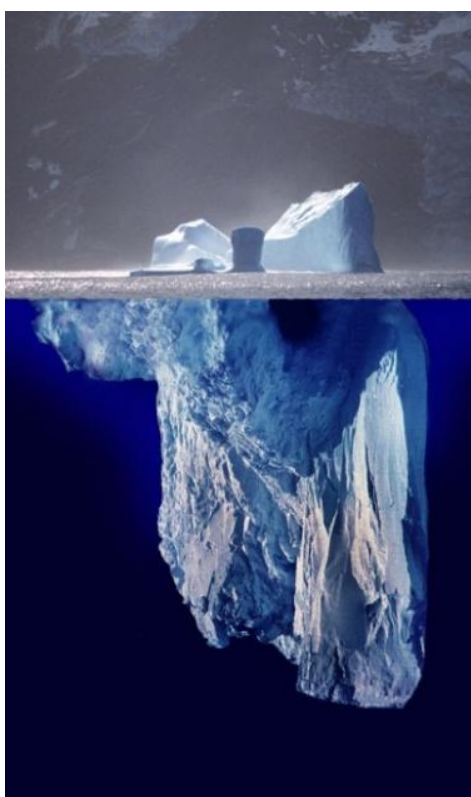
*Коллаж и монтаж.* Фотоколлаж и фотомонтаж – распространенные практики редактирования фотографии, зародившиеся практически сразу после ее возникновения в середине XIX в. Фотоколлаж демонстрирует различные аспекты фотографии, остроту донесения смысла фотохудожником, применяется в фотографии. Коллаж способен иллюстрировать научные данные, например, о видимой и невидимой частях айсберга (рис. 2.56).

Коллаж бывает двух типов – средством создания фотографической иллюзии достоверного, и тогда он неотличим от подлинной фотографии (рис. 2.57). Второй тип коллажа не скрывает факт склеивания фрагментов фотографии, формируя определенный смысл, например иронического направления в «фотожабах» (рис. 2.58).

Фотоколлаж, составленный из обрывков театральных афиш разного времени, передает ощущения пространства и течения времени. Такой же смысл будет у коллажа с фотографиями одного человека в периоды его жизни. Для оформления обложек серии альбомов «The Beatles: Anthology» были использованы комбинации из фрагментов обложек их альбомов и фотографий (рис. 2.59).

Кроме этих техник коллажа, вспомним фотоколлажи дадаистов и конструктивистов, смело разрушавших реальность фотографии для создания новых смыслов, с добавлением типографических элементов и игрой с масштабами (рис. 2.60). В этом случае коллаж видится средством чрезвычайно гибким и продуктивным в плане художественной выразительности.

Коллажи требуют мастерства в их создании аппаратными средствами и обладанием художественным вкусом. Многие коллажи – действенное средство донесения философских и социальных смыслов, выражения личностных переживаний или эмоциональной атмосферы (рис. 2.61–2.63).



*Рис. 2.56. У. Килс и В. Бодо. Айсберг. Фотоколлаж. 2005 г. ecoscope.com*



*Рис. 2.57. С. Муттер. Фотоколлаж. 2010-е гг. pinterest.com*

*Отражение.* Прием отражения означает, что применяется изображение, отраженное от другой поверхности, чаще всего воды, зеркала или зеркальной поверхности. Отражение способно сообщить произведению черты необычности, добавить что-то содержательное или привнести тонкости смысла.



*Рис. 2.58. С. МакМеннами.  
Комбофото. 2000-е гг. etoday.ru*



*Рис. 2.59. Оформление обложки  
«The Beatles: Anthology». 1996 г.*



*Рис. 2.60. М. Бранд.  
Фотоколлаж. 1920-е гг.  
pillsll.com*



*Рис. 2.61. А. Константины.  
Из серии «Где мой разум?».  
kulturologia.ru*



*Рис. 2.62. Д. Азончик  
Фотоколлаж.  
2010-е гг. 35foto.ru*



*Рис. 2.63. С. Мун. Фотомонтаж. 2000-е г. photar.ru*

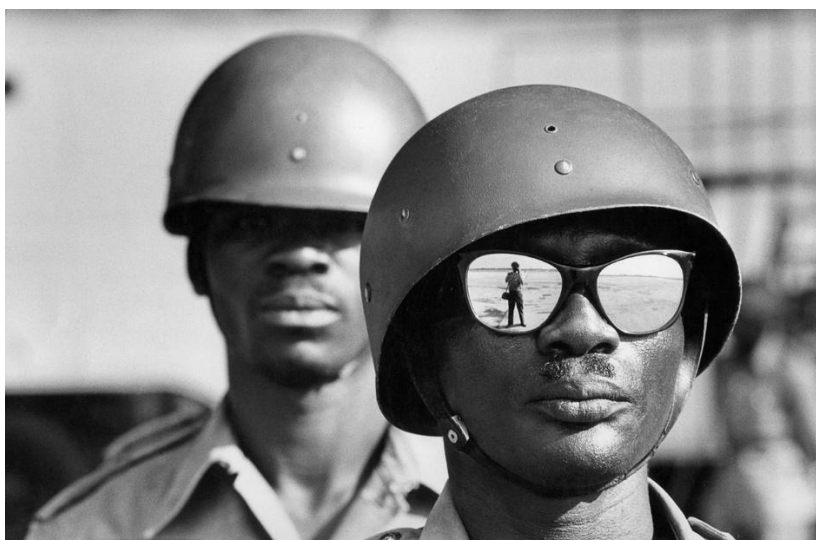


*Рис. 2.64. Г. Сонг. Гавань Джакарты*



*Рис. 2.65. Занг Джиа Ченг. Портрет*

У Г. Сонга отражение создает выразительный ритмический повтор отражающихся в воде кораблей (рис. 2.64); Портрет девушки дополняется отражением ее лица в куске зеркала на фотографии Занг Джиа Ченга (рис. 2.65); Фотограф М. Рибо отражается в зеркальных очках военного (рис. 2.66).



*Рис. 2.66. М. Рибо. Защитники*

*Игра образов.* Нередко выразительность фотографии базируется на игре возникающих образов, вызывающих удивление у зрителя. Это может быть уловка неожиданного сопоставления, иронии, метафоры, намека, подчеркивания схожести по признаку, зрительная иллюзия, игра с масштабами.



*Рис. 2.67. Х. Стэнцель. Пейзаж.  
Pinterest.com*



*Рис. 2.68. Э. Эрвитт. Флорида-кис.  
1968 г. camerabooks.org*



*Рис. 2.69. Х. Суисасс. Иллюзия. reddit.com*

Например, Корова на пейзаже Х. Стэнцеля – это развешанная на бельевой веревке и зафиксированная прищепками одежда. Кажется, что это корову подвесили за прищепки (рис. 2.67). Уподобление крана с водой с цаплей – ироничная уловка Э. Эрвитта (рис. 2.68). Лиссабонский фотограф Х. Суисасс – мастер фотографических иллюзий, остро подмечающий неожиданные сюжеты-сопоставления: оранжевая спиральная лестница дома превращается в карандашную стружку, выходящую из точилки, в которую вставлен оранжевый карандаш с кусочком стружки (рис. 2.69).

Композиция как учение о гармонизации, визуальной организации и мере использования средств художественной выразительности является незаменимой в фотоискусстве. Вне зависимости от целей фотографа, объекта съемки, направления, жанра изобразительной и абстрактной фотографии, композиция применяется в равной степени и с отбором средств образно-художественной организации. Эстетическая ценность фотографии возникает, следуя композиционным принципам визуальной целостности и уравновешенности. Выразительность и художественность фотографии зависит не от того, что снимается, а от владения композицией, техническим мастерством, воображением и эстетическим видением.

### ТЕМА 3. Фотографика в дизайне

В современном мире фотография многогранна и полифункциональна. При всей степени глобализации, скорости передачи данных и онлайн-общения фотография выступает универсальным средством коммуникации – люди разных наций поймут изображение и его содержание. При этом образ может быть содержательнее текстового сообщения, потому что восприятие изображения естественнее чтения, для которого требуется образование, владение языком, а также из-за очень высокой скорости считывания. В нынешних условиях технология создания цифровой фотографии доступна практически всем, скорость создания снимка очень высока, равно как и скорость передачи цифровых данных в мультимедиа среде.

В том числе благодаря таким свойствам цифрового изображения обусловлен бурный рост социальных сетей – популярного места размещения и функционирования фотографий, причины создания миллионов цифровых снимков фотокамерами на смартфонах. С профессионально-художественной точки зрения доступность и упрощение технического средства фотографирования, его массовость приводит к увеличению количества цифрового продукта посредственных или усредненных потребительских качеств. Массовая фотопродукция высвечивает и выделяет произведения фотоискусства, сравнительно небольшого количества, но высокого эстетического, технического и художественного качества. Такие произведения композиционно сложны и более глубоки по смыслу, художественному содержанию, их ценность – в уникальности созданного автором образа.

Следовательно, в зависимости от качества и направленности дизайн-продукта, в проектной практике используются как быстрые недорогие фотографии среднего или удовлетворительного качества, так и высокопрофессиональные снимки, обладающие художественной ценностью и выразительностью. При таком подходе заметно, что для одних рекламных кампаний требуются студийные художественные фотографии повышенного качества, тогда как для более широкого спектра проектных практик необходимые фотографии способен создать

любой дизайнер-профессионал с минимальным оборудованием или даже без него. Например, для рекламы косметики в дорогом модном журнале используются профессиональные портретные снимки, тогда как в рекламе модных аксессуаров – фотографии обычного полиграфического качества, дающие представление о товаре.

В графическом дизайне фотография является многофункциональным инструментом: фотография показывает нечто, раскрывая его качества, доступные объективу, привлекает внимание, формирует образ и эмоциональную атмосферу, осуществляет акт быстрой коммуникации.

В инструментальном плане доступность фотографии и средств ее быстрого редактирования, размещения в цифровых СМИ и полиграфической печати снимает множество технических вопросов для дизайнеров, работы рекламно-информационных агентств, дизайн-студий. Например, новая наружная реклама (биллборды, вывески, витрины) и интерьерное оформление (плакаты, афиши) проектируется и затем размещается на ситуационных фотографиях, помогающих быстро определить визуальные и эстетические качества рекламной продукции даже без распечатки на материальном носителе. В информационные сообщения быстро включаются фотографии, которые можно удалять, корректировать, заменять новыми. Подобным образом фотография применяется в мокапах для демонстрации продуктов дизайна, делая изделия более убедительными и реалистичными.

Фотография, по Ж. Бодрийяру, участвуя в функционировании цифровой симуляции, власти эфемерного, проявляет удивительную технологическую и инструментальную подвижность, то создавая невероятно привлекательные и полностью фальшивые поверхностные образы счастья и респектабельности, то начиная играть в доверительное выражение естественности, правдоподобия, приближенности к действительной жизни, даже имитируя любительские дружеские снимки.

Также цифровая фотография – основа для ее глубокой обработки или переработки в новые цифровые изображения, нередко утратившие любую связь с

исходным снимком. Такие процедуры характерны для фотографии как основы для цифрового искусства, концепт-арта и фотографии в дизайне. В частности, техника *photobashing*, базирующаяся на коллаже и монтаже, создает из разных реальных фотографий иное, часто фантастическое, но приближенное к действительности, изображение.

В других случаях фотография включается в цифровое изображение в комбинации с объектами векторной или растровой графики, дополняя их или выступая визуально-содержательным акцентом. Например, в стилизации Т. Лопес использованы фотографии человека и листа растения (рис. 3.1).

В чистом виде массовая и профессиональная фотография в дизайне применяются не менее широко. Массовая стандартная фотография показывает качество товара, например, в торговом каталоге интернет-магазина, когда фотографии изделия показывают его в разных видах, в сложенном и свернутом состоянии, демонстрируют детали, конструктивные узлы. Такие снимки должны достоверно передавать масштабность продукта, его пластику, колорит, кадры исключают любые искажения, включения посторонних объектов. Очевидно, что для ясности почти документальной передачи характеристик товара требуется достаточно хорошая и ответственная съемка.



Рис. 3.1. Стилизация с помощью фотографии: Т. Лопес. «Ishwana»

Большинство такого фотопродукта проходит обработку в редакторах, дополняется текстовыми блоками, графическими элементами, например, фирменного стиля, изменяется размер и разрешение цифрового изображения.

Профессиональная студийная художественная фотография необходима там, где требуется выражение имиджа, где от фотографии зависит восприятие потребительского качества продукта, в меньшей степени связанного с его внешними характеристиками. Например, требуется сфотографировать изделие фаст-фуда так, чтобы оно выглядело привлекательно и стимулировало аппетит. Это не просто снимок еды, а снимок ее вкуса, выражение ее аппетитности.

Функция таких художественных фотографий – выражение имиджа, настроения и высокого статуса престижных интерьеров и экстерьеров ресторанов, клубов, отелей, брендовой косметики, пищи и напитков, автомобилей и прочей техники повышенных потребительских качеств. Рекламная фотография автомобиля престиж-класса не показывает автомобиль как хорошую вещь, она выражает достоинство бренда, исходящее от автомобиля, как это видно, к примеру, в рекламе хищно-динамичных престижных автомобилей *Lamborghini*. Имиджевая фотография, по сути – пропагандистская фотография, создает иллюзию достоверности и формирует привлекательный чарующий персональный образ продукта (рис. 3.2).

Возникает закономерность: чем сильнее упрощается технология создания рекламного продукта, тем большее значение приобретают новаторские идеи, неожиданное раскрытие имиджа, игра ассоциаций, аллюзий и метафор (рис. 3.3). Реклама, следуя концепции маркетинга, что продается не товар, а имидж, воздействует на чувственное восприятие потребителя. В таком случае фотография задействуется не только как инструмент демонстрации красивого продукта и упаковки, но и как средство выражения имиджевых концепций, художественно-эмоциональных образов бренда.

В плане образно-эмоционального воздействия потенциал фотографии расширяется техниками сложной съемки, монтажа, планирования и серийности, моделированием контекста. *Сложная съемка* позволяет создавать необычные

фотографические образы, она характерна высоким качеством фотографирования и аппаратуры, тщательной настройкой оборудования, протяженностью по времени, привлечением дополнительных специалистов по профилю съемки (визажисты, стилисты, сценаристы и пр.), длительным периодом подготовки, например, для оборудования студии, формирования интерьера, поиска локаций и фотографической фактуры, требуемой атрибутики и предметики. Сложная съемка, как правило, требует значительного вклада времени, материальных и финансовых ресурсов.

*Монтаж*, как форма глубокой обработки кадра или способ создания нового изображения, позволяет трансформировать исходные снимки, дополнять их, насыщать содержанием или эмоциональной атмосферой. В зависимости от цели монтажа, итоговый снимок будет казаться оригинальным кадром или изображением, с нарочито подчеркнутым монтажом, местами склейки, наложения, корректировки, радикальной ретуши.



Рис. 3.2. Рекламная фотография: G-nie Arambulo



Рис. 3.3. Композитное изображение на основе фотографий:  
Э. Йоханссон. «Above All». 2019 г.

*Планирование* – часть фотопроцесса, представляющая алгоритм тактики и реализации сценариев будущей съемки. Организационный характер планирования определяется как маркетинговыми механизмами, так и направленностью съемки, ее задачами. Например, фотосессия в ранее отобранных локациях и найденных точках съемки требует подходящих погодных условий, аренды транспорта, съемочной группы и оборудования, разработки оптимального маршрута, тайминга. Неверная организация планирования снижает возможности качественной фотосъемки, особенно, если фотосцены предполагают реализацию концепции или являются частью серии.

*Серийность* – это создание двух и более фотографий, объединенных концепцией или функцией снимков. Концепции бывают как художественного плана (гости нашей студии, люди в метрополитене, пейзажи в снежную бурю, ночная жизнь города, предметы и формы красного цвета), так и коммерческого (изделие в разных погодных условиях, способы работы продукта, репортаж с производства). Функциональная серия снимков – это съемки продуктов для каталога, сопроводительных «объясняющих» фотографий.

Целостность серии позволяет выражать и поддерживать имидж, фирменный стиль на протяжении всей рекламной кампании или в течение многолетнего функционирования организации. Также целостность серии образуется тогда,

когда разные объекты в разное время снимаются с применением одинаковых художественных приемов съемки (сцена, свет, ракурс, колорит, техника съемки). Например, у автопроизводителя выпуск новой серии автомобилей каждый раз сопровождается рекламным плакатом, где известная фотомодель года снимается на фоне нового автомобиля. В таком случае, условно говоря, каждые пять лет серия дополняется новым кадром, выдержанном в стиле производителя.

*Моделирование контекста* – это возможности большего раскрытия содержания фотографии посредством создания антуража, работы с окружением для съемки объекта. Важно понимать, что один и тот же объект, снятый в разном окружении, может создавать разные смыслы. Например, буква *F*, написанная мелом на доске в химической лаборатории, будет означать фтор, в кабинете физики – силу, в окружении музыкантов – ноту фа, в дневнике успеваемости американского школьника буква будет означать оценку «неуд».

Яблоко, снятое вместе со змеей, транслирует библейскую историю искушения Евы, а яблоко в руке ученого – миф о яблоке Ньютона. Турист в зимнем снаряжении, снятый на фоне заснеженных гор, будет восприниматься естественно, горы сообщают о месте его путешествия. Но тот же турист, снятый на фоне залитого солнцем летнего пляжа и голубого моря, будет выглядеть комично из-за разительного несоответствия его одежды с контекстом окружения.

В современной фотографии подобные несоответствия-несуразности нередко выступают художественной уловкой для передачи абсурдности сцены, ее шутовскости или пугающей странности. Так, снимок электродрели в корзине с апельсинами вызовет сильный эмоционально-интеллектуальный диссонанс у зрителя из-за несовпадения инструмента и окружения, нарушения привычной цепочки ассоциаций. Диссонанс сменяется удивлением и возникновением новых неординарных связей-ассоциаций, например, связующих работу сверла дрели с процессом соковыжимания, просверливания апельсинов, связи апельсинового сока как электролита с электричеством дрели.

*Фотографика применяется в таких видах дизайна, как графический дизайн, мультимедиадизайн (включая web-дизайн), арт-дизайн и экспо-дизайн, но*

*выступает информационным сопровождением для всех видов дизайна.* Например, рекламные фотографии промышленных изделий в индустриальном дизайне, фотографии проектов интерьера и готовых интерьеров для изданий и заказчиков в дизайне интерьеров, декоративные постеры для декора интерьера. Фотографии в дизайне моды и одежды – отдельная развитая фотоиндустрия.

В графическом дизайне фотография применяется для создания художественных плакатов и афиш, рекламной продукции (постеры, биллборды, каталоги, буклеты, листовки, стикеры), книг, периодической печатной продукции (газеты, журналы), упаковки, технико-сопроводительной документации (инструкции по сборке мебели), открыток, календарей, фотообоев. Напомним, что декоративный постер для интерьера – печатное изделие и создается дизайнером-графиком или арт-дизайнером.

В мультимедиадизайне фотография существует в разных функциях в своей цифровой форме и применяется практически во всех носителях экранно-виртуальной среды (web-сайты и их контент, каталоги интернет-магазинов, социальные сети, мобильные приложения, компьютерные и мобильные игры, анимационные ролики, титры и заставки в моушн-дизайне, виртуальные туры и учебники).

В арт-дизайне фотография применяется для создания плакатов, арт-буков, цифровых концепций, анимации, прочих эксклюзивных произведениях повышенной художественной выразительности.

В экспо-дизайне фотография используется в проектировании вывесок, оформлении витрин, экспозиционного оборудования и интерьеров.

Фотографика проявляется в ряде направлений и течений дизайна, где она следует их эстетике. Так, в шок-дизайне применяются фотографии, нарушающие этические границы, шокирующие зрителя, иллюстрирующие что-то неприятное или ужасное. Например, в оформлении упаковки сигарет включают фотографии мозга, пораженного инсультом, чтобы вызвать неприятные ассоциации с содержимым пачки и помочь отказаться от курения; фотографии оторванных

взрывом человеческих ног размещены на плакатах, требующих запрета противопехотных мин.

В антидизайне фотографии следуют эстетической категории уродливого, применяются неуместно, в нелепом контексте, а их содержание кажется глупым, несуразным, грубым, даже издевательски-пошлым. Например, парадная фотография фотомодели наносится на сидение стула. Все фотографические дефекты, помехи, ошибки экспозиции, расфокусировка, засвечивание, неравномерная или некачественная печать, низкое разрешение, случайная композиция или ее отсутствие – ценные составляющие фотографии для антидизайна.

В дизайнерском трикстерском китче фотографии приобретают провокационно-иронические смыслы, выглядят забавной или дерзкой уловкой, играют на эстетических вкусах большинства, будоражат зрителя или смеются над ним в духе того, как смеялись над зрителем художники-дадаисты.

В минимализме эквивалентная ему фотография предельно проста и лаконична, лишена любых деталей, лишних тонов и фактур. В ретро-дизайне ценится аналоговая фотография, устаревшие фототехники, например, амбротипия. Возможна и цифровая фотография, стилизованная под фотопроцессы XIX в.

Для других направлений, течений и стилистик в дизайне фотографика является их сопровождением, выражая характерные эстетические платформы. В эко-дизайне фотография проста, сдержанна, стремится отражать естественность течения, тяготеет к светлым тонам, нюансности, мягкости, легкой смазанности, природным и теплым колоритам.

В этно-дизайне фотография иллюстрирует и дополняет конкретные этнические мотивы, отражая народные интерьеры, вещи, фактуры, пейзажи, декоративные мотивы. В техно-дизайне снимки направлены на раскрытие красоты всевозможных техноформ и их деталей, фактур, материалов (механика, пневматика, электрика, электроника и пр.) и соответствуют направлению стиля техно (электро-техно, киберпанк, стимпанк, дизельпанк, футуро-техно, ретро-техно, индастриал).

В нон-дизайне вместе с объектом проектирования, например, поп-звездой, где проектируются ее имидж, псевдо-личная жизнь, внешность, музыка, формируется и концепция ее фотографического сопровождения-позиционирования. В шоу-дизайне фотография – участник шоу, определенного проектного аттракциона, часть увлекательного представления.

В треш-дизайне фотографии отражают эстетику мусора и отходов или изделие создается из фотографий, оказавшихся в мусорной корзине, например, фотографий из страниц модных глянцевого журналов. Широко применяется неаккуратный монтаж и коллаж, с грубыми рваными краями, неряшливой склейкой, следами грубой ретуши, включением случайных объектов и графических приемов.

Подобные уловки практически совпадают с фотографией в стиле панка или отражающей его эстетику агрессивной неряшливости и контркультурного протеста. Для выражения отрешенности гранжа (повзрослевшего панка), – фотография становится менее сердитой, сдержанной во всем, простой и немного неряшливой по фактуре, свету, композиции. Часто гранж ассоциируется с черно-белой фотографией, соответствующей эстетике отрешенности.

В композиционно-функциональном плане фотография в продукте дизайне может быть: а) *самоценным эстетическим объектом, содержанием продукта;* б) *основным образно-функциональным компонентом продукта;* в) *информационно-сопроводительным компонентом продукта;* г) *дополнительным компонентом продукта;* д) *фоновым заполнителем продукта.*

В ряде продуктов графического дизайна *фотография – самоценный эстетический артефакт*, ради которого данный продукт и создавался. Например, фотоальбом фотографа, сборной выставки или тематический, объединенный общей концепцией. Фотоальбом – полиграфический продукт, включающий обложку, выходные данные, сопроводительные тексты – это комплексный объект дизайн-проектирования, в котором фотографии – главные элементы издания. Фотографический настенный календарь – объект графического дизайна, включающий календарные сетки, небольшие тексты, в котором фотография – главный эстетический компонент.

У такой продукции главная цель – оптимальная демонстрация выразительных художественных фотографий. Так, у настенного перекидного календаря фотография должна по занимаемой площади и композиционно быть главной. Календарные сетки с числами, названия месяцев, сопроводительные тексты, при наличии, – всегда дополнительные второстепенные элементы, которые соподчинены фотографии, визуально не вступают с ней в конфликт, тактично функционируют, имея небольшие размеры, спокойные гарнитуры, сдержанные цветовые решения.

Единообразие серии фотографий для календаря дополняется модульным принципом построения всех страниц изделия: по модульной сетке komponуются фотографии, надписи и календарные блоки. Отметим, что модульность – не значит однообразие: модульная сетка довольно гибкая, она позволяет менять схемы компоновки, передвигать блоки текста, надписи. Для стилистической целостности важно сохранять единство размера шрифтов, придерживаться принципа оформления сопроводительных текстов.

Нельзя использовать разные шрифты для каждой страницы и допускать кегли разных размеров и графические искажения блоков текста (вытягивать по вертикали, наклонять). Ясные и четкие шрифты лучше работают для календарной сетки, тогда как название месяца может набираться другой гарнитурой и немного более сложной. Современная продукция тяготеет к использованию одного выразительного простого шрифта, но возможно применение двух гарнитур – основной для всего текста и дополнительной для заглавий, названий. Чрезмерно декоративные или каллиграфические шрифты затрудняют считывание, отвлекают внимание от информации или восприятия непосредственной главной фотографии.

Удобство восприятия также определяет размер чисел, названий, способ формирования календарной сетки, обозначения праздничных и выходных дней, дней недели. В зависимости от размера календаря сетки могут быть разными, даже представлять собой одну строку с числами месяца, но с гарнитурой и

контрастностью достаточной для хорошего зрительного восприятия, четким делением по неделям и с обозначением выходного дня.

Неверно будет запутывать зрителя причудливыми нестандартными сетками, необычными гарнитурами, затруднять пользование календарем, привнося визуальный шум и переусложняя композицию.

Календарь может включать и дополнительные небольшие фотографии, но при условии их полной нейтральности относительно основного снимка. Главные фотографии могут помещаться в ограничивающие рамки, которые могут быть помещены и поверх снимков, отделяя композиционную периферию. Часто в календарях рамки полностью отсутствуют, что повышает их визуальную чистоту и выразительность.

*Фотография как основной образно-функциональный компонент продукта* означает, что она полностью отвечает за восприятие визуальной модели, формируя собой его смысл, эмоциональную атмосферу. Так функционирует фотография на рекламном плакате, обложке альбома музыкального проекта, упаковке продукта, витрине магазина. В отличие от изделия с самоценной фотографией, здесь фотография – средство выражения смысла, имиджа, она указывает на что-то другое.

Например, рекламный плакат автопроизводителя содержит фотографию автомобиля, которая впечатляет, сообщает зрителю о внешнем виде модели, цвета, пластике. Назначение фотографии на плакате и творческие усилия фотографа – раскрыть привлекательность нового автомобиля. Слоган, название серии, прочие надписи, логотип производителя соподчинены по смыслу и композиции фотографии. На витрине магазина размещены огромные фотографии пищевых продуктов – они рекламируют и раскрывают содержание магазина, привлекают своим аппетитным видом покупателей.

Подобные доминирующие фотографии являются имиджевыми, они запоминаются, к ним предъявляются высокие требования к качеству, прежде всего, к способности транслировать образно-художественное состояние, эмоцию. От их восприятия зрителем зависит принятие и популярность выражаемого продукта.

В фотографиях изделия в интернет-магазине заметна последовательность: первой размещается рекламная фотография продукта в красивом ракурсе, с тщательно построенным освещением и хорошим фоном. В нем помещается название продукта, серия, логотип производителя, иногда слоган или стоимость. Последующие снимки показывают фотографии изделия на белом или нейтральном фоне в сложенном и собранном состоянии, в разных видах, дополненных текстами, размерами, прочей информацией. Это *фотографии в информационно-сопроводительной функции*.

Фотографии в информационно-сопроводительной функции направлены на донесение информации о продукте, его потребительских качествах. Они детальные, показывают изделие целиком в нескольких ракурсах и видах, фрагменты изделия. Такие фотографии всегда повествовательны, часто дополняются технической или потребительской информацией, графическими схемами.

В композиционном плане такие фотографии обычно занимают большую площадь и являются главными на графическом листе (например, печатной инструкции по сборке, страницы интернет-магазина), но сугубо в целях информирования.

Если фотоизображение включено в графический лист, но его функция вторична, а композиционно оно не является главным, то это указывает, что такая *фотография – дополнительный компонент продукта*.

Например, на странице интернет-магазина открыта большая фотография изделия, тогда как остальные снимки представлены в форме превью-видов (предварительные изображения, «превьюшки»), скомпонованных в один ряд. Эти «превьюшки», конечно, интерактивны, но в данном состоянии они второстепенны и дополнительно информируют потребителя. Страница журнала о моде включает в себя главную фотографию костюма, дополнительные снимки, например, аксессуаров, всегда соподчиненные и вторичные относительно предмета продвижения, текстовые блоки, заголовки, прочие графические элементы.

Такие фотографии могут быть дополняющими вставками, фрагментами изображений, быть включениями в растровые графические объекты, создавать

небольшие смысловые уточнения, быть второстепенными цветовыми пятнами для композиционного равновесия. Последний пример характерен для фотографических сложных конструкций плакатов, графических объектов с большим количеством элементов (коллажные фотообои в интерьере). Особенность этой группы снимков в том, что их исключение из визуальной модели не приведет к разрушению композиции, серьезному искажению смысла или утрате содержания.

*Фотография как фоновый заполнитель продукта* – это применение снимка в качестве полной или частичной подложки для графического листа. В первом случае фотография – это фон для размещения других снимков, текстов и графических элементов. Во втором случае фотография занимает часть пространства листа, выступая частичным фоном для группы элементов.

Фоновая фотография бывает полностью нейтральной, представляя собой спокойную фактуру сдержанного колорита, но даже в таком виде она сообщает собой минимальную зрительную информацию, участвуя в формировании образно-художественного содержания визуальной модели. Фоновая фотография никогда не должна быть активнее форм, для которых выступает подложкой, напротив, она должна выгодно выделять главные компоненты и уменьшать активность второстепенных, снижая их цветовую контрастность к фону.

То, что фоновая фотография – подложка, не означает, что она не выразительна в плане колорита и фактур. Эта фотография не может быть контрастной и визуально активной, но способна обладать сложным колоритом и красивыми фактурами. В некоторых проектных случаях графический лист включает только фоновую фотографию. Например, для обложки книги можно использовать фоновую фотографию старой кирпичной или бетонной стены, упаковочного картона.

Если фоновая фотография кирпичной стены начинает быть главным смыслообразующим компонентом визуальной модели, то это значит, что снимок, обретая содержательность, становится главным имиджево-смысловым компонентом, а не третьестепенным заполнителем. То есть дело не в размещении фотографии в нижний слой-фон, а в том, насколько кадр отвечает за раскрытие смысла графического листа и его эмоциональную атмосферу.

Итак, в визуальной модели фотография занимает пять функциональных ролей. Но восприятие фотографии зависит и от степени ее графической обработки: тактичная техническая ретушь сохраняет качества исходного снимка и его информации, тогда как глубокая ретушь, монтаж и радикальная графическая обработка изменяет информативность и содержание исходника, превращая изображение в объект фотографии.

В таком случае, полученные фотографические изображения делятся по характеру графических изменений на:

- изображения, основанные на монтаже, скрывающие монтаж и имитирующие подлинность настоящего снимка;
- изображения, основанные на монтаже, где монтаж выявлен и демонстративен, как в фотоколлаже;
- изображения, дополненные нефотографическими визуальными формами (2-d векторная графика, 3-d объекты, артефакты ручной графики);
- изображения, утратившие в результате радикальной ретуши, исходные фотографические черты.

Фотографические изображения разнятся количеством чужеродных включений-дорисовываний. Включение может быть минимальным, занимая небольшую площадь снимка или незначительно отличаясь от изображения. В других случаях включенные формы занимают значительно больше места, быстро обращают на себя внимание, но могут резко диссонировать с исходным изображением. Описанная ситуация очень нежелательна, потому что диссонанс разобщает содержание снимка, разрушает образно-визуальную целостность и лишает смысла такого включения.

Как и в любых других вопросах композиции и художественной выразительности, здесь важно чувство меры и вкуса, чтобы графически чужеродное включение воспринималось органично и выразительно. Например, в анимационном шедевре Дж. Даннинга «Желтая субмарина» (1968 г.) включение в фотографическую черно-белую панораму Ливерпуля яркого рисованного изображения Желтой субмарины – это контраст по цвету и пластике, он создает

впечатление проникновения сказки в обыденный мир, начала большого приключения, перехода из серой среды унылого города со скучающим Ринго Старром и одинокой Элеоноры Ригби в удивительные локации фантастических морей и Пепперленда.

Также распространены практики включения фотографии в графическое изображение; «хулиганское» шутовское дорисовывание фотопортретов; раскрашивание в редакторе черно-белой фотографии цветными кистями или обводка цветными контурами; нанесение различных надписей в стилистике граффити; добавление случайных эффектов брызг, следов подтеков краски, приклеивания, смятости, прожигания.

Пример из мультипликационного фильма показывает возможности использования фотографии в киноиндустрии и анимации. Фотография анимируется, превращаясь в видеоряд или вставляется в кадры, например, в анимации заставки, титров. Встречается и обратный прием, когда кадр из фильма извлекается в виде изображения, а затем применяется для создания постера к кинокартине.

Следует отметить, что для фотографии принципиально важны размеры изображения. От этого зависит разрешение снимка, его качество, степень детализации. Очевидно, что сложный снимок хорошо воспринимается в крупном размере, тогда как в небольшом виде его информативность снижается из-за того, что детали сливаются, становятся неразборчивыми. На размер влияет и качество печати, когда речь идет о полиграфической продукции.

Для того, чтобы убедиться в разнице восприятия фотографии, можно распечатать один снимок в разных форматах (от А3 до А8 и еще меньше). Рассматривая изображения, легко заметить не только снижение с определенного формата информативности снимка, но и эффект снижения художественной выразительности, эмоционального отклика от кадра.

То, что фотография теряет информативность и выразительность при уменьшении, определяет границы ее эффективного использования в дизайне. В web-дизайне и прочих экранных продуктах нецелесообразно включение кадров размерами меньше 5 сантиметров. Следовательно, неверно включать

фотографии в небольшие интернет-баннеры, стикеры, элементы навигации. Во всех случаях эффективнее заменить фотографии графикой. Исключение составляют небольшие превью-изображения, которые предназначены не для рассматривания, а для обзора содержания фотографий, которые они открывают.

В графическом дизайне фотографии нежелательно размещать на небольших упаковках, например, обертках конфет, мелкоформатных стикерах и рекламных блоках в печатных изданиях. Совершенно неверно размещение фотографий на визитках, чья функция исключает какие-либо изображения: фотография на визитке (фирменного продукта, офиса, завода или, что еще хуже, владельца визитки) с любой ее стороны – признак дурного вкуса и профессиональной некомпетентности владельца.

В логотипах, пиктограммах, гербах и эмблемах фотографии не используются по определению. Каким бы ни был знак, он должен следовать требованиям масштабирования и узнаваемости. Уменьшенная фотография, как часть логотипа, полностью или частично утрачивает читаемость (информативность), следовательно, теряет и узнаваемость. В таком случае логотип или эмблема утрачивают функциональную эффективность. Отсюда следует и представление о том, что размещение в логотипе фотографии – признак некомпетентности.

Соблюдение принципов знаковости и понимание их функционирования автоматически исключает применение фотографий, даже самых простых, в дизайне пиктограмм, которые должны обеспечить быстрое запоминание и передачу информации, быть простыми и лаконичными.

Для относительно небольшой полиграфической продукции важно учитывать качество физического носителя печатного слоя (бумаги, пластика и пр.) и качество печати. Плохая печать на дешевом носителе значительно обесценивает выразительность фотографии и ставит вопрос о целесообразности размещения ее на таком продукте. Фотографическое качество печати на глянцевой плотной бумаге позволяет сохранять информативность и выразительность снимка в большом формате, например, А9, 3 x 5 см – такие форматы применяются для упаковки семян, с фотографиями плодов и растений.

Какое бы высочайшее качество печати не было, следует понимать, что существует и естественный ограничитель формата – зрение человека, а также разумность условий зрительного восприятия: чем меньше формат, тем больше требуется усилий, чтобы рассмотреть изображение. В таком случае мелкий формат требует большой расход энергии зрителя, который испытает перенапряжение, последующее раздражение и усталость.

Фотографии не используются в дизайне этикеток (например, алкогольной продукции) – это считается нарушением традиций оформления и может показать несерьезность производителя. Также дизайн почтовых марок не предполагает размещение на них фотографий. Для эстетики марок предполагается традиционная художественная графика, иногда ее имитация аппаратными средствами.

Примеры из практики дизайна иллюстрируют широту выразительных возможностей фотографии и фотографика. Плакат, рекламирующий Минский продуктовый оптовый рынок, создан тандемом известных белорусских дизайнеров В. Цеслером и С. Войченко (рис. 3.4, а) и был размещен на биллбордах.

Плакат состоит из фотографии и небольшой шрифтовой группы слева внизу. Оригинальность этого постановочного студийного снимка делает плакат запоминающимся. Раскрытие идеи разнообразия свежих продуктов передана уловкой совмещения нарезанных кусочков фруктов и овощей, словно режется один огурец. Фотография построена по диагональной композиции, чьи направляющие пересекаются под прямым углом, следуя правилу диагоналей. Этот прием делает композицию плаката жесткой, сообщая визуальному образу внутреннее напряжение.

Сюрреалистический фантастический поезд из серии «Поезда» В. Цеслера и С. Войченко впечатляет своим видом, отражая эстетику и формирование дизельпанка (рис. 3.4, б). Фотомонтаж – ретро-стилизация под фотографии 1940-х гг. Снимок как бы запечатлел реальную конструкцию, в нем не видно следов склейки фрагментов многочисленных техноформ.

Подобным иллюзорным монтажом создана фотографическая композиция на рисунке 3.5, а: рыбки плавают вокруг бутылки с водой, наблюдая за тонущим в ней человеком.

Обложка альбома Пола Маккартни (рис. 3.5, б) является фотоколлажем, включающем графические рисованные фрагменты и включения фотографий билетов на концерт, багажные наклейки, билеты на авиарейсы. Этот фотоколлаж нарочито не скрывает линии стыковки, совмещения, показывая слоистую динамику движения, путешествий и следующих их них пестрых впечатлений.

В ином виде грубый монтаж с подчеркивающей контурной обводкой использован Ф. Паломо в его постере об эмо (рис. 3.5, в), где разбитая на черные и белые пятна фотография рок-музыканта включена в графическую среду плаката. Яркий небрежный розовый контур дополняет черные и белые тона, образуя триаду характерного и символического для субкультуры эмо колорита. Небрежность постера выражает присутствие панк-эстетики, из которой и образовалась субкультура эмо.

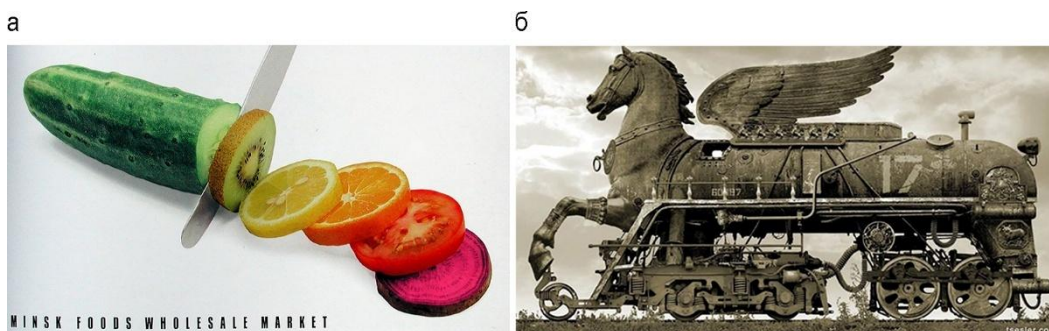


Рис. 3.4. Фотографика: а) В. Цеслер, С. Войченко. Плакат «Минский продуктовый оптовый рынок», 1999 г., б) фотомонтаж из серии «Поезда. Платформа N 3», 2000-е гг., tsesler.com

Статус культовости и великолепного дизайна заслуженно приобрела обложка альбома «Revolver» группы «The Beatles» (рис. 3.6, а), созданная К. Форманом методом коллажа. На обложке помещены черно-белые контурные рисунки квартета, между которыми вклеены небольшие ахроматические рисунки и фрагменты фотографий музыкантов. Все вместе элементы композиции образуют целостную уравновешенную композицию.



Рис. 3.5. Фотомонтаж: а) Ф. Алехандро. «Grace for drowning», 2020 г., 35awards-com.,  
 б) Пол Маккартни. Обложка альбома «Egypt station», 2018 г.,  
 в) Ф. Паломо. Постер «Emo is not dead», 2025 г.

В оформлении обложки альбома «Ummagumma» группы «Pink Floyd» применяется фотомонтаж с приемом рекурсии (рекурсия – это способность системы воспроизводить себя внутри себя). На обложке альбома – фотография группы в экстерьере, в котором на стене дома висит фотография в рамке, изображающая тот же экстерьер с музыкантами, которые лишь немного сменили позы (рис. 3.6, б). На этой фотографии можно рассмотреть еще одну, висящую на стене дома, с очередным повтором и т.д.

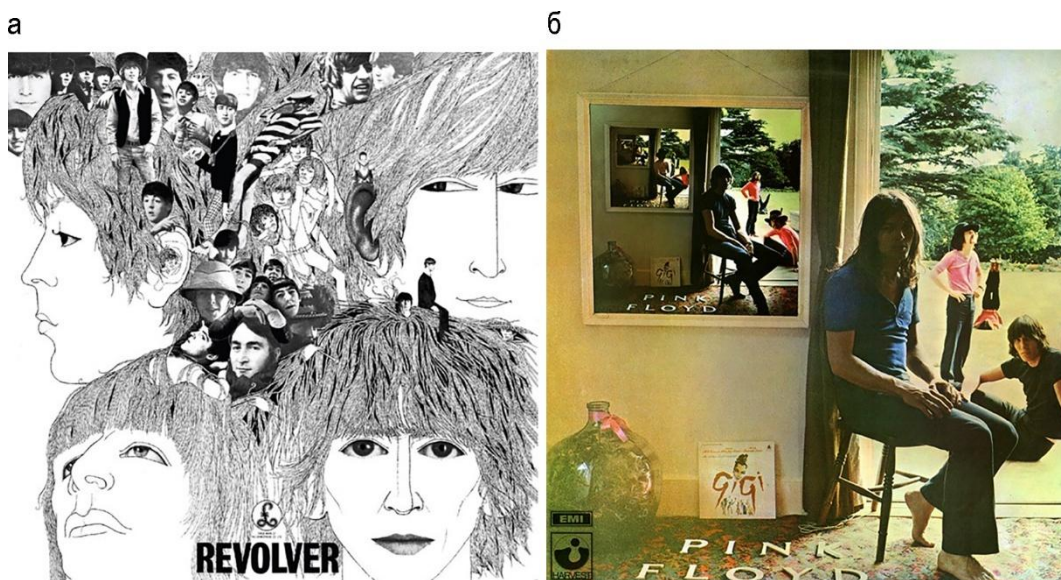


Рис. 3.6. Фотомонтаж: а) К. Форман. Обложка альбома «Revolver» группы «The Beatles», 1966 г., б) студия «Hipgnosis». Обложка альбома «Ummagumma» группы «Pink Floyd», 1969 г.

Кадр с разговором режиссера Д. Мишо с актером Т. Шаламе, игравшего роль юного короля Генриха V, на съемках фильма «Король», запечатлел актера в настолько выразительной позе, что снимок был использован для создания постера к фильму (рис. 3.7, а). Фотография была кадрирована, обработана светофильтрами, был удален фон, усилена контрастность, нижняя часть кирасы полностью затемнена, чтобы в этой зоне разместить текстовый блок (рис. 3.7, б). Наклон головы актера контрастирует с наклоном в другую сторону основного шрифта с названием фильма – это контраст направлений, создающий внутреннее напряжение композиции плаката.



Рис. 3.7. Кинопостеры: а) фотография съемок фильма «King», б) постер к фильму «King», 2019 г., в) постер к фильму «Последний клиент», 2022 г.

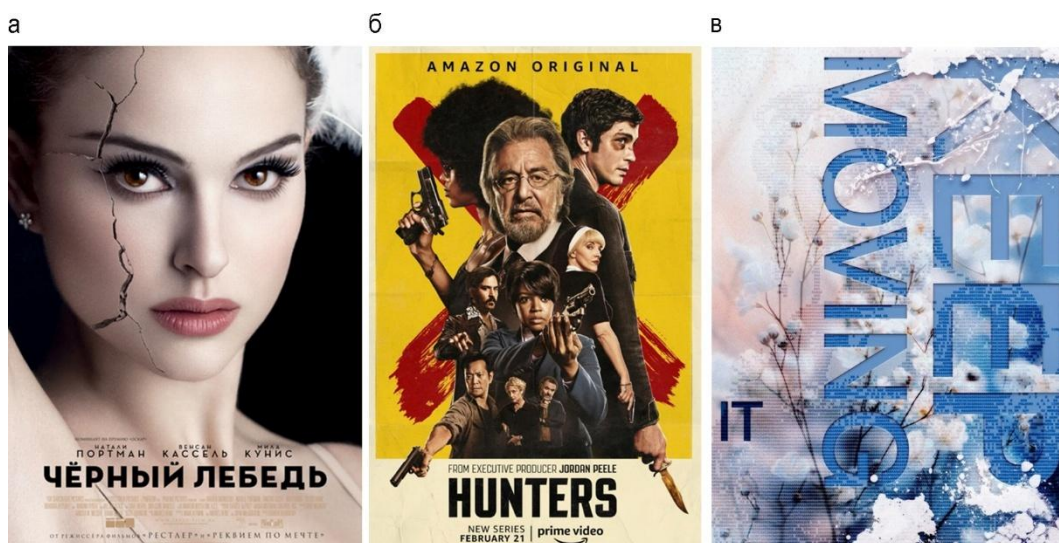


Рис. 3.8. Постеры: а) Постер к фильму «Черный лебедь», 2010 г., б) постер к сериалу «Охотники», 2020 г., в) Джамо. Постер «Keep moving it», 2024 г.

Кинопостер к фильму «Последний клиент» основан на монтаже методом наложения и перетекания двух фотографий: главной героини и ее антагониста-преследователя (рис. 3.7, в). развороты их лиц в разные стороны подчеркивают конфликт, лицо антагониста пропущено через красный светофильтр, усиливающий драматичность образа. Фотографический образ плаката сообщает зрителю о том, что данный фильм является триллером, а не, допустим, романтической комедией.

Н. Портман снялась в главной роли балерины в шедевре Д. Аронофски «Черный лебедь», поэтому ее фотопортрет использован для одной из версий постера к фильму. Фотография Портман на постере предельно выразительна, но через лицо актрисы проходит иллюзорно дорисованная ужасающая резкая трещина (рис. 3.8, а). Трещина создает сюрреалистический эффект: уже не ясно, фотография ли это живого человека или манекена, что выражает сюжет этой психологической драмы с элементами сюрреализма.

Постер к новому сезону сериала «Охотники» интересен композиционной группой из разномасштабных фотографий действующих лиц сериала, а также стилизацией плаката под 1970-е гг. (рис. 3.8, б). Стилизация основана на работе с колоритом нарочито теплых фотографий, характерными позами актеров и их компоновкой на постере, приданию всему полю постера имитации старой помятой и пожелтевшей бумаги, которую хранили с сложенным в несколько раз виде. В таком случае кажется, что постер – это фотография оригинального плаката, сохранившегося с 1970-х гг.

Атмосферный арт-дизайнерский постер Джамо иллюстрирует, что фоновая сильно обработанная фотография в данном случае является доминирующей и служит для передачи настроения плаката (рис. 3.8, в). Удаление изображения лишает смысла всю композицию.

Постер к черной комедии Т. Джиллетта «Я иду искать» создает обманчивое впечатление, что данный фильм – кровавый триллер, о чем сообщает наклонная композиция плаката, преобладание красных и черных пятен, формирующий напряженный активно-опасный контраст (рис. 3.9, а). Фотография главной

героини представляет ее девушкой в свадебном платье с ружьем в руке и патрон-ташем через плечо. Фотография пропущена через красный фильтр, отрезана наклонной линией, соответствующей линии наклона актрисы в кадре. Приемы создают эмоциональную атмосферу тревожного напряжения.



Рис. 3.9. Кинопостеры: а) Постер к фильму «Я иду искать», 2019 г., б) Les Artistes Associés. Постер к фильму «Мужчина и женщина», 1966 г., в) В. А. Лукас. Постер к фильму «Алан Тьюринг», 2012 г.

Фотография целующейся пары для постера к фильму «Мужчина и женщина» покажется банальным решением, особенно в культурном контексте 1966 г. и для французской знаменитой мелодрамы К. Лелуша (рис. 3.9, б). Между тем, фотография в постере интересна выразительной сценой поцелуя, рискованным, но органическим кадрированием лиц, усиливающим образ сцены. Также черно-белая фотография тонирована в светло-красный оттенок и в ней значительно усилена зернистость, которая придала снимку графичность и легкую неопределенность.

Постер к фильму «Алан Тьюринг» включает продублированный черно-белый фотопортрет ученого, частично тонированный в светло-красный цвет (рис. 3.9, в). Фотография крупнозернистая, ее графичность усилена созданными горизонтальными помехами, которые композиционно поддерживают шрифтовые блоки, пущенные поверх снимка. Такая обработка кадра направлена не только для создания оригинального образа на постере: прием ассоциативно выражает работу механического аппарата 1940-х гг., словно дешифровывающего кодированное сообщение в виде нечеткой фотографии с помехами. Образ

отсылает к главному изобретению ученого – машины Тьюринга и системы взлома нацистского шифратора «Энигма».

Обложка – это лицо любого печатного издания, его «визитная карточка», излучающая имидж. Обложки книг могут прямо или ассоциативно указывать на свое содержание. Но если для дизайна обложек книг фотографии применяются не всегда, уступая место строгой текстовой композиции, лаконичной или избыточной и яркой графике, то для обложек журналов фотография применяется почти всегда.

Как только печать фотографий для обложек стала дешевой и доступной, журналы сменили принципы оформления своих обложек: графика уступила место фотографии, особенно с 1940-х гг., когда стала доступна цветная печать, а тиражи модных журналов увеличились на порядок. Яркие, насыщенные и нарядные, полные цвета фотографии на обложках журналов (в первую очередь журналах о моде и светской жизни) привлекали читателей, сообщали своей красотой об увлекательном мире шарма и стиля на страницах изданий.

В последующие десятилетия цветная обложка с фотографиями стала нормой практически для журналов всех направленностей и во всех странах. Фотографии садов украшали издания по ландшафтному дизайну, архитектуры – для архитекторов; замечательные овощи и фрукты разместились на обложках изданий для садоводов, автомобили – для автомобилистов, пища – для кулинаров, пейзажи – для путешественников, оружие и танки – для военных.

Современные обложки журналов не столько информируют о профиле издания, сколько транслируют имидж. В серьезных дорогих «глянцевых» изданиях о моде и стиле дизайну обложки уделяется действительно большое внимание, ведь обложка представляет имя издания и его имидж, она отвечает за восприятие издания его читателями и все также должна их привлекать, манить, очаровывать, зазывать. Поэтому обложки престижных модных журналов являются свидетелями времени, стиля, моды, они выступают образцовыми примерами высокого коммерческого дизайна и фотографии.

Старые обложки журналов представляют не только исторический и культурологический интерес – они являются носителями эстетических смыслов прошлого, формирующих оттенки художественных образов прошедшего времени, сентиментальности стиля ретро или винтажности «в теплом ламповом свете». Обложки открывают взгляды современников на имидж и красоту, образы и фотографии на обложках часто выступают источниками инспирации для современных проектов. Также такие исторические эталоны дизайна и фотографии могут быть источником для стилизации, если существует творческая или проектная необходимость в передаче конкретного исторического времени, духа винтажности.

Например, подборка обложек журнала *Vogue* иллюстративно раскрывает эволюцию издания с конца XIX в. по наше время. Черно-белая графика сменилась цветной ручной графикой, когда каждую обложку выполнял известный дизайнер или художник; обложки никогда не повторялись, почти никогда не повторялся оригинальный шрифт для набора названия журнала. Обложки отражали искусство модерна и ар деко, увлечения японской культурой и турецкой, становились модернистскими и минималистскими, следовали поп-арту и оп-арту.



Рис. 3.10. Обложки журнала «Vogue»: а) 1946 г., б) 1952 г., в) 1961 г., г) 1965 г.

Разница в образах моделей и фотокомпозиции заметна в разрезе лет и десятилетий, но также виден совершенно строгий подход к композиции – выверенной, точной, акцентной, уравновешенной (рис. 3.10). Богатство неповторимых образов и оригинальных композиций всегда реализовывалось единым и выверенным композиционным подходом. Любая обложка журнала представляет собой гармоничное единство мастерской фотографии и текстовых элементов.



Рис. 3.11. Фотографика: а) обложка журнала «F», 2026 г., № 7., б) Ф. Вальехо. Иллюстрация к книге Р. Оргилл «День джаза», 2016 г.

Современная обложка модного журнала *F* с точки зрения композиции не отличается от подобных обложек середины прошлого века. Обложка отражает актуальный имидж и стиль, ее модель, как образ совершенства, – Синди Кроуфорд, отмечающая свое 60-летие, чье динамично развевающееся красное платье напоминает о дивном цветке, крыльях страсти, бурном весеннем движении вверх, богине победы Nike, женщине-триумфаторе (рис. 3.11, а).

Фотография в чистом виде крайне редко используется в книжной художественной иллюстрации, которая выполняется в традиционной ручной графике или в цифровой. Привычная роль фотографии в книге – это документальная фотография, отражающая и сопровождающая содержание текста. Например, в книге об истории научной фантастики в кино содержатся фотографии моментов съемок фильмов, устройства съемочных площадок, работы режиссера и актеров, костюмов персонажей, манекенов пришельцев, макетов космических кораблей, оружия, локаций, роботов. В действительности было бы странно увидеть фотографии для иллюстрации художественных произведений, например, романов Жюль Верна.

Между тем, фотографика в комбинации с графикой применяется в художественной иллюстрации, чья особенность – это серийность и целостность

образа и стиля в группе иллюстраций. Например, фотография комбинируется монтажным методом в иллюстрациях Ф. Вальехо к книге «День джаза» (рис. 3.11, б). Серия иллюстраций выполнена едиными графическими приемами выраженного коллажа, включающего фотографии и ручную графику. Так, на обложке книги фотографии – это лицо музыканта, фигура человека в светлом костюме на втором плане и тонированная в голубой цвет черно-белая фоновая фотография людей перед зданием.

Все детали коллажа подчеркнуто вклеенные, V-образная композиция динамична и контрастна, чем формирует экспрессивное настроение джаза. Автор смело дорисовывает фрагменты фотографии, совмещает планы, добиваясь целостности и джазовой импровизационности. Примечательно, что при такой рискованной технике коллажа с совмещением фотографии с графикой, появляется самобытная непротиворечивая художественная образность.

Фотографика – действенный и эффективный инструмент в дизайне, расширяющий творческий арсенал средств образно-художественной выразительности. В дизайне фотография несет разную функциональную нагрузку и имеет качественные различия. Фотоизображение обладает спецификой соотношения с содержанием проекта, а также с графическими и текстовыми элементами визуальной модели.

### ***Заключение***

Фотография – это средство записи изображения, документирования событий и истории, доступная и популярная форма аппаратного досуга, неотъемлемый компонент технологий имиджа, маркетинга и рекламы, способ социокультурного воздействия, инструмент выразительности образа и содержания в дизайне, основа фотографикки, цифрового искусства и фотоискусство.

Фотография – незаменимый элемент современной визуальной цифровой экранной культуры, нередко главенствующий над текстом, символический и смыслообразующий визуальный ряд. Фотография документирует, иллюстрирует, обращает внимание, побуждает, привлекает, восхищает и увлекает.

Особенность фотографии, как и видеосъемки, заключается в том, что фототехника записывает изображение, а полученный снимок способен вызывать у зрителя эмоционально-эстетическую реакцию, быть художественно выразительным. Благодаря этой особенности фотография развилась в фотоискусство и фотографику – самые ценные в эстетическом плане формы реализации рисунка светом, а также нашла применение в дизайне.

В фотоискусстве в объективе фотографа раскрывается красота портрета, пейзажа, интерьера, натюрморта, вещей, выразительность состояний природы, света и тени, колорита, фактуры и пространства. Непосредственная форма (аналоговая или цифровая) и технология фотографии (каллитипия, бромосеребряная печать, амбротипия и др.), технические приемы съемки создают присущую только фотографии эстетику технического процесса и полученного снимка. Разнообразие и самобытность фотографических образов обуславливается и многочисленными направлениями фотографии (сюрреализм, пикториализм, абстракционизм, концептуализм и пр.).

В плане дизайна фотографика применяется двояко: в качестве доступного средства предельно достоверной детальной передачи и выражения качества объекта съемки, а также в качестве средства формирования и выражения образно-художественных свойств объекта съемки, его имиджа, эмоциональной атмосферы.

В зависимости от проектной цели формулируется целеполагание процесса фотосъемки, содержания и качества итоговых снимков, концепции и направленности серии. В целом, в продуктах дизайна фотография может занимать главенствующую роль в качестве объекта дизайна, быть основным носителем имиджа продукта, выступать вспомогательным средством иллюстрирования или визуальным сопровождением.

## 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Примерный перечень практических заданий

По учебной дисциплине «Техники фотографии»

Тема 2. Фототехника и фотосъемка. Овладение цифровой фотокамерой.

Тема 3. Фотография и обработка фотоизображения. Создание фотографий и их обработка в графических редакторах.

Тема 4. Композиция в фотографии. Фотокомпозиции на темы: контраст, нюанс, ритм, движение, симметрия, фактура, монохромия, светотень, контражур, ракурс, перспектива, бумажная пластика, гипс.

По учебной дисциплине «Фотографика»

Тема 1. Жанровая фотография. Фотокомпозиции на темы: природный пейзаж, архитектура (общий, крупный виды, ракурс, фрагмент, деталь), интерьер, портрет, материалы (стекло, металл, керамика), натюрморт, макросъемка, сюжетное фото, коллаж.

Тема 3. Фотографика в дизайне. Тематический плакат 60\*90 см, обложка журнала А4, рекламное объявление, А3.

## 3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 3.1. Вопросы для устного опроса

*По учебной дисциплине «Техники фотографии»*

1. Какие можно привести примеры оптических изображений?
2. В чем заключается физика и химия фотопроцесса?
3. Какие кардинальные изобретения происходили в фотографии?
4. Чем характеризуются черно-белая, цветная и стереоскопическая фотография?
5. Что такое аналоговая и цифровая фотографии?
6. Какие бывают основные процессы и материалы?
7. Что такое альтернативные процессы?
8. Перечислите основную фототехнику и оборудование?
9. Что такое фотоаппарат и из чего состоит?
10. Какие бывают виды фотоаппаратов?
11. Какие бывают виды фотообъективов и для чего применяются?
12. Что такое формат изображения?
13. Что такое цветовой баланс?
14. Как взаимосвязаны экспозиция, глубина резкости и разрешение?
15. Какие бывают и для чего применяются светофильтры?
16. Как осуществляется печать аналоговых и цифровых фотографий?
17. В чем особенность фотопринтеров и фотобумаги?
18. Что такое допечатная подготовка изображения?
19. Как и в каких графических редакторах редактируется фотография?
20. Какие бывают основные приемы редактирования?
21. Для чего используются в фотографии такие средства как главное – второстепенное, контраст – нюанс – тождество, статика – динамика, ритм, симметрия?
22. В чем эстетика фотографии и процесса фотографии?

*По учебной дисциплине «Фотография»*

1. Какие бывают жанры фотографии?
2. В чем особенности съемок натюрморта, фактур и материала?
3. В чем особенности портретной съемки?
4. Как следует снимать природный пейзаж и архитектуру?
5. В чем специфика сюжетной, репортажной и документальной фотографии?
6. Что такое план, пространство, перспектива и ракурс в фотографии?
7. Как работает свет, тон и колорит в фотографии?
8. Что такое фактурность в фотографии?
9. Как реализуется коллаж в фотографии?
10. В каких видах дизайна и как применяется фотография?
11. В чем особенности фотографии в полиграфии?
12. Какая специфика функционирования фотографии в экранных носителях?
13. В чем особенности восприятия фотографии в экстерьере и интерьере?

### **3.2. Рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

В процессе изучения учебной дисциплины «Фотография» применяются следующие формы самостоятельной работы: контролируемая преподавателем самостоятельная работа при выполнении практических заданий по расписанию; управляемая преподавателем самостоятельная работа, выдаваемая педагогом в процессе выполнения учебно-творческого практикума студентом.

Фотосъемка, следуя содержанию практических заданий, осуществляется как в виде аудиторного занятия в фотолаборатории, так и в виде выездных занятий. Созданные фотоснимки сохраняются в цифровом формате, редактируются в графических редакторах и показываются для консультации преподавателю. Самостоятельная съемка позволяет глубже раскрыть учебно-методические цели дисциплины, стимулировать творческие приемы, при условии управления преподавателем и следованию перечня практических заданий.

### 3.3. Средства диагностики

Результативность самостоятельной работы определяется посредством текущего контроля посредством промежуточных просмотров, устных опросов по содержанию учебной дисциплины, а также успеваемость оценивается в конце семестра на зачете по дисциплине и итогового экзаменационного просмотра с выставлением оценки.

### 3.4. Требования к выполнению и критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

#### *Требования к выполнению*

1. Соответствие фотографий к выданным заданиям;
2. Владение фотографированием и фотокомпозицией;
3. Владение техническими приемами фотосъемки для реализации поставленной учебно-методической задачи;
4. Технически верная фотография по параметрам резкости, контрастности, светотеневой проработке, детализации, экспозиции и др.
5. Световое решение фотографии;
6. Колористическое решение фотографии;
7. Техническая коррекция фотографии графическими редакторами;
8. Качество допечатной подготовки фотографии;
9. Конечное оформление фотографии как законченного произведения в соответствующем методическом представлении;
10. Творческая трансформация фотографического материала.

#### *Критерии оценки результатов учебной деятельности*

**10 баллов** – творческое выполнение на высоком уровне всех 10-ти критериев.

**9 баллов** – выполнение на высоком уровне всех критериев, при отсутствии 10-го критерия и незначительным недоработкам по 8-му ил 9-му критериям.

**8 баллов** – выполнение на высоком уровне 1–7 критериев с недоработками по 7–10 критериям.

**7 баллов** – соответствие с 1–8 критериями, с недоработанностью по 7–9 критериям.

**6 баллов** – соответствие критериям 1–7, с недоработанностью по 4–9 критериям.

**5 баллов** – соответствие пяти критериям, неполноценное выполнение по остальным.

**4 балла** – соответствие первым трем критериям.

**3 балла** – соответствие первым двум критериям.

**2 балла** – соответствие первому критерию и неполное выполнение практикума.

**1 балл** – отсутствие практикума по учебной дисциплине или полное несоответствие всем критериям.

## **4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **4.1. Учебная программа по дисциплине «Техники фотографии»**

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ имени А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ  
Ректор Института современных знаний  
имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

26.06.2023

Регистрационный № УД-02-25/уч.

### **ТЕХНИКИ ФОТОГРАФИИ**

учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности  
6-05-0211-05 «Графический дизайн и мультимедиадизайн»

2023 г.

Учебная программа разработана на основе ОСВО 6-05-0211-05-2023 по специальности общего высшего образования 6-05-0211-05 «Графический дизайн и мультимедиадизайн» и учебного плана по специальности

***СОСТАВИТЕЛЬ:***

Коновалов И.М., заведующий кафедрой дизайна частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

***РЕЦЕНЗЕНТЫ:***

Ленсу Я.Ю., заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств, доктор искусствоведения, доцент;  
Коломиец В.И., профессор кафедры промышленного дизайна Белорусского государственной академии искусств, кандидат философских наук, доцент

***РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:***

Кафедрой дизайна частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»  
(протокол № 10 от 29.05.2023);

Научно-методическим советом частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»  
(протокол № 5 от 26.06.2023)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Техники фотографии» – это одна из пропедевтических дисциплин в процессе подготовки студента к выполнению проектных задач в области мультимедиадизайна. После лекционного курса на первых практических занятиях определяется уровень художественной подготовки студентов. В последующем при выполнении программных заданий студенты овладевают знаниями о техниках фотографии. «Техника фотографии» относится к циклу учебных дисциплин специальности «Графический дизайн и мультимедиадизайн».

Цель учебной дисциплины – освоение техники фотографии и ее применения в дизайне, создавая новые изобразительные приемы, внедряя пластические идеи светописи, управляя количеством композиционных элементов, используя фотомонтаж в рекламных плакатах, афишах и кинотеатральных плакатах.

Практической задачей изучения учебной дисциплины является выполнение фотосъемки с использованием цифровой камеры. Подвести начинающего дизайнера к пониманию и освоению фотографии как приложения средств и приемов графического искусства фотографии к изобразительным целям, которые стоят перед студентом в процессе создания фотографического изображения.

Учебная дисциплина «Техники фотографии» в учебном процессе опирается на специальные учебные дисциплины «Рисунок», «Композиция», «Цветоведение и колористика», «Шрифт».

В процессе освоения учебной дисциплины, студент будет *знать*:

- знать историю фотографии и фотопроцессов;
- специфику аналогового и цифрового фотопроцесса и фотосъемки;
- фототехнику и ее функции;

*уметь*:

- осуществлять цифровую фотосъемку;
- применять приемы создания фотоснимка;
- применять методы съемки различных материалов при различном освещении;
- обращаться с фототехническим оборудованием;

*иметь навыки:*

- цифровой фотосъемки в разных жанрах;
- обращения с фототехникой;
- редактирования фотоснимка в графических редакторах;
- осуществления фотосъемки в различных условиях и освещении;
- применения средств художественной выразительности в фотографии.

В результате изучения дисциплины студент должен развить следующие универсальные (УК) и базовые профессиональные компетенции (БПК):

***универсальные компетенции:***

- владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации (УК-1);
- быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности (УК-5);
- оперировать основными эстетическими категориями и понятиями, определять основные этапы развития эстетической мысли (УК-14);

***базовые профессиональные компетенции:***

- владеть методами технически грамотного осуществления фотосъемки и цифровой обработки фотоизображения, использования изобразительных возможностей и выразительных средств фотографии для создания художественно-выразительных фотоизображений различного назначения и степени сложности (БПК-9).

Учебная дисциплина рассчитана на 90 учебных часов, из них аудиторных 32 часа (8 часов лекций и 24 часа практических занятий), на самостоятельную работу отводится 58 часов.

Форма получения высшего образования: очная (дневная). Форма промежуточной аттестации – зачет.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### **Тема 1. Введение. История оптического изображения и фотографии**

Фотография как учебная дисциплина, ее место в системе подготовки дизайнеров по специальности «Дизайн (виртуальной среды)».

История оптического изображения и зарождение фотографии. Химия и физика фотопроцесса. Снимки Дагера, Тальбота, Ньепса. Черно-белая и цветная фотография. Плоскостная фотография. Стереоскопическая фотография.

История фотографии в Беларуси.

Аналоговая и цифровая фотография. Основные материалы и процессы. Альтернативные фотопроцессы. Цветофотографические процессы.

### **Тема 2. Фототехника и фотосъемка**

Виды фототехники и ее развитие. Классификация фотоаппаратов. Основные типы фотоаппаратов: шкальные, дальномерные и зеркальные фотоаппараты. Строение аналогового и цифрового фотоаппарата. Системы обеспечения функциональных параметров. Объектив и виды объективов, диафрагменное устройство. Технические параметры объективов: фокусное расстояние, угол поля зрения, разрешающая сила. Монохроматическая и ахроматические aberrации. Фотозатвор. Видоискатель. Экспонетрическое устройство и методы замера экспозиции. Серая карта. Фотовспышка внешняя и встроенная. Средства и методы автоматизации съемочного процесса.

Цветовой баланс, форматы изображений, цветовые модели.

Выдержка и экспозиция. Расчет экспозиции. Глубина резкости и ее связь с диафрагмой. Взаимозависимость параметров съемки.

Фильтры лабораторного процесса, светофильтры и их разновидности.

Прочее оборудование: фототросики, штативы, пульта дистанционного управления, моноподы, фотобленды, ремни, фотосумки, импульсные лампы, софтбоксы, отражатели, рассеиватели, зонтики, соты, дроны и пр.

### **Тема 3. Фотография и обработка фотоизображения**

Черно-белая и цветная фотография. Печать аналоговых и цифровых фотографий. Фотопленки и фотобумага. Фотопринтеры. Допечатная подготовка.

Характеристики основных графических редакторов. Приемы обработки изображений в графических редакторах. Фотографика, техническое ретуширование.

Техники фотографии: дневная и ночная съемка, макро- и микросъемка, аэросъемка, космическая съемка, съемка динамических сцен.

### **Тема 4. Композиция в фотографии**

Композиционные средства художественной выразительности: главное-второстепенное, контраст-нюанс-тождество, статика-динамика, ритм, симметрия. План в фотографии. Пространство, перспектива, ракурс. Масштаб в фотографии и кадрирование. Точки съемки и ракурсы. Свет, тон и колорит как элементы фотокомпозиции. Фактура и фактурность. Эффекты свето-тени и контражура. Фотоколлаж.

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Материальное обеспечение занятия (наглядные, методические пособия и др.)	Литература	Формы контроля знаний
		лекции	семинарские занятия	Практические занятия	лабораторные занятия	самостоятельная работа студента			
1	2	3		4	5	6	7	8	9
<b>3 курс, 6 семестр</b>									
1.	Тема 1. Введение. История оптического изображения и фотографии	2		-		4	Презентационные материалы	[7] [10] [11] [12] [13] [15]	Просмотры промежуточные.
2.	Тема 2. Фототехника и фотосъемка	2		4		12	Презентационные материалы	[4] [5] [6] [7]	Просмотры промежуточные.
3.	Тема 3. Фотография и обработка фотоизображения	2		8		14	Работы из методического фонда кафедры.	[4] [7] [9] [10] [16]	Просмотры промежуточные.
4.	Тема 4. Композиция в фотографии	2		12		16	Наглядные пособия, работы из фонда кафедры	[1] [7] [10] [15] [14] [16]	Просмотры промежуточные.
5.	Промежуточная аттестация					12			зачет
<b>Всего:</b>		<b>8</b>		<b>24</b>		<b>58</b>			

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 4.1.1. Литература

#### Основная:

1. *Гейлер, М.* Основы композиции и художественной фотосъемки : профессиональный подход к творчеству / М. Гейлер. – М. : НТ Пресс, 2005. – 205 с.
2. *Клейгон, М.* Портретная фотография / М. Клейгон. – М. : Эксмо, 2008. – 180 с.
3. *Клементс, Д.* Цифровая фотография. Макросъемка (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2006. – 160 с.
4. *Лэнгфорд, М.* Библия фотографии / М. Лэнгфор. – М. : Эксмо, 2009. – 392 с.
5. *Меледин, А. Б.* Справочник фотографа / А. Б. Меледин, Ю. И. Журба. – Минск : Высшая школа, 1989 – 248 с.
6. *Науменко, И.* Анатомия цифровой фотокамеры. Искусство съемки. Илья Науменко. М, 2006.1. Фотография : энциклопедический справочник / Белорус. Энциклопедия; редкол. : П. И. Бояров [и др.]. – Минск : “Беларуская энцыклапедыя”, 1992. – 399 с.
7. Фотография : ЭУМК / сост. И. М. Коновалов, А. Э. Колбун. – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2022. – 396 с.
8. *Фрост, Л.* 50 фотопроектов. Новые идеи для творчества / Л. Фрост. – М. : Арт-Родник, 2009. – 160 с.
9. *Хеймен, Р.* Светофильтры / Р. Хеймен. – М. : Мир, 1988. – 80 с.
10. *Шашлов, Б. А.* Теория фотографического процесса / Б. А. Шашлов, В. И. Шеберстов. – М, 1965. – 240 с.
11. *Шимолин, В. И.* Фотокомпозиция : учеб. пособие / В. И. Шимолин. – Минск : Вышэйшая школа, 2021. – 240 с.
12. *Энг, Т.* Фотография : наглядное руководство / Т. Энг. – М. : Астрель, 2007. – 244 с.

### **Дополнительная:**

13. *Василевский, Ю. А.* Фотография без серебра / Ю. А. Василевский. – М., 1984. – 132 с.

14. *Иофис, Е. А.* Техника фотографии / Е. А. Иофис. – М. : Искусство, 1973. – 286 с.

15. *Клементс, Д.* Цифровая черно-белая фотография (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2005. – 156 с.

16. *Томпсон, Р.* Макросъемка. Практическое руководство для фотографов / Р. Томпсон. – М. : Арт-Родник, 2006. – 134 с.

## **ПЕРЕЧЕНЬ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

По учебной дисциплине «Техники фотографии» предусмотрен зачет, на котором осуществляется оценка учебных достижений и полученных навыков. Для текущего контроля и самоконтроля знаний и умений студентов по данной дисциплине можно использовать следующий диагностический инструментарий:

- текущие устные опросы;
- собеседование;
- проведение опросов по отдельным темам дисциплины;
- промежуточные просмотры с обсуждением результатов практикума.

## **ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

Тема 2. Фототехника и фотосъемка. Овладение цифровой фотокамерой.

Тема 3. Фотография и обработка фотоизображения. Создание фотографий и их обработка в графических редакторах.

Тема 4. Композиция в фотографии. Фотокомпозиции на темы: контраст, нюанс, ритм, движение, симметрия, фактура, монохромия, свето-тень, контражур, ракурс, перспектива, бумажная пластика, гипс.

## ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

*Требования к выполнению:*

1. соответствие фотографий к выданным заданиям;
2. владение фотографированием и фотокомпозицией;
3. владение техническими приемами фотосъемки для реализации поставленной учебно-методической задачи;
4. технически верная фотография по параметрам резкости, контрастности, светотеневой проработке, детализации, экспозиции и др.
5. световое решение фотографии;
6. колористическое решение фотографии;
7. техническая коррекция фотографии графическими редакторами;
8. качество допечатной подготовки фотографии;
9. конечное оформление фотографии как законченного произведения в соответствующем методическом представлении;
10. творческая трансформация фотографического материала.

*Критерии оценки результатов учебной деятельности:*

**10 баллов** – творческое выполнение на высоком уровне всех 10-ти критериев.

**9 баллов** – выполнение на высоком уровне всех критериев, при отсутствии 10-го критерия и незначительным недоработкам по 8-му ил 9-му критериям.

**8 баллов** – выполнение на высоком уровне 1–7 критериев с недоработками по 7–10 критериям.

**7 баллов** – соответствие с 1–8 критериями, с недоработанностью по 7–9 критериям.

**6 баллов** – соответствие критериям 1–7, с недоработанностью по 4–9 критериям.

**5 баллов** – соответствие пяти критериям, неполноценное выполнение по остальным.

**4 балла** – соответствие первым трем критериям.

**3 балла** – соответствие первым двум критериям.

**2 балла** – соответствие первому критерию и неполное выполнение практикума.

**1 балл** – отсутствие практикума по учебной дисциплине или полное несоответствие всем критериям.

## ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель и задачи СРС
1	Тема 1. Введение. История оптического изображения и фотографии	4	Выполнить классификацию аналогового фотооборудования	Сбор материалов по истории фотографии, 4 листа А4, текст и изображения	Углубленное изучение темы
2	Тема 2. Фототехника и фотосъемка	12	Выполнить упражнения на освоение фотокамеры	Подготовка изображений с аннотациями, формат А-5, 3-5 листов	Осмысление технологии фотографии
3	Тема 3. Фотография и обработка фотоизображения	14	Выполнить серию изображений и обработать в графическом редакторе	формат А-4, 5-10 изображений	Закрепление навыков и знаний в композиции
4	Тема 4. Композиция в фотографии	16	Выразить в фотографии композиционные категории. Распечатать фотопортфолио	Таблица-схема с описанием и иллюстрациями	Закрепление навыков и знаний в композиции

## ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)

## ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ на 20\_\_/20\_\_ учебный год

№ п/п	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры дизайна (протокол №\_\_ от . .20\_\_\_\_)

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ (ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ (подпись)

\_\_\_\_\_ (И.О.Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ (ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ (подпись)

\_\_\_\_\_ (И.О.Фамилия)

**4.2. Учебная программа**  
**по дисциплине «Фотография»**

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ  
Ректор Института современных знаний  
имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

13.12.2023

Регистрационный № УД-02-75/уч.

**ФОТОГРАФИКА**

учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности  
6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиадизайн

2023 г.

Учебная программа разработана на основе Образовательного стандарта высшего образования ОСВО 6-05-0211-05-2023 по специальности Графический дизайн и мультимедиадизайн и учебного плана по специальности

***СОСТАВИТЕЛЬ:***

Коновалов И.М., заведующий кафедрой дизайна частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

***РЕЦЕНЗЕНТЫ:***

Ленсу Я.Ю., заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств, доктор искусствоведения, доцент;  
Коломиец В.И., профессор кафедры промышленного дизайна Белорусского государственной академии искусств, кандидат философских наук, доцент

***РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:***

Кафедрой дизайна частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»  
(протокол № 4 от 28.11.2023);

Научно-методическим советом частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»  
(протокол № 2 от 13.12.2023)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Фотография» – это одна из пропедевтических дисциплин в процессе подготовки студента к выполнению задач в области мультимедиадизайна и является продолжением учебной дисциплины «Техника фотографии». При выполнении программных заданий студенты овладевают знаниями о художественной выразительности фотографии.

Цель учебной дисциплины – освоение фотографии и ее применение в дизайне, создавая новые изобразительные приемы, внедряя пластические идеи светотписи, управляя количеством композиционных элементов, используя фотомонтаж и фотоколлаж в рекламных плакатах, афишах и кинотеатральных плакатах.

Практической задачей изучения учебной дисциплины является выполнение фотосъемки с использованием цифровой камеры, чтобы осознанно изучать выразительные возможности фотографии, приложения средств фотовыразительности в графическом и мультимедийном дизайне.

Учебная дисциплина «Фотография» в учебном процессе связана с учебными дисциплинами «Рисунок», «Композиция», «Цветоведение и колористика», «Шрифт».

В процессе освоения учебной дисциплины, студент будет должен:

*знать*

художественную выразительность фотографии;

способы построения фотокомпозиции;

жанры фотографии;

основные приемы фотографии;

*уметь*

обрабатывать фотографию в графических редакторах;

создавать выразительные фотокомпозиции;

доносить смыслы фотографическими приемами;

*иметь навык*

владения жанровой фотографией;

создания фотографических проектов;

передачи эстетических смыслов фотографией;  
применения фотографии в дизайн-проектах.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен развить следующие универсальные (УК) и базовые профессиональные компетенции (БПК):

***универсальные компетенции:***

владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации (УК-1);

быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности (УК-5);

оперировать основными эстетическими категориями и понятиями, определять основные этапы развития эстетической мысли (УК-14);

***базовые профессиональные компетенции:***

владеть методами технически грамотного осуществления фотосъемки и цифровой обработки фотоизображения, использования изобразительных возможностей и выразительных средств фотографии для создания художественно-выразительных фотоизображений различного назначения и степени сложности (БПК-9).

Учебная дисциплина рассчитана на 108 часов, из них аудиторных 64 часа (12 часов лекций и 52 часа практических занятий), на самостоятельную работу отводится 44 часа.

Текущая аттестация проводится в форме промежуточного просмотра 1 раз в семестр по темам, определяемым преподавателем.

Форма промежуточной аттестации – экзаменационные просмотры.

Форма получения высшего образования: очная (дневная).

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### *Тема 1. Жанровая фотография*

Фотография как вид искусства. Эстетика фотографии и процесса фотографирования. Жанры фотографии: натюрморт, пейзаж, портрет, макросъемка, сюжетная и репортажная фотография.

Особенности съемки натюрморта, стекла, металла, поверхностей. Установка освещения.

Портретная съемка: плановость, групповой портрет, особенности павильонной и внепавильонной съемки, роль освещения.

Пейзажная съемка. Природные и архитектурные пейзажи. Дальний, средний, крупный планы, фрагмент и деталь. Съемка интерьеров.

Специфика сюжетной и репортажной фотографии. Динамические сцены и выразительность смысла. Документальная фотография.

### *Тема 2. Композиционная выразительность в фотографии*

Композиционные средства художественной выразительности в фотографии: главное-второстепенное, контраст-нюанс-тождество, статика-динамика, ритм, симметрия.

План в фотографии. Пространство, перспектива, ракурс. Масштаб в фотографии и кадрирование. Точки съемки и ракурсы. Свет, тон и колорит как элементы фотокомпозиции. Фактура и фактурность. Эффекты свето-тени и контражура.

Особенности создания фотоколлажа, технические и художественные приемы.

### *Тема 3. Фотографика в дизайне*

Фотография в системе массовой коммуникации. Фотография в графическом и мультимедийном дизайне, дизайне виртуальной среды.

Выразительность фотографика в плакатной графике. Фотографика в полиграфической продукции (рекламные плакаты, буклеты, каталоги, календари, обложки книг, музыкальных изданий, упаковки, иллюстрации).

Фотографика в экранных и виртуальных носителях: фотография в веб-дизайне, интернет-сайты, баннеры, прочие электронные формы.

Масштаб фотографии: фотография в экстерьере, на витринах, рекламных стендах; фотография в интерьере.

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Материальное обеспечение занятия	Литература	Формы контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Количество часов СР			
1	2	3		4	5	6	7	8	9
<b>1 курс, 2 семестр</b>									
1.	Тема 1. Жанровая фотография	4		16		6	Работы из методического фонда кафедры	[9] [10] [11] [12] [13] [16]	Просмотры промежуточные. Устный опрос
2.	Тема 2. Композиционная выразительность в фотографии	2		10		4	Работы из методического фонда кафедры	[4] [5] [6] [8] [16]	Просмотры промежуточные. Устный опрос. Собеседование
3.	Промежуточная аттестация					12			Экзаменационный просмотр
<b>2 курс, 3 семестр</b>									
4.	Тема 3. Фотофика в дизайне	6		26		10	Работы из методического фонда кафедры	[1-16]	Просмотры промежуточные. Устный опрос
5.	Промежуточная аттестация					12			Экзаменационный просмотр
<b>Всего:</b>		<b>12</b>		<b>52</b>		<b>44</b>			

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 4.2.1. Литература

#### **Основная:**

1. Гейлер, М. Основы композиции и художественной фотосъемки : профессиональный подход к творчеству / М. Гейлер. – М. : НТ Пресс, 2005. – 205 с.
2. Клейгон, М. Портретная фотография / М. Клейгон. – М. : Эксмо, 2008. – 180 с.
3. Клементс, Д. Цифровая фотография. Макросъемка (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2006. – 160 с.
4. Лэнгфорд, М. Библия фотографии / М. Лэнгфор. – М. : Эксмо, 2009. – 392 с.
5. Меледин, А. Б. Справочник фотографа / А. Б. Меледин, Ю. И. Журба. – Минск : Высшая школа, 1989 – 248 с.
6. Науменко, И. Анатомия цифровой фотокамеры. Искусство съемки. Илья Науменко. М, 2006.1. Фотография : энциклопедический справочник / Белорус. Энциклопедия; редкол. : П. И. Бояров [и др.]. – Минск : “Беларуская энцыклапедыя”, 1992. – 399 с.
7. Фотография : ЭУМК / сост. И. М. Коновалов, А. Э. Колбун. – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2022. – 396 с.
8. Фрост, Л. 50 фотопроектов. Новые идеи для творчества / Л. Фрост. – М. : Арт-Родник, 2009. – 160 с.
9. Хеймен, Р. Светофильтры / Р. Хеймен. – М. : Мир, 1988. – 80 с.
10. Шашлов, Б. А. Теория фотографического процесса / Б. А. Шашлов, В. И. Шеберстов. – М, 1965. – 240 с.
11. Шимолин, В. И. Фотокомпозиция : учеб. пособие / В. И. Шимолин. – Минск : Вышэйшая школа, 2021. – 240 с.
12. Энг, Т. Фотография : наглядное руководство / Т. Энг. – М. : Астрель, 2007. – 244 с.

### **Дополнительная:**

13. Гиленсон, П. Г. Справочник художественного и технического редакторов. Фотография полиграфии и их процессоры / П. Г. Гиленсон. – М. : Наука, 1988. – 212 с.

14. Иофис, Е. А. Техника фотографии / Е. А. Иофис. – М. : Искусство, 1973. – 286 с.

15. Клементс, Д. Цифровая черно-белая фотография (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2005. – 156 с.

16. Томпсон, Р. Макросъемка. Практическое руководство для фотографов / Р. Томпсон. – М. : Арт-Родник, 2006. – 134 с.

## **ПЕРЕЧЕНЬ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Для текущего контроля и самоконтроля знаний и умений студентов по данной учебной дисциплине можно использовать следующий диагностический инструментарий:

устные опросы;

собеседование;

промежуточные просмотры с обсуждением результатов практикума.

## **ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

Тема 1. Жанровая фотография. Съемка натюрморта в разном освещении, интерьера, архитектуры (общий, крупный виды, ракурс, фрагмент, деталь), материалов (стекло, металл, керамика), макросъемка. Портретная съемка. Ракурсная съемка. Сюжетная фотография.

Тема 2. Композиционная выразительность в фотографии. Фотоколлаж на заданную тематику. Съемка в разных световых условиях. Цифровая обработка и композиция фотоснимков.

Тема 3. Фотография в дизайне. Монтаж фотографии в календарях. Тематический плакат 60\*90 см., обложка журнала А4, рекламное объявление, А3.

## **ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ**

*Требования к выполнению:*

1. соответствие фотографий к выданным заданиям;
2. владение фотографированием и фотокомпозицией;
3. владение техническими приемами фотосъемки для реализации поставленной учебно-методической задачи;
4. технически верная фотография по параметрам резкости, контрастности, светотеневой проработке, детализации, экспозиции и др.
5. световое решение фотографии;
6. колористическое решение фотографии;
7. техническая коррекция фотографии графическими редакторами;
8. качество допечатной подготовки фотографии;
9. конечное оформление фотографии как законченного произведения в соответствующем методическом представлении;
10. творческая трансформация фотографического материала.

*Критерии оценки результатов учебной деятельности:*

**10 баллов** – творческое выполнение на высоком уровне всех 10-ти критериев.

**9 баллов** – выполнение на высоком уровне всех критериев, при отсутствии 10-го критерия и незначительным недоработкам по 8-му ил 9-му критериям.

**8 баллов** – выполнение на высоком уровне 1–7 критериев с недоработками по 7–10 критериям.

**7 баллов** – соответствие с 1–8 критериями, с недоработанностью по 7–9 критериям.

**6 баллов** – соответствие критериям 1–7, с недоработанностью по 4–9 критериям.

**5 баллов** – соответствие пяти критериям, неполноценное выполнение по остальным.

**4 балла** – соответствие первым трем критериям.

**3 балла** – соответствие первым двум критериям.

**2 балла** – соответствие первому критерию и неполное выполнение практикума.

**1 балл** – отсутствие практикума по учебной дисциплине или полное несоответствие всем критериям.

**ТРЕБОВАНИЯ  
К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель и задачи СРС
1	Тема 1. Жанровая фотография	6	Выполнить цифровую коррекцию снимков	Цифровая обработка снимков	Закрепление навыков жанровой фотографии
2	Тема 2. Композиционная выразительность в фотографии	4	Выполнить цифровую коррекцию снимков	Подготовка изображений, формат А-5, 3-5 листов	Углубленное изучение фотокомпозиции
3	Тема 3. Фотографика в дизайне	10	Выполнить серию изображений и обработать в графическом редакторе	Формат А-4, 5-10 изображений	Закрепление навыков и знаний в фотографии

## ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола) <sup>1</sup>
Шрифт	Дизайна		Рекомендовать к использованию в учебном процессе протокол № 4 от 28.11.2023
Композиция	Дизайна		Рекомендовать к использованию в учебном процессе протокол № 4 от 28.11.2023

## ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ на 20\_\_\_\_/20\_\_\_\_ учебный год

№№ пп	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры дизайна (протокол № \_\_\_\_\_ от \_\_\_\_ . 20\_\_\_\_)

Заведующий кафедрой  
кандидат искусствоведения, доцент

И.М.Коновалов

УТВЕРЖДАЮ  
Декан факультета  
кандидат педагогических наук, доцент

Т.В.Кузьминич

### 4.3. Список литературы

#### Основная:

1. Гейлер, М. Основы композиции и художественной фотосъемки : профессиональный подход к творчеству / М. Гейлер. – М. : НТ Пресс, 2005. – 205 с.
2. Клейгон, М. Портретная фотография / М. Клейгон. – М. : Эксмо, 2008. – 180 с.
3. Клементс, Д. Цифровая фотография. Макросъемка (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2006. – 160 с.
4. Лэнгфорд, М. Библия фотографии / М. Лэнгфор. – М. : Эксмо, 2009. – 392 с.
5. Меледин, А. Б. Справочник фотографа / А. Б. Меледин, Ю. И. Журба. – Минск : Высшая школа, 1989 – 248 с.
6. Науменко, И. Анатомия цифровой фотокамеры. Искусство съемки. Илья Науменко. М, 2006.1. Фотография : энциклопедический справочник / Белорус. Энциклопедия; редкол. : П. И. Бояров [и др.]. – Минск : “Беларуская энцыклапедыя”, 1992. – 399 с.
7. Фрост, Л. 50 фотопроектов. Новые идеи для творчества / Л. Фрост. – М. : Арт-Родник, 2009. – 160 с.
8. Хеймен, Р. Светофильтры / Р. Хеймен. – М. : Мир, 1988. – 80 с.
9. Шашлов, Б. А. Теория фотографического процесса / Б. А. Шашлов, В. И. Шеберстов. – М, 1965. – 240 с.
10. Энг, Т. Фотография : наглядное руководство / Т. Энг. – М. : Астрель, 2007. – 244 с.

#### Дополнительная:

11. Айсманн, К. Энциклопедия цифровой фотографии 3-е издание / К. Айсманн, Ш. Дугган, Т. Грей. – Лондон : Вильянс, 2011. – 560 с.
12. Блейкер, А. Применение фотографии в науке / А. Блейкер. – М. : Мир, 1980. – 310 с.

13. Василевский, Ю. А. Фотография без серебра / Ю. А. Василевский. – М., 1984. – 132 с.
14. Чибисов, К. В. Химия фотографических эмульсий / К. В. Чибисов. – М., 1975. – 89 с.
15. Гиленсон, П. Г. Справочник художественного и технического редакторов. Фотография полиграфии и их процессоры / П. Г. Гиленсон. – М. : Наука, 1988. – 212 с.
16. Иофис, Е. А. Техника фотографии / Е. А. Иофис. – М. : Искусство, 1973. – 286 с.
17. Клементс, Д. Цифровая черно-белая фотография (практическое руководство) / Д. Клементс. – М. : Ниола 21 век, 2005. – 156 с.
18. Томпсон, Р. Макросъемка. Практическое руководство для фотографов / Р. Томпсон. – М. : Арт-Родник, 2006. – 134 с.

#### **4.4. Список вспомогательных интернет-ресурсов**

<https://www.magnumphotos.com/> – сайт крупнейшего и наиболее известного фотоагентства, повлиявшего на представление о фотографии сегодня;

<https://aperture.org/> – профессиональное объединение по фотографии, работает с 1952-го года, предоставляет статьи и информацию о современной фотографии;

<https://www.lensculture.com/> – сообщество, посвященное фотографии, содержит много концептуального актуального материала;

<https://www.featureshoot.com/> – сообщество, посвященное фотографии, много концептуального актуального материала;

<https://1x.com/> – курируемая онлайн-галерея, хорошее место посмотреть «как надо»;

<https://kavyar.com/home> – если есть желание опубликовать свои фотографии в журнале, то есть смысл начать здесь;

<http://www.artnet.com/> – аукцион и онлайн галерея с краткими биографиями практически всех великих мастеров фотографии прошлого и настоящего;

<https://www.youtube.com/c/amedvedev> – канал авторитетного российского арт-фотографа предоставляет хороший структурированный материал, разборы фильмов и современное искусствоведение;

<https://www.flickr.com/> – открытая онлайн-галерея для фотографов, содержит много тематически комьюнити, возможность загружать и удобно хранить много фотографий;

<https://500px.com/> – аналогичный предыдущему, но есть еще и периодические конкурсы и задачи для желающих;

<https://www.lomography.com/> – профильный сайт по направлению ломографии в фотоискусстве;

<https://www.znyata.com/> – профессиональная площадка белорусских фотографов, предоставляющий информацию о фотографах, интервью с известными фотохудожниками.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
1.1. Курс лекций по учебной дисциплине «Техники фотографии» .....	5
ТЕМА 1. Введение. История оптического изображения и фотографии .....	5
ТЕМА 2. Фототехника и фотосъемка .....	190
ТЕМА 3. Фотография и обработка фотоизображения .....	225
ТЕМА 4. Композиция в фотографии .....	238
1.2. Курс лекций по учебной дисциплине «Фотографика» .....	261
ТЕМА 1. Жанровая фотография .....	261
ТЕМА 2. Композиционная выразительность в фотографике .....	306
ТЕМА 3. Фотографика в дизайне .....	337
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	365
2.1. Примерный перечень практических заданий .....	365
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	366
3.1. Вопросы для устного опроса.....	366
3.2. Рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	367
3.3. Средства диагностики .....	368
3.4. Требования к выполнению и критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	368
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	370
4.1. Учебная программа по дисциплине «Техники фотографии» .....	370
4.1.1. Литература по дисциплине «Техники фотографии» .....	377
4.2. Учебная программа по дисциплине «Фотографика» .....	383
4.2.1. Литература по дисциплине «Фотографика» .....	390
4.3. Список литературы.....	396
4.4. Список вспомогательных интернет-ресурсов .....	397

Учебное электронное издание

Составитель  
**Коновалов Илья Михайлович**

# **ФОТОГРАФИКА**

*Электронный учебно-методический комплекс  
для обучающихся специальности 6-05-0211-05  
Графический дизайн и мультимедиадизайн*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*  
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 27.04.2026.  
Гарнитура Times Roman. Объем 55,0 Мб

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»  
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013  
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-531-7



9 789855 475317