

глава 6

съемки с естественным освещением

Рис. 6.1

**Туча, пик Юникорн,
Национальный парк Йосемити**

Я поместил снег в зону VI½ (для сохранения текстуры) — и елки попали в зону I, а светло-желтый фильтр их дополнительно затемнил. Я снимал на низкоконтрастную пленку Agfa со светочувствительностью 25 (фактически 16 ASA), она прекрасно воспроизвела снег с проявкой H+I.

На снимке удалось передать ощущение света. Более плотный фильтр сильнее затемнил бы небо и тени на облаках. Возможно, так было бы выразительнее, но это не отвечало моему замыслу. Камера направлена под острым углом к солнцу и видному на снимке участку неба, его тон светлее, чем обычно в зените, около 500 кд/фут², и фильтр затемнил его менее чем на одну зону

Сейчас читатель уже должен хорошо разбираться в технических вопросах воплощения визуализированного изображения. В предыдущих главах и в книге 1 мы обсуждали управление изображением и тонами. Но это не отдельные темы, фотограф объединяет их в ходе визуализации и съемки. В этой главе я дам практическую информацию о разных вариантах сюжетов и условий освещения. Разделив сюжеты на типы, проще понять, как все элементы фотоискусства сочетаются и взаимодействуют.

Также мы обсудим эстетические вопросы. По сути, они субъективны, мои взгляды на них личные и никто их не обязан разделять. Я никому не навязываю свое видение, моя задача — помочь читателю идти по пути творческого самовыражения, какую бы оно ни приняло форму, объясняя работу со светом и сюжетом на своем примере. Повторю, что главная задача фотографа — снимать. Досконально зная ремесло, увереннее идешь к творческим целям. Освоение ремесла само по себе ценно. Сейчас появилось столько техники, оборудования, материалов и приспособлений, что трудно в них разобраться.

Свойства дневного света

Основное направление дневного света — сверху вниз, а на закате, рассвете, при отражении от низких облаков, гор или зданий — сбоку.

Мы привыкли, что небо над землей, и подсознательно считаем, что свет идет сверху. Этот стереотип трудно преодолеть. Почти все формы, объемы и плоскости на природе мы узнаём отчасти благодаря освещению сверху. Увидев их в другом свете, нам приходится убеждать себя, что это те самые знакомые нам предметы. Это не всегда удается сразу, и мы не каждый раз реагируем положительно. Грозовой свет, например, вызывает прилив эмоций, а тусклый свет в длинном переулке заставляет тревожиться. Фигуры, на которые падают отсветы огня, не вызывают вопросов, если в кадре есть или предполагается костер. Когда источник света неизвестен, зрителю непонятно, что происходит. Но фотограф не всегда об этом догадывается, поскольку помнит, как все было на самом деле.



Рис. 6.2

**Восход луны, Эрнандес,
Нью-Мексико**

Я набрел на этот потрясающий пейзаж, возвращаясь в Санта-Фе с экскурсии в долину Чама. Солнце едва вышло за грядой облаков на западе. Торопясь, я установил камеру 8 × 10 дюймов, одновременно визуализируя снимок, и поменял местами части объектива Сооке: спереди поставил ту, что с фокусным расстоянием 580 мм, а за затвором прикрутил стеклянный фильтр № 15. Я быстро навел резкость и скомпоновал кадр при закрытой диафрагме, зная, что из-за смещения фокуса части наборного объектива нужно перевести фокус на 2,4 мм вперед при $f/32$. Технические вопросы я решал одновременно с визуализацией. Затем, к огромному разочарованию, я не смог найти экспонометр! Я помнил, что яркость луны в этом положении примерно 250 кд/фут², и, поместив ее в зону VII, подсчитал, что яркость 60 кд/фут² попадет в зону V. С пленкой 64 ASA экспозиция составит примерно 1/60 при $f/8$. С кратностью фильтра 3х основная экспозиция составила 1/20 при $f/8$ или примерно 1 с при $f/32$; я выбрал второй вариант.

Я не знал, какие именно тона получатся на переднем плане, но было ясно, что очень темные, поэтому я пометил проявку в водяной ванне. Облака у горизонта были по крайней мере в два раза ярче луны. Оптическая плотность переднего плана на проявленном негативе была примерно тона II, я слегка затемнил его усилителем Kodak IN-5 (стойким и бесцветным, см. с. 439). Было очень важно сохранить текстуру луны. Все видели на фотографии белые круги вместо нее, чаще всего это результат сильной переэкспозиции

Подобную негативную реакцию вызывает фотография в паспорте или на водительских правах, по которой очень трудно кого-либо опознать! Реакция объясняется плоским светом, исходящим от камеры, и переэкспозицией, из-за которой плоскости лица сливаются в одно пятно. Наше восприятие лица на фотографии зависит в равной степени от вышеперечисленного и мимики.

В пейзажной фотографии тоже важно субъективное восприятие диапазона яркостей. В пасмурный день или когда натура полностью в тени (освещенной солнцем), диапазон короче, чем при одновременном освещении солнца и неба. Части сюжета могут быть закрыты от неба и солнца и подчеркнуты только отраженным светом от объектов; у них обычно очень низкая яркость. Чтобы вы не думали, будто все это и так ясно, замечу: очень немногие фотографы понимают, что означает свет в практическом и эстетическом смысле. Для точной визуализации будущего снимка важно учитывать диапазон яркостей сюжета. Свет всегда играет важную роль в восприятии снимка, и порой добиться нужного эффекта непросто.

Чем чище воздух, тем интенсивнее солнечный свет и спокойнее небесный и, следовательно, тем больше разница между светом и тенью. Снимая на высокогорье, обычно стоит увеличить экспозицию, чтобы адекватно воспроизвести тени, а без недопроявки пленки контраст будет слишком высоким (его также можно понизить синим фильтром или предэкспозицией). В регионах, где воздух насыщен дымом и копотью, интенсивность солнечного света ниже, а отраженного от неба — выше. В облачную погоду или при наличии дымки тени больше освещены, разница в интенсивности солнечного и небесного света уменьшается, поэтому контраст снижается. Это можно компенсировать небольшой недоэкспозицией в сочетании с перепроявкой.

Форма, объем, текстура и цвет объектов лучше всего видны при солнечном свете. Эти свойства определяются не только контрастом светотени, но и углом, под которым свет падает на объект, и характером края тени. Угол имеет отношение к эффективной ширине источника света (видимой от объекта) и расстоянию от объекта до его тени. Видимый размер солнца примерно 1/2° дуги, и если бы угол был больше, то край тени на данном расстоянии от объекта был бы шире и более размытым. С меньшим углом тени выглядели бы четче. Некоторые направленные источники света, например дуговые и точечные лампы, дают резкие тени даже далеко от объекта.

Чтобы имитировать край тени от солнца, потребуется источник света с таким диаметром и на таком расстоянии, как будто его размер равен $\frac{1}{2}^\circ$ дуги (с ярким рассеянным светом по краям). Солнечный свет, бьющий сквозь просвет в кроне дерева, имеет меньшую эффективную ширину, поэтому дает более резкие тени.

Для солнечного света также характерны четкие блики. Они тем крупнее, чем больше источник света: направленные источники дают маленькие блики с резкими очертаниями. Итак, изменение видимых размеров источника света меняет вид бликов. Если облака или дымка рассеивают солнечные лучи, края теней и бликов теряют четкость, в пасмурную погоду и в открытых тенях достигая максимального размытия. Пользуясь терминами студийного освещения (см. главу 7), назовем солнечный свет рисующим, а небесный — заливающим.

Рис. 6.3

Полдень, кладбище Тумакакори и руины миссионерской общины

Попытка передать ослепительный свет в жаркий день в Аризоне. Кресты помещены в зону I, а сияющее небо и земля попали в зону VI. Снимок сделан с синим фильтром №47, негатив перепроявлен H+2

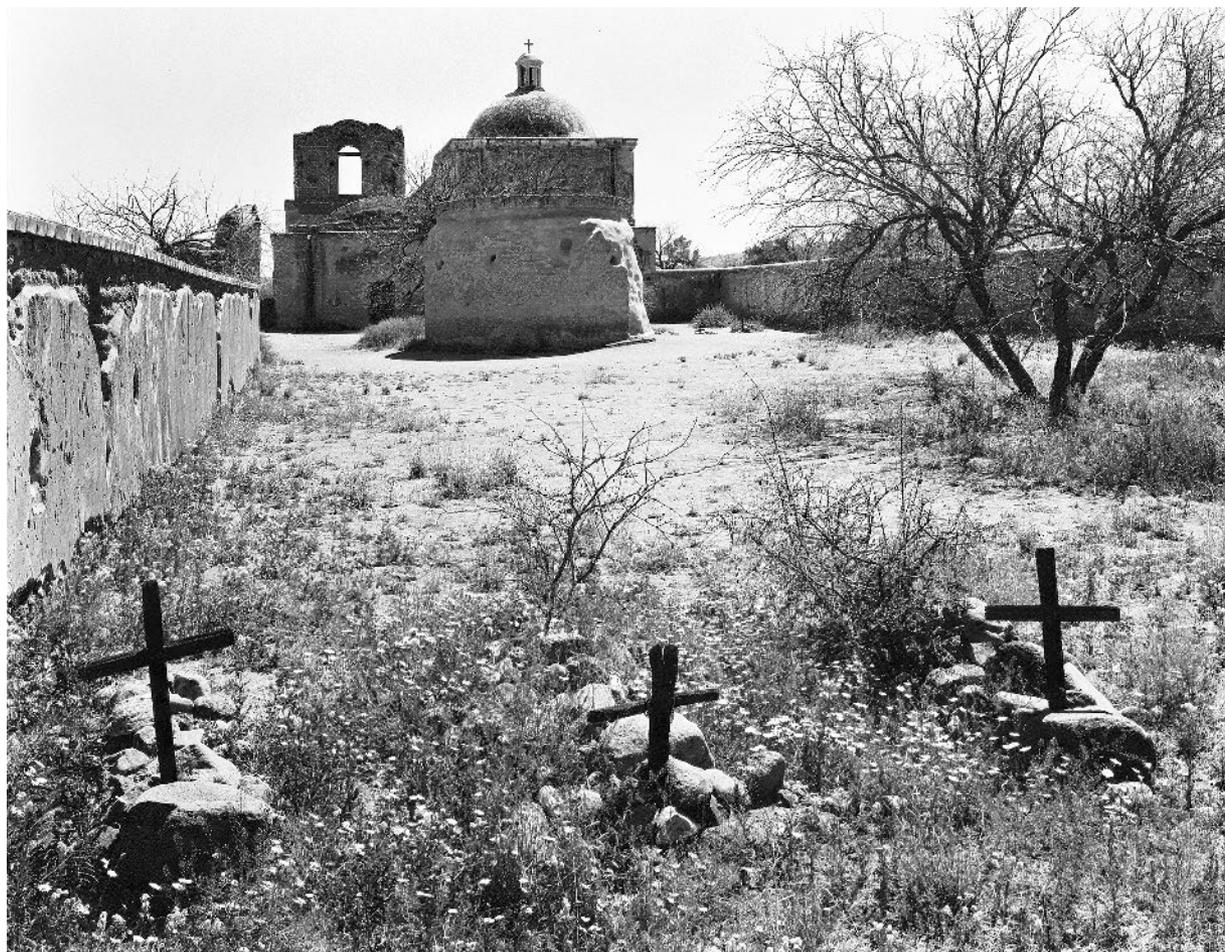


Рис. 6.4

Саманные хижины, Нью-Мексико

Свет был очень яркий, и мне требовалось уравновесить два крайних тона — тень на ближней двери и белую дверь вдали. Тень от ближнего здания совершенно черная, без намека на детали. Она освещена только ясным небом, и фильтр № 12 заметно затемнил ее. Тень на ближней двери подсвечена солнцем, отраженным от дверного проема. Можно было бы увеличить экспозицию вдвое и недопроявить, но я опасался, что пропадут текстура и tonальный контраст, а дальняя дверь утратит свою роль в композиции



Одна из главных задач визуализации — композиция снимка. Привлекательность сюжета порой мешает преподнести его в лучшем свете! Великолепные поля и небосклон в «пространстве» снимка превращаются в однородные пятна и могут выглядеть скучно. Просторы природы — это одно, а прямоугольник фотографии — совсем другое. Пространство, масштаб и форма должны быть красноречивыми, но не как имитация живописи, а как живое свидетельство.

Солнечный свет и тень

В сюжетах с солнечным светом и тенью яркости регулируются интенсивностью света. Направленный свет ярче открытой тени примерно в восемь раз, больше — при очень ясной погоде и меньше — в присутствии дымки. Наглядный пример — фигура, стоящая в снопе солнечного света в густых зарослях деревьев. В этом случае отношение освещенной солнцем кожи и тени в лесу достигает 1:800 и более. При визуальной оценке ошибки неизбежны, поскольку зрение гораздо лучше пленки адаптируется к такому контрасту.

Основная задача здесь — сохранить ощущение, что главный герой освещен солнцем. Для эмоциональной наполненности фотографии придется отойти от буквализма. Вы должны визуализировать итоговый отпечаток и представлять себе, как экспонировать тени и какой режим проявки и печати выбрать для нужного



Рис. 6.5

Бронзовая пластина.

Работа Бениамино Буфано

Рельефный предмет требовал наклонного света для выявления деталей. Идеальным источником стало солнце, но из-за угла падения света относительно объектива в правом верхнем углу появился небольшой блик (его легко убрать при печати). Таких проблем можно избежать, используя объектив с максимально возможным в данной ситуации фокусным расстоянием

Рис. 6.6

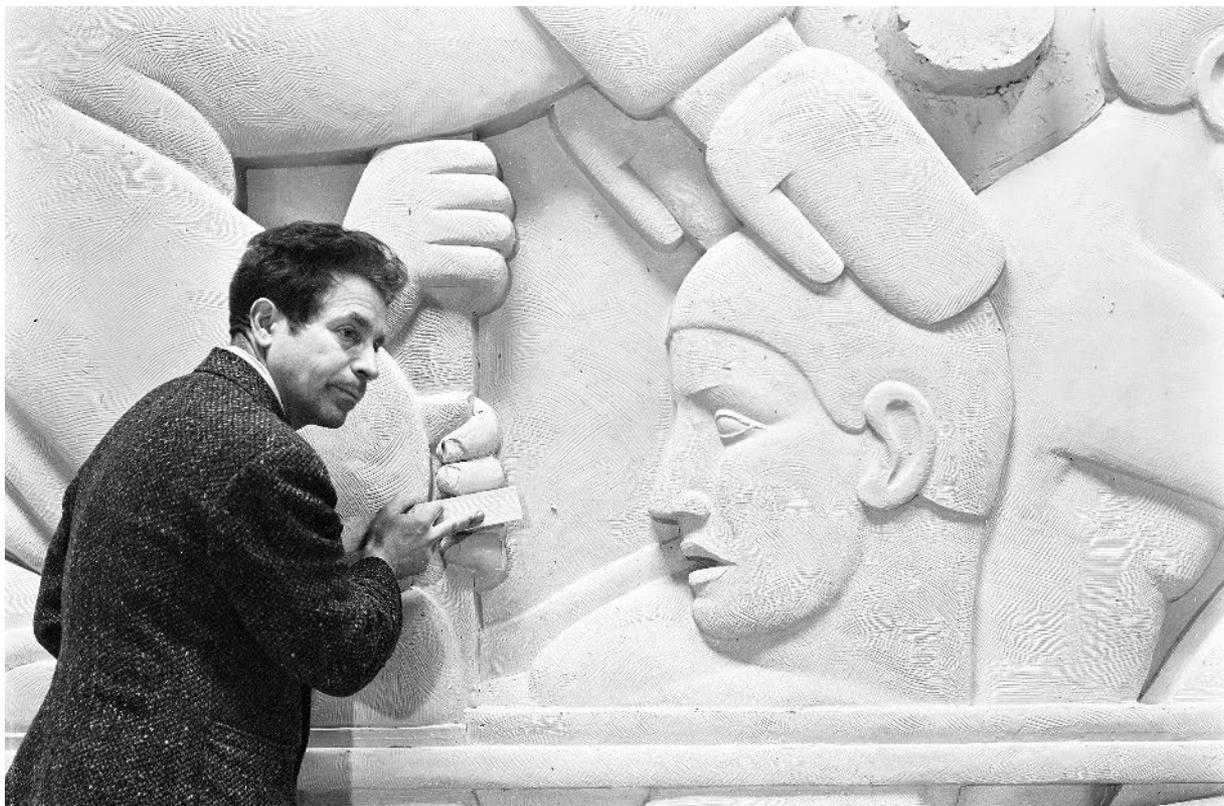
Бениамино Буфано и большая скульптура, Сан-Франциско

Снимок сделан в мастерской художника с огромным световым люком и дополнительным освещением из открытой двери. Рельеф лица и скульптуры создан направленным светом. Я поместил тени на лице в зону IV и недопроявил H-I. Материал скульптуры попал примерно в зону VII

воспроизведения светлых тонов. Одного усредненного замера света и тени недостаточно, чтобы точно разместить тона в шкале зон, как уже упоминалось (см. с. 275): при высоком контрасте у вас не остается права на ошибку.

Изучая разные варианты солнечного освещения, понимаешь, как вид форм, плоскостей и текстур зависит от угла падения света. Очевидно, что лучше всего подчеркивает текстуру «скользящий» свет, направленный под минимальным углом к поверхности. Крошечные пятна света и тени на ней передают тактильные свойства материала и усиливают ощущение присутствия (см. рис. 6.5, 6.7).

Когда направление солнечного света совпадает с осью объектива, падающая тень от предметов не видна, зато в поле кадра появляется тень от камеры. Пригодный для съемки так называемый осевой свет получается, когда мы, поворачивая камеру, выводим ее тень за пределы кадра. Плоская поверхность при таком осевом свете дает равномерную яркость, а изогнутая отражает максимальное



количество света с областей, перпендикулярных углу падения лучей, и интенсивность отражения плавно снижается по мере изменения ориентации плоскости. Осевой свет не дает сильного контраста и выявляет форму слабо заметными тональными переходами в освещенных областях. По мере приближения к краю кривой все больше света отражается по направлению от камеры, и на светлом фоне края объектов кажутся темными*. Это называется эффектом края диска. Если освещенный таким образом объект поместить на темный фон, его контуры сольются с окружающей обстановкой. Осевой свет минимизирует текстуру, она требует другого угла освещения, упомянутого выше.

см. рис. 6.8

Противоположность осевого света — контровой. Освещенные сзади объекты очерчены рассеянными и зеркальными бликами высокой яркости. Яркость свечения усиливается к краям, контраст возрастает. Обращенные к камере плоскости объекта в тени. Даже если у них высокая яркость, она все равно меньше, чем у свечения по краям, поэтому по сравнению с ним эти плоскости будут темнее и часто недоэкспонируются.

Предположим, вы снимаете портрет в контровом свете. Чтобы сохранить текстуру в бликах волос, их надо поместить в зону VII (или VIII), тогда лицо, находящееся в тени, попадет в зону III. Ничего хорошего, скорее всего, не получится, и пропадет настроение, создаваемое заливающим светом, обычно сопровождающим контровой. Мы не воспринимаем лицо как темную массу со светящимся ореолом, потому что зрение адаптируется к условиям освещения

Рис. 6.7 Текстура древесины

На снимке слева она в тени (в рассеянном свете), справа свет падает под маленьким углом и выявляет текстуру. Оба снимка экспонированы по усредненному замеру и проявлены N+1, чтобы дополнительно подчеркнуть текстуру

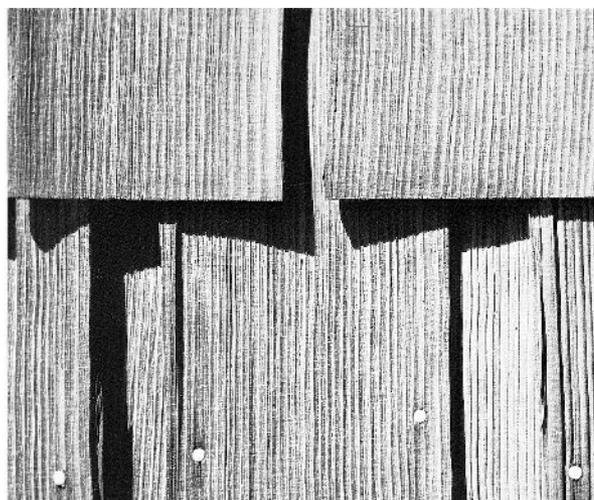
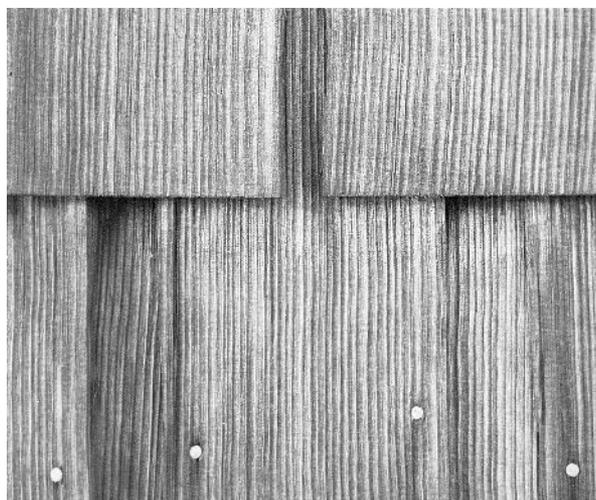
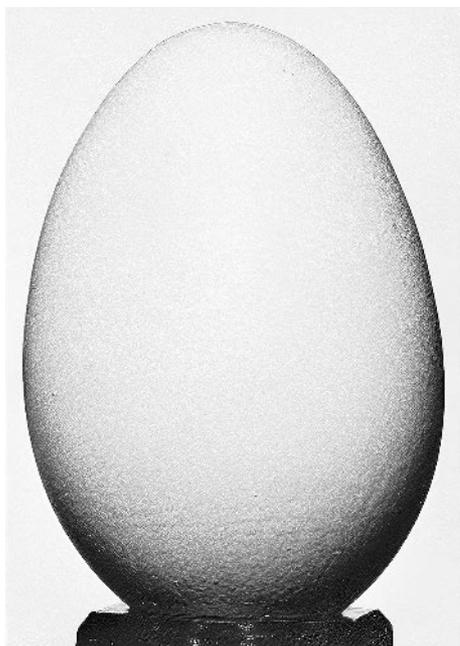


Рис. 6.8

Яйцо (эффект края диска)

Эффект края диска возникает, когда белый объект с изогнутой поверхностью снимают на светлом фоне при осевом свете (параллельном оси объектива). Темные края получаются потому, что поверхность начинает изгибаться по направлению от камеры и все меньше света отражается в объектив несмотря на то, что у поверхности хорошая отражательная способность. С темным фоном края объекта сливаются, образуя плавный переход



см. с. 376–378

и «дотягивает» тон лица до привычного. Поэтому лицо в тени обычно надо помещать в зону V (а иногда VI) и контролировать светлые тона режимами проявки и печати. Часть светлых тонов — зеркальные отражения, и если они не слишком крупные, то их можно поместить в зоны высоко на шкале. В таких случаях стоит добавить заливающий свет белым рассеивающим отражателем или вспышкой с рассеивающей насадкой*.

На практике быстро плывущие облака перекрывают солнце, в таких условиях экспозиция может моментально меняться. Рекомендую одновременно с измерением экспозиции на объекте замерить серую карту (или любую гладкую однородную поверхность). Непосредственно перед экспозицией сделайте контрольный замер карты, чтобы убедиться, что освещение не изменилось. Естественно, контраст тоже меняется, поэтому придется наскоро придумать, как компенсировать разницу экспозицией и режимом проявки.

Тень (рассеянный свет)

В тени или в пасмурный день шкала яркостей сюжета обычно короткая, ее приходится расширять при обработке. Рассеянный свет неба отличается от осевого солнечного тем, что дает заметные тени, хотя и с нечеткими контурами.

Осевой свет подчеркивает все плоскости, обращенные к камере, и тени от него очень маленькие и четкие.

Очень важно тщательно изучить тени и правильно расположить их на шкале зон. По настроению рассеянный свет похож на заливающий, а не направленный, и все части сюжета освещены почти равномерно. Если самый темный тон на снимке будет черным, ощущение заливающего света вытеснит безжизненная пустота. Маленькие тени можно сделать черными, но крупные области, особенно с текстурой, важно сохранить со всеми деталями.

Реальные яркости сюжета, находящегося в тени, могут уместаться в узкий диапазон контраста, и перепроявка поможет передать одновременно свойства света и материальность. Но контраст нельзя доводить до провала темных и завала светлых тонов. Переливы полутонов при рассеянном свете потеряются при переэкспозиции или перепроявке. Сияния не добиться одним контрастом.

Рис. 6.9

**Рассвет,
Лагуна-Пуэбло, Нью-Мексико**

Умеренно контрастный сюжет. Темные тени помещены в зону III, пленка недопроявлена Н-1. Ореолы на стенах справа — отражения солнечных лучей, падающих под прямым углом. Небо было светлое и требовало затемнения при печати. Если бы вместо этого я уменьшил экспозицию, контрастные темные тени разрушили бы легкость утреннего света. Снимок сделан с фильтром №8, более плотный лучше разделит бы тона неба и облаков, но слишком затемнил бы тени на переднем плане и на доме



Рис. 6.10

**Можжевеловое дерево
(фрагмент), Высокая Сьерра,
Калифорния**

Часть дерева в форме кометы была желтая. Фильтр № 15 хорошо выделил ее на фоне окружения. Его кратность с рулонной пленкой Super-XX (снята с производства) — 3х, но, поскольку снимок сделан на высоте около 3000 м, где свет более синий, я принял ее за 4х. Еще 1,5х я добавил на удлинение объектива, итого 6х. Проявка Н+1. Я снимал камерой Zeiss Juwell 3,25 × 4,25 дюйма (8,3 × 10,8 см) с объективом Zeiss Protar 145 мм

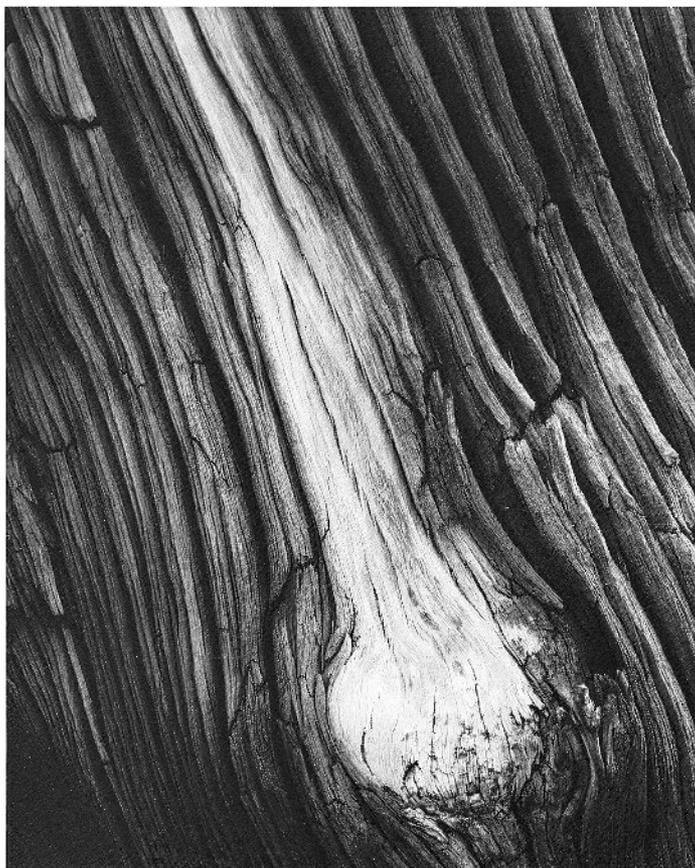


Рис. 6.11

**Сарай и забор,
Кейп-Код, Массачусетс**

Свет был мягкий и «молочный». Самые темные тени (кроме двери слева) помещены в зону II, вертикальные балки сарая попали в зону VIII½. Белые наличники вокруг дверей оказались в зоне IX. Я снимал со светло-зеленым фильтром № 11, он затемнил растительность и небо. Пленка проявлена в нормальном режиме. При печати изображение можно было сделать ярче, но тогда пропала бы мягкость света и тени выглядели бы грубовато. Я пробовал печатать еще темнее, и сарай как будто излучал какой-то необычный свет



Старайтесь не зависить контраст и не думайте, что при рассеянном свете его нет. В сложных сюжетах встречаются глубоко утопленные области с очень темными тонами. Также в портретах обращайте внимание на темные тени от полей шляпы или надбровных дуг, а в пейзажной съемке на тени под камнями, бревнами и другими объектами. Если экспозиция попадает в область, на которую влияет явление невзаимозаместимости*, темные тона могут стать еще темнее.

см. с. 247–248

Запомните, что в открытой тени от неба цветовая температура обычно выше (свет холодный, стремится к синему), а фильтры могут дать неожиданный и заметный эффект. Фильтры, пропускающие синий свет, часто снижают контраст, а желтые, наоборот, повышают. Кратность желтых, зеленых и красных фильтров в таких условиях увеличивается, а синих — уменьшается. Обычно достаточно поправки в полступени экспозиции.

Нет ничего красивее небесного света, даже в пасмурную погоду и туман. Такой свет способствует точному воспроизведению тонов и цветов, что особенно важно при съемке тканей и произведений искусства. Он хорош для портретов и природных сюжетов, но требует вдумчивого отношения и анализа, чтобы при печати удалось воспроизвести все его нюансы.

Природные сюжеты

Пейзаж

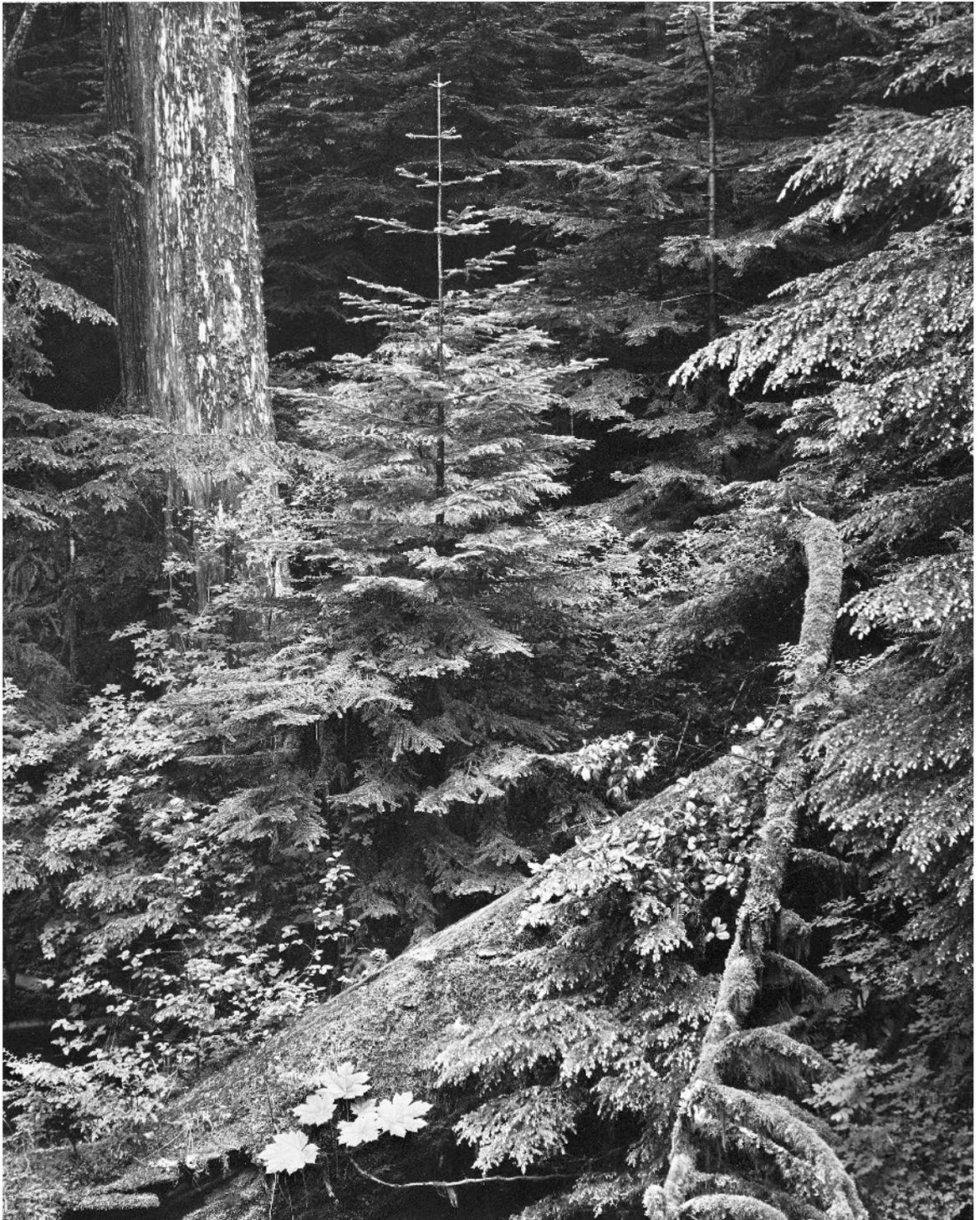
Рассмотрим типичные ситуации для пейзажной съемки. Глядя на вид с камнями, деревьями и небом с бледными облаками, сразу хочется взять красный фильтр, чтобы подчеркнуть их. Сначала подумайте, как лично вы воспринимаете пейзаж и как передать свои впечатления на отпечатке. Если снять легкие облачка с красным фильтром, небо и тени станут темными, контраст вырастет и от начальной легкости может не остаться и следа. Фильтр №6, скорее всего, покажется слабоватым, а №8 или желтый №12 в большинстве случаев дают хороший результат (№15 тоже может излишне повысить контраст).

Предположим, вашу задачу решает фильтр №8. Выбрав его, посмотрите вокруг: фотографы часто забывают обо всем, кроме главного, и это приводит к плачевным результатам. Если вблизи много крупных форм (камней, например), отбрасывающих большие

Рис. 6.12

Лес, Национальный парк Маунт-Рейнир, Вашингтон

Свет был мягкий, и я взял зеленый фильтр №13 для панхроматической пленки (лучше было бы снимать на ортохроматическую пленку, поскольку она, в отличие от фильтра №13, не пригасила бы отраженный синий свет неба). Тени с важными деталями я поместил в зону II. В сюжетах такого рода избегайте завышенного контраста, он лишает их умиротворения. Начинать печатать на низкоконтрастной бумаге и постепенно повышайте контраст до желаемого уровня (см. книгу 3)



[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

темные тени, фильтр может перетемнить их и загубить нежный заливающий свет. В таком случае лучше взять фильтр № 6 (с условием, что вы поместите тени не ниже зоны III с учетом фильтра), или оставить фильтр № 8, сделать переэкспозицию (чтобы вытянуть тени) и недопроявить (чтобы не завалить светлые тона). Таких вариантов множество, и некоторые мы обсудим далее.

Листва

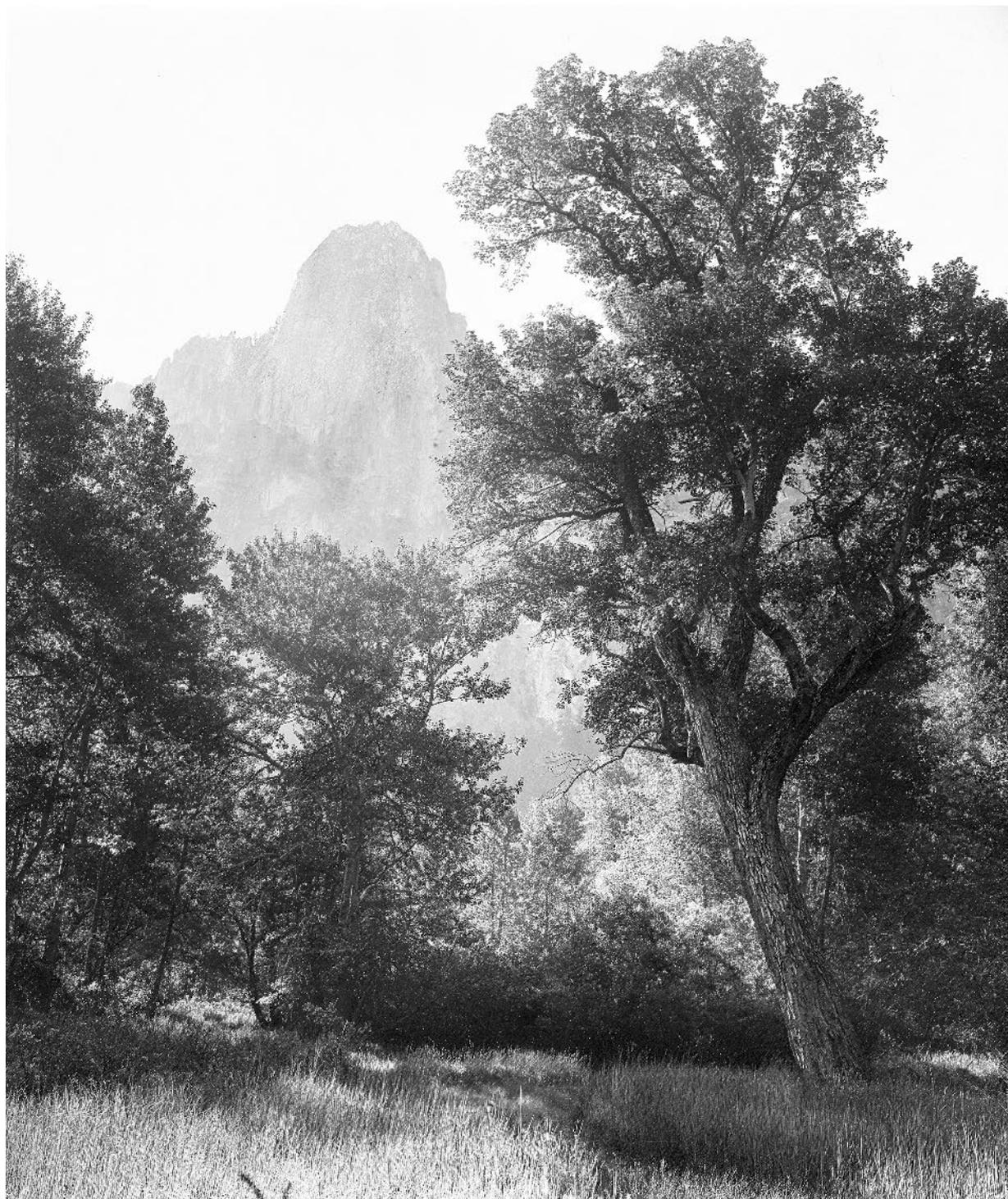
Ничто так наглядно не иллюстрирует разницу между зрительным восприятием и фотографическим изображением, как снимок листвы на панхроматической пленке. Мы лучше различаем желто-зеленые оттенки, чем остальные цвета спектра, а у панхроматической пленки пониженная чувствительность в этой области. Цветовой контраст определяет, насколько листва визуальнo отделяется от фона. Через монохроматический фильтр (Wratten № 90) листва кажется среднего тона или темнее. В результате на панхроматической пленке она выходит слишком темной по сравнению с остальными цветами, яркость которых визуальнo равна.

Кроны состоят из разных цветов. Темные сине-зеленые ели отражают в том числе красный цвет, это заметно при съемке с красным фильтром. Яркие тополя и клены имеют явный желто-зеленый оттенок. В природе мало насыщенных цветов, и крона может быть зеленой всего на 30%. Кроме того, из-за зеркальных отражений солнца листва может показаться очень яркой или бледнее реального цвета. Все знают, например, что у кизила зеленые листья и белые лепестки. Но под прямыми лучами солнца листья могут показаться такими же светлыми, как цветы. Поляризационный фильтр не полностью устраняет этот эффект, поскольку поверхности расположены под разными углами.

При съемке освещенной солнцем листвы с фильтром старайтесь не доводить контраст до двух тонов, белого и черного. Желтый и зеленый фильтры освещают освещенные участки, но затемняют тени, поскольку они подсвечены синим, а зеленый там слишком темный. Оранжевый и красный фильтры немного затемнят зеленые оттенки и преувеличат тон теней. Если листва освещена рассеянным светом или находится в полной тени, фильтры в меньшей степени увеличат контраст, но желтый, зеленый и желто-зеленый фильтры осветлят листья. Хотя, как уже упоминалось, у них редко бывает насыщенный цвет, и фильтры меняют его не так сильно, как предполагается.

Рис. 6.13
**Сентинел-Рок и дуб,
долина Йосемити**

Снимок сделан на стеклянную ортохроматическую пластинку 6,25 × 8,25 дюйма (15,9 × 21 см) в 1920-е. Ортохроматическая эмульсия чувствительна к синему и зеленому, но не к красному; поэтому небо на ней получается светлым, иногда белым, и зелень тоже светлеет. Пейзаж освещен контровым светом, и зеленые листья в тени достаточно темные. Тени проработаны благодаря тому, что в них много синего света, отраженного небом, и зеленого от окружающих крон. Контраст высокий. На панхроматической пленке без фильтра тени были бы темнее, потребовались бы переэкспозиция и недопроявка (для контроля контраста)



[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

Когда контраст позволяет, листву можно снять поярче, поместив главные тона на пару зон выше обычного, и недопроявить пленку. Это поможет сохранить детали в тенях и красоту заливающего света. На черно-белой пленке отсутствует контраст зеленой листвы и синего неба, но его можно усилить синим фильтром: он затемнит листву и осветлит небо. Иногда для этого лучше использовать монохроматический зеленый фильтр, например Wratten № 58. Попробуйте поместить тона на солнце в зону VI, умножьте экспозицию на заявленную кратность фильтра и проявите пленку N+1. Результат будет приблизительно такой: синее



Рис. 6.14

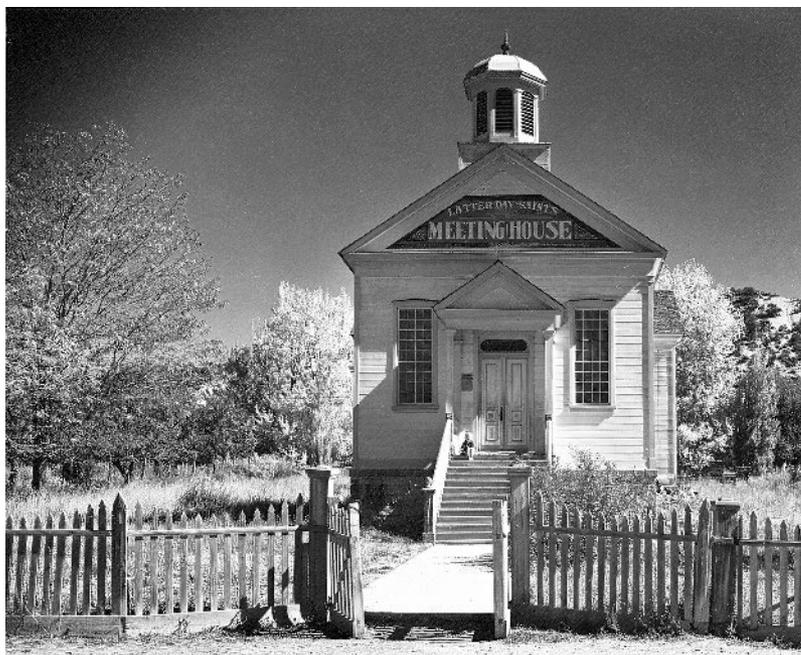
Сухое дерево, Национальный парк Сансет-Крейтер, Аризона

Приближался вечер, дерево было полностью в тени. Голубое небо (при экспозиции по дереву) должно было получиться светло-серым. Мне захотелось выбелить его, чтобы подчеркнуть ломаный силуэт дерева, и я взял фильтр № 47 (С-5) Wratten (трехцветный синий)

Рис. 6.15

Моельня, Глендейл, Юта

Прямая печать с негатива. Листва переливается под неярким осенним светом. В этом и заключался замысел: здесь нет ни провалов в тенях, ни завалов в светах. Это не лучший отпечаток, но на нем видно, что должно быть на негативе, чтобы он позволял творчески подойти к процессу печати. Объектив смещен вправо по принципам управления изображением (см. книгу 1), темное пятно на небе слева можно исправить при печати



небо — тон IV, листва на солнце — тона VI–VII. Тона темных хвойных деревьев (сине-зеленого цвета), экспонированные в зоне V, на отпечатке должны быть не выше тона V $\frac{1}{2}$. Все перечисленные примеры дают приблизительную схему действий, поскольку ни один случай не похож на другой.

Разноцветная осенняя листва не всегда ярче зеленой, но желтые и красные оттенки обычно более насыщенные. Фильтры № 8, 12 и 15 красиво подчеркнут сияние листьев, но одновременно затемнят тени и тем самым чрезмерно повысят контраст. Как я заметил, наилучший результат дают фильтры № 8 или 15 с увеличенной кратностью и последующей недопроявкой. Осеннюю листву часто снимают с избыточным контрастом.

Облака

Облака часто снимают без текстуры в освещенных местах, а небо чересчур затемняют. Контрастные фильтры делают небо заметно темнее, но если превысить приемлемые пределы экспозиции, то облака теряют свою нежную прозрачность. Не продумав свои действия, облака можно превратить в бесформенную кучу муки либо безжизненную унылую массу цвета цемента. В редких случаях для съемки облаков нужны фильтры плотнее Wratten № 8



или 12, и размещать тона на шкале зон чаще всего следует не дальше одной зоны от нормы.

Насыщенные, плотные опаловые переливы облаков не нуждаются в сильной коррекции тонов. Но в пейзаже с облаками ситуация усложняется. Если перед вами не открытая местность с однородным светом, вы не сможете воспроизвести на снимке полный диапазон яркостей. В то же время искажение значимого тона может разрушить весь замысел. В пейзаже с яркими, светящимися облаками могут быть тени, которые нарушат тональное равновесие с небом, если получатся слишком темными из-за фильтров или экспозиции по светлым местам. Хотя очень важно показать

Рис. 6.16
Туча, Уайт-Маунтинс,
вид с Тангстин-Хиллс
в долине Оуэнс, Калифорния

Я снимал со светло-желтым фильтром №8, и общий тон облака поместил в зону VI с перепроевкой $H+1$. Я хотел добиться максимального диапазона тонов облаков. Склоны на переднем плане (в тени от облака) попали ниже зоны I и на отпечатке должны были быть глубокого черного цвета

Рис. 6.17

Спэниш-Пикс, Колорадо

Полуденная дымка, облака прозрачны, без текстуры. Для усиления света я взял плотный красный фильтр №29 и поместил землю на переднем плане в зону IV с последующей перепроявкой H+2. Темно-зеленые колорадские сосны попали в зону I, а фильтр их дополнительно затемнил, и на негативе они совершенно прозрачны. На маленьком отпечатке (до 13 × 18 см) отсутствие текстуры деревьев не будет проблемой, а на формате в два-три раза больше они станут раздражающе пустыми и визуальнo выбьются из тонального ансамбля изображения. Стоило поместить деревья в зону III и недопроявить H-1. В них сохранились бы детали, а контуры гор и облаков смягчились бы. Возможно, это лучше передало бы замысел. Можно многому научиться, изучая собственные работы, а не только чужие!



см. рис. 6.17

максимальный диапазон тонов в облаках, как только вы ввели в кадр тень, в экспозиции надо отталкиваться от нее, а светлыми тонами — управлять проявкой. Предэкспозиция позволяет воспроизвести большинство тонов облаков на негативе. По результатам усредненного замера пейзажа с яркими облаками тени близких объектов почти всегда опускаются до порога негатива или ниже*.

В таких случаях — при условии, что участок неба в кадре расположен под углом 90° к солнцу, — помогает поляризационный фильтр. Фильтр затемнит небо и слегка нейтрализует воздушную дымку, а тени не изменятся. При использовании поляризационного фильтра с широкоугольным объективом небо может приобрести неравномерный тон из-за разной степени поляризации в отдельных частях кадра.

Снег

В зимнем пейзаже не так сложно передать свойственные сезону яркость и контраст, как тончайшие тональные переходы снежного покрова. Под заливающим светом солнца зимний пейзаж приобретает колоссальный контраст и звенящую, хрустальную яркость. Все видели зимние снимки с чернильными тенями и заваленными светом, и туманно-серые, и мутные, и унылые. Снег на солнце обычно попадает в зону VII или VIII, а в тени — в тона V или VI.



Рис. 6.18

Зима, долина Йосемити

Снимок сделан камерой Hasselblad 500C с объективом 120 мм без фильтра. Я хотел сохранить свойства света, не завышая контраст. Темные стволы я поместил в зону II, светлые тени попали в зоны VIII–IX. Проявка Н–I. Стволы специально запечатаны до тона I, на пленке в них осталась текстура, но на репродукции она не видна

Рис. 6.19

Заснеженные деревья возле Баджер-Пасс, Национальный парк Йосемити

Ясное небо и сверкающее солнце создали высокий контраст. Я использовал светло-желтый фильтр №6 и поместил самую темную тень в зону II. Фильтр опустил ее до зоны 1½, слегка затемнил небо и подчеркнул текстуру снега. Яркость в тенях была 16, на текстурном снегу в левом нижнем углу — около 500 кд/фут², а в пятнах света — до 1500 кд/фут² (зона IX). Пленка проявлена в нормальном режиме. Если бы я увеличил экспозицию, основные тона снега были бы светлее, но сверкающие блики потускнели бы



[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

Сложнее всего работать с пейзажем, где есть и тени, и свет. Яркость снега в тени, подсвеченной небом, в лучшем случае в четыре раза меньше, чем на солнце, а в лесу — в восемь раз. Но в тени создается ощущение заливающего света, и чтобы сохранить его на отпечатке, разница темных и светлых тонов должна быть меньше, чем на самом деле.

Если важно сократить тональный диапазон, я рекомендую синий фильтр № 47. Он не только осветлит крупные голубые тени на снегу, но и слегка приглушит пятна света, где присутствуют крошечные тени от снежинок.

Когда важна текстура, желтый, зеленый и красный фильтры затемняют большие и маленькие синеватые тени. Красивую текстуру дает свежевывапавший снег при нормальном разделении тонов (старый слежавшийся снег выглядит плоским в любых условиях). При нормальном размещении по зонам подойдут фильтры № 8 или 12. Если преувеличить текстуру, снежный покров утратит легкость и визуально разделится на крупные гранулы. Чем внимательнее вглядываешься в массу снега или льда, тем очевиднее синева, а темный фильтр чрезмерно поднимет контраст. Тональные переходы станут резче, уйдет ощущение свечения. Важно сохранить тона снега светлыми и жизнерадостными, он не должен быть похож на песок.

Поляризационный фильтр убирает блики на освещенном солнцем снегу, но это не всегда хорошо. Зритель мгновенно узнает искрящуюся поверхность, без которой снег похож на рассыпанную муку. Частичная поляризация, как правило, лучше полной.

Океан

С физической, а не эстетической точки зрения цвет океана соответствует небу. Когда оно насыщенно-синее в ясную погоду, вода отликает синевой, в зависимости от чистоты, глубины и волнения. В пасмурную погоду океан приобретает темный серо-зеленый цвет, временами даже становится бесцветным. На мелководье просматривается цвет дна, и угол зрения тоже играет свою роль.

Синяя вода с желтым, оранжевым и красным фильтрами ведет себя так же, как небо. Мы уже привыкли к темному небосклону на черно-белых снимках, но слишком темные тона воды кажутся нам неестественными. Поэтому редко нужен фильтр плотнее № 8, за исключением случаев, когда нужно убрать воздушную дымку или выделить облака на фоне неба.

Рис. 6.20

**Прибой и камень,
Тимбер-Коув, Калифорния**

На этом снимке я хотел показать мощь и величие прибойной волны, и для этого мне был нужен контраст. Я снимал камерой Hasselblad 500С с объективом Sonnar 250 мм и с желтым фильтром № 12. С самым темным камнем в зоне I белая вода попала в зону VIII (а ее яркая средняя часть — в зону X). Дальние камни заметно светлее ближних, это объяснимо дымкой и солеными брызгами. Вообразите мое положение. Вода ослепительно блестит, ее сложно визуализировать: без текстуры она будет пустая, будто пластмассовая. Значит, надо сохранить тона, но не все, а только с намеком на текстуру, иначе все будет серое. Следовательно, интенсивность сияния воды зависит от глубины темных тонов. Камни не должны быть серыми, это будет так же уныло, как серая вода. Мне удалось воплотить то, что я тогда «увидел», и в оригинале отпечаток еще лучше. Сюжеты с движущейся водой (прибой и течение реки) обычно требуют короткой экспозиции, как описано в книге I



При съемке с высокой точки воздушная дымка постепенно осветляет тона к горизонту. В этом случае нет такого четкого деления тонов, как в горах, где явно вырисовываются хребты. Если полностью убрать воздушную перспективу, масса океана покажется вертикальной стеной — однотонной областью на фоне неба.

Портрет

Форма и детали воспринимаются не только зрительно, но и чувственно. При естественном освещении подчеркнуть форму и сместить акценты можно, изменив ориентацию объекта относительно направления света. Фильтры помогут убедительно воспроизвести тона кожи. Иногда подходит фильтр № 8, но в некоторых случаях, в зависимости от цвета лица, на панхроматической пленке он дает нездоровый оттенок кожи с бледными губами. Зеленоватые фильтры № 11 и 13 придают цветущий вид, затемняя губы, румянец и загар.

Направленный солнечный свет слишком жесткий для портрета и дает глубокие тени. Рано утром и ближе к вечеру, когда солнце ниже, его свет более щадящий. Осевой солнечный свет может дать интересные эффекты, но его жесткость и контрастность мало

кому подходят. Кроме того, учитывайте, что он заставляет прищуриваться.

Иногда можно использовать интенсивный свет сверху, но следите, чтобы лицо не вышло серым с выбеленным носом. Так бывает в результате экспозиции по усредненному замеру вместе с небом, из-за чего тени на лице попадают в нижнюю часть шкалы зон.

Нежелательно, чтобы на лице появлялись отсветы от земли, светлой одежды и других поверхностей. Мы, как правило, их не замечаем. Отраженный свет приемлем, если в кадре присутствует плоскость, от которой он отражается. На крупном портрете это выглядит странно и некрасиво. Следите за этим на пляже, в заснеженных полях, на ярко освещенных тротуарах и в других похожих условиях.

Самый выгодный свет для портрета — рассеянный высокими облаками или дымкой. Он более направленный, чем в пасмурную

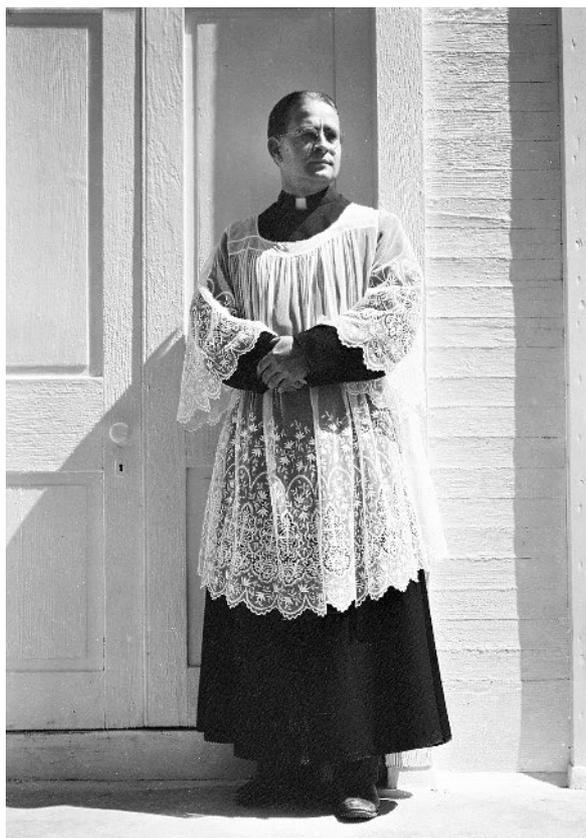


Рис. 6.21
Отец Уолш, Марипоса,
Калифорния

Одна из сложных задач в фотографии — воспроизведение белых тонов, потому что их можно визуализировать (и печатать) на разных уровнях шкалы. Самый светлый цвет, который можно получить при печати, — тон бумаги, и по мере приближения к нему все сложнее сохранять текстуру и детали. Обратите внимание на белое пятно (тон X) вдоль левого бока отца Уолша. Тона IX и VIII — крашеное белое дерево на свету, в тени оно приближается к тонам V–VI. Голова занимает небольшую площадь кадра, поэтому освещенные части лица допустимо сделать светлее, чем на крупном портрете: здесь они попадают в тон VII, а блик на лбу — в тон IX. Мы понимаем, что дверь и рюса в тени (примерно тон V½) тоже белые, поскольку они частично освещены солнечным светом. Тени не слишком темные, но достаточно подчеркивают светлые тона

Рис. 6.22

**Робинсон Джефферс,
поэт, Кармел, Калифорния**

Черно-белый вариант цветной фотографии, снятой по заказу журнала Fortune. Для черно-белой пленки я использовал темный желтый фильтр № 15, чтобы осветлить загорелое лицо на фоне неба и затемнить океан. Фигура, ворота и растительность получились хорошо, хотя тени (подсвеченные синим небом) довольно темные



погоду, поэтому четче рисует черты лица, но без контраста, свойственного открытому солнцу. Освещение в такую погоду быстро меняется, так что сделайте контрольный замер непосредственно перед экспозицией.

При рассеянном свете открытого или пасмурного неба снижается контраст, из-за чего частично пропадает ощущение объема. Положение улучшится, если переместить человека ближе к заслоняющему солнцу объекту — зданию или листе, — чтобы частично закрыть лицо от света. При желании можно избавиться от направленного света, используя отражатели или поставив человека на открытую местность. Такой свет преимущественно синий, поэтому затемнит румянец.

При рассеянном дневном свете стоит внимательнее относиться к тонам кожи. При отсутствии теней лицо может стать плоским и безжизненным, и, хотя глаза при таком освещении получаются лучше всего, кожа приобретает землистый оттенок. В результате переэкспозиции может пропасть деление светлых тонов, они сольются



в серую массу. Недоэкспозиция подчеркнет поры кожи, и темные тени могут выглядеть «приклеенными». Оптимальную экспозицию определяют экспериментально; для начала попробуйте поместить белую кожу в зону V и перепроявите N+1. Тогда блики будут не слишком яркими, а в темных тонах сохранятся детали.

Естественный свет в помещении, поступающий из окон и дверей, тоже годится для портрета, и здесь применимо то же, что на улице. Основная разница в том, что в помещении, особенно большом и с темными стенами, свет более направленный, и тон теней поэтому глубже.

Световые и текстурные эффекты помогают раскрыть характер. Свет не должен быть нарочитым и шаблонным, каждый портрет требует индивидуального подхода*.

Рис. 6.23
Миссис Ганн на крыльце,
Индепенденс, Калифорния

Самый темный тон под креслом помещен в зону I, тень на лице попала в зону V, а уличные тона — в зоны X–XIII. Я использовал проявку с водяной ванной для контроля светлых тонов. На отпечатке зона I почти черная. Недопроявка N–3 помогла бы сохранить полную шкалу тонов, но тогда в тонах I–IV не хватило бы плотности и контраста. К тому же пришлось бы увеличить экспозицию, и тогда светлые тона поднялись бы еще выше по шкале зон. Современную пленку я проявлял бы в двух растворах (см. с. 432–435)

см. рис. 4.23, 4.24

Инфракрасная фотография

Инфракрасная фотография — отдельная тема, здесь мы затронем ее только вкратце. Я дам рекомендации по использованию инфракрасной пленки в художественных, а не в утилитарных целях.

Рекомендации по экспозиции и обработке инфракрасной пленки предполагают получение высокого контраста, уместного в технической съемке, но не несущего художественной ценности. Сама по себе нейтрализация дымки между камерой и горной грядой на расстоянии в пару сотен километров или гипсово-белый силуэт дерева (листья отражают большой объем инфракрасного излучения) — это не более чем спецэффект. Но фотограф с фантазией может реализовать на инфракрасной пленке художественный

Рис. 6.24, А
**Брайсбург-Грейд, подножие
Сьерра-Невады. Сильная
воздушная дымка**
Без фильтра текстуры явно слабоваты,
а облака практически невидимы





замысел. Лучше, чтобы в кадр не попадали большие области неба и воды, поскольку они получатся очень темными. Однако если снимать против солнца, небо у горизонта может остаться достаточно светлым.

Обычные экспонометры не годятся для съемки на инфракрасную пленку. Отталкивайтесь от рекомендаций производителя. Я обычно удваиваю «нормальную» экспозицию (с фильтром Wratten № 25) и делаю мягкую проявку. Хороший результат получается с проявителем Kodak D-23 (от половины до трети заявленного времени в стандартных условиях). Обратите внимание, что рекомендации по экспозиции приводятся для съемки при солнечном свете; для объектов в тени она значительно увеличивается, поскольку инфракрасные лучи обладают очень слабым

Рис. 6.24, В
Брайсбург-Грейд, подножие
Сьерра-Невады. Сильная
воздушная дымка

На инфракрасной пленке с красным фильтром № 25 четко видны очертания холмов. Высохшая на жаре листва приобрела средне-серый тон, а живая зелень почти белая. Обратите внимание, что на инфракрасной пленке появились некоторые детали, которых не было на панхроматической (из-за дорожных работ кадры сделаны с разницей в 15 м); см. также рис. 2.12

рассеиванием. Вот почему на снимках, сделанных на инфракрасную пленку, очень темные тени.

Большинство объективов при съемке на инфракрасную пленку требуют небольшого увеличения расстояния до пленки для коррекции фокуса*. У многих объективов для малоформатных камер на шкале есть метка для поправки фокуса. Обычно коррекция осуществляется на 1/70–1/200 расстояния от объектива до пленки, точную информацию уточняйте у производителя. Некоторые объективы скорректированы для съемки на инфракрасную пленку и не нуждаются в поправке фокуса.

В завершение добавлю, что кассета должна быть непроницаемой для инфракрасного излучения, а пленку нужно обработать как можно быстрее после экспозиции и в полной темноте.



[Почитать описание, рецензии
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

