

Если важные для сюжета события уже прошли, предстоит искать их последствия. На месте нередко персонажи, казавшиеся второстепенными, оказываются главными, меняется расстановка акцентов. Уточняется, что можно снять в реальном времени, какую съемку можно организовать, от чего придется отказаться. *Корректировка* — процесс, происходящий постоянно, не следует его бояться. Постоянное изменение, развитие — основа всякого творчества, фотографии в том числе.

Ручка и блокнот, куда записывают имена, даты, контактные телефоны — такая же необходимая часть экипировки фоторепортера, как и камера. Имейте с собой карандаш — на морозе ручка застывает в двух случаях из трех.

И еще. Идя на съемку, наденьте все черное. Черный цвет не отвлекает при постановке кадра.

Глава 2. Средства и приемы фотокомпозиции

Приблизиться к пониманию фотокомпозиции можно единственным путем — через познание ее средств и приемов, анализ композиционного строя чужих фотографий. Это опыт, который можно перенять. К нему должны прилагаться интуиция и творческое видение, обучить которым уже невозможно. Это триединство составляет суть профессионального фотографа. Найти баланс между разными визуальными приемами, выбрать нужную точку, момент, ракурс, создать композиционно завершенное творение может только он сам.

Источники, которые были использованы для иллюстрирования последующих глав этой части пособия, часто не содержали указания на авторство снимков. Для сохранения единообразия излагаемого материала автор счел возможным и в других случаях не называть фамилии фотографов.

Композиция для фотографии является важнейшим компонентом ее образного строя, ее языка, который определил не только стилистические направления развития фототворчества, но и взаимоотношения с разными школами изобразительного искусства. Первые шаги

фотокомпозиции целиком были зависимы от современных им достижений живописи. В портрете, жанровой сцене, пейзаже, натюрморте следование живописной традиции в первые десятилетия существования фотографии было велико. В некоторых жанрах, напрямую не связанных с фотопублицистикой (натюрморт, пейзаж и т.п.), оно проявляется и до сих пор. В то же время делающая начальные шаги фотография набиралась художественного опыта, училась изобразительной речи и одновременно осознавала собственные творческие возможности. В складывании принципов фотокомпозиции существенную роль сыграли особенности ее техники и творческого процесса.

Под *фотографической композицией* следует понимать весь изобразительный строй снимка, созданный фотографом для достижения четкости и выразительности художественной формы и раскрытия тематического содержания картины. Это целевая организация площади изображения и всех элементов зрительной формы на ней для выражения идеи произведения. Композиция в таком понимании — это сочетание всех элементов сюжета и рисунка в фотоснимке с учетом смысловых нагрузок на отдельные, наиболее важные компоненты кадра.

Композиционный рисунок определяется, в первую очередь, наличием и местоположением смыслового композиционного центра, размещением фигур и предметов на картинной плоскости, затем — характером и направлением происходящего в кадре движения, расположением основных линий и светотональных масс, ритмическими повторами, элементами перспективы и пр. Работа над композицией кадра приводит все эти элементы в определенную гармоническую систему, делает рисунок ясным и четким, позволяет выразить с необходимой полнотой содержание фотографии.

Фотокомпозиция снимка и композиция газетно-журнальной полосы — понятия синонимичные, но разноплановые. Фотография — это единая изобразительная поверхность, которую фотомастер с помощью специфических средств и приемов превращает в композиционное пространство.

Поэтому, с одной стороны, фотоснимку как изобразительной плоскости присущи те же свойства внутренней структурной модели, что и газетной полосе: силовые линии, восходящие и падающие диагонали, три центра полосы — геометрический, оптический и смысловой. С другой стороны, фотография как однородная композиция

оперирует своими специфическими средствами и приемами. Можно выделить *четыре* способа создания грамотного композиционного решения: использование линейной и тональной (воздушной) перспективы, световое и цветовое решения фотоснимка.

Линия и тон

В любом фотографическом снимке легко обнаруживаются два основных элемента, из которых состоит изображение. Это тона и линии, выступающие в самых различных соотношениях. *Линия* на фотографии не является первичным элементом, а возникает как производная от тона. Она представляет на снимке лишь раздел двух тонов, иногда ясный и четкий, иногда мягкий, а порой и вовсе расплывчатый



Рис. IV-12. Линия на фотографии является производной от тона



Рис. IV-13. Тон определяет сюжет снимка

(рис. IV-12).

Основным элементом фотоизображения является *тон*. Но вместе с тем в ряде случаев линия приобретает столь ярко выраженный характер, что становится основой композиции, ведущим началом в изобразительной форме (рис. IV-13).

Линии работают на глубину снимка, создавая ощущение трехмерности.

Они ведут взгляд по направлению к горизонту или центру композиции. Разные линии воспринимаются по-разному: изогнутые успокаивают, ломанные

действуют как раздражитель, вертикальные передают величие, силу и мощь, горизонтальные — спокойствие и безмятежность, а диагонали приносят динамику. Причем этот эффект сохраняется не только для линий, которые мы действительно видим, — границы дороги, столбы, провода, линия горизонта, но и для воображаемых. Линия может быть вовсе невидимой, например, направление взгляда или жеста (рис. IV-14).

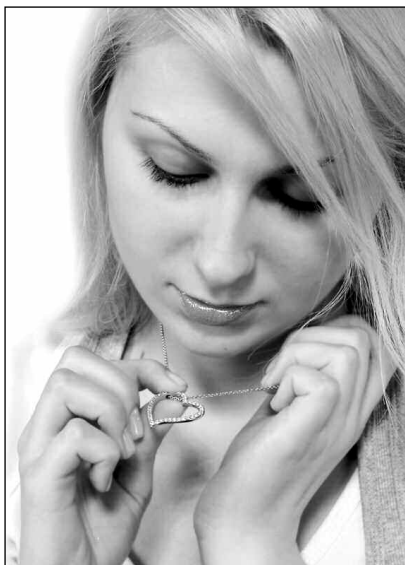


Рис. IV-14. Невидимая линия взгляда

Поэтому, понимая линию как элемент изображения, производный от тона, мы можем говорить как о тональной, так и о линейной композиции. С помощью тона и линии оттачивается изобразительная форма снимка и выражается его содержание. При этом тон выступает основным рисующим элементом композиции, а линия — вспомогательным, направляющим.

Линии и тона — основные элементы фотографического изображения, помогающие достижению на картинной плоскости фотографии гармоничного и упорядоченного рисунка.

Контраст

По аналогии с общими закономерностями контраста в композиции, изложенными в предыдущей части пособия, в фотокомпозиции выделяются: контраст величин (размеров), контраст зрительного веса предметов, тональный и цветовой контрасты. Тональный заключается в разнообразии и удаленности тонов друг от друга по тоновой шкале. При этом смещение основных тонов в темную область шкалы вносит в изображение драматическое напряжение, а смещение в другую, наоборот, делает его более светлым, умиротворенным.

К *специфическим контрастам* фотокомпозиции относятся:

- контраст света и тени;
- контраст сюжетного центра и фона;

- контраст прямых и округлых, плавных и ломаных линий (рис. IV-15);
- контраст трёхмерных и двумерных элементов, объёма и плоскости;
- контраст близкого и далёкого;
- контраст подвижных и неподвижных деталей композиции;
- логические, смысловые контрасты;
- тональные контрасты;
- функциональный контраст первостепенных и второстепенных деталей композиции;
- контраст состояний, положений;
- контраст характеров, эмоций, психологические контрасты;
- сюжетные контрасты, образующие причинно-следственную связь;
- контраст сцены и мизансцены;
- временной контраст (совмещение на одной фотографии нескольких эпох);
- контрасты стиля.



Рис. IV-15. Контраст прямых и округлых линий

Цветовые контрасты были подробно рассмотрены в предыдущей части пособия.

Принцип контраста может указывать на то, что, к примеру, горы без соотнесения с окружающей их долиной выглядят на фотографии невпечатляющей грудой камней. Портрет без выразительного светотеневого рисунка мало напоминает лицо фотографируемого, а любые детали фотографии, которые не сопряжены посредством какого-либо контрастного соотношения – не работают, и, следовательно, не являются деталями композиции. Суммарное воздействие контрастов определяет общую выразительность композиции.

При этом мера контраста также должна присутствовать в фотографическом рисунке. Другое дело, что само понятие меры здесь воспринимается через личность фотографа.

Ритм

Под ритмом во всяком произведении искусства понимается последовательное чередование композиционных элементов, их повторяемость через определенные промежутки времени, порядок их сочетания. О ритме достаточно подробно было рассказано в предыдущей части учебного пособия, здесь остановимся только на его фотоспецифике.

Характер ритмических колебаний элементов в фотокомпозиции может быть совершенно разным: по форме, цвету, тону, удалённости, способам взаимодействия объектов; можно говорить о ритме внутренних циклов, ритме живых и неодушевлённых объектов, ритме между рациональным и эмоциональным.

Цель ритмических построений — выявление характерных особенностей объекта съёмки, раскрытие смысла содержания фотографии. В таком понимании ритм теряет чисто формальное значение и прочно связывается с развитием сюжета, с движением, происходящим в кадре (рис. IV-16).

Наличие и характер ритма дают ключ к разгадке смысла композиции и замысла автора. Фотоизображение, не несущее в себе ритм, представляет собой чаще всего простое механическое отображение фотографируемого предмета. Для понимания подобной фотографии

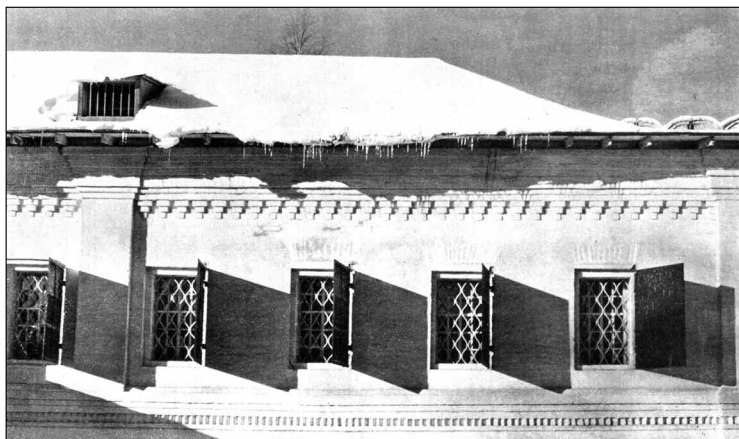


Рис. IV-16. Как бы мог восприниматься этот снимок без открытых ставень? Или же с теми же ставнями, но при другом светотеневом рисунке? Обыденно и скучно. Фотографу удалось поймать необходимое освещение и ритмизовать все пространство

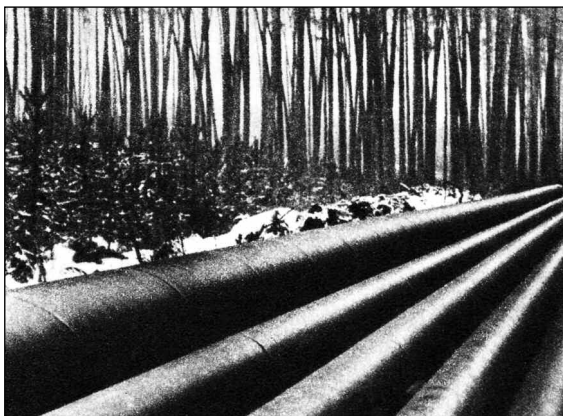


Рис. IV-17. Использование контрастного ритма — горизонтального (чередование светотеневого рисунка труб) и вертикального (разные по толщине стволы деревьев). Плюс четкая линейная перспектива, уходящий в дымку задний план...

гармония горизонтальных и вертикальных линий, гармония цветов, света и тени и т.д. Но гармоническое единство невозможно без уравновешенности в кадре.

Элементы изображения должны быть связаны друг с другом по объему, размеру, тону или смысловой окраске. К примеру, композицию, построенную на одних горизонталях, во избежание однообразия рекомендуется оживить каким-либо вертикальным акцентом или усложнить диагональными линиями.



Рис. IV-18. Формальное равновесие композиции подчеркивает монументальность архитектурного сооружения

обязательно необходимо пояснение в виде текста. Но если ритм есть, то структура изображения обеспечивает мгновенное, без осмысления «впадение» души человека в эмоции автора (рис. IV-17).

Равновесие

Одним из требований к фотокомпозиции является гармония. Это может быть

Равновесие снимка бывает двух видов: формальное и неформальное. *Формальное* равновесие достигается геометрической симметрией слева и справа от оптического центра снимка. Уравновешенная таким образом композиция подчеркивает достоинство, стабильность или монументальность образа. Целесообразно оно при съемке, скажем, архитектуры (рис. IV-18).

Можно добиться равновесия по-другому — если располагать элементы разных размеров, форм, цветовой интенсивности на разных расстояниях от оптического центра. Подобным образом баланс достигается на импровизированных качелях, когда массивный взрослый сидит на коротком «плече» перекладки, а маленький ребенок — на длинном. При этом они взаимно уравновешены. Это *неформальное* равновесие, или правило рычага. Сложность создания подобной композиции компенсируется полученным результатом — образной и эмоционально насыщенной фотографией. Трудности неформального равновесия — это расплата за отказ от симметрии.

Как исключение, иногда, для усиления динамичности и психологического напряжения, в снимке намеренно нарушают равновесие (рис. IV-19).



Рис. IV-19. Пример безусловно вызывает симпатию. Сюжетом, эмоционально-экспрессивными переживаниями, неосознанным желанием пройтись в этот момент по этому берегу и т.п. Но если отвлечься от эмоций — что же на самом деле привлекает внимание к снимку? Уравновешенность композиции



Рис. IV-20. Графическое представление формулы идеального баланса

Баланс

Баланс — важный помощник для получения гармоничного состава изображения. *Формула идеального баланса следующая: 1/2 средне-серых тонов, 1/4 светло-серых и 1/4 черных* (рис. IV-20).

В любых сочетаниях один тон должен преобладать. Идеальный баланс бывает востребован редко. Гораздо лучший эффект дает затемненное фотоизображение (рис. IV-21).

Но иногда требуется достичь баланса в осветленных фотографиях — речь идет о так называемом портрете в светлых тонах. Тогда фотографу для достижения цели приходится применять специальные приемы (рис. IV-22).



Рис. IV-21. Затемненное изображение привлекает какой-то загадочностью



Рис. IV-22. Использование светлых тонов в портрете подчеркивает девичью красоту и хрупкость

Центры золотого сечения

В фотокомпозиции правило золотого сечения находит свое, оригинальное толкование. Здесь оно выступает как «правило трёх третей». По вертикали и горизонтали кадр условно делится на три неравные части двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями в соотношении $3/8:2/8:3/8$ (рис. IV-23).

При этом мы получаем четыре точки пересечения линий. Это — «силовые точки» или, по-другому, фокус. Подобная рамка существует в некоторых моделях цифровых фотоаппаратов, помогая начинающим правильно расположить объекты в кадре.

Нужно стараться компоновать кадр так, чтобы сюжетно важная часть снимка располагалась вдоль этих четырех пересекающихся линий, а наиболее важный объект находился в точке или точках фокуса — при этом взгляд зрителя точно будет прикован к снимку (рис. IV-24). Любые горизонтальные поверхности при этом лучше располагать в отношении $1:2$. Такое расположение позволяет определить, что доминирует на снимке, на чём делается акцент (рис. IV-25).

Следует сразу предостеречь от бездумного следования «правилу трех третей». Начнем с того, что композиция определяется наличием и положением ее

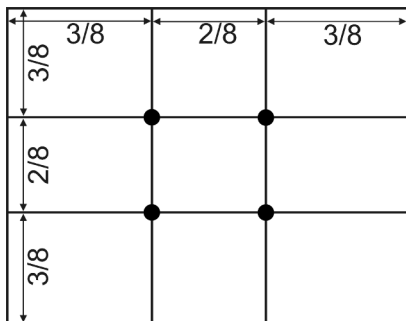


Рис. IV-23. Правило «трёх третей»



Рис. IV-24. Похоже, фотограф сознательно создавал конструкцию снимка по «правилу третьей». Здесь не только фигура мальчика располагается вдоль вертикальной силовой линии, но и контуры решетки весьма напоминают схему на предыдущем рисунке. Живость композиции придает небольшой наклон по диагонали



Рис. IV-25. Земля и небо располагаются в отношении 1:2. Акцентировка неба очевидна

смыслового центра и взаиморасположением остальных элементов. Если смысловой центр находится в центре кадра и замыкает на себе всю композицию — не стоит передвигать его при кадрировании вбок с тем, чтобы он совпал с одной из «силовых линий».

Далее. Столь активно пропагандируемое «правило третей» имеет под собой довольно шаткую теоретическую базу. Его связь с истинным золотым сечением не выдерживает критики. Пропорции формата узкоплёночной камеры (и, тем более, формата цифрового аппарата) не соответствуют пропорциям золотого сечения, поэтому рассуждения об абсолютизации этих постулатов представляются здесь, мягко говоря, притянутыми за уши.

Сегодня в теории и практике фотографии есть более интересные и разносторонние решения. К ним стоит отнести «метод диагоналей» Э. Вестхоффа, который основан на представлении кадра как двух перекрывающихся квадратов (рис. IV-26).

При этом, все точки четырех диагоналей — возможное местоположение главного объекта и деталей, которые требуют внимания.

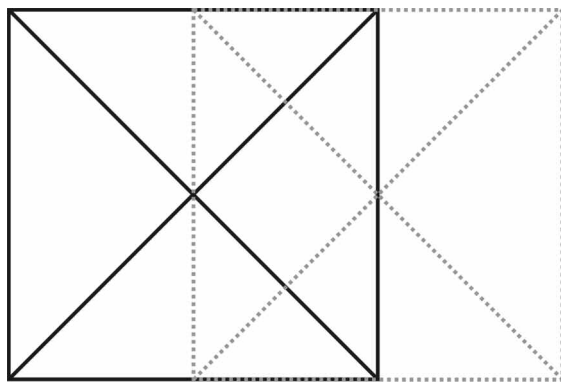


Рис. IV-26. Метод диагоналей Э. Вестхоффа

Стоит вспомнить и о динамическом ряде Хебриджа, с помощью которого можно построить гармоничную структурную модель.

Представляется полезным нарисовать некоторые полученные модели в виде сеток в программе Photoshop.

PSD-файлы могут быть использованы в дальнейшем для оптимизации композиционных свойств фотоснимка.

Может возникнуть вопрос о целесообразности вообще разговора о «правиле трех третей» или о местоположении линии горизонта. Ответ в следующем. Существуют снимки неграмотные и снимки неправильные. Несмотря на некоторую схожесть понятий, разница между ними – огромная. Неграмотный снимок – удел начинающих, только-только взявших в руки фотоаппарат и совершенно не знакомых с теорией фотографии людей. Большинство курортных фотосессий, которые потом взахлеб демонстрируются друзьям и знакомым – неграмотны. Кроме эгоцентричных ракурсов типа «я и пирамида Хеопса», «я и Эверест» и т.п. такие снимки не содержат даже намека на какие-либо композиционные находки. Как результат – после нескольких просмотров они остаются пылиться в пухлых фотоальбомах.

Неправильный снимок – находка опытного фотомастера. Он сознательно идет на нарушение всех законов и правил для того, чтобы лучше, яснее, контрастнее выявить сюжетно важный центр. Если цель достигнута, становится уже не так важно, вдоль каких линий располагается объект, где проходит линия горизонта и т.п.

Формат изображения

Для фотографа кадровое окно фотоаппарата – это своеобразная картинная плоскость, в пределах которой размещается, komponуется материал, представляется зрителю изображаемый объект в целом или показывается лишь некоторая его часть, фрагмент. Эту плоскость, ограниченную прямоугольной рамкой ЖК-дисплея или видоискателя фотоаппарата, чаще всего называют кадром. Кадр в буквальном переводе означает «рама», в переносном – «границы», «окружение». Но в разговорной речи нередко применяется понятие «рамка кадра», и тогда под кадром подразумевается плоскость снимка, очерченная рамкой.

Размеры картинной плоскости и соотношение ее сторон являются *форматом снимка*, который варьируется в самых широких пределах. Различаются два основных типа форматов фотографических изображений – *горизонтальные* и *вертикальные* с большим разнообразием соотношений пропорций. Существует также *квадратный* формат. В отдельных случаях, но крайне редко, при кадрировании снимка используют круг или овал.

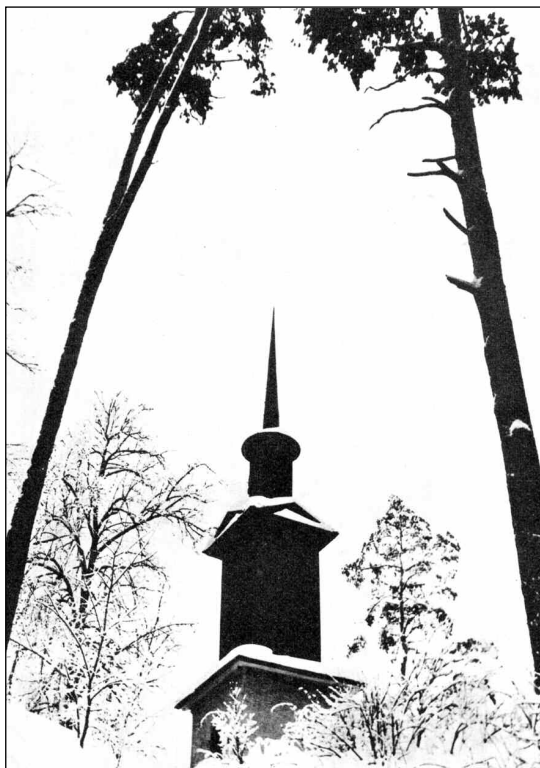


Рис. IV-27. Вертикальный формат часто используется при съемке культовых сооружений

в многообразном материале действительности, в быстрой смене моментов развивающегося действия, оценил этот материал и «взял в кадр», показал на снимке зрителю сюжетно важную его часть, дающую ясное представление о сущности происходящего, остановил внимание зрителя на чем-то совершенно определенном. Не сделай он этого – снимок слепо повторит все, что охватил угол зрения объектива, и изображение останется несформированным.

Вертикальный формат изображения чаще всего подсказывается пропорциями выбранного для съемки объекта, например высотой современного архитектурного сооружения, фигурой человека в полный рост и пр. (рис. IV-27).

Профессиональные фотокорреспонденты подсознательно помнят о семантике силовых линий: вертикальные передают величие, силу, мощь, и, одновременно, одухотворенность, порыв, мечту,

С нахождения границ кадра, выбора фрагмента пространства, которое должно быть зафиксировано на снимке, начинается композиционное построение фотографии.

Фотограф сознательно «выбирает кадр». Он внимательно наблюдает за тем, что происходит в кадре, и если, в конце концов, нажимает спусковую кнопку затвора фотоаппарата, то, значит, свой кадр он нашел. Пусть в очень короткий промежуток времени, но он разобрался



Рис. IV-28. На фото — портрет известного кинорежиссера Ю. Кары. Для этого персонажа, пожалуй, трудно подобрать более точный географический знак, чем Патриаршие пруды, место, где разворачивались события его известной экранизации по роману М. Булгакова. Горизонтальный формат позволил бы фотографу дать более подробную характеристику места действия (например, показать легендарные скамейки слева). Но тогда фигура героя могла бы уйти на второй план, заслоняемая большим количеством второстепенных предметов в кадре. При вертикальном формате этого не происходит. Фотограф лишь слегка напоминает зрителю о месте действия (навильон на заднем плане), сосредоточив все внимание на портретируемом



Рис. IV-29. Пейзаж в горизонтальном формате — покой и безмятежность

горизонтальные — спокойствие и безмятежность, неспешность течения времени. Обратите внимание на профессиональную фотосъемку церквей — есть повод задуматься.

Любой объект можно вписать в *горизонтальный формат*, но нередко этот формат оказывается принудительным: угол зрения объектива охватывает слишком большое пространство в горизонтальном направлении, и тогда в обилии второстепенного материала теряется главный объект изображения, утрачивается эффект его высоты.

К вертикальному формату часто прибегают при съемке поясного портрета. На такой плоскости полностью размещается главный объект изображения — фигура человека, при этом остается достаточно места и для дополнительных деталей, например предметов обстановки, которые могут быть использованы для более полной характеристики персонажа (рис. IV-28).

Вертикальный формат можно использовать и при съемке крупных планов, особенно в тех случаях, когда фотограф оставляет в кадре только человека, не вводя никаких вспомогательных элементов композиции.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте (рис. IV-29).

Повествовательность горизонтального формата делает его незаменимым помощником пресс-фотографии. Он способен выявить тонкости практически любого жанра. Вертикальный формат чаще функционирует в портретной съемке.

Фотограф, выбирая формат изображения, одновременно решает вопросы заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного раскрытия темы, построения сюжета снимка. Дизайнер, умело чередуя горизонтальные и вертикальные фотоиллюстрации, добивается наилучшего композиционного решения полосы или разворота.

Кадрирование

При определении формата изображения или при кадрировании объекта учитываются определенные закономерности, ставшие элементарными правилами композиции снимка. К ним отнесится следующее положение: как правило, в кадре, в направлении происходящего в нем движения, либо поворота, жеста, взгляда человека в снимках

портретного жанра оставляется некоторое *свободное пространство* (рис. IV-30).

Такая закономерность имеет свое логическое обоснование: это пространство оставляет место для развития, продолжения движения. Зритель понимает, что движущийся объект (например, автомобиль) будет проходить оставленное пространство в последующие моменты времени. Фотография не может запечатлеть продолжения действия, но может дать представление о развитии движения с помощью использования этого композиционного приема.

Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда человека в портрете, не вызывают ощущения просчета, незаполненной пустоты и не нарушают равновесия композиционного рисунка. Эти пространства как бы заполняются ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, и именно это приводит в равновесие всю композиционную систему: кадр выглядит законченным, композиционно завершенным, уравновешенным.

И наоборот, неприятное ощущение вызывает такой обрез изображения, когда граница кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом: она словно становится препятствием на пути



Рис. IV-30. В кадре в направлении происходящего в нем движения всегда оставляется некоторое свободное пространство

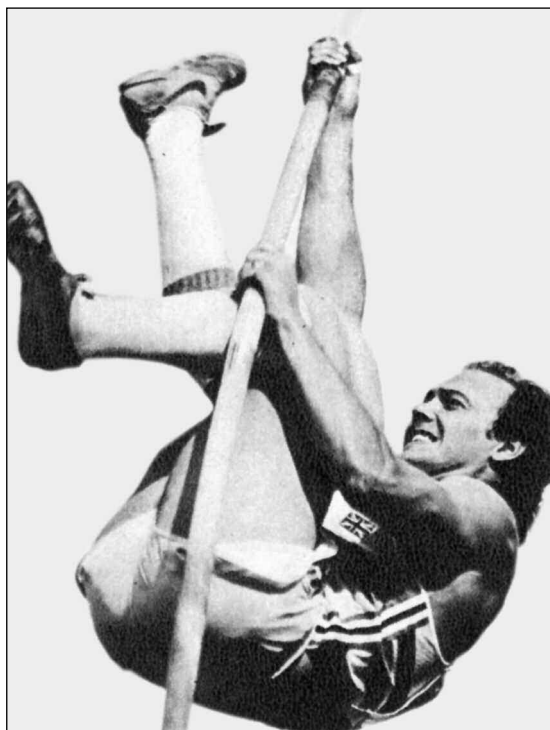


Рис. IV-31. Неправильное кадрирование лишило кадр динамики

развивающегося движения. При этом движение как бы тормозится, и снимок теряет динамику (рис. IV-31).

Таким же композиционным диссонансом оказывается свободное пространство, оставленное позади движущегося объекта. Зритель оценивает его как случайное в снимке, ничем не оправданное. При таком построении равновесие композиции нарушается, она остается незаконченной (рис. IV-32).



Рис. IV-32. Машина должна выезжать из правого угла снимка

Прием использования свободного пространства перед объектом можно встретить в большинстве качественных снимков. Однако и здесь есть исключения. У автора может быть иной изобразительный замысел – например, он хочет подчеркнуть неожиданную и резкую остановку быстро движущегося объекта. Тогда граница кадра может пройти непосредственно перед движущимся объектом, и это создает ощущение рывка, дисгармонии рисунка, что и позволяет выявить задуманную автором ситуацию.

Эти исключения лишь подтверждают общее правило, потому что нарушение кадрирования дает здесь верный и выразительный эффект, диаметрально противоположный тому, какой необходим для воспроизведения на снимке движения.

Часто во время съемки фотограф определяет границы кадра лишь приблизительно, с расчетом более точно кадрировать снимок впоследствии. Действительно, печать или кадрировка на компьютере дает некоторые возможности уточнения границ кадра. Однако их не стоит переоценивать. В процессе печати может быть лишь несколько уточнена общая композиция снимка, задуманная автором и уже почти полностью осуществленная при съемке.

При печати уже не могут быть выправлены ошибки, связанные с неправильным определением высоты точки съемки или смещения ее по горизонтальной плоскости. Тогда в кадре оказываются недостаточно точно соотношенными элементы переднего плана и глубины, невыгодно соотношение главного объекта и фона и т. д. К примеру, объект имеет значительную высоту, и логичнее взять его в кадр целиком. Тогда на снимке остается много пустого пространства, не заполненного в горизонтальном направлении. А если справа или слева от объекта множество второстепенных деталей и случайного материала, кадр становится перегруженным, пестрым (рис. IV-33).

Необходимо крайне бережно относиться к свободному пространству снимка. Исключение его путем кадрирования при печати часто приводит к нарушению пропорций снимка: кадр получается принудительно вытянутым в высоту, слишком узким, удлиненным.

Вопросы кадрирования снимка должны продумываться и возможно полнее осуществляться фотографом в основном при съемке, а во многих случаях – еще и до съемки, в процессе предварительной к ней подготовки. Неточности композиции, которые фотограф рассчитывает устранить во время печати, также должны



Рис. IV-33. Трудно сказать, какие цели преследовал автор при кадрировании этого снимка. Если это попытка сыграть на контрастах форм, тогда можно считать ее довольно оригинальной. За исключением малой эстетической привлекательности объекта съемки. Но если это редакционное задание, то можно считать его провалившимся. Объект — строящийся дом — на втором плане, нерезкий, загроможденный гигантскими кольцами труб. Логичнее здесь было бы применить вертикальный формат, подрезав передний план, но при этом вдохнув жизни в строительные краны. Тогда они, возможно, и создали бы вертикально-горизонтальный ритмический рисунок

быть видны ему при съемке, чтобы он ясно представлял, как исправить их впоследствии. В реальности большинство фотографов строят кадр, основываясь лишь на интуиции; затем они пробегают по кадру глазами, проверяя нужны ли дополнительные изменения, и после этого снимают. При этом головная боль всех остальных участников производственного процесса обратно пропорциональна мастерству фотографа.

Центр композиции

Для точного и выразительного построения рисунка изображения фотограф должен иметь четкое представление о *смысловом центре* своей композиции, на который и будет сделан акцент в его фотографии. Это чрезвычайно важные элементы. То, *что* изображено на снимке, гораздо важнее для зрителя, чем то, *как* все это изображено. Смысловым центром изображения может быть любая деталь или действие, жизненно важные для человека. При этом многие понятия воспринимаются на уровне подсознания.

Смысловыми центрами в первую очередь являются лица людей, которые значат для восприятия гораздо больше, чем все остальное содержание снимка. Зритель всегда и мгновенно выделит среди любых других пятен на изображении комбинацию из трех точек, напоминающую глаза и приоткрытый рот. Эта особенность восприятия

заложена с древнейших времен. Смысловыми центрами могут стать любые, даже силуэтные и мелкие, изображения человека.

Более сильным смысловым центром изображения является любое действие, происходящее в кадре. Еще более сильным — ярко выраженная эмоция: смех, крик, плач, гримаса, которая также мгновенно становится центром композиции и внимания зрителя, независимо от того, что еще изображено на снимке.

Фотограф во время съемки должен «чувствовать» эти смысловые центры, обусловленные психологией восприятия, и акцентировать на них внимание либо выстраивать конструкцию кадра с их учетом.

Центральная сюжетная линия может включать в себя не один визуальный смысловой центр (к примеру, парный, групповой портрет); они могут располагаться в разных частях кадра, но общей сути это не меняет. Необходимо найти детали и объекты, с наибольшей силой характеризующее отображаемое явление или предмет, и акцентировать на них внимание любыми доступными выразительными средствами. Остальные же элементы, занимающие периферийное положение и составляющие окружающую среду, будут способствовать усилению звучания главной идеи фотоснимка. Главное здесь — чтобы отдельные части окружающей среды ни в коем случае не отвлекали от главного в кадре, например большей яркостью, габаритами и т.д.

Приемы выделения смыслового и изобразительного центров:

- размещение главного сюжетного мотива в центральной части картинной плоскости;
- правильный выбор крупности плана;
- тональная организация кадра;
- сопоставление объекта и фона по степени резкости;
- световой рисунок кадра;
- сопоставление объекта и фона по тональному контрасту.

Часто фотоаппарат запечатлевает чересчур много: в отличие от глаза он не отличает важное от второстепенного. Этот недостаток можно исправить с помощью крупноплановой съемки, полностью убрав из кадра задний план.

Направлять взгляд зрителя нужно, прежде всего, с помощью *перспективы*. Если вы тщательно строите композицию, пользуясь при этом видеоискателем, то окружающие линии и формы могут послужить естественным обрамлением или «преддверием» основного объекта.