



МАЙКЛ ФРИМАН
ЧЕРНО-БЕЛАЯ
ЦИФРОВАЯ
ФОТОГРАФИЯ

профессиональное практическое руководство
по созданию стильных творческих фотографий в самом
интеллектуальном жанре современного фотоискусства

МАЙКЛ ФРИМАН ЧЕРНО-БЕЛАЯ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

профессиональное практическое руководство
по созданию стильных творческих фотографий в самом
интеллектуальном жанре современного фотоискусства

СОДЕРЖАНИЕ

УДК 111.77.0
ББК 85.16

Ф88 Фриман, Майкл

Черно-белая цифровая фотография:

Профессиональное практическое руководство по созданию стильных творческих фотографий в самом интеллектуальном жанре современного фотоискусства / Майкл Фриман; пер. с англ. – М.: Издательство «Добрая книга», 2012. – 224 с.

ISBN 978–5–98124–552–7

Издательство «Добрая книга»

Телефон для оптовых покупателей:
(495) 650-44-41

Адрес для переписки / e-mail:
mail@dkniga.ru

Адрес нашей страницы в Интернете:
www.dkniga.ru

Все права защищены. Любое копирование, воспроизведение, хранение в базах данных или информационных системах или передача в любой форме и любыми средствами – электронными, механическими, посредством фотокопирования, записи или иными, включая запись на магнитный носитель, любой части этой книги запрещены без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© 2010 The Ilex Press Ltd.

© Издание на русском языке, перевод на русский язык – ООО «Издательство «Добрая книга», 2011



ВВЕДЕНИЕ

6

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ТРАДИЦИЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ФОТОГРАФИИ

8

МОНОХРОМНАЯ ПАЛИТРА

В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

10

ИСТОРИЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ФОТОГРАФИИ

16

ДЛИНА ВОЛНЫ И ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ

22

ЧЕРНО-БЕЛАЯ ФОТОГРАФИЯ

КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ

СТАНДАРТ

24

МОНОХРОМНОСТЬ

В ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСИ

32

ВЫБОР МЕЖДУ ЦВЕТОМ

И МОНОХРОМНОСТЬЮ

36

ОБЕСЦВЕЧИВАНИЕ

44

ФОРМА

46

СТРУКТУРА

48

ТОНОВЫЕ НЮАНСЫ

50

ОБЪЕМНОСТЬ И ФОРМА

52

ТЕКСТУРА

54

ЦИФРОВАЯ ОБРАБОТКА

58

СВОЙСТВА ФОТОПЛОНОК

62

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ЦИФРОВЫЕ МОНОХРОМНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

68

МОНОХРОМНАЯ МАТРИЦА

70

ВВЕДЕНИЕ

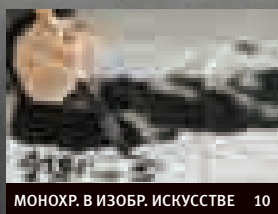
Черно-белая фотография занимает особое место в мире изобразительного искусства, и это особенно удивительно в свете того, что большинством фотографов она воспринимается как нечто устаревшее, примитивное и даже безыскусное. В этой книге я попытаюсь поколебать ставшее обычным снисходительное отношение к черно-белой фотографии, и в этом мне помогут совершенно новые обстоятельства, возникшие благодаря использованию в фотографии цифровых технологий.

Почему снисходительное? Потому, что за более чем сто лет черно-белая фотография уже настолько укрепилась в качестве основной фотографической традиции, что вопросы об обоснованности ее существования возникают редко. Для многих людей, возможно для большинства, черно-белая фотография просто «есть». Я только что перечитал книгу Иэна Джеффри об истории фотографии под названием «Фотография. Краткая история» (Photography: A Concise History), вышедшую в серии World of Art издательства Thames & Hudson, где черно-белая фотография главенствует настолько, что цветным изображениям уделено всего три страницы из двухсот сорока. В этом нет ничего необычного, однако едва ли можно оправдать такую позицию лишь тем, что история черно-белой фотографии продолжительнее, чем цветной.

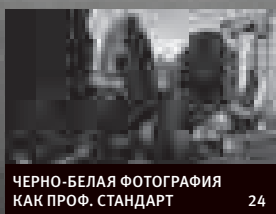
Похоже, большинство фотографов во время съемки или обработки снимков действуют в узких рамках собственно фотографии, и лишь немногие рассматривают свою работу в более широком аспекте, как произведение искусства. Я говорю «похоже», поскольку не могу привести объективные статистические данные, но одно не вызывает у меня сомнений: среди всего, что когда-либо было написано или сказано о фотографии, отсылки к живописи и прочим областям изобразительного искусства ничтожно мало. Это очень странно, но такова уж одна из реалий мира фотографии. Для этого существуют исторические причины, да и философские тоже.

С точки же зрения искусства, не знающего ограничений, мы видим более благосклонное отношение к фотографии. Недавно возникшее явление, действующее многим фотографам на нервы, — это использование фотографии художниками в своих работах. Другими словами, современные художники вторгаются в мир фотографии чаще, чем фотографы вторгаются в другие области искусства.

И как раз это непоколебимое ощущение того, что фотография — это отдельный мир, и склоняет нас к благодушному отношению к черно-белым фотоизображениям. Именно на них фотография выросла. Однако сегодня многое меняется, и в этой книге я хочу показать, какое место черно-белая фотография занимает в современном фотоискусстве.



МОНОХР. В ИЗБР. ИСКУССТВЕ 10



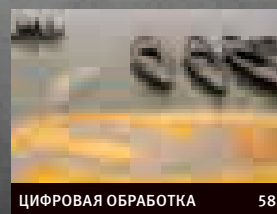
ЧЕРНО-БЕЛАЯ ФОТОГРАФИЯ
КАК ПРОФ. СТАНДАРТ 24



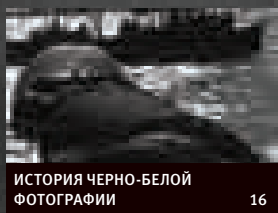
ОБЕСЦВЕЧИВАНИЕ 44



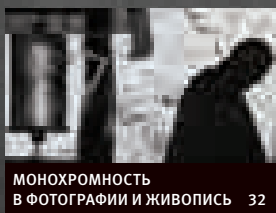
ТОНОВЫЕ НЮАНСЫ 50



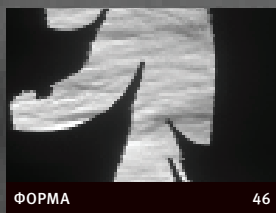
ЦИФРОВАЯ ОБРАБОТКА 58



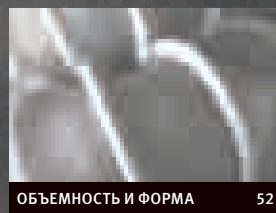
ИСТОРИЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ
ФОТОГРАФИИ 16



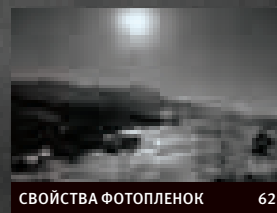
МОНОХРОМНОСТЬ
В ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСЬ 32



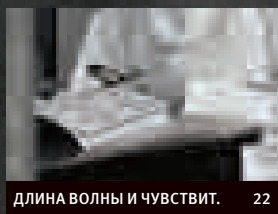
ФОРМА 46



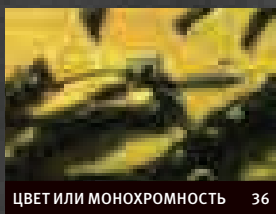
ОБЪЕМНОСТЬ И ФОРМА 52



СВОЙСТВА ФОТОПЛЕНОК 62



ДЛИНА ВОЛНЫ И ЧУВСТВ. 22



ЦВЕТ ИЛИ МОНОХРОМНОСТЬ 36



СТРУКТУРА 48



ТЕКСТУРА 54

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТРАДИЦИЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ФОТОГРАФИИ

Цифровая фотография очень сильно расширила наши возможности создания изображений в черно-белой гамме, и совершенно очевидно, что самое важное практическое отличие электронной матрицы от фотопленки состоит в том, что теперь вы можете создать и цветное, и монохромное изображение из одного и того же кадра. От вас не требуется делать выбор заранее, вам не нужно решать перед съемкой, зарядить ли черно-белую пленку или цветную.

В результате большая часть того, что написано и сказано о цифровой черно-белой фотографии, касается практических вопросов — как выполнять преобразование, как корректировать каналы, чтобы изменить яркость различных цветов, отображаемых в шкале серого, как добиться нужного вида и зернистости известных черно-белых эмульсий и так далее. Все это важные и полезные темы, но при их обсуждении и изучении упускают ключевой момент: важно не то, как делать монохромные снимки, а то, зачем и когда их делать. Нет никакой особой сложности в том, чтобы объяснить, как добиться от цифрового изображения разного рода монохромных качеств — и спешу добавить, что обо всем этом в книге говорится, — но гораздо интереснее вопрос того, когда следует сделать выбор в пользу черно-белой фотографии и предпочесть ее цветной.

Проблема этого выбора выходит за рамки отличий между матрицами и пленкой и побуждает нас присмотреться к долгой и богатой традиции черно-белой фотографии. Фотопленки и ранние процессы их обработки, конечно, имели большое значение для этой традиции, и по этой причине обращение взора в прошлое я считаю оправданным. Съемка на черно-белую пленку, свойства изображений на ней и процессы ее обработки могут многому нас научить. И дело не только в этом — черно-белая фотография традиционно ассоциируется с искусством в большей степени, чем цветная, и монохромная живопись также многому может нас научить. Общая идея, пронизывающая то и другое, — ограничение палитры. Что отличает черно-белые изображения от цветных, так это то, что они показывают мир не так, как мы его видим, и не претендуют на полную реалистичность. Они есть отображение сюжета особыми средствами, имеющими очень специфические характеристики. Как мы увидим, восприятие черно-белых изображений как языка фотографии изменялось. Грубо говоря, они появились по необходимости, затем стали восприниматься как привычные, а теперь, когда мы можем создавать цветные фотографии (с любыми оттенками), да есть еще и бесконечные возможности цифровой обработки, выбор для фотографии черно-белой гаммы стал особым творческим приемом, и именно об этом мы поговорим в книге.

МОНОХРОМНАЯ ПАЛИТРА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Причины настолько радикальной перемены статуса черно-белой фотографии стоит рассмотреть подробнее, поскольку это поможет нам понять независимый путь развития фотографии — независимый от других видов изобразительного искусства. На монохромных фотографиях в более-менее равных пропорциях занимают место черный и белый цвета, но в прочих видах искусства дело обстоит несколько иначе. Монохромная живопись — это главным образом явление двадцатого столетия, между тем как история черно-белых изображений в основном связана с чернилами — одним из самых древних материалов для создания изображений.

Монохромные изображения — черно-белые и не только — в истории искусства находятся в таком же меньшинстве, в каком были цветные изображения в течение первых ста лет истории фотографии.

Самым распространенным источником чернил всегда служила сажа, смешиваемая со специальным связующим веществом, и в очень ранние времена перед занятиями живописью или рисованием требовалось поскрести ламповый нагар или закопченный очаг. Использование черных чернил в искусстве было повсеместным ввиду легкости их изготовления. В Китае чернила появились по меньшей мере 5 тысяч лет назад, а в Индии — по меньшей мере 6 тысяч. К другим источникам чернил, помимо прочих, относились железный купорос, красящие вещества чернильных орешков, каракатиц и коры боярышника.

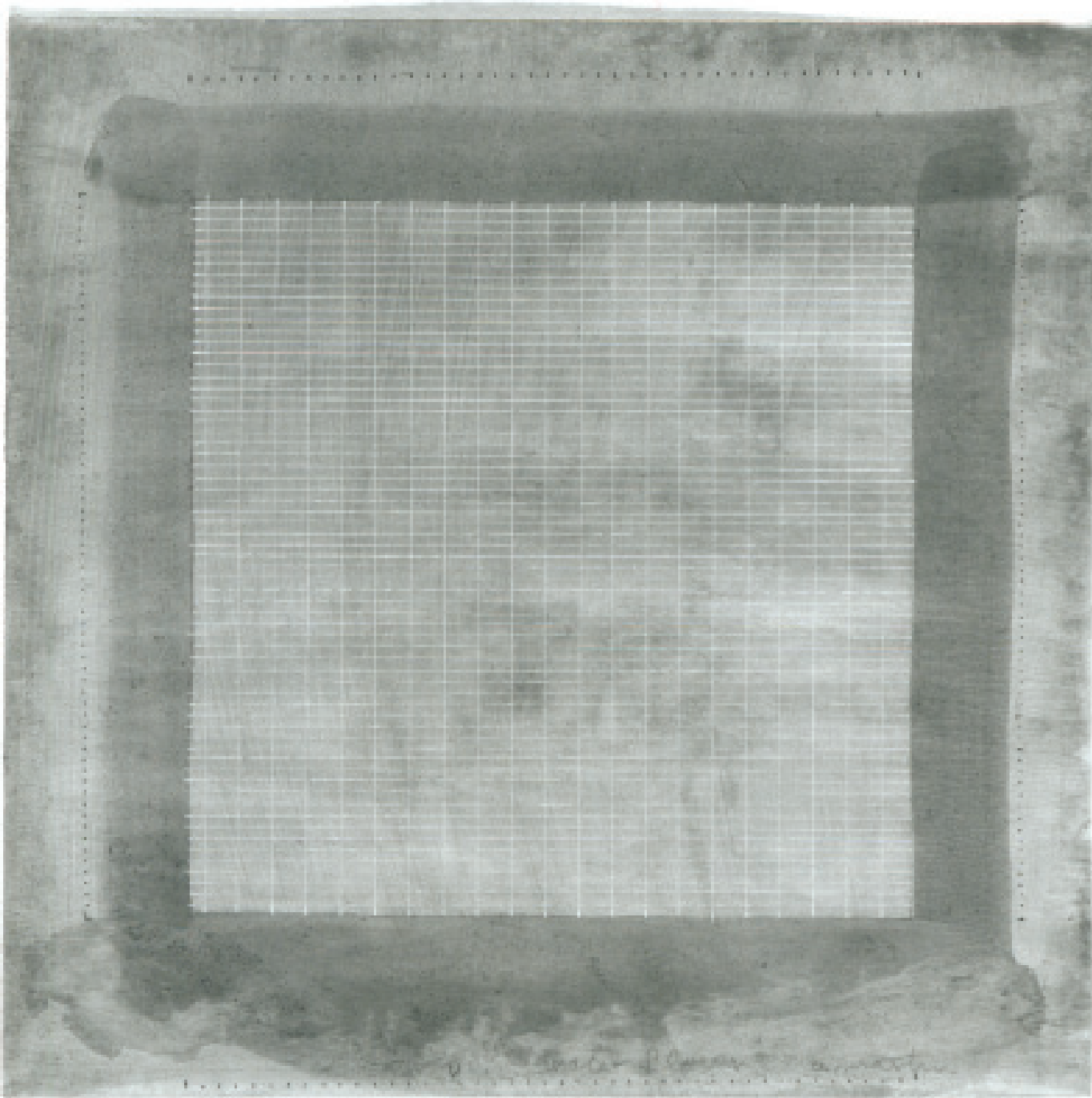
В западном искусстве их в основном использовали для рисования, а также для гравировки на металле и дереве. В восточной Азии, где их наносили кистью для занятий каллиграфией и живописью на свитках, чернила имели более высокий статус. Там, где чернилами делали широкие мазки, качество того, как они ложились на бумагу, оценивалось более критично. Концентрация внимания, необходимая для работы кистью, послужила хорошей почвой для развития внимания к деталям и тонкого эстетического вкуса.

Монохромной живописью на Западе, называемой «гризайль» (от французского слова *gris* — «серый»), занимались со времен Ренессанса, и ее типичные примеры — фрески в оттенках серого и (или) коричневого. Обращение к этому виду живописи зачастую обосновывалось не столько эстетическими причинами, сколько потребностью создать роспись быстро и дешево. Но вот развитие абстрактного искусства в двадцатом веке привело к

распространению экспериментирования с живописью одним цветом, и тут не обязательно ограничивались черно-белой палитрой. Представитель супрематизма Казимир Малевич с 1913 года писал черным на белом и белым на белом, Бен Николсон в 1930-х создавал белые барельефы, Ив Кляйн в 1950-х годах написал серию картин в синих тонах, Агнес Мартин писала в черных, белых и коричневых тонах в 1960-х, в монохромной палитре выполнены поздние работы Марка Ротко 1960-х годов; также стоит отметить черно-белые работы современного художника Чака Клоуза и произведения современного китайского художника Шао-Фана, пишущего черным по черному.

Связь между монохромной живописью и монохромной фотографией в дискуссиях об истории искусства совсем не затрагивается, но она представляется мне важной, особенно сегодня, когда цифровые технологии облегчили для фотографов ее выбор. Причины того, почему некоторые живописцы работают в крайне ограниченной цветовой палитре, возможно, не отличаются от причин предпочтения черно-белой гаммы фотографами. На Западе в двадцатом веке монохромность часто сопровождалась простотой форм, особенно в геометрическом смысле. Недолговечный русский супрематизм заложил черно-белыми квадратами и кругами Казимира Малевича фундамент для того, что позднее проявилось в начерченных от руки решетках Агнес Мартин. Некоторый намек на эмоциональную значимость монохромности просматривается в описании Малевича его картины «Черный квадрат» (1913 г): «Я только почувствовал в себе ночь, а в ней заметил то новое, что назвал супрематизмом». Подобное выражение эмоций через монохромность — повторяющаяся тема в фотографии, что можно наблюдать в бессмертных работах Дона Маккаллина, Билла Брандта, Гарри Каллахана и других.

Американская художница Агнес Мартин в начале 1960-х перешла от ранних экспериментов с яркими цветными полосами к очень приглушенной палитре, последовав за тогдашней тенденцией в



американском искусстве к редуктивизму — использованию лишь немногочисленных элементов цвета, тона и формы, чтобы избежать излишнего реализма. Агнес полагала, что своей художественной зрелости она достигла уже в наше время, сказав: «Наконец я перешла к абсолютно абстрактной живописи».

Что существенно, Мартин интересовалась китайским искусством, философией искусства, даосизмом и, в связи с этим, приемами передачи

отсутствия формы. Она говорила: «Вот два блюда позднего периода Тан, одно с изображением цветка, второе пустое. Пустая форма устремляется прямым к небесам». Элемент монохромности в работах Мартин — лишь один из методов, применявшихся ею для упрощения с целью построения духовной связи, на что и указывает приведенная цитата. Агнес Мартин определяла искусство как «конкретное отображение наших самых тонких

Агнес Мартин

Одна из геометрических картин коричневой серии Агнес Мартин, на которой она исследует «тонкие ощущения» в стиле повлиявшего на нее китайского изобразительного искусства.

МОНОХРОМНАЯ ПАЛИТРА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ощущений», и тонкости цвета и тона безусловно являлись ключевым средством в ее работах.

Более известный представитель абстрактного экспрессионизма Марк Ротко в своей карьере также перешел от разноцветной палитры к ограниченной и свои последние картины написал в гамме, близкой к черному и серому. В частности, картины его черной серии, никогда не демонстрировавшиеся вместе при жизни художника, на первый взгляд выглядят сплошь черными, но постепенно на них выявляется слоистость и очень тонкие градации тонов. Это сродни приглашению зрителя в отдельный мир с особым диапазоном яркости. Как в случае с фотографиями в темных тонах, которые мы еще увидим в книге, зритель принимает диапазон тонов, совершенно отличный от окружающего мира, у него обостряется восприятие тонких оттенков и крошечных тональных отличий.

Шао-Фан — современный китайский художник, следующий по этому пути. Его творческие интересы, как у образованных людей прошлых веков, очень широки и включают скульптуру, каллиграфию, архитектуру, садовый дизайн и живопись; все его работы отмечены чисто китайским подходом к искусству. Свою черную серию, начатую в 1998 году, Шао-Фан пишет маслом на холсте в тональном диапазоне, редко выходящем за пределы темно-серого. Он пишет: «Темные тона и крайне умеренная контрастность создают атмосферу сверхъестественности. Это возрождает наше внимание к несущественному и к деталям, находящимся в процессе исчезновения, вызывает чувство одновременно отдаленности и притяжения». Важную

Китайская каллиграфия

Современный китайский художник, работающий в основном кистью и чернилами. Вариации единственного цвета, черного, создаваемые искусными мазками густо пропитанной кистью, стали основой давней азиатской традиции монохромной живописи.



Японская каллиграфия

Современный каллиграфический рисунок японского художника Такеши Нагасаки, выполненный чернилами с нанесением поверх чернил белой краски. Блекнувший «хвост» мазка — важный элемент.



Альтернативные способы изображения черных объектов с применением разных экспозиций указывают на наличие огромного диапазона оттенков даже в ограниченной палитре.



МОНОХРОМНАЯ ПАЛИТРА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

роль играют тонкие цветовые отличия, они сродни тому, что традиционные мастера черно-белой фотографии называют тональностью.

Еще один современный художник, в чьих работах объединяются живопись и скульптура и которого привлекают тонкие градации и темная тональность, — Юако Шибата, живущая в Лондоне. Для нее монохромность — это работа с единственным специфическим оттенком, зачастую с модуляциями посредством отражений от внешних соседних поверхностей — таких, как белая стена. В своей работе она исследует низкую хроматичность, и главный источник ее вдохновения — это, как выражается Шибата, «ускользающие цвета природы». Нежные оттенки, очень тонкие их переходы и ощущение спокойствия в отличие от резкости — вот что привлекает ее. Разумеется, художники обладают полной свободой самовыражения (и сегодня цифровая обработка дает фотографиям такие же широкие возможности), но сознательное ограничение цветового диапазона безусловно побуждает к созерцательности.

Как мы неоднократно увидим на фотографиях, ограничение цветовой палитры позволяет художнику полностью сконцентрироваться на тональных нюансах. Как знает любой каллиграф, свойства черного цвета до бесконечности варьируются и выходят далеко за пределы простого определения «темного». То, как чернота изменяется путем небольшого удаления кисти от бумаги во время мазка, имеет эквивалент в виде деликатных тональных изменений в процессе обработки черно-белой фотографии.

Белое произведение

«Imprint», произведение Юако Шибаты в стиле «белое на белом», на котором показаны тонкие оттенки белого. Реальные вмятины на белой поверхности кажутся иллюзорными тенями, нанесенными краской.

Монохромность

Как и в фотографии, монохромное изображение может быть цветным, а не просто черным. На этом произведении Юкако Шибаты специфическая синева отражается на белой поверхности, но саму ее не видно, так как она нанесена на внутреннюю поверхность рамы.



ВЫБОР МЕЖДУ ЦВЕТОМ И МОНОХРОМНОСТЬЮ

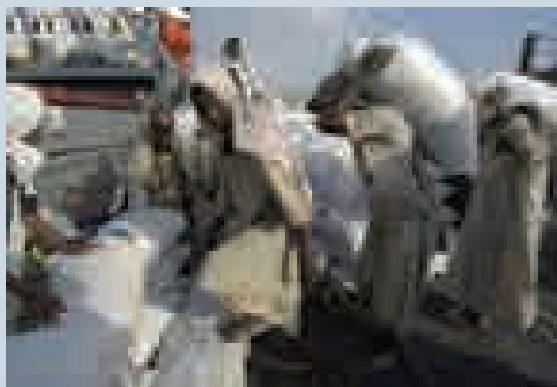
ОТСУТСТВИЕ ЦВЕТОВ

Фотографии без цветов могут иметь совершенно иные свойства по сравнению с оригиналом, который в мире цифровых технологий неизменно является цветным.



Демонтаж судов в Аланге

После преобразования снимка в черно-белый отвлекающие цвета исчезли, что позволило зрению сконцентрироваться на фигурах рабочих, а разуму — подумать об их труде.



Мешки с зерном

На цветном оригинале — мешанина элементов, причем красная шляпка слишком отвлекает внимание. На черно-белом варианте лучше смотрится основной персонаж фотографии.





Маленький житель Дели

Репутация черно-белой фотографии как идеального средства отображения «неприкрашенной реальности», подтверждается кадрами с подобными объектами съемки.

ОБЕСЦВЕЧИВАНИЕ

Цвет — настолько неотъемлемый элемент нашего опыта визуального восприятия мира и создания изображений, что большинство людей (и большинство пользователей фотоаппаратов) не отделяют его в своем сознании от всего прочего. Чтобы понять, что происходит, когда мы его убираем и создаем монохромную картину, нам нужно знать, какое место занимает цвет среди остальных качеств изображения и как он отличается от других элементов по своему воздействию.

Говоря предельно простым языком, обесцвечивание изображения повышает значение других графических элементов. В самом деле, это происходит неизбежно, наподобие действия закона Бойля-Мариотта — уменьшившиеся в числе компоненты изображения словно расширяются, привлекая к себе внимание.

Более того, цвет вызывает субъективные и эмоциональные реакции совсем не так, как другие качества изображения. Без продуманного анализа обычно нам просто в той или иной степени нравится или не нравится, как выглядит тот или иной цвет либо комбинация цветов. Субъективная реакция на цвет является очень сильной и глубокой, и она доминирует в восприятии зрителем многих фотографий. Если цветовой компонент изображения очень выражен, богат, необычен или просто сильно заметен, то он вполне может полностью захватить внимание. Многие фотографы — может быть, слишком многие — эксплуатировали именно его, концентрируя свою энергию на силе воздействия цвета. Когда в начале 1960-х были налажены технологии производства цветных фотопленок и печати с них, возможностью сконцентрироваться на цвете как на качестве изображения стали пользоваться немало фотографов. К самым влиятельным из них относился австриец Эрнст

Хаас, особенно известный умением добиваться густой и темной насыщенности цветов, что обесцвечивалось пленкой Kodachrome при некотором недоэкспонировании. В отличие от него Элиот Портер работал в более сдержанной палитре, но все равно с акцентом на демонстрации чувственных качеств сюжета, когда главной причиной для съемки кадра зачастую являются сами цвета.

И поскольку цвет вызывает эмоциональную реакцию, распространено не подвергающееся сомнению предположение о том, что он относится к категории красивого или, по крайней мере, привлекательного. Сказать «до чего живописный закат», «посмотрите на эту синеву водной глади», «розовый цвет прекрасно подчеркивается этим серым оттенком» или дать еще какую-либо из множества обычных оценок цвета — значит признать, что воздействие цвета может быть приятным, и для большинства людей должно быть приятным. Эта рефлекторная реакция на цвет свойственна подавляющему числу людей, и таким образом, цвет обособлен от прочих графических элементов, которые мы сейчас будем рассматривать. Существуют разные способы категоризации графических компонентов снимка, но наиболее общепринятыми являются такие категории: точка, линия, форма, текстура и цвет. Говоря об их сочетании и взаимодействии на снимке, мы вводим понятия контраста, равновесия и движения (или векторов). Обесцвечивание усиливает то, что остается. На практике это означает, что главную роль играют такие компоненты и качества, как форма, графическая структура изображения и градации тона на серой тоновой шкале, а также качества, подчеркивающие трехмерность сюжета — объемность и текстура.



Руины

Глядя на это изображение, снятое среди заброшенных руин кхмерского храма Бантеай Чхма с его удивительным барельефным ликом на башне, видно, что на первой версии цвет лишь отвлекает, не выполняя никакой ценной функции, между тем как при взгляде на черно-белую версию внимание устремляется согласно замыслу — на барельефный лик.

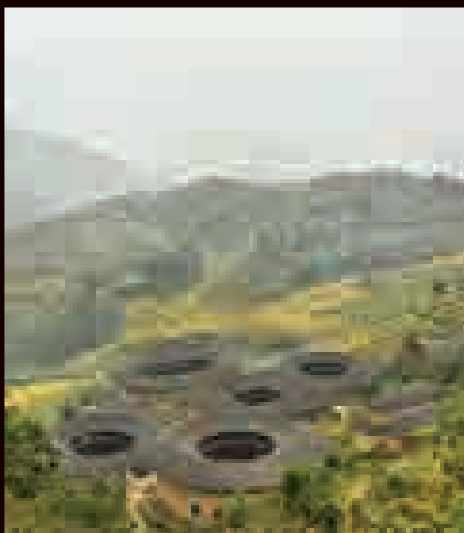


← Лагерь Абу-Шук

Суданская женщина из Дарфура, недавно прибывшая в лагерь беженцев после того, как ее муж был убит во время нападения на их деревню. Все суданские женщины предпочитают одежду ярких цветов, но, пожалуй, здесь они отвлекают от трагизма ситуации.

↓ Глинобитные дома тулоу

Путем тщательного изменения значений оттенков можно смещать фокус внимания. На цветном оригинале явно доминирует зелень рисовых полей. Простое преобразование изображения в черно-белое, пожалуй, уменьшает визуальный вес этих уникальных строений народности хакка. Однако осветление оттенков желтого и зеленого сделало изображение в целом более светлым, и здания лучше выделяются.



ФОРМА

Показывая на фотографиях формы, можно двигаться в двух направлениях. Первое — это стремление к двумерным, простым формам, выглядящим словно аппликации, как четкие силуэты. Второе направление — создание впечатления объемности, округлости и трехмерности. И в том, и в другом случае упор делается на формальную визуальную структуру. Вот как выразился Джоэл Мейеровиц, еще один фотограф, перешедший с черно-белой фотографии на цветную: «Отказ от черно-белой фотографии, чтобы сосредоточиться на цветной, стал

Показывая на фотографиях формы, можно двигаться в двух направлениях. Первое — это стремление к двумерным, простым формам, выглядящим словно аппликации, как четкие силуэты.

очень серьезным шагом. Фактически ты меняешь природу собственного видения мира. Это игра по совершенно другим правилам. На черно-белых фотографиях сильнее проявлена структура. Некоторым образом изображения выглядят так, словно они пронизаны плотной формальной структурой, связывающей элементы воедино. На цветных

снимках структура размыта. Переключившись с одного на другое, я занялся совершенно новым делом».

И хотя здесь я рассматриваю качества черно-белой фотографии по отдельности, все они взаимосвязаны. Формы можно использовать, чтобы очертить структуру, хотя это и не обязательно. Это в свою очередь привносит ощущение объемности и близости объекта. Форма сильно зависит от очертаний, и на фотографиях они определяются контрастом контуров и фона, и этим отличаются от рисунков, где линии — это линии как таковые. Данный контраст контуров сильнее выражен на монохромных изображениях, а не на цветных, при этом много значат такие вещи, как резкость, плавность тональных переходов в случае мягкости или нерезкости контура и возможные артефакты — например, ореолы, возникающие при увеличении резкости.

Форма силуэта

Форма, образованная контурами силуэта, четкая, выразительная, двумерная. Хотя цвета заката весьма привлекательны, все равно этот снимок — кандидат в черно-белые благодаря своим визуальным качествам. И с удалением цвета внимание сильнее акцентируется на очертаниях этих старинных шанхайских крыш.



→ **Красиво, как ни крути**

Этот снимок, сделанный в Исландии, прекрасно выглядит как в цвете, так и в черно-белой гамме, хотя и по-разному. Черно-белый вариант, пожалуй, более эффектен — по крайней мере в такой обработке, с высокой контрастностью, когда заборные планки и белая церковь хорошо выделяются.



← **Границы формы**

На фрагменте справа, выделенном из снимка большего размера, видны два дефекта из-за чрезмерного увеличения резкости при цифровой обработке (sharpening). Один из них — эффект ореола вдоль контуров, особенно заметный вокруг крупа и ног лошади; второй — чрезмерный шум в тенях лошади и наездника. Левое изображение — фрагмент снимка до увеличения резкости.

ПЕРЕДАЧА ГЛУБИНЫ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Причина для блокирования синих оттенков — избирательное рассеивание света атмосферой; поскольку волны синего цвета короче, они легче рассеиваются в атмосфере и потому лучше видимы.

Можно пойти двумя путями: сжать пространственную перспективу, затемняя синие оттенки и тем самым делая четче отдаленные элементы

сюжета, либо расширить ее осветлением синих оттенков, чтобы создать большее впечатление глубины. Для первого традиционно применялся красный светофильтр (или оранжевый и даже желтый для более мягкого эффекта), а для второго — синий (см. стр. 104–105). В цифровой фотографии это делается таким же образом, однако здесь у пользователя больше возможностей и, что еще важнее, он может заранее решать, по какому пути пойти позднее, во время обработки.

Имея выбор, большинство людей испытывают естественное стремление увеличить контрастность — вероятно потому, что так изображения выглядят более прозрачными и даже более резкими. Конечно, это может быть хорошо и эффективно для черно-белых версий, но было бы ошибкой пользоваться этим приемом постоянно. Шаг в противоположном направлении — расширение воздушной перспективы — также может усилить на пейзаже ощущение масштаба и обычно дает хороший результат. Здесь мы сравним две альтернативы на примере двух разных пейзажей.

Первый из них — вид на древний город Паган в центральной Бирме, снятый на восходе с воздушного шара. Я выбрал этот снимок из-за выраженной синевы, наполняющей пространство, и шлейфов утреннего тумана, зависшего между деревьями. Все это вместе с красноватой каменной кладкой и золо-

том на куполах храмов, создает цветовой контраст, который хорошо отреагирует на изменения оттенков. Но следует заметить, что большинство пейзажей по природе не слишком насыщены, и если на них присутствует много растительности, цвета могут быть сложными. В частности, зелень редко бывает сочной и яркой и может содержать желтые и даже красные оттенки. При такого рода попытках контроля пространственной перспективы зелень может преподносить сюрпризы, и к ней нужно внимательно присматриваться. Подробнее об этом мы поговорим позднее, когда речь пойдет в основном о растительности.

При создании первой версии задача состояла в том, чтобы устранить туман и дымку, и отправным пунктом стало применение предустановки High Contrast Red инструмента Black and White для конвертации цветных снимков в черно-белые программы Photoshop. Затем ползунок красного был выдвинут еще дальше, почти до места, где более светлые красноватые оттенки выбивает в сплошную белизну. Результат — очень красивая прозрачность, где почти нет следа утреннего тумана, и хорошая видимость, до самых дальних холмов. Впрочем, успешна такая фотография или нет, вопрос открытый. Противоположные действия направлены на усиление тумана и дымки, так что ползунок синего — первое, что требуется регулировать. Ограничение его смещения определяется реакцией неба в верхней части кадра — эта область не должна быть выбита в белизну. Далее были уменьшены значения ползунков красного и желтого, чтобы подчеркнуть силуэты храмов, особенно самого большого, путем их затемнения. Верхушки деревьев в нижней части представляют некоторую проблему, так как содержат голубые оттенки и немного синих. Возможностей контроля много, но окончательно были выбраны такие настройки, чтобы тона деревьев поблекли от темных внизу слева до умеренно серых в средней части.

Одно из самых ценных применений управления тонами в черно-белой фотографии состоит в изменении ощущения глубины на пейзажных фотографиях. Этот прием, столь же старый, как и панхроматические пленки, основан на пропускании или блокировании синих лучей, что усиливает пространственную перспективу.



Оригинал

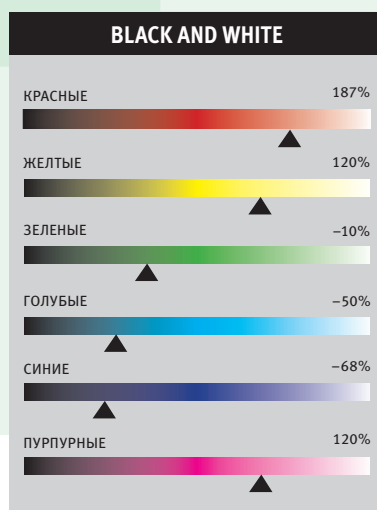
Цветной оригинал, на котором свет раннего утра окрашивает туман в синеватые оттенки.

ВАРИАЦИИ



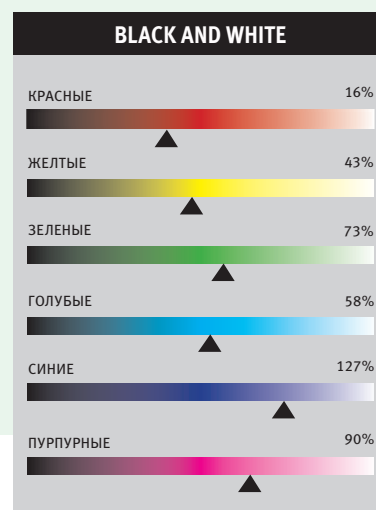
High Contrast Red

Применена предустановка Photoshop, увеличивающая значения красного, которые затем были еще больше увеличены.



Увеличение значения синего

Специальная настройка для осветления синих оттенков наряду с интеграцией разных оттенков зелени деревьев.



ПЕРЕДАЧА ГЛУБИНЫ И ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Второе изображение имеет более обычную низкую цветовую насыщенность, однако вид простирается на несколько миль, и далекие горы являются важной частью сюжета. Для обеих версий было жизненно важно аккуратно поступить с белизной облаков и снега, и опасность выбивания светов ограничила смещение ряда ползунков. Для сравнения вначале я сделал вариант, обесцвеченный по умолчанию, и уже на нем хорошо передается пространственная перспектива.

Для версии со сжатой перспективой ползунки синего и голубого были далеко смещены на низкие значения (изображение насыщенно гораздо меньше, чем предыдущий пример, снятый в Бирме, и потому оттенки реагируют слабее). Я также

решил, что эффективнее будет усилить тон травы до совпадения с тонами отдаленных склонов так, чтобы тона не блекли от переднего плана к заднему. Получилось эффектно, хотя летящая на среднем плане крачка выделяется не особенно хорошо.

Чтобы получить версию с обратными характеристиками, не так уж много понадобилось изменить на версии, обесцвеченной по умолчанию. Впрочем, пониженное значение синего устраняет затенение на скалах слева и в целом понижает контрастность области холмов, таким образом «сплющивая» перспективу. Синее небо также немного побледнело. Наконец, чтобы усилить переход от переднего плана к заднему, я затемнил траву.

Цветной оригинал

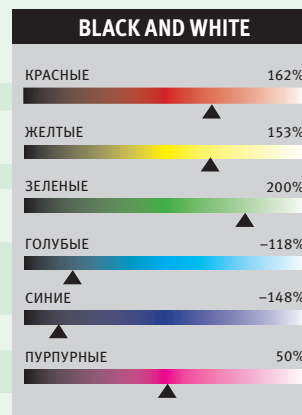
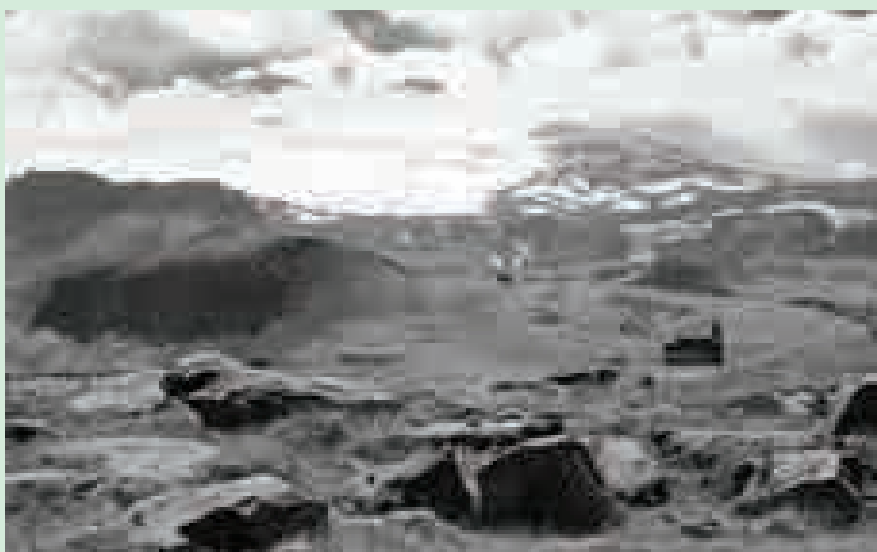


ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ВАРИАНТЫ СНИМКА



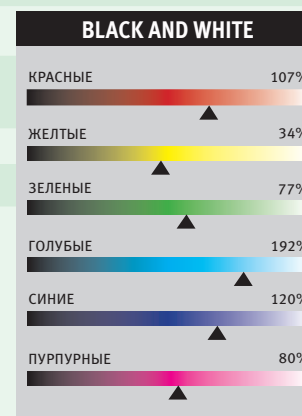
Обесцвеченное изображение

Простое обесцвечивание, выполненное для сравнения.



Сжатие перспективы

Перспектива сжата сильным понижением значений синего и голубого и увеличением значения красного.



Расширение перспективы

Перспектива расширена увеличением значений синего и голубого.

ВСЕ ОТТЕНКИ СЕРОГО: ПОЛ СТРЭНД

Я вовсе не хочу сказать, что Адамс и Уэстон уделяли середине тонального диапазона меньше внимания, чем его краям, но некоторые фотографы придавали гораздо большее значение серым тонам, от темных до светлых. Это соответствовало как предпочитаемым ими сюжетам для съемки, так и эстетическим принципам, согласно которым высоко ценились отчетливые отличия между тонкими нюансами серых тонов. Одним из сторонников такого подхода — по крайней мере, на протяжении большей части своей долгой карьеры — был Пол Стрэнд, один из самых прославленных фотографов двадцатого века. Деятельность Стрэнда продолжалась более 60 лет с 1914 года до его смерти в 1976 году, и он сам печатал свои фотографии почти до конца жизни, когда он нанял помощника, работавшего под его руководством.

Неожиданно то, что две из самых известных работ Стрэнда — «Уолл-Стрит» (1915) и «Белый забор» (1916) построены на очень сильных контрастах и совсем не типичны для основной массы его фотографий. Он отказался от столь драматичного подхода, и на многих его портретах почти все внимание сконцентрировано на средней части тонального диапазона. На коже снятых им людей содержатся особенно качественные переходы тонов. Причину смены приоритетов связывают с материалами, которые он использовал, поскольку, подобно многим фотографам своего поколения, Стрэнд начинал с платиновой печати, о которой пойдет речь в последней части книги. Тональные свойства платиновой печати настолько отличаются от свойств бромосеребряной печати, пришедшей ей на

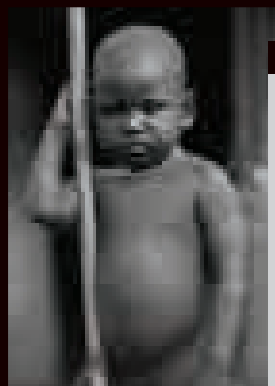
смену и ставшей стандартной, что она представляла собой почти уникальное средство само по себе. Появившиеся в 1830-х годах платинотипы, как их также называют, содержат слой платины, находящийся в основном на поверхности бумаги, в отличие от серебряной печати, когда формирующее изображение серебро содержится в желатиновом слое. Хотя самые темные платиновые частицы не настолько темны, как частицы серебряных отпечатков (имеющих, в технических терминах, большую максимальную плотность (D-Max)), тональное разделение в рамках диапазона очень существенно. В частности, средние тона выглядят расширенными, и в тенях различимо много деталей. Хотя не существует удовлетворительного способа симитировать этот эффект в цифровом виде, все равно можно стремиться к хорошему разделению тонов и широкому тональному диапазону.

При конвертации, как показано ниже, для данного эффекта полезно не сближать точки черного и белого, а затем уменьшить контрастность — так больше внимания привлекается к средним тонам. Примененный здесь метод состоит в коррекции оттенков, чтобы тона приблизились друг к другу (например, посмотрите, как понижение желтого изменяет вид нерезкого заднего плана сверху справа), после чего применяют традиционную кривую для общего уменьшения контрастности.



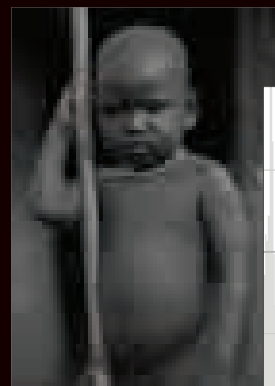
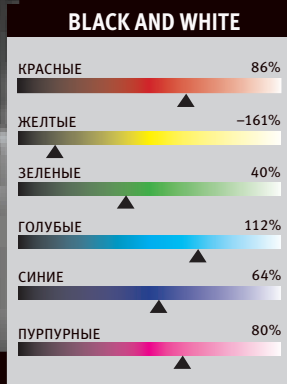
Мальчик народности динка

Оригинал — хорошая отправная точка для конвертации с работой над средними тонами.



Уменьшение контрастности

Уменьшено значение желтого, слегка увеличен красный, синий и голубой, и все это снижает контрастность.



Кривая

Обратная S-образная кривая еще сильнее понижает контрастность.





Пол Стрэнд, «Семья» (Луццара, Италия, 1953 г.)

© Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive

ВЫСОКАЯ КонтРАСТНОСТЬ

Черно-белые фотографии допускают высококонтрастную интерпретацию в большей степени, чем цветные — по двум причинам. Первая заключается в том, что к монохромным изображениям не применимы ограничения в виде ожидания достоверного и реалистичного отображения предметов, как мы видели на стр. 58–61. Вторая причина заключается в том, что увеличение контрастности — это особенно хороший способ подчеркнуть структуру и формы, а ведь именно они являются ключевыми для черно-белых фотографий.

Традиционная S-образная кривая, увеличивающая света и понижающая средние тени — стандартный инструмент для глобального повышения контрастности на всем изображении. Выбрав, насколько высоко или низко расположить точки, которые вы тянете, и добавив на кривой побольше точек для ее изменения, кривую можно регулировать, получая результаты с тонкими отличиями. Тем не менее, на фоне новых инструментов обработки и более тщательных методов этот метод несколько грубоват. Он прекрасно подходит для многих изображений — может быть, даже для большинства, — но вовсе не идеален всегда и везде.

Здесь мы рассмотрим более продуманный способ выборочного повышения контрастности посредством разнообразных инструментов на примере двух фотографий. Первая из них на этих двух страницах — снимок, сделанный на пастбище у поселения народности динка в Южном Судане, и хотя цветной вариант сам по себе выглядит неплохо, его можно превратить в стильное черно-белое изображение с высокой контрастностью. На снимке обращает на себя внимание игра черного и белого цветов на теле коровы на переднем плане, а изгиб ее крупа и шеи неплохо сочетается с изгибом рогов второго животного и позой юного пастуха.

Однако, корректируя оттенки, можно создать два совершенно разных контрастных снимка. На первом варианте уменьшение значений желтого и доведение до максимума интенсивности зеленого, голубого и синего обеспечивают наивысшую контрастность с нерезким задним планом. На втором варианте максимизация желтого и красного дает наивысшую контрастность в нижней части изображения. Таким образом, есть возможность выполнить обе коррекции по отдельности, а затем свести две версии вручную, как здесь показано. Достаточно широких мазков, чтобы стирать изображение с верхнего слоя. После этого довольно сильное воздействие регулятора Shadows/Highlights в Photoshop увеличивает локальную контрастность.



Оригинальный снимок
Цветной оригинал.



Обработанное изображение
Окончательный результат с выборочно увеличенной контрастностью.

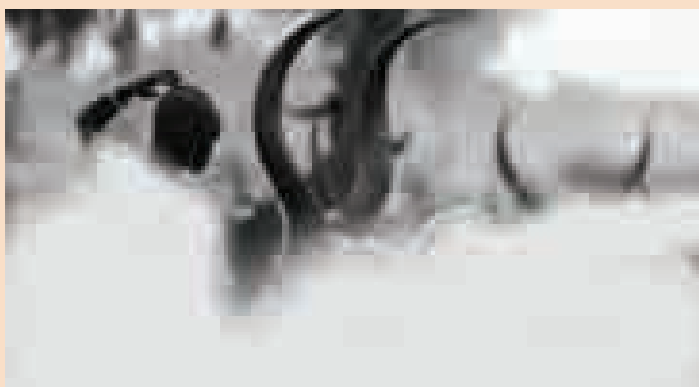
ОБРАБОТКА СНИМКА



BLACK AND WHITE	
КРАСНЫЕ	-31%
ЖЕЛТЫЕ	-62%
ЗЕЛЕННЫЕ	300%
ГОЛУБЫЕ	300%
СИНИЕ	300%
ПУРПУРНЫЕ	51%

↑ Коррекция тонов 1

Повышение значений холодных цветов, понижение значений теплых.



↑ Стирание слоя

Первая версия наложена на вторую и частично стёрта.



→ Shadows/Highlights

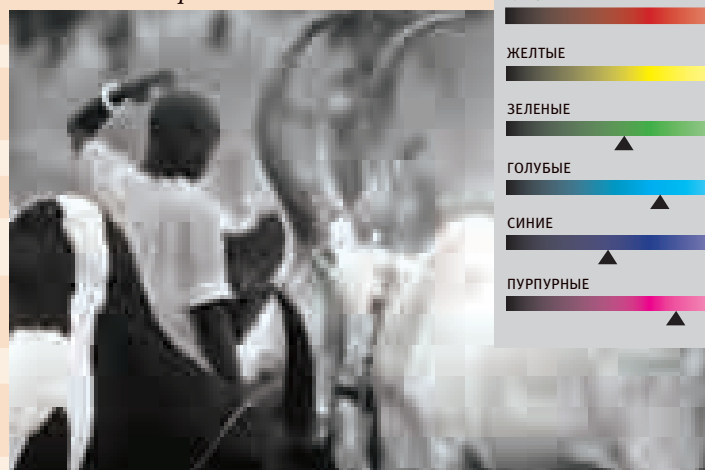
Настройки регулятора Shadows/Highlights (тени/света) для усиления контрастности в средних тонах.

SHADOWS/HIGHLIGHTS	
SHADOWS AMOUNT	8%
TONAL WIDTH	76%
RADIUS	54px
HIGHLIGHTS AMOUNT	35%
TONAL WIDTH	7%
RADIUS	30px
ADJUSTMENTS	
COLOR CORRECTION	+20
MIDTONE CONTRAST	+52
BLACK CLIP	0,01%
WHITE CLIP	0,01%



↓ Коррекция тонов 2

Повышение значений желтого и красного.



BLACK AND WHITE	
КРАСНЫЕ	198%
ЖЕЛТЫЕ	300%
ЗЕЛЕННЫЕ	40%
ГОЛУБЫЕ	60%
СИНИЕ	20%
ПУРПУРНЫЕ	80%

↑ Сведенные слои

Результат сведения слоев.

ВЫСОКАЯ КонтРАСТНОСТЬ

ТЕМНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

Идеальные условия для создания снимка в темной тональности (на жаргоне фотографов — в «низком ключе», от англ. *low key*) — когда обширное пространство в кадре и даже большая его часть находится в тени, причем большая часть этих теней не содержит существенных деталей, и когда более светлые тона создают контраст. В самом деле, контрастирующие элементы, пусть даже и мелкие, серьезно способствуют успеху многих изображений с низкой тональностью. Но как и в случае со всеми особыми интерпретациями от инфракрасных изображений до очень светлых, просто следовать формуле «этот тип изображения — низкотональный» значит не понимать сути. Значение имеет то, как именно видите сюжет и оцениваете возможности его обработки лично вы.

Данный пример низкотонального изображения — достаточно обычный: обстановка представляет собой темный интерьер с тусклым боковым освещением, достаточно высвечивающим объект съемки, чтобы было понятно, что он собой представляет, и задним планом, который вполне можно сделать черным. И, пожалуй, он должен быть черным, чтобы внимание зрителя направлялось на фактуру лица и бороды. Гистограмма, которую

Хотя любую фотографию можно сделать темной в соответствии с настроением фотографа, некоторые условия освещенности и сюжеты подходят для такой интерпретации лучше, чем другие.

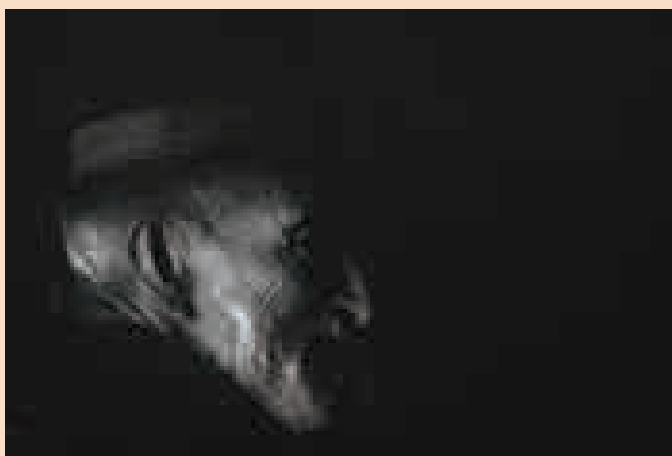
можно видеть, выполняя коррекцию в окне Levels, типична для большей частью темного изображения с потенциалом для обработки в низкой тональности. Первый шаг в работе над этим кадром для усиления эффекта низкой тональности — сделать задний план как можно более черным, но без потери важных теневых деталей на человеке и шляпе. В окне Levels в Photoshop, удерживая клавишу Alt при смещении ползунка точки черного показывается степень провала теней. Обычно мы отодвигаем ползунок, чтобы избежать провалов, но в данном случае некоторое количество густой черноты — именно то, что нужно. Чтобы средние тона остались более-менее в том же виде, здесь уместно увеличить значение ползунка среднего серого примерно на столько, насколько был смещен ползунок черной точки — от 1,00 до 1,20. Более сильные изменения не требуются, но у нас еще достаточно возможностей по вкусу скорректировать положение точки белого или средней точки. И конечно, всегда возможен вариант смещения ползунков тонов для изменения соотношения тонов и контрастности. Здесь показаны две альтернативные версии — одна направлена на максимизацию контраста между бородой и кожей, а вторая — на ее минимизацию. По идее, процедура должна быть предсказуемой и простой. Для первой версии понижение значения красного и желтого затемняет кожу, а повышение голубого и синего осветляет бороду. Добиваясь противоположного эффекта, можно было бы сделать так, чтобы борода слилась с кожей, став почти незаметной, если бы такова была ваша задумка.



Темная кожа

Цветной оригинал с коричневым оттенком кожи и небольшой примесью голубого и синего в бороде.

КОРРЕКЦИЯ



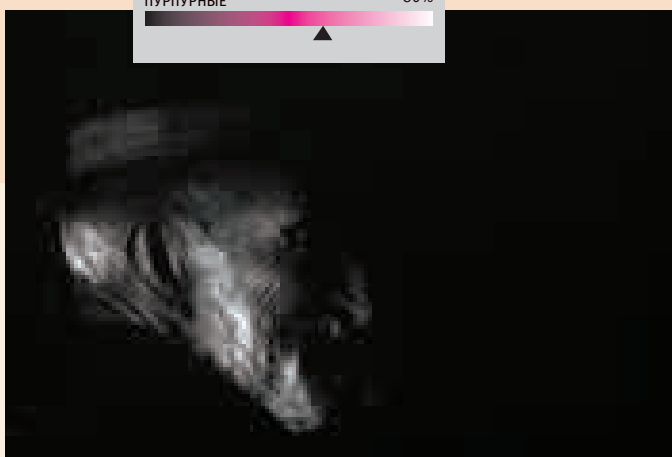
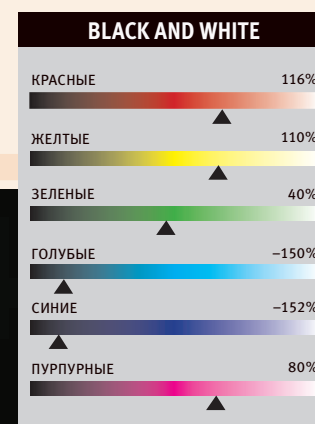
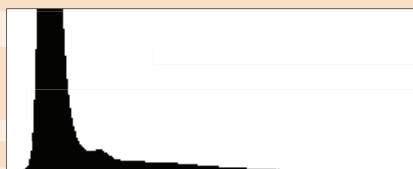
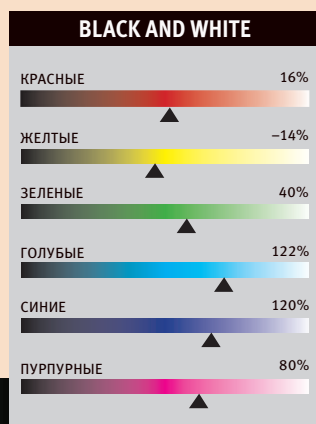
↑ Обесцвечивание

Результат конвертации по умолчанию.



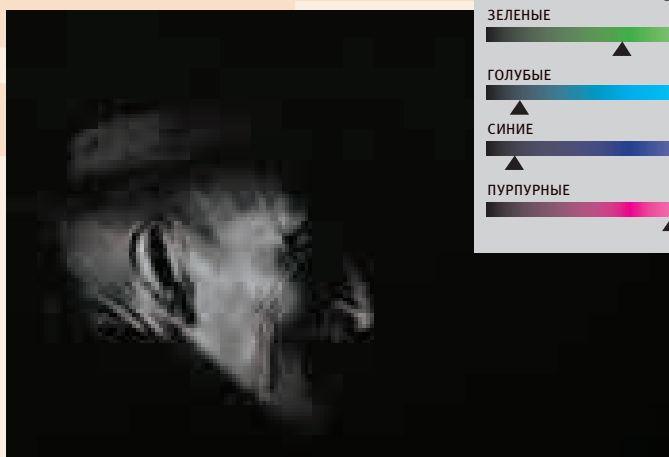
↑ Провал теней

Смещение вправо точки черного при удерживании клавиши Alt позволяет увидеть степень провала при работе ползунками в окне Levels.



↑ Борода подчеркнута

Настройки для осветления бороды и затемнения кожи.



↑ Борода почти не заметна

Настройки для слияния тонов бороды с тонами кожи.