

ИЗГРАЖДАНЕ НА РЕАЛИСТИЧЕН ОБРАЗ В ДВУИЗМЕРНОТО ПРОСТРАНСТВО НА СНИМКАТА

гл. ас. г-р Ангел Николов Коцев | DOI: <https://doi.org/10.33919/ydcas.21.2>

Резюме: Темата за изграждането на реалистичен образ в двуизмерното пространство е свързана със светлосиянката и нейните проявления при изграждане на реалистично изображение. Тази концепция съществува от много години и нейното усъвършенстване и въвеждане като основен елемент в изобразителното изкуство допринася за развитието му до изключителни измерения в края на 18 век. От 19 век до днес тези знания дават възможност на авторите от модерното и постмодерното изкуство да търсят нови провокативни подходи в своето развитие. Основната теза е, че чрез разликите в тоналността, разпределението и баланса на светлини и сенки се подчертават детайлите в предметите и тяхната текстура, фигура, форма и място в пространството.

Във fotografia изграждането на изображението е съвкупност от множество технически и естетически компоненти. Перспективата и изобразителният ъгъл имат важно място в изграждането на усещане за дълбочина, но без светлосиянка този ефект остава условен и декоративен. Правилното разпределение на светлини и сенки в снимката влияе не само на общото настроение, но и на правилното възприятие за фигурите и формите на предметите в тяхната композиция. Независимо дали изграждащата образа в снимката светлина е естествена или изкуствена, нейното познаване, организиране и манипулиране може да повлияе както на естетиката за възприятието на обекта, така и на неговата разпознаваемост.

Застъпеното понятие "реалистичност на фотографския образ" ще използвам в смисъла на възпроизвеждането на привидна образна триизмерност в двуизмерното пространство на снимката чрез основните принципи за изграждане на светлосенчест светлинен рисунък. В понятието е застъпена и тезата на изследването, че чрез правилно разпределяне на светлини и сенки върху обектите и предметите във фотографския образ можем да получим максимална реалистичност на възприятията за тях.

Ключови думи: fotografia, изобразително изкуство, фотографско изкуство, кино изкуство, изграждане на светлосенчест рисунък, светлина, сянка, образна дълбочина, пространственост.

Въведение

Ще започна темата „Изграждането на реалистичен образ в двуизмерното пространство“ с един любопитен факт, който насочва вниманието към човешкото възприятие и как то осмисля предметността около нас. Човешкото възприятие за заобикалящата ни обстановка е възпроизведено от зрителните органи, които предават информация на принципа на бинокулярното зрение. Чрез него сигналите от двете ни очи се смесват в един зрителен образ, което създава и усещането за мястото на предметите в пространството. При този принцип на възпроизвеждане на образите в човека „...зрителната острота се повишава, зрителното поле се разширява, а видимият свят се възприема обемно — триизмерно.“¹⁷

Тук трябва да въведем понятието „реалистично възприемане на действителността“. В случая няма да се търсят каквито и да било философски аналогии, свързани с привидната абсолютна реалистичност на получения образ във fotografiaта, а по-скоро ще се търси по-директна връзка с човешкото зрение и методите и възможностите за подсилване на усещането за пластичност и пространственост в снимката. И така, ние възприемаме предметите около нас обемно и знанието, че всеки предмет е развит в трите измерения (височина, ширина и дълбочина) въвежда термина „реалистично възприемане на действителността“ с тези характеристики, които ги подчертават. Човек вижда на принципа на бинокулярното зрение, но когато става въпрос за възпроизвеждане на реалистични образи в двуизмерните изобразителни изкуства, създаването на реалистичен образ е голямо предизвикателство. То е свързано не само със знанията и майсторството на автора, но и с нуждата и развитието на самото общество през различните периоди. В тази посока историята на изкуството може ясно да покаже кол-

ко дълъг процес на развитие е бил нужен за въвеждане в употреба на знанията за придаване на реалистичност на образите чрез привидна дълбочина и пластичност в двуизмерната плоскост на картината.

В тази посока можем да започнем от египетското изкуство като извор на начало, както казва Ернст Гомбрих, изследовател в областта на историята на изкуството, „...Гръцките майстори са се учили от египтяните, а ние всички сме ученици на гръците.“¹⁸ . Връзката между реалистичността на възприемане на образа и светлосянката като технически подход за постигане на този ефект във визуалните изкуства се вижда най-лесно в египетските стенописи. По нарисуваните фигури липсват изцяло елементи на светлосянката, които да изграждат илюзията за обем в двуизмерното пространство (Ил. 1).



Илюстрация 1. Детайли от гробния параклис на Нахт (Тиванска гробница № 52), писар и астроном, който вероятно е живял по време на управлението на Тутмос IV¹⁹

17 bg.medicine-handbook.com; Статия - Бинокулярно зрение; [прегледан на 02 септември 2021].

18 Гомбрих, Е. Изкуството и неговата история, Из. Български художник, С 1992. с. 39.

19 metmuseum.org:[прегледан на 02 септември 2021] Достъпен на: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548438>.

Художествените образи тогава са изградени от цветно петно и контур, което прави творбите плоски и декоративни. Контурът е важен елемент за разпознаване на изобразената фигура както във фотографията, така и в другите визуални изкуства, но дава само една част от характеристиките на обекта, която трудно може да доближи рисувания образ до реалистичния такъв. В книгата си „Художествена фотография“ Васил Кацев дава следната дефиниция: „...фигурите представляват очертанията на предметите и обектите.“, а „Очертанието е най-малката и най-простата изобразителна информация, която може да се получи за определен обект или предмет.“²⁰. Присъствието само на очертания и цвят в рисунките в египетското изкуство и липсата на светлосенки и ракурс правят възприятието за изобразените предмети и обекти доста нерелистично.

Разглеждайки периода на гръко-римското изкуство се забелязва едно търсене на нови изразни средства, изящество и съвършеното, натуроподобност и пропорционалност. Откриването на принципите на златното сечение, красотата на пропорциите, въвеждането на една пластичност и одухотворяване на образите, реалистичността на човешките черти и индивидуалности в бюстовете на различните императори в римското изкуство поставят основите на много знания, които се преоткриват и доразвиват през периода на Възраждането. За светлосиянката се предполага, че е открита в Антична Гърция, а влиянието на този похват върху Римското изкуство е показателен от съхранените стенописи в Помпей и Фаюмските портрети (Ил. 2). Тук е уместно да споделим цитат, който обобщава периода на Античността и неговата значима роля в развитието на изкуството: „Гърците разбиват свещените и неприкосновени забрани на ранното източно изкуство и започват откривателското си пътешествие, като добавят все повече и повече

неща от наблюдаваната действителност към традиционния образ [...]“²¹



Илюстрация 2. Детайл от Вилата на мистерии (Римска фреска от Помпей -60-50 г. пр. Хр.); Фаюмски портрет²²

След множеството положителни промени, настъпили в начините на създаване на образи в гръко-римското изкуство, настъпва период на застой, познат на историците като „Тъмната епоха на Средновековието“. Именно тогава натрупаните знания претърпяват трансформация, която някои автори и изследователи характеризират като застой, а други разглеждат като специфичното развитие на рисуваните образи, което се приспособява към нови теми. За тези години в развитието на изкуството Гомбрих пише:

„Проницателното наблюдение на природата, което, както видяхме, се бе пробудило в Гърция около 500 г. пр. н. ера, заспива отново дълбок сън около 500 г. от н. ера. Художниците вече не сверяват формулите си с действителността, не се стремят да правят нови открития - как да се изобразява човешкото тяло или как да се внушава илюзия за дълбочина. Но направените открития не остават напълно забравени.“²³

Поради навлизането на църквата, като основен играч на сцената на политическия и социален живот, и множеството преструктурирания на хора и тържави в Европа за периода между 5 и 13 век, се променят и функциите и изисква-

20 Кацев, В. Художествена фотография, ДИ Техника, 1978, с.28.

21 Гомбрих, Е. Изкуството и неговата история, Из. Български художник, С 1992. с. 81.

22 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository

23 Гомбрих, Е. Изкуството и неговата история, Из. Български художник, 1992. с. 106.

нията към художествените образи. През този период има големи спорове за това как да се строят и изрисуват църкви. Проблемът с идолопоклонничеството оказва голямо влияние върху изкуството на този период, статуи не се приемат, но стенописи, стъклописи и мозайки – да. Думи, приписвани на папа Григорий Велики през 6 век, дават силна подкрепа на живописата в спора: „Живописата е за неграмотните каквото е писмото за онези, които могат да четат.”²⁴ За историята на изкуството е от огромно значение, че такъв авторитет се обявява в полза на живописата.

Поставено пред тази дилема, изкуството на ранното християнство трябва да се събере в доста тесни граници. То трябва да разказва историите на Христос по максимално опростен и ясен начин, като се отхвърля всичко, отвличащо вниманието от конкретната благочестива цел на светото писание. Реализмът отстъпва място на абстрактното и декоративното, но свойството да се придава реалистичност на образа чрез светлосянка в ранното западноевропейско средновековно изкуство продължава да присъства, макар и в опростена и условна форма (Ил. 3).



Илюстрация 3. Равена, детайл от мозайка, показваща предателството на Христос, ок. 500;²⁵ Детайл - Изкушението на Христос (фреска), ок. 1120-40 г.²⁶ Детайл от „Тайната вечеря и агонията в градината“ (фреска), Сполето, Италия, ок.1300 г.²⁷

След т. н. „застой“ в търсенето на реалистичност на образа в изкуството на Ренесанса започват множество промени и невероятно развитие във всички отрасли на човешките търсения. Неслучайно изследователят на този период Пол Джонсън казва: „Рядко в човешката история визуалните изкуства са изживявали такъв наситен и продължителен период на великолепие като по времето на Ренесанса.”²⁸ Многобройните произведения на изкуството от този период поставят многобройни и разнообразни предизвикателства. По отношение на създаването на реалистичност на възприемания образ в различни запазени артефакти на античното изкуство се вижда, че древните гърци познават и ползват светлосянката, но основите на нейното съвременно разбиране са поставени в Италия по времето на Ренесанса. Оттогава датира терминът, с който се описва артистичната техника – киароскуро „Chiaroscuro, (от италиански chiaro, „светлина“ и scuro, „тъмно“), техника, използвана във визуалните изкуства за представяне на светлина и сянка, тъй като те определят триизмерни обекти.”²⁹ Понятието chiaroscuro може да бъде разглеждано в ракурса на общото познание за боравенето със светлини и сенки в образната равнина на живописата, графиката, както и в съвременните изразни форми като фотография, кино, графичен дизайн и др. Чрез организация на светлини и сенки в образното пространство можем да придадем максимална реалистичност на образа. Аналогично, чрез неправилното разпределение на тези компоненти, изграждащи обемния образ, можем да променим възприятията за пространственост и материалност на изображението обект в пространството. Логиката за подреждане на светлини и сенки е да съществува редуване на светли и тъмни тонове както в предметите, така и в пространството, за да могат най-малко да се различават, отделят и подчер-

24 Гомбрих, Е. Изкуството и неговата история, Из. Български художник, 1992. с. 96.

25 Достъпен: Erich Lessing/Art Resource, NY.

26 Достъпен: metmuseum.org.

27 Достъпен: Worcester Art Museum.

28 Джонсън П. Ренесансът, ИК Прозорец, С. 2000, стр. 65.

29 <https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>.

тават присъствието си. В смисъла на общата организация на светлини и сенки може да прибавим различните вариации на *chiaroscuro* - сфумато и тенебризъм.

Въпреки съществуването на популярни доказателства за използването на светлосянка като техника от древногръцките и римски художници, в „европейската живопис тази техника е доведена до пълния си потенциал за първи път от Леонардо да Винчи в края на 15 век [...]”³⁰. Посвещавайки голяма част от своето време на нейното изучаване, в „Трактат за живописата” да Винчи отделя немалко място на светлината и сянката като елемент за изграждане на пространственост в картината. Виждането на осветените и неосветени части на лицето, преходите между тях и майсторството, с което ги рисува и същевременно променя усещането за обем, си личи много ясно в „Глава на жена”, наричана още „La Scapigliata” (Ил. 4-1).

Изучавайки проявленията на светлината, Леонардо създава особен тип плавно преминаване между светло и тъмно. Тази техника на изрисуване на светлосенчест преход е наречена „сфумато” (Ил.4-2). Разглеждайки мекия светлосенчест преход и неговото проявление в предмета или обекта на рисуване, трябва да забележим, че освен него, принципът за работа със светлосянката започва да влияе върху оформянето

на средата около обекта, като започва да се виждат различни възможности за изграждане на общата тоналност на картините, варираща от светла към нормална, без преобладаващо присъствие на големи тъмни участъци.



Илюстрация 4 (1-2). Леонардо да Винчи; „Глава на жена”, „La Scapigliata” с. 1506–1508; Сфумато; Леонардо да Винчи; детайл Mona Lisa с. 1502–1516;³¹

Противоположният метод на Микеланджело Мериизи ди Караваджо от 16 век изобразява фигурите и предметите в контрастни светлосенки, сякаш осветени от остро рисуващ източник на светлина. Този светлинен ефект върху изрисуваните фигури „... задейства техните триизмерни форми чрез остър, но изящно контролиран светлосенчест преход.”³² (Ил. 5).



Илюстрация 5. Тенебризъм; Детайли от картини на Караваджо - „Призоваването на свети Матей” (1599 – 1600), параклис Контарели, базиликата „Сан Луиджи деи Франчези”; „Залавянето на Христос” (1602), Национална галерия на Ирландия, Дъблин; „Разпването на св. Петър” (1601), олтарът Чераззи, Санта Мария дел Пополо, Рим³³

30 <https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>.

31 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository.

32 <https://www.britannica.com/art/tenebrism>.

33 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository.

Тази характерна особеност в картините на Караваджо подсилва усещането за натурализъм и драматизъм, а промяната от светлина към мрак със сравнително бърз преход става известна като Тенебризъм “(от латинското *tenebrae*, „тъмнина“).”³⁴ В тази посока на светлинен ефект, Тенебризмът представя една обща тъмна тоналност с привиден остър светлосенчест преход (Ил. 6).



Илюстрация 6. Картина на Караваджо – „Свети Йероним“ (1605-7), Галерия Боргезе³⁵

При тази техника общата тоналност е тъмна, а единствените осветени части са фигурите от сюжета на картината. Предаването на светлосенчестата организация в техниката се оприличава с директната остро рисуваща светлина, което изгражда голяма яркост на осветените части и много ниска такава в сенките или т.н. голям светлинен контраст. Заедно с тъмните сенки и ярките наситени с цветове светлини, при директния източник на светлина се образува и липса на тонален преход между тях. В техниката на Караваджо се забелязва как светлотоналният преход в обектите и предметите е осъзнато контролиран и с необходимата разработка както в сенките, така и в прехода между сенките и светлините там, където е необходимо.

Прави впечатление, че Караваджо също се съобразява с принципа за редуването на светли и тъмни участъци, за да създаде усещане за фигура, форма и пространственост (дълбочина). Въпреки усещането за присъствие на голям контраст между светлини и сенките, трябва да се отбележи, че липса на детайл и информация в сенките и преходите всъщност няма. В детайла от картината „Свети Йероним“ изрисуваният череп³⁶ (Ил. 6-1) съдържа всички елементи, необходими за постигане на обем и реалистичност на образа. Въпреки привидно високия контраст се забелязват светлини, блик, светлосенчест преход, собствена и хвърлена сянка, рефлекс подчертаващи фигурата на черепа, като я отделят от тъмния фон. По същия начин зад наметалото на Свети Йероним се вижда по-светъл участък от фона, който придава усещане за дълбочина и пространственост на картината (Ил. 6-2).



Илюстрация 6 (1-2). Детайли от картина на Караваджо – „Свети Йероним“ (1605-7), Галерия Боргезе³⁷

Различните възможности на техниките сфумато и тенебризъм за изобразяване на обем, реалистичност и емоционалност чрез изграждане и организация на светлини и сенки се използват и усъвършенстват от следващите поколения майстори от различни епохи. Принципите на Караваджо, като основоположник на Барока, се използват от Рембранд, Рубенс,

34 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository.

35 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository.

36 Илюстрира латинското dictum „memento mori“ - „помнете смъртта“, но също така символизира победата на човешкия дух над смъртната плът.

37 Достъпен на: Wikimedia Commons, the free media repository.

Веласкес и много други художници от периода. Те използват знанията за редуването на светлини и сенки с общата тъмна тоналност, но с все по-голямо умение за контрол върху светлосенческия преход и общата тоналност. По-късно деликатността и лекотата на рококо живописата от XVIII век отхвърля тази драматична употреба на общата тъмна тоналност и разпределянето на светлини и сенки, но тази техника отново става популярна сред художниците от романтичния период, които я използват, за да създават съществени емоционални ефекти в своето изкуство. Без да се задълбава повече в историята на изкуството,

откритието за придаване на реалистичност на образа чрез наблюдаване и систематизиране на проявленията на светлина в действителността, така както я виждаме, е водогелен камък за бъдещите творци. От една страна, е майсторството да изрисуваш подробностите от действителността до съвършенство, от друга страна, е тоталното отричане на тази образност, свързвайки я с грубата материалност. Тези знания дават свобода на твореца да избира какво и как да ползва - една своегo рода творческа палитра, която става видима в зараждането на модернизма и неговите експерименти, не спиращи и до днес.

Светлосянката и нейните основни елементи във фотографията

Съществуват множество трудове, които разглеждат ефекта на светлината върху изграждането на обем и пространственост във фотографията. Основа на тези разсъждения би могло да бъде дефинирането на различните нива на проявление и ефект на светлината върху предметите. Принципът на изграждане на светлосенческия рисунок е дефиниран в книгата „Художественият подход във фотографията“³⁸ на Хенри Пийч Робинсън през 1869 г. Като виден представител на фотографското течение пиктурализъм, Робинсън заимства композиционни формули и принципи от изобразителното изкуство, като твърди, че използването им ще донесе успех в постигането на художествена естетика. Той подчертава важността на баланса и противопоставянето на светлината срещу тъмното, по подобие на принципа на Chiaroscuro за постигане на максимален художествен ефект.

Разчитайки на опита и знанията от вековете, можем да заимстваме или да правим различни интерпретации. Запазвайки идеята за реалистичност на възприемане на образите от действителността в човешкото съзнание и знанието, как чрез светлосянка в двуизмерното пространство можем да „излъжем“ възприятията за обем, всъщност имаме необхо-

димия базов инструментариум да доближим максимално двуизмерния фотографски образ до обемността на действителността - давайки максимална информация за фигурата, формата, текстурата на обекта и мястото му в пространството.

Според законите за отражение и пречупване на светлината, човешкото зрение създава възприятието за предметите около нас, техният обем и мястото им в пространството чрез т.н. бинокулярно зрение или по-точно казано, чрез смесване на сигналите от двете очи в един зрителен образ. Но това са свойства и функции на уникалността на човека и неговата физиология. Фотографският начин за изграждане на изображение се доближава максимално до този в зрителния орган на човека, създавайки максимално близко изображение до своя референт. Светлината попада върху предмета, а отразената от него светлина пак попада в камерата и въздейства на светлочувствителния материал. Според ъгъла и специфичната дължина на вълната на отразената светлина от обекта могат да се регистрират всички негови характеристики като цвят, обем, текстура и място в пространството. Съществува и едно объркване, свързано с ясното рисуване на образа върху образната равнина на камерата.

Тази специфика на фотографската медия не пречи образът да е видоизменен, неправилен и нереалистичен. За да можем да проследим как светлините и сенките въздействат върху реалистичността на образа и връзката с правилното предаване на усещането за обем в снимката, трябва да характеризираме въздействието на светлината върху предметите и пространството.

В докторската си теза „Влиянието на цифровите фотографски технологии върху професионалното осветление“ Енчо Найденов въвежда интересен дискурс към темата: „Всеки светлинен източник създава няколко зони при осветяването на даден обект. Броят на зоните зависи от типа на източника, както и материала, от който е изработен обектът.“³⁹

Въпросните зони Найденов разделя на:

- зона на дифузно отражение - най-важната зона, по която съдим за точността на експозицията, цвета и отразителната способност на обекта, с допълнението, че такава може да липсва при огледални повърхности.
- зона, в която не попада светлина от източника на светлина - сянка, която е напълно черна, ако няма допълнително осветление или отразена светлина от друг обект. Според Найденов „Сянката е важна за рисуването на обема и усещането за структура и релеф.“⁴⁰
- зона на преход между осветената част и сянката (горните две), който показва характера на излъчената светлина от източника. Колкото е по-голям преходът, толкова по-мек е характерът на излъчената светлина. Липсата на преход означава наличието на остър източник на светлина.

- зона на директно отражение на източника от повърхността на обекта. Тук авторът отново подчертава връзката между структурата на повърхността на обекта с проявлението на светлина, а именно - колкото е по-гланцова повърхността на предмета, толкова по-силно е директното отражение от нашия светлинен източник. И обратно, има липсата на такава в повърхности, пораждащи единствено дифузно отражение. Найденов загатва за евентуална пета зона - на преход между дифузното и директното отражение.

Тази формулировка е изградена от първоначалния зададен ракурс в изследването на Найденов за изграждането на светлосенчест рисунък в снимката, който зависи от текстурата на предмета и подборът на осветлението.

В книгата си „Портретна фотография“ Панайот Бърнев изследва проявлението на светлините и сенките в портретната фотография. Той обособява два обобщени типа според наличието или липсата на сенки. Единият е наречен „тонален“ и характеризирани по следния начин: „Изображение на лице, осветено равномерно от всички страни с мека разсеяна светлина, е напълно лишено от сенки. Отделните черти се открояват благодарение на различната степен на отразяване на светлината. Такова изображение [...] се нарича „тонално изображение“.⁴¹(Ил. 8)

Вторият тип обобщеност на образа е свързан с наличието на сенки. Бърнев го нарича „светлосенчесто изображение“, характеризирани по следния начин: „Във фотографията обаче преобладават изображения, които са получени с помощта на насочена светлина. Тези изображения са получени не само от собствените тонални разлики, а и от наложените върху тях

39 Найденов, Е. ДОКТОРСКА ТЕЗА: Влиянието на цифровите фотографски технологии върху професионалното осветление, с.55.

40 Найденов, Е. ДОКТОРСКА ТЕЗА: Влиянието на цифровите фотографски технологии върху професионалното осветление, с.55.

41 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

светлини и сенки. Това изображение наричаме „светлосенчестост“.⁴² (Ил.9)

След приложените формулировки авторът въвежда и заявка за ролята и въздействието на светлосенчестото изображение в съпоставка с тоналното: „Подреждането на светлите и тъмни петна е тясно свързано с обемното разположение на тялото затова светлосенчестото изображение за разлика от тоналното е много по-пластично.“⁴³

Подобно на Найденов, Бърнев дава формулировка на съставните елементи на светлосенчестия образ, която обаче е по-класическа като същина и по-близка до тази в изобразителното изкуство:

- Светлини - частите, които са осветени директно от светлинния източник;
- Сенки - „...антипод на светлините.“⁴⁴ . Това са онези части, които не се осветяват директно от светлинния източник. Бърнев разделя сенките на два вида - собствена, която се намира в неосветената част на предмета, и хвърлена, която предметът или част от него засенчва друго тяло. Бърнев прави заключението, че: „Благодарение на собствените и хвърлените сенки добиваме представа за обема на предметите и подреждането на телата в пространството.“⁴⁵
- Полусенки - плавен, постепенен преход от светлини към сенки, или обратно. Контролът върху светлосенчестия преход се определя от „...различния ъгъл, под който светлината среща повърхността на тялото.“⁴⁶ , а в добавка към това Бърнев допълва, че и големината на светлинния източник спрямо обекта има съществено значение;

- Рефлекс - по-светли петна в сенките, предизвикани от отразена от близки предмети светлина;

- Бликове - малки светли петна сред светлините на изображението. „Бликовете оживяват образа и подсилват пластичния ефект на светлосенчестия рисунок.“⁴⁷

От изброени по-горе основни характеристики на светлосенчестия рисунок се забелязва възможността да се структурира следната вариация в изграждането на обем и пространственост в образа:

- Светлини - осветени страни в обекта, в които могат да се проявяват дифузни и директни отражения или само дифузни или директни отражения. Те имат огромно значение за проявата на текстурата и общо възприемане за обем. При предметите с гланцова/огледална структура (при снимки на метал и стъкло) светлините са свързани с ефекта на директните отражения. При тяхното манипулиране - като ъгъл спрямо обекта, създават коренно различно възприемане за фигурата, формата и материалността на обекта.

Тук е удачно да разгледаме директното отражение и неговите специфики при изграждането на обем или така нареченият „блик“. Много автори, включително гореспоменатите, го обособяват като отделна зона и това е напълно логично - в голяма част от сниманите предмети има частично или основно проявление на блик, което влияе на усещането за фигура и форма на предмета. Директното отражение е специфична зона, която е част от светлините или е проявление, видимо върху осветените части на обекта. В зависимост от текстурата на предмета и нейното свойство да поражда определен тип отражение, бликът може да изгражда

42 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

43 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

44 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

45 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

46 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, С,1982, с.111.

47 Бърнев, П. Портретна фотография, ДИ Техника, 1982, с.112.

фигурата и формата на предмета (при огледални повърхности) или да отсъства изцяло при матови такива. Важно да се каже, че между него и зоните на дифузно отражение, има преход - в някои случаи манипулиран, в други естествен, обособен от формата на предмета и неговите смесени характеристики като текстура. (Ил. 7);



Илюстрация 7. Директни отражения с различно влияние върху фигурата и формата на предмета – снимки А. Коцев

- Неосветени части в обекта и пространството - сенките в обекта и пространството, които са производни на светлините и по-конкретно на посоката и характера на светлинния източник. Неосветените части в обекта (сенките) могат да бъдат разграничени като: собствена (проявяваща се върху обекта) и хвърлена (падаща върху повърхностите около предмета). В зависимост от присъствието на собствена и хвърлена сянка се засилва (или намалява) усещането за пластичност и текстура на обекта и подсилва (или намалява) възприятието за място на предмета в пространството (Ил. 8 и Ил. 9). В тази посока можем да направим връзка с присъствието на неосветени зони и участъци в пространството около обекта, което наред със собствените и хвърлени сенки от предмета влияе върху общата тоналност и настроение на снимката - т.н. тонални гами. Начинът на присъствие на осветени участъци в пространството около предмета влияе

не само върху общата тоналност, но и върху запазването на целостта на фигурата на предмета. Когато неосветените части от фона се слоят с неосветените части от предмета, изчезва и част от информацията за крайните участъци на неговата фигура. Също така, когато светлината от фона е доминираща, тя може да „изяде“ информацията от краищата на обекта, а с това да наруши разпознаваемостта на неговата фигура.



Илюстрация 8. Изображение с липса на силно изразени светлини и сенки (тонално) – намаляване на усещането за обем и пространственост⁴⁸



Илюстрация 9. Изображение с изразени светлини и сенки (светлосенчесто) – засилване на усещането за обем (фигура и форма на обекта) и място в пространството⁴⁹

48 Снимка А. Коцев.

49 Снимка А. Коцев.

- Светлосенчест преход (полусенки) - между зоните на светлините и сенките се поражда специфична преходна част, чието проявление влияе на усещането за обем. Тази зона може да има рязък или плавен преход с нисък или висок контраст в сенките. Разглеждайки проявлението на светлосенчестия преход за общото усещане за обем, можем да направим следния извод: при липса на светлосенчест преход и при рязка граница и плътна неразработена сянка в светлосенчестия рисунък усещането за пластичност на формите намалява. В ситуация на голям контраст и рязък преход между светлини и сенки се получават ярки светли участъци и много тъмни и неразработени сенки, които въздействат като лишени от усещане за обем тъмни и светли геометрични фигури;
- Рефлекс - тази част от ефекта на разпространението на светлината е изключително важен фактор в изграждането на желаното усещане за обем върху нашия предмет или

сцена на действие. Важността ѝ се обуславя от факта, че рефлексът е отразена светлина в сенките. Ако погледнем от практическа гледна точка, ще разпознаем рефлекса като едно запълващо осветление. Неговата функция е да разработва сенките, придавайки им различна плътност. Това от своя страна рефлектира върху усещането за обем. Рефлексът, като отражение от повърхностите около обекта, присъства естествено наред с другите елементи на светлините и сенките и допринася положително за предаването на усещане за триизмерност на образа. Освен тази положителна функция на рефлекса, съществува и една не толкова положителна негова характеристика. При липсата на контрол на рефлексите от околната среда върху нашия предмет може да развали желания контраст на светлини и сенки в него, а оттам и да наруши усещането за триизмерност в образа – особено при снимки в малко студио с бели стени.

Заклучение

Представените специфики на основните фотографски принципи за изграждане на светлосенчест образ са в основата на по-задълбоченото познаване и използване на светлината с цел постигане на максимална информация за същността на предметите и обектите в пространството. Всички изброени зони от проявление на светлината върху обекта имат значение за неговото „правилно“ визуализиране в образната равнина: каква е посоката на светлината, какъв е нейният цвят и характер, каква е текстурата на предмета, осветява ли само него или и пространството около него, създава ли ясно всички ефекти на светлосенчестия рисунък, ако не - как да използваме знанията си за пречупване и отражение на светлината за постигане на желания ефект.

Познатите в изобразителното и фотографско изкуство основни елементи на светлосияната, изграждащи обем и пространственост, са важни за естественото и реалистично възприемането на образа. При нарушаване или

неправилно прилагане на тези принципи е възможно да се получат нелицеприятни изображения или „нереални“ такива, скриващи част от същностната характеристика на предмета. В това число трябва да включим и ефекта на светлината върху пространството около обекта. Макар и да изглежда второстепенно, то е от изключителна важност за постигане на усещане за дълбочина и пространственост - отделяйки обекта от фона. Също така, балансът на светлини и сенки (осветени и неосветени части) между обект и фон дава възможност да се създаде светлинен контраст, акцентирац върху важния елемент в снимката. Всичко това влияе и върху мизансцена, който трябва да носи автентичност на настроението.

В заключение е удачно да се уточни, че това е един академичен поглед върху изграждането на обем и пространственост в двуизмерната плоскост на фотографското изкуство. Смям да твърдя, че това е задължителна основа от знания, които дават възможност на логични

и в много случаи интуитивни интерпретации, носещи специфични емоции на много по-високо естетическо ниво в авторските творби – без значение дали говорим за комерсиални или артистични авторски проекти. Както в изобразителното изкуство съществуват академични канони - основа на множество творчески интерпретации в модерното и съвременното

изкуство, така и фотографията трябва да не забравя за основополагащите принципи, обединяващи дъгизмерните артистични форми в изкуството. Въз основа на тях може да се изгражда професионална реализация, авторско мнение и концептуален поглед.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бърнев, П., 1982. Портретна фотография, ДИ Техника.

Гомбрих, Е., 1992. Изкуството и неговата история, Изд. Български художник. ISBN 954-406-027-8.

Джонсън П., 2000. Ренесансът, ИК Прозорец. ISBN 954-733-316-X.

Кацев, В., 1978. Художествена фотография, ДИ Техника.

Найденов, Е., 2013. Докторска Теза: Влиянието на цифровите фотографски технологии върху професионалното осветление.

Robinson, H. P., 1869. Pictorial Effect in Photography ISBN 13:8888000353355.

ИНТЕРНЕТ И ДРУГИ ДИГИТАЛНИ ИЗТОЧНИЦИ

bg.medicine-handbook.com; Статия - Бинокулярно зрение; [прегледан на 02 септември 2021]. Достъпен на: <https://bg.medicinehandbook.com/%D0%BE%D1%84%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F/ophtalmology-binocular-vision/>

britannica.com: [online] Henry Peach Robinson; [прегледан на 10 септември 2021]. Достъпен на: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson>.

britannica.com; Статия - chiaroscuro art technique [прегледан на 13 декември 2021]. Достъпен на <https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>

britannica.com; Статия – tenebrism: [прегледан на 13 декември 2021]. Достъпен на <https://www.britannica.com/art/tenebrism>