

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА И СОЗДАНИЕ ОБРАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

В эпоху бурного развития науки и техники неотвратимо их проникновение в сферу искусств; они создают условия для обновления средств художественного отражения, служат своего рода базой для возникающих видов искусства. Такова—фотография. Без техники ей не обойтись. И все же неверно было бы к технике сводить главные особенности фотографии. Нельзя ни в коем случае сбрасывать со счетов личность фотографа, психологический аспект его творчества; выхощивать индивидуальный подход к съемке; все результаты труда автоматически приписывать бездушной технике. Без особой натяжки можно сравнить фотоаппарат в руках фотохудожника с кистью живописца или скрипкой музыканта—все эти инструменты служат для передачи мыслей, чувств, образов, отношения к реальной действительности. Но служат не однозначно. Если в живописи и музыке технологическая сторона творческого процесса хорошо выделилась за многие века их существования, то в сравнительно недавно появившейся фотографии переход некоторых операций из разряда творческих в сугубо технологические, доведение их в ряде случаев до машинного автоматизма приводит некоторых к мысли, что роль субъекта в фотографическом творчестве незначительна и даже уменьшается. Человек словно теряет «авторство» и превращается в «обслуживающий персонал» при сложнейшем фотосупер-автомате.

Многие считают фотосъемку «бездушной» фиксацией окружающей действительности, иногда—тонким ремеслом, но отнюдь не «живым» искусством. Это может быть и справедливо (и то не без исключений) для отдельных сфер фотографии: научной, технической и бытовой, где главное требование—протокольная фиксация, снятие копии с действительности. Там же, где действительность отражается, пройдя предварительный анализ и получив оценку в сознании мыслящего человека, то есть, где роль субъекта и его индивидуальность запечатлеваются в самом снимке, там положение иное. И прежде всего художественная фотография и творческий фото-

репортаж содержат богатые возможности проявления личности—это сказывается в выборе точки съемки, ракурса, композиции кадра, световых акцентов.

Роль техники в фотографическом творчестве — проблема значительная, включающая в себя вопросы не только мастерства, то есть технологические, но и искусствоведческие, эстетические. Здесь мы коснемся лишь одного аспекта—как технические средства фотографии служат для создания художественного образа.

Начнем с азов, с фотоматериалов. И самое первое—фотобумага... Она может быть и зеркально-глянцевой и шероховато-матовой, и с разнообразным тиснением и без него; она может быть с идеально белой подложкой или иметь оттенок любого цвета (после вирурования), может резко подчеркивать контрасты света и тени, белого и черного, и, наоборот, передавать всю тончайшую гамму тонального перехода между светом и тенью, а то и все цвета солнечного спектра.

Разумеется, все это достигается специальной обработкой фотобумаги фотохимическим путем, и не последнюю роль здесь играет промежуточный материал—светочувствительная фотопленка и методы ее обработки. Сами фотоматериалы все еще находятся в процессе развития. Их светочувствительность, зернистость, разрешающая способность, коэффициент контрастности, цветопередача да и формат без сомнения являются компонентами, которые необходимо иметь в виду при постановке творческих задач. Свойства материала нужно учитывать и при перенесении изображения с фотоотпечатка путем полиграфической репродукции на различные сорта обычной бумаги, стремиться к полному выявлению их выразительных возможностей.

Фотохимический процесс — это научно обоснованное священнодействие в темной комнате—также имеет важное значение в творчестве. И если мастера фоторепортажа, выполнив съемку, поручают дальнейшую обработку фотоматериала специалисту-лаборанту, а порой могут доверить ее и машине, где режимы заранее запрограммированы, то мастера художественной фотографии во многих случаях корректируют фотохимическую обработку в зависимости от замысла. И если в недавнем прошлом большинство этих замыслов сводилось к стремлению создать фотоработы, похожие на живописные полотна, рельефные изображения или графические листы, то теперь такие способы обработки как изогелия, соляризация, ретикуляция помогли создать фотоработы, обладающие специфической художественной ценностью.

Изогелия позволяет получить изображение с резкими скачкообразными переходами от одного тона к другому, напоминающими лаконичную и броскую манеру плаката. Соляри-

зация дает смешение позитивных и негативных тонов в одном изображении. Кроме того, вокруг объектов образуются яркие (белые или черные) контуры. Все это позволяет создавать оригинальные работы. Ретикуляция же проявляется как причудливый орнамент, декоративный узор, равномерно распределенный по всему полю фотоизображения.

Как пример, хочется привести две работы известного австрийского фотохудожника Леопольда Фишера¹. Автор снял с верхней точки площадь с гуляющими людьми. Сама по себе точка съемки уже интересна, так как удалось показать длинные тени от человеческих фигур в лучах вечернего солнца. Чтобы оторвать серые фигуры от серого фона мощной мостовой, Леопольд Фишер при проявлении применил способ соляризации, и ему удалось создать некоторую иллюзию объемности и подчеркнуть хаос направлений в толпе. Этот вариант получил название «Променад».

Не остановившись на достигнутом, автор прибегает к еще одной лабораторной соляризации и получает неожиданный зрительный эффект—каждый отдельный человек выделяется (вокруг него образуется контур по фигуре), и вместе с тем вся эта беспорядочная толпа обнаружила новую общую линию—люди расположились словно по концентрическим окружностям, причем круги эти, чуть смазанные, будто вращаются. Поразительный эффект, неожиданный. Леопольд Фишер назвал эту новую работу—«Карусель», точно выразив свой замысел.

Еще большее значение имеет фотоаппарат, этот «волшебный ящик», в котором при различных изменениях, модификациях решаются не только утилитарные задачи (габариты, удобство, надежность), но и технические, прямо отражающиеся на творческих возможностях. Вспомним хотя бы хрестоматийное изображение в живописи и фотографии эпизода со скачущими лошадьми. Мгновенные выдержки затворов фотоаппаратов позволили разложить движение лошадей на фазы, которые отличались от обычных зрительных впечатлений, лежащих в основе живописной фиксации. Фотоглаз позволил увидеть привычное по-другому—точнее, правдивее.

В изучении фаз движения фотография оказала неоценимую услугу человечеству, научила людей понимать и ценить красоту моментальных изменений, которые до тех пор не замечались самым внимательным наблюдателем. Еще одна выразительная возможность проявилась при пофазовой фотосъемке на один кадр (при стробифотোগрафии). Такие снимки делаются один за другим через равные интервалы времени на один и тот же кадр фотопленки. Такая наглядная картина а ча-

¹ «Фотография—65», № 4, стр. 16.

сто создает образ движения, будь то полет птицы, стремительность спортсмена, пластика танца балерины или труд рабочего на конвейере.

Понятно, что подобная съемка стала возможной с созданием специального приспособления, например, лампы-вспышки, которая периодически срабатывает несколько десятков раз в секунду.

Другие приспособления позволили снимать мелкие для глаза предметы увеличенными во много раз (макросъемка и микросъемка). И глаз человека увидел как бы новый мир, ему открылась фактура многих поверхностей и формы многих микротел, обогатив наше ощущение гармонии и расширив сферу эстетического проникновения в действительность.

Фотоаппарат стал универсальным. Все узлы и детали в нем приобрели функциональное назначение. Но не обходится и без парадоксов. Если одни в погоне за качеством изображения стремятся к увеличению площади негатива, то есть к увеличению габаритов аппарата, то другие в погоне за качеством факта, за его достоверностью—к оперативности и удобству, то есть к уменьшению и габаритов аппарата, и площади негативного материала. Появляется принцип съемки «скрытой камерой», врасплох. Большинство это связывает с применением телеобъективов. Но есть и другие испытанные методы. Так, еще в 30-е годы советский писатель Илья Эренбург для своей книги «Мой Париж» снял серию фотоснимков камерой с боковым видоискателем (то есть, стараясь не отвлекать окружающих в момент съемки). К этому же стремится и известный французский репортер Анри Картье-Брессон. Его «Лейка» имеет абсолютно черный цвет, без блестящих, привлекающих к себе внимание, поверхностей. (В серийном производстве наметилась, наоборот, другая тенденция. В погоне за товарным видом современный фотоаппарат всеми своими блестящими гранями должен привлечь внимание покупателя).

Фотографическая оптика заслуживает самостоятельного большого разговора. Здесь же можно обратить внимание лишь на некоторые стороны. Различные фокусные расстояния объективов позволили изменять масштаб изображения, даже при съемке с одной точки. Это представляет, конечно, значительные удобства. Но для творческого процесса главное в другом. Оказалось, что лишь объектив с фокусным расстоянием приблизительно в 50 мм. (нормальный, угол зрения—45 градусов) преломляет перспективу пространства аналогично человеческому глазу. В короткофокусных же и длиннофокусных системах эта аналогия нарушается, а именно: короткофокусный (широкоугольник, угол зрения более 65 градусов) увеличивает предметы ближнего плана и резко умень-

шает—на дальнем плане, тем самым создавая иллюзию большого расстояния; длиннофокусный же (телевик, угол зрения 20 градусов и менее) увеличивает предметы на дальнем плане, тем самым как бы приближает их и «скрадывает» расстояние).

Новая картина, полученная фотоглазом, может быть довольно интересна. Разумеется, фотохудожники стали творчески применять это неожиданное искажение перспективы. Одно из применений—острые ракурсы и необычные деформации планов, учитывающие психологическую трактовку изображаемого.

Одной из характеристик объективов является глубина резкости изображаемого пространства, и ее взяли на свое вооружение мастера фотографии. Уместно напомнить о двух крайностях, имевших место в пылу творческих и технических споров.

В стремлении к «мягкому рисунку» одни стремятся к меньшей глубине резкости, применяя систему типа «монокль», другие же стараются добиться «жесткого рисунка», возводя в абсолют резкую передачу всех планов, фиксируют детали, даже неразличимые в действительности простым глазом, идут к «натурализму» изображения. Так, в США одно время была группа «Ф:64» (снимали с диафрагмой, закрученной до Ф 64), добившаяся неплохих результатов.

Любопытным представляется и стремление к более широкому углу зрения объектива. Появились «панорамные» камеры и объектив «Рыбий глаз». Созданные для решения технических задач, они теперь применяются и при воплощении творческих замыслов. С помощью «Рыбьего глаза» (угол зрения—180 градусов) делают оригинальные снимки (зачастую с применением дистанционного управления), а при «панорамировании» (например, «Горизонтом») включают в кадр и двужущиеся объекты.

В журнале «Фотография—64» приводилось описание подобных съемок, сделанных англичанином Морисом Энгельсом. Кстати, там же упоминался случай с переменной фокусного расстояния у трансфокатора (объектив с переменным фокусным расстоянием) при длительной выдержке во время съемки. Так что введение технических усовершенствований в фотоаппарате неизбежно вызывает творческие эксперименты, которые обогащают выразительные возможности фотоискусства.

Светочувствительность материалов непосредственно диктует и возможности съемки в трудных световых условиях. Принципиально этот вопрос разрешен—можно снимать и в инфракрасных лучах, но для основной массы фотографов это пока нереально. С другой стороны, съемка при «плохом свете», не-

смотря на недостаточное качество «воспроизведения», иногда создает художественный эффект «присутствия». И это можно использовать творчески.

Для фотохудожников богатые возможности таятся также и в применении различных светофильтров. Используемые первоначально как улучшающие цветопередачу (приближение к естественной), теперь по воле автора они применяются и для изменения спектрального состава падающего света, то есть помогают осуществлению цветовой интерпретации действительности.

Фотография—светопись, и поэтому свет—необходимый ее атрибут. Наряду с тонким чувством нюансов естественного освещения фотографии должны умело создавать при необходимости и искусственное. А это уже и технический вопрос. Здесь возможны вариации от газовой горелки до люминисцентных ламп, переносные «юпитеры» и всевозможные малогабаритные вспышки.

Иногда же даже сам свет без применения фотоаппарата может создать на фотобумаге интересные композиции из проекций и контуров различных деталей. Эти так называемые фотограммы, также вносят свой вклад в художественную фотографию.

Нельзя не сказать и еще об одном применении техники. Имеются в виду средства передвижения. Иногда это сказывается лишь косвенно—на своевременности и оперативности съемки, но иногда—при выборе точки съемки, оказывает влияние на художественность снимка. Недаром уже созданы передвижные подъемные площадки для фоторепортеров, а съемка с вертолета имеет свою особенность, даже, можно сказать, свою прелесть.

Для многих из вышеназванных технических приемов можно подобрать и выполненные с их помощью художественные фотоработы (список их дан в приложении).

Хочется остановиться лишь на одной, характерной для сегодняшнего уровня использования фототехники, работе Вал. Лебедева (СССР) «Дороги отважных», получившей золотую медаль на выставке «Интерпресс—фото 66» (Москва). Репродукция этого снимка была опубликована во многих изданиях советской прессы и должна быть известна многим. В ней нужно выделить, по крайней мере, пять технических направлений, каждое из которых сказалось на создании образа отважных летчиков.

1. Съемка сделана в воздухе, и даже не с вертолета, а с борта современного самолета. Уже это создает определенное настроение у зрителя (вероятно, оно было и у автора). Оставшиеся внизу, но еще видные облака даже напоминают о близости к космосу, где тоже уже побывал человек.

2. В основном кадр снят широкоугольным объективом. Это позволило сохранить глубину резкости на протяжении всего видимого расстояния и вместе с тем уменьшением масштабов в дальних планах (это видно по тому, как быстро уменьшаются следы-траектории реактивных самолетов) подчеркнуть огромные расстояния.

3. По всем признакам Луна на снимке снята очень сильным телеобъективом. Она стала такая большая, что кажется близкой (свойство телевиков). Это потребовалось, чтобы создать иллюзию не только колоссального расстояния от Земли, но и не так большого—до Луны.

4. Автор достиг желаемой композиции, прибегнув к способу фотомонтажа (печати с нескольких негативов).

5. Еще один творческий момент, основывающийся на достижениях техники, был при выборе фотобумаги. Автор взял особоглянцевую, контрастную бумагу, подчеркивающую глубокий черный цвет неба и контрастирующие с ним облака и следы самолетов.

Если добавить, что тема снимка—сама по себе тоже техническая, а к тому же и очень современная, что композиция снимка лаконична и убедительна, то становится очевидным, что перед нами образец современной художественной фотографии с присущими ей техническими и творческими аспектами.

И все же технические средства дают возможность создать художественный образ все-таки лишь в зависимости от таланта фотографа, от его субъективных качеств.

Образно говоря, фотография—это прежде всего человек, с его жизненным опытом, с его эмоциями, с его мировоззрением. Он был и остается главным началом в фотоискусстве.

Приложение

Список иллюстраций, характерных для некоторых технических методов художественной фотографии.

Пофазовая съемка—Гион Мили. «Балерины». Журнал «Искусство кино», 1967, № 3, стр. 65.

Соляризация—Леопольд Фишер. «Быстрым шагом». Журнал «Искусство кино», 1967, № 3, стр. 66.

Съемка телеобъективом—Эдгар Брюханенко. «Как по нотам». Журнал «Советское фото», 1967, № 4, стр. 9.

Съемка широкоугольным объективом—Кунико Сато. «Встречи на улицах». Журнал «Советское фото», 1967, № 2, стр. 10.

Съемка с вертолета—Н. Чмелевский. «Хлеб наш насущный». Журнал «Советское фото», 1967, № 4, стр. 26.

Изогелия—Г. Хейнц. «Рабочий». «Советское фото», 1967, № 2, стр. 10.

Рельеф—Д. Вилкинсон. «Пахарь». «Советское фото», 1967, № 2, стр. 11.

Фотограмма—А. Хлебников. «Осень». «Советское фото», 1967, № 3, стр. 26.