

Фототехника: взгляд в прошлое

Возникнув в XX веке, русская фотография не сразу вышла на уровень искусства. Для этого понадобились десятилетия изобретательской работы и творческих исканий. Но в конце концов светопись научилась творить свои миражи.



М. Дмитриев
Разгрузка баржи

Отношения между двумя соперницами — фотографией и живописью — всегда были напряженными. Фотография, как и живопись, имеет дело со статичными объектами. И живопись накопила множество приемов, которыми юная фотография не могла не воспользоваться. Но при всей своей точности фотография не иллюзионистична — в этом она не догнала живопись, которая способна репродукцию вещи выдать за саму вещь.

Эволюция фотоискусства следует за развитием фототехники. С.Л. Левицкий открыл возможность сочетания солнечного света с электрическим. Конструктор И.В. Болдырев изобрел короткофокусный объектив, дававший одинаково хорошую резкость на разных планах, и заменил стекло гибкой пленкой, прилизив рождение кинематографа. С.А. Юрковский впервые применил шторно-щелевой затвор, практически разрешивший вопрос моментальной съемки движения... Теперь об именах этих изобретателей, экспериментаторов, энтузиастов напоминают только фотографы их современников.

За нечеткими, перламутрово-блестящими дагерротипами сороковых следуют отпечатки на соленой бумаге пятидесятых годов. С пожелтевших альбуминовых снимков смотрят молодожены шестидесятых годов позапрошлого века и давно уже снесенные здания. Вопреки (а может, благодаря) тому, что бывший студент Академии художеств, а позже известный фотограф Деньер примирил живописцев и графиков с этой незваной соперницей, еще велико было стремление скрыть техническую суть фотографии. «Портрет великой княгини Александры Иосифовны с детьми» покрыт слоями акварели, белил и бронзовой краски. Однако в те же шестидесятые годы у фотографов появляется фирменное паспарту (сказывается влияние технического прогресса), и в связи с этим — новое, профессиональное отношение к фотографии как к сфере коммерческой деятельности.

С упрощением процесса фотосъемки и получения желатиновых отпечатков фотография становится мо-

дным увлечением. Среди любителей светописи семидесятых годов числятся внук Екатерины II граф Бобринский-старший, графы Левашов, Ностиц и другие, не менее значимые, персоны. Типичные сюжеты работ — «Балаган на Адмиралтейской площади во время Светлой недели в Санкт-Петербурге», «Крестный ход у часовни у Летнего сада»... Словно так необходимо зафиксировать какое-то незначительное событие, указать точное время и место некоего явления. Вспоминаются «Сельский крестный ход на Пасху» (1861) и «Чаепитие в Мытищах близ Москвы» (1862) В.Г. Перова.

Вплоть до восьмидесятых годов фотографии пытались присвоить прикладное значение, не признавая за ней собственную художественную ценность. Менделеев хотел использовать ее для распространения произведений искусства в народе, она должна была помочь археологам и историкам искусства. Жанровыми снимками и пейзажами пользовались как этюдами живописцы и (особенно) графики. Характерно, что самых талантливых фотографов того времени не удовлетворяли занятия портретной фотографией: они увлекались археологическими, этнографическими, архитектурными и пейзажными съемками. Техника тех лет позволяла скорее выполнять научно-познавательные задачи, чем заниматься искусством. Публика тоже не испытывала к фотографическим работам своих соотечественников особого пietета. В иллюстрированных журналах снимки печатались обычно без упоминания имени автора, а иногда и без его ведома.

Способность фотографии искусно воспроизводить натуру с самого начала считалась бесспорной. Однако фотографии отказывали в возможности создавать образ. И когда надо было упрекнуть художника в механическом воспроизведении видимого, его работу сравнивали с фотоснимком. В 80-е годы «пролог», как называл Стасов начальные годы развития светописи, кончался. Студенты Академии художеств подали И.В. Болдыреву мысль об изобретении короткофокусного объектива, который позволил «снимать в комнате группы и портреты с передачей линейной и воздуш-

ной перспективы». Так была уничтожена одна из преград на пути овладения жанровой съемкой. Более совершенное техническое оснащение помогло приблизить фотографию к уровню изобразительного искусства.

Увеличив резкость и точность изображений на снимках, фотографы занялись эстетическими качествами фотографии, а именно, пластичностью и мягкостью контуров.

Теперь фотохудожник мог предоставить реальности роль интерпретатора: меняющаяся среда выделяла в модели то одни, то другие черты, словно предлагая автору на выбор разные варианты восприятия конкретного человека.

Характерно, что все фотографы того времени, получившие известность как крупные профессионалы, являются бывшими студентами художественных училищ. Начиная фотографировать ради заработка, они приходили к осознанию новых возможностей этого вида искусства, и затем полностью «переходили на сторону» фотографии.

Знаменитый Андрей Карелин с помощью печати с двух негативов — тонкого и плотного — достиг мягкости изображения на всех планах снимка. Он же ввел смелый для того времени композиционный прием: строя групповой снимок в овале, просил людей, стоящих с краю, повернуться боком к фотокамере. Это позволяло «замыкать» группу. Он умел обыгрывать детали обстановки, фактуру предметов. Узор гардин, рисунок ткани на платье и складки материи — все это уже имело для фотографии не меньшее значение, чем для живописи. В работах Карелина заметны те же художественные ориентиры, которые были у передвижников в живописи.

Фотограф М. Дмитриев искал приемы построения репортажных снимков. В его «Разгрузке баржи» предельно выражена динамика репортажного снимка того времени.

Как пейзажист Дмитриев работал в годы перехода от видовой фотографии к художественной. Из-за того, что зелень на пластинках получалась обычно сплошными темными массами, удачнее всего выходили весенние и осенние мотивы. Распускающаяся листва весной и купы деревьев осенью создавали множество тонов и полутона. Иногда, чтобы вывести небо из кадра, Дмитриев опускал ракурс, благодаря чему линия горизонта поднималась на снимке. Тогда возникала трудность с заполнением первого плана. Но уже появились объективы *апланаты* и *анастигматы*, которые позволяли получать в снимке резкими и дальний, и первый планы. Дмитриев оживлял линейную композицию кадра дорогой, уходящей вдаль, кромкой берега реки или пруда. В зимнем пейзаже он умел уловить удачное освещение, при котором удавалось передать фактуру снега. Его работы доказывают, что фотографическая техника начала XX века позволяла поднять жанр пейзажа до уровня искусства.

На собраниях фотографических обществ (в частности, Русского фотографического общества в Москве) велись споры о путях фотоискусства. Споры шли на страницах журналов: «Фотографа-любителя» и



А. Карелин. Нищие

«Повести Русского фотографического общества», переименованной затем в «Вестник фотографии».

Все сходились на том, что совершенство новых объективов приводит к техницизму в фотографии. Снимки, с предельной точностью воспроизводящие детали во всех планах и на всей площасти изображения, противоречат опыту человеческого глаза, который никогда не видит все подробности сразу. К смягчению изображения, устранению чрезмерной наивариатичности деталей побуждали живописцы и графики, оценивавшие работы фотографов.

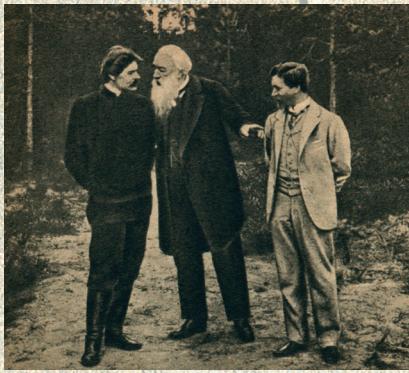
Тогда последние обратились к опыту ранних лет светописи. Лучшие фотографические портреты того времени поражали мягкостью изображения. Была обнаружена и опубликована большая серия портретов первого английского фотографа Дэвида Октавиуса Хила. Эти снимки были лишены назойливой детальности. Увлеченные критики в пылу споров готовы были обвинить в застое фотографии как искусства анастигмат.

Прогресс оптики — вот в чем, оказывается, причина падения светописи! Провозгласили чуть ли не лучшим объективом простое очковое стекло, монокль.

Шли споры и относительно позитивных процессов, применявшихся в художественной фотографии. Обычное печатание контактом на бромосеребряной бумаге ограничивало возможности фотохудожника. Появились цианотипия, платинотипия, аргенотипия, пигментный, гуммиарбиковый, масляный и бромомасляный способы печатания. Теперь фотограф мог менять характер изображения. Например, пигментный способ позволял придать снимку вид гравюры, а платинотипия давала большую сочность и глубину тонов. В итоге отпечатки не походили на обычные фотографии и скорее напоминали рисунки, сделанные цветным карандашом, гуашью, темперой или пастелью.

Семейная группа
С daguerreotypia 40-х годов
неизвестного автора





К. Булла

А.М. Горький, В.В. Стасов
и И.Е. Репин в Куоккале



Б. Дзержинский. Ветрено

Настойчивым пропагандистом новых способов печатания снимков был фотограф и критик Николай Петров. Ему русская фотография обязана тем, что к позитивному процессу даже фотографы-техники стали относиться как к творчеству.

Успех отечественных и международных выставок доказывал, что лучшие работы фотографов имеют свойственные искусству черты. Вопрос об искусстве фотографии не однажды обсуждался даже в Академии художеств! Но официального признания светопись не получила.

«Каждый раз, когда в присутствии присяжного эстетика позволишь себе неосторожное сопоставление этих слов: художество, искусство, фотография, — навлекаешь на себя громы негодования или целый град насмешек...», — писал великий Тимирязев.

Между тем, профессиональная портретная фотография оказалась вне пределов искусства. Слава ее, связанная с именами Левицкого, Деньера, Бергамаско, Мигурского, Карелина, осталась в прошлом. Большинство фотоателье были чисто коммерческими. Павильоны обставлялись побогаче: бархатные драпри, резные кресла... Для повседневной съемки использовали балюстрады из папье-маше, заборчики из березовых веток, костюмы: испанские, цыганские, персидские. Что касается изображения лица, то самым верным средством понравиться заказчику по-прежнему оставалась ретушь. Немногие фотографы пытались избавиться от штампов в съемке и обработке снимков.

Еще в семидесятых годах Карелин прославился именно своими комнатными портретами и группами. Теперь искусство съемки комнатных портретов стало развиваться.

Вошли в практику мягко рисующие объективы. Иногда для придания мягкости изображению фотографировали сквозь шелковую сетку. Отказавшись от «тепличного» верхнего света, фотографы изучали боковой свет, съемку против света. Стало модным так называемое «рембрандтовское» освещение, то есть направленный пучок света, выделяющий лицо и руки.

Раздражающую глаз резкость изображения смягчали подбором матовой, шероховатой, крупнозернистой бумаги. Пользовались вирированием — окраской отпечатков под карандаш, сепию или фиолетовый, гравюрно-черный и другие цвета.

В начале XX века на волне увлечения новыми художественными формами возникало множество художественных группировок и среди живописцев, и среди фотографов. В 1912 году в Москве появилась небольшая группа фотографов «Молодое искусство» во главе с Анатолием Трапани. Ориентируясь на экспрессионизм в живописи, Трапани размывал фотографический рисунок, лишая его четких линий. Интересен изобретенный им способ обработки отпечатка, получивший название «лучистый гумми». Пользуясь гуммиарабиковым процессом, Трапани не разравнивал слой краски, а наносил ее грубыми мазками, сообразуясь с абрисом задуманного изображения. Получались необычные снимки в новой, совершенно особой манере. «Лучистый гумми» вызывал восхищение у поклонников модернизма: «Совсем как новая живопись!»

Фотопейзаж как жанр появился лишь в начале XX века, когда пластиинки стали чувствительны к цветам (зеленому, красному) и появились светофильтры. Не-бо получалось в снимках не безжизненно белым, как раньше, хорошо передавались и грозовые тучи, и легкие перистые облака. Вода перестала быть аморфной массой или смазанным пятном, видна была даже легкая рябь. Стало возможным снимать волны, летящих птиц.

Развитие пейзажа — еще в большей степени, чем портрета — заслуга фотолюбителей. Не имея павильонов, лишенные возможности упражняться в портретной съемке, они фотографировали пейзаж.

В этот период фотопейзажисты по-прежнему испытывали влияние Шишкина, а затем Левитана и Саврасова (о чем свидетельствуют, например, снимки Павла Дементьева).

В пейзаже этой поры заметно еще одно новшество. Раньше ощущение динамики могли дать впечатанные неспокойные облака, наклонная линия, диагональное построение снимка. Теперь негатив позволял снимать с очень малой выдержкой. Стало можно фотографировать в ветреную погоду, снимать колеблющуюся листву, развевающиеся шарфы прохожих, летящих птиц. Стасов отметил умение фотографов «снимать, не дожидаясь, когда все приготовятся». В таком роде сделан известный снимок К. Буллы — «крестного отца репортажной фотографии»: Репин, Стасов и Горький.

Техника позволила фотографам следовать опыту живописцев. Они осознанно заимствовали тему, сюжет и композицию картин. Пример подобных фото, которые обычно увеличивались до размера живописной картины, — «Сказка» Пиотровского на мотив «Аленушки» Васнецова. Вспомним «Русалок» Крамского и поймем, что реалистически выполненные постановочные картины могут означать лишь сдвиг в сторону салона.

Становление взглядов на фотографию можно проследить по Ф.М. Достоевскому. В его статье «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год» фотография сопоставлена с зеркалом: «Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения». А через полтора десятилетия Версилов, герой «Подростка», говорит о том, что фотография может, например, противоречить утверждавшемуся мнению о каком-либо человеке. Камера застает объект съемки «как есть, и весьма возможно, что Наполеон в иную минуту вышел бы глупым, а Бисмарк нежным». Тем самым снимок задает определенную точку зрения.

...Странно: видеть лица давно умерших людей мы привыкли — на картинах, в скульптуре, в кино. А несуществующее здание — нет. И изображение Невского проспекта, замощенного булыжником и изрезанного рельсами конок, производит мощное впечатление. Старые фотографии — почти что магические артефакты. В 1888 году А.А. Насветевич снимал... залыотовыставки. Глядя на эти снимки, словно оказываясь в зеркальном коридоре времени. Оглядываясь — не снимает ли кто-нибудь тебя, стоящего перед этими фотографиями, чтобы замкнуть заколданный круг?