

ВЛАДИМИР ДОМОГАЦКИЙ. «ФОТОГРАФИРОВАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ»

Задача, которую мне поставили, познакомить вас с вопросом о фотографической репродукции произведений скульптуры, естественно распадается на две части. Я должен дать представление о наименее популярном в семье пространственных искусств искусстве скульптуры и постараться разрешить специальный технический вопрос о ее фотографировании.

Что касается первой части, то не может быть и речи в столь короткий срок настолько ввести вас в эту область, чтобы вы могли свободно в ней ориентироваться. Слишком она велика и трудно передаваема другому.

Между тем, выделить вторую часть и говорить исключительно о репродукции со скульптур, не введя в круг этого искусства, мне кажется бесполезным. Они так тесно связаны между собой, что конечный, реальный результат ваших занятий, умение получить хороший снимок со скульптуры, возможен только при знании и понимании объекта съемки.

В этом легко убеждают нас многочисленные снимки со скульптуры, сделанные хорошими специалистами-фотографами, неудача которых (незаметная для них самих) объясняется исключительно тем, что при богатом техническом опыте и возможностях они не сознавали той задачи, которую своим снимком должны были решить, и, хороший с технической стороны, их снимок является все-таки плохой репродукцией памятника искусства.

Я думаю, что буду более всего вам полезен, если поставлю главный акцент на второй части и приурочу к ней всю теорию скульптуры и ознакомление с памятниками ее. Этим мы сократим материал и будем ближе к цели. Но я должен вас предупредить, что чисто технической стороны фотографии я буду касаться мало.

Центр тяжести не в ней. Ясно осознав свою задачу при съемке, вы как специалисты по фотографии, легко сами найдете способ наилучшего ее решения имеющимися у вас техническими возможностями и опытом. Но я со своей стороны не удержусь дать Вам несколько практических советов, как результат моего небольшого личного опыта в этом отношении и наблюдений над работой других фотографов.

Не приходится, понятно, распространяться о значении хороших фотографических репродукций со скульптурных произведений, но не лишнее поставить вопрос, отвечает ли действительно большинство репродукций, особенно русского производства, своему назначению.

Если мы возьмем живопись, то репродукции ее рисунка не оставляют желать чего-либо лучшего. Хуже обстоит дело собственно с живописью. Фотография может передавать только отношения тонов (цветная фотография технически несовершенна). Вся красочная сторона просто пропускается ею. Но в правильной передаче отношений она достигла многого.

Но хуже всего, когда дело касается скульптуры. Она, как вы увидите впоследствии, по существу восприятия [ее] не передаваема вполне посредством репродуцирования ее объемности на плоскость фотографической пластинки. Тут почти ничем помочь нельзя. Но и простая правильная передача формы в перспективном изображении, может быть, самое больное ее место. Но это уже, в значительной степени, недосмотр фотографа, исправимый при внимательном и сознательном отношении к делу.

После сказанного неудивительно, что многие скульпторы щепетильно относятся к снимкам со своих работ. Какой смысл давать о них другим совсем подчас неверное представление. Известный шведский скульптор Вигеланд, как мне рассказывали, совершенно воспрещает съемку со своих работ. Если это крайность, то вполне понятна необходимость художественного контроля в виде апробации автором снимков. Так делает большинство крупных мастеров Запада (Роден, Бурдель и др.).

Дело тут, понятно, не в материальной стороне, она слишком незначительна, а в той неприятности для автора, которая грозит ему из-за распространения неудачных репродукций, не передающих, и даже искажающих, смысл того, что он говорит языком формы своими подлинными работами.

Задача наша, кажется с первого взгляда, очень проста. Я определяю ее так: дать репродукцией возможно более точное представление об объекте съемки, т. е. о данном художественном памятнике скульптуры. Если бы дело касалось живописи, я думаю, достаточно было бы нескольких общих замечаний теоретического характера, и весь центр тяжести задания перенесен был бы тогда на чисто техническую, фотографическую сторону, главным образом, на правильную передачу цветовой гаммы, на применение тех или других пластинок, светофильтров и проч.

К сожалению, не так просто обстоит дело, когда перед нами произведение скульптуры. Встречаясь здесь с теми же техническими трудностями, как, например, при съемке с полихромной скульптуры, патинированной бронзы и др., мы наталкиваемся на новые. Перед нами не плоскость с иллюзорным пространством, а реальный предмет трех измерений, и вы сами хорошо знаете, как объективы склонны искажать его форму, давая неправильное его перспективное изображение, как постоянно мы довольствуемся весьма относительной точностью, совсем недопустимой при репродукции

художественной формы, искажая которую, мы искажаем тем весь формальный замысел художника.

Если сказанным в некоторой мере исчерпываются чисто технические задачи, то вами все-таки остается нерешенной ваша главная задача: дать возможно более полное и верное представление о данной скульптуре как о художественном произведении. А для этого вы должны уметь видеть его.

Задача моя помочь вам на этом пути, но должен предупредить вас, не возлагайте чрезмерных надежд на все теоретические знания по искусству. Теория тогда только имеет смысл и не остается мертвой буквой, когда она соединена с художественным чутьем. Ему научить нельзя, его можно только развивать, в непосредственном общении с искусством. Являясь одним из видов (нашего) познания окружающего нас мира, оно, наряду с наукой и религией, требует от нас наивысшего напряжения наших духовных сил, и чисто рассудочным, логическим путем мы можем познать только его внешнюю оболочку.

В широкой публике очень распространено мнение, что живопись и скульптура - искусства, которые по существу своему должны быть всем понятны. Недоразумение это основано на том, что оба эти искусства всегда предметны, т. е. изображают что-либо более или менее близкое к предметному миру.

И вот, при подходе к картине или статуе, смотрящему бросается в глаза прежде всего эта сторона их. Тогда критерием невольно является только тождественность со знакомыми предметами, а внимание направлено на отношение этих предметов между собой не в их художественном взаимодействии, но в чисто житейском, литературном. Поняв изображенное, зритель считает, что он понял и воспринял самое художественное произведение. Но изобразительность - один только из элементов этих искусств. В известных случаях она может и отсутствовать явно. Сущность этих искусств не в этом.

Перейдем теперь к интересующей нас скульптуре. Всякое произведение скульптуры, как вообще всякое искусство, представляет собой сложный синтез элементов, являющих из себя подобие органического целого. Чтобы разобраться в нем, мы должны расчленить его на составные части, анализировать их и полученным знанием понять его как целое. Эти составные части - его материальные и духовные элементы, и на одном из них, на понятии «формы», мы должны остановиться подробнее.

Представим мысленно перед собой какое-либо произведение круглой скульптуры и постараемся дать себе отчет, что перед нами. Прежде всего, это

физическое тело трех измерений, познаваемое нами зрением и осязанием, ничем не отличающееся от остальных физических тел. Но с другой стороны, это тело оказывается наделенным особыми свойствами, переносящими его в другой (художественный) план, возбуждающими в нас сложную психическую работу восприятия его как произведения искусства.

Постараемся сначала понять, как мы воспринимаем форму. Весь окружающий нас предметный мир мы воспринимаем через ощущения, получаемые нами через органы чувств. Не все они служат нам для восприятия формы. Вкус, например, не дает нам никакого пространственного представления. Слухом мы можем получить очень неточное и не ясное представление о форме. Только осязание и зрение служат нам для этой цели, но служат далеко не в равной степени. Осязание, или, точнее говоря, осязательно-двигательное представление, играет большую роль только при воспроизведении формы. Воспринимаем же мы ее главным образом зрением, на основании нашего осязательного опыта.

Размер. Мы должны различать:

а) Реальную величину, определяемую любой мерой, которою мерим. Не производя измерения, мы получаем представление о ней сравнением с размерами окружающих предметов и, главным образом, с величиной своего тела.

Это тот аршин, который мы всегда носим при себе и не мерить которым мы не можем. Указанная Гильдебрандом возможность потери представления действительной величины (потеря масштаба) возможна при исключительных условиях: чтобы трава показалась нам лесом, требуется не только изоляция от окружающего, но и усилие воли, направленное к иллюзорному уменьшению масштаба своего тела. В воспоминании у нас всегда остается (относительно точное) представление о реальной величине данной скульптуры, но оно часто сильно искажается по причинам, лежащим в условиях восприятия и в самом объекте.

б) Иллюзорно-изобразительную, т. е. ту, которую изображает художник. Реальная величина не мешает нам правильно воспринять изображенную. Изображенная величина не всегда тождественна с действительной, натуральной величиной реальных предметов, т. к. это всегда величина образа.

Так, при портретной передаче в натуральную величину реальная величина головы бюста всегда немногим больше действительной величины модели. Иначе портрет будет казаться меньше натуральной величины. Размеры этого увеличения будут зависеть от разработки самой формы. Надо отметить, что при работе в натуру, должна быть точно найдена реальная величина портретного изображения.

Дело в том, что бюст или статую, в пределах натуральной величины, мы принимаем всегда как вполне тождественную натуре. Самый же размер натуры колеблется в известных пределах, существенно характерных для модели. При ошибке будет искажено, например, впечатление маленькой или большой головы. Вне этих пределов, ясно видя несоответствие реальной величины с натуральной, мы не сливаем их, и реальная величина не мешает нам правильно воспринимать иллюзорно-изобразительную.

Реальная величина скульптурного произведения никогда не совпадает с изобразительной т. к. наше представление о реальной величине колеблется в зависимости от организации формы и может не совпадать с реальной.

в) «Изображенную», иллюзорно-формальную, которая является «изображением» художником реальной величины, т. е. той величины, которую художник хотел бы, чтобы зритель воспринял как реальную. Первая бывает или равной второй, или больше нее, но никогда не меньше.

Освещение. Освещение является необходимым условием восприятия художественной формы и в силу этого не может быть включено в число формальных элементов скульптуры, тем более ее основных элементов. Изменение освещения влечет за собой и изменение нашего представления формы. Многообразие этих представлений вполне аналогично многообразию точек зрения, с которых мы воспринимаем скульптурную форму, противоположную в этом отношении живописной, воспринимаемой с одной точки зрения при постоянном данном освещении. Освещение играет тем большую роль, чем больше значения в восприятии имеет оптический (зрительный) образ.

Мы различаем силу света и его направление. Первая играет роль дематериализации при ослаблении источника света. Второе - изменяет наше представление формы, и в этом смысле можно говорить о правильном и неправильном освещении. По отношению ко всякой форме правильным будет то освещение, при котором яснее всего будет видна сущность данной формы. Шар должен казаться шаром, а не кругом и т. д. По отношению к скульптурной форме правильным освещением будет то, при котором наиболее будет выражена художественная сущность данной формы.

Это освещение отнюдь не исключает и других, как единый аспект не исключает других точек зрения. Многообразие освещения только обогащает наши художественные впечатления. Фиксация освещения в живописи есть необходимое условие выразительности. Определенное освещение в скульптуре необходимо для выявления ее.

Фотографирование скульптуры:

- 1) Правильная передача формы. (Объектив; расстояние от предмета; положение аппарата).
- 2) Освещение. Резкость контрастов. (Светочувствительность и изохроматичность пластинок светочувствительного материала; рефлекторы при съемке).
- 3) Передача объемности. Возбуждение тактильных ощущений.
- 4) Передача материала: гипс, бронза, дерево, мрамор и т. д. (Светофильтры).
- 5) Правильная передача масштаба.

Хорошая фотография - всегда кусочек жизни, и этот кусочек жизни, пусть даже только отдельный и мгновенный, я имею возможность превратить в образ, в тот образ, который, будучи оформленным в материале, и является художественным произведением.

Плохой же портрет - уже данный плохой образ, с которым мне положительно нечего делать. Вот почему я предпочитаю всегда хорошее фото плохому портрету. Если через фото я могу, как в узкую щель, войти в человека и до какой-то степени уразуметь его, то плохой портрет лишает меня всякой возможности это сделать, преграждая мне всякие пути к нему. И как часто жалеешь об этом фото, глядя на многочисленные живописные и скульптурные портреты.

Фотография не дает полного образа, а дает только толчок или толчки для возбуждения образа. Чем больше этих толчков и чем сильнее, резче они, тем фото будет казаться более похожим, т. е. более совпадающим с нашим образом. Все же противоречащее в нем образу смотрящий отстраняет от себя или накидывает на это свой образ. Понятно, если противоречие будет не слишком резким.

Когда вам говорят, что данная карточка или портрет очень похожи, то вы легко можете ошибиться, если сочтете ее (не зная модели) похожей во всех составных частях. Очень похожие на фото глаза могут заставить смотрящего признать карточку поразительно похожей, но если вы заставите его фиксировать внимание не на отдельных частях, а на целом, то легко можете получить ответ: «совсем непохож».

Открывая любую монографию о художнике, мы невольно прежде всего обращаем внимание на воспроизведения с его работ, и если мы не знакомы с ними непосредственно (а это может быть отнесено к подавляющему большинству лиц, в чьи руки попадает книга), воспроизведения эти являются единственным источником нашего ознакомления с его творчеством. Поэтому не приходится подчеркивать то значение, которое они приобретают в монографиях. Понятно, что никакое литературное описание не может дать представление о вещи и может служить только добавлением и объяснением к воспроизведению.

При неудачном воспроизведении получается часто полное несоответствие. Плохие иллюстрации совсем аннулируют значение монографии как популяризации искусства вообще и творчества данного художника в частности и могут даже дать совсем превратное представление о нем.

С репродукциями в наших книгах о скульптуре дело обстоит в большинстве случаев более чем неблагоприятно. Вышедшие в последнее время две монографии о скульпторах (Королеве¹ и Домогацком²) могут служить хорошим подтверждением этому. В первой из них вообще ничего не разберешь, во второй - ряд хороших фото превращен художественным редактором с помощью ретушера в нечто ни с чем несообразное.

Неудачи с воспроизведениями со скульптуры (с живописью у нас благополучнее) объясняются не только неудовлетворительностью клише, печати и бумаги, но и трудностью, во многих случаях, получения хорошего фото. Только два-три наших фотографа специализировались в значительной степени в этой области.

Нельзя не бросить упрека и тем художественным редакторам, которые допускают и даже поощряют ретуширование снимков со скульптуры, превращающееся в частичное или полное разрисовывание фото по своему вкусу (якобы необходимое для получения хорошего клише). Произвольно кадрируют снимок, оправдывая эту кадрировку требованиями книги, или делают искусственно белый фон.

(Текст по: Владимир Домогацкий. "Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника". М., "Советский художник", 1984)

¹ Сидоров А.А. Борис Данилович Королев. М., 1934.

² Бакушинский А.В. В.Н. Домогацкий. М., 1936.