УДК 77.041

Психологический портрет в фотографии: на материале проекта «Сурский майдан. Лица»

Кранк Эдуард Освальдович,
кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Чувашского государственного института культуры и искусств, г. Чебоксары

Аннотация. Статья посвящена жанру психологического портрета в фотографии. Её цель – поделиться культурологическими, психологическими и операционными установками, которым следовал автор при осуществлении указанного проекта. Публикация может служить методическим руководством для студентов профиля подготовки «Руководство студией кино-, фото- и видеотворчества» при съёмке портрета, а также развитию навыков, связанных как с цифровой, так и с аналоговой фотографией.

Ключевые слова: фотография, психологический портрет, Сурский Майдан, аналоговая технология.

Abstract. The article is devoted to the psychological portrait genre in photography. Its purpose is to share the culturological, psychological and operational guidelines that the author followed in this project implementation. The publication can serve as a methodological guide for the training profile “Management of the studio of film, photo and video creation” students when shooting a portrait, as well as the development of skills related to both digital and analog photography.

Keywords: photography, psychological portrait, Sursky Maidan, analog technology.

Для цитирования: Кранк Э. О. Психологический портрет в фотографии: на материале проекта «Сурский майдан. Лица» // Культура и искусство: традиции и современность : XI международная научно-практическая конференция (Чебоксары, 16 февраля 2023 г.) / БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии. Чебоксары : ЧГИКИ, 2023. С. 55–61. EDN: YLXGPR

Социальная задача проекта «Сурский майдан. Лица» – передать удручающее положение русской деревни, в котором она оказалась в результате сомнительных социальных преобразований 90-х годов прошлого века, и необходимость безотлагательного решения социальных проблем на селе.

Сурский Майдан – одно из сел в Алатырском районе Чувашской Республики, на котором катастрофически сказались перемены в стране, связанные с эпохой перестройки и последующих десятилетий. В середине 80-х годов одно это село представляло собой колхоз «Ударник», в котором было несколько производств: мясомолочное, фруктово-ягодное, рыболовецкое и др. В эти времена в Сурском Майдане, по словам жителей, насчитывалось до 4000 человек населения, действовала средняя школа, была больница, почта, сельский клуб, библиотека. А через четверть века, по данным 2010 года, в селе насчитывалось всего 173 частных домохозяйства, население составляло 312 человек: из них 141 мужчина, 171 женщина (Елахова, Трифонова). К июлю 2012 года, времени первой экспедиции, часть оставшихся дворов сгорела, население уменьшилось. Улицы «украсились» руинами разрушенных домов; их внутреннее убранство обнажилось для стороннего взгляда. Покинутые избы превратились в пожарища. Средняя школа стала начальной

с четырьмя учениками, а спустя год была и вовсе закрыта; большое пустующее здание светлого кирпича неприкаянно высится в начале улицы. Клуб находится в таком разорённом состоянии, что без боли на него смотреть невозможно. Сельсовет упразднён и перенесён в соседнее село Междуречье. Ни больницы, ни почты не осталось. Вместо пяти производств одна-единственная частная животноводческая ферма «Сура» едва сводит концы с концами.

Ощущение катастрофизма, происходящего с селом, было настолько острым, что сама с собой возникла мысль сделать фотогалерею тех, кто остался в Сурском Майдане или был там во время моих экспедиций, кого я застал и кто согласился фотографироваться. Это и стало содержанием цикла.

Портрет человека. В жанре портрета различают несколько поджанров: психологический, групповой, ростовой, социальный, двойной, производственный и т. д. В нашем случае речь идёт о портрете психологическом. Это, как правило, крупный план, при котором модель смотрит преимущественно в камеру.

В фотографии меня интересует прежде всего человек, конкретная личность: лицо, на котором запечатлены особенности генетической истории, антропологические черты, моменты биографии. Помимо этого, лицо человека есть зеркало его психологического склада. Отразить в портрете всё это живописным или литературным способом, конечно, можно, но рано или поздно встает вопрос об адекватности изображения самой личности. Фотография как будто менее зависит от умений и индивидуального почерка автора: она фиксирует действительность как она есть. Задача фотографа при создании портрета совместить в изображении не только своё собственное видение человека, но и то, как он себя сам воспринимает, то есть тот образ, каким человек себе видится, как если бы он глядел на себя со стороны. Редко можно услышать от портретируемого слова: «Вы отразили на снимке меня таким, каким я сам себя представляю». Это высшая похвала фотографу. Сложность в том, что, во-первых, это представление человека о самом себе может противоречить его объективному облику. Во-вторых, оно изменчиво: сегодня человек видит самого себя определённым образом, а через какой-то промежуток времени – совершенно иначе. И даже больше: можно сделать два портрета одной и той же персоны с небольшим перерывом и убедиться в том, что в разные моменты и при разном освещении изображения могут столь серьёзно отличаться друг от друга, как если бы на снимках были запечатлены разные люди.

Фиксируя лицо человека в определённый момент его жизни и в конкретном освещении, мы должны передать некоторую экзистенциальную протяжённость его личности, вопреки временным (в том числе возрастным) изменениям, своего рода онтологический континуум его бытия, в котором воплощены различные особенности личности: антропологого-генетические, онтологические, экзистенциальные и психологические, с учётом конкретики костюма, эмоционального состояния, предметного контекста, в котором человек пребывает в этот момент, и, конечно же, того, как располагаются световые массы на этом лице и на снимке в целом. Другими словами, мгновенный срез существования личности является как бы проекцией, по которой зритель в состоянии представить себе, как личность существует вообще, в целом, представить свойства этого человека, его реакции, эмоциональные и волевые качества, степень его харизматичности, а также отношение к людям (что, как правило, выражается в том, как запечатлеваемый относится к фотографу; это отношение обязательно фиксируется камерой, его почти невозможно скрыть) и даже к миру вообще. Вот программа-максимум для фотографа.

В программе-минимум перечисленные качества редуцируются, и тут важно то, что Р. Барт называет «punctum» (что можно перевести как «укол», «конёк», «изюминка») (Барт, 2016, с. 38). То есть нужно найти какой-то жест, эмоцию, аксессуар, необычность

освещения и ракурса – что-то такое, что придаст снимку жизнь, как бы продлит его во времени и привлечёт внимание зрителя. Увидеть Божественное начало в другом человеке и запечатлеть его – вот что, на мой взгляд, составляет гуманистическое содержание портретного жанра. В этом отношении фотограф выступает как бы двойником того, кого он фотографирует.

В одной из своих книг о фотографии я определил портрет как автопортрет фотографа, данный через другого (Кранк, 2014, с. 88–91). Для этого необходима большая степень взаимной сосредоточенности. Ж. Бодрийяр говорит о том, что субъект съёмки (фотограф) поглощается его объектом: «… объект хочет быть снятым за счёт самоустранения субъекта» (цит. по: Дьяков, 2010, с. 34–43). Собственно говоря, речь идет о взаимной обусловленности портретируемого и портретирующего, об их симбиозе, приблизительно в том виде, как об этом писал Ж.-П. Сартр в своём труде «Бытие и ничто»: «… чтобы полностью понять все структуры своего бытия, Для-себя отсылает к Для-другого» и далее (Сартр, 2004). Более ясно это выразил У. Эко: «… Другой, взгляд Другого определяет и формирует нас. Мы <…> неспособны осознать, кто мы такие, без взгляда и ответа Других» (Эко). Всё это позволяет нам утверждать, что в фотографии, а особенно в портретном жанре, мы имеем дело с редчайшим феноменом взаимоотождествления, а следовательно – некоего метафизического проникновения друг в друга участников съёмочного акта (Кранк, 2017, с. 144).

Технология. То обстоятельство, что, используя плёночную технологию, фотограф ограничен в количестве снимков, делает процесс съёмки более основательным, насыщенным и, пожалуй, более пристальным в плане ви́дения.

Кроме того, эстетическое и техническое качества снимка могут быть определены лишь после проявки плёнки, а вовсе не сразу, как при съёмке на цифровой носитель. Но это не значит, что, предпочитая аналоговую технологию цифровой, следует пренебречь последней.

Съёмочный процесс в нашем случае делится, как правило, на три этапа:

1. Сначала происходит съёмка на цифровую камеру в ручном режиме, при выставленной экспозиции по показаниям экспонометра и при светочувствительности такой же, как и на плёнке (большей частью 100 ед.).

2. После того, как фотограф удостоверился в правильности экспопары и композиции снимка, цифровую камеру замещает малоформатная плёночная (в нашем случае это Praktika-L) с выставленными на ней значениями выдержки и диафрагмы, установленными на предыдущем этапе.

3. И только после этого в ход идёт среднеформатная камера (в Сурском Майдане съёмка происходила на камеры «Киев-60» и «Киев-88»).

Эта операционная процедура способствует тому, что портретируемый привыкает к съёмочному акту: с одной стороны, снимается «зажим», свойственный модели, не привыкшей к съёмке, а с другой (и это очень важно) – тот, кого фотографируют, всё больше сосредотачивается на себе самом. Дело осложняется тем, что съёмка происходит на максимальном значении диафрагмы у светосильных объективов, что уменьшает глубину резкости, оставляя в фокусе только самое важное: глаза человека. Другие части лица: нос, подбородок, лоб, брови, волосы, уши и т. п. остаются в расфокусе, не говоря уже об обстоятельственном контексте снимка, «заднем плане», который размывается очень сильно. С другой стороны, моменты, связанные с компоновкой световых масс фона, также имеют свою ценность. Так, угадываемые дерево на заднем плане, забор, с его чересполосицей света и тени, крыльцо, дверь, улица или сад – всё это по-своему важно, именно своей «угадываемостью», хотя и дано в расфокусированном виде. Для цифровой камеры мы используем портретный объектив Canon (1:1,8-80), который на кропированной матрице

(Kf=1,6) даёт вместо 80 почти 130 мм, т. е. расфокус получается близкий тому, как при съёмке камерами аналоговыми с соответствующими объективами. Для малоформатной «Практики» используются объектив «Гелиос-40» (1:1,5-85), а для среднеформатных камер – «Вега-12Б» (1:2,8-90). Малая глубина резкости достигается (помимо относительного отверстия, равного значению светосилы) максимальным приближением камеры к лицу портретируемого. Для того чтобы сделать глаза модели резкими, при том, что выдержка бывает не самой короткой и модель может в момент съёмки сдвинуться с фокуса, приходится очень тщательно выставлять резкость по клинышкам в обеих (малоформатной и среднеформатной) камерах.

На первый взгляд может показаться, что эти усилия фотографа должны были бы вызвать «зажатость» модели, но происходит обратное. Портретируемый, видя усилия фотографа, становится более сосредоточенным на самом съёмочном акте, он словно бы начинает медитировать с фотографом в унисон, чего практически не происходит при съёмке цифровой камерой: усилия фотографа в последнем случае менее трудозатратны, поэтому сосредоточенного отклика на них со стороны героя съёмки добиться проблематичнее.

В одной из книг по философии фотографии автором этих строк была предпринята попытка представить парадигму времени в фотографическом процессе (Кранк, 2009, с. 78–81). В этой парадигме было выделено четыре времени: контекстное (объектно-съёмочное), авторское, перцептивное и метафизическое. Остановимся на времени авторском, которое определено как время работы фотографа над изображением. Этот период неоднороден и делится, в свою очередь, на ряд «подвремён», и среди них – время лабораторное, то есть время, связанное с деятельностью в фотолаборатории по получению негатива и итогового отпечатка. Мы утверждаем, что это лабораторное время каким-то косвенным образом влияет на эстетическое достоинство снимка. Полная темнота, в которую погружён фотограф при зарядке плёнки в кассеты или в проявочные бачки, те усилия, что он предпринимает для того, чтобы получить негатив и позитив, в снятом виде содержатся в самом отпечатке.

Было бы очень интересно ознакомиться со статистикой в восприятии аналоговых и цифровых изображений, но этой статистики, насколько мне известно, не существует. Однако не вызывает сомнения, что перцептивного времени (времени восприятия снимка) для аналоговых отпечатков зритель затрачивает больше, чем при восприятии отпечатков, сделанных с помощью цифровых технологий. Это сродни той разнице, что отличает намоленную икону от иконы, написанной недавно. Тут актуально понятие «ауры», введённое в искусствоведческий обиход В. Беньямином (Беньямин, 2017, с. 19): зернистость фотоэмульсии создаёт особую ауру аналогового снимка, а лабораторные действия фотографа усиливают её.

Однажды я произвёл такой опыт: отснял глубокой ночью, при косвенном свете уличных фонарей, проникающем через окно, горку с хрустальной посудой на цифровую камеру и на плёнку. Поразительная разница! Аналоговый отпечаток вызвал большее внимание студентов, чем цифровой, и времени для аналитики аналогового снимка потребовалось больше, следовательно, и восприятие его длительнее (что отнюдь не отрицает одномоментности, связанной с «узнаванием» изображения, с тем зрительским «да!», которым помечено его приятие) (Кранк, 2009, с. 87). Вероятно, тут действует механизм обратно пропорциональный: чем скорее приятие, тем длительнее восприятие, или, во всяком случае, то метафизическое время, которым помечена рефлексия, вызванная изображением, а также пребывание снимка в памяти зрителя.

Сказанное вовсе не означает, что аналоговая технология «лучше» цифровой, что надо отрешиться от «цифры» и вернуться к плёнке, стеклу или металлической пластине. Я выступаю за технологическую комплементарность. Портреты жителей села, отснятые

на плёнку, были с помощью сканера переведены в цифровой формат, отредактированы на предмет пыли, царапин и экспозиции, а затем отпечатаны на плоттере масштабом 50 х 60 см (Кранк, 2013). Несколько портретов сделаны на цифровую камеру: или в момент съёмки не было под рукой плёночной камеры, или же плёночные снимки показались мне не весьма удачными. Когда малоформатный снимок представлялся более выигрышным, чем среднеформатный, предпочтение отдавалось первому. По величине зерна эти фотографии можно легко отличить от мягких среднеформатных работ. Заслуживает внимание тот факт, что, когда я как-то высказался о возможности выставки портретов в галерее «Art of Foto» в Санкт-Петербурге, специализирующейся исключительно на аналоговой фотографии, мне было отказано по той причине, что в проекте, помимо аналоговых, были применены также и технологии цифровые. Однако сам факт, что существует сообщество фотографов, которые в нашу цифровую эпоху заняты исключительно рукотворным фотоискусством, сам по себе знаменателен.

Настрой. Очень важно быть особенным образом настроенным при съёмке портрета. Приветливость в отношении к портретируемым, способность к диалогу, к тому, чтобы воспринять личность другого человека как часть себя – это ещё не всё. Необходимо вызвать доверие человека, которого снимаешь. Это удаётся не всегда. Но даже некоторая замкнутость личности или, более того, её нерасположенность к съёмке могут дать удачный результат, если мы действительно заинтересованы в человеке, которого фотографируем. Надо уметь говорить с портретируемым, найти струнку в его душе, которая срезонирует и позволит ему раскрыться. Не нужно пытаться понравиться вашим партнёрам по ту стороны фотокамеры; нужно быть самим собой, во-первых, а во-вторых – открытым душевно, расположенным к другому, что подразумевает также умение чувствовать разницу между фотографом и его моделью. Прежде чем заняться непосредственно съёмочным процессом, лучше поговорить со своим героем. Я беседовал с каждым из них о цели съёмки, пытаясь формулировать её как можно проще. Не то чтобы я хотел заручиться их безусловным согласием и ещё меньше – подольститься к ним. Если отказывают, то настаивать нет смысла. Сельчане не любят пустых разговоров; они берегут время своё и другого человека. Порой эти беседы длились довольно долго, а иногда были весьма скоротечными. В среднем, требовалось что-то около часа для того, чтобы подготовить к съёмке «модель» и подготовиться самому, причём подготовиться не фотографически (камера, объектив, плёнка, штатив, свет и проч.), а человечески. Во время работы над проектом составилась целая книжечка, где записаны фрагменты биографий персонажей, житейские истины, высказанные ими, мысли и даже стихотворения. Получился своеобразный реестр, который охватывает приблизительно третью часть населения села.

Так повелось, что портретном жанре фотографы большей частью стремятся запечатлеть «героев нашего времени», личностей максимально известных. За счёт того, что модели – люди известные, возрастает и известность фотографа. На мой взгляд, вопрос известности фотографа – вопрос внешний и имеющий небольшое отношение к качеству портрета.

Композиция. Названием одной из предваряющих проект выставок «Портреты в квадрате» мы обязаны размеру кадра среднеформатных плёночных камер, которые использовались при съёмке: 6 х 6 см, т. е. квадрат (В Чебоксарах…). На первый взгляд, квадрат – наиболее предпочтительный формат для портретного жанра, недаром в документах используются изображения, близкие квадрату. Расположить в квадрате человеческое лицо, кажется, нетрудно. Но для того, чтобы человек жил в кадре, надо озаботиться тем, как его лицо и тело располагаются в кадре и как они освещены. Композиционное решение портрета невозможно алгоритмизировать: каждое лицо и конкретный снимок требуют собственной композиции.

Особое значение имеют поза и жест портретируемого: поворот головы, рука в кадре, фрагменты одежды: платок, воротничок, платье, бушлат, штормовка, блузка или халат, а иногда и отсутствие верхней одежды. Руки портретируемых о многом говорят, сообщая портрету моменты раздумчивости, лукавства, расположенности к людям или чего-то ещё. На портрете В. П. Михеева мы видим натруженные руки с не очень чистыми ногтями, и если знать, что он слагает стихи, то его ясный и наивный взгляд особенным образом соотносится с постоянным трудом, которым эти руки заняты. У местного умельца М. Н. Караваева рука в кадре может сообщить зрителю о склонности героя к рефлексии.

Отдельного внимания заслуживает то, что называется деталью: голубь в руке И. П. Земскова, сигарета в губах В. И. Ермакова, муха на щеке Артема или комар на виске у Е. М. Карпова, мороженое у Дани Мазурова, ленточки-резиночки в волосах у Александры, посох у Л. Ф. Крутовой, на котором она держит свои скрещённые опухшие руки и т. д. Аксессуар содержит в себе момент взаимодействия человека с предметом, сообщает об избранности последнего и определённым образом характеризует героя, внося в изображение своего рода акцент.

В психологическом портрете фон, как может показаться, не очень важен: он может отвлекать нас от душевного состояния портретируемого. Поэтому студийные фотографы при съёмке психологического портрета порой обходятся фотофоном, под которым разумеется монохромный широкий лист из бумаги или какого-либо другого материала. Я же хотел сделать портреты своих героев в том пространстве, в котором они существуют, но при этом так, чтобы пространство воспринималось не слишком конкретно. Поскольку большинство из героев – люди пожилые, то естественно было снимать их возле изб, в которых они живут. Поэтому так много на заднем плане брёвен, заборов, крылец, дверей, окон. Иногда эти тёмные дверные проёмы работают весьма эффектно, «оттеняя» персонажа (портреты И. П. Мослова, В. Петровой).

Как известно, академическое изобразительное искусство не любит симметрии. А фотографии симметрия не только не претит, но может быть композиционной основой снимка. Так, портрет М. С. Сакаевой сделан с учётом симметрии: симметричны её руки, и лицо обладает удивительно правильной, симметричной формой. Наклонённое немного вперёд, с опорой на кулачки, оно создаёт особого рода настроение. Так же, с учётом симметрии, выполнена примерно треть работ цикла, среди них портрет И. В. Верова. Снимок был переэкспонирован, но недостаток качества сработал в пользу эмоциональной насыщенности снимка. Среди этих «симметричных» снимков в фас заслуживает внимания портрет Оли Левенковой. Здесь другой ракурс: девочка снята сверху, её взгляд, немножко исподлобья и недружелюбный, поражает своей серьёзностью. Верхний или нижний ракурсы в значительной мере воздействуют на усиление эмоциональной составляющей портрета.

Следует добавить, что я не достиг той социальной цели, которую ставил перед собой. Несмотря на то, что выставка «Сурский Майдан» (портреты и пейзажи) заняла все шесть залов Центра современного искусства в Чебоксарах, несмотря на большое количество людей, присутствовавших на открытии выставки (порядка 150 человек), ни средства массовой информации, ни административные органы ни в Чебоксарах (столице республики), ни в Алатырском районе никак на неё не отреагировали. Это социальное равнодушие поистине катастрофично.

Сейчас, когда пишется эта статья, многих из тех, что представлены в проекте, уже нет в живых. Тем самым фотография способна возразить Экклезиасту в том, что «о том, что было, памяти не будет». Фотографию в XIX веке называли «зеркало с памятью». Пусть она таковой и останется, сообщая нам о людях, которые или покинули этот свет, или во всяком случае кардинально изменились.

Литература

Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 190 с.

Беньямин В. Краткая история фотографии. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. 165 с.

В Чебоксарах открылась фотовыставка Эдуарда Кранка «Портреты в квадрате: Мерцающий мост» // Чебоксары.ру : информационный сайт. URL: https://www.cheboksary.ru/culturen/15340_v_cheboksarah_otkrylas_fotovystavka_eduarda_kranka_portrety_v_kvadrate_mertsajuschij_most.htm (дата обращения 30.05.2023).

Дьяков А. В. Фоторобот: от Барта к Бодрийяру // Метафизические исследования. Вып. 214. Дагерротип. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. С. 34–43.

Елахова В. И., Трифонова З. А. Сурский Майдан // Чувашская энциклопедия. URL: http://enc.cap.ru/?t=world&lnk=226 (дата обращения 30.05.2023).

Кранк Э. О. Дискурс в фотографии. Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. 220 с.

Кранк Э. О. Очерки по феноменологии фотографии. Ч. 2 : Обстоятельственное поле. Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2014. 120 с.

Кранк Э. О. Сурский Майдан : выставка фотографий. Чебоксары : Чуваш. гос. худож. музей, 2013. // URL: https://vk.com/sursky_maidan (дата обращения 30.05.2023).

Кранк Э. О. S. Sontag: апофатика фотографии. Чебоксары : Чувашский гос. пед. ун-т им. И. Я. Яковлева, 2017. 204 с.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : опыт феноменологической онтологии. Москва : Республика, 2004. 639 с.

Эко У. Пять эссе на темы этики // Электронная библиотека. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/ehtika_i_ehstetika/umberto-eko-pyat-esse-na-temy-etiki-2003 (дата обращения 22.05.2023).