

ВЕСНУШКИ И ПОТЕРЯ КОНТРОЛЯ. ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ ПРОИЗВОДСТВОМ И ПОСТОБРАБОТКОЙ

ФРИДРИХ ТЕТЬЕН

Еврейский музей
Франкфурт-на-Майне, Германия
E-mail: friedrich.tietjen@stadt-frankfurt.de

Данный текст посвящен феномену постобработки фотографий. Термин «постобработка» или «постпродакшн» подразумевает вмешательство в готовую фотографию. Однако этапы фотографического процесса сложно отделить друг от друга, поэтому границу между «готовой» фотографией и постобработкой довольно сложно определить, если опираться лишь на технические характеристики этапов создания фотографий. Фотографические изображения обязаны своим существованием частичной потере контроля со стороны фотографов, например, контроля над деталями и их обилием в изображении. Ретушь, центральная процедура постобработки, применяется либо с целью усиления эффекта реалистичности посредством сглаживания технических ошибок, либо для приведения изображения в соответствие с предпочтениями аудитории или заказчиков – как часто случается с портретами. В тексте исследуются возможности контроля над фотографическим изображением и соответствующие практики вмешательства в него не только на различных этапах создания фотографий, но и на этапе их просмотра, который подразумевает реинтерпретацию фотографий в различных контекстах.

Ключевые слова: фотография, ретушь, постпродакшн, постобработка.

LOSS OF CONTROL AND FRECKLES. THE RELATIONSHIP BETWEEN PRODUCTION AND POSTPRODUCTION IN PHOTOGRAPHY

Friedrich Tietjen

Jewish Museum,
Frankfurt am Main, Germany
E-mail: friedrich.tietjen@stadt-frankfurt.de

The text is dedicated to the phenomenon of photographic postproduction. The term “postproduction” suggests interventions into the photograph after it has been taken. However, the stages of photographic processes are hard to separate from each other, and thus the division between photographic production and postproduction cannot be defined solely by addressing the technical side of the processes. Photographic images owe their existence to a partial loss of control on the part of the photographers, such as control over the details of the resulting image and their abundance. Retouching, a central aspect of postproduction, has been applied to either enhance the captured reality effect by reducing technical errors or to shape the image according to audience preferences – in particular in case of portraits. Exploring the possibilities of control over the photographic image and the corresponding practices of intervention into the image at various stages of photography production, this text finishes with discussing the viewing of photographs as a stage of “paraproductio”, i.e. the adjustment and re-interpretation of photographs in different contexts.

Keywords: photography, retouching, postproduction.

Что такое постпродакшн, или постобработка? Само понятие, кажется, содержит в себе ответ на этот вопрос: это то, что происходит после завершения производства (production), когда произведенный продукт существует сам по себе и может стать объектом постобработки (postproduction). Применительно к фотографии это означает следующее: постпродакшн – процесс, который отделен от фактического производства фотографии. Он наступает, когда фотографическое изображение готово, оно уже существует и теперь может быть неким способом дополнительно обработано. Но в какой момент (или с какого момента) фотография – существует?

Найти удовлетворительный ответ на этот вопрос удивительно сложно. Фотографические процессы очень разнообразны и разительно отличаются друг от друга, при этом они взаимосвязаны, так что точно определить момент фазового перехода между ними бывает очень сложно – хотя бы потому, что нет ясности в том, каким критериям должно отвечать изображение, чтобы иметь право называться фотографией. Даже если оставить за скобками собственно фотоотпечатки и все те изображения, которые могут быть получены с помощью фотографических процессов, но при этом фотографиями не являются (например, светокопии), и даже если рассматривать только изображения, полученные с помощью камеры, то все равно неясно, в какой момент фотографическое изображение можно считать готовым. Можно ли считать окончанием производства момент, когда снимок уже сделан? Если да, то в таком случае в аналоговой фотографии постобработка будет начинаться уже с проявления скрытого изображения, ведь непосредственно в момент съемки, как правило, еще никакого изображения нет¹. Может быть, производство заканчивается в момент появления видимого изображения, будь то отпечаток на бумаге или данные, выведенные на экран? В таком случае производство завершается к моменту появления видимого глазу изображения, и тогда цифровая фотография осциллирует между бытием и небытием, а диапозитивы вообще оказываются в неясном положении, ведь они существуют как физически осязаемые объекты, но само изображение видно только при проецировании. Может быть, фотографию можно считать существующей уже в тот скоротечный момент, когда идет подготовка к съемке, организуется кадр, вот-вот будет сделан снимок? Можно ли считать уже фотографией изображение на экране предварительного просмотра цифровой камеры – картинку, которая не сохраняется и не записывается? Проблемы и противоречия, которые

¹ Однако зависит это и от продолжительности экспонирования: Жозеф Ньепс и Луи Дагер до 1839 года работали со скрытыми изображениями, в то время как Уильям Тальбот изначально экспонировал бумажные негативы до тех пор, пока на них не начинало проявляться изображение, которое ему оставалось только закрепить.

рождаются из подобных вопросов, указывают на то, что взаимосвязь производства и постобработки необязательно определяется через темпоральность технических процессов; они (эти проблемы и противоречия) заставляют нас сомневаться в том, что определяющим этапом производства фотографии является съемка. В связи с этим представляется логичным задаться вопросом об условиях, определяющих производство и постобработку, а также вопросом об их отношении к репрезентации действительности.

Фотоизображения (с учетом оговоренных выше ограничений) неразрывно связаны с утратой контроля фотографирующим субъектом. То, что позволяет увидеть фотография, уже на этапе производства прошло через фильтры зрения, воображения, фантазии – иными словами, через телесную инстанцию, посредничающую между изображаемым и изображением, которая совершает отбор, отсев, кадрирование, расставляет акценты, не замечает и в итоге превращает увиденное, воображенное – в изображение. Вдобавок некоторые из этих действий и функций делегируются аппарату, а точнее, аппаратам и таким образом стандартизируются и автоматизируются – на каждом этапе существования фотографии по-разному. Например, в ранние годы существования медиума последовательно стандартизировались размеры и соотношения сторон изображений, а в некоторых современных фотоаппаратах настройки позволяют синхронизировать съемку с моментом, когда человек в кадре улыбается. Техническое или механизированное зрение, восприятие аппарата и его логика создания изображений определяются иными условиями, чем работа человеческого глаза. Они, с одной стороны, зависят от времени экспозиции, диафрагмы, фокусного расстояния объектива и чувствительности используемой эмульсии. А с другой стороны, эти технические условия, как правило, едины для всего заданного участка изображения, так что все на этом участке регистрируется и записывается на поверхности изображения одинаково. Это отличие технического зрения от человеческого и сопутствующая ему утрата контроля (автором) могут расцениваться как дополнительное преимущество. Так, удивление и восхищение обилием или даже избыточно-

стью деталей – повторяющийся топос уже в ранних текстах о фотографии, когда современники Ньепса, Дагера и Талбота пытались облечь в слова то, что они видели на фотоснимках: детали, которые бы, возможно, ускользнули от непосредственного фотографией глаза.

«Господин Дагер снял вид на мост Искусств и заключил целый ряд величественных памятников, находящихся на правом берегу Сены, [...] в небольшие рамки фотоснимка», сообщает немецкий журнал *Kunstblatt* в 1839 году, и далее: «Каждая линия, каждая точка, каждая малейшая неровность на земле и на зданиях, нагроможденные на набережной товары, тончайшие предметы, камушки, лежащие у реки, и разнообразные состояния воды – все это передано с невероятной точностью и отчетливостью» (Schorn & Koloff, 1839, цит. по Kemp, 1999, p. 57).

Точную передачу бесчисленных случайных деталей приводят как доказательство прямой связи изображения с видимой действительностью, ибо, по выражению Александра Гумбольдта, «неподражаемая верность» (*unnachahmliche Treue*)² фотографического изображения являет себя именно в деталях, их скоплениях. Вместе с тем эти тексты имплицитно указывают и на то, что детали во всем своем многообразии при съемке остаются незаметными для самого фотографа: фотограф не может в полной мере контролировать, что будет снято и что будет позже видно на фотографии. Столь часто воспеваемое сходство между зрением и фотографированием, глазом и камерой находится в оппозиции с принципиальным различием между ними – различием, которое проявляет себя в зеркальных фотокамерах и камерах мобильных устройств и которое заключается в том, что связь камеры и глаза нарушается именно в момент съемки: зеркало поднимается, экран темнеет, глаз не видит того, что запечатлевает камера³. Эта

² Александр фон Гумбольдт в письме к герцогине Фредерике фон Ангальт-Дессау, февраль 1839 года (цит. по Baier, 1977, p. 116).

³ В определенной степени это относится и к камерам с видоискателем: здесь изображение не искажается во время съемки, но видоискатель имеет отличную от объектива камеры траекторию луча. Полученное изображение не соответствует тому, что видно через видоискатель. Опытные фотографы могут компенсировать это смещение.

утрата контроля становится особенно очевидной при пристальном рассмотрении столь восхваляемого качества передачи реальности, когда оказывается, что на фотографии реальность предстает совсем не такой, какой ее воспринимает человеческий глаз:

Когда мы смотрим на него [фотоснимок], синий кажется нам более светлым, а красный и желтый – более насыщенными, чем в реальной жизни. [...] Помимо этих искажений, имеющих химическую природу, присутствует чрезмерная интенсивность при передаче белых объектов, самых светлых участков объектов и при этом недостаточная проработка темных участков, теней... (Schultz-Hencke, 1905, p. 2)

Так пишет Данкмар Шульц-Хенке в предисловии к изданному в 1905 году «Введению в ретушь фотографий». В качестве одного из примеров в книге приведен портрет молодой женщины: негатив в двух состояниях и два отпечатка с него (илл. 1 и 2). На неотретушированном изображении на лице девушки видно множество черных пятнышек: это веснушки, которые в реальной жизни не так ярки, но как раз в силу особенностей фотохимии, о которых автор писал выше, на снимке они превращаются в темные точки. На отретушированных изображениях темных пятен нет, лицо молодой женщины выглядит чистым и гладким.

Шульц-Хенке считает, что задача ретуши (а в данном случае ретушь – это пример постобработки) заключается в том, чтобы убрать помехи подобного рода, но с соблюдением одного важного условия: «Ретушь ни в коем случае не должна себя обнаружить, в противном случае будет нарушена гармония» (Schultz-Hencke, 1905, p. 4). Имеется в виду гармония не только как эстетическая функция, которая определяет взаимоотношения отдельных частей изображения. Не менее важно, чтобы изображение было узнаваемо как фотографическое, то есть чтобы, несмотря на ручное, выборочное, в основном графическое вмешательство, его характер как технического изображения реальности оставался неизменным.



Kopie vom unretuschierten Negativ



Kopie vom retuschierten Negativ

Unretuschiertes Negativ



Retuschiertes Negativ



Vergleichende Tafel der Negativ-Retusche.

Aufnahme aus der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins, Berlin.

Илл. 1 и 2. Неотретируемый и отретируемый негативы и отпечатки с обоих вариантов. D. Schultz-Hencke. Anleitung zur photographischen Retusche und zum Übermalen von Photographien, 1905. Иллюстрации 1 и 2, коллотипия

В данном случае изображение, создаваемое фотоаппаратом, суть материал, из которого должна быть получена фотография посредством удаления ошибок, то есть того, что в изображении отличается от воспринимаемой глазом действительности. Глаз по умолчанию наделяется способностью непосредственно воспринимать реальность, несмотря на то, что знания о несовершенствах этой способности были выявлены еще в XIX веке Германом фон Гельмгольцем. Однако Шульц-Хенке с сожалением отмечает, что ретушь изображения может иметь и другие мотивы, не имеющие ничего общего с желанием приблизить изображение к воспринимаемой глазом действительности: «К сожалению, нельзя отрицать того, что большая часть общества заинтересована не столько в получении истинного образа себя, сколько в возможности представить своим знакомым и хорошим друзьям изображение, как часто деликатно выражаются, максимально “лестное”» (Schultz-Hencke, 1905, p. 3). Авторы другого пособия по ретуши фотографий, вышедшего практически одновременно с пособием Шульца-Хенке, еще более развернуто говорят об этой проблеме:

Люди забыли о том, что ретушь, по сути, подразумевает лишь очень осторожное смягчение или устранение огрехов, внесенных в негатив или позитив в силу особенностей фотографического процесса, вопреки самому природному явлению. Люди потеряли благоговение перед натурой, которая является надежным якорем для любого живописного изображения, и смело стали повсеместно и бесцеремонно использовать ретушь для того, чтобы «приукрашивать» человеческие лица. При этом фотографы-портретисты отчасти следовали своим собственным убеждениям, а отчасти позволяли несмышленной публике помыкать собой и потакали ее желаниям. Ретушер не останавливается ни перед чем: даже морщины и складочки, которые жизнь оставила на лице стареющего человека, как священные раны, которые составляли его богатство, возвышали его, украшали и делали его трогательным, даже эти достойные почестей доказательства жизни и трудов уничтожаются ретушером с ножом и карандашом в руках. И тот, кто входил в фотоателье мужчиной с лицом серьезным и полным достоинства, выходит из него с гладким мальчишеским лицом Адониса. (Grasshoff, 1903, p. 2f)



*Илл. 3. Отпечатки с неотретушированного, в меру отретушированного и чрезмерно отретушированного негатива. J. Grasshoff, Die Retouche von Photographien, 1903.
Иллюстрация 1, коллотипия*

В качестве иллюстрации к этой полемике в книге представлен женский портрет в трех вариантах: отпечаток с негатива без ретуши, с негатива с нормальной ретушью и с негатива с чрезмерной ретушью (илл. 3). На чрезмерно отретушированном снимке лицо женщины выглядит так, как будто оно выполнено из полированного фарфора, при этом и на в меру отретушированном портрете «священные стигматы» – морщины и складочки – смягчены, сглажены, а некоторые и вовсе удалены. Так же обстоит дело и с примерами фотографий, приведенных в книге Шульца-Хенке: ярко проявившиеся веснушки не просто сглажены, лицо молодой женщины после ретуши выглядит безупречно чистым и гладким.

Таким образом, ретушь позволяет устранить технические огрехи, например веснушки, ставшие чрезмерно заметными из-за фотохимических свойств эмульсии, а также детали, которые не нравятся портретируемому на изображениях их

собственного тела, например, мешки под глазами или мимические морщины, которые кажутся слишком сильно выраженными на снимке. Однако в литературе отмечается, что граница между достаточной ретушью и чрезмерной постоянно пересматривается, зависит от вкусовых предпочтений, и однозначных критериев здесь нет:

Если коррекция [обусловленных фотохимическими реакциями] огрехов в фотографии, безусловно, оправдана [...], то ответ на вопрос, насколько фотографию с помощью последующих манипуляций можно и должно улучшать или очищать от изъянов, полученных из-за механических процессов, полностью остается на усмотрение каждого отдельного человека. Мы считаем, что даже если бы у нас был идеальный негатив, полностью передающий реальность, некоторые умельцы все равно чувствовали бы необходимость со всей аккуратностью вручную почистить свои тщательно сделанные фотографии от мешающих случайных явлений, которые всегда приносит механический процесс. (Grasshoff, 1903, p. 5)

В этих рассуждениях о ретуши проявляется двойной характер фотографии, которая одновременно является и изображением реальности, и изображением желаемой реальности. Ведь даже чрезмерно отретушированными фотографиям, на которые с таким скептицизмом смотрят Шульц-Хенке и Грассхофф и Лешер, нельзя полностью отказать в правдивости: несмотря на внесенные изменения, эти фотографии созданы как непротиворечивые и гармоничные; такими их заказали, такими сделали и такими их мог увидеть зритель. Несоответствие между льстивым изображением и реальной внешностью редко мешает хотя бы потому, что эти изображения редко можно сравнить с оригиналом – сфотографированные люди редко оказываются рядом с портретом.

Ретушь – не единственное вмешательство в фотографическое изображение, которое может нарушить его мнимую возможность правдиво передавать реальность. Ведь реальность, истинным отображением которой должна стать фотография, конструируется еще до съемки, особенно в студийной практике, и может не соотноситься с реальными обстоятельствам жизни снимаемого. У этих изображений и не было



Илл. 4. Ателье Макса Фишера (Берлин).
Портрет женщины с журналом.
Желатиновая бумага на картонном бланке
формата Pokorny (узкий вариант бланка
carte-de-visite), около 1910, архив автора

задачи передать реальные обстоятельства, ведь чаще всего они становились воображаемым пространством социального продвижения. Например, на портрете женщины, отвлекшейся от чтения (илл. 4 и 5), с помощью шаблонной позы нам пытаются показать известную степень свободы и наличие свободного времени, хотя ни то ни другое не являлось обязательным атрибутом даже в семьях среднего класса (Tietjen, 2011). Эти и подобные формы ретуши социального происхождения весьма очевидны и неприкрыты: пасторальные пейзажи, пышные сады и роскошные интерьеры, которые становятся фонами для портретов, как правило, грубо написаны на хруп-

ких от времени холстах и дополнены колоннами из дерева и гипса, из чего следует, что эти фотоизображения не предполагается читать как документальные, скорее – как аллегорические.

Таким образом, вмешательство в отношения фотографии с реальностью может происходить и после съемки, как в случае с ретушью, и до нее, и во время: например, когда фотограф обещает непоседливому ребенку, что из объектива камеры вот-вот вылетит птичка, и тем самым заставляет ребенка смотреть в объектив. Разница заключается в том, что в одном случае изменения вносятся в реальность, а в другом уже в само изображение, но при этом конечный эффект может почти не отличаться: так, девушка могла бы припудрить веснушки



Илл. 5. Ателье Курта Шредера (Дебельн). Портрет женщины с журналом. Желатиновая бумага на картонном бланке формата *carte-de-visite*, около 1910, архив автора

перед съёмкой, и снимок, скорее всего, выглядел бы так же, как и отретушированный.

Ретушь и другие практики выборочного ручного вмешательства в изображение возможны не только в портретных фотографиях, сделанных в фотоателье. Они встречаются и в любительской фотографии, например, если прямо поверх изображения что-то намалевано или из фотографии вырезали голову нелюбимого родственника; и в научной фотографии, когда для наглядности при публикации в менее различимые участки рентгеновских снимков специально добавляют цвет; и в модной фотографии, когда шеи и ноги моделей удлиняют и делают их более стройными (не говоря о тщательном макияже перед съемкой). Встречаются подобные практики и в фотожурналистике. Например, в фильме Кристиана Фрейса «Военный фотограф» (Швейцария, 2001) фотограф Джеймс Нахтвей, стоя перед собственным снимком, говорит: «Небо меняет все», а его коллега с ним соглашается. А позже мы видим его в фотолаборатории, осветляющим небо на снимке при помощи трафаретов и ватных палочек, в то время как другие

части изображения становятся все темнее. Речь в таких случаях идет не об истинном отображении реальности, а о передаче представления о том, какой реальность является или должна быть. По сути, это изображение того, что увидел и ли хотел увидеть фотограф, но что может быть передано на фотографии только с помощью обработки.

Дело в том, что на фотографии изображено то, что должно быть увидено. Решающий момент в фотографии – это не только момент съемки. Это и момент созерцания фотоснимка, который предвкушается и во время съемки, и во время всех осуществляемых в изображение вмешательств – возможно, к ним правильнее всего применить термин «парапродакшн». Этап созерцания обладает гораздо меньшей определенностью, чем этап съемки – невозможно определить, когда, как часто, как долго, для чего, в каких условиях фотографию будут рассматривать. Ситуация утраты контроля над фотографией возобновляется. Но точно так же, как для парапродакшна возможно вмешательство в то, что показывает изображение, для него возможно и воздействие на его созерцание – по крайней мере, потенциально на прочтение изображения. Как конкретно это достигается, какие формы обработки выбираются и какой эффект они оказывают, зависит, в частности, от исторического, социального и технического контекстов, в которых бытует изображение: дагерротип конкурировал прежде всего с графическими изображениями массового производства и был привлекателен именно тем, что визуально явно от них отличался. В фотожурналистике снимок должен выдерживать конкуренцию с множеством других подобных изображений, и он может привлечь внимание, только если не просто регистрирует событие, но и содержит иносказательное сообщение о чем-то большем. Модная фотография должна не только демонстрировать товар, но и сулить ощущение счастья, поэтому чаще всего модели на таких фотографиях выглядят красивыми и счастливыми (или уверенными в своей неотразимости, но это, скорее, нарочитое счастье, которое зрителям может быть доступно только если они купят конкретный товар). Таким образом, фотография – это не только запечатленный образ событий прошлого, который рассматривают спустя

время. Она, скорее, проявляет себя в том моменте настоящего, когда изображение рассматривают. Это также означает, что парапродакшн не ограничивается вмешательствами, осуществляемыми непосредственно после съемки. Скорее, этот процесс каждый раз возобновляется, когда изображение получает новый контекст. При таком понимании само разглядывание изображения каждый раз становится очередным витком его обработки.

REFERENCES

- Baier, W. (1977). *Source materials for the history of photography*. Schirmer/Mosel. (In German)
- Grasshoff, J. (1903). *The retouching of photographs with detailed instructions for colouring with watercolour and oil colours* (9th ed.), (F. Loescher, Ed.). Gustav Schmidt. (In German)
- Kemp, W. (Ed.). (1999). *Theory of photography, vol. 1: 1839-1912*. Schirmer/Mosel. (In German)
- Schultz-Hencke, D. (1905). *Instructions for photographic retouching and for coloring of photographs* (4th ed.). Gustav Schmidt. (In German)
- Tietjen, F. (2011). Always the same pictures. On the necessity of re-staging of photographic group and individual portraits. In K. Krüger, L. Crasemann, & M. Weiß (Eds.). *ReStaged Photography* (pp. 279-294). Fink. (In German)