

фотография как 330 62 313 7
алыноуэ 0000000000000000 19 30000000
000000 187 3000000000000000 19 000000
0000 175 0000000000000000 147 000000000000
20 000000 12 0000000000000000 29 000000000000
000000 168 0000000000000000 21 0000000000000000 22
000000 189 0000000000000000 20 0000000000000000
000000 125 0000000000000000 126 0000000000000000
0000 000000 149 0000000000000000 174 000000000000
000000 70 0000000000000000 178 0000000000000000
75 0000000000000000 265 0000000000000000 273 000000
000000 85 0000000000000000 57 0000000000000000 191
000000000000 000000000000 273 0000000000000000
000000 215 0000000000000000 168
000000 72 0000000000000000 171 0000000000000000
000000 187 0000000000000000 149 0000000000000000
000000000000 216 0000000000000000 000000000000
147 000000 167 0000000000000000 167 000000000000
000000 154 0000000000000000 216 0000000000000000
000000000000 23 **александр лапин**

Второе издание книги переработано и дополнено. Исправлены неточности, прояснены формулировки. Очевидные, слишком простые примеры-иллюстрации заменены на более глубокие и убедительные. К тому же, добавлено много новых иллюстраций.

Появились в книге и новые главы.

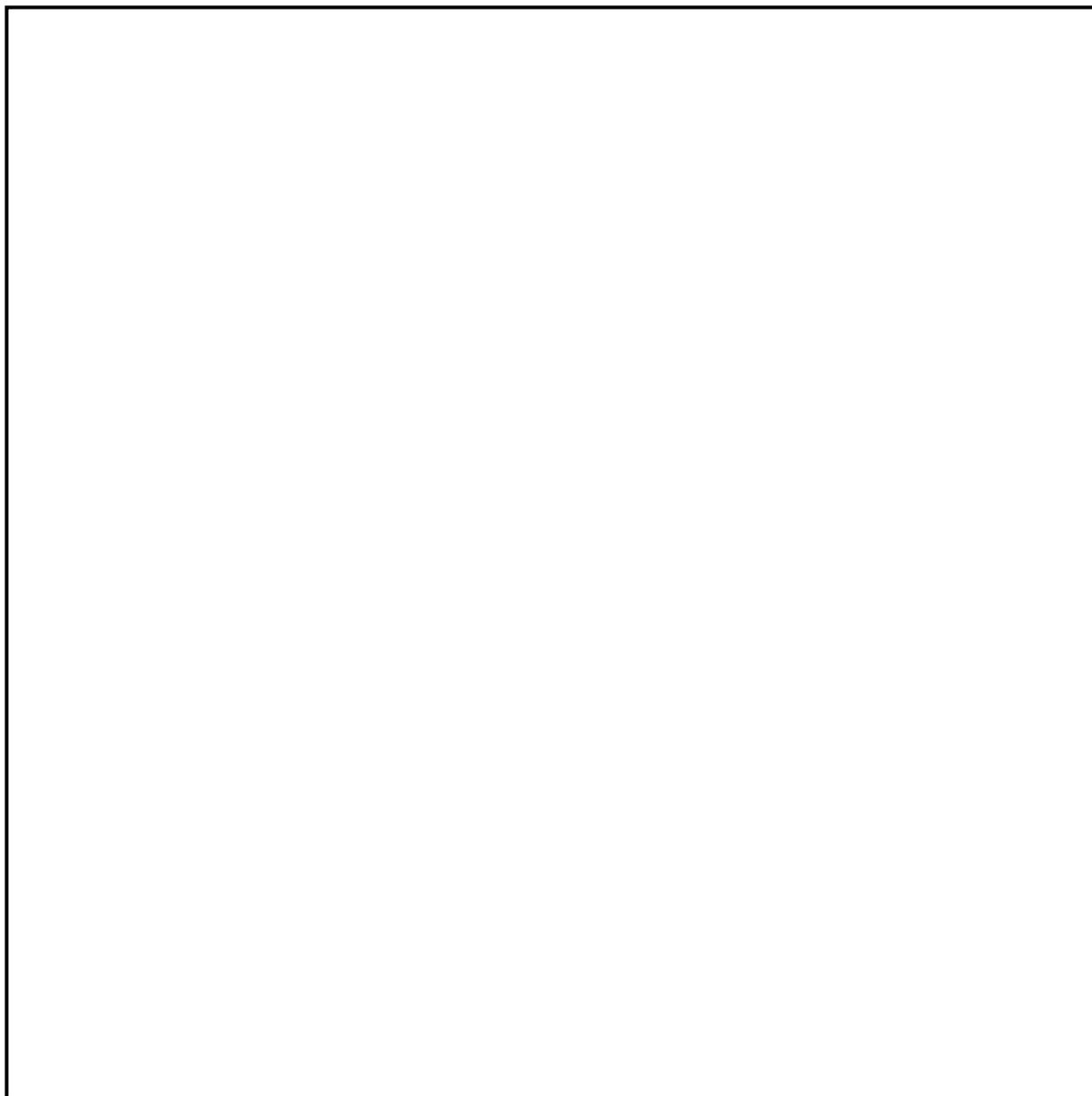
Первая — это «Поэзия фотографии». В ней рассматриваются те особенности творчества и восприятия, которые позволяют говорить о близости языка поэзии и фотографии.

Еще одна новая глава — «Монтаж фотографий». Она посвящена основам создания зрительного ряда на полосе журнала или в экспозиции, то есть наименее исследованной стороне работы фотографа или бильдредактора.

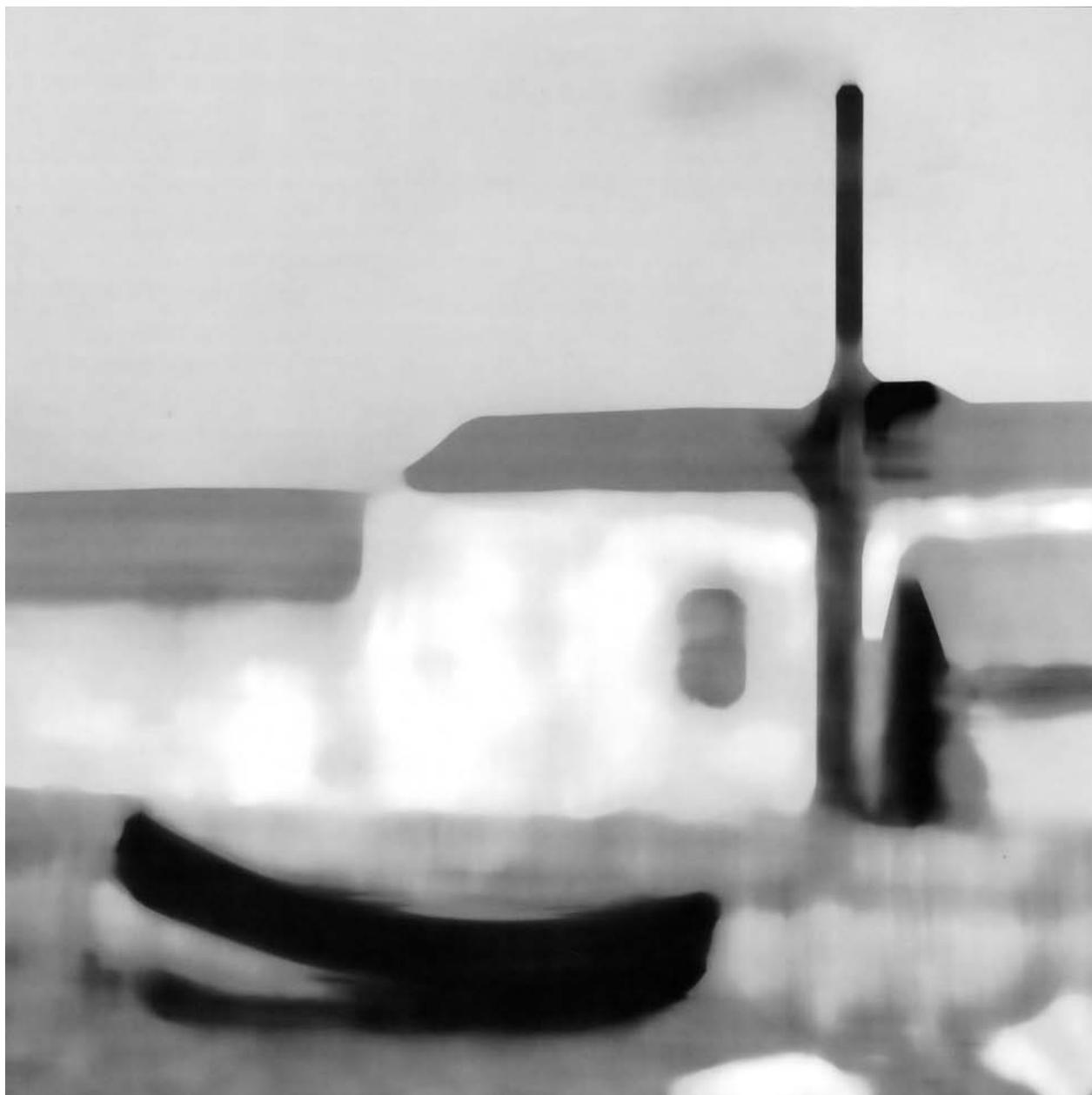
Особо стоит отметить раздел «Примечания», завершающий книгу. Это не дополнительные разъяснения в привычном смысле, а вполне самостоятельные небольшие главы. Здесь есть и диалоги автора с воображаемым оппонентом, и выдержки из будущих книг. В общем, рассуждения на самые разные темы: от проблемы восприятия черного квадрата до понимания фотографий А. Картье-Брессона, от анализа известного снимка Ю. Смита «Дорога в рай» до новой версии прочтения знаменитой картины П. Брейгеля «Слепые».

По-прежнему главное внимание в книге уделено анализу фотографии, причем автор стремится к тому, чтобы анализ был максимально объективным и всесторонним. Это поиски смысла, но не в том, что изображено на снимке, а в том, как это изображено.

александр лапин



фотография как...



Компьютерная модель обобщенного видения

АЛЕКСАНДР
ЛАПИН

ФОТОГРАФИЯ КАК . . .

издание второе,
переработанное
и дополненное

Издатель Л.Гусев
Москва 2004

УДК 77
ББК 85.16

Л24 Лапин Александр Иосифович
Фотография как... - Изд. 2-е, переработанное и дополненное
М., 2004. - 324 с. : илл.
Агентство СІР РГБ

ISBN 5-9649-0002-X.

Книга посвящена теории черно-белой репортажной фотографии. Прежде всего проблемам фотографической композиции, вернее — роли композиции в творчестве фотографа. В связи с этим в книге затронуты вопросы психологии зрительного восприятия, в том числе движения глаза при восприятии плоского изображения.

Рассматриваются специфика фотографии, отношения документальной и художественной фотографии, построение языка изображения. Предлагается классификация видов репортажной фотографии, а также принципы оценки и анализа фоторабот.

Книга адресована изучающим фотографию: журналистам, психологам, искусствоведам, дизайнерам и бильдиредакторам, а также подготовленным фотолюбителям и творческим фотографам — всем, кто любит фотографическое искусство.

УДК 77
ББК 85.16
ISBN 5-9649-0002-X

Свои отзывы о книге читатели могут отправить по адресу <lap-in@inbox.ru>.
Автор сожалеет, что не сможет ответить всем, написавшим ему.

© Лапин А. И., 2003
© Лапин А. И., 2004, с изменениями
© Издатель Гусев Л. Е., 2004

Оглавление

От автора (10)

часть первая **ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ (17)**

Введение

Фотография как композиция (19)

Отступление 1

Об устройстве глаза (27)

Отросток мозга (27)

Самый совершенный фотоаппарат (27)

Непростительные ошибки (29)

Глава 1

Феномен картины.

Плоскость и пространство (32)

Изобразительная плоскость (32)

Основы восприятия (33)

Восприятие пространства (34)

Пространство в плоскости (36)

Плоскость без пространства (39)

Обратная перспектива (39)

Глава 2

Равновесие (57)

Зрительное равновесие (57)

Зрительный вес (59)

Необходимость равновесия (60)

Глава 3

Симметрия (62)

Симметрия полная и частичная (62)

Композиция Весы (62)

Проблема левого и правого (65)

Проблема диагонали (68)

Глава 4

Связи как язык (70)

- Иконические и другие знаки (70)
- Изобразительные и смысловые связи (73)
- Связи подобия и контраста (76)
- Конструктивные связи (78)
- Связи внешние и внутренние (79)
- Связи нереальных форм (83)

Отступление 2

Поэзия фотографии (85)

- Фотография и поэзия (85)
- Основные отличия (87)
- Подобные черты (88)
- Связи-рифмы (89)
- Сцепление мыслей и знаков (92)
- Фотография, реальность, поэзия (93)

Глава 5

Гармония и единство (95)

- Единство подобных и контрастных форм (95)
- Соразмерность и пропорциональность (100)
- Единство и гармония (102)
- Единство компоновки и рамки (103)
- Тональное единство (105)
- Секрет красоты (107)

Отступление 3

О движении глаза (110)

- Прогулки глаза. Остановки внимания (110)
- Активные линии (112)
- Композиционный и смысловой центры (114)
- Композиция картины
- И. Репина «Не ждали» (115)
- Акценты. Выделение главного (117)
- Композиция «Сикстинской Мадонны» Рафаэля (118)
- Ритм и движение (120)

Глава 6

Еще раз о композиции (125)

Компоновка. Конструкция. Композиция (125)

Обобщенное видение (127)

Фотографическая композиция (131)

Живая композиция (133)

Еще раз про определения (136)

Что делать (138)

часть вторая

СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИИ (145)

Глава 1

Природа фотографии (147)

Документальность (147)

Избыточность информации (147)

Одноглазое видение (148)

Прозрачность (148)

Одномоментность (149)

Случайность (149)

Анализ и отбор (150)

Глава 2

Возможность художества (154)

Документальное и художественное (154)

Пространство для художественности (156)

часть третья

ВВЕДЕНИЕ

В РЕПОРТАЖНУЮ ФОТОГРАФИЮ (161)

Глава 1

Виды или жанры (163)

Глава 2

Виды репортажной фотографии (167)

Хроникальная фотография (167)

Информационная фотография (168)

Событийная фотография (168)

Ситуационная фотография (171)
Фотография момента (174)
Фотография детали (175)
Изобразительная фотография (177)
Композиционная фотография (181)
Фотосерия (183)
Фотоочерк (184)

Отступление 4

Монтаж фотографий.

Основы бильдредактирования (188)

Фотография и кино (188)
Кино из фотографий (189)
Работа бильдредактора (190)
Поэтика монтажа (191)
Слишком очевидные связи (193)
Монтаж двух фотографий по горизонтали (193)
Монтаж двух фотографий по вертикали (197)
Монтаж трех фотографий (200)
Экспозиционный ряд фотографий (203)
Закон триптиха (203)
От формы к содержанию (205)

часть четвертая

ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ (209)

Глава 1

Проблема анализа (211)

Подход к проблеме (211)
Фотографичность и художественность (216)
Искусство фотографирования и фотографическое искусство (217)

Глава 2

Анализ фотографий (219)

Примеры как не надо (219)
Примеры как надо (226)
Основной принцип (227)
Разбор фотографий (228)

Глава 3

Несколько замечаний от автора (263)

Отступление 5

Фотография и компьютер (267)

Счастливый конец (273)

Примечания (274)

1. Диалог о неправильной композиции (274)
2. От лomoграфии к цифрографии (275)
3. Черный квадрат (276)
4. Модель пространства (277)
5. Картинное пространство (278)
6. Загадка тональной перспективы (284)
7. Фигура и фон (289)
8. Диалог о Рае и Аде (293)
9. Руки монаха(294)
10. Даль и Дом (294)
11. Линия красоты (295)
12. Два музея (296)
13. Белое и Черное (297)
14. Куда идут «Слепые»? (298)
15. Диалог о случайности (299)
16. Фотографы в диаграммах (300)
17. Диалог с книгой (301)
18. Диалог о Брессоне (308)
19. О печати (310)
20. О резкости и нерезкости (312)
21. Диалог о правилах и принципах (313)
22. Диалог о понимании (317)
23. Диалог о шедеврах (318)

Список литературы (320)

Источники иллюстраций (321)

Посвящается моей матери Анне Аркадьевне, которая говорила, что фотограф — это не профессия. И в самом деле, это не профессия, а состояние.

Автор отдает себе отчет в том, что научить композиции (как и всякому творчеству) почти невозможно.

Так что вся надежда на это «почти».

Умеющий писать — это еще не писатель. Точно так же умеющий фотографировать — не фотограф.

Есть люди, которым понимание композиции дано от природы, но они об этом не знают, просто никто не объяснил им как следует, что это и есть композиция.

А что касается остальных, им тем более требуется такое объяснение. Только не следует упрощать проблему, равно как и слишком часто произносить слова «образность» или «духовное содержание». Ничего не получится, если рассматривать композицию, так сказать, издалека. Например, сказать, что основополагающими композиционными факторами являются аналогия и контраст, — недостаточно, если не отыскать эти аналогию и контраст в каждом из примеров и не показать, для чего они нужны.

Необходимо приблизиться к предмету изучения и взять его в руки. Нужны разбор и анализ композиции сотен или даже тысяч снимков. А для этого должны быть выполнены два условия. Первое: примеры эти — фотографии не просто композиционно грамотные, но выдающиеся работы (а иначе, зачем композиция?). И второе: максимально объективный анализ. Воспоминания типа «у моей бабушки был такой же стульчик, как на снимке» здесь не годятся, в особенности для тех, у кого бабушка была, а стульчика не было.

Рассуждать о фотографии вообще легко и приятно. Предмет разговора настолько многосторонен, что сказать можно все что угодно, — любой пассаж будет казаться умным и глубокомысленным.

Гораздо труднее сказать что-то разумное об отдельной фотографии, если, конечно, говорить о ней и только о ней. То есть только о том, что реально существует на фотобумаге, а не в сознании говорящего. Для этого следует рассмотреть не то, что изображено на снимке, а то, как это изображено. Если рассматриваемый снимок имеет отношение к композиции, говорить следует главным образом об этой конкретной композиции и ни о чем другом. Слова «автор в данной фотографии применил следующие изобразительно-выразительные средства: свет, перспективу и выделение главного резкостью» имеют такое же отношение к фотографии, как анкетные данные к живому человеку.

Итак, понимая всю меру лежащей на нем ответственности, автор переходит к изложению своих соображений, бережно неся на руках то самое «почти» из первой фразы, чтобы не разбить его по дороге.

Основная проблема фотографии в том, что ее слишком много, просто чудовищно много. Как если бы все население планеты писало маслом или сочиняло стихи. Возможно ли в этом океане посредственного отыскать несколько капель настоящего, да и кому это по силам?

В языке не хватает дефиниций. Все, что изображено на фотобумаге, — снимок на паспорт или шедевр в музее, все это — фотография. Литература, например, подразделяется на десятки различных жанров. В фотографии такого деления нет, кроме устаревшего: документальное — художественное.

Мы будем исходить из того, что и фотография бывает столь же разной, у каждой свои задачи, свои средства выразительности и своя специфика.

В конце XIX века промышленность освоила выпуск фотографических аппаратов и принадлежностей. «В результате этого появился фотограф-любитель с неудовлетворенной детской любовью к фотопринадлежностям, — пишет профессор фотографии и дизайна Ганс Путнис, — с точки зрения фотографического искусства намечалась катастрофа, в ад которой мы попали лишь сегодня». И далее: «Такого еще не было в истории человечества, чтобы каждый, без обучения мастерству, мог творить» (37 - 22)*.

Но, позвольте, что же ждет нас в XXI веке, если сегодня практически каждый может взять в руки автоматическую камеру и сразу же начать снимать. «Вы только нажмите на кнопку, — обещает фирма "Кодак", — мы сделаем все остальное». При чем снимки, которые ему, каждому, напечатают в лаборатории, будут выглядеть в точности как настоящие. Да и чем он отличается от фотографа-профессионала, который снимает такой же камерой и ходит в ту же лабораторию?

Люди перестали приглашать профессионалов на свои семейные торжества или похороны, летопись своей жизни они ведут отныне сами.

Если раньше учиться фотографировать нужно было многие годы, сегодня из трех китов, на которых всегда держалась фотография — съемка, обработка пленки и печать, остался один. Даже профессионалы предпочитают проявлять и печатать в лаборатории, тем более что снимают практически все на цветную пленку.

Причем время «умеющих снимать», по всей видимости, кончилось, снимать сегодня умеют все, потому что «умет» сама камера. Количество настоящих фотографов, естественно, не увеличилось и увеличиться не может, зато количество средних, полупрофессионалов возросло необыкновенно. Они со своей «умной» камерой берутся за любую работу, и, соответственно, уровень фотографии в периодических изданиях и на выставках опустился до среднего и ниже.

Но тогда что же такое настоящий фотограф, что он умеет, чего не могут сделать другие? И еще более сложный вопрос: а что такое талант фотографа, в чем он проявляется?

Можно предложить новую триаду: умение осмысленно работать с камерой, умение видеть и умение образительно мыслить. Причем первое условие есть не что иное, как способность быть умнее своей камеры. А можно иначе: умение замечать, умение понимать и умение строить.

Ну, а сама фотография с появлением новых камер и новых технологий, цифровых и компьютерных, безусловно, изменится.

* Здесь и далее: первая цифра в скобке - номер книги в списке литературы, вторая - номер страницы.

Развитие фототехники неизбежно приведет к тому, что фотокамера станет неслышной и невидимой. На пиджаках и кофточках появится еще одна пуговица-фотоаппарат, который снимет все, что угодно, достаточно моргнуть глазом или пожать плечами. Страшно будет жить в этом оруэлловском мире, где все снимают всех, но никто об этом не подозревает, где невозможно спрятаться от всевидящего ока, убрать с лица маску и побыть самим собой.

Сегодня люди иногда протестуют, когда их фотографируют, во многих странах человек имеет право запретить «снимать» с него изображение, никто не вправе вторгаться в его личную жизнь без его согласия. И пока еще фотокамера выдает себя размерами и звуком.

Цениться будет то, что простой любитель сделать не сможет несмотря на все совершенство аппаратуры. Все же остальное — редкие явления природы, редкие непредсказуемые события, эта область станет частью именно любительской фотографии. Здесь вездесущие любители одержат верх благодаря своему огромному количеству. Надо думать, что первые снимки прилетевших инопланетян сделают те же фотолюбители.

Доступность и относительная простота манипулирования с фотографическим изображением в компьютере, в конце концов, могут обесценить многие фотографические жанры.

Первое — это фотографические анекдоты и карикатуры, всякого рода смешные искажения и сочетания, которые с легкостью производит компьютер.

Второе — снимки-совпадения. Например, был когда-то такой снимок — необыкновенная удача репортера: снят мост, по нему идет поезд, под мостом — машина, а над ними — самолет. Понятно, что сегодня этим никого не удивишь, ибо можно добавить снизу реку, в ней будет плыть подводная лодка, ну, а в окошке лодки, конечно, сам автор монтажа.

Монтажная фотография, естественно, переходит целиком к компьютерному способу. Золотой век фотомонтажа кончился, хотя всегда имелись сомнения, фотография ли это, у фотомонтажа были свои вершины и свои титаны.

В компьютерных возможностях трансформации изображения, собственно, нет ничего нового. Практически все то же самое можно сделать и чисто фотографически: маскирование при печати, оптический фотомонтаж и коллаж, соляризация (создание контурных линий), изогелия (разделение изображения на 3-4 тона), фотобарельеф и засветка (заливка одним тоном) и т. д., правда, на освоение этих техник уходят годы труда.

Другое дело — доступность метода. Конечно же, компьютерных фотографий, равных по силе фотографиям поляка Эдварда Хартвига, или фотомонтажам американца Джерри Улсмана, или непревзойденным монтажам литовца Витаса Луцкуса, основанным на соединении старинной и современной фотографии, больше не станет — наоборот, те редкие шедевры, которые все-таки создадут талантливые дизайнеры, просто утонут в море дешевых трюков.

Коренным образом изменится студийная постановочная фотография — портрет, натюрморт. Изображение с цифровой камеры поступает на монитор в готовом виде. Больше не будет волнующих сюрпризов на фото пленке.

Традиционную фотографию можно рассматривать как игру, это некая процедура с отложенным результатом. Предварительно определяются место и условия съемки, потом делается ход — нажимается кнопка затвора. Но в результате ничего видимого не происходит: снимок может вообще не получиться (проигрыш); может получиться как ожидалось (выигрыш); но в исключительных случаях может получиться и то, что не предвиделось совсем и превосходит все ожидания (крупный выигрыш). Пленку еще нужно проявить, высушить, затем напечатать.

И в течение всего этого процесса фотограф испытывает весь комплекс ощущений азартного игрока: ожидание, волнение, разочарование, радость. Потом это повторится еще раз при печати.

В видоискателе дальномерной камеры мы вообще видим не плоское изображение, а сам объект съемки, и не знаем в точности, что получится на пленке в зависимости от диафрагмы (глубина резкости) и выдержки (нерезкость, смазка). Игра остается.

В зеркальной камере мы, казалось бы, видим изображение на матовом стекле, это и есть будущий кадр. Однако открытая диафрагма при наводке на резкость, невозможность увидеть сам момент съемки и эффекты длительной выдержки опять-таки не позволяют нам предсказать результат, он может быть неожиданным, снова присутствует элемент игры. В цифровой фотографии все это выглядит по-другому, результат появляется на дисплее сразу же (или почти сразу, эта проблема будет решена), любые изменения цвета, света, композиции немедленно реализуются. Все решается в один момент и никаких сюрпризов. Элемент игры значительно меньше (кроме репортажной съемки, когда на дисплей просто некогда смотреть).

Вместе с тем, «цифра» не только облегчает работу фоторепортера, но и в значительной степени способна обесценить творчество при съемке. Ведь фотограф, работая с цифровой камерой, не теряет времени на перезарядку пленки, он вообще не ограничен больше количеством кадров, которые снимает на событии. И теперь он приносит со съемки не одну-две пленки, как раньше, а несколько сотен кадров, тем более, что можно снимать сериями, не отрывая пальца от кнопки.

Репортер перестраховывается, надеется не столько на свое умение и мастерство, как на то, что из этих сотен кадров можно будет выбрать несколько нужных. Но тогда не обязательно ждать выразительного момента, думать о кульминации или искать смысловую деталь, теряя на это время.

Похоже, сбылась мечта многих поколений недалеких фотографов: «Если бы у меня была профессиональная кинокамера, я бы выбрал на пленке такие кадры. Берегись Брессон!».

И дело даже не в том, что нужный момент вполне может оказаться между двумя кинокадрами. Дело в другом — в самой основе работы фотографа. Без того необыкновенного напряжения при съемке, когда фотограф должен все видеть и все замечать, переживать ход события всеми своими нервами и в то же время быть готовым в любой момент откликнуться на происходящее, причем, откликнуться адекватно, используя все средства выразительности, — без этого фантастического напряжения, которое испытывает настоящий мастер на съемке, настоящих, уникальных фотографий просто не появится.

Будут неожиданные (игра!), будут подсмотренные, разоблачительные снимки (случайный жест или произвольная мимика персонажа), но выстраданных, рожденных не количеством снятых кадров, а мастерством фотографа, силой его проникновения в смысл происходящего, в конце концов его нервами и затратами энергии, — не будет или будет гораздо меньше.

Отрицать прогресс нелепо. И все же... Мы не будем вспоминать старые времена, когда художник сам растирал краски и готовил холст. Или же когда это проделывал ученик, которому долгие годы не разрешалось рисовать ничего, кроме птичьих лапок. Или же когда фотограф сам поливал эмульсию на пластинки, а потом рассматривал перевернутое изображение на матовом стекле складной камеры.

Времена эти прошли. По всей видимости, они были плохие и неправильные, даже странно, что столько великих картин и фотографий было сделано именно тогда.

Но вот совсем еще недавно фотограф сам проявлял и печатал снимки, более того, для многих печать была чуть ли не главной составляющей творческого процесса.

Фотография без авторской печати — все равно, что музыка без исполнения. Негатив — это только ноты, а творческая печать — интерпретация исполнителя, часто даже не самого фотографа, а профессионала-печатника.

Работа с файлом после съемки — это тоже как бы печать, но то, что при обычной печати было невозможным (убрать дерево или человека), здесь легко и доступно. А значит, возможностей больше, больше соблазнов, и следовательно, больше греха, если под «грехом» понимать надуманные, невнятные фотографии в результате.

Проблема не в том, чтобы научиться виртуозно работать на компьютере. В конце концов, можно позвать на помощь специалиста. Проблема в другом — научиться видеть. Сначала видеть при съемке, а потом уже — увидеть, оценить результат при печати. Но видеть не изображаемое сквозь бумагу, не смысл запечатленного события или ситуации, а само изображение, причем видеть обобщенно, то есть забыв на время о самой ситуации или событии. А это не меньшее искусство, для многих даже более трудное, чем умение находить в реальности интересное, необычное и красивое.

Ну а человек, который никогда не видел, как на бумаге в проявителе возникает изображение, — все же не фотограф, а нажимальщик кнопок.

Что касается репортажной фотографии, в частности фотожурналистики, то она, чтобы выиграть соревнование с новыми средствами электронной коммуникации, имеет единственный шанс — стать более емкой и содержательной, более точной и, безусловно, более образной. По крайней мере, сегодня лучше верить в это, чем ждать конца фотографического света. Электронные СМИ дают новости в реальном времени, а фотография фиксирует всего один момент в прошлом времени. В этом ее слабость, но в этом же и сила, если момент этот неповторимо уникален, а кадр художественно организован и максимально выразителен.

Другой процесс — упрощение визуального языка в СМИ. Еще живо знаменитое «народ этого не поймет». С другой стороны, народ, листая популярный журнал, действительно хочет отдыхать.

Но вместе с тем есть и будут издания для думающих читателей, есть серьезные, аналитические статьи, им необходима настоящая, умная фотография, хотя сегодня, нужно признать, она не востребована в России, это объясняется низкой пока еще фотографической культурой и отсутствием специалистов-фоторедакторов.

На Западе многие говорят о кризисе репортажной фотографии, однако всякий кризис когда-нибудь заканчивается. Интересно, что нечто подобное происходило с книгой, ей предрекали полное исчезновение в связи с появлением телевидения и развитием визуального языка (а сегодня к этому добавляется еще и компьютер). И что же? Ничего страшного не случилось — книга остается жить.

Но то же самое с уверенностью можно сказать и о фотографии.

Что бы ни случилось с фотографией в будущем, будет ли она цифровой, электронной или какой-то другой, независимо от этого вопросы организации изображения в кадре останутся самыми важными для фотографа или оператора камеры, если он будет так называться. Какой бы умной ни была его камера, она не решит самостоятельно всех тех задач, которые возникают и будут возникать всякий раз, когда человек смотрит на окружающий мир через видоискатель и решает, что «взять» в кадр, какие детали необходимы (и их следует выделить), а какие лишние (их желательно убрать или, по крайней мере, приглушить), сочетание каких именно деталей несет в себе смысл, как этот смысл усилить

или ослабить и прочее, и прочее. Решать это должен всякий раз человек, управляющий камерой, а для того, чтобы решить эти проблемы, он должен владеть композицией, которой посвящена в основном данная книга.

Книги, которые стоит читать

Для первого знакомства с фотокомпозицией рекомендуются книги Л. Дыко: «Основы композиции в фотографии», «Беседы о фотомастерстве», а также «Фотокомпозиция» (совместно с А. Головной).

Работа «Творческая фотография» Морозова — увлекательный рассказ о возникновении и истории фотографии.

Для тех, кто интересуется изобразительным искусством, советуем прочитать для начала «Искусство видеть» С. Даниэля, по вопросам композиции — «Композиция в живописи» М. Алпатова.

Самые важные вопросы теории изобразительного искусства изложены в исследовании Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

И, наконец, уже более сложная «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма будет интересна психологам и искусствоведам. Это исследование в свое время произвело на автора огромное впечатление, некоторые идеи взяты из этого труда или возникли благодаря ему.

Самым настойчивым можно рекомендовать «Психологию искусства» Л. Выготского, а также статьи по философии искусства П. Флоренского. Эти работы настолько глубоки, что их можно читать всю жизнь.

Хороших изданий по фотографии, к сожалению, мало, если не считать тех, в которых рассматривается техника фотографии, рекламная или портретная съемка. Можно посоветовать первую, посвященную фотографии, главу из неувядающей книги З. Кракауэра «Теория фильма».

Психологам и социологам, интересующимся фотографией, стоит прочитать полемическую и умную «On Photography» американки Susan Sontag, к сожалению, не переведенную пока на русский язык.

Много интересного можно найти в статьях и работах человека, которого, без всякого сомнения, можно назвать одним из величайших умов в нашей культуре, — С. Эйзенштейна. Прежде всего это работы по композиции кадра и теории монтажа.

Автор выражает свою благодарность всем читателям, прочитавшим книгу и сделавшим свои замечания. Автор благодарит Л. Е. Гусева, взявшего на себя смелость издать, а потом и переиздать эту книгу, а также всех друзей, помогавших ему при подготовке нового издания, в особенности О. Г. Шляпникову, С. Л. Бобкова и А. В. Турусова. Особая благодарность В. А. Жарову, без которого книга не была бы написана, а также жене Елене, которая за те 20 лет, пока автор писал свою книгу, ни разу (ну, почти ни разу) не спросила, сколько ему за это заплатят.

ЧАСТЬ 1

ОСНОВЫ

КОМПОЗИЦИИ

Композиция — это независимая от изображаемого жизнь изображения. Это внутренний диалог, который ведут отдельные компоненты, диалог неслышимый и не для всех видимый. Композиционное изображение живое, его можно уничтожить, если что-либо подвинуть или убрать совсем.

ВВЕДЕНИЕ ФОТОГРАФИЯ КАК КОМПОЗИЦИЯ

«Композиция (лат. compositio) — сочинение, составление, связь.

В литературе и изобразительных искусствах — построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующее единое целое».

Словарь иностранных слов

Любой фотографический аппарат имеет видоискатель. Как бы ни был он устроен, по сути, это прямоугольная рамка, которую фотограф держит перед глазом, выбирая кадр. Так же и художники применяют рамку при работе на пленэре. Что ищет художник, выбирая свой «кадр» в природе? Какую-то выразительную композицию, удачное сочетание деталей или цветов — все то, что стоит запомнить.

Конечно же, подавляющее большинство фотографов использует рамку видоискателя в качестве прицела, чтобы навести камеру на то, что их интересует. При этом ни фон, ни окружающие детали не принимаются во внимание. В английском языке слово shoot имеет два значения: стрелять и снимать.

Настоящая же работа с камерой совершенно другая — это строительство кадра, организация его. Фотограф стремится к тому, чтобы в кадр не попало ничего лишнего. Он обдуманно выбирает детали будущего снимка, ищет смысл в их сочетании и положении, компоует их, добиваясь выразительности, стремясь наполнить кадр вполне определенным содержанием. Композицию и выразительность художник находит также в самой реальности, но фотографу труднее, он не может синтезировать свою картину из отдельных наблюдений, а должен найти ее целиком.

Так работает фотограф думающий, творческий, понимающий, что фотография — это некое высказывание, смысл которого должен быть «прочитан» зрителем. Каждое высказывание, сообщение должно быть оформлено, организовано. К примеру, набор произвольных слов без правил грамматики и пунктуации не будет содержать практически никакой информации. То же самое касается и высказывания визуального — фотографии. «Форма — единственное, что делает их (визуальные сообщения — А. Л.) доступными разуму» (Р. Арн-хейм, 5 - 258). Поэтому главное в ней должно быть выделено (ударения, восклицательные знаки), ее части необходимо должны быть связаны (синтаксис), оно, высказывание, имеет начало и конец, значимая деталь подобна придаточному предложению и так далее.

А вот точка зрения великого фотографа: «Для меня форма давно уже неотделима от содержания. Именно форма является той пластической структурой, благодаря которой наши чувства и взгляды становятся конкретными и осязаемыми» (А. Картье-Брессон, 53).

В любом сочетании объектов реальности глаз стремится отыскать организацию, какой-либо порядок, закономерность, будь то камни на земле, трещины в штукатурке, облака в небе или люди на улице. И более всего в том случае, когда это не сама безграничная реальность, а всего лишь изображение крохотной ее части на прямоугольнике фотографии.

Итак, можно утверждать, что фотографическому способу изображения присуща композиционность. Рамка видоискателя, рамка кадра на пленке, прямоугольный обрез бумаги — все это границы той части реальности, которая на фотографии изображена.

Включая в кадр определенные объекты и отвергая другие, определяя отношения между выбранными объектами, фотограф строит не что иное, как композицию, которая выражала бы нужный ему смысл. Рамка кадра — это граница, разделяющая важное и неважное, существенное для смысла и несущественное. Кадр — ограниченная вырезка из целого — сразу приобретает совершенно иной статус. Он выделен для рассматривания, для понимания, для сравнения частей и т. д. и т. п.

Перед нами особая реальность, время в ней остановилось раз и навсегда. Мы ищем смысл в случившемся.

Взяв в кадр две детали — портрет женщины в витрине и мужчину, склонившегося перед ней, фотограф тем самым обращает внимание на их схожесть (белые формы и их очертания). Выделенные из окружающего, на фотографии они взаимодействуют друг с другом определенным образом, вызывая к жизни вполне конкретные ощущения и ассоциации (илл. 1; см. также с. 73)*.

Ограничение, сужение зрительного поля воспринимается как привлечение внимания к тому, что происходит, — не только буквально, но и на пластическом уровне. «Выделение материала на фото ведет к единству каждого фото, к особой тесноте соотношения всех предметов или элементов одного предмета внутри фото. В результате этого внутреннего единства соотношения между предметами или внутри предмета — между его элементами — перераспределяются. Предметы деформируются» (Ю. Тынянов, 41 - 335).

Однако простого включения деталей в кадр недостаточно для того, чтобы между ними пробежала искра смысла.

Во-первых, необходимо заставить глаз их заметить, а для этого детали должны быть выделены зрительно, чтобы они не потерялись среди других.

Во-вторых, нужно установить какие-то изобразительные отношения между ними, связать их определенным образом. Это заставит нас поверить в закономерность, неслучайность такого соединения, заставит искать и находить в нем смысл.

И, в-третьих, добиться целостности, завершенности композиции. Это особый, изолированный мир, который рамой начинается и рамой заканчивается, он не нуждается в том, что находится за ее пределами.

Все это усилит как тесноту соотношений, о которой говорил Ю. Тынянов, так и смысл этих соотношений, возможно, даже такой, который не просматривается в реальности и существует только в изображении.



1**

* Страница, на которой эта фотография будет рассмотрена еще раз, но уже в другом качестве.

** Фотография без подписи — автора.

Рама — это знак картины как цельного замкнутого мира внутри, все необходимое и ничего лишнего. Это «...средство упорядочения и выразительности» (М. Шапиро, 45 - 142). Или точнее: «...все, что попадает в поле, ограниченное рамой, может быть воспринято и зачастую действительно воспринимается как изображение, как картина» (С. Даниэль, 16 - 74).

Молодое искусство фотографии (160 лет не возраст для серьезного искусства) за время своего развития прошло довольно противоречивый путь. Сначала фотография изо всех сил доказывала, что она ничем не хуже живописи и графики. Появились нерезкие объективы, «благородные» методы печати и т. д.

«Считавшееся когда-то необходимым и совершенно оправданным "обволакивание" документальной природы "оболочкой художественности", "радующей глаз" давно воспринимается как искусственность, надуманность, украшательство, совершенно не нужное репортажному снимку» (С- Морозов, 51).

Прошло время, появились новые материалы и камеры, возникла моментальная, репортажная фотография, бурно развивается искусство кино. Фотография перестает стыдиться своей документальной природы, наоборот, документальность становится первым и единственным ее достоинством. В начале XX века теоретики новой фотографии так стремились откеститься от живописи, что вместе с водой выплеснули и ребенка — язык изображения, основу всякого изобразительного искусства. И сегодня фотографию часто называют техническим искусством, не имеющим ничего общего с классическими, традиционными искусствами, помещая ее где-то рядом с искусством телевидения.

В XX веке фотография становится самым прогрессивным искусством. Живопись заимствует у нее многое из того, что не присуще ей самой. Современные художники широко используют фотографию в своих целях, правда, из всех ее возможностей выбирает чаще всего одну — протокольную фиксацию. Сюрреализм прямо обращается к фотографии. Отдельные течения в живописи, например, гиперреализм, буквально используют специфические средства фотографической выразительности.

Фотографию часто рассматривают с точки зрения ее технической природы, забывая о главном — конечном результате.

Конечный же результат всего фотографического процесса, каким бы он, этот процесс, ни был — это плоское изображение на фотобумаге, бумаге для принтера, мониторе, предназначенное для длительного рассматривания. Конечно, фотография — изображение действительности, реальности. Конечно, это самое близкое, самое точное ее отражение, самое «объективное», ибо реальность изображает как бы самое себя при помощи объектива. Все это правильно, все так.

Фотография — это действительно новое средство изображения реальности на плоской поверхности, гораздо в большей степени похожее на саму эту реальность, нежели живопись и графика. Похожее — да, но никак не тождественное. Это совсем не изображение собаки при помощи самой собаки (как считал С. Образцов). Собака в жизни и ее изображение на фотобумаге не только не совпадают во всем многообразии цветов, форм, запахов, осязательных, двигательных ощущений и всего прочего, но зачастую совершенно не похожи. Изображение собаки, знак собаки, иногда с трудом поддается расшифровке (илл. 2). Говорить о тождественности объекта и изображения, о слепке с натуры, о буквальном переносе реальности на фотобумагу нет никаких оснований.

Черно-белое изображение, лишенное цвета, — точно такая же условность, как графика. Интересно, что иной рисунок или



2

чертеж дает гораздо более точное представление о предмете, чем фотография. Например, чертеж показывает его внутреннее устройство. В подлинность фотографии, пусть самой плохой техникой, мы верим больше. Практически всегда мы можем отличить фотографическое изображение от нарисованного. И все же мера условности, зазор между изображаемым и изображением, имеется и в фотографии. Там, где есть такая условность, существует пространство для творчества и искусства.

Итак, фотография — это плоское неподвижное изображение. Уже только поэтому она воспринимается в некотором отношении так же, как плоский рисунок или картина. Этому способствует опыт восприятия современным человеком всего нарисованного или написанного красками. Иногда зрителю в каком-то смысле просто безразлично, чем создано изображение: фотоэмульсией, карандашом или красками. При этом, безусловно, имеется специфика восприятия фотографии, но касается она, главным образом, самого поверхностного ее слоя — сугубо информативного.

Если же взять следующие уровни: пластический, художественный, образный, — то отличие это становится еще меньшим и в меньшей степени влияет, скажем, на восприятие цельности изображения, точности отношений или поэтичности метафоры. Изображение нарисованное и полученное фотографически воздействует одинаково, если речь идет о восприятии формы.

Поверхностный, информативный или фабульный уровень восприятия имеется и в живописи. Кстати говоря, многие зрители дальше него и не пробираются. Парадокс в том, что о картине часто говорят «как фотография», а о фотографии — «как картина».

Фотография может быть картиной, а нечто написанное красками — картиной не быть. Фотография со всеми своими отличиями — такое же плоское и неподвижное изображение реального мира, как и произведения графики или живописи.

«Фотография — это то, чем становятся живопись, композиция, пластический ритм, геометрия, размещенные в считанных долях секунды» (А. Картье-Брессон, 50 - 8).

А потому фотографическая композиция при всех своих отличиях имеет ту же природу восприятия, что и композиция в изобразительном искусстве.

И все же не всякая чисто фотографическая ситуация возможна в живописи. Фотография — это событие, длящееся всего один момент. Поэтому разного рода случайные совпадения в ней не просто реальны, но в отдельных случаях не лишены смысла.

Фотограф может найти такую точку (лечь на пол или влезть на шкаф), что губы одного человека в какой-то момент будут касаться уха другого, хотя в реальности ничего такого не происходило, это результат одноглазого видения объекта. И на снимке получится, что первый как будто шепчет что-то второму на ухо.

Отметим, что в живописи такое просто недопустимо, это было бы большой натяжкой. Живопись изображает длительное, если не вечное, поэтому понятие «момент» в живописи не распространяется на отрезок времени в одну сотую секунды, это не ее диапазон.

Фотографию можно называть или не называть искусством специальным, особенным, техническим или каким угодно другим, это дела не меняет. Фотография была и остается прежде всего изображением на плоскости с теми же особенностями психофизиологии восприятия. Первые десятки лет фотография училась у живописи и слепо ей подражала. И только впоследствии, осмыслив свой собственный путь, фотография смогла перенять у изобразительного искусства то, что для нее наиболее органично. У фотографии свой язык и своя композиция.

В какие-то времена в живописи использовалось всего несколько композиционных схем — композиция в овале, треугольнике

и тому подобное. Живую, не придуманную композицию художники искали в природе.

Леонардо да Винчи предлагал «...новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Рассматривай стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, самым различным образом украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола: в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз и посмотреть на пятна на стене, или на пепел костра, или на облака, или на грязь, или на другие подобные же места, в которых, если хорошенько их рассмотреть, найдешь удивительнейшие находки...» (25 - 88).

Но разве не тем же самым занимается фотография с ее вечными поисками всего необычного и значимого в реальности, с ее уникальной способностью находить выразительность в одном остановленном мгновении? Фотография не просто тяготеет к композиции, она предоставляет фотографу практически неограниченные возможности для самого настоящего композиционного творчества.

И в целом фотографию можно представить как визуальную энциклопедию композиционных форм, спонтанно возникающих и разрушающихся в окружающей нас зримой реальности (илл. 3).

Всякая ли фотография имеет композицию? Если под композицией понимать осмысленное расположение материала, имеющее вдобавок определенные цели (гармония, цельность, содержательность), тогда случайное, непредсказуемое расположение деталей в подавляющем большинстве фотографий никак не может называться композицией.

Композиция — это совершенно определенная организация изображения в кадре, организация, которая решает некую сверхзадачу. Поэтому в большинстве случаев правильнее говорить о компоновке.

Компоновка — распределение предметов и фигур в кадре — решает более простую задачу заполнения плоскости изображения, элементарное выделение главного, равновесие компонентов.

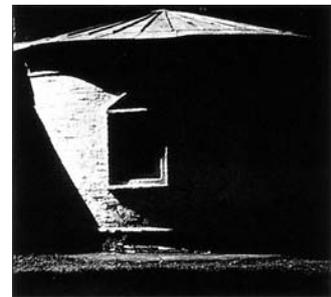
Некоторые снимки имеют кажущуюся композицию — когда линии, тональные формы случайно образуют некий геометрический узор, претендующий на выразительность. Это как бы псевдокомпозиция — тот случай, когда подобный сюжет может быть решен композиционно, но над ним надо работать и работать, одного случайного кадра недостаточно (илл. 4).

А возможна ли антикомпозиция, то есть нарушение всех и всяческих общепринятых правил? Конечно, но если нарушение композиции оправданно и приводит к новому смыслу, то это тоже композиция! Другого языка у художественной фотографии просто нет. Часто отказ от композиции обманчив, ведь говорят, что изобразить хаос, беспорядок можно только композиционными средствами, а диссонанс обнаруживается благодаря существованию гармонии.

Например, в живописи была невозможна композиция, когда вертикаль делит «кадр» ровно пополам. И был кто-то, кто впервые построил таким образом фотокадр. Сегодня мы привыкли к такому построению.



3. Анри Картье-Брессон «Инь и Янь в течении японской реки»



4. Валерий Родин

Так что иногда фотограф осознанно отказывается от каких-то композиционных норм или правил во имя новой выразительности. То есть, отказавшись от общепринятых приемов, он открывает свои, новые приемы, которые, если фотограф талантлив, со временем станут нормой. Так и в литературе периодически появляются писатели, которые пишут «неправильно». Понятно, что это нарушение не ради разрушения, но ради соидания.

(Примечание 1)

Вообще же основной закон композиции таков: композиция зависит от сюжета и задачи. В каждой новой работе необходимо открывать новые композиционные приемы, которые сработают только в этом случае и бесполезны для всех остальных.

Очень редко бывает и так, что композиция складывается как бы сама собой, почти без участия фотографа. Пример: случайный спуск затвора. Лучший пример: когда фотограф перезаряжает пленку и прощелкивает несколько кадров. Иногда эти незапланированные первые кадры на пленке бывают просто удивительными, хотя фотограф не видел, куда был направлен аппарат и, естественно, не мог даже предположить, что получится в результате (илл. 5).

(Примечание 2)

Или другой вариант: фотограф следит за какой-то частной деталью, но никак не за целым. Вообще говоря, следить за целым почти не реально, например, в кадре десятки людей, оценить выражение лица главного героя в центре кадра и одновременно с этим фазы движений прохожих на дальнем плане физически невозможно.

Но вот негатив проявлен, и — о чудо! — все складывается одно к одному, и выражение лица поймано, и второстепенные персонажи работают так, что лучше не придумаешь.

Эта композиция, этот кадр созданы самой реальностью и, по сути, являются игрой природы. Точно так же морской прибор иногда оставляет на песке удивительную «картину» из камней, воды и пены, которую, впрочем, тут же уничтожает. Может быть, на счастье, на берегу находится фотограф, который снимает свою девушку, выходящую из воды. Так вот он-то и запечатлеет совершенно случайно тот неповторимый узор на песке. А потом, когда будет печатать, отрежет 5 узор и оставит девушку.

И, наконец, последний вариант: фотограф снимает осмысленно, отбирает. Даже в этом случае ему нужно сделать сотни, если не тысячи кадров, чтобы выбрать из них, если повезет, уникальный. Во-первых, оценить картинку сразу, за те доли секунды, которые отпущены фотографу, практически невозможно, для этого нужно несоизмеримо большее время. А во-вторых, сама природа может создать нечто такое, что гораздо выше, умнее, тоньше, чем уровень понимания самого лучшего фотографа. Одно дело, если такой кадр зафиксирован на пленке, и потом, через длительное время, будет оценен по достоинству, не обязательно даже самим автором. А другое, если фотограф пропустил такой подарок судьбы, не снял его или же снял и выкинул как неудачный или ни на что не похожий.

Фотограф снял своих близких, деда и бабу, на память, для себя. Получилось, однако, то, чего он не мог предположить и поначалу сам не оценил — фотография удивительной силы, размышление о жизни и судьбе. Больше такого случая в его жизни не было (илл. 6; см. также с. 237).

Элементарная композиция (например, выделение главного) необходима, конечно, репортажной фотографии, в частности, фотожурналистике. Но так ли необходима



5

ей композиция, так сказать, в полном объеме, с ее тонкими отношениями гармонии, соразмерности и пропорциональности, единства и цельности, со всем богатством ее нюансов?

Конечно, совершенство композиции первоначально несвойственно было фотографии. Ее задача информировать и документировать. Необходимость в композиции возникла потом, когда фотография решила доказать, что она не хуже живописи и может создавать «картины», чем она довольно долго и занималась.

Впоследствии фотография объявила главными своими ценностями документальность и точность изображения, и композиция вновь оказалась ненужной. Многим композиция в фотографии казалась и сегодня кажется чем-то необязательным, вроде украшения на платье.

«Чем объективно точнее передает картина или скульптура действительность, тем ничтожнее она в художественном отношении, потому что действительность, как бы красива она ни была, художественностью быть не может», — писал «Вестник фотографии» в 1912 году (48 - 10).

В самом деле, откуда в реальности законченная композиция, кто и когда ее видел, пока фотография не доказала нам и самой себе, что такое возможно? И фотография сделала это, она нашла художественность в действительности, не копируя больше приемов живописной композиции. Времена прямого подражания живописи или графике прошли. И сегодня, наоборот, можно обнаружить картины, которые по сути своей, по видению гораздо больше похожи на фотографии, чем на живописные полотна (илл. 7 -10).

Взгляд мальчика в «объектив» на первой картине, ракурсное увеличение рук на второй, несвойственное живописи положение столба в центре третьей, и, наконец, полная документальность городского пейзажа в четвертой, — все это принадлежит именно фотографии.

Непосвященный зритель во все века оценивал произведение художника с точки зрения его «похожести», «точности» рисунка или «живого» изображения деталей. Отсюда и легенда о воробьях, которые пытаются клевать нарисованный виноград.

От ложной задачи похожести живопись освобождалась веками (хотя бывали и ре-



6. Николай Смилык



7



8



9



10

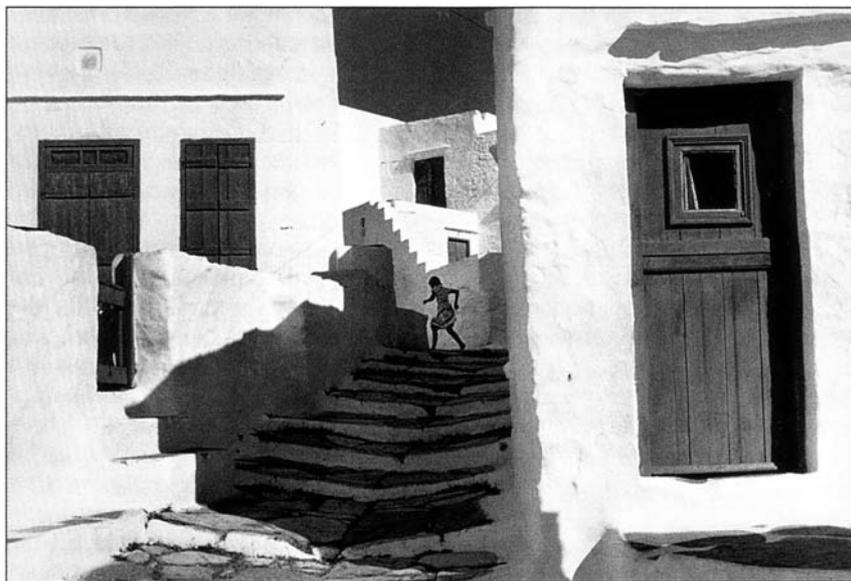
цидивы — изобретение центральной перспективы, которая как раз и направлена на создание идеальной иллюзии трехмерного пространства картины). И, как считают многие, помогла ей в этом фотография в конце XIX века. Это чисто техническое изобретение, аттракцион вроде кинематографа в его начальный период, со временем преодолело свой комплекс неполноценности и, сумев обратить собственные врожденные недостатки в достоинства, стало чуть ли не центральным искусством XX века.

Похожесть, точность во всех деталях перестали считать достоинством живописца. Живопись отказывается от буквальной схожести. Кроме того, она вновь после веков господства центральной перспективы вернулась к видению двумя глазами, оставив одноглазое зрение фотографии.

На первый взгляд, искусство не является чем-то необходимым или обязательным в практической жизни. К тому же зачастую оно ставит перед собой буквально неразрешимые задачи: выражение духовного содержания, чувства, мысли или идеи. И в этом истинная его цель. Живопись, вместо того чтобы правильно и красиво изображать предметы, «развеществляет изображаемое» (И. Фолькельт, 11-61) или изображает не сами предметы, а зачем-то «дырки» между ними — контрформы.

Но способна ли фотография на это? Конечно! И тому есть множество примеров. Притом что фотография в целом остается средством документации и выполняет служебную роль, малая ее часть — фотография художественная — именно этим и занимается.

Она находит совершенную композицию там, где ее найти очень трудно, — в реальности. И если композиция — это душа искусства, то художественная фотография также имеет душу, а потому способна выражать духовные ценности и быть подлинным искусством (илл. 11; см. также с. 180).



11. Анри Картье-Брессон

ОТСТУПЛЕНИЕ 1

ОБ УСТРОЙСТВЕ ГЛАЗА

Отросток мозга. Процесс видения и распознавания зрительных образов очень сложен, далеко не все еще ясно ученым, многие вопросы ждут своего решения по сей день. Но одно можно сказать наверняка: видим мы глазами, а осмысливаем увиденное мозгом. Глаз — это часть мозга, выдвинутая вперед. Зрение возможно только при наличии быстродействующего анализатора, способного ориентироваться во всем случайном и избыточном, что доставляет глаз, распознавать в этом знакомые очертания, формы и расположения, извлекать из своей памяти существенные признаки, сопоставлять их всякий раз со вновь встретившимся объектом. Этим (и не только) занимается хозяин глаза — человеческий мозг.

Глаз, к примеру, как и всякая собирающая линза, дает на сетчатке перевернутое изображение окружающего. В свое время это открытие ошеломило ученых. Почему же в таком случае мы не видим мир вверх ногами? Однажды провели такой эксперимент. Человеку надели очки с оборачивающими призмами, и мир для него стал с ног на голову. Но уже через несколько дней все вернулось на свои привычные места. Когда очки сняли — ситуация повторилась. Толь ко время возвращения к норме заняло теперь уже несколько часов.

Когда-то исследователи думали, что позади глаза сидит этакий маленький человек-гомункулус и сообщает о картине, разворачивающейся перед ним. Позднее возникло предположение, что сам мозг компенсирует каким-то образом перевернутое изображение и все становится на свои места. На самом деле, конечно, это не так, ведь в мозгу человека нет экрана, на котором нервные импульсы от отдельных рецепторов строили бы действительное изображение объектов реального мира. Мозг анализирует изображение на сетчатке, но используемые для этого процессы носят отнюдь не оптический характер. Нервные импульсы мозг получает в виде электрических сигналов, действие его, скорее, напоминает работу компьютера, только невообразимо сложной и пока не известной людям конструкции. Более того, возможно, мозг получает информацию именно в момент смены картинки.

Самый совершенный фотоаппарат. Среди всех приборов, созданных человеком по образцу какой-то части человеческого тела, нет большего подобия, чем сходство

между глазом и фотоаппаратом. Хотя изобретатели аппарата не копировали буквально устройство глаза.

Английский ученый Дж. Уолд пишет, что за истекшие годы многое стало понятным в области зрения благодаря фотоаппарату, но мало в фотографии благодаря глазу. Сегодня каждый школьник знает, что глаз подобен фотоаппарату. И в том и в другом случае линза проецирует перевернутое изображение на светочувствительную поверхность — пленку в фотоаппарате и сетчатку в глазу. Глаз, как и фотоаппарат, регулирует количество поступающего света при помощи диафрагмы (диаметр зрачка). Оба имеют внутреннюю поверхность, поглощающую рассеянный свет. Глаз фокусирует изображение при помощи изменения кривизны хрусталика в отличие от смещения объектива при наводке на резкость в фотоаппарате.

В условиях малой освещенности фотограф переходит на более чувствительную пленку, при этом зернистость значительно возрастает, а качество изображения ухудшается. Глаз переходит от колбочкового зрения к палочковому. Острота зрения также уменьшается. Колбочки меньше по размерам, каждая из них связана с мозгом отдельным волокном зрительного нерва, а более грубые палочки «подключены» к мозгу большими группами. Возбуждение палочек дает ощущение только нейтрально серого цвета. Цвета в темноте мы различаем плохо. Кроме того, желтый хрусталик отсекает ультрафиолетовую часть спектра, то есть работает как фильтр.

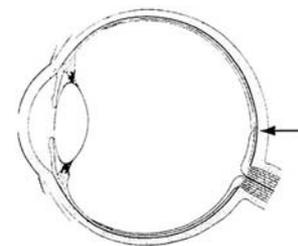
Центральная ямка сетчатки имеет размер меньше булавочной головки, примерно 0,5 мм (илл. 12, показана стрелкой), на ее долю приходится угол меньше 3 градусов при общем угле зрения 160 градусов (илл. 13; поле зрения левого глаза, виден кончик носа). Зато центральная ямка состоит из одних только колбочек, что позволяет различать самые мелкие детали. Собственно, взглянуть на какой-то предмет и означает повернуть глаз так, чтобы изображение попало на центральную ямку. Иногда различают конус четкого видения (2-3 градуса) и зрительный конус относительно четкого видения.

Наши глаза находятся в движении постоянно, и то, что секунду назад было расплывчатым, в следующее мгновение может стать отчетливым. Неподвижным глазом с расстояния 4 метров можно было бы одновременно рассмотреть только часть лица встречного человека, а человека целиком — с расстояния 48 метров, настолько мала центральная ямка резкого видения.

Известно также, что в каждый отдельный момент внимание наше может быть сосредоточено только на одной малой части всего поля зрения. Все же остальное, так называемое периферийное зрение, имеет в сознании совершенно другой статус. Так мы слышим зачастую шум многих голосов, но воспринимаем всего один разговор, нас интересующий.

В чем глаз значительно превосходит светочувствительные материалы, — это в способности к обнаружению самых малых источников света. Тут он не имеет себе равных. Если пробыть полчаса в полной темноте, глаза адаптируются к ней и даже едва видимый источник света обнаружат моментально. Для самой чувствительной пленки при этом потребуется как минимум двухчасовая выдержка, то есть свет от слабого источника в течение двух часов будет суммироваться фотоэмульсией. Порог раздражения палочек, которыми мы видим ночью, позволяет разглядеть обыкновенную свечу с расстояния нескольких десятков километров.

Точно так же незаменим глаз, когда речь идет о сравнении двух цветов, о нахождении отличий в их насыщенности и оттенках. Не зря ученые называют глаз самым совершенным оптиком. Ничто, ни один существующий прибор не может сравниться с ним в чувствительности и надежности.



12



13

Непростительные ошибки. Но, как ни странно, глаз, это великое творение природы, можно легко обмануть. И лучший пример тому — зрительные иллюзии, ошибки нашего видения. Эти явления известны очень давно, однако до сих пор нет ясного понимания причин их возникновения в том или ином случае. По всей видимости, в спор вступают несколько каких-то противоположных стимулов, и глаз не в состоянии сделать однозначный выбор.

Что вы видите на рисунке Е. Рубина — вазу или два профиля (илл. 14)? Присмотритесь повнимательней: поочередно появляется то одно, то другое, смысл картинка как бы переворачивается, пульсирует. Глаз никак не может решить, что же является в этом случае фигурой, а что фоном позади нее.

Куб Неккера дает иллюзию, связанную с неоднозначным восприятием пространства (илл. 15). При наблюдении фигура сама собой «переворачивается», одна объемная проекция сменяется другой. Мозг пробует оба варианта, не останавливаясь окончательно ни на одном из них.

Еще одна иллюзия Рубина. Глаз не в состоянии увидеть оба профиля в одной плоскости. Мы видим только один из них, а второй при этом становится фоном и уходит назад (илл. 16).

Все эти иллюзии зрения, а также великое множество других доказывают несовершенство нашего зрения, его исключительную внушаемость.

С другой стороны, это несовершенство, эта готовность глаза быть обманутым, дает нам возможность воспринимать объемно не только реальный мир, но и его изображение на плоскости. Восприятие плоского изображения как трехмерного по праву можно назвать одной из удивительнейших иллюзий, свойственных человеческому зрению.

Черная фигура на рисунке лежит в плоскости бумаги и вместе с тем имеет третье измерение, воспринимается в воображаемом пространстве (илл. 17).

(Примечание 3)

«Любая картина представляет собой перцептивный парадокс. Ведь всякий предмет является самим собой, и только картины имеют двойную природу и поэтому они — единственный в своем роде класс парадоксальных объектов. Никто, кроме человека, не способен создавать (а может быть, и воспринимать) картины и любые другие символы», — пишет психолог Ричард Грегори (14 - 8). И еще: «...но объект, видимый на картине, находится не там, где воспринимается плоскость картины, и при этом имеет совсем иные размеры и совсем иной объем» (14 - 57).

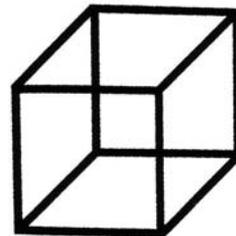
Рассмотрим илл. 18. Возникает ощущение наклонной поверхности земли, а плоскость страницы остается на месте. Изображение, ограниченное рамой, как бы уходит в глубину, получает третье измерение. Но в то же время мы прекрасно осознаем, что это иллюзия: перед нами страница книги, а не окно, за которым простирается уходящая вдаль поверхность.

«Картины ведут двойное существование. Прежде всего — это объекты как объекты, узоры на плоских листах бумаги, но в то же время глаз видит в них и совсем другие предметы. Узор состоит из пятен, линий, точек, мазков или фотографического зерна. Но эти же самые элементы складываются в лицо, дом, корабль среди бурного моря.

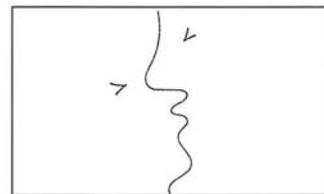
Картины — уникальный класс предметов, потому что они одновременно видны и сами по себе, и как нечто совсем иное, чем просто лист бумаги, на котором они нарисованы. Картины парадоксальны. Никакой объект не может находиться в двух местах одновременно, никакой объект не может быть одновременно двухмерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. Картина имеет совершенно определенный размер и в то же время она показывает истинную величину человеческого лица, здания или корабля. Картины — невозможный объект», — утверждает Р. Грегори (14 - 35).



14



15



16



17

Для того чтобы использовать кажущуюся глубину в фотографических снимках, научиться управлять ею, необходимо разобраться в причинах возникновения иллюзии пространства, понять, что заставляет глаз видеть плоское изображение объемным.

Очень важно отметить принципиальное отличие между восприятием пространственно неоднозначных оптических иллюзий, в которых мы видим попеременно то одно, то другое изображение, и восприятием картины. В случае картины мы одновременно (что очень важно) воспринимаем и плоскость носителя (холст, фотобумага), и предметы в пространстве.

В нас существуют как бы два различных восприятия реальности. Одно зрительное, чувственное, подсознательное. А второе, наоборот, сознательное, логическое.

В случае восприятия плоского изображения (картины или фотографии) можно считать объективным именно зрительное восприятие. Оно показывает то, что буквально изображено на картине: плоские геометрические фигуры, тональные и цветовые пятна. Логическое же восприятие видит в этих фигурах и пятнах не только трехмерное пространство, но и совершенно реальных людей, деревья, дома и облака. А если картинка воспринимается неоднозначно, виновато не зрительное восприятие, а сознание, которое не может найти выход из создавшейся ситуации, и потому или принимает оба варианта, или чаще всего один, ошибочный.

Эти два восприятия как Инь и Янь, они не могут друг без друга, хотя чаще всего противоречат одно другому и находятся в постоянном конфликте, предлагают просто несовместимые варианты. Иногда берет верх Инь-восприятие, иногда Янь; в каких-то случаях они приходят к компромиссу, в других противоречия между ними настолько глубоки, что приводят к непреодолимой двойственности восприятия, к зрительной иллюзии.

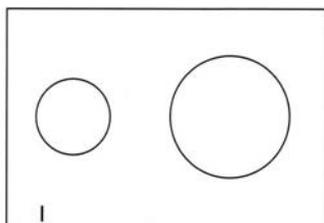
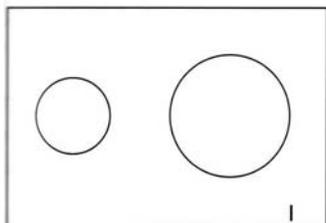
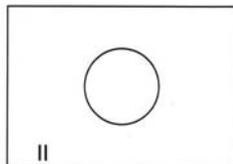
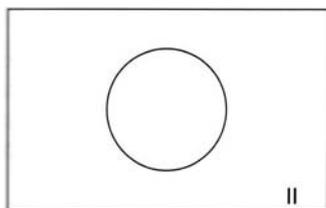
Зато вместе оба эти восприятия дают нам ту сумму ощущений, которую мы испытываем, воспринимая ту или иную зрительную модель на плоскости, в частности, картину. А конфликт между ними часто становится основой содержания такого изображения.

Глаз только предоставляет зрительную информацию мозгу, а тот ее опознает и делает заключение о природе и свойствах видимых объектов, а также об их расположении в пространстве. Во многих случаях мозг корректирует полученную информацию, в частности, это касается размеров очень далеких или очень близких объектов, их формы и удаленности. Так что бывает, глаз воспринимает одно, а мозг «видит» совершенно другое.

И в реальности иногда возникает неоднозначность восприятия, зрительные иллюзии. Однако именно при восприятии плоского изображения неоднозначность изначально заложена в самой его природе: оно одновременно и плоское и пространственное.



18. Виктор Трубленков



19

20

Можно предложить эффектную демонстрацию иллюзорной глубины плоского изображения. Возьмем простейший случай: две окружности, большая и маленькая. Допустим, что маленькая в действительности такая же, как большая, но находится дальше и потому уменьшена. Нельзя ли в этом случае определить ее «настоящее» положение в пространстве?

Будем полагать, что большая окружность находится в плоскости листа I. Возьмем лист II и нарисуем на нем окружность такого же размера (илл. 19).

Теперь показывающий опыт отходит с листом II назад, а зрители сравнивают размеры малой окружности на листе I и окружности на листе II вдали, пока они не станут равными (илл. 20).

При заданных на рисунке размерах кажущееся, иллюзорное удаление окружности из плоскости рисунка назад равно примерно расстоянию от рисунка до зрителя.

Этот простой опыт показывает, насколько сильна иллюзия третьего измерения при восприятии плоского изображения. А возникает она, естественно, как результат нашего опыта видения удаленных предметов в реальном пространстве.

(Примечание 4)

ГЛАВА 1

ФЕНОМЕН КАРТИНЫ

ПЛОСКОСТЬ

И ПРОСТРАНСТВО

Изобразительная плоскость. Поверхность прямоугольного листа бумаги — белая и чистая, на которой еще ничего не изображено — неоднородна в силу нашего прежнего опыта восприятия всевозможных картин. Мы воспринимаем ее как пещеру, центральная часть которой более всего удалена от нас, края же сходятся к плоскости самой бумаги, прикреплены к раме (илл. 21). Все происходит так, как будто миллионы изображений, виденных ранее, оставили свой след на изобразительной плоскости.

Самый маленький кружок на первом рисунке воспринимается как очень удаленный, потому что находится в наиболее далекой части изобразительной плоскости (илл. 22). Тот же кружок на втором рисунке не так удален, он близок к раме, то есть к плоскости бумаги (илл. 23).

Уже указывалось, что рама — это знак картины. Изобразительная плоскость — такой же знак, ибо, являясь просто поверхностью бумаги, одновременно зрительно воспринимается и как некое пространство, как прозрачная среда.

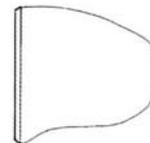
Вертикаль и горизонталь — основные факторы пространственного опыта человека — должны входить в изобразительную плоскость, чаще всего это границы плоскости. Сама же плоскость — обычно прямоугольник.

Вертикаль — это образ нашего вертикального существования на поверхности земли, это незримые гравитационные линии.

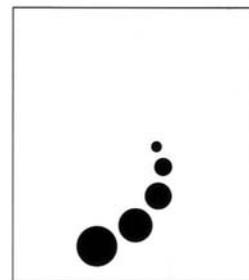
Горизонталь — линия, соединяющая центры зрачков глаз человека: «...направления по горизонтали обозначают мир собственных действий человека; в известном смысле все направления по горизонтали уравниваются между собой и образуют плоскость, равномерно простирающуюся во все стороны» (Р. Арнхейм, 3 - 27). Вертикаль и горизонталь — это некая система отсчета, относительно которой заданы все остальные направления.

Вертикаль выражает состояние действия, преодоления силы притяжения, горизонталь — покой, нечто длящееся. Неравноценно левое и правое (об этом дальше), неравноценен верх и низ изобразительной плоскости.

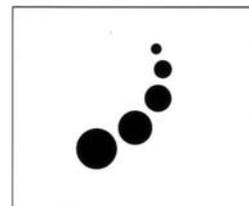
«Свойства верха и низа, вероятно, связаны с вертикальным положением нашего тела и направлением силы тяжести, а также, возможно, усилены нашим опытом видения земли и неба» (М. Шапиро, 45 - 146).



21



22



23

Где-то вдаль угадывается линия горизонта, от нее к нижнему краю рамы простирается горизонтальная плоскость земли, плоскость рисунка становится пространством (илл. 24).

Картинка перевернута, но все равно нижняя часть воспринимается как «земля», а верхняя — как «небо» (илл. 25, 26). И даже дорога на «небе» не помогла (илл. 27).

Это, конечно, восприятие сознания. В основе его наш повседневный зрительный опыт. Логически белое внизу ближе, а зрительно — дальше.

Круг явно движется, падает вниз (илл. 28). Круг спокоен, неподвижно лежит на «земной» поверхности (илл. 29).

Рама задает формат изображения — горизонтальный, вертикальный или квадратный. Сильно вытянутый горизонтальный формат читается последовательно как текст, одного движения глаз часто недостаточно, чтобы охватить всю картину. Необходимо и движение головы, то есть к зрительному восприятию прибавляется осязательно-мускульное.

Горизонтальный формат скорее повествовательный, вертикальный соответствует активному действию. Самая активная линия в прямоугольнике — это, безусловно, диагональ, она наиболее динамичная.

Любая линия, любая фигура, помещенная в изобразительную плоскость «подобна камню, брошенному в пруд» (Р. Арнхейм, 4 - 28). От камня идут круги по воде, отражаясь от берега (рамы), они образуют сложную интерференционную картину. Но еще более сложную картину мы получим, если бросим в «пруд» изобразительной плоскости два камня, волны от каждого из них взаимодействуют — это напоминает силовое электрическое поле.

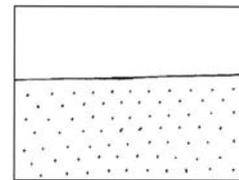
К примеру, два черных круга в плоскости могут зрительно притягиваться друг к другу или, наоборот, отталкиваться. Эти силы воспринимаются реально, их можно сравнить, то есть измерить (илл. 30, 31).

Психологи в связи с этим говорят о наличии перцептивных (зрительных) сил, действующих на какую-либо фигуру или между фигурами в изобразительной плоскости.

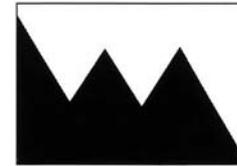
Конечно, эти силы воображаемые, мы же ощущаем определенное беспокойство в расположении кругов, чувствуем их стремление изменить положение на более спокойное, устойчивое. Другие вопросы, связанные с изобразительной плоскостью и ее свойствами, будут рассмотрены дальше.

Основы восприятия. На фотографии, которая состоит, на первый взгляд, из хаотически расположенных пятен, все же есть нечто узнаваемое (илл. 32). Почти все, с большим или меньшим трудом, увидят на ней пятнистую собаку в характерной позе. На снимке специально убраны все полутона, чтобы собака слилась с фоном, состоящим из таких же черных пятен. И все же глаз достаточно легко распознает знакомый объект. Каким же образом происходит это узнавание, ведь от собаки здесь практически ничего не осталось?

Может быть, мы видели такую же фотографию в полутоновом варианте и вспомнили ее сейчас? Или за свою жизнь встретили столько пойнтеров, что способны рисовать их с закрытыми глазами? Быть может, нас специально тренировали в решении картинок-загадок типа «найдите собачку»? Именно что тренировали (мы не в состоянии смотреть долго на фиксированную точку, изображение на сетчатке все время обновляется), с самого рождения некий шутник развлекает нас подобным образом. Десятки, сотни раз в секунду глаз поставляет мозгу все новые и новые картинки. И в каждой — загадка. Вы видите существо с четырьмя ногами и вытянутым туловищем. Мозг мгновенно решает — собака! «Скорее бежать, она может укусить». Но почему не кошка, не корова, не движу-



24



25



26



27



28



29

щаяся игрушка-робот, почему такой однозначный и определенный ответ, да еще в долю секунды?

Как мы можем в любой конкретной собаке, а их сотни видов и миллионы особей, распознать собаку вообще, по каким признакам нам это удастся? Что здесь играет большую роль, прошлый зрительный опыт или способность мозга мгновенно перебрать тысячи признаков, отличающих собаку, пусть даже совершенно неизвестной породы от других животных или предметов?

«Эй, что там такое? Камень, мешок, корень? Похоже на теленка. Нет, не теленок, телята так не лежат. Но что же это такое? Начнем с начала: ног — раз, два, три, четыре, хвост один, уши торчат. Ага, кошка! Нет, у кошки хвост длинный и пушистый. Да и глаза в темноте блестят»... Но разве можно успеть даже не проговорить, а хотя бы продумать все это за тот миг, за который у мозга уже готов стопроцентный ответ? Невозможно себе это представить, иначе человека давно бы уже съели дикие животные.

Подобный анализ проводится бессознательно, незаметно. Даже думать человек может в этот момент о другом. Г. Гельмгольц писал, что психическая деятельность, в результате которой мы воспринимаем определенный объект, находящийся перед нами в определенном месте и обладающий определенными признаками, есть, в общем, не сознательная, а бессознательная деятельность.

«В сущности, нашим органам чувств предметы доступны лишь в очень малой степени. Ведь ощущаются не предметы как таковые, а мимолетные зрительные формы, дуновения запахов... Получая тончайшие намеки на природу окружающих объектов, мы опознаем эти объекты и действуем, но не столько в соответствии с тем, что непосредственно ощущаем, сколько в согласии с тем, о чем догадываемся» (Р. Грегори, 14 - 9).

Пример тому — быстрое чтение, которому специально обучаются люди, постоянно работающие с книгой. При быстром чтении глаз не прочитывает строку слово за словом, а схватывает ее мгновенно всю целиком (для этого смотреть надо в центр строки). В этом случае глаз по каким-то очень скупым приметам — двум-трем буквам, длине слова, контексту и прочему — сразу распознает знакомое слово или же группу слов и складывает из них готовую фразу. Периферийное зрение не прочитывает слова в начале или конце строки, а только опознает их.

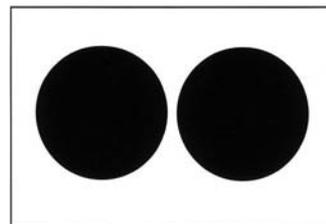
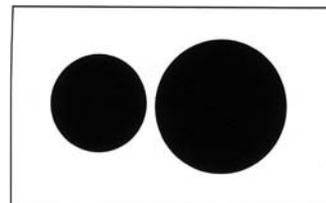
«По всей вероятности, восприятие заключается в том, чтобы опознать настоящее с помощью сведений, накопленных в прошлом» (Р. Грегори, 14 - 80).

В обычной жизни мы редко разрешаем глазу побездельничать: праздну и подолгу паразитировать узор на коре дерева или причудливый рисунок листьев. Зрение используется для более важных вещей: оно сигнализирует об опасности, распознает намерения других людей или дорогу домой по нескольким хорошо знакомым зрительным ориентирам.

В жизни мы воспринимаем реальность кусками, ищем смысл, не останавливаясь на нюансах. В конце концов, если на вас бежит человек, так ли уж важно, что на какой-то момент распростертые руки и полы пальто делают его похожим на птицу? Главное — он бежит и сейчас или обнимет, или ударит.

Потому так изысканна пища для глаз, которую дает нам фотография, ее можно рассматривать сколь угодно долго и находить при этом все новые и новые подробности.

Восприятие пространства. Вы хотите взять яблоко на столе. Мышцам руки послан приказ сократиться, корпус уже клонится вперед, сжимаются пальцы. Но стойте, не схватит ли рука воздух, измерил ли кто-то предварительно расстояние до яблока? Да, зрение превосходно решает и такие пространственные задачи, благодаря чему мы ориентируемся в трехмерном мире.



30, 32



32

«Глаза проникают в будущее, потому что сигнализируют об удаленных предметах» (Р. Грегори, 14 - 12).

Мы подошли вплотную к интересующей нас проблеме: каким образом в процессе видения определяется степень удаленности предметов, как глаз воспринимает пространство? Собственно проблема заключается в том, что сетчатку в первом приближении можно считать плоской. Так что удаленность, как таковая, непосредственно глазом не фиксируется. А, кроме того, ведь любое изображение на сетчатке соответствует бесконечному числу возможных расположений предметов в пространстве. Модель корабля в метре от нас и сам корабль в километре от нас будут «нарисованы» хрусталиком одинаково, в одном размере. Но как же в таком случае мы получим информацию о расстоянии?

Чаще всего указываются следующие признаки.

Аккомодация хрусталика — изменение его толщины благодаря мышечным усилиям, возникающим в глазу. Действует до 2-3 метров.

Конвергенция глаз — сведение их осей при разглядывании предмета на определенном расстоянии. Действует до 10-12 метров.

Бинокулярная диспаратность — стереоскопический эффект за счет наличия двух глаз.

Параллакс движения, этот эффект проявляется, когда наблюдатель или сам предмет движется и изображение на сетчатке меняется соответствующим образом.

Проделайте следующий опыт. Закройте один глаз и попытайтесь дотронуться рукой до какого-нибудь предмета. Почти наверняка это удастся не сразу. Бинокулярное зрение изобретено природой как самый точный инструмент для определения удаленности.

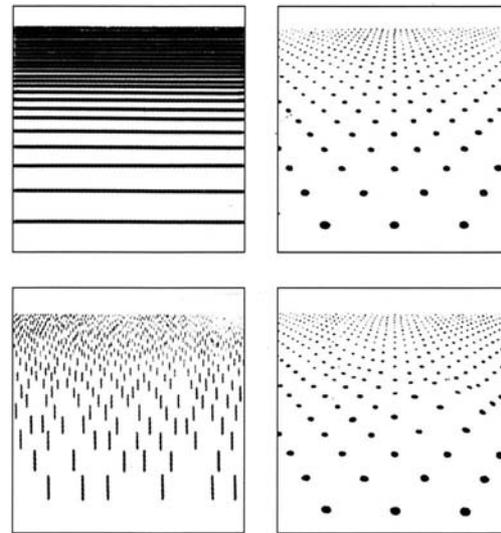
Но все эти признаки работают только на близких расстояниях. При увеличении расстояния до объекта нужны другие признаки удаленности.

Однако и картину мы рассматриваем обычно с расстояния 1-3 метров. В этом случае часть перечисленных признаков перестает работать, а другие «видят» картину совершенно плоской.

Указанные механизмы служат мозгу для измерения расстояния до объекта. Но что же заставляет нас воспринимать глубину пространства? Ведь одного взгляда, допустим, на поверхность моря достаточно, чтобы ощутить его безграничность, безмерную протяженность.

Было высказано предположение, что трехмерное пространство создается постепенным уменьшением зрительно воспринимаемых свойств поверхности (перцептивными градиентами). Меняться могут как размеры однородных предметов, так и интервалы между ними, а также цвет, яркость, освещенность или отчетливость текстур. На рисунке приведены примеры некоторых поверхностей. Все они воспринимаются как уходящие вдаль, а в последнем случае различается даже небольшое возвышение в одном месте и углубление в другом (илл. 33 - 36).

«Возможно, что трехмерность мира связана с восприятием уходящих в глубину плоскостей, особенно плоскости земли. А основа такого восприятия — изменение плотности текстуры, например травы на земле. Такое равномерное изменение плотности — градиент плотности — является основным источником информации о наклоне поверхности», — пишет И. Рок (36 - 78).



33-36

Пространство в плоскости. Итак, все перечисленные признаки удаленности становятся бесполезными, когда глаз рассматривает плоское изображение. В этом случае, скорее всего, нечто совсем другое заставляет нас видеть пространство в изображении. При восприятии картины или фотографии имеет место удивительный парадокс — мы прекрасно осознаем их двухмерность, но в то же самое время они выглядят трехмерными.

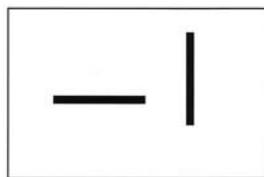
Если картину рассматривать одним глазом через искусственный зрачок (малое отверстие в черном листе бумаги), впечатление глубины становится наиболее сильным. Кстати, так поступают иногда знатоки живописи.

Значит, картина сама по себе должна содержать информацию, которая является убедительным признаком глубины. Таким образом, мы подходим к понятию «изобразительные признаки» глубины картины. Эти признаки выступают на первый план, когда, например, вместо настоящего пейзажа мы рассматриваем его фотографию. Это, конечно, не исключает определенной роли изобразительных признаков глубины при восприятии реального пейзажа наряду со стереоскопическим эффектом, аккомодацией глаза, конвергенцией и параллаксом движения.

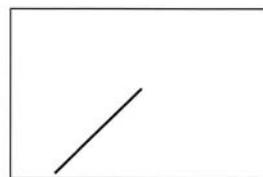
Рассмотрение изобразительных признаков глубины мы будем проводить на простейших примерах, стараясь каждый раз избегать наличия в одном рисунке нескольких признаков.

Отрезки на илл. 37 мы воспринимаем лежащими в плоскости рамки (листа бумаги), а другой отрезок (илл. 38) видится уходящим в глубину. Каждый, глядя на илл. 39, скажет, что это дорога, уходящая вдаль. Сходящиеся на плоскости прямые вызывают впечатление двух параллельных, уходящих в глубину.

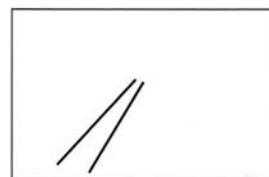
Собственно этот закон линейной перспективы описал еще Леонардо да Винчи. Параллельные в реальности линии проеци-



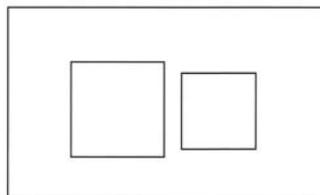
37



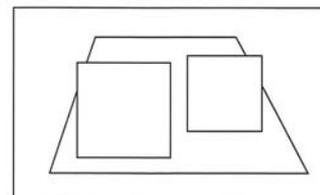
38



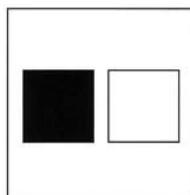
39



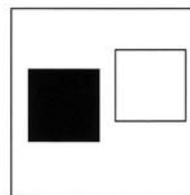
40



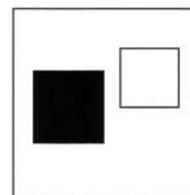
41



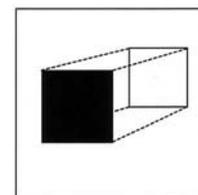
42



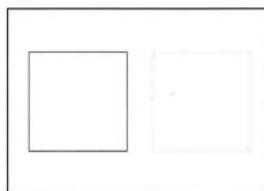
43



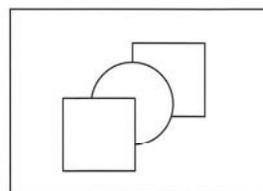
44



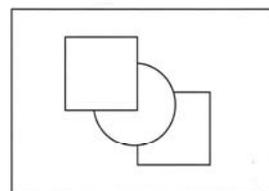
45



46



47



48



49. Геннадий Бодров

зуются на сетчатку как линии, сходящиеся з некоторой точке. Эта точка располагается на горизонте. Однако, строго говоря, отсюда еще не следует, что изображение сходящихся линий на плоскости должно вызывать эффект глубины пространства. Речь опять-таки идет об иллюзии нашего восприятия.

Изображение, в котором присутствуют признаки перспективы — это модель, знак воображаемого пространства. Причем пространство это мы воспринимаем логически. А зрительное восприятие, в частности, бинокулярное зрение, однозначно говорит о том, что перед нами плоский лист бумаги.

«Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружавшие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением (ослаблением. — А. Л.) их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом», — пишет великий Леонардо (25 - 92).

Квадрат справа кажется нам более удаленным (илл. 40). Это вторая часть закона линейной перспективы: уменьшение размеров равновеликих предметов также дает впечатление удаленности.

Причем на илл. 41 пространство выражено значительно сильнее, впечатление усилилось за счет расположения квадратов на воображаемой горизонтальной плоскости, уходящей в глубину.

(Примечание 5)

Еще одна иллюзия, закон tonальной перспективы: более светлые предметы воспринимаются как более далекие. Важно отметить, что других признаков глубины на чертеже нет, квадраты равны по величине и отличаются только тем, что один светлее, а другой темнее (илл. 42). Опять-таки по мере накопления признаков эффект удаленности значительно усиливается (илл. 43-45).

(Примечание 6)

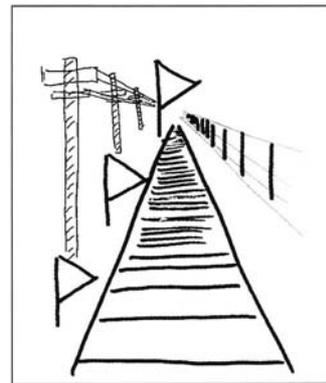
И еще одна иллюзия, аналог замечания Леонардо о размывании контуров далеких предметов. Это возрастающее с расстоянием обесформливание мелких деталей в результате ухудшения остроты зрения и воздушной дымки. На илл. 46 изображение нерезкого квадрата кажется глазу более удаленным.

Глубина резко изображаемого пространства в фотографии чаще всего ограничена, — это свойство оптики. В живописи почти всегда резко изображены все планы, что совсем не обязательно в фотографии, где часто резкостью выделяются предметы только одного плана, в отдельных случаях резким будет не главное, а второстепенное. В целом этот эффект соответствует ограниченной способности глаза видеть одинаково отчетливо разно удаленные предметы в реальном пространстве.

Мы в этой книге не рассматриваем вопросов, связанных с цветом, но стоит упомянуть о «воздушной перспективе», как назвал ее Леонардо. С увеличением расстояния до предметов цвета делаются менее насыщенными, видимая окраска предметов изменяется к голубой части спектра.

Может быть, самый сильный признак глубины — заслонение (или перекрытие). Расположенный ближе предмет заслоняет, перекрывает часть другого, находящегося дальше. Именно так мы воспринимаем пространственные отношения на илл. 47. А теперь расположение предметов видится совсем иным (илл. 48). Если на первом рисунке предметы стоят на горизонтальной плоскости, которой в действительности не существует, то на втором они как бы повисли в воздухе.

Иногда заслонение — единственный признак глубины. Иначе в этой зрительной каше просто не разобраться (илл. 49).



50



51. Валерий Самарин

И еще один существенный признак глубины — светотень. Свет и тень создают свое пространство и делают это весьма убедительным образом. Отброшенные тени красноречиво говорят нам о форме горизонтальной поверхности и окружающих предметах. Собственные тени дают возможность буквально осязать предметы, почувствовать их форму и объем, определить их взаимное расположение.

Даже если сам источник света не включен в кадр, характер распределения светотени, то, что мы называем эффектом освещения, все равно дает нам впечатление пространства картины, наполняет это пространство материальной средой, воздухом, таит в себе огромные выразительные возможности.

Четко очерченные тени от источников, которые с некоторым приближением можно считать точечными: солнце, искусственные источники света без отражателей, лампа-вспышка и так далее, при определенных условиях дают линии, сходящиеся в глубину, то есть создают перспективу.

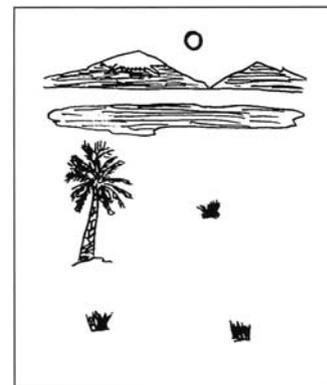
Все указанные нами изобразительные признаки глубины составляют один важнейший фактор — перспективу. Об их эффективности говорит следующий рисунок (илл. 50). Хотя флажки вдоль железной дороги изображены строго одинаковыми, глазу они кажутся увеличивающимися, причем последний достигает просто гигантских размеров. А дело все в том, что три флажка помещены на рисунке, построенном по законам перспективы, что и дает сильное ощущение пространства. Сходящиеся линии полотна, забора, постепенное уменьшение размеров одинаковых предметов, наличие на горизонте точки схода, — все эти признаки глубины вступают в противоречие с отсутствием перспективных изменений указанных флажков. Иллюзия оказалась сильнее здравого смысла!

На рисунке с железной дорогой заслонение присутствует неявным образом. Одинаковые по размерам флажки заслоняют неодинаковые куски фона. Отсюда и возникает кажущееся увеличение дальнего флажка.

Итак, мы перечислили важнейшие изобразительные признаки перспективы, которые способствуют пространственному восприятию любого плоского изображения, в том числе и фотографии. Все указанные приемы передачи пространства являются следствием нашего зрительного опыта восприятия реального пространства, и все они вызывают иллюзию третьего измерения в двумерном фотоснимке.

Зная и умело пользуясь изобразительными признаками глубины, творческий фотограф по-своему организует пространство, добивается большей или меньшей его протяженности, сжатости, деформации (илл. 51). Можно представить себе фотографии, в которых автор сознательно устранил перспективу или даже построил перспективу обратную.

Способ передачи пространства, конечно, зависит от задачи, которую ставит перед собой фотограф. В этом смысле законы перспективы никак не догма, распространяющаяся на все случаи жизни. Следовать этим законам нужно творчески. А для этого и нужно знать их в совершенстве и свободно использовать в своих снимках те или иные изобразительные признаки глубины или, наоборот, бороться с ними.



52



53

* Можно настроиться на плоскостное (обобщенное) восприятие рисунка. Тогда флажки одинаковы. А можно воспринимать рисунок именно пространственно, тогда «далекие» флажки увеличиваются. Рисунок условен, поэтому плоскостное восприятие не побеждено окончательно.

Плоскость без пространства. Теперь приведем интересный пример изображения, в котором ни один из указанных изобразительных признаков глубины не работает. Мы не можем решить, что на рисунке ближе, а что дальше. Поэтому он и воспринимается абсолютно плоским, чему помогает фактура бумаги (илл. 52).

Интересно, что и эту картинку можно сделать объемной, но для этого придется уничтожить

носитель изображения — саму бумагу. Это можно сделать, например, следующим образом: нарисовать такой же рисунок на стекле. Или же повторить его светящейся краской и рассматривать в темноте. Изображение станет пространственным, рисунок оживет. В этом случае разум подскажет нам, что озеро дальше, чем пальмы, горы дальше пальм, но дальше всего, конечно, солнце.

Обратная перспектива. Все биноклярные признаки удаленности, дарованные природой человеку, отказываются работать при восприятии плоского изображения. Проблема «ближе — дальше» и «как далеко» решается при помощи других признаков, существующих в самом изображении, — изобразительных признаков глубины.

В реальности изобразительные признаки перспективы присутствуют далеко не всегда и чаще всего, наоборот, мешают друг другу.

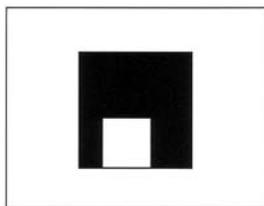
Сильная линейная перспектива: уменьшение размера ступенек, сходящиеся линии ведут нас в глубину снимка (илл. 53). А тонально однородная поверхность вогнутой стены слева и, главное, «близкие» ветви деревьев сверху, все эти нарушения перспективы создают своеобразную игру в пространство.

Видимая реальность не всегда подчиняется законам Леонардо. При съемке на улице фотограф не может сказать, чтобы все люди в темном подошли поближе, а в светлом — ушли подальше. Точно так же нельзя поставить на место белое здание, загораживающее большое темное, или сделать снег на переднем плане темнее. Так что случаи нарушения тональной перспективы встречаются на каждом шагу. В жизни они носят случайный характер, картинка все время меняется, нарушения распадаются и возникают в другом месте.

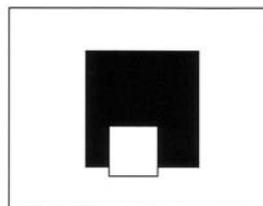
На фотографии же подобные нарушения имеют совершенно другой характер хотя бы потому, что здесь изображение неизменно, белое и черное никогда больше не поменяются местами. Эффект тональных нарушений в фотографии настолько силен, что мы можем говорить о проявлении обратной перспективы.

В изобразительном искусстве обратная перспектива используется наравне с другими, иногда сознательно конструируется художником (расходящиеся линии вместо сходящихся и прочее). В фотографии такое практически невозможно, зато часто встречается случаи нарушения других законов перспективы, в частности, тональной.

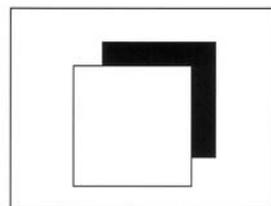
Разумом мы отлично понимаем, что белое в самом деле ближе, чем черное, и почему оно оказалось ближе, но зрительное ощущение говорит об обратном. Белая фигура воспринимается как более удаленная, как отверстие в черном (илл. 54 - 56).



54



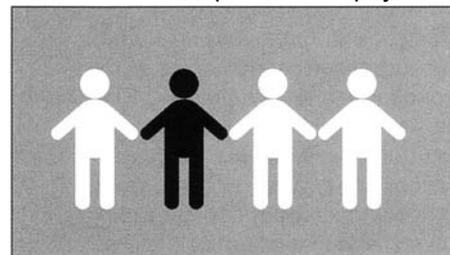
55



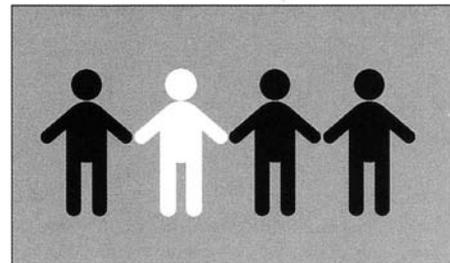
56



57



58



59

Никаких других признаков глубины, кроме изобразительных, у нас в этом случае нет. В результате возникают конфликты зрительного и логического восприятий, которые иногда достигают силы иллюзии.

(Примечание 7)

Обычно такие конфликты разрешаются в виде воображаемого движения. Какая-то черная фигура имеет стремление зрительно двигаться (выступать) вперед, а светлая фигура, наоборот, — отступать назад. Ощущение это, естественно, подсознательное, разум не допускает возможности реального движения или хотя бы мысли о движении. Однако впечатление остается, и впечатление этого кажущегося движения очень сильное и убедительное (илл. 57-59, а также 54-56).

Уточним еще раз, что при восприятии реального мира конфликт, вызванный разнообразными нарушениями тональной перспективы, значительно слабее, он кажется временным, незначительным или отсутствует вообще.

Снимок В. Филонова — не простое противопоставление мальчика и старика как «молодости» и «старости». Его содержание не настолько банально, искать смысл нужно в сильнейшем эффекте обратной перспективы, (илл. 60; см. также с. 223). Мальчик находится перед стариком, а зрительно воспринимается как вырезанное в темном фоне отверстие. В этой метафоре и скрыт смысл фотографии. Белая фигура нереальна, она находится одновременно как бы и спереди и сзади.

Какое-то напряжение исходит от черного коврика на стене. Кажется, сейчас он взмахнет крыльями и... произойдет что-то страшное. Причина та же — обратная перспектива. Зрительно коврик движется вперед (илл. 61).

Следует отметить, что иногда встречаются случаи нарушения линейной перспективы, например, линии вместо того, чтобы сходиться, расходятся. Вот такой пример (илл. 62). Интересно, что если перевернуть снимок, все станет на место. Тонально снег на переднем и дальнем планах лежит в одной плоскости.



60. Владимир Филонов



61. Виктор Витман



62. Неизвестный автор

* Мы приносим свои извинения всем, чьи фотографии остались неподписанными.

Организация пространства — одна из важнейших задач фотографа, в ней заключены огромные выразительные возможности. Пространство может быть глубоким или уплощенным, просторным или уютным, ограниченным или бесконечным, открытым или непроницаемым, привычным или нереальным, дискретным или непрерывным, развивающимся по диагонали или сжатым, как пружина.

Было бы наивным предполагать, что объектив с его центральной перспективой сам по себе нарисует во всех случаях перспективу правильную и глубокую. Конечно, это не так, да и не всегда она необходима, именно глубокая и правильная. Вполне возможно, что параллельные линии на снимке не будут сходиться, тональности предметов переднего и заднего планов не выстроятся, более светлые заслонят темные и так далее.

Бывает и так, что на снимке не только отсутствует задний план, но нет и среднего, то есть снимок состоит из одного переднего плана. И это фронтальная поверхность, параллельная изобразительной плоскости. Где зрительно будет находиться такая плоскость, зависит в данном случае от цвета паспарту. Можно выдвинуть ее вперед (белые поля паспарту и серая плоскость; илл. 63), можно отодвинуть назад (серая плоскость на черном паспарту; илл. 64), а можно закрепить на листе (серое на сером фоне, илл. 65).



63



64



65



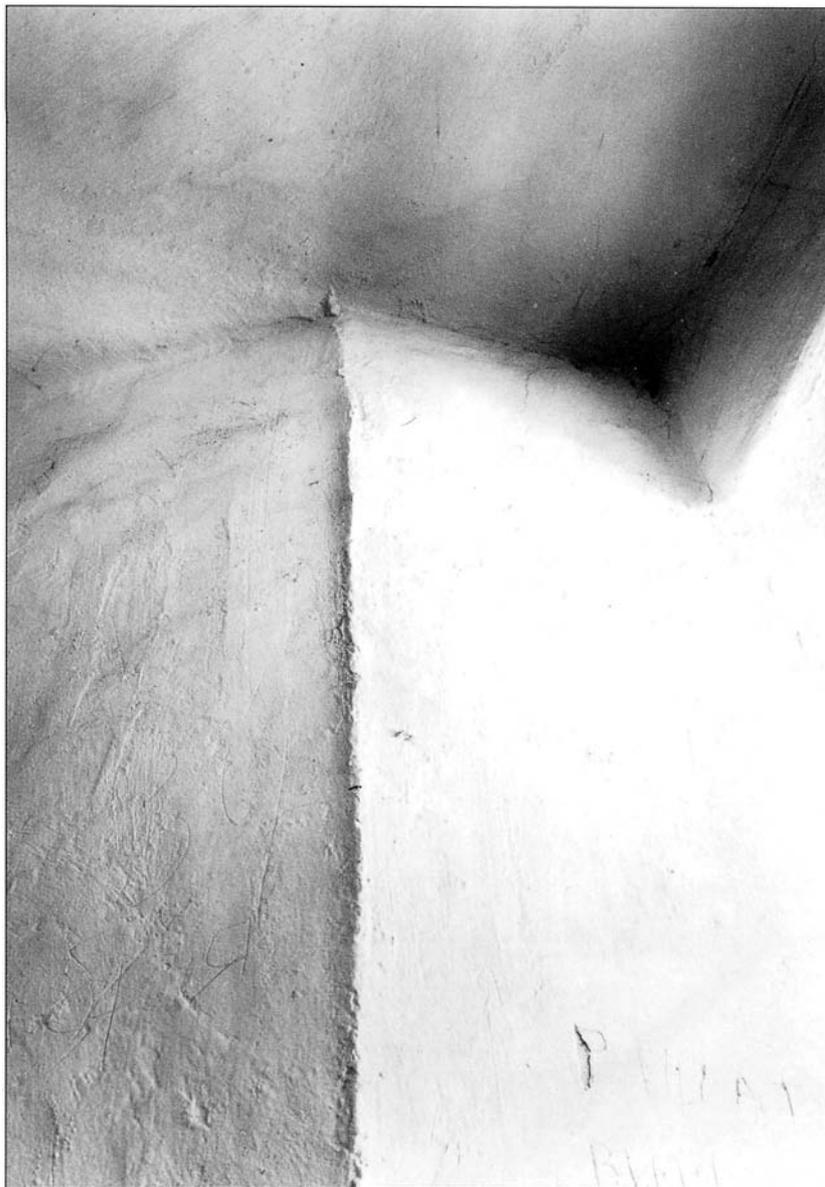
66

Прямой угол между стеной и землей угадывается, но тонально не подтвержден. Возникает конфликт, и на этом конфликте основано содержание снимка.



67

Тот же прием применен и в этой фотографии. Стена дома и тротуар тонально образуют одну большую плоскость, по которой будто ползут эти люди (см. также с. 297).



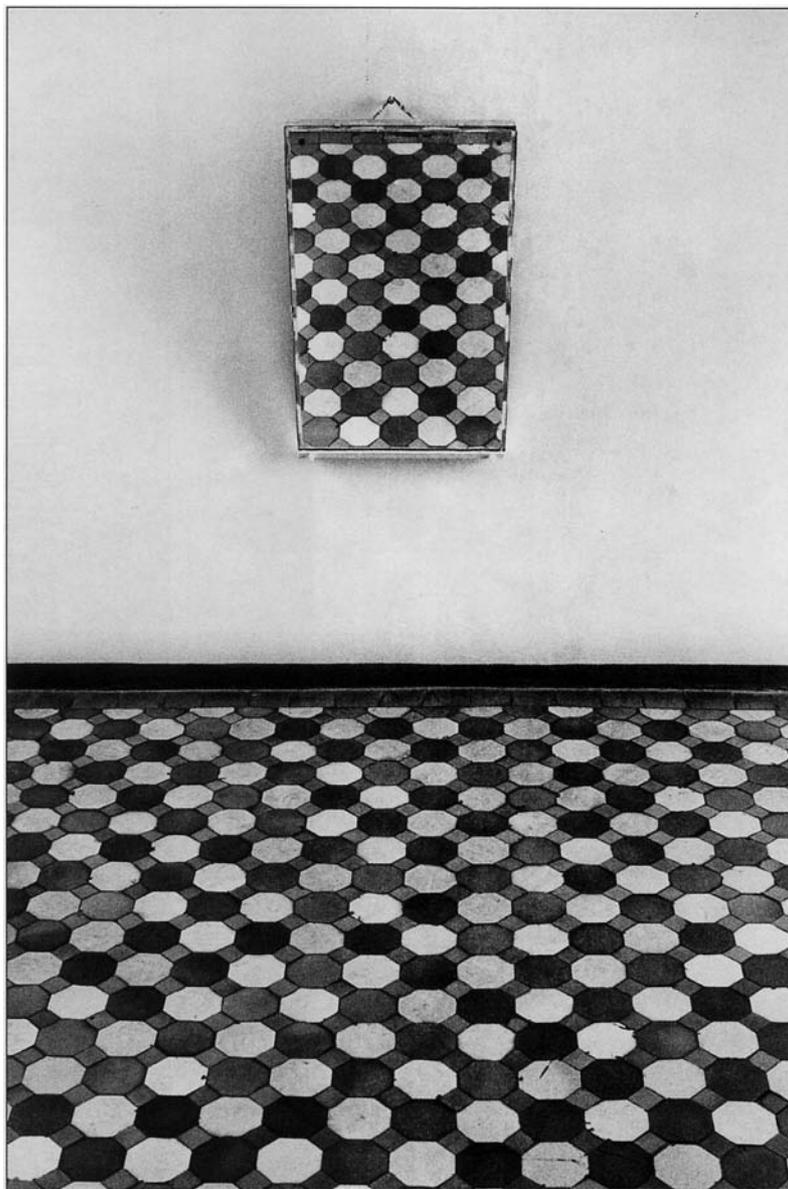
68

Прием усложнен. Реальная геометрия поверхности стены противоречит изображению. Пространство возникает, рождается из плоскости на наших глазах.



69

В подавляющем большинстве фотографий сильная перспектива создается только одним изобразительным средством. Здесь это сходящиеся линии дорожки. В то же время поверхность земли практически плоская за счет одинаковой тональности переднего и дальнего планов (см. также с. 115).



70. Анатолий Черей

Поскольку зеркало на стене не отделено от нее рамой или тенью, оно смотрится как дыра в этой стене, а изображение в зеркале, наоборот, вырывается из стены вперед. На заднем плане мы получаем кусок переднего, который к тому еще и повис над ним в воздухе. Это напоминает палиндром вроде «аргентина манит негра», передний план становится задним, а задний — передним.



71

Главная составляющая в пространстве этой фотографии — черные провалы еще не занятых ниш колумбария. Черные квадраты агрессивны, они выступают вперед из плоскости изображения, а белые, наоборот, отступают в глубину.



72. Геннадий Бодров

Часто встречаются фотографии, в которых перспектива ощущается в отдельных участках изображения, где возникают своеобразные ходы в глубину, которые в отдельных случаях приводят глаз к чему-то важному. Активные линии в левой части снимка приводят глаз к смысловому центру — могиле (см. также с. 80).



73

Огромная светлая газета на переднем плане заслоняет темный фон и, главное, — читателя в черном. Это пример обратной тональной перспективы (см. также с. 128).



74

В этой фотографии нет ни одного признака линейной перспективы. Глубокое пространство возникает за счет контраста светлой стены и черного провала слева. Зрительно провал выступает, а логически отступает (см. также с. 138).



75

Глубокую перспективу в данном случае создает сильный tonальный контраст между планами, при этом черная форма совершенно плоская (см. также с. 106).



76. Юджин Смит

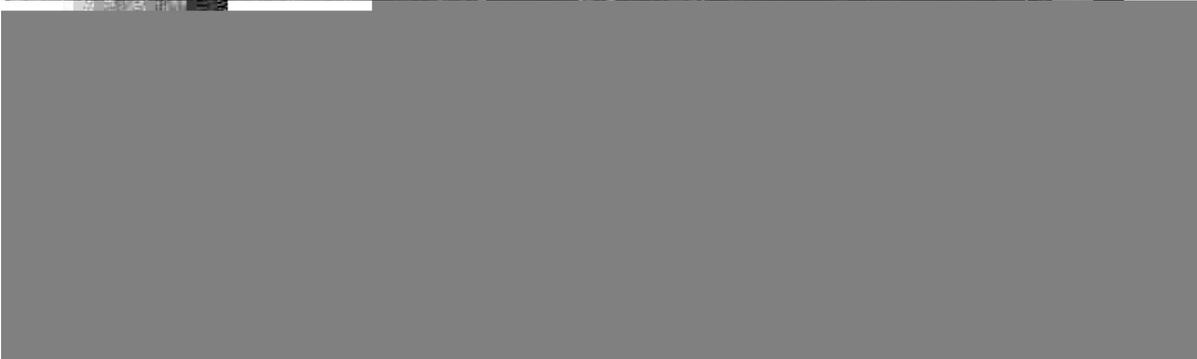
Эту известную фотографию обычно называют «Дорога в Рай». И действительно, дети идут из Тьмы к Свету. Глубокое пространство создается одной только тональной перспективой без единого признака линейной (см. также с. 83).

(Примечание 8)



77

Одинаково светлый в нижней и верхней части кадра асфальт логически уходит вдаль, а зрительно встает дыбом и становится фронтальной плоскостью-задником за человеком кепке, который устроился в этом «небе» и пересчитывает мелочь в своем кошельке.



78

Еще более убедительный пример обратной перспективы. Светлая полоса земли снизу зрительно уходит назад, а черные массы деревьев и могил, наоборот, движутся на нас. Если перевернуть снимок, обобщенно это будет черный лес на переднем плане и небо над ним (см. также с. 236).



79. Ляля Кузнецова

В этой совершенно замечательной фотографии особенно выразителен черный провал под навесом. Из него как актеры в театре возникают (логически выступают, а зрительно отступают) цыганка с детьми, колеса повозки, тюки с вещами, — вся неустроенная и такая романтическая цыганская жизнь.



80. Андре Кертеш

Слева уголок мастерской художника, справа за порогом лестница, коридор, это как бы мир обыденной реальности, к искусству отношения не имеющий.

Но красота приходит к художнику из внешнего мира (или, наоборот, исходит из его мастерской и преобразует мир вокруг). Кусочек верхней ступеньки становится одним из листьев букета в вазе, перила начинаются от угла вешалки и переходят потом в тень вазы на столе, нижняя ступенька продолжается под столом. Практически каждая линия, каждая геометрическая фигура проникает из одного пространства в другое, имеет в нем отклик, а главное — это так похоже на картину хозяина мастерской Пита Мондриана! Трудно найти среди мировых сокровищ другую такую композицию, столь же гармоничную и красивую. Разве только зимний мотив В. Бишофа (см. с. 243).

ГЛАВА 2

РАВНОВЕСИЕ

Зрительное равновесие. Достаточно одного взгляда на илл. 81, чтобы заключить — черный диск какой-то беспокойный, он плохо себя чувствует в этом положении, стремится перейти в другое, более спокойное, более приятное положение внутри квадрата (приятное не ему, конечно, а глазу).

Положение на илл. 82 еще более беспокойное, теперь диск как будто сжат, напряжен.

Важно отметить, что это умозаключение сделано на основании «чувства глаза», а не «мысли мозга». Глаз мгновенно ощутил неправильность, напряженность взаимного расположения квадрата и диска.

«...Каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение. Иногда думают, что суждение — это монополия интеллекта. Но визуальное суждение не является результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальное суждение — это необходимые и непосредственные ингредиенты самого акта восприятия. Видение того, что диск смещен относительно центра, есть существенная, внутренне присущая часть зрительного процесса вообще.

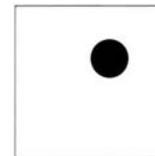
Так как напряжение имеет величину и направление, оно может быть представлено как психологическая "сила"» (Р. Арнхейм, 4 - 24).

Центр квадрата — точка, не обозначенная на чертеже, зато это часть его структуры. «Хорошее» расположение здесь единственное — диск в центре квадрата (илл. 83). В центре все силы находятся в состоянии равновесия, и диск, наконец, успокаивается. Определить это положение можно двумя способами: двигать диск внутри квадрата или же квадрат (рамку) относительно диска.

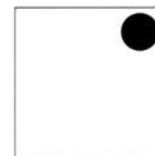
Равновесие — устойчивое положение уединенной фигуры в раме — результат взаимодействия этой фигуры с рамой (илл. 84). Причем рамка в данном случае выступает как конкретная фигура, имеющая свои размеры и формат.

«Визуальная модель содержит в себе нечто большее, чем только элементы, регистрируемые сетчаткой глаз... каждая визуальная модель динамична» (Р. Арнхейм, 4 - 27).

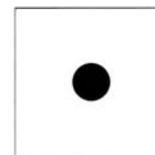
Если в квадрат поместить два диска (илл. 85), взаимодействовать будут не только сам квадрат с каждым из них, но и диски между собой. Можно найти положение равновесия, как на илл. 86.



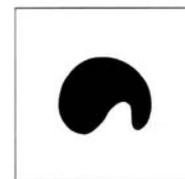
81



82

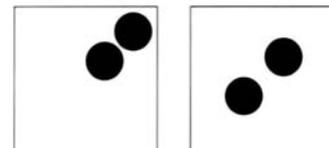


83



84

Точно так же любые фигуры, помещенные в рамку, взаимодействуют не только между собой, но и с рамкой. Все компоненты в рамке должны быть распределены таким образом, чтобы в результате достигался эффект равновесия. Хотя, конечно, и это правило не универсально. В каких-то случаях мы сознательно нарушаем зрительное равновесие, чтобы добиться определенного эффекта.

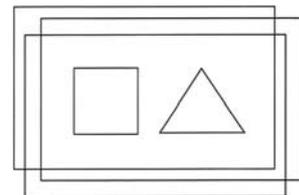


85

86

Отсутствие равновесия воспринимается как конфликт, а наличие равновесия как снятие этого конфликта, как примирение перцептивных сил.

Равновесие возникает в результате взаимодействия двух или нескольких компонентов с рамкой. Из этого вытекает, что, во-первых, если рамки нет и фигуры расположены на бесконечной плоскости, говорить о равновесии бессмысленно. И во-вторых, сочетание фигур будет уравновешенным при одном положении рамки и не будет — при другом.

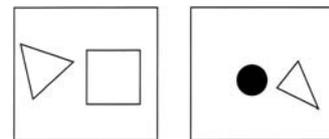


87

Перемещая достаточно большую рамку по горизонтали, мы добиваемся равновесия расположения фигур в рамке вдоль горизонтальной оси (илл. 87).

Физическое, реальное равновесие и равновесие зрительное часто не совпадают. Застывший в прыжке спортсмен на снимке может быть зрительно уравновешен, хотя о реальном равновесии в этот момент не может идти и речи.

Стремление к равновесию вызывается нашим неосознанным желанием обнаружить в компоновке фигур определенную организацию, необходимую для комфортного восприятия, организацию ясную и, прежде всего, устойчивую, то есть не случайную. Компоненты закреплены на своих местах, ни один не выказывает желания изменить свое положение на



88

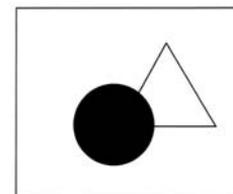
89

более стабильное — это и есть необходимое глазу равновесие.

Причем равновесие — только первый шаг к такой организации, компоненты могут быть лишены какой-либо согласованности, единства. Но тем не менее и их требуется уравновесить (илл. 88).

Самая устойчивая организация — это, естественно, симметричное расположение двух одинаковых компонентов в рамке.

Ну а в случае компоновки из разных по форме, тону или размерам компонентов равновесие — единственное средство хоть как-то ее упорядочить, чтобы она приобрела устойчивость, не казалась случайным сочетанием несоединимых частей и могла существовать в рамке как законченное целое (илл. 89).



90

Так что можно сказать, что равновесие — это расплата за отказ от симметрии.

И опять же: «Ни один рациональный метод не является более удобным, чем интуитивное чувство равновесия, которым обладает человеческий глаз» (Р. Арнхейм, 4 - 32).

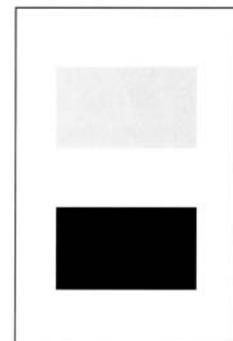
Как и физическое тело, всякая имеющая границы визуальная форма (одна фигура или сочетание фигур) обладает центром тяжести. Его можно определить, передвигая рамку относительно указанной формы до совпадения ее центра тяжести с центром рамки. Это и обеспечит равновесие формы в рамке (илл. 90).

Следует уточнить, что достижение равновесия по горизонтальной оси рамки отнюдь не означает, что оно имеет место и для вертикальной ее оси. У равновесия по вертикали другая природа, она связана с наличием гравитационных сил. В этом смысле всякая компоновка фигур имеет верх и низ и может быть уравновешена только в этом ее положении.

Нижняя часть компоновки обычно более тяжелая, поэтому светлую фотографию на полосе журнала или на выставке размещают над темной, а не под ней (илл. 91).

Как хищно мужчина навис над своей партнершей, кажется сейчас он ее раздавит (илл. 92), а теперь ничего страшного, просто они танцуют (илл. 93).

В редких случаях, когда равновесие имеет место одновременно по двум осям, горизонтальной и вертикальной (и когда



91

других указаний на низ и верх, вроде неба или земли, нет), компоновка одинаково устойчива во всех своих положениях. Такую картину или фотографию можно повесить на стену как угодно: вверх ногами или боком. Это может быть какая-нибудь абстрактная картина или же снимок, сделанный с верхней точки.

Зрительный вес. Для равновесия существенны зрительно воспринимаемые факторы: цвет, размер, положение, важность — все это объединено в одном понятии «зрительный вес». Вес компонента возрастает пропорционально его расстоянию от вертикали, проведенной через центр рамки (илл. 94). Это напоминает правило рычага, известное из физики.

Так что при определении равновесия рисунка или фотографии можно облегчить себе задачу: вырезать из бумаги черный треугольник и приложить его к рамке в середине нижней стороны. Тогда у нас действительно получится какое-то подобие весов, на которых мы взвешиваем две половинки изображения, левую и правую (илл. 95-97). Так что фактически мы ищем равновесие между левой и правой половинами изображения в рамке. Иногда равновесие называют балансом.

При прочих равных условиях предмет больших размеров будет выглядеть тяжелее. Предмет светлый — легче, чем темный, а прозрачный еще легче. Точно так же некоторые цвета тяжелее других, например, красный цвет тяжелее голубого (илл. 98, 99). Но и это еще не все.

Зрительный вес зависит от того, что мы называем важностью изображенного предмета. Зрительный вес значительно отличается от реального — маленькая фигура человека может уравновесить большой дом. Зрительный вес многократно увеличивается с учетом нашего интереса к определенной детали с ее смысловой нагрузкой (илл. 100).

К примеру, на зрительный вес оказывают влияние форма и ориентация компонентов и их компактность. Компонент, находящийся в центре композиции, имеет большую важность, но вес меньший, нежели компонент на периферии. Вес компонента в верхней части композиции больше того, что помещен снизу, а компонент, помещенный справа, имеет больший вес, чем компонент в левой части. Изолированный компонент весит больше, чем компонент в группе ему подобных.

Если в группе людей, одетых в белое, появляется некто в черном, именно он по контрасту с окружением имеет преимущественный вес и значимость.

Часть большого круга слишком мала, а потом велика (илл. 101, 102).

Верхний круг неустойчив, ему тесно в углу, он стремится сдвинуться вниз по диагонали.

Пустое пространство между кругами вызывает зрительное напряжение (илл. 103).

Но вот равновесие достигнуто, и конфликт устранен (илл. 104).

Еще один важный компонент равновесия — направленность. Иногда в самой форме имеется преимущественное направление, например в треугольнике, конусе, пирамиде.

Направление имеют ветка дерева или дерево целиком. Самая сильная направленность: объект в движении, а также указующий жест руки или направление взгляда. Уравновесить такой направленный, динамичный элемент можно только пустым пространством в той стороне, куда он двигается или направлен (илл. 105-110). Пустое пространство каким-то образом уравновешивает, успокаивает возникшее напряжение.

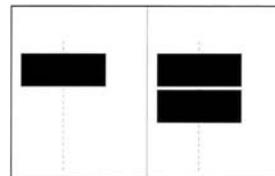
Таким образом, в отдельных случаях мы нарушаем равновесие буквальное (совпадение центра тяжести фигуры с геометрическим центром рамки), чтобы... добиться равновесия.



92. Алгирдас Пилвелис



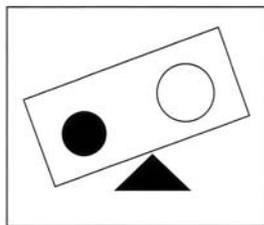
93. Вариант



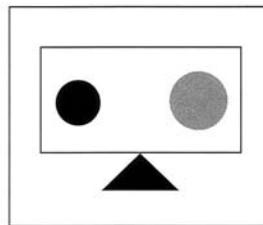
94

Главная задача, которую должен был решить фотограф, komponуя этот снимок, — равновесие черных масс (илл. 111).

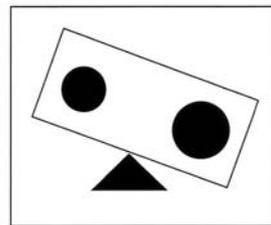
Необходимость равновесия. Очевидно, что стремление к равновесию, к сдерживанию взаимоисключающих сил или желаний заложено в самой природе человека. У художника это чувство обострено, и поэтому равновесие является одним из основных средств гармонизации формы. Равновесие усиливает простоту и ясность композиции. «...Равновесие — это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, как, например, загнанный в лузу бильярдный шар. Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом композиция выглядит "нуждающейся" во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, вре-



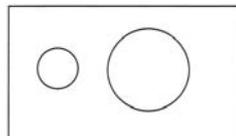
95



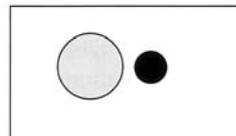
96



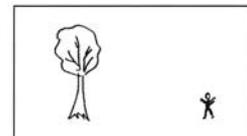
97



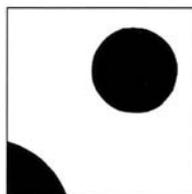
98



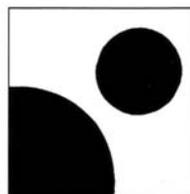
99



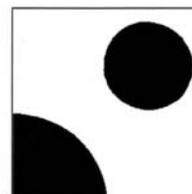
100



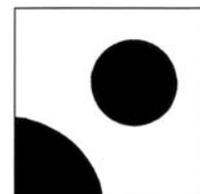
101



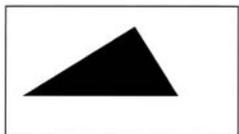
102



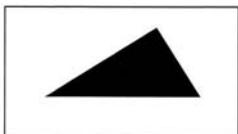
103



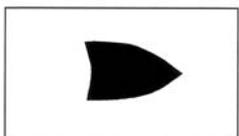
104



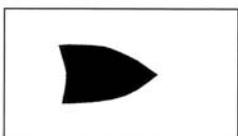
105



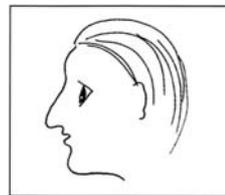
106



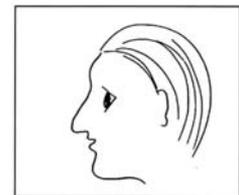
107



108



109



110

менной и, следовательно, необоснованной. (...) Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия. Временная неопределенность дает повод для болезненного ощущения «остановленного времени» (Р. Арнхейм, 4 - 34).

Итак, равновесие — это специфическая проблема устойчивости расположения одной фигуры, двух фигур или ансамбля фигур в рамке. И связана такая проблема с рамкой и только с рамкой как фигурой и как границей изображения.

Важно отметить еще раз: равновесие есть чисто зрительное ощущение системы «-лаз плюс мозг». Никакими иными методами определить наличие или отсутствие равновесия невозможно. Поэтому так важно постоянно тренировать свой глаз.

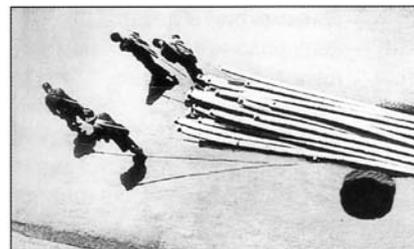
Следует напомнить, что в отдельных случаях мы осознанно отказываемся от равновесия ради выразительности, например илл. 112, 113. В оригинальной фотографии равновесия, конечно, нет. Однако убрав массивную тень, мы лишим этот снимок главного элемента выразительности — ощущения тяжести повозки, которую везут эти люди.



111. Берт Штерн



112. Цанг И. Куан



113. Вариант

ГЛАВА 3

СИММЕТРИЯ

Симметрия полная и частичная. Предельный случай равновесия — полная (зеркальная) симметрия, когда одна половина изображения является зеркальным отражением другой. Такая организация сокращает количество воспринимаемой информации ровно вдвое: стоит взглянуть на одну часть изображения, и мы будем в точности знать, что и как располагается в другой.

Отношение к зеркальной симметрии самое разное: то как к вульгарности, отсутствию вкуса, то как к той единственной идее, с которой «человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» (Г. Вейль, 8 - 37).

По всей видимости, стремление к полной симметрии заложено в природе человека и связано с противопоставлениями: «черное-белое», «день-ночь», «левое-правое», «верх-низ» и т. д. Кроме того, и зрение человека, и он сам практически симметричны.

«Ирония симметрии в том, что она может вызывать чувства прямо противоположные: раздражение и покой, подавленность и свободу, равнодушие и восторг. Вспомним у Пушкина: "В печальной симметрии стояла мебель у старухи"» (Н. Смолина, 38 - 48).

В фотографии зеркальная симметрия встречается относительно редко — при съемке архитектуры, как отражение в зеркале или поверхности воды.

Если же понимать симметрию как сочетание симметричного расположения и асимметрии в деталях, то такого рода композиции составляют большинство. Стремление к симметрии заложено уже в самом горизонтальном формате кадра (большинство фотографий горизонтально). Необходимо уравновесить правую и левую части композиции, ее «крылья», которые часто действительно имеют сходство. Естественно, что в сочетании «симметрия-асимметрия» роль организующего начала остается за симметрией.

Композиция Весы. Начинающий фотограф помещает главное в центр кадра и более ни о чем не заботится. Когда возникает желание расположить главный объект асимметрично, ближе к краю кадра, то тут же хочется чем-то уравновесить его в другой части по принципу «что-то



114. Неизвестный автор

слева — что-то справа». Наверное, 90 из 100 снимков делаются в такой компоновке. И здесь масса возможностей — от полного формализма «женщина слева, столб справа» до очень гармоничных и содержательных сочетаний, все зависит от вкуса фотографа и удачи (илл. 114, 115; см. также с. 176).

Компоновку такого рода можно назвать Весы, она действительно их напоминает. Весы — это установка на симметрию, сравнение, сопоставление двух крыльев. Обычно в такой компоновке три выделенных элемента, два на периферии и один в центре. Причем разнесенные элементы справа и слева должны уравнивать друг друга. Симметрия заявлена, такая композиция особенно нуждается в равновесии. Центральный элемент выполняет роль оси симметрии, обычно он нейтрален, но может быть связан подобием или контрастом с периферийными элементами, (илл. 116, 117). Но центр не обязателен, и чаще встречаются Весы из двух выделенных элементов (илл. 118). Пример такой компоновки — разворот книги или журнала, осью симметрии в этом случае является корешок.

Более того, возможны Весы и с одним зрительным центром (илл. 119; см. также с. 66). В этом случае пространство слева, симметричное фигуре, полно значения, глаз особенно внимательно рассматривает его.

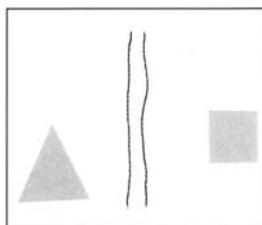
Но главная особенность композиции типа Весы состоит в том, что это композиция аналитическая по своей сути, она заставляет глаз вновь и вновь сравнивать два периферийных компонента, отыскивать в них похожие и контрастные черты и неизбежно находить смысл в таком сопоставлении.

Если слева мужчина, а справа женщина, композиция Весы сравнивает их, оценивает и, в конце концов, знакомит (илл. 120).

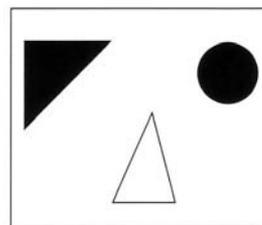
Весы наиболее органичны в случае горизонтального формата и большей разнесенности крыльев, поскольку в этом случае усиливается симметрическая связь этих крыльев.



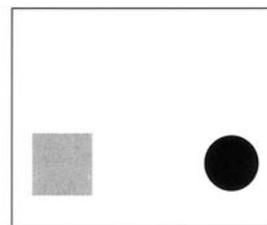
115. Андрей Турусов



116



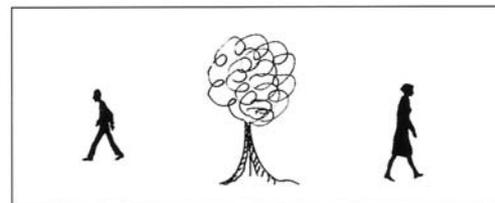
117



118



119



120

Изобразительное соотношение периферийных центров Весов меняется от полного тождества до непримиримого контраста. То же и для смыслового их отношения, либо сопоставление (подобие), либо противопоставление (контраст).

Если левая и правая части Весов изобразительно не имеют ничего общего, такое объединение будет чисто формальным, поверхностным.

Если части совершенно одинаковы по смыслу, это напоминает повтор слова «черный-черный» или «большой-большой», что дает усиление значения. Содержание нужно тогда искать в контрасте центра и периферии.

Наиболее содержательный вариант Весов: изобразительное подобие периферийных центров, и одновременно смысловой контраст между ними.

Возможны Весы и как изолированная часть в сложной композиции.

Интересно, что композиции частично симметричные, с большими или меньшими отклонениями от симметрии справа и слева наиболее красивы. Они не так сухи и безжизненны, как при зеркальной симметрии, но и не настолько беспокойны, как явно асимметричные. Такие композиции спокойны, движение и жизнь в них не на поверхности, а в глубине, скрыты в нюансах. Глаз постепенно находит множество отличий, сравнивает и анализирует, проникает в смысл. Путешествие по такой картине — настоящее удовольствие. Пример: «Тайная вечеря» Леонардо. Вытянутый горизонтальный формат усиливает повествовательность композиции, это показ, но одновременно и рассказ (илл. 121).

Подобная композиция позволяет соединить порядок со свободой, закономерность и уравновешенность сочетать с непринужденностью, а кроме всего прочего такая композиция предлагает нам игру в сбывшиеся и несбывшиеся ожидания.

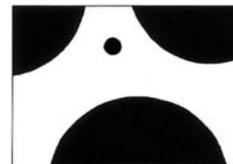
Когда сходятся столь полные противоположности, как симметрия и асимметрия —



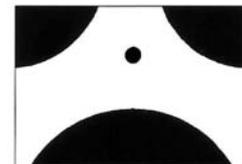
121



122. Эллиот Эрвитт



123



124



125

может родиться или урод или нечто прекрасное (илл. 122).

Композиция на илл. 123 частично асимметричная. Два верхних круга смещены немного влево, уравнивающий их нижний — вправо. Полностью симметричная композиция суха и безжизненна (илл. 124).

На илл. 125 монах с одной из картин Сезанна. Полная симметрия верхней части картины — голова, лицо, плечи, крест на груди — вступает в сильный конфликт с асимметричным положением рук, они кажутся беспокойными, полными энергии.

Вместе с тем, есть здесь и символический элемент: руки как расправленные крылья птицы.

(Примечание 9)

Проблема левого и правого. Левая и правая половины изобразительной плоскости неравноценны. Если рассматривать картину в зеркальном отражении, то прекрасная в оригинале композиция может оказаться просто неудовлетворительной, и помимо этого потеряется ее значение. Перед вами прорись с картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна» и ее зеркальное отражение (илл. 126, 127). Равновесие в картине нарушилось; чтобы его восстановить, пришлось уменьшить зрительный вес фигуры справа (илл. 128).

То же самое происходит и в случае зеркального отражения фотографии. Вход в лабиринт стал выходом из него (илл. 129, 130).

Уравновешенная компоновка в зеркальном отражении выглядит совершенно неуравновешенной (илл. 131, 132).

Зеркальное отражение некоторых фотографий совершенно неприемлемо, пустое пространство справа раздражает глаз (илл. 133, 134; см. также с. 105).

До сих пор ведутся споры, учитывал ли Рембрандт зеркальное обращение при печати своих офортов и какая композиция «правильная»: на доске или на бумаге.



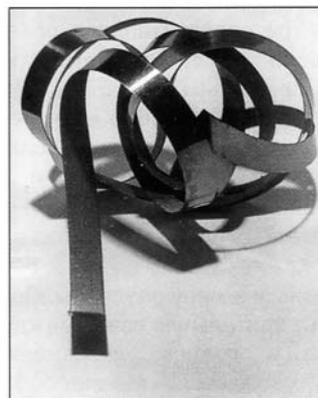
126



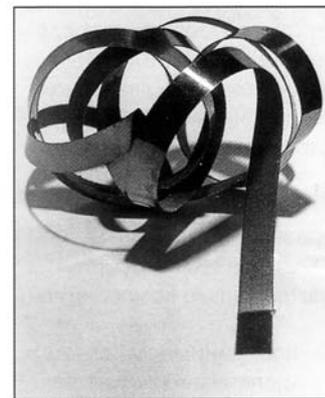
127



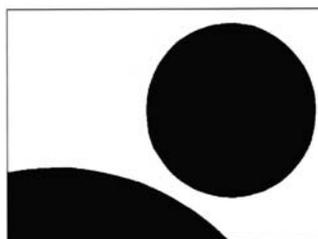
128



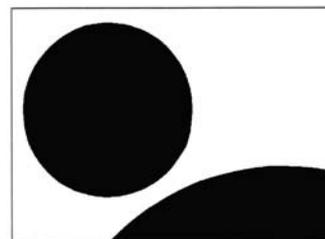
129



130



131



132

Причина столь кардинальных изменений при зеркальном обращении изображения неизвестна. Обычно это связывают с европейским порядком чтения слева направо. Однако ставились опыты с людьми, читающими как справа налево, так и сверху вниз, и даже с людьми, не умеющими читать. Восприятие не менялось. Другое объяснение — асимметрия мозга, предмет справа мы «видим» левым полушарием мозга, а слева — правым, каждый из двух глаз соединен с противоположным полушарием.

Два слова написаны справа налево, попробуйте прочесть их. В первом случае сделать это довольно трудно, зрительный акцент на букве «Я» слишком силен, приходится преодолевать сопротивление глаза, упорно читающего слева направо. А во втором — значительно легче, зрительно выделена последняя буква «Г», глаз сразу попадает в конец слова и, возвращаясь назад к началу строки, автоматически читает слово в обратном порядке (илл. 135, 136).

Так что «ужасную» привычку глаза можно победить даже при чтении текста. Что же говорить о картине или фотографии, в которых центр внимания может быть расположен или в геометрическом центре, или слева, или справа, — с него и будет начинаться «чтение». Порядок восприятия картины определяется только композицией и ничем иным.

В картине мы воспринимаем прежде всего зрительно выделенные центры композиции, самые акцентированные фигуры или детали. В них есть своя иерархия зрительной важности, определяющая порядок восприятия,

В зависимости от расположения этих зрительно выделенных центров и их соподчиненности картину можно «читать» от центра, справа налево, снизу вверх или же от переднего плана в глубину иллюзорного пространства.

Если же в композиции никаких указаний на этот счет нет, глаз двигается в привычном направлении слева направо, что естественно. Картина без активных центров внимания становится текстом и читается как текст.

Порядок чтения на рисунке организован последовательным восприятием черных квадратов и приводит к однозначному прочтению слова (илл. 137).

А на этом рисунке слово читается снизу вверх (илл.138).

Какова бы ни была причина различий в восприятии левого и правого, эффект имеет место, и эффект сильнейший. Психологи говорят даже, что зритель отождествляет себя с левой стороной, зато то, что происходит в правой части, имеет особую важность. В. Кандинский сравнивал левую часть картины с Далею, а правую — с Домом.

Это можно понимать так: из Дали мы приходим в Дом (цель путешествия), а из Дома уходим в Дале. Это особенно важно в композиции Весы. Два композиционных центра слева и справа объединены сильнейшей связью симметрии, мы многократно переходим от Дали к Дому и обратно, вникая в их подобие и различие.

Эффект значительно усиливается, если левый центр динамичен и направлен направо, а правый центр — налево. Тем самым он возвращает глаз в картину.

Крылья Весов должны быть в меру подобны и в меру различны. Подобие определяет зрительную связь между ними, различие в нюансах устраняет зеркальную симметрию и доставляет особое удовольствие глазу.

Обычно в правую часть изображения мы попадаем в конце путешествия глаза, поэтому какая-то значащая деталь в правой части завершает восприятие, появляется неожиданно, и на этом можно построить целый рассказ. Поэтому, если вы хотите спрятать что-нибудь до времени, «прячьте» это в правой части кадра (илл. 139; см. также с. 82). Здесь важна задержка внимания на черных, зрительно выделенных фигурах в левой части сним-



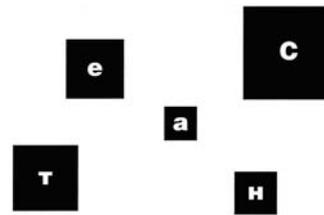
133. Оригинал



134. Вариант



135,136



137



138

ка, и только в конце пути глаз обнаруживает главную деталь в правой его части — это детская рука с пистолетом.

Зеркальный вариант снимка с шариком теряет смысл. Рука с пистолетом не спрятана, как раньше. Но содержание фотографии именно в неожиданности ее появления (илл. 140).

В отдельных случаях можно перевернуть негатив и напечатать его зеркальную копию, если компоновка при этом значительно улучшится. Конечно, этого нельзя делать, если на снимке известный человек, узнаваемое место города или же в кадре имеется текст. Кроме того, некоторые снимки могут потерять в зеркальном отражении свой смысл (но могут и, наоборот, приобрести новый).

И еще один феномен левого и правого: портрет человека в профиль. В одном случае он открыт и смотрит нам в лицо (илл. 141), а в другом — замкнулся в себе и отвернулся (илл. 142). Действительно похоже, что маленький зритель слева в углу смотрит на портрет сбоку, таким образом он видит в первом случае лицо в фас, а во втором — затылок.

(Примечание 10)

Или другой пример. Куда движется машина на илл. 143? Большинство отвечают — направо, меньшая часть — налево или на нас. «Движение» машины объясняется движением глаза слева направо, он и толкает машину.

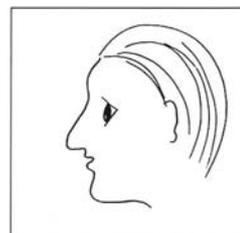
Таким образом проявляется неравноценность левого и правого во всяком изображении: рисунке, картине или фотографии.



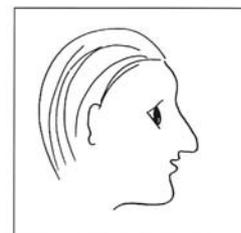
139. Оригинал



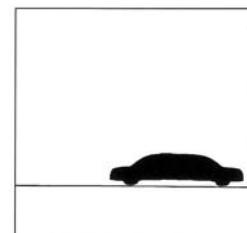
140. Вариант



141



142



143



144



145



146

Проблема диагонали. С неравноценным восприятием левого и правого связан еще один феномен композиции. Диагональ, идущую из левого нижнего угла в правый верхний, называют восходящей, или диагональю подъема, а диагональ из левого верхнего угла в правый нижний — соответственно нисходящей, или диагональю спуска. Иногда говорят о диагонали «борьбы» и противоположной ей диагонали «ухода».

Первая машина (илл. 144) зрительно поднимается в гору (ее подталкивает движение глаз), а вторая — скатывается вниз (илл. 145).

«Если диагональ, проведенная из левого нижнего угла в правый верхний, производит эффект восхождения, а противоположная диагональ производит обратный эффект, то художник, изображающий фигуры, поднимающиеся по склону, идущему от левого верхнего угла в правый нижний, передает тем самым напряжение этого восхождения» (М. Шапиро, 45 - 152).

Полная симметрия выражает максимальную стабильность и покой, статику, зато композиция с выраженной асимметрией, наоборот, полна энергии и движения. Недаром большинство таких композиций диагональные, а диагональ — одна из самых активных, динамичных линий в кадре, она организует движение, она сама движение (илл. 146, см. также с. 104; илл. 147, см. также с. 228).

Диагональ задает движение в определенном направлении. Вокруг нее собираются остальные компоненты изображения, они должны поддерживать это движение, но не препятствовать ему.

Часто приводят как пример картину В. Сурикова «Боярыня Морозова» (илл. 148). Суриков, как известно, пришел довольно широкою полосю холста снизу и только тогда сани «пошли». Как оказалось, важен был след от саней на переднем плане (усиление сходящихся линий).



147. Гунар Бинде



148. В. Суриков «Боярыня Морозова»



149. Зеркальная копия

Так вот, в зеркальном отражении сани бегут, а не движутся с затруднением. Мы получили более легкое скольжение по восходящей диагонали (илл. 149). Кроме того, сильная связь поднятой руки боярыни и двуперстия юродивого будет читаться в другом порядке, группы сочувствующих и противников поменяются местами. Смысл картины полностью изменится.

Не менее интересно, сколько раз в этой картине использованы Весы. Композиция самой картины — это уже Весы: сани боярыней в центре (они дополнительно выделены белыми крышами сверху), группы противников и сторонников слева и справа. Каждое симметричное образование из трех значимых элементов на картине (локальные Весы), во-первых, выделяет центральный и, во-вторых, заставляет сопоставлять крайние элементы.

Самая выделенная фигура на картине — княгиня Урусова справа от саней (еще одна узница под конвоем стрельца). Она центр Весов из двух персонажей, связанных цветом и симметричным расположением, — это бегущий мальчик слева и замыкающий композицию юродивый в правом углу (илл. 150).

Но княгиня Урусова организует и другие Весы — боярыня Морозова в санях и сходная с ней по цвету нищенка с котомкой рядом с юродивым (илл. 151).

Интересна еще одна группа из трех фигур, тот же юродивый, старуха в узорном платке слева от нищенки на снегу и желтый платок кланяющейся боярышни между ними. Этот яркий платок выделен как центр Весов, и он же связан цветом с иконой, «спрятанной» в правом верхнем углу картины (илл. 152, к сожалению, черно-белая). А кроме того, икону эту выделяет и желтый посох странника над головой юродивого, он прямо указывает на нее.

Такого рода взаимодействиям-связям и посвящена следующая глава книги.



150



151



152

ГЛАВА 4

СВЯЗИ КАК ЯЗЫК

Иконические и другие знаки. В разные годы были предприняты многочисленные попытки исследовать язык изображения методами семиотики, выделить элементарные знаки этого языка. В изобразительном искусстве это линия, форма, цветовое пятно и прочее; в фотографии предлагались зерно и пятно как скопление зерен или же среди деталей в кадре пытались отыскать подлежащее, сказуемое и т. д. С XVI века известно сочинение В. Хогарта, в котором он предлагал формулу красоты, S-образную ЛИНИЮ.

(Примечание 11)

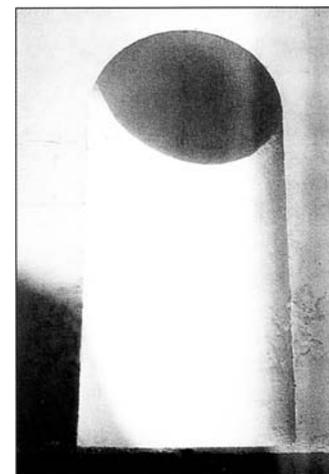
Попытки эти успехом не увенчались, художники рисуют, не зная собственного языка, а фотографы — фотографируют.

И все же можно говорить о знаковой природе изображения, но на другом уровне. На фотографии мы видим множество предметов: это люди, животные, дома, деревья, облака и так далее. Причем это не точные копии предметов реального мира и тем более не сами эти предметы, как считали многие исследователи, а всего лишь их знаки, иногда узнаваемые и даже слишком подробные, а иногда только слегка намеченные и совершенно непохожие на оригинал (илл. 153).

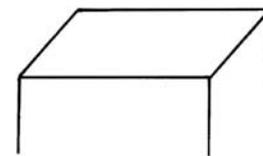
Основатель семиотики Чарльз Пирс так определил знак: «...знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой интерпретирующей мысли С» (7 - 148).

Фотография состоит из знаков-посредников между объектом и смыслом. Изобразительный знак сам по себе — это какая-то плоская фигура, деталь, тональное пятно;

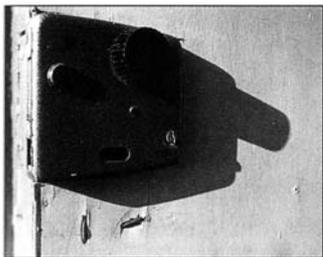
- знак отсылает нас к конкретному объекту реальности;
- вместе с тем знак этот (вернее — означаемый им объект) имеет более широкий смысл. Он заключен в нашем сознании, памяти. Знак всегда указывает на нечто большее, чем на самого себя. Это некое понятие, представление, содержащееся в изображенном объекте, факте, явлении. (Капля на щеке, обручальное кольцо, широко раскрытые глаза, поцелуй, рукопожатие — все эти знаки-изображения означают больше того, что изображают, мы интерпретируем их в зависимости от контекста.);
- знак, если рассматривать его отвлеченно, как геометрическую фигуру, может иметь выразительную форму, то есть интонацию, эмоциональную окраску. И это



153. Неизвестный автор



154



155. Михаил Блонштейн



156. Джордж Краузе



157. Вилем Рейхман



158

существенным образом влияет на его интерпретацию.

Изобразительные знаки подразделяются на знаки-изображения (иконические знаки, они хотя бы отчасти похожи на обозначаемое), знаки-символы (лавровый венок как символ победы), знаки-указатели (жест руки, стрелки), знаки-индексы (они только «называют» предметы, но сами на них не похожи — следы на снегу). Бывает и так, что знаки совмещают в себе разные функции. Фотография в рамке на стене — это знак-индекс, она же в определенном контексте может быть одновременно иконическим знаком или знаком-символом, а иногда еще и знаком-указателем.

Для нас наибольший интерес представляют иконические знаки (icon — изображение). Они изображают (условно или подробно) какой-то реальный объект. Важнейшая функция иконического знака — функция названия, знак называет объект, который



159



160



161



162

изображает, отсылает нас к его содержанию и назначению, но вместе с тем может рассматриваться и отвлеченно, как плоская фигура или форма.

Иконический знак на илл. 154 не только параллелограмм и три отрезка прямых. Мы распознаем в этом знаке стол, причем мысленно видим его целиком, во всех проекциях. Это стол, так сказать, в самом общем виде, идея стола.

Зато на следующих четырех фотографиях черные фигуры-знаки в каждом случае имеют свою индивидуальность, выразительность, а следовательно, и содержание, хотя имя у всех этих знаков одно — Тень (илл. 155-158; см. также с. 139).

Для того чтобы из этих знаков, вернее, из обозначенных ими слов и понятий, составить осмысленную фразу, необходимы синтаксис, пунктуация. Нужна система связей, которая устанавливала бы взаимодействия между ними.

Иконический знак (знак-изображение) обозначает двух людей, которые касаются друг друга: или обнимаются, или целуются, или только смотрят друг на друга. Но значение этого знака имеет бесчисленное количество вариантов: как касаются, как обнимаются, как целуются и как смотрят. То есть все дело в этом «как»: робко, стыдливо, страстно, подружески и прочее. Об этом мы судим по нюансам изображения. Таким образом, значение иконическо-го знака не равно означаемому факту или действию, в каждом конкретном случае интерпретация будет иметь свой смысл, свой неповторимый оттенок, часто не совпадающий со смыслом, воспринимаемым в реальности (илл. 159-162; см. также с. 158, 244, 245, 258).

Поэтому нет возможности свести все многообразие жизненных коллизий, ситуаций и взаимодействий к какому бы то ни было словарю или языку. Например, если человек держит руку в кармане или за пазухой, это может значить что-то или ничего не значить. Нельзя ведь утверждать, что рука за пазухой равна угрозе (другое дело, что мы думаем об этом). Смысл не равен общепринятому значению, он зависит от великого множества нюансов и обстоятельств.

Но зато можно исследовать язык отношений и взаимодействий, происходящих на изобразительном уровне. Содержание фотографии складывается из содержимого (того явления или факта, которые на фотографии изображены) и смысла, выраженного самим изображением, если, конечно, оно организовано соответствующим образом.

Голого человека ловят на поле во время соревнований. Забавная ситуация, все, кто имели при себе камеру, конечно, не удержались и сняли ее. Вот перед нами один из таких снимков (илл. 163; см. также с. 265).

Случайно или не случайно, момент, который зафиксировал фотограф, само это изображение содержит не только фиксацию описанной ситуации, но одновременно и нечто большее.

Человек в руках полицейских больше похож на распятого, чем на заурядного эксгибициониста. Ситуация, конечно, ерундовая, анекдотическая (ведь он не борец за идею, не жертва — хулиган), и такое прочтение изображения несовместимо со смыслом происходящего, это непозволительная аналогия, но ведь она реальна!

Так или иначе, это пример изображения, содержание которого гораздо многозначнее изображенного факта, по крайней мере, оно фактом этим не исчерпывается. Принципиально, что новый смысл, который возник в изображении, существовал в реальности всего один момент, и по счастливой случайности или осознанно фотограф нажал на кнопку именно в этот момент. Фотография



163. Жан Бредшоу

(неподвижное изображение) вырвала этот уникальный момент из контекста времени, зафиксировала тот парадоксальный смысл, о котором идет речь.

Иконический знак фигуры человека, как плоская проекция его положения в пространстве, в зависимости от множества случайных причин: позы человека, его одежды, точки съемки, света и тени, — в изображении может иметь произвольное значение: быть угрожающим, пронизывающим, довлеющим, может напоминать хищную птицу, дерево или все, что угодно. Очертания мужчины могут быть похожи на женщину, наконец знак-изображение может быть лишен руки или даже головы.

Такая фигура, оставаясь знаком человека, одновременно имеет совершенно иной, иногда непредвиденный смысл. Это обстоятельство, а кроме того, и взаимодействие иконических знаков друг с другом, составляет основу изобразительного языка.

Изображение значительно отличается от изображаемого, во многих случаях оно обладает своей выразительностью и своим собственным смыслом.

Изобразительные и смысловые связи.

Необходимо подчеркнуть — мы не ставим себе целью создать язык фотографии, то есть словаря элементарных знаков и правил грамматики — образования из этих знаков новых, более сложных. Наверное, это невозможно. Точно так же нельзя сократить бесчисленные варианты соединения знаков, образования самостоятельных «фраз» из этих знаков до некоторого количества универсальных правил. Если, конечно, не сводить все богатство человеческих отношений к языку жестов или языку цветов (красный — сила и страсть, белый — невинность).

Изображение жизни на фотографии так же бесконечно разнообразно, как и сама жизнь. И если мы пользуемся для удобства термином «язык фотографии», это не полноценный в семиотическом смысле язык, потому что у него нет алфавита, лексики и грамматики.

Однако мы можем рассматривать некоторые закономерности этого гипотетического языка, например, принцип образования и значение иконических знаков, но самое главное — возникновение в изображении устойчивых соединений из двух и более иконических знаков, которые и являются носителями смысла и представляют собой изобразительные высказывания.

«Сама природа рассказывания состоит в том, что текст строится ... соединением отдельных сегментов во временной (линейной) последовательности» (Ю. Лотман, 27 - 662).

Возникающая в изображении сильная связь двух иконических знаков (белых форм) приводит к связи обозначаемых объектов реальности (илл. 164; см. также с. 265).

Во-первых, знаки эти выделены. Во-вторых, они взаимодействуют (белое с белым, овал рамы и полукруг спины). И, в-третьих, очертания знаков выразительны как абстрактные формы. Рассматривая эти формы отвлеченно, мы найдем в их сочетании новый эмоциональный смысл. Это их схожесть и влечение одной формы к другой (илл. 165).

После этого, возвращаясь к портрету женщины на витрине и реальному мужчине перед ней, мы непременно перенесем этот абстрактный смысл на наших персонажей. Самая поверхностная ассоциация:



164. Оригинал



165. Компьютерный вариант

две фигуры как бы соединяются в одну за счет близости белых форм.

А в следующей фотографии знаки-изображения связаны воедино общими очертаниями, но контрастны, несоединимы по тону, и в этом конфликте также можно обнаружить содержание (илл. 166; см. также с. 178).

Удивительна способность нашего зрительного восприятия разгадывать, оживлять иконические знаки. В тех линиях и пятнах, которые присутствуют на фотобумаге, мы в самом деле опознаем не просто собаку, но собаку определенной породы. Точно так же узнаем мы знакомого человека, предмет в его руке, вслед за этим мы понимаем, чем он занимается или что с ним случилось, а также реакцию окружающих его людей. Многие думают, что такой «рассказ» и есть содержание фотографии, однако это не так.

Изображение содержит в себе несколько уровней. Вся конкретная информация — только первый, поверхностный уровень, за которым находится более важный второй — уровень изобразительных взаимодействий. Здесь существенно не просто присутствие собаки, человека, облака и так далее на снимке, а их изобразительное наполнение: очертания, формы, подобию и контрасты отвлеченных геометрических фигур, а также взаимодействия между ними.

В первом уровне изображения заключена фабула, а первый и второй уровни совместно выражают сюжет, который разворачивается в определенной последовательности и раскрывает истинное содержание изображения. Фабула — это то, что происходило на самом деле (фиксация деталей, событий и действующих лиц), а сюжет — это то, как воспримет происходящее зритель. Или то, как представил происходящее фотограф, в какой последовательности и как именно заставляет он зрителя воспринимать смысл изображения. «Он целует ее» или «они идут по улице» — это фабула. Сюжет, как и содержание, имеет в этом случае бесчисленное число возможностей, ибо зависит от способа изображения, а это и есть как.

Образование связей на изобразительном уровне тоже событие, но событие иного рода — пластическое. Оно преобразуется в смысл в процессе нашего восприятия, но заложено в пространстве плоского изображения, вызвано к жизни существованием плоскости. Связи слоя изобразительных взаимодействий условно и очень приблизительно можно описать сказуемыми: быть похожим, подобным, напоминать, быть аналогичным, контрастировать, отталкивать(ся), касать(ся), окружать, двигать(ся) и так далее. Но подобное описание, конечно, ничего нам не дает, ибо большинство изобразительных взаимодействий в принципе не переводится на язык обычных слов. Более того, в этой непереводаемости — весь пафос изобразительного искусства.

Возникшую между двумя иконическими знаками связь мы переносим (проецируем) на изображаемые ими объекты. Связь же между ними как некое подобие синтаксической конструкции приводит к связи их значений, к поиску ассоциаций между ними. От изображения мы переходим к смыслу, к содержанию, которое выражает данная форма.

Содержание фотографии не исчерпывается фабулой «женщина сидит на лавочке, мимо проходит мужчина», здесь важно не что происходит, а как. Собственно, фабула ничтожно скупа, герои не видят и не интересуют друг друга. Но на снимке есть некая



166

* Сюжет действительно разворачивается в нашем сознании, пока глаз, переходя от одной детали к другой, не проникнет в смысл. Пусть это время, время восприятия изображения, мало, оно все же реально.

возникшая на мгновение связь между нашими героями (вернее между их иконическими знаками), зрительно мы ее ощущаем (илл.167; см. также с. 131).

А возникает она в плоскости изображения, это изобразительная связь — подобие в положении ног мужчины и женщины. А кроме того, это и согласованность в очертаниях фигур, касании их рук.

Фотограф запечатлел именно тот момент, который дарит нам новый, неожиданный смысл. В этой фотографии видится все, что угодно: ссора, поиски любви, упущенное счастье и вечное непонимание между мужчиной и женщиной. Да он уже давно прошел и она уже давно встала со скамейки и тоже ушла, а мы все еще рассматриваем эту фотографию и ищем в ней то, чего в действительности не было. Сама фотография эта — визуальный анекдот и особой ценности не представляет. Она важна как пример.

Что же получается, фотография врёт и ей нельзя верить? А документальность, а правдивость? Документальность в деталях, естественно, остается; и это множество необязательных деталей и подробностей как раз и вызывает ощущение документальности.

Фотография вообще больше умалчивает, чем говорит. Это напоминает один литературный казус. Когда писатель пишет «Вошла дама в черных перчатках» и больше ничего про даму не сказано, остается только гадать, было ли на ней надето что-либо еще, кроме этих перчаток. У фотографии с этим «что-либо» как раз все в порядке, все подробности она описывает даже слишком дотошно, в этом ей нет равных. А вот со всем остальным плохо: мы никогда не узнаем, как звали даму, что она сказала, когда вошла, и что с ней случится дальше, — если будем искать ответы в самой фотографии и нигде больше.

Что же касается ответа на главный вопрос — о правдивости изображения, то фотография не врёт, она дает нам ту информацию, которую может дать. Это один единственный, вырванный из жизни момент, как правило, вне связей с прошлым и будущим. А все остальное, о чем мы знать не можем, нам приходится домысливать, то есть, придумывать. Получается — это мы обманываем себя, а не фотография нас. Так что скудность информации на фотографии в отдельных случаях оборачивается богатством придуманного нами содержания. Фотография чем-то цепляет и дает начальный толчок фантазии, но ничем ее не ограничивает. И в этом, конечно, есть великий смысл.

Это как детская картинка-загадка «найдите зайчика». А зайчик под кустом, вернее, самого зайчика, конечно, там нет, просто очертания нескольких веток на него похожи. В нашем случае мы ищем не зайчика, а смысл. Но где же он тогда спрятан?

В подавляющем своем большинстве фотография однозначна, как текст телеграммы. Но в некоторых случаях (а нам интересны именно эти случаи) фотография показывает одно, а говорит совсем другое. Так что же это за случаи? А их может быть всего два варианта. Первый, когда само событие (ситуация) имеет подтекст и он просматривается сквозь поверхность фотографии. И второй, когда добавочный, несуществующий в реальности смысл проступает среди «веток» изображения, в его структуре. А это и есть та самая художественная форма, о которой говорится в этой книге.

Иллюстрации 165-167 — это фотографии с элементами разной степени художественности. Иконические знаки-изображения выразительны как отвлеченные формы и плюс к этому взаимодействуют друг с другом. И это изобразительное взаимодействие трансформируется в нашем сознании в смысловое. Вот мы и нашли, где спрятан смысл.



167. Юрий Теуш

Итак, в определенных случаях фотография способна к фантазии. Часто она показывает то, чего не было, но могло бы случиться. Очень часто — то, чего никто не увидел и не заметил. И уж, безусловно, то, о чем сами персонажи и не подозревали.

Во времена жарких споров о том, может ли фотография быть искусством, ей ставили в вину предельно точное копирование реальности, то есть именно отсутствие фантазии. А искусство, как известно, это непременно основанная на фантазии другая реальность.

Наши простые примеры, однако, показывают, что в известных случаях интерпретация фотографического изображения — это сплошной вымысел. И причина тому — ассоциации, вызванные случайно пойманными или организованными фотографом изобразительными связями между иконическими

знаками.

Фотография раскрывает в изображении тот смысл, который возник на одно мгновение и тут же исчез. Или же поэтический смысл иносказания, метафоры. Она конструирует свое развитие сюжета, часто не имеющее ничего общего с реальными событиями. А если это обман, то именно о таком обмане писал поэт:

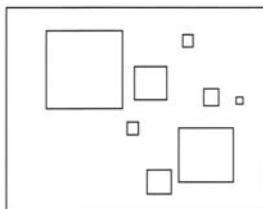
*Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман...*

Под «тьмой низких истин» можно понимать информационную, протокольную фотографию, а «возвышающий обман» — это вымысел большого искусства, литературы, поэзии или кино, который, как мы убедились, вполне возможен в художественной фотографии.

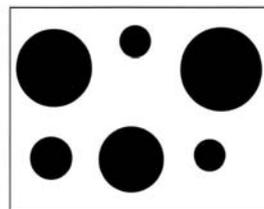
Связи подобия и контраста. Возникающие в изображении связи легче всего показать на простых геометрических формах, которые явным или неявным образом присутствуют в любом видимом объекте.

На илл. 168 два больших квадрата связаны своими размерами (подобие по размерам). Они как бы «видят» только друг друга, не замечая остальных.

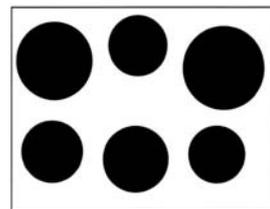
На илл. 169 шесть кругов по той же причине образуют два треугольника. Но вот отношение размеров изменилось,



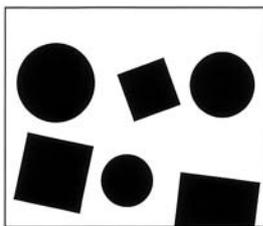
168



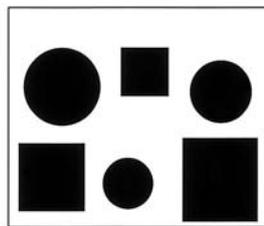
169



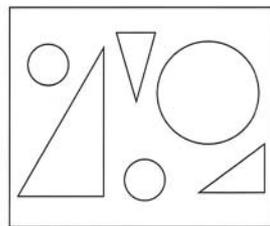
170



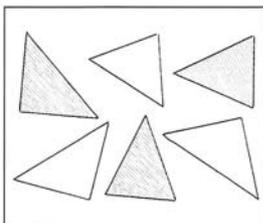
171



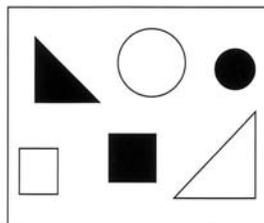
172



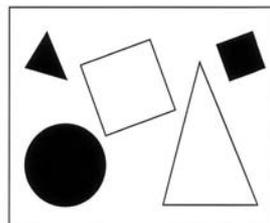
173



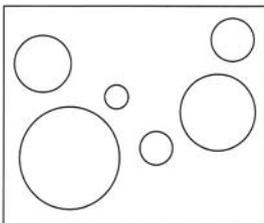
174



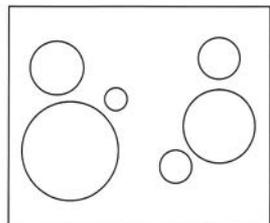
175



176



177



178

и зрительная связь распалась, она больше не существует (илл. 170).

Такая способность двух или нескольких фигур взаимодействовать, образовывать группу зависит от отношения их размеров, оно достаточно свободное, не жестко заданное. Мы будем говорить о соизмеримости фигур*. Легче всего определить ее, найдя пограничную ситуацию, предел соизмеримости, когда группа начинает распадаться.

На илл. 171 круги не смешиваются с квадратами, стремятся отойти от них и объединиться (подобие на основе формы).

Эффект еще больший, подобие между фигурами усиливается. Круги образуют свой треугольник, а квадраты — свой (илл. 172).

Как видно из илл. 173, подобие по размерам — более сильная организация, чем подобие по форме. То есть даже далекие по форме фигуры могут иметь сильную связь, если они примерно одного размера.

Подобие цвета и тона (илл. 174). Опять образуются две группы по три фигуры в каждой.

Подобие по тону (цвету) сильнее, чем подобие по форме (илл. 175). И сильнее, чем подобие по размерам (илл. 176). Большой круг связывается не с соизмеримыми белыми фигурами, а с маленькими черными.

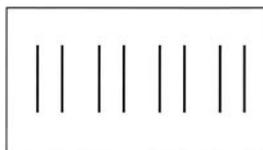
Подобие по расположению (правило близости или родства). Вместо шести фигур (илл. 177) мы получили две самостоятельные группы по три фигуры (илл. 178).

Две близкие соседние линии связаны в одно целое, мы видим что-то вроде узких прямоугольников (илл. 179).

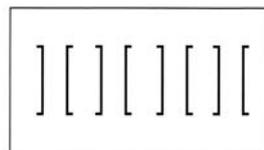
Промежуточное положение (илл. 180).

Теперь наоборот более отдаленные отрезки связаны в одно целое. Здесь мы видим широкие прямоугольники (илл. 181).

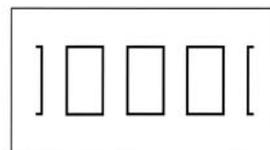
На илл. 179 работает правило близости, а на илл. 181 побеждает правило замкнутости



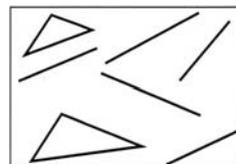
179



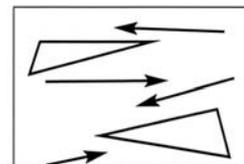
180



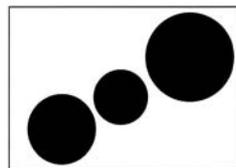
181



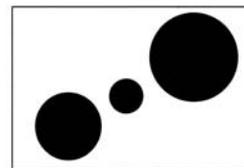
182



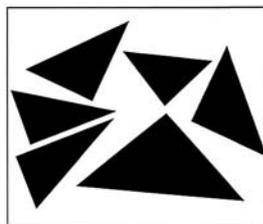
183



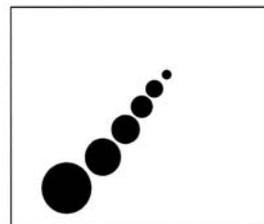
184



185



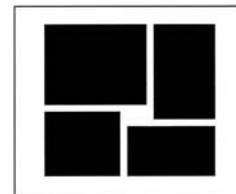
186



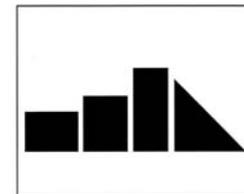
187



188



189



190

* Соизмеримость понимается как сопоставимость, сомасштабность. Нужно отметить, что в математике соизмеримость имеет другой смысл.

Подобие по ориентации (илл. 182).

Подобие по направлению движения (илл. 183).

«...Подобие дает больший зрительный эффект, чем только заставляет предметы "принадлежать друг другу". Части, имеющие подобие, образуют и формируют зрительные модели» (Р. Арнхейм, 4 - 82). При этом они лежат в одной плоскости.

Центральному кругу на илл. 184 тесно, его притягивают два больших круга, он разрывается между ними. Это происходит потому, что все три круга соизмеримы, образуют устойчивую группу и, таким образом, принадлежат одной плоскости. А маленький круг на илл. 185 не соизмерим с большими кругами, он ушел в глубину, где ему свободно и легко.

Итак, связи между фигурами, подобными по размеру, по форме, по цвету и тону, по близости и родству, а также по ориентации и по направлению движения приводят к образованию зрительных моделей (группировок), то есть к уменьшению числа независимо воспринимаемых элементов. Можно вновь говорить о перцептивных силах, которые соединяют фигуры в группе.

Симметричные формы объединяются в одно целое. Вообще симметрия — настолько сильный тип организации, что проникает практически в каждую структуру. Так, любые симметричные части большого ансамбля образует самостоятельные группы. Каждый из треугольников связан с симметричным ему (илл. 186).

Особого рода связь — последовательность элементов одной формы, с постепенно уменьшающимися размерами (илл. 187). Ряд элементов направлен всегда от большего к меньшему, это объясняется сильным перспективным эффектом движения от переднего плана в глубину. Для такой группы характерно развитие. Еще она отличается тем, что фигуры, ее составляющие, в одной плоскости не лежат. В ряду соизмеримы два или три последовательных элемента.

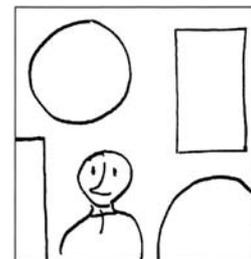
Группирование может произойти также по принципу осмысленности. Разрозненные детали собираются в одно целое, если целое представляет собой нечто узнаваемое (илл. 188).

Простейший пример объединения в одну группу нескольких фигур — в целом они имеют общие очертания простой геометрической формы (илл. 189, 190).

Помимо этого в любой случайной форме (облака на небе) мы ищем и чаще всего находим знакомые образы (илл. 191).



191



192

Конструктивные связи. В изображении как объединении множества деталей и фигур, форм и тональностей, линий и цветов обязательно должны быть силы, которые зрительно соединяют весь ансамбль или его части в одно целое. Иначе это будет случайным и ничего не означающим набором деталей. Важную объединяющую роль выполняют связи и взаимодействия. Связи организуют структуру изображения, которую иногда называют конструкцией. А сами эти связи следует называть конструктивными.

Понятие «конструкция» шире, чем «композиция». Всякая композиция непременно представляет собой конструкцию, но не всякая конструкция есть композиция.



193



194. Арнольд Ньюман