



559

Лицо человека похоже на барельеф, поэтому так органично сопоставление его с лепными украшениями на здании Казанского вокзала. Важная смысловая деталь (симметричная человеку) — серп и молот.



560. Анри Картье-Брессон

Очень красивая и точная композиция, построенная на согласованности нескольких линий. Снимок чрезвычайно динамичен, это движение, это музыка ритмов округлых линий и расходящихся веером прямых. Однако и в такой динамической композиции можно найти элементы симметрии: крылья домов справа и слева, темную фигуру велосипедиста поддерживает темное пятно справа вверху. Содержание в форме, это гармония, красота, движение.



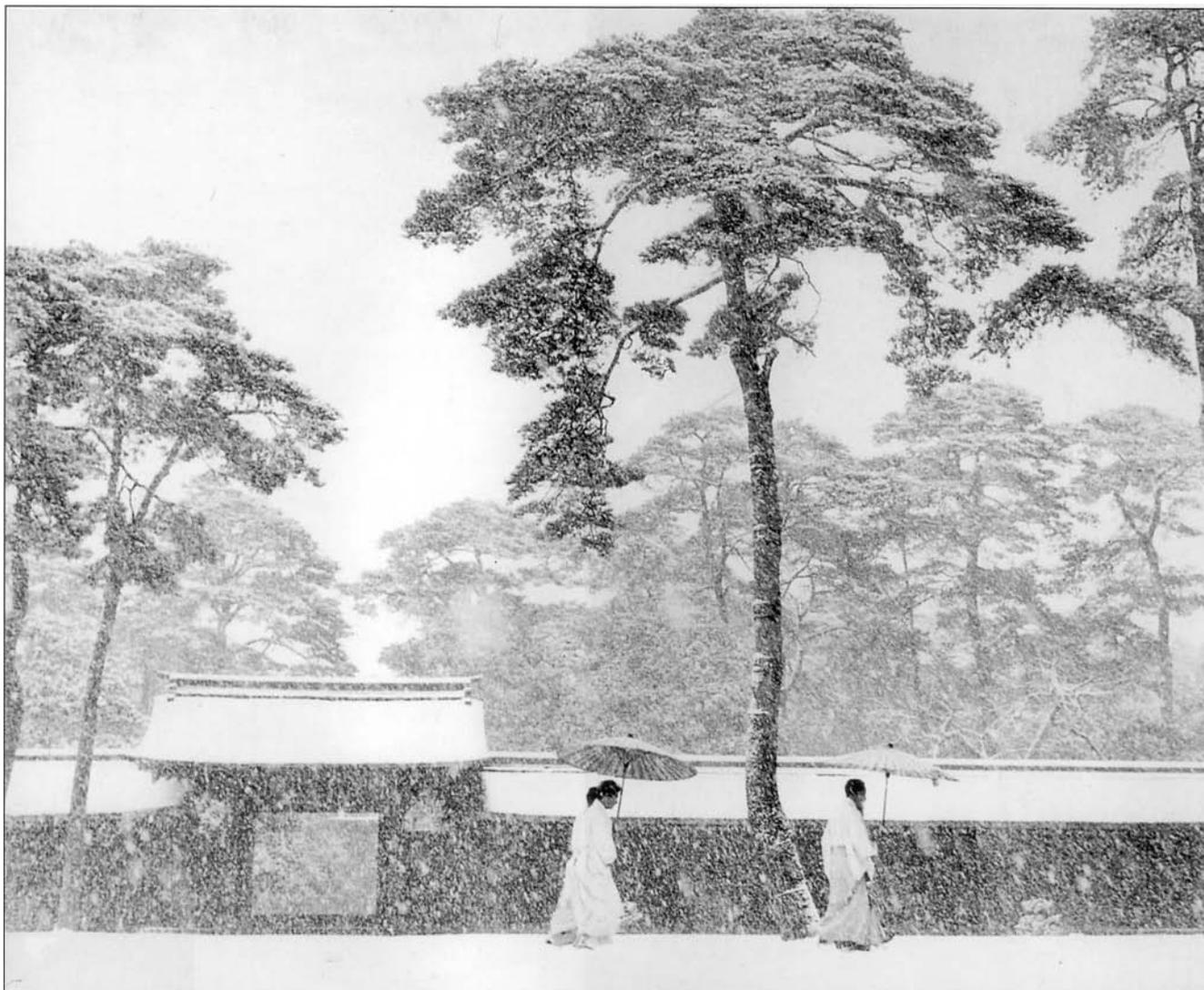
561. Анри Картье-Брессон

Композиция очень проста, главное — выразительность момента. Проследите отдельно за движением левых рук, затем правых. Снимок этот точно такое же исследование жизни, как и те, в которых есть рассказ. Просто здесь рассказа нет, исследуется случай спонтанного возникновения в реальности пластики и красоты.



562. Андре Кертеш

Главная диагональ здесь — следы от лестничных маршей, ей вторит направление крыльев голубя. Вторая диагональ, нисходящая, имеет отклик в теле птицы и поддерживается двумя узкими прямоугольниками. Удивительно точно найдено положение голубя на фоне живописной стены.



563. Вернер Бишоф

Потрясающе красивая композиция, такая фотография случается раз в сто лет. Белый прочерк навеса над воротами, две фигуры в белом, зонтики в снегу и... бесконечные вариации на тему зонтиков в ветвях, кронах деревьев. Этих как бы зонтиков огромное количество, они множатся и множатся...

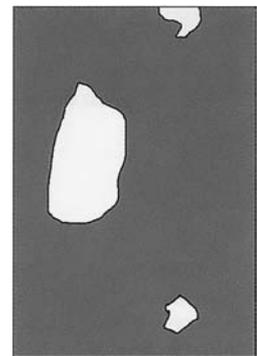


564

Основа композиции — три белых удара. Белая контрформа неба (к ней ведут два светлых прочерка на асфальте), увеличиваясь, повторяется в белой курточке, затем уменьшается и становится белым носком. И вот эта ерунда, носок возвращается обратно в небо (общая вертикаль, связь по тону и форме).

Круговое движение рук, поцелуй мимо губ, объединение фигур в одно целое, все это важно, но самая важная, наверное, смысловая деталь — это закрытые глаза.

(Примечание 22)





567

Мужчина и женщина как бы проникают друг в друга, серое переходит в серое, линия воротника женщины — в линию его ноги, ноги смыкаются, и получается что-то вроде восьмерки. И в центре этого пересечения женская сумка и то, что за ней скрывается...





568

Основа композиции — согласованность сходящихся прямых сверху с расходящимися кривыми дорожки. Очертания фигуры женщины согласуются с мягким изгибом деревянной дорожки. Взмахом рук она как бы стелет дорожку перед собой.



569

Композиционный центр (фигура мужчины) выделен активными линиями и контрастом. Ветки дерева как бы мягко касаются человека на взгорке, окружают его. Здесь все родное: пошатнувшийся забор, глупые флажки к празднику, истоптанная трава. А он зачем-то смотрит вдаль...



570. Арнольд Ньюман

Полулежащий человек, роскошный диван, столик с уткой, — все это наполнено рифмами округлых линий и все вместе создает изысканное единство. Столик воспринимается как часть дивана, повисшая в воздухе.



571

Композиция симметричная, но снимок полон движения. Причем ряд из манекенов движется только справа налево. Если рассматривать его как кинокадры слева направо, движение останавливается. Что же заставляет нас изменить привычный порядок, ведь все фигуры одинаковы по размеру и важности? Все дело в направлении взгляда мужчины, он смотрит именно на правую фигуру. Возвращение от этой фигуры обратно и дает ощущение движения, причем оно как бы убыстрится от фигуры к фигуре и достигает максимума в самой левой, летящей.



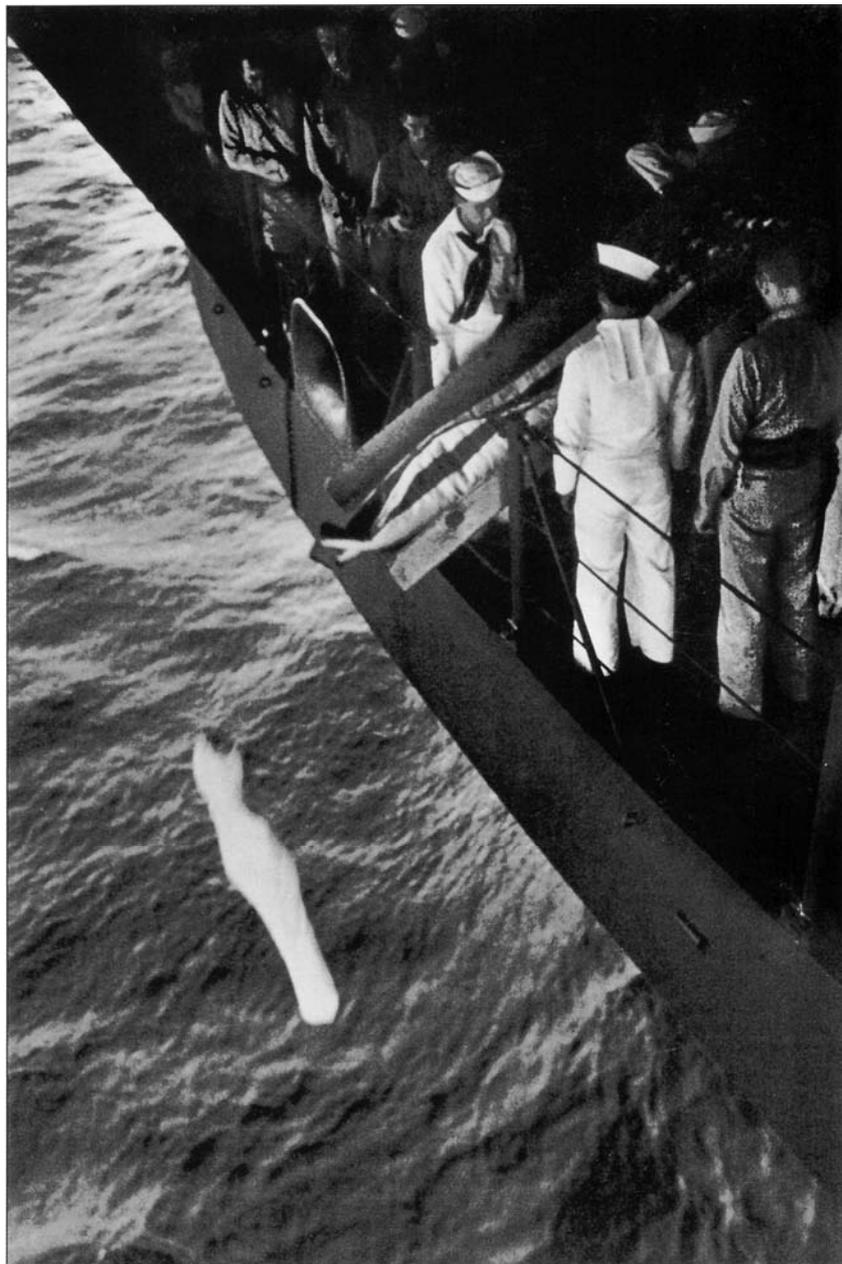
572. Анри Картье-Брессон

Удивительно красивый снимок, построенный на ритмах темных фигур (окон и дверей). Ведущую роль играет симметрия, повтор формы справа и слева, затем та же форма появляется в центре, но уже в перспективе. Темный кусок неба перекликается с окнами. Рваный ритм ступенек и тень между домами создают тревожное ощущение. Угловатая фигурка бегущей девочки вторит этому ощущению. Смысл в гармонии, сочетающейся с этой неосознанной тревогой.



573

Основа выразительности этой композиции — гармонические отношения составляющих ее прямоугольников, их тональное единство. Это касается правой части кадра со светлой стеной и двумя прямоугольниками, а также темного прямоугольника в центре с точно вписанными в него фигурами. Темный прямоугольник рифмуется с дверью, а белые фигуры — с двумя окнами в ней. Отсюда требования к печати. Нельзя допустить, чтобы центральный прямоугольник потерял форму или же слился с большим черным. Для этого тротуар должен быть светлее, чем этот прямоугольник, а он сам — светлее черного, чтобы отделиться от него. Невозможно изменить и тональность светлой стены, мы разрушим согласованность тонов в снимке. Само изображение диктует, как его печатать, нужно только услышать его голос, голос композиции, которая возникла стихийно, но строится фотографом по законам гармонии.



574. Юджин Смит

Черная диагональ борта сразу же делит кадр на два мира. Внизу бездна океана, вверху жизнь. Сначала даже не поймешь, что происходит. Так хоронят моряков на море. Три белых удара, двое живых и один в белом саване, он как будто только что стоял между двумя моряками в белом, а теперь летит вниз, в холодную воду... По всей видимости, автор специально запечатывал фигуры остальных моряков, чтобы построить эту замечательную композицию из трех белых ударов.



575. Валерий Михайлов

В этом снимке важно именно остановленное движение, как бы неподвижность, оно согласуется с симметричной композицией, тишиной зимнего леса.

Если скадрировать полосу берега сверху, снимок совершенно преобразуется. Это обратная перспектива, черное небо вместо воды.



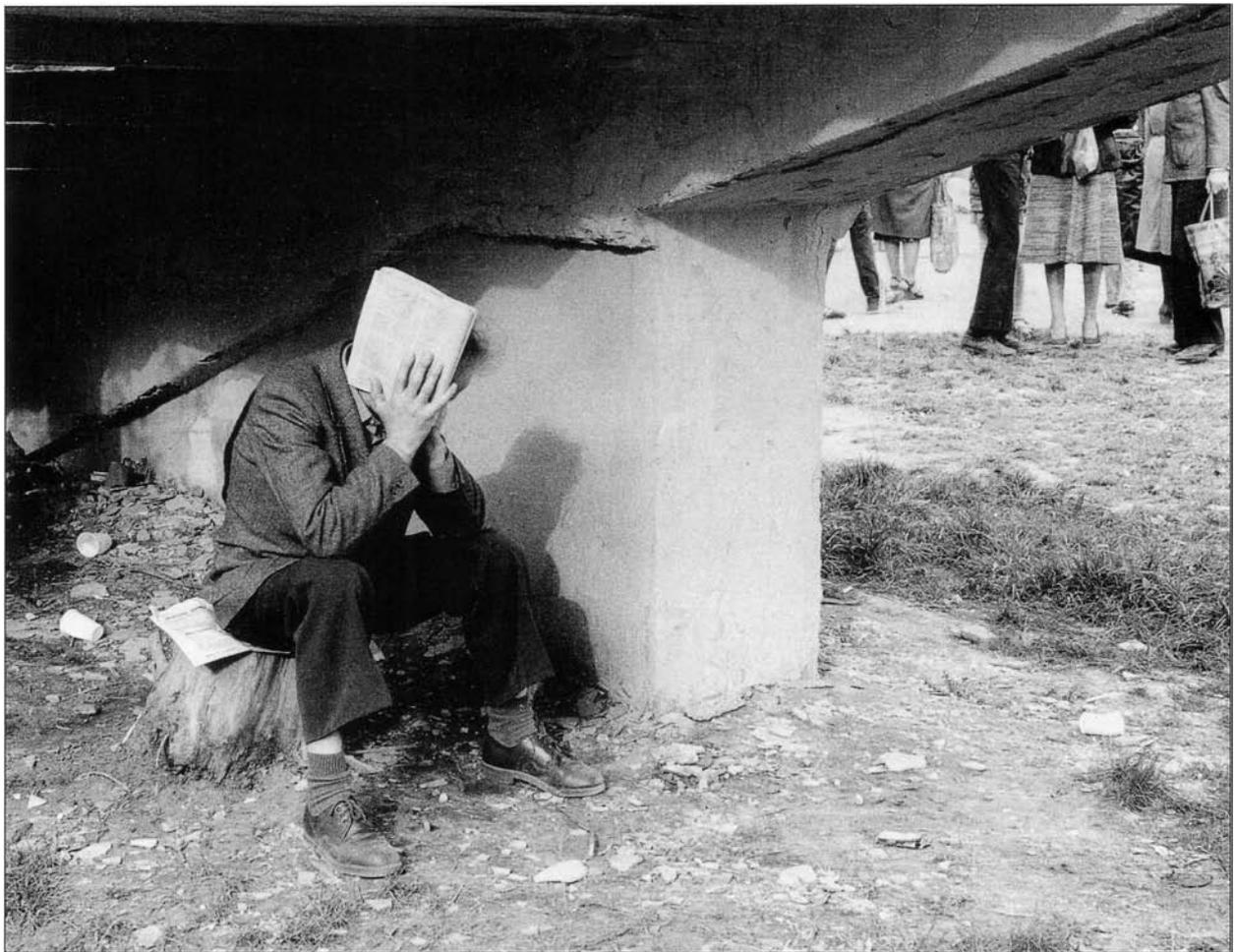
576. Геннадий Бодров

Линия крыши почти касается женщины, мягко огибает ее и продолжается в дереве, спускается вниз и только затем, поднявшись по ступенькам, упирается в старушку. Выразительна белая контрформа рядом с ней. Наклон ступенек вместе с активными линиями на здании церкви создают ряд сходящихся к старушке линий. А она так уютно вписалась в них...



577. Владимир Сёмин

Работа Сёмина содержит сильную активную линию. Художник как бы смотрит на святого сквозь холст на мольберте, а тот с интересом разглядывает художника. Эта линия взглядов соединяет два смысловых центра — их лица. Важная деталь — углубление в стене, в который вписан художник, он сам как бы персонаж еще одной картины... Благодаря скамейке и согнутой ноге художник сопоставим по размеру со святым. Направление рук художника вторит активной линии взглядов, усиливает ее.



578

Два композиционных (и смысловых) центра — темная фигура человека с белым пятном газеты вместо головы и люди за лестницей (композиция Весы). Диагональ — сильная активная линия — идет слева направо, соединяя оба центра. Важная деталь — вторая газета, на которой мужчина сидит, а также два белых стаканчика на земле, которые приводят к ней взгляд. В противопоставлении двух центров и следует искать содержание.



579

Людей в кадре нет, одни тени. И эти тени ведут себя как люди, спускаются по лестнице, держась за перила. Динамичная диагональ ведет фигуры сверху вниз, а сходящиеся линии — снизу вверх.



580

Так повезти может только один раз в жизни. Фотограф снимал конкурс бальных танцев и поймал поцелуй после выступления. Однако снимок пролежал еще много лет, пока автор не обнаружил в нем главное — контрформу между партнерами.

Самое удивительное, что снимок этот состоит как бы из нескольких самостоятельных частей, и каждая ведет свой рассказ. Мужчина слева вырастает из женских юбок будто цветок и потом словно раскачивается на ветру, раздваивается. И вот кульминация, поцелуй. Контрформа напоминает торс обнаженной женщины, и эта другая женщина одновременно связывает и разрывает нашу пару. Руки же их пронзают торс и встречаются в пожатии. Из маленького рассказа снимок становится целым романом о любви.



581. Андре Тюрпэн

Четыре серых пятна и одно белое — вот и весь снимок. Да еще полуопущенное стекло машины, но его практически не видно. Разве это может быть красивым, пять почти геометрических фигур? В данном случае может, и это очень красиво, потому что расположено определенным образом. Рамка кадра закреплена совершенно жестко, ничего нельзя сдвинуть, ничего изменить. Три окна и лицо — это уже симметрия, маленькое окошко слева снимает симметрию и завершает ритм. Стекло своим средним, между серым и черным, тоном собирает композицию, повторяя основную линию окон.



582. Елена Лапина

Два композиционных центра — две женщины, молодая и старая. Одна вся в белом, купается в лучах солнца, вторая, по контрасту, темная. Вертикаль стены делит кадр почти пополам, и если бы не свет из окна, композиция распалась бы на части. Белое окружение молодой женщины связывается с белым окном и держит композицию.



583

Центральная композиция, глаз сразу приходит к женщине в халате и таксофону, затем переходит к стене. А женщина как бы говорит о чем-то с этой стеной, на которой такой выразительный узор из пробоин.



584

Вытянутый формат оправдан расположением людей в кадре, их много, но каждый по-своему интересен. Если рассматривать снимок издали, важно совсем другое. Симметрия борется с асимметрией. Главный элемент — улица, она уходит в небо и сливается с ним. Она же является осью симметрии.

ГЛАВА 3

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОТ АВТОРА

Замечание первое. Как убедился читатель, о некоторых фотографиях очень трудно, а иногда и просто невозможно что-либо сказать. И это нормально, просто в них нет возвращенного сюжета, рассказа, нет и какой-то символической детали, которая как ключик открывала бы двери к смыслу. Нужно отметить, что таких фотографий много. И это, безусловно, самые трудные для понимания фотографии, ибо они не имеют отношения к литературе и говорят то, что говорят, на своем собственном языке.

В снимке с моряками Ю. Смита есть рассказ, а в парикмахере Брессона нет, но это не значит, что один лучше другого, просто это разная фотография (илл. 585, 586).

Мы много раз сравнивали фотографию с поэзией, подразумевалась именно эта необъяснимость фотографии. Как поэзию, так и фотографию никак нельзя пересказать простыми словами, содержание той и другой непередаваемо, слишком оно многозначно.

Замечание второе. Невозможно рациональным образом доказать, что вот эта фотография хороша, а та — просто шедевр.

Поэтому читатель не должен расстраиваться, если какие-то фотографии, которыми автор так восхищается, не показались ему столь выдающимися. Только одна просьба — вернуться к этой книге через пару лет и прочитать ее заново.

Если один человек не может объяснить другому, в чем соль анекдота, который он только что рассказал, как же он тогда докажет, что картина Ван-Гога — это шедевр. И не нужно никому доказывать, что Чехов гениальный писатель, а Пушкин — поэт. Каждый культурный человек должен сам в этом убедиться, а не верить учебнику.

Но если оценить гениальность Чехова можно только читая его тексты, то гениальность Брессона или другого великого фотографа постигается единственным способом — смотреть их фотографии. Таким образом, вопрос «что смотреть» отпадает, остается главный вопрос — «как смотреть» или, более точно, «куда смотреть»? И в этом, может быть, настоящая книга сумеет кому-то помочь.

Многие уверяют, что объективных критериев не существует, и все сводится к вкусовщине, что, конечно, недоказуемо, как и обратное. Так что это вопрос веры, и, че-



585. Юджин Смит



586. Анри Картье-Брессон

стное слово, лучше верить в существование объективности в искусстве, искать ее всю жизнь и работать, нежели, ссылаясь на его субъективность, оправдывать свою некомпетентность и ничего не делать.

Автор изо всех сил старался не употреблять лишней раз такие слова, как «шедевр», «прекрасный», «удивительный» и так далее. Но вместе с тем автор стремился дать в этой книге хотя бы часть тех самых лучших фотографий, которые он знает и любит. Поэтому иногда он не мог сдержать своего восхищения.

(Примечание 23)



587

Замечание третье. Признаемся, что любимое словечко автора — это «как бы». Одна форма как бы перетекает в другую, проходящий мужчина как бы вступает в контакт с сидящей женщиной, контрформа как бы напоминает обнаженную женщину и так далее, всюду, можно сказать, это «как бы».

Конечно, это не случайно, «как бы» и «как будто» — ключевые понятия во всяком искусстве. Герой в театре как бы умирает, а потом встает и раскланивается. Героиня в романе бросается под поезд, мы до слез переживаем, хотя отлично понимаем, что ее нет и не было, она как бы живет между обложками книги. Поэт в своих стихах пишет как бы о моих переживаниях, хотя никогда меня не видел.

То же самое в изобразительном искусстве, в том числе и в фотографии. Мы ощущаем то, чего на картинке нет, но как бы происходит. И в этом есть величайший смысл, искусство богаче жизни. Пример — ожившие тени на снимке в переходе (илл. 587).

«Как будто» воистину волшебное слово, оно все преображает, фантазии становятся реальностью, знаки предметов и людей на картине, все эти круги и треугольники оживают и начинают действовать. При этом, поверьте, они часто вытворяют такое, что нарочно не придумаешь. Зато все то, что житейская логика или рациональное мышление ранее не позволяли, теперь возможно.

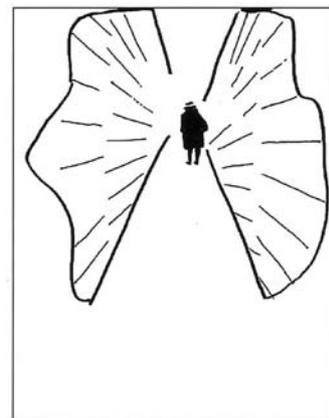
Вот, например, фотография, которая нам уже встречалась. Посмотрите на нее еще раз и вы увидите то, чего не бывает: пожилой бредущий по переходу мужчина похож, как оказывается, на изящную бабочку. Форма светового пятна и линии стен совершенно случайно образует нечто, напоминающее крылья, и тем самым преображают нашего героя (илл. 588, 589).

Картинка с бабочкой возможна как результат плоского восприятия (мы назвали его восприятием-один). Пространственное восприятие (восприятие-два) дает совершенно другую интерпретацию того же самого изображения — длинный и узкий проход из тени в свет. Мы же одновременно воспринимаем и то, и другое.

Такое случается чаще, чем мы можем себе это представить, просто мы этого не замечаем. Но даже на фотографии, где мимолетное сходство сохранено навсегда, чрезвычайно трудно разрешить себе такую ассоциацию. Подсознательно, конечно, мы



588



589

воспринимаем нечто, похожее на крылья, но пожилой мужчина и бабочка... это уж слишком. Между ними нет абсолютно ничего общего, если искать общее логически. Зато в изображении это общее реально, и оно пусть неосознанно, но все же воспринимается.

В литературе и поэзии такое сопоставление несопоставимых объектов или понятий называется оксюмороном. Классические примеры: «мертвые души» или тот же «звук уснул». Фотография в отличие от литературы в силу своей природной немоты — идеальное средство нахождения в реальности и создания всевозможных сопоставлений (этому способствует выделение рамкой кадра и создание акцентов), в том числе и самых острых и неожиданных зрительных оксюморонов.

И опять мы вернулись к связи между фотографией и поэзией. Тот же прием: два слова связаны своим созвучием, но по смыслу несопоставимы. Задача поэта, как сказал однажды И. Бродский, найти смысл там, где его, по всей видимости, нет.

Мало того что форма сама по себе (в отрыве от предметности) крайне выразительна, она еще и узнаваема. Подобные буквальные совпадения, конечно, опасны и не всегда уместны. Вспомним голого человека в руках полицейских, который так был похож на распятого (илл. 590). Изображение содержит что-то такое, что не может быть увидено в изображаемом. Однако снимок ничего в результате не приобрел, не стал ни лучше, ни умнее; содержание, выраженное его формой, абсолютно случайно и не адекватно изображаемому событию. Еще раз напомним: художественность — условие необходимое, но не достаточное.

Но так бывает редко, чаще выразительная форма ни на что не похожа («выразительная» ни в коем случае не значит «похожая на что-либо»!!!). Или же имеет настолько отдаленное сходство, что ни один нормальный человек его не заметит. А художник все-таки должен заметить, это и есть то самое обобщенное видение, о котором мы говорили. И фотограф должен научиться видеть все это.

Воспринимать обобщенно — это все равно, что в буквах видеть не слова, а только их начертание и контур-формы между ними (искусство шрифта). Точно так же и в фотографии нужно научиться видеть не людей, дома и деревья, а только геометрические формы и тональности знаков, которые их обозначают.

В конце концов, ведь можно никому про бабочку не говорить, а просто повесить этот снимок на стену, он будет неосознанно волновать всех, кто его увидит. То есть он решит свою задачу, а фотограф — свою.

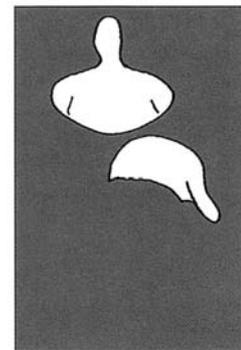
Ассоциации с реальными объектами возникают не сами по себе, ведь это мы их придумываем. Они могут и не присутствовать, но всегда нужно помнить о вырази-



590. Жан Бредшоу



591



592

тельности формы, что бы она ни означала, будь это фигура человека или тень от чайника. Выразительность целостной формы определяется ее очертаниями, слаженностью и соразмерностью ее частей.

Очень важно понять, что все эти бабочки зрителем воспринимаются подсознательно, рассудком отвергаются, так что весь вопрос только в том, станут ли зрительные ассоциации смысловыми.

Другой пример — снимок с витриной (илл. 591). Здесь две белые формы ни на что не похожи, зато похожи друг на друга. Это уже абсолютно объективно, пускай до этих нюансов дойдут не все, но совершенно очевидно, что обе формы достаточно схожи (по крайней мере, двумя полукругами), что и дает толчок нашей фантазии.

«Женская» и «мужская» формы контрастны, «женская» изящно симметрична и устойчива, «мужская» этого лишена. Но при ближайшем рассмотрении «женщина» и «мужчина» имеют много общего, просто верхняя форма опрокинулась выступом вниз и начинает растекаться (или расплавляться, кому как нравится), становясь «мужской» (илл. 592).

Заметим, что содержание этой композиции легче обнаружить на рисунке благодаря его обобщенному характеру. Остальные детали и подробности на фотографии не столь важны. Они лишь доказывают фотографическую природу этого изображения.

Вместе с тем, будь это рисунок, а не фотография, он был бы не столь содержательным. Все-таки пластическая ситуация на этом снимке не придумана, а сложилась в реальности, и в этом ее главный смысл.

Это как во сне, одно цепляется за другое, и в результате возникают самые неожиданные ассоциации (кстати, искусство часто и сравнивают со сном) и, кроме того, во сне реализуются тайные желания — гости из подсознания. Сравнение со сном не случайно. Изобразительный язык парадоксален, самые простые вещи он, как во сне, преобразует во что-то совершенно невообразимое и непредставимое, но в отдельных случаях приводящее к смыслу, к слову.

Автор обращается к тем людям, которые не допускают «как будто» в свое сознание, а таких рациональных людей очень много. Для них дважды два всегда четыре, и иначе быть не может. Когда строят дом, действительно, не может, и дважды два будет только четыре. Но когда пишут картину или рассматривают фотографию, может быть, и еще как.

Постарайтесь приостановить свой мыслительный процесс на время восприятия, в эти моменты самый ненужный орган — это голова, наполненная словами и общепринятыми штампами. Разрешите себе быть ребенком, ребенок свято верит во все, что ему кажется (поэтому художники так завидуют детям), а «кажется» — это и есть «как будто».

Доверьтесь своим ощущениям, они не делятся на возможные и невозможные. Впустите в себя волшебное слово «как будто» и вы увидите то, что раньше было вам недоступно.

ОТСТУПЛЕНИЕ 5

ФОТОГРАФИЯ И КОМПЬЮТЕР

«Ненасытный и злой волшебник Фотошоп тащит в свою компьютерную берлогу очередную исключительно правдивую и невинную девушку Фотографию, чтобы там надругаться над всеми ее кривыми, во всех слоях и на всех ее уровнях».

Страшная сказка

Развитие компьютерных технологий, в частности трансформации и обработки фотографических изображений, дает безграничные возможности изменения фотографии, то есть, казалось бы, ее улучшения. Но с появлением компьютера количество хороших фотографий в мире не изменилось, а плохих — увеличилось.

Миллионы людей, в том числе, к сожалению, и фотографы, кликают на кнопки в «Фотошопе», наивно полагая, что занимаются творчеством. Однако известно, что большие творческие возможности, если они слишком большие, превращаются в свою противоположность, то есть в творческий беспредел (илл. 593).

Если с фотографией действительно можно делать что угодно, это несколько не приближает пользователя компьютера к желанной цели — сделать хорошую фотографию — по одной простой причине: большинство пользователей не знают, что это такое и как это сделать. Они просто не готовы к решению подобных задач и не знают, с чего начать.

Можно изменить цвет кофточки, убрать фон или заменить его другим, можно пересадить голову одного человека на плечи другого. Это довольно забавная игра, вроде детских кубиков. Разница лишь в том, что на коробке с кубиками нарисован конечный результат сложения, то есть к задачке дан ответ.

А в нашем случае ответа нет и не предвидится. Со временем можно научить пользователя компьютера хотя бы основам компоновки изображения. Терпеливым и способным можно объяснить, что такое композиция; очень способные, возможно, со временем смогут «говорить» на этом языке, но компьютер научить этому нельзя.

Нет и не будет такой программы: чувство композиции дано только человеку, это ощущение, его нельзя формализовать или хотя бы объяснить словами. Строго говоря, его нельзя даже в полной мере передать другому человеку, тем более свести это ощущение к каким-либо правилам или законам.

Должен ли фотограф овладевать «Фотошопом» в совершенстве, чтобы самому работать со своими фотографиями? Наверное нет, если для него это слишком сложно. Ведь можно пойти к специалисту и сделать с его помощью то или иное преобразование. Но, безусловно, от фотогра-



593. Джон Лунд

фа требуется совершенно отчетливое представление о том, что и как именно в отпечатке должно быть изменено, приведут ли эти изменения к реальному улучшению изображения и почему.

А это, поверьте, умение гораздо более редкое и ценное, чем профессиональная работа с компьютерной программой. Компьютерщик может не оценить и даже не заметить тех нюансов, которые ищет фотограф, и почти наверняка не способен выполнить такую работу без четких указаний и постоянного контроля. Так что каждый должен выполнять свою работу. Для фотографа самое трудное не столько снимать, сколько понимать, что получилось и что, возможно, требуется изменить. При этом он должен не показывать свое искусство владения «Фотошопом», а наоборот, — скрывать его.

Художник или дизайнер работают без спешки. Сначала должен окончательно созреть замысел. Потом наступает второй этап — его реализация, и это очень кропотливый и долгий процесс. Десятки, если не сотни вариантов будут отвергнуты, первоначальный замысел изменится настолько, что, возможно, от него ничего и не останется, пока, наконец, не появится окончательный вариант, вполне отвечающий поставленной задаче.

На всех этапах — замысел, рабочие варианты, анализ и отбор, окончательный вариант — работа эта исключительно творческая, требующая огромного напряжения сил и времени для осмысления.

Эти две прекрасные фотографии созданы без помощи компьютера (илл. 594*, 595; см. также с. 296). Можно утверждать, что специфика фотомонтажа вообще не требует полного правдоподобия. Техническое совершенство исполнения (которое обещает «Фотошоп»), убивает возвышенность фантазии, сводит ее к «случаю из жизни». Все решает мера условности.

Так что наивно полагать, что обилие команд в «Фотошопе» быстрее приводит к результату. Компьютер — вещь удобная. Конечно, он облегчает работу, если человек понимает, что делает. Но ошибкой было бы думать, что он способен ускорить творческий процесс. Его-то как раз ускорять не следует ни в коем случае, продукт должен вырваться, иначе получится набор известных штампов и приемов, но никак не творчество!

Нет смысла пытаться улучшить фотографии плохие или даже средние. Вместе с тем, если композиция не сложилась из-за какой-то ерунды, но в целом снимок исключительный, бывает действительно обидно. Тогда стоит попытаться убрать эту ерунду, чтобы спасти фотографию. Если, конечно, сюжет нельзя переснять, а исправить положение при печати невозможно или слишком трудно.

Классики фотографии не знали, что такое «Фотошоп», многие из старых мастеров, возможно, не смирились бы с подобным издевательством над документальностью фотоснимка. В этом есть доля истины, если убрать все лишнее, не останется фотографии. Но бывает и так, что какая-то деталь просто убивает композиционную идею. В этом случае можно сказать: «Ну, что же, не получилось». А можно — просто взять и попробовать убрать эту деталь-убийцу.



594. Витас Луцкус

* Можно только предполагать, как много Фрейд отдал бы за такую фотографию. Он повесил бы ее над столом и, может быть, не стал больше писать об эдиповом комплексе и прочей сексуальности. Ведь на фотографии Витаса Луцкуса все это гораздо нагляднее!

Репортажный снимок, главная ценность которого — уникальный момент или событие, опасно подвергать компьютерной обработке, он может потерять главное — правдивость изображения. Смазанная рука или даже закрытые глаза часто не так страшны, как излишняя сделанность, стерильная чистота изображения.

В компьютерной фотографии много проблем, здесь нет места для подробного их рассмотрения*. И все же несколько очевидных вещей.

Фотографы, которые пытаются улучшить на компьютере неудавшиеся фотографии, просто теряют время, лучше бы им побольше снимать и, главное, научиться отбирать хорошие снимки на своих пленках.

В фотографии как нигде работает знаменитая формула «количество переходит в качество». Самое страшное — это не заметить снимок, которым можно было бы потом гордиться всю оставшуюся жизнь. Фотограф должен снимать и работать с архивом, а не сидеть за компьютером.

Есть два способа работы с компьютерной фотографией. Первый: компьютерная обработка не скрывается, наоборот, она открыто прочитывается, то есть результат не выдается за чистую фотографию. Это всевозможные монтажи, совмещения и так далее. И второй: компьютерного вмешательства не должно быть видно, то есть фотография остается фотографией, правдивой и документальной. В этом случае требуется особая тщательность обработки. Это касается, главным образом, репортажных снимков.

Необходимо очень тщательно продумывать все вопросы, связанные с правдивостью соединения кусков изображения, главным образом, это правда перспективы и правда освещения.

Прежде, чем решиться убрать какую-то деталь в изображении, необходимо убедиться, что это именно она мешает, что без нее снимок станет на порядок лучше. То есть нужно смоделировать процесс самым простым и безопасным способом. Для этого лучше всего воспользоваться «фиговым листом» (как это сделать, описывается в одной из предыдущих глав).

И все же, если говорить о работе с фотографическим изображением, компьютерное творчество и даже компьютерное искусство возможны.

Только не надо ничего дорисовывать, разводить в кадре сюрреализм или придумывать какую-нибудь фантастическую страшилку. Оставаясь в рамках реалистической фотографии, убрав сначала случайно попавшие в кадр мешающие детали, можно вносить в оставшиеся почти невидимые изменения, работать с ними «чуть-чуть», уточнять линейные и тональные отношения таким образом, что самый удачный снимок совершенно преобразится и, возможно, станет настоящим произведением фотоискусства. Чем лучше оригинальная фотография, тем важнее эти минимальные изменения.

И более того, когда первое опьянение от возможностей «Фотошопа» пройдет и фотографы немного успокоятся, когда они направят свои усилия не на то, чтобы перекраивать фотографию, разбирать и собирать ее по кусочкам, и тем самым реализовывать свои фантазии с помощью компьютера, а на реальные, пусть даже еле заметные улучшения фотографического изображения, возможно, только тогда компьютер будет помогать фотокамере, а не камера — компьютеру, а художественная фотография впервые в своей истории получит новый, невероятный по своим возможностям стимул для совершенствования. И пусть это будет очень малая ее часть, можно все же на-



595. Эдвард Хартвиг

* Автор работает над книгой «Фотошоп. Для чего и как», посвященной компьютерной обработке фотографии, в первую очередь — работе над композицией.

деяться, что произойдет новое рождение фотографии как изобразительного искусства.

Вывод с файла на фотобумагу — полумера. Мы выдаем за фотографию то, что, строго говоря, ею не является, ибо подверглось определенным манипуляциям, которые определенно противоречат ее документальной природе. Иногда они просто убивают эту природу изображения, а иногда фотография остается похожей на фотографию.

И пусть отпечаток на принтерной «фото» или «художественной» бумаге уже не будет фотографией в привычном смысле слова, не надо этого бояться. Это будет другая фотография. Поначалу она в который раз начнет подражать живописи и графике, и только потом найдет свои ценности и свой изобразительный язык.

Даже такой хрестоматийный шедевр можно несколько улучшить, если только понять, как устроена его композиция (илл. 596). Чем же новый вариант лучше старого? Прежде всего снимок наполнился небом, это как реальное небо над строениями вдаль, так и отражение его в огромной луже.

Изображение стало более графичным и более плоским, отражение прыгающего мужчины в воде зрительно выделилось (светлое окружение) и приобрело значимость. Теперь именно оно, а не сам мужчина — композиционный центр кадра (илл. 597). Диагональ (наклон отраженной фигуры — плакат на заборе) стала гораздо активнее, теперь она главная в композиции, она же организует содержательную связь прыгающий мужчина + плакат.

Снимок стал более динамичным, но потерял в подробностях. Однако возможен компромисс: убрать только полукруг в центре. Он связывается своими остриями с отражением прыгающего мужчины. Теперь перевернутая фигура свободна, связь ее с плакатом усиливается. Куча мусора слева, мужчина со своим отражением и женщина на плакате образуют треугольник. В кадре возникла симметрия, усилилась определенность рамки. Этот вариант оптимален, потому что отвечает главному принципу — вмешательство должно быть минимальным (илл. 598).

Следует отметить, что все это уже существовало в снимке мастера, но не так явственно. Мы не привнесли ничего своего в эту фотографию, а всего лишь использовали ее внутренние резервы, никак не исказив первоначальный замысел автора.

Благодаря ритмическому повтору уменьшающихся форм зонтик в руках девочки начинает двигаться, он поднимается и в конце концов взлетает. Если успокоить пеструю толпу людей на втором плане и чуть-чуть подправить отдельные детали, ощущение это значительно усиливается (илл. 599, 600).

Добавив в изображение два симметричных элемента, мы тем самым усилили ощущение устойчивости рамки, то есть цельности композиции (илл. 601, 602). Следующий шаг — сделать светлее массивную горизонталь на границе стены и пола, теперь обе светлые протяженные линии ушли на второй план и образуют свое единство (илл. 603).

В отдельных случаях можно позволить себе более кардинальные изменения. Эта фотография значительно улучшится, если прорубить еще одно окно сверху, которое совершенно необходимо, чтобы избавить композицию от ее хронического заболевания — комплекса неполноценности. Ей всегда не хватает какой-нибудь ерунды, чтобы почувствовать, наконец, свое совершенство (илл. 604, 605).



596. Анри Картье-Брессон



597. Вариант 1



598. Вариант 2



599



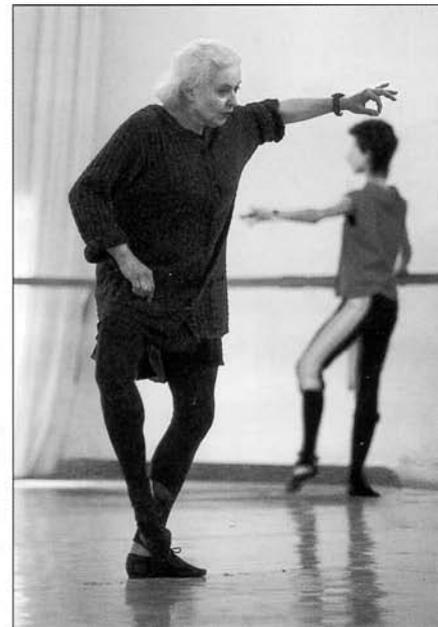
600. Вариант



601. Павел Смертин



602. Вариант 1



603. Вариант 2



604. Илья Коробков



605. Вариант

СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ

Известно, что главное в книге — это счастливый конец. Здесь автору пришлось призадуматься.

Действительно, предмет разговора настолько сложен, что говорить о нем почти невозможно.

Научить композиции неподготовленного человека тоже почти невозможно.

И предоставить читателю полный перечень композиционных решений на все случаи жизни опять же нет возможности.

Что же это получается, одни «почти» и «невозможно».

Однако на практике все не так уж и плохо. И даже, можно сказать, неожиданно хорошо. Об этом написал уже известный читателю специалист по зрительному восприятию и искусствовед Рудольф Арнхейм.

«С первого взгляда представляется совершенно невероятным, чтобы одна фаза протекающего процесса была способна удовлетворить всем требованиям, которые хорошая фотография предъявляет к композиции и символическому значению. Между тем, подобно рыбаку или охотнику, фотограф делает ставку на невероятный случай и, как это ни странно, выигрывает чаще, чем это представляется сколько-нибудь разумным или обоснованным» (5 - 275).

И еще — за что мы любим фотографию? Не только фотоискусство, а самую обычную фотографию? Мы все, фотографы и не фотографы, что называется потребители?

Все очень просто, на фотоснимке мы можем выглядеть красивее, чем в жизни и даже умнее. И, глядя на этот снимок, может быть, мы начнем думать, что жизнь наша действительно значительна и чего-то стоит.

То же самое в отношениях между фотографией и самой жизнью. Наша жизнь на фотоснимках точно так же может быть гораздо более красивой и умной, во всяком случае, много более осмысленной, чем в действительности.

Не прекрасная сама по себе природа, не багровое солнце над горизонтом, а обычное, будничное, те ежедневные мусор и дрянь, из которых и состоит наше зримое существование. Идет человек по улице в магазин. И вдруг оказывается — как это красиво, как хорошо и правильно!

ПРИМЕЧАНИЯ

1. **Диалог о неправильной композиции** (с. 24) И вот пример. Какая-то неправильная, просто нелепая композиция (илл. 606). Здесь возможен такой диалог между автором и читателем.

Читатель: О чем эта фотография, что вы хотели сказать?

Автор: О жизни, как и всякая репортажная фотография. Любая фотография доказательство того, что это случилось в жизни, запечатление возникшей красоты или смысла. В момент съемки меня привлекла белая рубашка, все остальное сложилось спонтанно. И только потом я понял, разрешил себе поверить, что снимок этот хорош. А еще потом взял на себя ответственность и включил его в коллекцию как один из самых важных.

Ч.: Ну и чем же он важен?

А.: Мой принцип — искать и находить необычное и выразительное в самых обычных, будничных проявлениях жизни.

Ч.: Но что же здесь красивого или выразительного, разве так можно строить кадр, и почему он стоит спиной, разве не интересней было бы видеть лицо мальчика?

А.: Это был бы другой снимок, меня же вполне устраивает этот, в нем есть загадочность, недосказанность.

Ч.: Ну, хорошо, пусть ваша фотография красива. Но какой же в этом смысл?

А.: Красота, если она настоящая, — это и есть смысл. И никакого другого содержания ей не нужно.

Тем более, что под содержанием вы наверняка понимаете рассказ, то есть хотите воплотить это «содержание» в слова, чтобы объяснить самому себе то, чего вы не видите. Это слишком простой путь.

Доказать, что это красиво, я, естественно, не могу. Хотя, на самом деле, объяснить можно все, что угодно. Можно доказать, что фотография эта гениальна, или же, что она никуда не годится.

Понимание, ощущение красоты изображения недостижимо при помощи словесного описания, сделанного критиком или искусствоведом. Такое понимание приходит подсознательно, эмоционально, это переживание изображения, а не перевод его в



606

слова. Хотя у хорошего искусствоведа слова эти могут быть по-своему возвышенными и красивыми.

Ч.: Вы видите, то есть чувствуете эту красоту, а я нет. Как же мне быть? И кому верить? Вы говорите, что снимок хорош, а кому-то он покажется бездарным или надуманным?

А.: Будем надеяться, что и вы со временем увидите его красоту. Может быть, снимок этот приснится вам через месяц или через год (такое бывает).

Моя же задача как фотографа не объяснять снимок, а показывать его людям. При этом, конечно, я беру на себя очень большую ответственность. Это трудное решение и долгий процесс.

Верить «на слово» нельзя никому, в том числе и автору этой книги (хотя он изо всех сил старается говорить только об объективных вещах). Так что чужие слова, даже слова авторитетов нужно обязательно пропускать через себя, только в этом случае они станут не словами, а истиной.

Поэтому единственный выход — развивать свой вкус и понимание фотографии настолько, чтобы не полагаться больше на чужое мнение. Хотя критика всегда позитивна: она заставляет лишний раз проверить свою позицию.

В творческой жизни фотографа может наступить такой момент, когда он больше не зависит от оценок коллег или даже специалистов. Я вам желаю дожить до такого счастливого периода. Стремление всем понравиться — это ложная и легко достижимая задача. Художник не должен нравиться всем.

«Если вы хотите доставить удовольствие другим, надо сначала доставить удовольствие самому себе», — говорит А. Картье-Брессон (50). Но как же это трудно — понравиться самому себе, если относиться к фотографии серьезно, если постоянно сравнивать свои работы с тем богатством, которое накопило фотографическое искусство.

2. От ломографии к цифрографии (с. 24)

С появлением на нашем рынке лет двадцать назад компактных автоматических камер возникла новая область любительской фотографии — ломография, названная так по имени советского аппарата «Ломо», продававшегося в основном за границу. Ломография — увлечение сотен тысяч людей, среди них проводятся конкурсы, для них издаются журналы.

Пленку можно не жалеть, половинный формат рассчитан на 72 кадра. Снимать полагается из кармана, с руки, с колена, с живота, с любой части тела, держа камеру одной рукой и направляя ее куда угодно. Что получится на пленке, конечно же, предугадать невозможно. И в этом вся прелесть метода.

Вот четыре из десяти правил ломографии: «не думай», «действуй быстро», «снимай "с бедра"», «забудь о правилах».

А вот самое главное: «Целью ломографии является изучение и документирование поверхности Земли путем ломографирования моментов ее жизни... Ломографы — это люди, которые каждый день используют свою ломокамеру, щелкают миллионы сумасшедших, ярких, резких и размытых, забавных и отвратительных снимков по всему миру».

Свой творческий продукт ломографы называют «ломостеной». Причем, отдельная фотография — это уже не продукт, а всего-лишь пятнышко в этой мозаике.

Хотя сами ломографы считают свою деятельность искусством, конечно, это не более, чем игра. Надо думать, в XXI веке в эту игру будут играть уже миллионы людей. На смену пленочному (и постоянно ломающемуся «Ломо») пришли сотни дешевых цифровых

* Сайт «Ломографического Посольства в России»: <www.lomography.ru>.

камер, которые можно всегда иметь при себе в кармане или сумочке. Уже есть телефоны с фотокамерой, скоро появятся снимающие авторучка или очки. Ломография обязательно станет цифрографией.

Огромное зеркало зримой реальности разбивается на тысячи осколков. И в каждом из них свой кусочек жизни: вот чья-то нога под столом, а вот случайно пойманное выражение лица. Главное — застать врасплох, подсмотреть.

Сьюзен Зонтаг в своем эссе о фотографии сравнивает такое фотографирование с коллекционированием мира. Это развлечение носит черты агрессивности, присвоения. Фотографирование людей без их согласия — это, все-таки, насилие над ними.

Любительская, туристская, семейная фотография не предполагает исследования жизни, приобретения новых знаний о ней. Это всего-навсего еще один сувенир-картинка в коллекции. То же самое относится и к ломографии.

Такой фотограф похож на рыболова-любителя, который ничего про рыбную ловлю не знает и ловит рыбу по-своему. Он забрасывает крючок в воду и тут же его вытаскивает. Чаще всего на крючке ничего нет, но может попасться коряга или старый ботинок.

Сможет ли наш фотолов хоть раз в жизни поймать золотую фоторыбку?

Почему бы и нет, теоретически сможет, если ему очень повезет. Только нужно сразу его предупредить: от этой рыбки наверняка не будет исходить золотое сияние, да и выглядеть она может как протухший рыбий трупик с выклеванными глазами. И не скажет она: «Чего хочешь, старик, выставку в Париже или альбом в Москве?».

Главная трудность фотолова — не поймать даже, а понять, что же у него на крючке. Скорее всего, разрешить эту задача ему не по силам.

Если же говорить о настоящей фотографии, необходимо отметить следующее. Снимать на улице «скрытой камерой» очень трудно. Но в каких-то случаях вполне возможно снимать «с живота» и даже камерой, висящей на плече. Что самое интересное — результат будет почти таким же, то есть количество удачных кадров значительно не изменится. И это объяснимо.

Фотограф поднял камеру к глазу — дальше события могут развиваться по двум сценариям. Или спустить затвор сразу же, хотя, возможно, момент не созрел и снимать бессмысленно (но уж очень неудобно стоять на улице с поднятым аппаратом). Или же все-таки стоять и терпеливо ждать, когда момент окончательно созреет.

Нужно быть очень мужественным человеком и прирожденным фотографом, чтобы действовать по второму варианту. Поэтому в большинстве случаев мы, конечно же, немедленно нажимаем на кнопку, прекрасно осознавая, что ничего из этого не получится. Вот, мол, видите я опускаю аппарат, больше не буду вас беспокоить!

Наблюдая через видоискатель за происходящим, мы точно строим кадр, но чаще всего упускаем момент. А снимая «с живота», кадра не видим, но зато совершенно точно ловим момент съемки.

Пример снимка «вслепую»: камера висела на плече, съемка с близкого расстояния, объектив 20 мм (илл. 607).

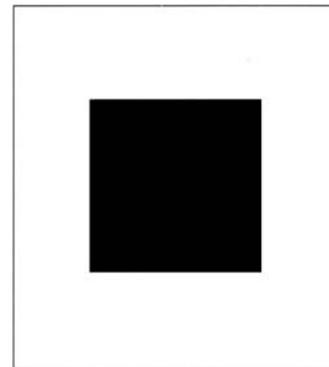


607

3. Черный квадрат (с. 29)

В любой черной линии, черной фигуре на белой бумаге, есть какая-то тайна. Например, рассмотрим черный квадрат (илл. 608).

Есть три возможности восприятия этого квадрата. Первая: квадрат принадлежит плоскости бумаги, в последней вырезано отверстие, в которое и вложен квадрат (илл. 609-1). Вторая: сквозь квадратное отверстие в бумаге виден черный фон, распо-



608

ложенный сзади (илл. 609-2). И третья: квадрат выходит из толщи бумаги и повисает над ее поверхностью (илл. 609-3). Боковая проекция (илл. 610).

Как ни странно, мы воспринимаем эту простую картинку именно в третьем варианте — как квадрат, выступающий из бумаги. Пустое пространство беспрепятственно продолжается под квадратом. Ровная поверхность в нашем восприятии стремится сохранить свою целостность. То же самое относится к любой линии или фигуре, изображенной на бумаге.

В этом заключается принцип простоты, выдвинутый гештальт-психологами. «Свободу поверхность получает только благодаря третьему измерению. Для зрительного образа на сетчатке глаза не имеет никакого значения, расположена ли линия внутри плоскости или перед ней. Поверхность модели, когда она способствует более простой структуре, будет выглядеть трехмерной, а не двухмерной» (4 - 214).

Таким образом, из трех описанных возможностей (разрезанная плоскость с квадратом внутри нее; белая поверхность, в которой вырезано квадратное отверстие, и квадрат, выступающий на зрителя) глаз, как утверждают психологи, выбирает решение, отвечающее самой простой структуре.

Вместе с тем, наряду с пространственным восприятием черного цвета как близкого существует и другое его восприятие — как далекого. Что и позволило В. Фаворскому рассматривать черный квадрат на белой бумаге как отверстие, провал в ней (второй вариант восприятия по нашей схеме).

Это восприятие, конечно, логическое. В жизни мы привыкли к тому, что объекты, удаленные от источника света, уходят в тень. Или, скажем, черное небо ночью, правда, с ним загадка — то ли оно далекое, то ли близкое.

Позднее мы докажем, что черный квадрат в самом деле зрительно выступает из бумаги вперед к зрителю и, более того, найдем величину этого выступления.

4. Модель пространства (с. 31)

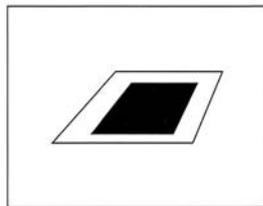
Эта простая картинка по-своему удивительна (см. илл. 19, 20).

Мы видим две разные по диаметру окружности в плоскости рисунка и в то же самое время две одинаковые окружности, разнесенные в пространстве. При этом картинка не переворачивается, два различных восприятия не сменяют друг друга, а существуют одновременно и не противоречат одно другому.

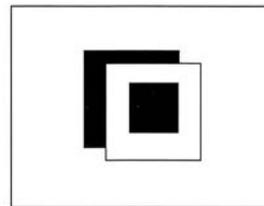
Зрительное восприятие «говорит» нам о том, что на чертеже изображены две окружности, большая и маленькая. А логическое упорно «видит» пространственное расположение этих окружностей: большая лежит в плоскости бумаги, а малая находится за этой плоскостью где-то достаточно далеко.

Вообще говоря, задача решения не имеет. Мы не знаем реального размера маленькой окружности. То ли она рождена такой маленькой, то ли размер на рисунке — это знак ее удаленности в иллюзорном пространстве.

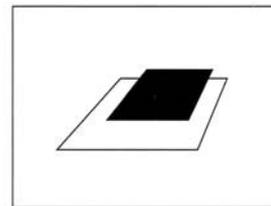
Итак, зрительное восприятие однозначно видит плоскость бумаги на некотором расстоянии от нас и окружности на ней.



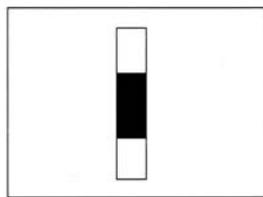
609-1



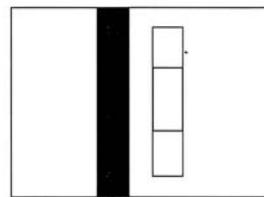
609-2



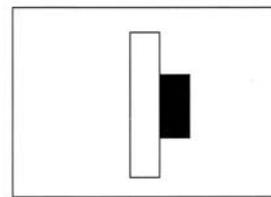
609-3



610-1



610-2



610-3

Но вмешивается сознание и предлагает выход: «Окружности одинаковые, просто меньшая удалена в пространстве».

Это заключение сделано, очевидно, на основе опыта ориентации в реальном пространстве. Если какие-то предметы из ряда одинаковых воспринимаются меньшими, значит они дальше. В жизни таких примеров множество, это дома вдоль улицы, столбы вдоль дороги и т. д.

Таким образом, можно предположить, что при каких-то условиях именно сознание воспринимает модель пространства в плоском рисунке как реальное трехмерное пространство.

5. Картинное пространство* (с. 37)

Основой линейной перспективы, безусловно, является перспектива размеров (масштабов). Можно показать, что схождение параллельных линий, а также уменьшение элементов структурированной горизонтальной плоскости «земли» (см. илл. 33-36) объясняется именно перспективой размеров (уменьшением размеров одинаковых объектов по мере их удаления).

Здесь важно слово «одинаковые», две произвольные фигуры, лишённые подобия по форме и цвету, не создадут убедительной глубины пространства (илл. 611). Черный квадрат и белый треугольник воспринимаются скорее в плоскости бумаги, чем за ней.

И, наоборот, пространственное восприятие значительно усилится, если взять последовательность подобных фигур с постепенно уменьшающимися размерами. Мы воспринимаем это как движение фигуры на переднем плане в глубину пространства изображения (илл. 612).

При восприятии плоского изображения бинокулярные признаки (зрение двумя глазами) работают против иллюзорной перспективы. Они определенно указывают, что перед нами плоский объект-изображение. То есть зрительное восприятие в этом случае плоскостное.

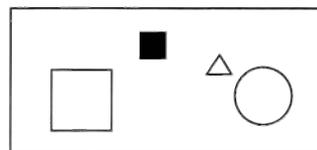
Те же признаки, которые можно изобразить на бумаге (главным образом, это перспектива размеров), говорят об обратном: пространство в плоском изображении существует. И это работа сознания. Логическое восприятие плоского изображения при наличии линейной перспективы непременно пространственное. Раскрывая с помощью изобразительных признаков перспективы модель пространства в плоском изображении, мы попадаем в иллюзорное пространство картины.

Пространство позади плоскости картины принято называть картинным, а пространство перед ней — пространством зрителя.

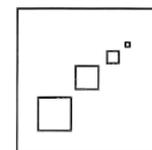
Сначала определим, как глаз (мозг) находит размер и удаленность какого-либо объекта в реальном пространстве. Объект имеет линейный размер L , глаз видит его под углом α , расстояние до объекта S (илл. 613).

Не имея возможности измерить размер линейкой, глаз определяет его по угловому размеру. Глаз воспринимает каким-то образом именно угловой размер объекта, возможно, по величине изображения на сетчатке. Затем глаз (вернее, мозг) решает задачу с двумя неизвестными: линейный размер и расстояние до объекта. Для решения необходимо определить одну из этих величин, тогда можно найти вторую.

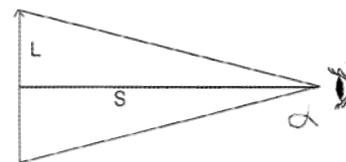
Расстояние до относительно близкого объекта определяется с помощью механиз-



611



612



613

* В следующих трех примечаниях рассматриваются самые простые фигуры: квадраты и окружности. Однако то, что происходит с ними в воображаемом пространстве настолько необычно, что чрезвычайно трудно не то, что понять логику изложения, а просто поверить во все это. И все же попробуйте проникнуть в загадочное пространство изображения. Вас ждут удивительные приключения.

ма бинокулярного зрения (после чего «вычисляется» его размер).

Расстояние или размер удаленного объекта определяется по косвенным признакам. Глаз (сознание) определяет размер методом сравнения, то есть сопоставляет видимые размеры. Это происходит в случае, когда перед нами узнаваемые объекты: два дерева, два человека или две подобные геометрические фигуры. Сравнивая воспринимаемый размер удаленного объекта с размером объекта на переднем плане (расстояние до которого глазом, вернее, двумя глазами уже определено), глаз «в уме» решает задачу и находит расстояние до объекта на дальнем плане (илл. 614).

Зрительное восприятие отличается от логического тем, что оно полностью лишено логики. Для него нет узнаваемых объектов, все они только геометрические фигуры и цветовые пятна на плоскости.

В реальном пространстве линейный размер объекта, естественно, сохраняется. Но, когда объект приближается к глазу, увеличивается его угловой размер. При удалении от глаза угловой размер уменьшается (илл. 615-1).

Этот рисунок точен, но у него один недостаток — это вид сбоку, поэтому два объекта, близкий и далекий, одинаковы по размерам. На илл. 615-2 показано, как это видит глаз.

При любом перемещении объекта в реальном пространстве угловой размер меняется таким образом, что линейный остается неизменным. Поэтому мы и видим более удаленный объект меньшим, а близкий — большим, то есть просто под меньшим или большим углом. Это видимый (воспринимаемый) размер объекта.

Мы настолько к привыкли к такому положению, что не можем представить себе иного пространства. А между тем, оно существует. И это пространство картины!

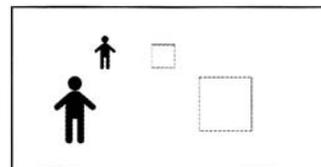
Что же такое картинное пространство и чем оно отличается от настоящего?

При помощи изобразительных признаков перспективы в плоском изображении строится модель реального пространства. Но это только модель. Никакого пространства за картиной, конечно, не существует, это иллюзия, плод нашего воображения. Картинное пространство — это имитация, хорошо сделанный муляж настоящего. Это обман, игра, в которую человек с таким удовольствием играет много веков.

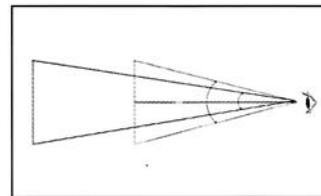
Не будем забывать о двух типах восприятия, логическом и зрительном. Только одно из них видит в плоской картине пространство. Второе этому противоречит. Поэтому картинное пространство лишь отчасти похоже на настоящее, войти в него можно только мысленно. Вместе с тем, степень этой «похожести» такова, что в картине, а тем более в фотографии, мы видим настоящих людей (в том числе и самих себя), настоящие пейзажи и настоящие предметы.

Напомним еще раз основной феномен картины, «чудо» плоского изображения: объект на картине способен находиться одновременно в двух положениях. Например, маленький человечек на рис. 614 — это уменьшенная копия человечка под ним, но в то же самое время это такого же размера человечек, только находится он в пространстве за бумагой, на которой изображен.

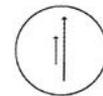
Итак, чудо в этой одновременности, которая в реальном мире просто невозможна (ни один объект в привычном трехмерном пространстве не может находиться одновременно в двух местах). Каждое из двух восприятий дает свое видение плоского изображения: как двухмерного и как трехмерного. А мы одновременно воспринимаем оба варианта, отсюда и возникают два положения одного и того же объекта в пространстве картины.



614



615-1



615-2

Рассмотрим следующий пример (илл. 616). Человечек на рисунке А по какой-то причине попадает в картинное пространство и оказывается в плоскости В.

Предположим, что линейный размер человечка В при этом не изменился. Это означает, что угловые (видимые) размеры человечка А и человечка В будут различными, видимый размер первого больше второго.

Но человек одновременно находится в плоскости рисунка А и в плоскости В, причем не будем забывать, что для глаза оба человечка — это один и тот же объект! Но тогда изображение нарисованного человечка станет двоиться* (илл. 617). Это, естественно, означало бы смерть изобразительного искусства, смерть всем картинам, рисункам и фотоснимкам.

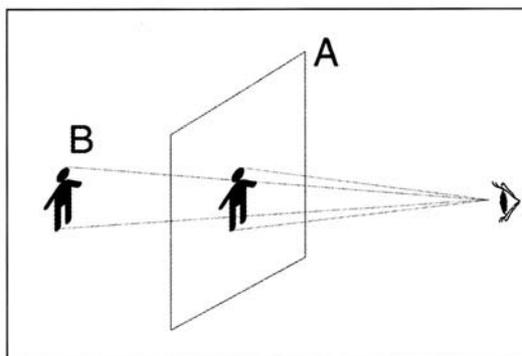
Наше предположение оказалось неверным, линейные размеры объекта в картинной плоскости и в картинном пространстве равными быть не могут.

Зато угловые размеры равны. Только в этом случае оба изображения будут восприниматься одинаковыми. При условии постоянства углового размера изображения конфликт двух восприятий, зрительного и логического, не приведет к скачку размера (двоению изображения), и изобразительное искусство останется жить.

Иначе говоря, линейный размер удаленной в картинном пространстве фигуры для того и должен увеличиться, чтобы не изменился ее угловой размер.

И это есть следствие одновременного восприятия двух изображений. В реальном мире невозможно себе представить, что удаляясь, объект не уменьшился бы, а увеличился. Но можно ли представить какой-либо объект, находящимся сразу в двух точках пространства? Одно вытекает из другого.

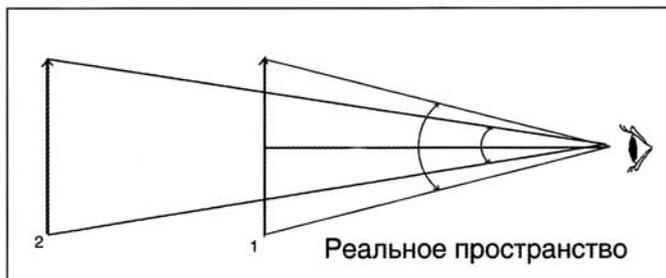
Ранее мы предположили, что картинное пространство воспринимается как настоя-



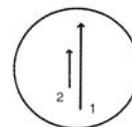
616



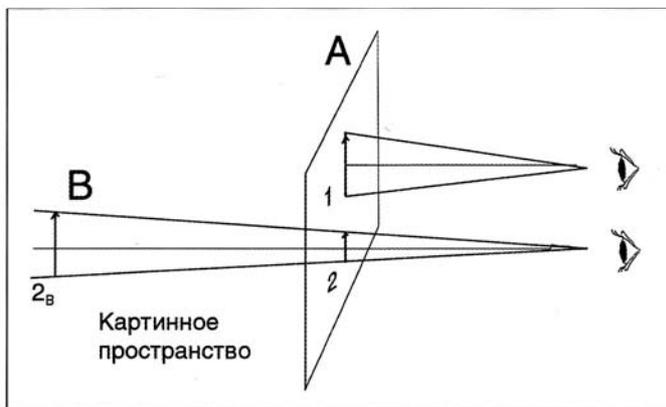
617



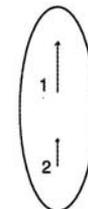
618-1



618-2



619-1



619-2

* Мы предположили, что картинное пространство воспринимается как реальное. Но тогда далекий человек В должен уменьшиться, что мы и видим на рис. 617.

щее. Это логично, это соответствует нашему опыту видения всевозможных картин, рисунков и фотоснимков. Картинное пространство воспринимается как совершенно реальное, потому что другого пространства и иного восприятия мы просто не можем себе представить.

Допущение это можно оправдать и так: законы линейной перспективы, на основании которых художник строит пространство картины (а мы, соответственно, воспринимаем его), взяты из реальности. Но если законы те же, то и само восприятие, естественно, такое же.

И все же так ли это, если основное свойство картинного пространства — сохранение углового размера — противоречит свойству сохранения линейного размера в трехмерном пространстве?

Рассмотрим следующий случай — два объекта одинакового размера в реальном пространстве (илл. 618-1). Объект 1 ближе, а объект 2 дальше от глаза. Линейный размер сохраняется, угловой различный.

На рисунке изображен вид сбоку, поэтому объект 1 такого же линейного размера, как и объект 2. Но для глаза второй, конечно же, меньше первого, потому что угол, под которым глаз видит объект 2, меньше того, под которым виден объект 1. Глаз видит два объекта разной величины (илл. 618-2).

Перейдем теперь к картинному пространству (илл. 619-1). Для этого нарисуем на плоскости бумаги А то, что глаз видит в реальности.

Дальше происходит следующее: больший по размеру объект 1 остается в плоскости А рисунка. Объект 2 переносится сознанием в плоскость В картинного пространства и увеличивается до размера первого (это объект 2_В). Глаз видит объект 1 в плоскости А, а объект 2_В — в плоскости В и одновременно уменьшенным в плоскости рисунка А. Угловой размер двух изображений объекта 2 одинаков, скачка размера нет.

Восприятие картинного пространства — это работа сознания и только сознания. Это сознание находит спасительный выход из неразрешимой ситуации — отправляет меньшее по размеру изображение вдаль и одновременно увеличивает его размер (считая объекты равными).

Зато теперь, когда маленький объект 2 стал большим и далеким, та модель пространства, которая построена на рисунке, воспринимается как реальное пространство.

И глаз видит теперь не только плоскость рисунка, но и пространство в этой плоскости. При этом он, естественно, уменьшает «далекие» фигуры по законам реального пространства. То есть, сначала они увеличиваются только затем, чтобы потом уменьшиться.

Таким образом, мы пришли к тому, что при восприятии реального и картинного пространства глаз воспринимает по сути одну и ту же картинку, то есть восприятие обоих пространств одинаково. Конечно, размеры на рисунке А меньше, чем в действительности, ведь перед нами не копия реального пространства, а всего лишь его модель. Зато отношение размеров объектов передано правильно, один из них воспринимается ближе, второй дальше. Все происходит как в самом настоящем трехмерном пространстве.

Разница только в том, что объект 2 в реальном пространстве воспринимается меньшим, потому что расположен дальше. В картинном пространстве, наоборот, объект 2 воспринимается дальше, потому что изображен на рисунке А меньшим.

Следовательно, только благодаря феномену картинного пространства (отступающий объект увеличивается, а не уменьшается) на первом этапе удалось избежать парадоксального скачка размера, вызванного двойным существованием объекта на рисунке А. На втором этапе объект 2_В в плоскости В становится совершенно реальным.

Конечно, такое деление восприятия на этапы — сначала сознание увеличивает, потом глаз уменьшает — условно. Зато оно наглядно объясняет суть процесса.

Воображаемое пространство картины изначально неоднозначно, это плоскость, и все объекты на картине объективно лежат на ее поверхности (плоскостное восприятие). Но одновременно работает пространственное восприятие, в котором часть изображений объектов перспективно воспринимается в пространстве за плоскостью изображения, то есть в картинном пространстве; а часть — в плоскости изображения или даже в пространстве зрителя перед этой плоскостью. То есть объекты эти могут перемещаться в иллюзорном пространстве, не сами, конечно, объекты как физические тела, а их изображения.

Каков бы ни был объект, его изображение локализуется или в картинной плоскости, или в картинном пространстве, или в пространстве зрителя. Но при этом, что чрезвычайно важно, видимые, угловые размеры изображения объекта в плоском и пространственном его восприятиях равны.

Угловой размер объекта сохраняется, но линейный его размер может увеличиваться или уменьшаться, это кажущийся или иллюзорный размер.

Оба размера, линейный и угловой, сохраняться одновременно не могут, один из них обязательно изменяется.

Это показано на следующем рисунке (илл. 620-1; три объекта одинакового размера в плоскости картины).

Изображение объекта 1 воспринимается в картинной плоскости А в его реальном размере. Между зрительным и логическим восприятиями нет противоречия. (Объект 1 — это контурная фигура цвета фона, или же контрформа, промежуток между фигурами).

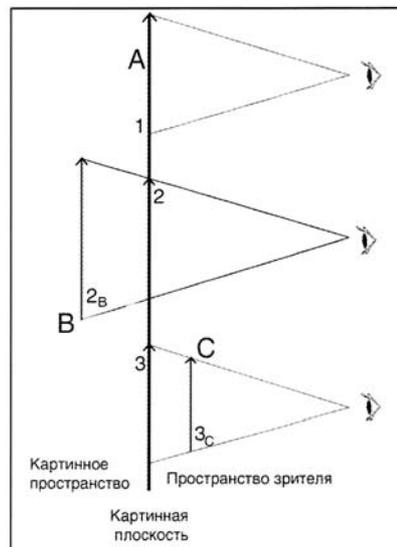
Изображение объекта 2 находится в картинной плоскости и одновременно в картинном пространстве. Для сознания объект 2 находится в плоскости В картинного пространства (объект 2_в). Глаз же видит его в картинной плоскости А. Поэтому линейный размер объекта 2 остается таким же, каким он изображен на картине. (Это фигура, отступающая в картинное пространство в силу перспективы размеров).

Отметим, что восприятие объектов в картинном пространстве и в пространстве зрителя совершенно различно и имеет разную природу.

Изображение объекта 3 находится в картинной плоскости А и одновременно в плоскости С в пространстве зрителя (3_с). Для сознания объект 3 лежит в картинной плоскости, а для глаза — в плоскости С (об этом ниже). Поэтому линейный размер его уменьшается**. (Такую фигуру будем называть выступающей, обычно это фигура темнее фона.)

Итак, глаз видит объекты 1 и 2 равными, а объект 3 меньшим (илл. 620-2).

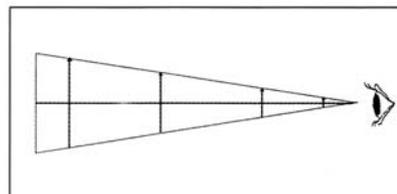
На илл. 621-1 несколько объектов одного углового размера в пространстве картины. Иллюзорный размер изменяется, а вос-



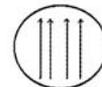
620-1



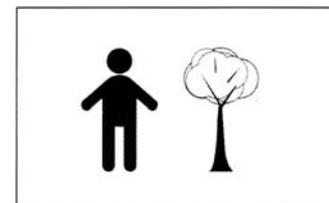
620-2



621-1



621-2



622

* Расстояние до картинной плоскости глазу известно (бинокулярное зрение). Зная это расстояние и угловой размер, глаз определяет линейный размер объекта 2.

** Угловой размер объектов 3 и 3_с равны, глаз видит их одинаковыми (скачка размеров нет). Но линейный размер определяется двумя переменными: угловым размером и расстоянием до объекта. Расстояние это уменьшилось (плоскость С ближе, чем плоскость А), значит, должен уменьшиться и иллюзорный размер объекта 3_с.

принимаемый нет (илл. 621-2). Для того, чтобы определить иллюзорный размер одного из объектов на рисунке, необходимо знать расстояние до него.

Иллюзорный размер изображения объекта уменьшается, когда изображение приближается к зрителю. И размер этот увеличивается, когда изображение удаляется от зрителя. Это, конечно, совершенно не соответствует нашему зрительному опыту. Восприятие пространства картины «перевернуто» по отношению к реальности, в нем все происходит наоборот!

Итак, если при приближении или удалении объекта угловой размер изменяется, но сохраняется линейный — это реальное пространство. Если при иллюзорном движении изображения объекта линейный размер его меняется, но сохраняется угловой — это пространство картины.

В реальности для того, чтобы определить удаленность какого-либо знакомого объекта, мы сравниваем его видимый размер с известным физическим размером. Размеры фигуры человека, дерева, дома, машины и так далее известны из опыта.

При восприятии изображения ничего подобного не происходит. Человека на переднем плане, а тем более пространственно уменьшенного на дальнем, мы не увеличиваем до его настоящего размера, хотя иллюзия настолько сильна, что воспринимаем мы того и другого как совершенно реальных людей.

Что же такое знакомый размер в изображении, с чем мы сравниваем маленького человечка на дальнем плане (ведь иначе нам не удастся определить его удаленность в пространстве)?

Ответ простой: глаз выбирает самую большую фигуру из нескольких подобных, и она становится образцом, размер остальных сравнивается с ее размером в плоскости изображения (см. илл. 612).

Возможно сопоставление двух знакомых объектов, например, если на картине изображен человек ростом с дерево, мы, зная его размер по отношению к дереву, примерно определим, насколько человек ближе (илл. 622).

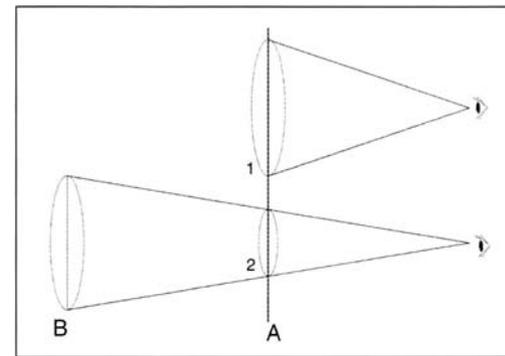
Все средства перспективы, все изобразительные ее признаки в сумме своей создают иллюзию глубокого пространства в изображении. И это иллюзорное пространство настолько «настоящее», что мы воспринимаем его как реальное и по-другому воспринимать не можем. Носитель изображения, бумага или холст, становится прозрачным, мы видим в изображении трехмерную реальность.

Вернемся теперь к примеру с двумя окружностями (илл. 623; см. с. 31). Если допустить, что окружности в самом деле равны, задача становится вполне определенной, и мы можем найти положение маленькой окружности в пространстве.

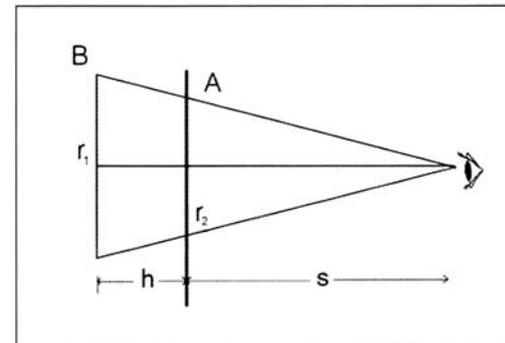
Итак, в плоском восприятии обе окружности лежат в плоскости рисунка А. В пространственном восприятии большая остается в плоскости, а меньшая уходит в глубину и увеличивается (плоскость В). Предположим, что радиусы окружностей на рисунке r_1 и r_2 . Назовем их окружность 1 и окружность 2 (илл. 624).

Здесь S — расстояние от наблюдателя до рисунка, h — расстояние от плоскости изображения до кажущегося положения окружности 2 в картинном пространстве.

Окружность 2 прорывает плоскость изображения и уходит в картинное пространство, увеличивая свой размер до размера окружности 1.



623



624

Из подобия треугольников:

$$h = S \cdot (r_1 - r_2) / r_2,$$

r_1 — иллюзорный размер окружности 2 в плоскости В, r_2 — ее реальный размер в плоскости рисунка.

Если $r_1 = r_2$, то $h = 0$, если r_2 стремится к нулю, то h увеличивается до бесконечности.

Пусть $r_2 = 1/2 r_1$, тогда $h = S$. Если окружность 2 на рисунке вдвое меньше большой, она находится за рисунком на расстоянии, равном расстоянию от рисунка до наблюдателя.

Итак, перспектива размеров — единственное и самое надежное средство создания в картине или рисунке сколь угодно глубокого иллюзорного пространства.

Важно отметить, что остальные признаки: заслонение, воздушная или тональная перспектива, перспектива теней и так далее могут усилить ощущение этого пространства (или ослабить его), но сами по себе создать картинное пространство не в состоянии.

Таким образом, можно описать основной феномен восприятия картинного пространства.

1. Объект, находящийся в картинной плоскости, одновременно может восприниматься в картинном пространстве.

2. Восприятие картинного пространства — это не зрительная иллюзия (ошибка глаза), а установка сознания. Картинное пространство воспринимается как привычное, реальное.

3. Где бы в воображаемом пространстве ни находилось изображение какого-либо объекта, его воспринимаемый (угловой) размер остается неизменным и равен тому, который объект имеет в плоскости картины (рисунка).

Иллюзорный размер изображения объекта, конечно, зависит от его удаленности в картинном пространстве. Но зрительно размер этот не воспринимается, мы можем оценить его только логически, представив себе удаленность этого объекта.

6. Загадка тональной перспективы (с. 37)

Собственно явление тональной (цветовой) перспективы заключается в том, что при отсутствии других признаков некоторые цвета воспринимаются как тяжелые и близкие, а другие — как легкие и далекие.

Понятие «тональная перспектива», которым мы с легкостью оперируем, на самом деле неоднозначно. Это не перспектива в привычном понимании этого слова, это зрительная иллюзия. И пространство, которое она создает, не имеет ничего общего с картинным пространством.

Возьмем рисунок с черным квадратом на белой бумаге. Мы уже говорили о том, что квадрат этот воспринимается не в толще бумаги, а на ее поверхности, то есть он выходит, выступает из нее (илл. 625).

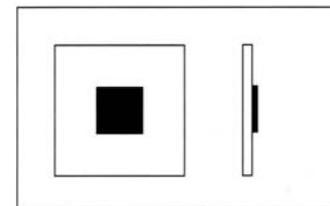
Но самое интересное то, что квадрат выступает из бумаги не на те доли миллиметра, о которых говорят психологи (чтобы только не потревожить плоскость), а на вполне ощутимое расстояние.

Зрительно черный квадрат воспринимается, ощущается как массивная фигура, белая бумага становится фоном, и квадрат выступает из этого фона на некоторое расстояние.

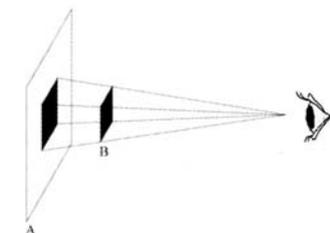
Предположим, что черный квадрат действительно выступает из бумаги и воспринимается в некоторой плоскости В (илл. 626).

Здесь А — плоскость изображения, В — иллюзорное положение черного квадрата.

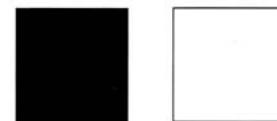
Черный квадрат выступает из плоскости рисунка, но при этом не может изменить свой угловой размер — выйти из конуса зрения. Потому что черный квадрат при своем выдвигении вперед уменьшается по сравнению с размерами, которые он имеет в плоскости изображения А.



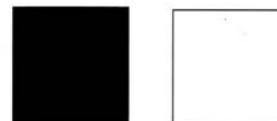
625



626



627



+3%

628

И если мы обнаружим это уменьшение размера черного квадрата в конкретных примерах, тогда наше предположение верно, квадрат выходит из бумаги вперед к зрителю.

Постоянно надо помнить о том, что выступает или отступает не рисунок с квадратом и тем более не сам квадрат, как реальный объект, а всего лишь изображение квадрата.

Нам остается показать, что изображение черного квадрата действительно уменьшается. Сравним, например, черный квадрат с его контуром на белой бумаге (илл. 627).

Очевидно, что контур принадлежит бумаге и потому показывает «настоящий» размер черного квадрата, то есть тот самый, который квадрат имеет в плоскости рисунка.

Однако черный квадрат зрительно воспринимается меньшим, чем контур. Это может означать только одно: квадрат выступает из бумаги вперед и потому уменьшается.

Можно определить кажущееся уменьшение черного квадрата (илл. 628), оно составляет 3% от его размера в плоскости изображения (мы увеличиваем черный квадрат на 3%, и теперь он зрительно равен своему контуру).

Чаще всего черный квадрат сопоставляется с точно таким же белым на черном фоне (иллюзия квадратов, илл. 629).

Эта другая иллюзия, хорошо известная иллюзия иррадиации, то есть распространение белого цвета (в природе света) за границу черного. В результате размер белого квадрата значительно увеличивается, в особенности при рассмотривании издали нерезким, расфокусированным зрением. Обычно говорят именно об увеличении белого квадрата, уменьшение черного квадрата (отрицательная иррадиация) на рисунках не наблюдается, для этого необходим гораздо больший контраст яркостей. Зато отрицательная иррадиация наблюдается в природе: граница черного предмета «съедается» за счет сильного света сзади. Так «рвется» черная нить на фоне сильной лампы.

Фотографы хорошо знают это явление, оно приводит к появлению ореолов на границе предмета при сильном контрастом свете.

Но если устранить иррадиацию, что легко сделать, заменив белый цвет бумаги на серый (илл. 630), то и в этом случае все равно черный квадрат будет зрительно меньше серого, теперь он выступает вперед из серого фона. И это еще раз доказывает наше предположение.

Таким образом, в иллюзии квадратов как бы спрятана другая иллюзия, белый квадрат увеличивается за счет иррадиации, но одновременно черный уменьшается по другой причине, он выступает вперед как фигура.

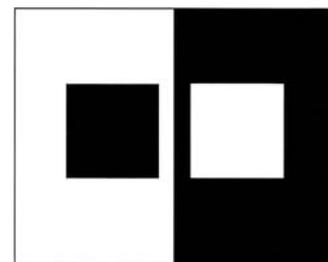
Отметим, что в случае рисунка 627 иррадиация не работает. Белый цвет воздействует на контур как изнутри, так и снаружи, а потому уменьшить или увеличить его не может. Так что единственная причина зрительного уменьшения черного квадрата — это иллюзорное выдвигание его вперед.

Итак, мы доказали, что уменьшение черного квадрата есть необходимое и достаточное условие выдвигания его в пространство зрителя.

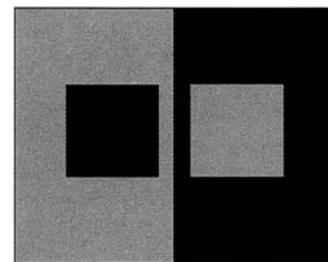
Назовем это явление иллюзией фигуры и фона. Выступающая фигура всегда меньше заслоняемого ею фона.

Принципиально, что мы воспринимаем черный квадрат непременно уменьшенным, и не можем увидеть его истинный размер на бумаге. Это означает, что иллюзорное выдвигание квадрата настолько сильно, что полностью подавляет плоскостное восприятие. И только разумом мы понимаем, что на самом деле черный квадрат лежит в плоскости бумаги.

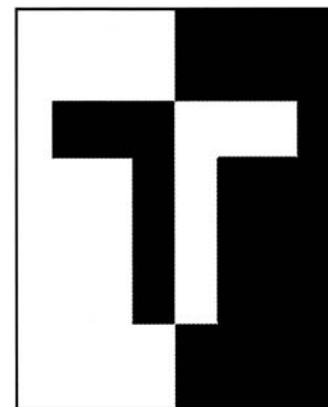
Получается, что мы просто не в состоянии увидеть какую-либо фигуру на картине или рисунке в ее «настоящем» размере, если фигура эта выступающая. Мы во всех случаях видим ее уменьшенной, а в случае черного цвета иллюзорный размер такой фигуры на 3% меньше ее истинной величины на картине. Другие цвета, более светлые, выступают на меньшую величину.



629



630



631

С этим явлением хорошо знакомы дизайнеры. Черная буква на белой бумаге выглядит меньше, чем точно такая же белая на черном фоне (илл. 631).

Принято объяснять это явление иррадиацией. Но иррадиация не работает при рассматривании с близкого расстояния и при резком зрении. Так что настоящая причина — зрительное выступление вперед черных форм.

Но 3% — это не максимальная разница в размерах белой на черном и черной на белом фигур. Например, черная фигура с изрезанным контуром гораздо меньше белой на черном (илл. 632).

Нужно отметить еще раз, что многие люди все-таки воспринимают черный квадрат как далекий, как отверстие в бумаге. Что, конечно, связано с нашим зрительным опытом: черное небо, даль коридора и тому подобное. Но это восприятие логическое, оно противоречит зрительному, которое с полным основанием можно считать объективным. То есть в этом случае, как и во многих других, возникает конфликт двух восприятий.

Рассмотрим вариант восприятия черного квадрата как далекого. Допустим, что черный квадрат отступает в картинное пространство. Если бы это происходило в реальном пространстве, квадрат при своем отдалении от зрителя должен был бы уменьшиться.

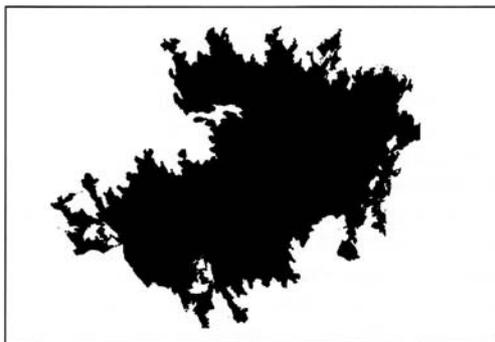
Но отступление квадрата происходит в иллюзорном пространстве картины и по другим законам (илл. 633). Отступающее изображение квадрата должно увеличиться таким образом, чтобы его воспринимаемый (угловой) размер не изменился. Причем, увеличиться значительно, ведь мы допустили восприятие черного квадрата действительно далеким.

Изображение квадрата находится в картинном пространстве, но как мы знаем, его размер при этом измениться не может*. А это противоречит нашему опыту (сравнение квадрата с его контуром, илл. 628), в котором видимый размер квадрата уменьшается. Таким образом, наше допущение неверно, черный квадрат отступать в картинное пространство не может.

Теперь можно найти то расстояние, на которое выступает из бумаги черный квадрат (илл. 634).

Черный квадрат одновременно находится в плоскости рисунка А и в плоскости В перед рисунком (в ней линейный размер его уменьшен).

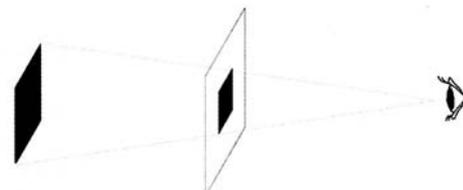
Угловые размеры реального черного квадрата в плоскости чертежа А и его иллюзорного двойника в положении В должны быть равны.



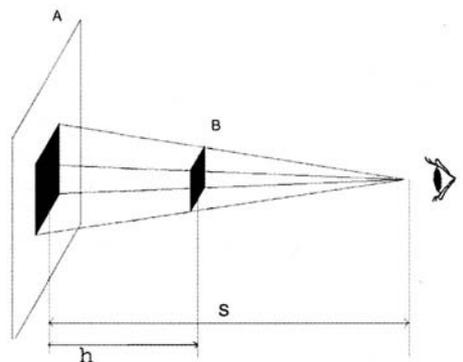
632-1



632-2



633



634

* Напомним, что где бы в картинном пространстве ни находился черный квадрат, глаз воспринимает его в плоскости рисунка, поэтому линейный размер квадрата в данном случае не меняется.

Несложные вычисления дают: $h = k \cdot S$,
где h — расстояние между рисунком А и кажущимся положением черно-
го квадрата В, S — расстояние от рисунка до глаза наблюдателя,
 $k = (a - b) / a$,

где a — сторона черного квадрата на рисунке А, b — сторона черного
квадрата в положении В, a — реальный размер, b — кажущийся. Наши опыты
дали для черного цвета и гладкого контура $k = 3\%$.

Мы получили, что расстояние от чертежа до воспринимаемого положен-
ия черного квадрата увеличивается с увеличением расстояния до зрителя.

Если рассматривать рисунок или картину с расстояния 1 м, фигуры чер-
ного цвета выступают из плоскости изображения на 3 см.

Для зрителя, рассматривающего «Черный квадрат» К. Малевича с расстояния 10 мет-
ров, он выступает из холста на 30 см. Между иллюзорным изображением квадрата и холстом
может протиснуться человек.

Итак, выступающие из плоскости изображения фигуры попадают в пространство зрителя
(перед картиной). Это пространство противостоит картинному, у него другие законы и дру-
гие принципы восприятия.

Но что же происходит с отступающими из окрашенного фона фигурами, не окажутся ли
они в картинном пространстве?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим изображение белого квадрата на черном
фоне (илл. 635). Восприятие его двойственно: мы воспринимаем или белый квадрат на чер-
ном фоне или черное «окно» на белом. Ведь окружающая рисунок белая бумага как бы про-
должается под черным окном и недвусмысленно указывает, что она-то и является фоном.

Заметим, что в иллюзии квадратов черная половина рисунка зрительно меньше белой
(илл. 636). Это может означать только одно: черное окно выступает вперед, ощущается бли-
же фона.

Но белого квадрата это не касается. Он и не квадрат вовсе, а часть белого фона,
контрформа, видимая сквозь квадратное отверстие в черном (илл. 637)*. Здесь А — плос-
кость рисунка, В — иллюзорное положение черного «окна».

Выступая вперед, черное окно уменьшает свой видимый размер, что хорошо видно на
чертеже. Уменьшаются и размеры отдельных его частей, например, квадратный вырез в черном окне. Мы, однако, не
видим белый квадрат уменьшенным, потому что пространственно воспринимаем его именно в плоскости А (сквозь вы-
рез в плоскости В).

Таким образом, объективно белый квадрат остается в плоскости рисунка и размер его не изменяется.

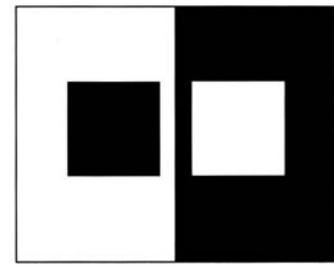
Чтобы доказать, что белый квадрат действительно не изменяет свой размер, мы сравним его с тем же контуром на
белой бумаге (илл. 638). Они равны.

Очевидно, если квадрат нарисован белой краской на черной бумаге, пространственное восприятие фигур не изме-
нится. Просто в этом случае мы скажем, что белый квадрат отступает из черного фона обратно в плоскость «белой бу-
маги». Так что относительно черного фона белый квадрат отступающий, но из плоскости изображения сам он не выхо-
дит. Это черный фон выступает вперед.

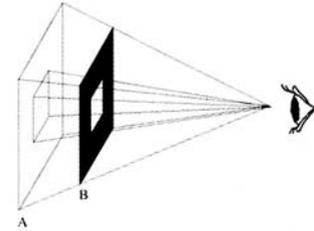
Можно условно разделить восприятие на два этапа. На первом этапе рисунок с белым квадратом на черном фоне
целиком



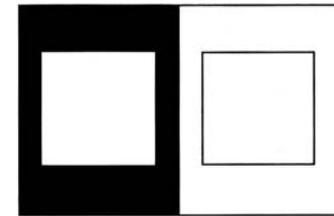
635



636



637



638

* Рисунок условен, выступление черного окна кажущееся. Объективно оно остается в плоскости А. Зато зрительно воспринимается в плоскости В.

выступает вперед (не лист бумаги, а изображение). При этом он уменьшается, соответственно уменьшается и белый квадрат.

На втором этапе белый квадрат отступает в плоскость изображения, возвращаясь к своему реальному размеру.

Поэтому мы вправе говорить об отступлении белого квадрата из черного (серого, цветного) фона назад в плоскость белой бумаги, реальной или воображаемой.

Нам известно, что любая черная, серая, цветная фигура на белом фоне выступает, выходит из этой плоскости. Рассмотрим следующий рисунок, он разделен на абсолютно равные половины, при этом очевидно, что черная половина зрительно меньше белой (илл. 639). А это значит, что она выступает из белой бумаги точно так же, как выступает черный квадрат.

Если покрыть черной краской всю бумагу, окрашенная поверхность станет фигурой и потому также будет выступать и уменьшаться (илл. 640). Здесь А — плоскость изображения, В — плоскость, в которой мы зрительно воспринимаем черную поверхность. Естественно, выступает не рисунок и не бумага, а краска. Следовательно, изобразительная плоскость сохраняет свою целостность и в том, что она просто не может быть ни серой, ни черной, ни цветной. Любое такое покрытие отторгается от белого и поднимается вверх.

Схема эта, конечно, условна. Рисунок или картина, как плоский объект в реальном пространстве, остается на месте и никуда не перемещается. Но мы определенно ощущаем иллюзорное пространство, в котором каждая из фигур занимает свое место.

Так что возможен случай, когда все фигуры, все контрформы, куски фона и даже сам фон целиком разбегутся в пространстве (илл. 641), а в плоскости изображения останутся только отдельные фигуры белого цвета или не останется ничего.

Таким образом, выступает или отступает в пространственном восприятии не фигура сама по себе, а ее наполнение — тон или цвет.

Мы показали, что в черно-белом изображении белый цвет отступающий, а черный — выступающий.

Точно так же можно показать, что и цветовая перспектива в отступлении других признаков создает иллюзорное пространство зрителя и не создает картинного.

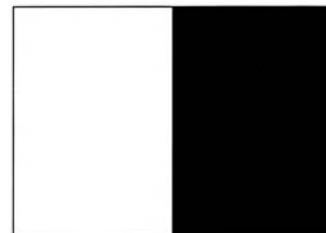
Теперь вернемся к загадке тональной перспективы. Тональная перспектива не имеет ничего общего с воздушной перспективой Леонардо. Воздушная перспектива наблюдается на больших расстояниях до объекта и при определенном состоянии атмосферы. Из воздушной перспективы вовсе не следует, что если, например, два одинаковых объекта находятся на одном расстоянии от наблюдателя, но один из них черный, а второй белый, то черный будет казаться ближе белого (илл. 642).

В законах Леонардо нигде не говорится о тональной перспективе, тем более о выступающих из изобразительной плоскости объектах. Так что выдвижение фигур в пространство зрителя, строго говоря, не относится к перспективе как построению глубины изобразительного пространства, а является следствием тональной (цветовой) перспективы.

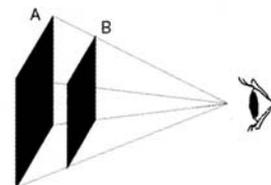
Восприятие картинного пространства — это работа сознания. Тональная перспектива, наоборот, представляет собой зрительную иллюзию, которая не имеет ничего общего ни с картинным пространством, ни с теми причинами, которые его вызывают. Тональная перспектива создает свое пространство перед картиной.

В случае рисунка на белой бумаге все фигуры, кроме белых, выступают из этой бумаги.

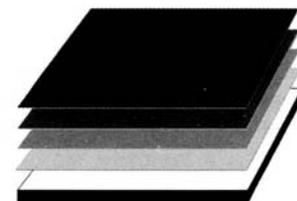
Если бумага (фон) серая, черная или цветная, более темные фигуры по-прежнему выступают из нее вперед, а более свет-



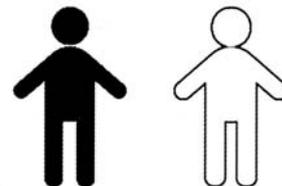
639



640



641



642

лые, наоборот, отступают назад. А сам фон, серый, черный или цветной также целиком выступает вперед. Но при этом ни одна из отступающих фигур не прорывает плоскости изображения и не попадает в картинное пространство. Более других отступающая, белая возвращается в изобразительную плоскость.

Таким образом, тональная (цветовая) перспектива образует свое пространство перед картиной. Это пространство довольно узкое, но зрительно оно воспринимается настолько сильно, что все выступающие фигуры уменьшаются. Поверхность белой бумаги или холста — это задняя стенка описываемого пространства. Иначе говоря, пространство это скорее напоминает выступающий из изобразительной плоскости рельеф или объем.

Чем же тональная перспектива отличается от других изобразительных признаков?

Начнем с того, что все изобразительные признаки перспективы работают и при восприятии реального пространства. Горизонтальная поверхность земли или пола уходит в глубину к горизонту, параллельные линии сходятся, размеры предметов уменьшаются с их удалением и увеличиваются с приближением, предметы заслоняют друг друга, очертания и цвет далеких предметов видоизменяются за счет воздушной дымки, свет строит свое пространство, падающие тени образуют сходящиеся линии и так далее.

Но все это не касается тональной (цветовой) перспективы. Ведь в реальности она не соблюдается. Близкие к нам дома не покрашены черной краской, а деревья за ними не покрашены белой. На улице люди в черном не подходят поближе, а люди в белом не уходят назад, чтобы все было по правилам. А белый снег на переднем плане, а черный лес на горизонте, а черное ночное небо?

Однако мы прекрасно ориентируемся в пространстве благодаря другим признакам: двуглазию, зрительному, двигательному и осязательному опыту. Во всяком случае, белая фигура вблизи или черная вдали не вызывают в реальности такого напряжения, как в том случае, когда мы обнаруживаем это в изображении.

Почему именно в изображении зрительное восприятие таких фигур противоречит логическому и, более того, побеждает его? И почему же, в конце концов, на картине черное или красное пятно во всех случаях непременно близкое, а белое — далекое?

Скорее всего, причина в том, что тональная и цветовая перспектива — это чувственное, подсознательное восприятие цветового пятна, тяжелого или легкого. Это иллюзия, но настолько сильная, что выступающие фигуры воспринимаются глазом не в двух положениях, как в случае картинного пространства, а только в одном — иллюзорном.

Таким образом, в реальном пространстве тональная (цветовая) перспектива вторична, избыточна. Она работает только в сочетании с другими признаками, но чаще им противоречит.

Зато она вызывает очень сильный эффект в плоском изображении, и даже создает свое выступающее пространство. Тональная или цветовая перспектива — это настоящая зрительная иллюзия, понимаемая как ошибка глаза, сбой в его работе.

(Подробно о проблемах восприятия изображения можно будет прочесть в книге «Плоскость и пространство. Основы восприятия картины», которая готовится к печати.)

7. Фигура и фон (с. 40)

Феномен фигуры и фона реализуется, прежде всего, при рассмотрении плоского изображения. Суть феномена в решении вопроса, что в изображении является фигурой, а что фоном.

Известно несколько самых общих признаков фигуры и фона. Фигура воспринимается как «вещь» и лежит ближе к зрителю, поверх фона. Фигура локализована



в пространстве, а фон — это среда позади фигуры, фон свободно продолжается под ней. Контур принадлежит фигуре, а не фону.

В силу условности плоского изображения, иногда действительно сложно отделить фигуру от фона. Прежде всего обратимся к рисункам, специально разработанным психологами.

На этом рисунке (илл. 643) мы видим попеременно то черную фигуру на белом фоне, то, наоборот, белый профиль на фоне черного круга. Невозможно увидеть обе фигуры одновременно, они сменяют одна другую, картинка переворачивается.

При этом черная фигура объективно выступает из белого фона согласно закону tonальной перспективы. А белый профиль выступает, потому что он имеет узнаваемые очертания: это достаточно условное, но все же лицо человека. Понятно, что восприятие профиля как фигуры субъективное, логическое. Таким образом, здесь, как обычно бывает, не могут договориться два восприятия — зрительное и логическое.

Довольно часто в самой картинке уже заложена двойственность восприятия. Это, например, ваза Е. Рубина (см. илл. 14). Вопрос, что считать фигурой, а что фоном и в этом случае не имеет однозначного ответа.

Когда черная фигура выступает вперед, она, как мы знаем, уменьшается в размерах.

Но то же самое происходит, когда выступает белая фигура. Зрительно она должна, наоборот, отступить из фона или же, по крайней мере, оставаться на бумаге. Так что выдвигание вперед — работа сознания, которое или узнает в белой фигуре что-то знакомое, или же пробует разные варианты.

Можно показать, что белая фигура выступает на такое же расстояние, что и черная, и соответственно уменьшается на ту же величину. А черное окружение при этом возвращается обратно в плоскость бумаги, становится фоном и принимает свой натуральный размер. Таким образом, фигура и фон просто меняются местами.

Очень важно, что при всех подобных превращениях непременно происходит скачок размера.

Итак, при смене восприятия, при переворачивании картинки одна форма скачком уменьшается, а другая — увеличивается.

Но превращение фона в фигуру, а фигуры в фон происходит не только в специальных рисунках психологов. Его можно наблюдать при рассматривании многих картин, рисунков или фотографий. Достаточно только задержать внимание на какой-либо контрформе, части фона, или же на феноменальной фигуре белого (более светлого, чем фон) цвета, которая, казалось бы, фигурой быть не может.

Собственно, задержать внимание на какой-нибудь форме или контрформе — это значит назначить ее фигурой (позволить ей выйти вперед).

Психологи говорят даже, что объекты в изображении навязываются нам и, более того, устремляются нам навстречу. Благодаря этому мы и воспринимаем именно их, а не промежулки между ними.

Во всех случаях обратной tonальной перспективы наблюдается тот же феномен. Вот пример (илл. 644). Логически, в силу опознавания белой формы как человека, именно она является фигурой на черном фоне. Но зрительно этот человек — отверстие в черном (фигурой же становится сам фон).

Таким образом, зрительно (объективно) белый человечек — это часть фона, контрформа, не имеющая своего контура (контур принадлежит черному окружению). И только при феноменальном восприятии человечек на какое-то время становится в нашем сознании выступающей фигурой.

Механизм таков. Если сконцентрировать внимание на белом человеке, он совершенно однозначно воспринимается как фигура. А если задержать внимание на черном фоне, — фигурой станет именно он, а человек окажется дыркой в бумаге.



644



645



646



647

Любой участок фона или однородный фон целиком также становится фигурой и выступает из плоскости, если только задержать на нем внимание. Ситуация конфликтна, и цена этого конфликта — скачок размера.

Теперь возьмем рисунок на белой бумаге, пусть это будет черный квадрат (илл. 645). Если пристально смотреть на квадрат, он еще активнее выступает и заявляет о себе, как о полноценной фигуре. Но посмотрите теперь на белый фон — квадрат будет выглядеть как далекий (на самом деле он не прорывает бумагу, а лежит на ней). Теперь белая бумага, фон становится фигурой и выступает вперед, то есть черный квадрат и белый фон поменялись местами.

На следующем рисунке два совершенно одинаковых черных квадрата (илл. 646). Сосредоточимся на левом — он будет восприниматься меньшим, задержите внимание на правом — теперь уменьшится он.

Важно: смотреть нужно, не отрываясь, лучше всего смотреть как бы сквозь фигуру, сфокусировав зрение за ней. Второй квадрат воспринимается только периферийным зрением, переводить взгляд на него нельзя! Когда вы пристально смотрите на один из квадратов, боковым зрением можно ощутить, как второй квадрат увеличивается и подъезжает к первому.

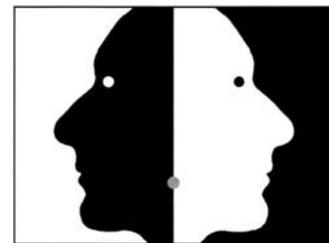
Что же происходит? Возможно ли, чтобы равные фигуры воспринимались как неравные? А может неравные станут равными? Станут, и можно это показать. При восприятии плоского изображения возможны и не такие чудеса.

В чем причина такого странного явления? Она проста: когда мы концентрируем внимание на левом квадрате, правый (которого обидели вниманием) теперь уже не квадрат вовсе, он становится частью фона. И, возвращаясь в фон, он увеличивается на 3% (на те самые 3%, на которые уменьшается черный квадрат, выходя из фона). В результате левый квадрат кажется нам меньшим.

Феномен фигура-фон, оборачивание картинки можно наблюдать на илл. 647, 648.

Обратимся к следующему рисунку (илл. 649). На нем мы видим два контурных квадрата. Уж они-то не подведут, ведь это не выступающие фигуры, они сами часть фона. Но эффект тот же самый. Тот квадрат, на который мы пристально смотрим, зрительно уменьшается. (Кроме всего прочего, он на какое-то время становится белее белой бумаги.)

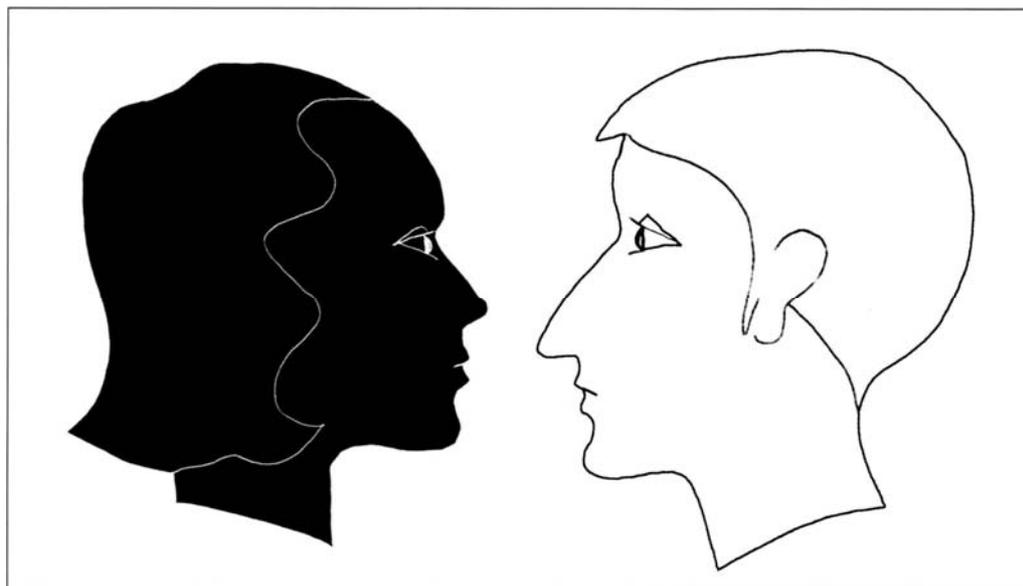
Теперь, однако, ситуация другая, соседнему квадрату отступить некуда, и он не может увеличиться. Зато выделенный вниманием контурный квадрат становится фигурой, выступает вперед, а потому уменьшается в соответствии с нашей теорией.



648



649



650

Это и есть скачок размера, о котором мы говорим в связи с феноменом фигура-фон. Кроме того, два последних примера показывают избирательность феномена. Он влияет только на одну выделенную вниманием фигуру или часть фона, контрформу.

Скачок размера приводит к своеобразным растяжениям и сжатиям фигур, то есть к изменению их размера. Психологи обнаружили это явление при изучении рисунка Рубина с вазой (см. илл. 14). При переворачивании картинка черная ваза и белые профили попеременно становятся то фигурами, то фоном, и потому периодически увеличиваются и уменьшаются. Профили раздвигаются, или клюют друг друга носами. А ваза сужается или расширяется.

Мы можем реально наблюдать эти растяжения и сжатия фигур, потому что «скачок» размера осуществляется не мгновенно, это время порядка полсекунды.

Увидеть это интересное явление проще всего на следующем рисунке (илл. 650). Если бесцельно блуждать глазами по этой картинке, периодически вам будет казаться, что профили как-то странно вздрагивают или дергаются.

Если пристально смотреть на черный профиль, а затем перевести взгляд на белый фон между носами, черный профиль отступит и увеличится, белый профиль начнет двигаться вправо, это движение не мгновенно, его можно ощутить. Если теперь вернуться к черному профилю, белый будет к нему подъезжать.

Если пристально смотреть на контурный профиль, он будет выступать вперед и уменьшаться, черный профиль сдвинется вправо.

И, наконец, если фиксировать взгляд на белом профиле, а затем посмотреть на черный, — профили раздвинутся.

Нужно отметить, что ощутить все это очень трудно. Необходимо большое желание, упорство и некоторая тренировка. Но зато вы сможете увидеть то, чего не бывает и быть не может: нарисованные на бумаге фигуры оживают и двигаются.

Вместе с тем существует и другой вариант феномена фигура-фон — сознательный. Усилием сознания можно представить себе контурный квадрат выступающим (близким), черный — отступающим (далеким). Можно вообразить все черные фигуры на белом фоне отступающими, а все белые на черном фоне — выступающими. Избирательность здесь не работает.

Таким образом, любую фигуру на реальном рисунке или картине можно на некоторое время с большей или меньшей легкостью представить себе как фон, а, соответственно, контрформу, часть фона — как фигуру, все зависит от желания.

Нужно отметить, что во всех случаях феноменальное восприятие нестабильно, при смене точки фиксации глаза, при ослаблении концентрации внимания на конкретной фигуре или контрформе оно сменяется на естественное, то есть зрительное, — темная на светлом фигура выступает, а светлая на темном отступает из своего фона.

И вот пример. В «Троице» А. Рублева есть выделенная художником контрформа, образованная горизонтальным обрезом белого стола и контурами фигур сидящих ангелов (илл. 651). Контрформа эта светлее самих фигур, своими очертаниями она напоминает жертвенную чашу на столе. На самом деле, у контрформы этой есть и другая, гораздо более важная роль в картине. Но это тема отдельного исследования.

Так вот, стоит только задержать внимание на рассматриваемой контрформе, как она немедленно выступает из картины будто подлинная фигура, кубок или чаша, которая как бы заключает в себя центрального ангела.

Конечно, явление феномена фигура-фон наблюдается в данном случае не только как



651. Андрей Рублев «Троица»

обращение выбранной нами контрформы. Например, можно представить себе темную фигуру центрального ангела не выступающей, а отступающей (далекой). И так далее. Сознание исследует плоское изображение, стремится распознать скрытое в нем пространство и как бы пробует оба варианта восприятия. Обращение фигуры и фона при феноменальном восприятии — это проигрывание пространственной ситуации, оно позволяет рассудку перепробовать различные положения объектов в иллюзорном пространстве, ощутить их возможные перемещения, чтобы затем вернуться к тому пространству, которое построил художник.

8. Диалог о Рае и Аде (с. 52)

Читатель: Я хорошо знаю этот снимок, много раз видел его в книгах. Не кажется ли вам, что он слишком прост? У Юджина Смита есть гораздо более интересные работы. А фотография с детьми — это скорее плакат, который совершенно однозначен.

Автор: И я долгое время относился к нему примерно так же. Но вместе с тем снимок этот никогда не отпускал меня, всякий раз я чувствовал в нем какую-то загадку, второе дно. И вот совсем недавно мне удалось наконец разгадать эту тайну.

Ч.: Так расскажите и мне, что это за тайна.

А.: Не спешите, мне понадобилось почти 40 лет, чтобы найти разгадку. Подождите и вы немного. Впервые я увидел эту фотографию на выставке «Род человеческий» Э. Стейхена, которую американцы привезли в Москву в 60-х годах. Позже я познакомился с другими работами Ю. Смита и вот уже 20 лет на вопрос «Кто ваш любимый фотограф?» всегда отвечаю: «Юджин Смит, необыкновенный человек и потрясающий фотограф».

«Дорога в Рай» — один из самых удивительных снимков, которые я знаю (илл. 652). При своей внешней простоте он имеет необычайно глубокое содержание. Во всяком случае, это не просто снимок детей, которые гуляют в лесу, а притча о судьбах человечества, такая глубина обнаруживается в этой на первый взгляд даже банальной, фотографии. По метафоричности и силе философского обобщения ее можно сравнить разве что с картинами П. Брейгеля.

Необходимо очень внимательно рассмотреть эту волшебную фотографию и разрешить себе ощутить то, на чем настаивает ее композиция. Вырезанная черными листьями переднего плана, белая контрформа выступает вперед и становится фигурой (илл. 653). Этому помогает то, что черные листья (как и пятна на земле) практически не имеют фактуры. Кроме того, белая форма своими очертаниями напоминает дерево, согнувшееся под ветром.

При этом происходит самое удивительное: черные массы отступают назад и становятся фоном.

Ч.: Ну и что из того, разве что-то меняется? Дети идут по дорожке, из тени они вышли на светлую лужайку.

А.: Если воспринимать только логически, действительно ничего не изменилось, информация на поверхности та же. Дети из черного идут в светлое (из Тьмы к Свету). Однако, если довериться чисто зрительному, подсознательному восприятию, то мы получим следующую картину: дети действительно идут к освещенным деревьям вдаль, черные массы сверху и снизу — это передний план. Но одновременно белая контрформа становится передним планом, а черные массы — это опять Тьма, которая ждет бедных детей впереди. Более того, сами черные фигуры детей воспринимаются перед белым и в то же самое время за ним. Они часть черной периферии. Они вышли на лужайку, но одновременно уже прошли «сквозь» белое и вновь оказались в черной Тьме.



652. Юджин Смит



653. Вариант

Снимок этот сделан в 1946 году, война кончилась, все устали от нее и уверовали, что больше такого никогда не повторится. Все мечтали о светлом будущем для своих детей, отсюда и плакатный пафос фотографии. Но содержание ее намного глубже.

Находясь в Аду, мы мечтаем о Рае, но оказавшись в нем, вновь двигаемся в темноту Ада. И так без конца. Это как бы квинтэссенция человеческой истории.

Ч.: После ваших объяснений я действительно ощущаю что-то подобное. Но почему вам понадобилось 40 лет, чтобы понять, как снимок воздействует?

А.: Воспринимать фотографию адекватно, то есть не как окно в трехмерную реальность, а как плоское изображение со своими особенностями чувственного восприятия пространства, разобраться в своих подсознательных ощущениях необычайно трудно. Как всегда мешает голова, которая всегда выбирает самый простой вариант, соответствующий обыденной логике трехмерного пространства нашего существования, и не допускает других.

Что более объективно, обычное восприятие этого снимка или мой вариант? Зрительное восприятие всегда объективно, хотя язык его — это не слова, а образы или ощущения, основанные на объективных же законах психологии восприятия пространства в плоском изображении.

Есть более простое объяснение: посмотрите внимательно на верхнюю половину снимка «Дорога в Рай», тут уже нет никаких сомнений — черные листья сверху ощущаются дальше, чем белое «дерево», это уже не листья даже, а черное небо вдали. Это проявление неоднородности изобразительной плоскости, ее верха и низа. Вернитесь к иллюстрациям 25, 26, и вы поймете, что я имею в виду.

9. Руки монаха (с. 65)

Искусствовед Рудольф Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» приводит такую интерпретацию этого рисунка. Он пишет: «Ощущается какая-то принужденность в положении скрещенных рук изображенного человека, которые кажутся скованными цепью и не могут существовать порознь. Этот эффект частично достигается расположением края рукава на вертикальной оси, которую образует симметричная линия: лицо-крест. Тем самым мощная связь между разумом человека и символом веры, которой посвящены его мысли, сковывает физическую деятельность тела и создает спокойствие сосредоточенной энергии» (4 - 86).

С этим трудно согласиться, получается, что все дело всего лишь в совпадении края рукава и креста, а не в изображении самих этих рук. Но одна рука могла быть заслонена рукавом, или ладони сжаты в кулаки, или руки могли соединиться пальцами в замке — при том, что рукав и крест остаются на месте. Что тогда? Надо думать, что содержание во всех этих случаях было бы совершенно другим.

10. Даль и Дом (с. 67)

Если мы допустим, что отождествление зрителя с левой частью картины действительно происходит (а иначе нельзя объяснить эффекты на илл. 129, 130 и, в особенности, на илл. 141, 142), то тогда можно предложить следующий алгоритм зрительного восприятия картины или фотографии.

Глаз входит в картину всегда через боковую дверь, а именно — с левой стороны.

Действительно, такое впечатление, будто мы рассматриваем фотографии 129, 130 и рисунки 142-145 именно со стороны левой рамки. Тогда становится понятным, почему «вход», а не «выход», почему «подъем», а не «спуск», почему, наконец, один профиль «повернулся» к нам, а другой «отвернулся».

Далее все будет зависеть от композиции изображения, композиция и только она управляет всеми дальнейшими действиями глаза.

Войдя в картину, глаз должен на чем-то остановиться. Он отыскивает ближайший зрительный или смысловой центр внимания в левой части картины (если таковой существует) и исследует его. Периферийное зрение уже ищет подобные объекты в геометрическом центре картины, в правой ее части.

Попав в картину, глаз неуклонно движется в правую ее часть. Из Дали мы стремимся в Дом. Тонкий исследователь, искусствовед В. Вельфлин пишет, что правая сторона изображения вызывает другие эмоции и имеет другую душу. Кроме того, изображение как бы отсылает нас вправо и именно там должно быть сказано последнее слово.

Но оказавшись в Доме, глаз обязательно возвращается в Дали. Он проверяет композицию на симметрию, сравнивает правую и левую периферии, отыскивает в них подобие. Поэтому композиция Весы с двумя выделенными центрами слева, справа наиболее экономична, ибо использует все поле картины для построения изобразительных и смысловых связей.

И, наконец, если единственный композиционный центр картины расположен в геометрическом ее центре, глаз сразу же приходит к нему и тщательно его исследует. Это центральная композиция.

Зрительный (или изобразительный) центр — это участок на картине или фотографии, выделенный яркостью, светом или цветом, контрастом с фоном или размером. Это центр внимания, организованный средствами композиции.

Для движения глаза по картине не менее важен и смысловой центр. Этот участок (фигура человека, выражение лица, деталь) — главный для понимания смысла происходящего. Смысловой центр не всегда выделен зрительно, он может быть спрятанным среди второстепенных деталей. Иногда его выделяют активные линии: реальные или воображаемые (направления взглядов).

11. Линия красоты (с. 70)

Искусствовед Л. Жегин развивает идеи Хогарта в своей книге «Язык живописного произведения». Начинает он с утверждения «Хогарт был прав», а затем с воодушевлением пытается показать это на большом количестве примеров. Не получается. Тогда Жегин строит свою систему композиционных схем в живописи, основанную на семействах S-образных линий. Причем, линии эти у него выглядят то как окружности, а то — как андреевский крест.

Очень жаль, вместо того, чтобы действительно выяснить, прав Хогарт или не прав, увлеченный собственной идеей автор рисует свои волшебные линии как ему заблагорассудится.

Вот пример картины С. Боттичелли «Положение во гроб» (илл. 654). В этой композиции много изобразительных элементов, здесь и конфликт симметрии и асимметрии, и борьба горизонтали и диагонали, здесь ритм темных и светлых фигур, согласованность в их очертаниях, огромное множество нюансов в складках одежды, жестах персонажей и так далее, и так далее.

Но Жегин как будто не видит всего этого богатства, он соединяет своими линиями не те элементы композиции, которые реально соединены связями подобия и контраста, а те, которые необходимы ему для доказательства своей идеи.

Так, например, важнейшая линия в картине — это дуга, образованная очертаниями группы из трех фигур: Христа и двух женщин слева и справа, которые держат его голову и ноги. Эта дуга затем повторяется в группе стоящих над телом Христа. И такую линию Жегин не заметил.



654. Сандро Боттичелли

12. Два музея (с. 87)

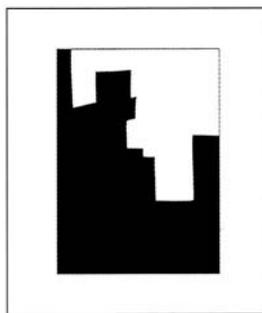
Хороших снимков гораздо больше, чем хороших фотографов. И совсем не потому, что у каждого хорошего фотографа все работы по-настоящему хороши, вовсе нет.

Как уже не раз подчеркивалось, специфика фотографии такова, что в ней большую роль играет случайность. Поэтому даже у среднего фотографа, даже у начинающего фотолюбителя можно найти один - два великолепных снимка. Но сам средний или начинающий фотограф, скорее всего, не сможет оценить их по достоинству. Мы уже говорили, что в такой ситуации нужен куратор, критик, искусствовед, специалист, называйте как хотите, только он может уберечь это фотографическое богатство от уничтожения.

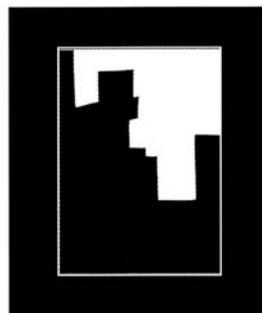
Из таких «спасенных» фотографий можно было бы сделать великолепную выставку. Что с того, что у них нет полноценного автора, если даже это игра природы, зато какой прекрасной может быть эта игра! Почему же нет таких выставок? Потому что нет таких кураторов.

Прекрасные фотографии безымянных авторов валяются буквально под ногами. Очень важно сохранить их, не потерять, и немедленно начать собирать коллекцию для будущего Музея Шедеров Фотографического Искусства, который должен быть неподалеку от будущего Музея Мастеров Фотографического Искусства. Кстати, каждый Мастер имеет право выставить в Музее Шедеров одну свою работу. И очень интересно, заметят ли ее среди других? А еще хотелось бы посмотреть, как Мастер будет выбирать из коллекции своих фотографий одну, но такую...

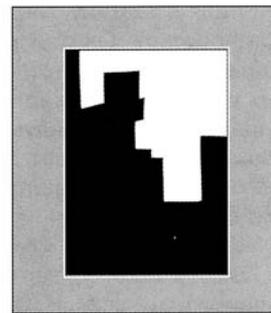
Если говорить серьезно, — есть два пути (которые не отрицают друг друга) — выставка какого-то мастера, ретроспектива из нескольких сотен его работ. И выставка уникальных фотографий пусть даже никому не известных авторов. Но такую выставку собрать гораздо труднее, здесь нужен безупречный вкус и понимание фотографии.



655



656



657



658



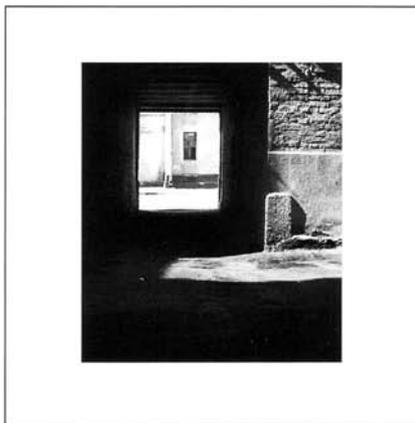
659



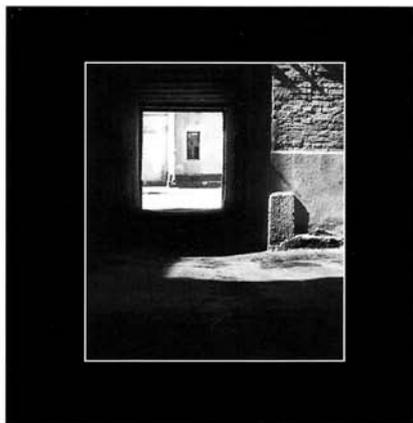
660



661



662



663



664

Журналы проводят всевозможные конкурсы для начинающих, те отправляют на конкурс сотни или тысячи снимков. Казалось бы, остается сидеть и выбирать. Не получается, занимаются этим, как правило, случайные люди, не имеющие понятия, что такое хорошо и что такое плохо в фотографии.

13. Белое и черное (с. 107)

Когда группировки из подобных по тону фигур настолько независимы друг от друга, что каждая из них способна самостоятельно заполнять изобразительную плоскость, мы можем говорить отдельно, к примеру, о белой или черной компоновке.

В некоторых случаях компоновка распадается на две самостоятельные, чаще всего, действительно, на белую и черную. (В цветной фотографии свои компоновки могут создавать пятна локального цвета, красного или голубого).

Рассмотрим подобную двойную компоновку на примере рисунка. На белом паспарту выделяется черная фигура, на черном — белая, на сером читаются и та, и другая (илл. 655-657).

Заметим, что мы получили два совершенно разных пространства. Черная фигура на белом выходит вперед в пространство зрителя. А белая, наоборот, отступает из черного фона назад. Таким образом, в первом случае мы получаем модель картины-объема, выступающую из рамы. Такое пространство как бы вовлекает в себя зрителя, выходит ему навстречу.

А во втором случае, черное паспарту и белая, отступающая из него фигура, выглядят, как модель классической картины-окна. Зритель стоит перед картиной, но действие происходит где-то там, за окном черной плоскости.

Серое поле паспарту — это третий случай организации пространства картины или фотографии. Более темные фигуры выходят вперед к зрителю, а более светлые отступают назад из плоскости серого поля.

Белое паспарту акцентирует внимание на черных контрформах (илл. 658), а черное выделяет главное — белые лица (илл. 659). Контрформы на периферии снимка сливаются с черным полем паспарту.

Черные тональные массы в верхней части снимка еще активнее выступают вперед, а светлые внизу привязаны к плоскости белого поля (илл. 660).



665

А в этом случае черные массы закреплены в плоскости паспарту, зато белый передний план гораздо сильнее отступает назад из черного фона (илл. 661). Выбором цвета паспарту мы усиливаем основную идею этого снимка — обратную перспективу.

В этой фотографии две пространственно разделяющиеся компоновки — светло-серая и черная. Черное и серое, как Инь и Янь, проникают друг в друга и образуют законченное целое. Для того, чтобы не потерять выразительную черную форму, нужно выбрать белое или светло-серое паспарту (илл. 662).

На черном паспарту пространство становится более глубоким, но основная идея снимка теряется полностью (илл. 663).

Серое паспарту (близкое по тональности серой стене) как бы увеличивает серую плоскость стены и асфальта на фотографии, подчеркивая тем самым его основную идею в отличие от белого паспарту (илл. 664, 665).

Повторим еще раз: паспарту является не украшением, а частью композиции, в особенности тональной. Во многих случаях удачным выбором тональности паспарту можно усилить или ослабить ту или иную композиционную идею.

(Илл. 658, 659 — Эдвард Хартвиг, остальные снимки автора.)

14. Куда идут «Слепые»? (с. 121)

Неужели художник всего-навсего хотел изобразить падение? Слишком просто для такого мастера, как Питер Брейгель (илл. 666).

Начнем с конца — с интерпретации этого полотна, его идеи. Все исследователи сходятся в одном: картина Брейгеля основана на библейской притче о слепых. «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму». Именно это мы и видим на картине. Принято считать, что «Слепые» (одна из последних работ художника), — это завещание Брейгеля, предупреждение человечеству.

Но что же это на самом деле: утверждение, что люди погрязли в грехах, и потому скатываются в болото? Такая трактовка встречается чаще всего. Но разве самые большие грешники — это именно слепые? Или слепота — это всегда наказание грешнику, а не болезнь (врачи, например, совершенно точно определяют заболевание каждого из слепых на картине)?

Еще один вариант трактовки: люди выбрали не того поводыря, он сам слепой. И поэтому, вместо того, чтобы всем дружно направиться к церкви по дорожке кирпичного цвета (это восходящая диагональ на картине), они бредут в свое болото по другой, нисходящей диагонали. Такое прочтение более всего вероятно, оно заложено художником в композиции.

Если есть на свете человек, который никогда не видел картины Брейгеля, можно пересказать ему сюжет, например, по телефону. И в этом случае он слово в слово повторит рассуждение о конце света и гибели человечества. А к этому добавит еще три мировые войны, ядерное оружие, СПИД и проблемы экологии.

Но Брейгель не публицист, он написал картину, а не статью. Его послание заключе-



666. Питер Брейгель (старший) «Слепые»

но не в словах или идеях, а в самой картине, в ее форме, ее композиции (илл. 667).

Если же со вниманием отнестись к композиции картины, нам придется ответить на ряд вопросов, «заданных» художником, его живописью.

1. Почему на картине не ряд равноценных по светлоте и тону фигур, которые вели бы глаз слева направо и последовательно изображали процесс падения? (Это вариант Р. Арнхейма.)

2. Почему художник сразу же приводит глаз зрителя в правую часть изображения — к центральной фигуре в белой накидке, и затем к двум падающим?

3. Почему при этом цветом и яркостью центральная фигура (четвертая, если считать слева направо) связана со второй и одновременно с шестой, поводырем?

4. Почему палка, которую держат четвертый и пятый связана с палкой первого и второго (параллельна ей)?

5. Почему три светлые ноги пятого и шестого (три ноги на двоих?) отсылают нас к такого же цвета руке третьего, а затем и к ноге второго?

6. Две ноги, а также белая шапочка пятого направляют нас вверх по вертикали к темному дереву, а оно приводит глаз опять же к церкви на холме. Почему эта шапочка так важна художнику, она специально выделена темным пятном под деревом и повторяется в контрформе между ветками?

Таким образом, противопоставление церкви и болота реализовано художником в композиции и сомнению не подлежит.

Наибольший разрыв ритма, цезура между четвертым и пятым — она также ведет к церкви. И этот разрыв между группой из первых четырех слепых, которые еще не знают о болоте, и пятым и шестым, падающим и упавшим, также принципиален. Поэтому так активна фигура четвертого, его белая накидка и палка в его руках.

Исходя из этого можно предложить и другую интерпретацию знаменитой картины. Художник не зря установил связи между падающими и последними в ряду, еще не знающими о падении.

Брейгель как бы вовлекает зрителя в происходящее. Ведь зритель — единственный зрячий свидетель, композиция сразу приводит его к финалу. Он первым узнает о том, чего не знают слепые. И тогда зритель этот (на которого вся надежда!) может прокричать тем, кого еще можно спасти: «Остановитесь! Человек, которому вы доверились, сам слепой! На горку вам надо, на горку!». И может быть, они услышат, ведь не глухие же они!

В «Слепых» П. Брейгеля гораздо больше сострадания к заблудшим, чем это принято считать. И его картина — это не только иллюстрация к библии. И, тем более, не только констатация неотвратимого конца света. Художник оставляет нам надежду. Он обращается к каждому из нас: «Еще не поздно! Все зависит от тебя!». И в этом истинное содержание его послания к людям.

15. Диалог о случайности (с 150)

Читатель: Ваша теория случайности в фотографии, может быть, и правильная, но, согласитесь, уж очень безнадёжная. Если



667. Компьютерный вариант

любой начинающий может случайно создать шедевр, к чему тогда стремиться и с кем соревноваться, не с начинающим же фотолюбителем?

Не кажется ли вам, что фотограф в таком случае будет напоминать человека, который всю жизнь ходит и смотрит себе под ноги, потому что мечтает «случайно» найти кошелек с большой суммой денег?

Автор: Действительно, идея «случайного» успеха в фотографии сломала не одного фотографа, по крайней мере, из тех, кому я ее преподавал. Они или ушли из фотографии, или стали работать с «монументальными» формами — сериями или проектами, чтобы доказать тем самым «неслучайный» характер своего творчества. Однако целесообразно не отказываться от случайности, а использовать ее во благо.

Теперь по поводу вашего любителя легких денег. Он никак не может приблизить момент своего торжества, разве только смотреть повнимательнее. Фотограф же, который ищет счастливый случай, проводит жизнь отнюдь не в праздном разглядывании чужих ботинок. Он живет наполненной жизнью и стремится стать интересным человеком. Он много размышляет, хочет многое понять и сделать самостоятельные выводы. Вместе с тем он всегда в профессии. Он учится видеть, воспринимать пластику и смысл происходящего. Он стремится замечать в жизни все то, чего не заметит ни один нормальный человек. Он работает со своим архивом, анализирует снимки других фотографов и классиков. Камера постоянно при нем, он готов снимать в любых условиях и снимает очень много. Его реакция и интуиция столь отточены, что не подведут в решающий момент. Вся его жизнь, все его усилия и мастерство направлены к одной-единственной цели — не пропустить свою удачу.

Как видите, разница между начинающим и мастером чрезвычайно велика. Допустим, судьба распорядится следующим образом — подарит обоим по три уникальных случая. В результате в коллекции мастера появятся три настолько потрясающих снимка, что ради них не стыдно и жизнь прожить, а у любителя наверняка не останется ничего, кроме воспоминаний.

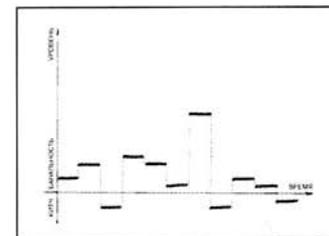
Ч.: Почему так определенно?

А.: Прежде всего, любитель не готов технически: камера не будет заряжена или батарейки кончатся. И интуиция у него не та. Так что, скорее всего, он не успеет и пропустит момент. Но главное даже не в этом. Он не готов к решению таких задач и потому, наверняка не осознает значения происходящего, просто не заметит пролетевшего над ним ангела.

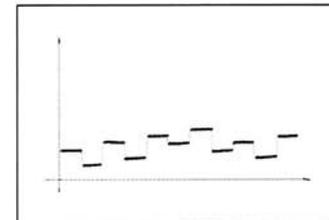
Но допустим, что все кончилось благополучно, момент зафиксирован, кнопка по какой-то причине нажата именно тогда, когда было нужно. И в камере появится какой-то странный, ни на что не похожий, неоднозначный кадр. Есть ли хоть малейшая надежда, что нажавший на кнопку сумеет самостоятельно оценить этот подарок судьбы? Ведь уровень его понимания фотографии просто не сопоставим с тем, что незапланированно появилось у него на пленке!

И, наконец, ответ на ваш вопрос, с кем соревноваться? Конечно, не с любителем, которому повезло. Настоящий фотограф соревнуется с природой, со своим несовершенством и ограниченностью. Его цель — сделать то, что, казалось бы, сделать не в человеческих силах.

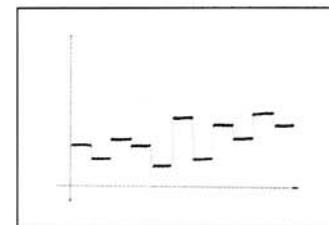
И лучше выбирать себе достойного противника, в конце концов, соревнуйтесь с Брессоном. Сделать хоть один снимок, равный по силе его шедеврам, это уже жизнь, прожитая не зря



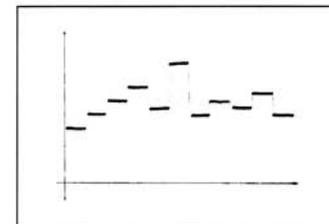
668



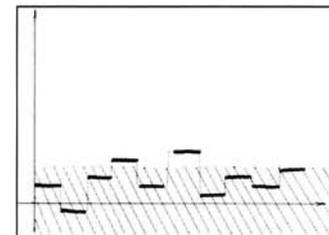
669



670



671



672

16. Фотографы в диаграммах (с. 151)

Работу фотографа можно изобразить графически. По горизонтальной оси мы отложим время, а по вертикальной — художественный уровень фоторабот. Отрицательные значения — китч, близкие к нулю — банальность. Далее уровень художественности растет, чем выше расположена конкретная работа, тем больше ее художественные достоинства.

Диаграмма 1. Очень посредственный фотограф, который случайно раз в жизни сделал значительную работу. Так что судить о нем по этой работе нельзя (илл. 668).

Диаграмма 2. Ровный, стабильный профессионал, не опускается до банальности, но и не поднимается выше своего уровня. Он не подведет, но и не сделает ничего яркого, запоминающегося. Никакого роста (илл. 669).

Диаграмма 3. Хороший фотограф, которому удалось сделать несколько работ высочайшего уровня. Тенденция к росту (илл. 670).

Диаграмма 4. Очень хороший фотограф, средний уровень здесь гораздо выше, но у него временный застой (илл. 671).

Диаграмма 5. Вот что останется от фотографа, всего несколько работ, по ним и будут судить о его творчестве (илл. 672).

Ну, а если посредственный фотограф раз в жизни сделал работу, уровень которой выше, чем у хорошего, не следует ему завидовать, таковы правила игры.

17. Диалог с книгой (с. 156)

Поскольку книга Зигфрида Кракауэра «Теория фильма», упомянутая в предисловии, давно не переиздавалась, будет полезно познакомить читателя с основными его идеями более подробно.

«Теория фильма» — главная книга известного теоретика кино. Она имеет подзаголовок «Реабилитация физической реальности». Первая глава книги посвящена фотографии, специфика которой, как принято считать, определяет и природу кино.

Кракауэр начинает свое исследование с исторического обзора высказываний художников и фотографов, с той ожесточенной дискуссии между сторонниками реалистической фотографии и фотографии «художественной», которая началась еще в конце XIX века и продолжается по сей день, поэтому и представляет для нас такой интерес.

Сравнивая мнения участников дискуссии на заре развития фотографии и в середине XX века, Кракауэр приходит к выводу, что проблема осталась неразрешенной.

«На протяжении всей истории фотографии, — пишет Кракауэр, — наблюдаются две тенденции: реалистическая, усматривающая свой высший идеал в запечатлении реальной действительности, и формотворческая, ставящая перед собой чисто художественные цели» (22 - 35).

Когда фотография только возникла, художники встретили новое изобретение по-разному, мало кто предрекал, что фотография сможет сравниться с живописью или, тем более, заменить ее. Но всех поражала «непревзойденная способность фотокамеры запечатлеть и раскрыть зримо (или потенциально зримо) физическую реальность» (22 - 25).

«Разве фотоаппарат не был идеальным средством воспроизведения и постижения природы в ее совершенно неискаженном виде?» (22 - 27).

Фотографии отводилась роль помощницы живописи, как энциклопедии видимой реальности или толковому словарю природы. Многие художники фотографировали сами или использовали фотографии в своем творчестве.

Интересно, что книга Э. Мьюбриджа «Движение животных» (11 томов, более ста тысяч снимков), вышедшая в 1887 году, была востребована именно художниками. Почему-то им было очень важно знать, как двигаются лошадь и кошка, или как расправляет крылья в полете гусь. В 1901 году вышла вторая его книга «Фигура человека в движении».

Фотограф-реалист следует природе и только природе. Он находит смысл в ее изображении, он не перестраивает природу по своему усмотрению, а копирует с уваже-

нием и любовью. Он не стремится к самовыражению или интерпретации, а только к точности копирования.

«Однако в пылу увлечения фотографией как новым выразительным средством все приверженцы реализма не забывали отметить ее важную особенность, заключающуюся в том, что фотографу приходится так или иначе копировать находящееся перед объективом, что он лишен творческой свободы, что он не может, пренебрегая реальными формами и пространственными взаимосвязями, показать мир таким, каким он видит его в своем воображении» (22 - 26).

«Фотограф мобилизует все свои силы, но не расходует их на созидание: они нужны ему для того, чтобы суметь раствориться в подлинной сущности окружающих его вещей» (22 - 41).

Но что же в то время понимали под форматворческой фотографией и за что боролись ее сторонники? Кракауэр определяет ее следующим образом: это тот случай, когда фотограф жертвует документальностью ради выразительности.

Это ретушь, устранение лишних деталей или даже дорисовка, это нерезкая оптика, благородные методы печати, все те приемы, при помощи которых фотография в начальный период своей истории добивалась сходства с живописью или графикой. Подобное направление в фотографии — пикториализм — благополучно дожило до наших дней, правда, несколько изменилось. Новые пикториалисты держат в голове другие образцы. Это уже не подражание акварели или импрессионистам, а тот безбрежный океан современного изобразительного искусства, в котором можно выражать себя чем угодно и как угодно. Так что теперь это не только хорошо известная съемка моноклем, но и написание текста по изображению, раскраска его фломастерами или красками и прочее, и прочее.

Только непонятно, сила ли это современной фотографии, допускающей любые течения и направления, или же ее слабость, даже некоторый тупик, в который она попала в поисках «новых» изобразительных средств.

А кроме того, это еще и непобедимые фантазии сюрреализма, обнаруживающие себя в компьютерной фотографии.

На самом деле сюрреализм — это не обязательно фантазии и монтажи, это одно из прирожденных свойств фотографии, о чем говорили многие мастера, тот же Картье-Брессон. Сюрреализм проявляется и в реальной жизни. Это следствие неоднозначности, недоговоренности, часто возникающей странности, символического значения одного единственного мгновения, выхваченного из жизненных обстоятельств.

Кроме того, Кракауэр упоминает фотограммы Мэна Рея, а также снимок Моголи-Надя с берлинской радиобашни, когда реальность превращается в набор геометрических форм. Это другая фотография, она возникает в начале XX века и носит название субъективной. «На их фотографиях, — пишет Кракауэр, — мы видим то, что вполне можно увидеть и на картинах абстракционистов или сюрреалистов» (22 - 34).

«...Фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал признанным законам изящных искусств, чтобы снимок подчеркивал красоту, а не только показывал правду» (22 - 38), утверждали пикториалисты в XIX веке. Таким образом, «вольно ли невольно художники-фотографы копировали изобразительное искусство, а не живую действительность» (22 - 28).

«Мы хотим творить!» — восклицали художники-фотографы XX века. «Их словно тяготит необходимость фиксации природы. Видимо, в их представлении, чтобы слыть художником, нужно подать объект съемки скорее впечатляюще, чем документально. Поэтому они прибегают к всевозможным хитроумным приемам фототехники — вроде негативного изображения, многократной экспозиции и т. п.» (22 - 33).

«Андреас Фейнингер предлагает отказаться от "излишних и раздражающих подробностей" и добиваться "художественного упрощения". «Цель фотографии, — утверждает он, — не в достижении возможно большего сходства с натурой, а в создании абстрагированного произведения искусства, в котором композиционное решение важнее документальной достоверности» (22 - 34).

Главное противоречие между реалистами и фотохудожниками — это, конечно же, отношения фотографии и искусства.

Первые реалисты «не решались признать фотографию самостоятельным искусством, а те из них, кто держался крайних взглядов, отвергали даже само стремление к художественности снимков» (22 - 29).

«В разрешении этой вечной проблемы современные фотографы-реалисты проявляют нерешительность. Желая доказать художественную природу фотографии, они обычно указывают на то, что фотограф отбирает жизненный материал и поэтому снимки могут отражать его собственное видение мира и обладать эстетической ценностью.

Но достаточное ли это основание, чтобы ставить фотографа на один уровень с художником или поэтом? И можно ли считать снимки произведениями искусства в строгом смысле этого слова?» (22 - 34).

Фотохудожники полагали, что «фотоснимки отнюдь не должны быть простой репродукцией природы. Фотография, утверждали они, дает художнику не меньшие выразительные возможности, чем живопись и литература. Эти возможности могут быть использованы только при условии, что художник преодолит специфические "склонности" фотоаппарата и прибегнет ко всем "приемам, трюкам и фокусам" для выявления красоты в сыром материале действительности» (22 - 30).

А вот, что считают фотографы-экспериментаторы: «Искусство, доказывают они, начинается там, где кончается зависимость фотографа от не поддающегося его контролю материала съемки» (22 - 35).

«Сегодня эти высказанные в XIX веке доводы за и против той или иной тенденции звучат неубедительно. Наивные представления о реализме мешали обеим сторонам понять характер и степень художественной интерпретации, допустимой в фотографии. Примитивные взгляды не позволяли им проникнуть в сущность выразительного средства, не являющегося ни копированием природы, ни искусством в его традиционном понимании», — заключает Кракауэр (22 - 30).

И далее: «Видимо, подчинение фотографии чисто художественным целям заводит ее на своего рода ничейную территорию, лежащую между областью механической репродукции и творчества» (22 - 44).

Можно сказать «заводит», а можно «приводит», приводит к подлинно фотографическому творчеству, если, конечно, фотограф остается в рамках реализма, в чем нельзя не согласиться с Кракауэром. Да и почему же «ничейная территория», это территория фотографического искусства. Все дело лишь в том, что понимать под «художественными целями».

Впечатление такое, будто Кракауэр никак не осмелится признать фотографию полноценным искусством. Те аргументы, которые приводят современные фотографы и теоретики, его не устраивают. А новых он просто не видит.

И это очень странно. Книга 3. Кракауэра вышла в 1960 году, к этому времени репортажная фотография накопила такие богатства, появились такие мастера, которые, оставаясь в рамках реалистической фотографии, подняли ее до уровня настоящего, во всех смыслах полноценного искусства. Это Андре Кертеш, это Юджин Смит, это, наконец, Анри Картье-Брессон.

Произведения нового фотографического искусства — это максимально реалистичные и абсолютно документальные фотографии. Но одновременно эти фотографии-произведения, которые внешне не похожи на картины классической эпохи, все же являются картинами в высшем смысле этого слова, они об-

ладают художественностью, построены по принципу единства и цельности, воздействуют на зрителя не столько содержательной стороной, сколько эстетической, иначе говоря, совершенством композиции.

Фотография находит свои собственные средства выразительности, свой язык и свои композиционные приемы. Прежде всего, это поиски смысла в случайных ситуациях и сочетаниях. Может быть, самое великое в фотографии — ее способность запечатлеть неповторимую выразительность отдельных моментов в реальности. В дофотографическую эпоху считалось, что реальность, как бы она ни была прекрасна, художественностью быть не может, то есть не может быть искусством. И только талант художника, его вдохновение и фантазия облагораживают природу и создают настоящие произведения искусства. Фотография доказала, что и она способна создавать картины одновременно документальные и художественные, во всяком случае, не менее совершенные, нежели произведения живописи или графики.

Причем, вымысел и фантазия в фотографии не только возможны, но встречаются гораздо чаще, чем это можно было себе представить (в чем мы уже убедились).

Таким образом, формотворчество, если его правильно понимать, прекрасно уживается с реализмом и одно совершенно не противоречит другому.

А пресловутая документальность фотографии и «прекрасная ложь искусства» на самом деле отнюдь не исключают одна другую.

Основной тезис работы Кракауэра — следование фотографии своей документальной природе. Это прирожденное качество фотографии он называет фотографичностью. (Пренебрежение документальной основой фотографии особенно опасно в наши дни в связи с появившимися компьютерными технологиями.)

Впрочем, Кракауэр тут же оговаривается: «Абсолютная объективность в передаче природы, какую требуют реалисты, недостижима. А раз это так, то зачем фотографу подавлять свои творческие способности в тщетной попытке добиться такой объективности? Если фотограф намерен раскрыть содержание снимаемой природы, он, несомненно, вправе выбирать основную тему, границы снимка, объектив, фильтр, эмульсию и зерно. Или вернее — фотографу необходимо произвести творческий отбор» (22 - 40). Конечно, такой перечень творческих инструментов фотографа слишком наивен, их гораздо больше и они не настолько просты. Почему бы не добавить в этот список умение мгновенно оценить ситуацию, предвидение момента, интуицию, да просто культуру фотографа и знание им жизни, да и наконец, глубину и оригинальность мышления?

И далее: «Объект съемки не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом. Поэтому формотворческое направление отнюдь не должно противоречить реалистическому. Напротив, их взаимодействие может способствовать полноценности реализма, что не дано было понимать его приверженцам в девятнадцатом веке» (22 - 40).

«Фотографу необходимо найти правильное соотношение своей верности реализму и формотворческих побуждений, соотношение, при котором желание свободно творить, как бы оно ни было сильно, подчинялось бы законам реализма» (22 - 41), — делает вывод Кракауэр.

«Снимок не будет фотографичным, если формальные приемы воспринимаются только как отражение замысла, созревшего до того, как фотограф начал снимать, то есть если он не исследует действительность, а лишь использует ее для якобы реалистического выражения своего личного видения» (22 - 43).

Интересно, что о том же говорит реалист и в то же время художник, фотограф Картье-Брессон: «...Фотографируя, излишне стараться достигнуть наперед заданного,

желанного образца. Результат должен появиться сам» (53).

Это короткое замечание Брессона, если его правильно прочитать и понять до конца, для нас важнее, чем иной учебник по фотографии. Стоит остановиться на нем подробнее.

Как понимать это «появиться сам»? Что же фотограф сидит и ждет, пока результат появится. А зачем тогда талант, зачем мастерство фотографа?

Во-первых, фотограф не сидит, а стоит с камерой у глаз, даже не стоит, а движется какими-то, только ему понятными кругами по площадке.

А во-вторых, вся сила его таланта, вся его отточенная интуиция, все его способности и вся его воля направлены только на то, чтобы не пропустить этот момент, когда результат «появится сам». Этот волшебный момент красоты и смысла преподносит ему на блюдечке сама природа, а от фотографа требуется всего лишь почувствовать его (для понимания нет времени) и запечатлеть бесценный подарок судьбы.

«Результат должен появиться сам» — значит, что он абсолютно непредсказуем, что он может появиться в самый неожиданный момент, когда его еще не ждешь или уже не ждешь, но может и вообще не появиться, это уж как ему заблагорассудится.

Мы уже говорили о том, что в видеоискателе может возникнуть что-то более или менее ожидаемое, знакомое, понятное. Но это не тот результат, который вымалывает фотограф при съемке. Тот совсем другой, он непостижим, он выше всех ожиданий и надежд. И это награда за все труды и все жертвы, на которые идет фотограф ради этого краткого мига невероятного счастья. Таких моментов в жизни фотографа-репортера, может быть, наберется на несколько минут, но это уже прекрасно прожитая жизнь.

Кстати, когда Брессон говорит, что «фотограф должен полностью забыть о себе», «должен слиться с тем, что видит» (52), — разве это не есть высшее проявление реализма по Кракауэру? И разве Брессон не отрицает режиссуру как крайнюю степень насилия над природой фотографии? Вот тот фотограф, который воплотил в жизнь все заветы теоретика!

И все же в заключение Кракауэр делает слишком однозначный вывод.

«Следовательно, прямая фотодокументация эстетически безупречна, и, напротив, снимок с красивой и даже выразительной композицией может быть недостаточно фотографичным», — заключает он (22 - 38).

С этим, на первый взгляд, слишком категоричным утверждением даже можно согласиться, если под красивой и выразительной композицией понимать композицию, заимствованную из изобразительного искусства.

Фотография не сразу определила свои собственные композиционные ценности и в первое время подражала живописи. Интересно, что первым выразительность подлинно фотографической композиции показал миру не фотограф, а художник — Дега. Это фрагментарность, это как бы случайность рамки кадра, которая режет фигуры переднего плана по живому, а некоторые просто оставляет без головы. Конечно, Дега не придумал подобные композиции, а обнаружил их в снимках фотографов.

Конфликт и споры между сторонниками «чистой» фотографии и фотографии творческой, субъективной или какой угодно будет длиться вечно, временами затухая, а потом разгораясь с новой силой. Причем каждая сторона будет называть свою фотографию единственно правильной, а чужую, естественно, вредной и порочащей фотоискусство.

Более того, периодически будет раздаваться какой-нибудь глас, вопиющий, что фотография не может быть искусством или же, что именно им она и является.

И все же можно утверждать, что главный вопрос о принадлежности фотографии к искусству решен окончательно. Да, фото-

графия в целом никак не может быть искусством так же, как не может быть им, например, рисование. Но искусство рисунка тем не менее существует. Точно так же существует и искусство фотографии.

Великих, уникальных, потрясающих фотографий в мире достаточно. Но если говорить об искусстве в традиционном его понимании, как творчестве формой, как целенаправленном создании художественной формы, таких работ, конечно же, гораздо меньше. Но главное — эти произведения фотографического искусства существуют реально, им «по плечу висеть вместо картин». И это чудо можно увидеть в некоторых книгах, на отдельных выставках, а если повезет, даже подержать его в руках.

Далее З. Кракауэр переходит к описанию четырех знаменитых склонностей фотографии и здесь он делает свое открытие.

Первая склонность. «Фотография явно тяготеет к неинсценированной действительности... Правда, в портретной фотографии условия съемки часто организуются, но в этом жанре границы между инсценированными и неинсценированными условиями почти неуловимы», — добавляет Кракауэр (22 - 44). «С другой стороны, если в фотографии художник берет верх над вдумчивым читателем книги и пытливым исследователем, то снятые им портреты неизбежно оставляют впечатление излишней искусственности освещения, надуманности композиции или и того и другого; в них жизнь не схваченная в движении, а лишь отдельные элементы жизни, скомпонованные в живописной манере» (22 - 44).

Вторая склонность. «Тяготение фотографии к неинсценированной действительности определяет ее склонность подчеркивать элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события — лучшая пища для фотоснимков» (22 - 45).

Это самое известное высказывание Кракауэра, редкая книга по теории фотографии обходится без него. Однако не все правильно понимают это высказывание. Почему случайные? А где мастерство фотографа? А где, в конце концов, документальность и правдивость? Жизнь состоит не из случайных, а из целесообразных событий. Человек встает, умывается, завтракает, идет на работу. Вот и показывайте нам это! А если ему на голову случайно падает кирпич, что же в этом интересного?

Если вспомнить формулу кибернетики, связывающую информацию и вероятность какого бы то ни было события, становится понятным, что имел в виду Кракауэр. Чем меньше вероятность события, тем больше информации в нем заключено.

Именно случайные, непредвиденные, «неправильные», просто невозможные события, которые противоречат житейской логике, умножают таким образом наши знания о мире.

Фотографии, на которых человек идет на работу или умывается (умывает ребенка), могут быть потрясающе интересными (см. илл. 212), но не на содержательном, информационном уровне. Здесь важна пластика, красота композиции. Здесь чрезвычайно важно, как это сделано и ничтожно, что именно изображено на снимке.

«...Фотографическое изображение не терпит насильственного втискивания в банальную композиционную схему. (Речь, конечно, не идет о фотографиях композиционно интересной природы или объектов, созданных человеком)» (22 - 45).

Вот он главный враг и основа «формотворчества» по Кракауэру, — оказывается это «банальная композиционная схема». А если не банальная, а найденная, открытая в реальности, чисто фотографическая?

Третья склонность. «Фотографии свойственно передавать ощущение незавершенности, бесконечности, возникающее от подчеркивания элементов случайного, которые на фотографии, будь то портрет или уличный снимок, запечатлеваются, скорее,

частично, нежели полностью. Фотография хороша только тогда, когда она не оставляет впечатление законченности. Рамка кадра — лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием, остающегося за рамкой; его композиция говорит о чем-то неуместимом — о физическом бытии... фотография призвана внушать нам представление о безграничности жизни» (22 - 45).

Четвертая и последняя склонность. «Фотография склонна передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности...» (22 - 46)

«...Никакой отбор не лишает фотографии склонности к неорганизованному и несобранному, придающей ей документальный характер. Поэтому смысловая неопределенность и многозначность, окружающая фотографии словно бахромой, неизбежна» (22 - 46).

«...Смысл фотографии обязательно остается не до конца ясным, ибо она показывает неупорядоченную действительность, природу в ее непостижимости» (22 - 47).

Это свойство фотографии мы называли ее природной немотой. И чаще всего она действительно мычит что-то нечленораздельное, привлекая этим наше внимание.

Правда, в отдельных случаях мычание это довольно музыкальное, приятное для глаза. И кроме того, при наличии упорядоченной организации изображения, в нем можно услышать несколько связанных слов или отдельное предложение.

Далее Кракауэр переходит к привлекательным чертам фотографии: «...В ней особая привлекательность, отличная от той, что свойственна произведениям изящных искусств» (22 - 47).

Ничто «...неспособно подорвать нашу безотчетную веру в правдивость фотоснимка. Этим объясняется наша обычная реакция на фотографии: со времен Дагерра их расценивают как документы несомненной достоверности» (22 - 47). Отсюда — «памятная ценность фотоснимков». «Листая семейный альбом, наша бабушка вновь переживает свой медовый месяц, проведенный в Венеции, а дети с любопытством рассматривают причудливые гондолы, старомодные туалеты и юные лица теперешних стариков, которые они никогда не видели. И они непременно приходят в восторг от каждого обнаруженного ими пустяка, который бабушка в дни своей молодости не замечала... Такая реакция на фотографии также типична. В сущности, мы рассматриваем их в надежде обнаружить нечто новое и неожиданное, и своей уверенностью, что нам это удастся, мы отдаем должное способности фотоаппарата раскрывать содержание снимка» (22 - 48).

«Фокс Талбот называет "очаровательной" способность фотографического изображения нести в себе нечто, неизвестное самому автору, нечто такое, что ему предстоит обнаружить впервые» (22 - 48).

Это свойство фотографии мы называли избыточностью информации, благодаря ему возникает ощущение документальности. Вместе с тем, как мы уже отмечали, существование компьютера и программы «Фотошоп» несколько подрывает эту нашу безотчетную веру в правдивость снимка.

«И наконец, по общему признанию, фотография неизменно является источником красоты. Вообще говоря, снимок может быть красив в меру своей фотографичности... нежели самостоятельностью творческой интерпретации» (22 - 48).

Следует отметить, что прирожденную красоту фотографического изображения, скорее всего, и следовало бы называть ее специфической фотографичностью. Это ее неоценимое достоинство, правда, нужно сказать, оно реализуется не так часто, отнюдь не автоматически. Далеко не каждый снимок красив сам по себе. Фотографичность зависит в первую очередь от выразительности света и тени, проработки фактуры, лаконичности кадра и, конечно, мастерства фотографа.

И опять Кракауэр задает вопрос, искусство ли фотография? Поборники художественной свободы «...восстают против документальных задач фотографии... Моголи-Надь подчеркивает, что реальностью следует пренебречь ради художественности» (22 - 49).

«...Эта концепция оставляет в тени совершенно своеобразный и подлинно творческий труд фотографа, направленный на то, чтобы показать наиболее знаменательные стороны материального мира, не насилуя его, — показать реальный материал, взятый в поле зрения камеры так, чтобы он одновременно оставался нетронутым и просматривался насквозь» (22 - 50).

В заключение Кракауэр говорит: «Пожалуй, слово "искусство" стоит толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведениями искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств. Снятые фотографом, обладающим художественным чутьем, они способны излучать красоту, что также говорит в пользу более широкого применения слова "искусство"» (22 - 50).

С этим никак нельзя согласиться. «Эстетические достоинства» имеются у красиво сервированного стола или хорошо подобранного к костюму галстука. Но стоит ли приглашать в семью искусств «искусство сервировки» или «искусство подбирать галстуки»?

Не нужно расширять значение слова «искусство», XX век и так расширил его до бесконечности.

Ошибка Кракауэра в том, что он не допускает никаких точек пересечения изобразительного искусства и фотографии. В последней он ценит только регистрирующую функцию, а в «формотворчестве» видит всего лишь украшательство и подражание «изящному». Так и было в начале развития фотографии. Но с тех пор она прошла огромный путь, отказалась от внешней похоти на изобразительное искусство и вместе с тем вобрала в себя самую важную его составляющую — создание художественной формы. Только в отличие от художника творческий фотограф находит ее в природе почти готовой, а затем достраивает, усиливает и совершенствует всеми доступными ему средствами.

При этом степень художественности картины и фотографии, конечно, различна. Если из самой хорошей фотографии убрать все «ненужные» подробности и «лишние» детали, получится откровенно плохая картина.

Но в одном Кракауэр совершенно прав: реалистичность, документальность (в том числе и избыточность информации) неотъемлемые качества настоящей фотографии. Художественная фотография — это всегда сочетание излишнего и необходимого, организованности и случайности, с одной стороны — стремления к творчеству, а с другой — к раскрытию реального мира. Все зависит от чувства меры и вкуса фотографа.

18. Диалог о Брессоне* (с. 180)

Читатель: Я никак не могу понять, что хорошего в этом вашем Брессоне. И почему им

* Книга готовилась к печати, когда пришло известие о кончине Анри Картье-Брессона. Именно его, Брессона, репортажные снимки доказали миру, что фотография не нуждается в подражании классическим искусствам. Она сама — искусство. Им восхищались, ему завидовали, ему пытались подражать. Казалось, секрет успеха найден. Понятно, чем снимать — только Leica, понятно, что снимать — на улице, понятно, как снимать — скрытой камерой. Но... Как не вспомнить здесь историю о карлике, который взобрался на плечи к великану, но не смог увидеть больше и дальше, чем видел великан. Причина проста: у него не было великановых глаз и великанова сердца.

так все восхищаются? Самые обычные снимки, ничего нового, ничего интересного.

Автор: Прекрасно вас понимаю. Когда-то мне понадобилось лет пять или восемь, чтобы в этом разобраться. Я показывал фотографии Брессона всем друзьям, фотографам, художникам. И у всех спрашивал: «Что же здесь такого? Объясните на понятном языке».

И это нормально. В тех случаях, когда восприятие требует особого вкуса (музыкального, литературного или художественного), нужна специальная подготовка и большие усилия со стороны слушателя, читателя или зрителя.

Но сначала вопрос к вам: а что же для вас интересно?

Ч.: Понимаете, на фотографиях Брессона ничего не происходит, люди ходят, сидят, иногда целуются или прыгают через лужу. Вот, помните, снимок в Освенциме, там, где допрашивают надзирательницу, это действительно интересно. Или другой пример: снимок «Похороны актера театра Кабуки», сами похороны просто не показаны, зато по кругу ходят какие-то женщины и сморкаются в платочки. О чем это, что это значит?

А.: Сразу замечу: Брессона часто называют репортером или даже журналистом. Это совершенно неправильно, он и не намерен показывать, как проходили похороны или как живут люди в другой стране. Из его книг о Китае, Индии или России вы этого не узнаете, зато обнаружите отдельные случайные моменты их жизни или, точнее, жизни вообще. Так что Брессон никак не журналист, он, скорее, бродячий философ или зевака, который ходит среди людей и замечает то, что они сами не видят.

Но правильно ли я вас понял? По-вашему, фотография может быть интересной только в том случае, если на ней запечатлено действительно выдающееся событие? А если человек просто сидит на лавочке, идет по улице или прыгает через лужу, в этом для вас ничего интересного нет?

Ч.: Конечно правильно. Зачем же тогда фотография, если она не говорит мне о жизни ничего нового, если в ней, попросту говоря, нет информации?

А.: Итак, фотография для вас всего лишь средство фиксации значимых или необычных событий. При этом, очевидно, чем интереснее событие, тем лучше фотография. То есть она подобна зеркалу из сказки, в котором можно увидеть происходящее где-то далеко, причем желательно, чтобы зеркало это было плоским и правдивым. Во всяком случае, собственное мнение зеркала никого не интересует. Но тогда вам лучше читать газеты или смотреть телевизор, там столько всяких интереснейших событий. Просто на любой вкус.

Ч.: А в чем же тогда мастерство фотографа? Разве не в том, чтобы оказаться в нужном месте в нужное время, поехать на войну, спуститься под воду или пробраться в ванную к политику?

А.: И это тоже необходимо и заслуживает уважения. Но это пресс-фотография, мы же с вами говорим не о ней.

В любом, на первый взгляд, самом незначительном событии можно обнаружить не только смысл, но иногда даже и красоту. И в этом основное предназначение художественной, творческой (называйте, как хотите) фотографии, только она способна документально запечатлеть подобные моменты в жизни.

Художественная фотография — не последние известия, это скорее поэзия. Кроме всего прочего, это не фиксация, а исследование жизни в полном смысле этого слова. Анализ и размышление фотографа, его оригинальное понимание жизни — вот, что самое интересное.

Для того, чтобы стать хорошим фотографом, нужно сначала стать хорошим зрителем. Научиться видеть и понимать изображение жизни на фотографиях. А потом уже стремиться понимать и находить это в реальности. Это будет зависеть только от вас, вашего вкуса и знания жизни.

Ч.: Но что же делать тем, у кого такого вкуса нет от природы или он недостаточно развит?

А.: Ответ очевиден — развивать свой вкус, не жалея сил и времени.

Мой опыт, прежде всего опыт самообразования, а потом уже преподавания говорит, что вкус можно развить до какой-то степени. Дальше все зависит от способностей, у одного они больше, у другого — меньше. Но совсем не обязательно всем заниматься именно художественной фотографией или, тем более, искусством. Есть пресс-фотография, журналистика, прикладная или научная фотография. И в каждой из этих областей от вас потребуется подлинное творчество, вас ждут как горести неудач, так и радости победы. Победы над материалом, над собой, техническими или иными проблемами.

Так что лучше я дам вам совет, чего делать не нужно. В этом больше пользы. Прежде всего — не озлобляться и не чувствовать себя обиженным или обманутым. Если лучшие умы человечества в каждом новом поколении утверждают, что Ф. М. Достоевский гениален, а я его гениальности не ощущаю, это не дает мне права говорить о заговоре высокопоставленных против простого народа (то есть меня) или масонской ложе литературных критиков. Я могу сказать «не понимаю» с большим уважением к людям, придерживающимся противоположного мнения, как живым, так и ушедшим. И причина проста: все они наверняка были не глупее меня. А я, видимо, еще не дорос до Достоевского.

Большие подозрения вызывает и художник, который не устает снова и снова рассказывать о всемирно-историческом значении своих работ, а заодно и о своей гениальности. Причем, делает это артистически вкусно. Такого рода «оральное искусство» чрезвычайно распространено и благосклонно принимается публикой, которая благодарна любому объяснению, потому что давно уже ничего не понимает в современном искусстве.

Если я чего-нибудь не понимаю, а другие понимают, это может значить две вещи. Или в силу какого-то недостатка мне не дано это понять. И нужно временно смириться, но бороться с этим недостатком. Или же я прав, а все ошибаются. Но это слишком смелое предположение. Его нужно еще доказать, обязательно чем-то реальным: книгами, картинами, фотографиями, то есть всей своей жизнью. Нужно одновременно безоговорочно верить в свою теорию (но не как в свою, а как бы в чужую!) и сомневаться в каждом ее слове, чтобы постоянно доказывать самому себе, что ты не ошибся. Сомневаться и доказывать, доказывать и опять сомневаться.

Почему я говорю «не озлобляться»? Сказать сегодня «Брессон плохой фотограф, вот у меня есть карточки...» для культурного человека просто неприлично, все равно, что высморкаться в скатерть. Говорят: «О, Брессон, конечно люблю, столько экспрессии!». Но думают иначе.

Есть тысячи людей (я лично знаю десятки), которые безуспешно пытались проникнуть в тайну Брессона, и не смогли. И вот эти люди поспешили сделать вывод, что их намеренно обманывают, просто издеваются. Они в самом деле озлобляются и чувствуют себя обманутыми. Того и гляди, по всему миру пройдут демонстрации обиженных фотографов с лозунгами «Долой Брессона!», «Нет никакого решающего момента! Когда хочу, тогда снимаю!».

Опускаться до такого обывательского уровня нельзя ни в коем случае. Понимание фотографического искусства, как и любого другого, дается с большим трудом, не всем и, во всяком случае, не сразу. Его нужно заслужить самому, обрести в одиночку. Бесплезно вместо этого требовать объяснений от специалистов, тем более считать, что от тебя что-то скрывают и недоговаривают.

19. О печати (с. 216)

В фотоальбомах и на выставках можно встретить совершенно разные отпечатки

известной фотографии какого-либо мастера. Могут быть разные варианты кадрирования, иногда просто плохая печать.

Но кто сказал, что хороший фотограф обязательно и хороший печатник? Два таланта в одном человеке, — это уж слишком. Такое бывает не всегда, немногие мастера умели печатать, как Ансел Адамс.

У коллекционеров фотографии есть такое понятие *vintage*, это отпечаток, сделанный автором в первый год или два после съемки. Последующие отпечатки и современная печать с сохранившегося авторского негатива не имеют музейной ценности.

Но любителя фотографии интересует совсем другая ценность — художественная. И в этом смысле образ любимой фотографии, которая известна ему по репродукциям, иногда сильно меркнет, разочаровывает его.

Фотограф при жизни бывает неаккуратен, сохраняет все отпечатки, часто некачественные или без ретуши. Их-то мы иногда и встречаем на ретроспективной выставке мастера. Вместо произведения искусства нам предлагается нечто, чуть ли не находка из лавки старьевщика. Это не касается тех фотографов-классиков, которые действительно печатали великолепно. Но таких очень мало. Или же тех, кто, как Картье-Брессон, сами не печатают свои фотографии (но тогда рядом с именем фотографа должно стоять имя печатника).

Плохой, неряшливой печатью можно убить самую лучшую фотоработу. Мы уже приводили аналогию: негатив — это ноты, запись музыки фотографии, печать — ее исполнение. И оно может быть убийственно плохим или же, наоборот, поражающим своим совершенством, раскрывающим по-новому известное произведение.

Совершенно немыслимая в живописи ситуация: увидеть в музее копию картины большого мастера, сделанную плохим художником. Отпечаток сомнительного качества — это такая же плохая копия той великой фотографии, которая хранится у нас в голове.

Печать — очень трудное искусство. Автор должен признаться, что сам учился печати долгие годы. Сначала мастера говорили молодому автору: «Посмотри, печатать надо не так!», а он не понимал, о чем идет речь. «Вот на отпечатке человек, вот небо, вот трава, — все видно, все читается. Так чего же они от меня хотят?». А лет через 10 автор сам стал замечать неточности печати в работах самих мастеров.

Неужели все 10 лет несчастный автор учился составлять проявители, наводить на резкость увеличитель и определять контрастность бумаги? Конечно же, нет, для этого достаточно нескольких месяцев.

Но что же такое «настоящая» печать, что такое, наконец, «искусство печати»?

Искусство печати — это, прежде всего, искусство видеть, искусство оценить 100 вариантов и выбрать из них единственный, если это возможно.

Необходимо почувствовать, как должен выглядеть отпечаток, насколько должна быть выделена та или иная деталь, должна ли она быть серой, темно-серой или еще темнее? Никакая логика здесь не поможет, нужно именно чувство композиции, особенно тональной. А кроме того, уважение к негативу, следование его, негатива, желаниям.

В печати все на нюансах, на таких чуть-чуть, которые начинающему не объяснишь, которые трудно себе представить. Так что 10 лет — это нормальный срок для того, чтобы обострить свое зрение и чувства настолько, чтобы научиться всему этому.

В искусстве печати нет и не может быть правил или ограничений. Какой-либо прием, успешно реализованный в одном случае, бесполезен в другом.

Стандартная, технически безупречная работа профессионала-печатника: предельная резкость, проработка всех фактур, отсутствие провалов в тенях и светах, иногда обедняет отпечаток, лишает его выразительности. Нужно стоять рядом с таким печатником (или компьютерщиком) и подсказывать ему все нюансы.

В фотографическом изображении содержится великое множество самых разных деталей. Одни воспроизведены на отпечатке отлично, они «как живые». И эти первые как бы подавляют остальные, которые живыми не получились.

Ну, не получились и не получились. Подумаешь, полутона слились, форма пропала, подробности где-то исчезли. Все равно главное читается, да и снимок интересный!

Черно-белая печать — очень трудное занятие, практически никогда не удается проработать абсолютно все детали. В отдельных случаях черные провалы только украшают снимок. Но это бывает не так часто, и с такими вещами надо быть предельно осторожным. Обычный стандартный отпечаток должен иметь полную проработку в каждой своей части. То есть каждая малейшая деталь должна быть проработана во всех своих подробностях.

И все же можно утверждать, что глубокий черный цвет — это поэзия черно-белой фотографии. Вот Ансел Адаме, — безусловно, король печати, равных ему не было и нет. Но практически ни один его отпечаток не обходится без черных провалов.

Подобная манера печати у Ю. Смита, у С. Сальгадо. А на фотографиях А. Картье-Брессона детали в тенях, чаще всего, хорошо проработаны, это другая манера.

Овладеть искусством печати невозможно без понимания языка изображения. И в этом настоящая книга, наверное, кому-то пригодится.

20. О резкости и нерезкости (с. 217)

Многие фотографы чрезвычайно озабочены резкостью своих снимков, и стремятся повысить ее всеми доступными способами. Фирмы-производители предлагают все новые объективы, один резче другого. Производители пленки увеличивают разрешающую способность своих материалов. Количество мегапикселей цифровых камер растет и покупатель, естественно, предпочтет камеру с 6 мегапикселями той, у которой их всего 4. Хотя это число отнюдь не гарантирует хорошего качества изображения.

Особенно опасен «Фотошоп» с его мнимыми возможностями увеличения резкости. На такие фотографии в журналах просто невозможно смотреть, они вызывают раздражение, болезненное ощущение в глазах.

Чрезмерная или увеличенная «Фотошопом» резкость умножает количество информации, которой на снимке и без того слишком много. Это только утомляет глаз.

Так ли уж важна резкость или разрешающая способность? И нет ли более важных критериев качества изображения?

Начнем с того, что резкость — это не средство выразительности, а всего лишь техническая характеристика. Чрезмерная резкость режет глаз, утомляет его. Она совершенно не свойственна нашему зрению. В особенности это касается случая, когда объекты разных планов изображены с одной и той же предельной резкостью. Здесь глазу просто не на чем остановиться.

В жизни объект, на который мы смотрим в данный момент, действительно максимально отчетлив, зато все, что перед ним и позади него, слегка размыто. И такое естественное видение наиболее всего соответствует задаче выделения одного объекта из ряда других, повышенного к нему внимания. В хороших объективах такое качество (пластичность изображения) регулируется диафрагмой. При наличии высокочувствительной пленки многие снимают на закрытой диафрагме, что убивает пластичность и раздражает глаз.

Нужно напомнить старое правило: для каждого объектива существует оптимальная диафрагма, при которой резкость объекта, на который объектив наведен, достигает максимума, а более близкие и далекие планы изображены с определенной степенью пластичности. Это придает фотографии объем, стереоскопичность, естест-

венность воздушной среды. Остается отметить, что для одного объектива это число диафрагмы 8, для другого 11, а для крупноформатной камеры, возможно, и 32.

Точно так же степень размытости изображения на открытой диафрагме совершенно не соответствует видению глаза и хороша не во всех случаях.

Часто под резкостью понимают проработку фактуры, получение мельчайших подробностей всех объектов на снимке. Это действительно необходимо в научной или информационной фотографии, но абсолютно не обязательно в художественной, тем более в черно-белой. Она как раз и отличается от цветной тем, что в этом случае провалы (отсутствие деталей) в светах или тенях часто не только допустимы, но и желательны. В них есть особая выразительность. Обычно это участки на снимке чисто белого или чисто черного цвета.

Интересно, что не всегда резкость увеличивает иллюзорность изображения, его прозрачность, иногда она даже ослабляет ее. Иллюзорность, правдоподобность изображения гораздо больше зависит от его пластичности, правильно найденного соотношения между резким и нерезким.

Но еще большее значение имеет использование изобразительных признаков перспективы: линейной, воздушной и тональной.

Не менее важно и тональное правдоподобие деталей. Чисто белое небо или, наоборот, чисто черный костюм — это сильное нарушение.

В то же время, костюм человека на переднем плане может быть практически черным, но обязательно должен иметь хотя бы минимум деталей: светлый рукав, воротник, одну-две складки. Без этого он не будет восприниматься как «настоящий», его форма и объем, его материальность будут утеряны.

21. Диалог о правилах и принципах (с. 231)

Читатель: Что-то я не понимаю. То вы говорите, что никаких правил нет, то — правила есть, но их можно нарушать. Все-таки есть какие-то правила композиции или их нет? И чему тогда нужно учиться, что запоминать: правила или их нарушения?

Автор: Вся наша жизнь, как вы понимаете, состоит из сплошных правил. Но хорошо известна истина: некоторые правила необходимо изучать только для того, чтобы потом их нарушать. Здесь нужно добавить одно слово: оправданно. Одно дело — неграмотно написанный текст, другое — проза таких писателей, как Хармс или Платонов.

Правила — это всегда «как надо». Существуют правила, как рисовать фигуру человека или компоновать кадр. Такие правила необходимы начинающим, без них они ничего не нарисуют и не скомпонуют. Но для человека, владеющего мастерством или, скажем, заболевшего творчеством, любые правила и запреты — главный враг, он должен экспериментировать, искать и пробовать.

Плохо, когда эти эксперименты начинаются с отрицания всего, что было сделано другими. Чаще всего такой подход свойствен молодым, и в подавляющем большинстве случаев он заводит их в болото полного невежества или же в тупик какого-нибудь «изма». Как ни странно, молодым почему-то не приходит в голову одна простенькая, но ценная мысль: «И до меня были умные люди, которые искали то же, что ищу я сегодня. И, может быть, они чего-то нашли, и стоит читать их книги, смотреть и стараться понять их картины и фотографии?».

Правила есть, как уже понятно, они нужны для того, чтобы при съемке не думать. Если в кадре два близко расположенных объекта, один нужно сдвинуть влево, а второй — вправо. Если вы снимаете движущийся объект, машину или бегущего спортсмена, перед ним нужно оставить больше свободного места. Или предлагается помещать центр композиции на пересечении линий золотого сечения (закон третей). И так далее, и тому подобное. Это правила на каждый день, даже не правила, а рецепты по изготовлению «хорошего»

снимка. В них есть рациональное зерно, но применять их нужно обдуманно. В каких-то случаях небольшое отклонение от золотого сечения гораздо ценнее, чем измерение линейкой. Иногда перед машиной нужно оставить больше места, чем за ней, а иногда — и меньше. Так что нарушение всех и всяческих правил оправданно, если сделано преднамеренно и действительно необходимо.

Правила помогают, когда не знаешь, что делать. И они же мешают, когда знаешь.

Напомним еще раз: каждая композиция неповторима и строится всякий раз заново, какие-то удачные сочетания или отношения одной композиции невозможно использовать в другой. Это можно назвать законом композиции, он справедлив во всех случаях.

Более того, как это ни парадоксально, начинающий фотоловитель, который не отрывает камеру от глаз и кладет ее на ночь под подушку, может совершенно случайно сделать удивительные снимки, потому что просто не знает, как надо снимать. А человек, получивший фотографическое образование и знающий «правила», таких нестандартных фотографий не сделает, во всяком случае сознательно.

А. Картье-Брессон гениально сказал в одном из интервью: «Я признаю принципы, но ненавижу правила» (53).

Под принципами можно понимать законы восприятия. Они не сводятся к каким бы то ни было правилам. Они не о том, как должно «сочинять» изображение, а о том, как это сочинение воспринимается. Это не рецепты, а именно принципы, отвечающие особенностям нашего восприятия равновесия, симметрии, ритма, движения, единства, гармонии и цельности, а в конечном счете — содержания композиции.

Композиция должна быть уравновешенной. Это правило. Но его часто приходится нарушать. Обратимся к примерам (некоторые из этих иллюстрации уже встречались в книге раньше), чтобы попытаться понять, почему такие нарушения действительно необходимы в каждом конкретном случае и что именно в композиции оказалось более важным, нежели равновесие.

Снимок с подушкой и старушкой (илл. 673). Крупная белая форма в левой части снимка, конечно, значительно легче правой темной, почти черной его части. То есть о равновесии не может идти и речи.

Что можно сделать? Например, сдвигнуть кадр справа (илл. 674). Но тогда на него невозможно смотреть без слез. Мы потеряли что-то очень важное - это очертания подушки и спины старой женщины. Если прибегнуть к обобщенному, геометрическому языку, то, собственно, основная композиционная идея заключалась именно в том, чтобы вписать полукруг в прямоугольник.

Но, скажете вы, какое отношение геометрия имеет к содержанию этой фотографии? Самое прямое: полукруглый контур объединяет обе фигуры в одно изобразительное целое, а значит, выражает тем самым их смысловую цельность, нерасторжимость, что, в конечно счете, и является содержанием этой фотографии. Тем более, что сверху мы обнаруживаем еще одну подобную кривую.

Такая линия на геометрическом уровне гармонична форме прямоугольника, комфортна для глаза, то есть, красива сама по себе в отрыве от предметности. А на смысловом уровне эта линия содержательна, ибо приводит зрителя к идее единства двух несопоставимых по тону и содержанию объектов: живого и неживого, белого и черного. Это и есть то самое главное, что мы обнаружили в данной фотографии.

Вариант кадрирования, равно как и другой — продолжение снимка влево (илл. 675), полностью уничтожает ту композиционную идею, о которой мы говорили. Как и во многих случаях, информация в снимке та же, а содержание другое. Оно сводится только к изображенной на снимке ситуации, изобразительный язык не рабо



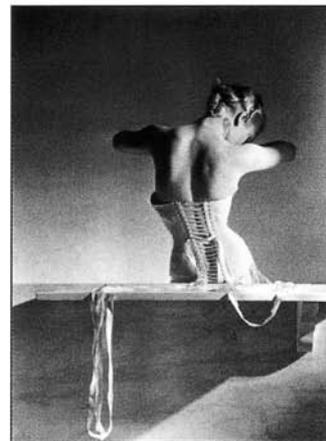
673. Павел Смертин



674. Вариант 1



675. Вариант 1



676. Хорст П. Хорст

тает. Компоновка, причем «правильная», уравновешенная, есть, а композиции с ее новым самостоятельным содержанием нет.

Правило нарушено, а принцип восприятия равновесия (или его отсутствия) не изменился. Напомним, что уравновешенная композиция выглядит более устойчивой; неуравновешенная, наоборот, вызывает определенное напряжение в отношениях рамки и компонентов, у которых появляется «желание» изменить свое положение в рамке на более комфортное.

Можно говорить о равновесии в другом смысле — как об устойчивости рамки кадра, об отсутствии стремления ее границ сдвинуться вправо или влево, вверх или вниз.

Но устойчивость рамки - более широкое понятие, это не буквальное равновесие, баланс тональных масс в левой и правой части снимка. Здесь важно не только формальное равновесие обобщенных геометрических фигур или масс, но и направленность, очертания групп отдельных фигур, их согласованность, возникающее напряжение. И, кроме того, конечно, смысловое наполнение компонентов, значимость отдельных выделенных деталей.

Иногда пустая, неуравновешенная часть кадра совершенно необходима и не разрушает цельности композиции, а иногда вызывает болезненные ощущения у глаза. Один подобный пример - снимок с мальчиком у белой стены - мы уже рассматривали. А вот еще один: знаменитая фотография П. Хорста (илл. 676). Фигура женщины смещена вправо, в левой части снимка мы обнаруживаем свисающий кусок тесьмы. Благодаря этому незначительная, казалось бы, деталь становится чуть ли не самой главной, именно через нее мы приходим к содержанию.

Правда, есть и другая причина цельности этой замечательной композиции. Линией скамейки она определенно делится на две части. Причем, их отношение достаточно гармонично. Нижняя часть совершенно устойчива, вертикаль тесьмы слева и полукруг тесьмы справа, диагональная тень под сиденьем — это как бы самостоятельная композиция.

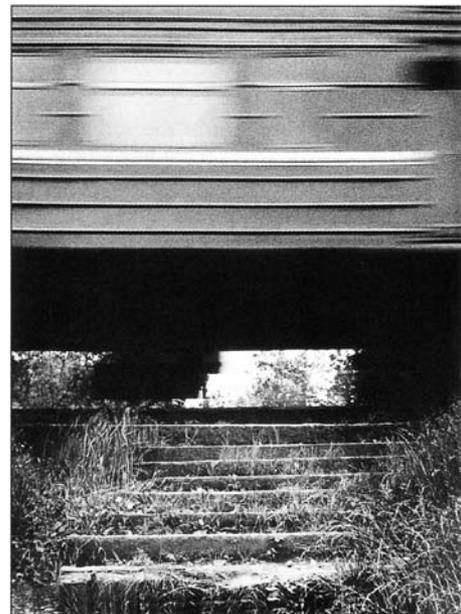
Но именно тесьма связывает обе композиции воедино, как изобразительно, так и по смыслу. Начавшись сверху как часть корсета, она продолжается в нижней части кадра, приобретая особую значимость, становясь чем-то очень красивым, женственным.

Недопустимость вертикальной или горизонтальной активной линии, которая делит кадр на две части или, что самое страшное, пополам, — еще одно правило композиции для начинающих.

А вот пример его удачного нарушения (илл. 677). Черная полоса-провал под вагоном электрички проходит практически посередине кадра. Но снимок не распадается на два самостоятельных. Почему?

Электричка и ступени внизу одинаково серые. Ритм светлых ступенек повторяется ритмом горизонтальных линий на вагоне (особенно активны белая полоса на вагоне и нижняя белая ступенька). Композиционный, зрительный центр кадра — белый просвет под вагоном. Перспективно это белое где-то далеко по ту сторону электрички. К нему ведут сходящиеся линии, образованные темной травой в нижней части снимка. Первая, восходящая диагональ продолжается повтором черного ящика под вагоном и черного окошка справа вверху. Вторая диагональ образуется светлым окном вагона и подобным ему просветом в центре.

Таким образом, верхняя и нижняя части этого снимка объединены многочисленными связями, тональными и линейными. Это вызывает ощущение неслучайности, оправ-



677



678. Вариант

данности такого соединения, заставляет искать в нем смысл. Сходящиеся линии и диагонали ведут глаз прямо под колеса к далекому просвету в центре кадра.

Снимок нарочито делится черной полосой на две части, это как бы два мира. Вместе с тем, единство опасного для жизни вагона и безобидной травы внизу, подобие этих несопоставимых объектов несколько снимает смысловой контраст между ними, преуменьшает опасность.

И наоборот, опасность эта значительно усиливается, если скадрировать верхнюю часть снимка (илл. 678). Но в чем же дело, никакой электрички уже нет, просто это черное небо над дорожкой? Причина в другом, черное небо днем — это символ, знак опасности, бури. Именно так мы его воспринимаем в природе.

Многие фотографы специально ищут символические детали, чтобы «наполнить» свои снимки содержанием. Нужно отметить, это другой язык, во всяком случае не художественный, форма в нем не существенна. Зато словарь символов представляет возможности на все случаи жизни. Так что очень удобно и, главное, довольно просто. Например, один из самых сильных символов — это крест. Сколько снимков с крестами мы видели, это случайно встретившиеся вертикаль и горизонталь, переплет окна и многое другое!

Интерпретацию снимка с электричкой мы опускаем, однако, стоит упомянуть, что автор, тогда еще молодой дал ему рабочее название «Мечта самоубийцы».

В снимке с моряками Ю. Смита равновесие, конечно, условно (илл. 679). Такое построение композиции, когда диагональ идет из угла в угол и делит кадр ровно пополам, тем не менее, необходимо, если вспомнить тот смысл, который в нем обнаружили — деление на два мира, живых и мертвых.

Фотография Л. Фрида также далека от равновесия (илл. 680). Устойчивость рамки определена линейной композицией: вертикалью дерева справа и полукругом от машины через стариков в черном к могиле в левом нижнем углу.

Этот снимок, конечно, не уравновешен (илл. 681), однако, трудно представить себе его в другой рамке. Такое жесткое кадрирование в данном случае необходимо, оно дает ощущение изолированности нашей парочки, стремления их к уединению.

А эта фотография удачна только потому, что удачно скадрирована (илл. 682). Положение рамки диктуется не балансом черного и белого, а только выразительностью черной формы, соразмерностью ее частей, и ничем иным.

Теперь вернемся к снимку Аббаса. Равновесие отсутствует. Симметричное положение креста в рамке совершенно не соответствует асимметрии черной фигуры, в особенности головы, смещенной вправо. А ведь именно она наиболее выделена, светлый крест почти сливается со стеной. Прямые углы креста в конфликте с округлыми линиями плеч.

Фотография всегда действует на нескольких уровнях.

Первый — информационный, это уровень логического восприятия. В снимке Аббаса необычно, что этот христианин — африканец, что совсем не христианский крест в его руках, мученическое выражение лица — все это уже интересно. И это поймут все зрители.

Второй уровень — изобразительный. Это восприятие эмоциональное. И здесь спрятано главное. Фактура стены такая же морщинистая, как кожа черного человека. Голова его как-то странно обрезается крестом, она маленькая, как у ребенка. Это увидят почти все.



679. Юджин Смит



680. Леонард Фрид



681



682

* Есть, конечно, и другие уровни восприятия. Например, субъективный, что-то на фотографии вызывает у зрителя его личные воспоминания или ассоциации.

А вот возникающее в кадре напряжение, давление рамки, стремление ее продолжиться вверх и вправо почувствуют, ощутят далеко не все.

По сути — это антикомпозиция, нарушены все правила построения кадра. Такая компоновка, строго говоря, — это по определению не композиция, в ней нет ни цельности ни гармонии. Но в результате возникла новая выразительность, и в ней мы обнаружили содержание.

Важно отметить, что эффекты подобной нестандартной компоновки мы можем объяснить исключительно с помощью тех же категорий композиции: симметрии и асимметрии, равновесия, гармонии и цельности. Другого языка у нас просто нет. Правила нарушены, а принципы восприятия те же, они действуют во всех случаях потому, что основаны на объективных законах психологии зрительного восприятия изображения.

Так что какие-то правила или композиционные нормы существуют. Но во многих случаях необходимы небольшие или даже значительные нарушения этих правил. Иногда это вызывает лишь неприятие, раздражение глаза и ничего больше. Но иногда — умножает содержание, если отступление это оправданно, если такое нарушение (и ассоциации, им вызванные) приводит к новой выразительности, то есть к новой композиции.

22. Диалог о понимании (с. 244)

Читатель: Мне понравился ваш анализ этого снимка. Но поймет ли эту фотографию хоть один человек без вашей помощи?

Автор: Ну, во-первых, все сказанное мною, согласитесь, достаточно объективно. Если белая геометрическая фигура находится на одной вертикали с другой, с этим никто спорить не станет.

Во-вторых, читатель или зритель и не должен понимать все это, его задача почувствовать в снимке какую-то тайну, загадку, пусть даже он ее и не разгадает (это дело специалиста). Здесь, как и во всех случаях восприятия формы, характер такого восприятия именно подсознательный.

Кроме того, этот снимок не предполагает однозначного прочтения. Он «цепляет» зрителя согласованностью деталей; контуром, объединяющим обе фигуры в одно целое; устойчивостью рамки, которая определяется композицией из трех белых фигур. И, конечно, оставляет широкий простор для ассоциаций, интерпретации снимка, возникающих у зрителя. В нем больше подтекста, чем прямого текста, то есть информации на поверхности. Человек, не воспринимающий подтекст, ничего в этом снимке для себя не найдет.

В этой книге много сказано о борьбе двух восприятий, свойственных любому человеку — логического и подсознательного. Проблема только в том, что логическое восприятие на поверхности, а подсознательное, в нашем случае — зрительное, глубоко спрятано и в сознание не допускается.

Так что нужно сказать прямо: с одним логическим восприятием в кармане, или с одним только, отвечающим за логику, полушарием мозга в голове бесполезно не только ходить на выставки, но даже спрашивать, что такое искусство. Никто не сможет объяснить этого такому зрителю, слушателю, читателю.

Восприятие должно быть гармоничным сочетанием рассудка и чувства. На одной ноге далеко не уйдешь.

По поводу понимания, точнее непонимания, расскажу одну любопытную историю, связанную с этой фотографией. Во времена борьбы с пьянством она была опубликована в журнале «Трезвость и культура». А журнал этот распространялся, главным образом, среди военных.

Эту историю рассказали мне спустя много лет независимо друг от друга два человека. Один в то время был хирургом в Афганистане, второй служил на подводной лодке.

Так вот, снимок этот пользовался в армии просто необычайной популярностью, его вы-

резали из журнала и вешали на стену палаты или кубрика, его копировали и перерисовывали, на него чуть ли не молились.

Причина оказалась чрезвычайно проста, все мысли мужчин на военной службе, естественно, о женщинах, оставшихся дома. С кем они, целует ли их кто-то другой?

А здесь, на этой «иконе» для одиноких мужчин, ворочающихся в постели, обнаруживается великолепный выход — жена целует дочь, а дочь целует жену. И больше никого!

Этот пример показывает, насколько непредсказуема судьба, успех, интерпретация зрителем той или иной фотографии. Мы никогда не угадаем, что увидит в нашей снимке зритель. Очень немногие воспринимают в фотографии именно то, что в ней действительно содержится. Остальные же увидят только то, что им хочется видеть.

23. Диалог о шедеврах (с. 264)

Читатель: Вот вы говорите «шедевр», «уникальная фотография» и так далее, хотя в предисловии обещали не употреблять эти слова слишком часто. Меня интересует, откуда вы взяли, что вот эта фотография именно шедевр и никак не меньше? И, в конце концов, кто разрешил вам давать такие крайние оценки? Вы советовались со специалистами, или проводили обсуждение в Интернете? Или это решение какого-то тайного кружка избранных? Но мне, например, оно совершенно непонятно!

Автор: Спасибо за хороший вопрос. Прежде всего, хочу заметить, что я прекрасно представляю, какие огромные разрушения способны производить такие слова. Они взрываются как бомба. Стоит только громко произнести подобное на фотографической сцене, из-за кулис сразу раздается хор обиженных статистов: «Почему шедевр, какой шедевр, не понимаем, вот у нас есть...». Ну, ладно еще, если речь идет о шедеврах Брессона, с этим вроде бы смирились, привыкли. Но какой же взрыв негодования вызовет сообщение о том, что никому неизвестный фотограф и вдруг тоже снял шедевр!

Можно, конечно, провести всенародный опрос в Интернете, действительно ли гениален Анри Картье-Брессон? Фотографический народ в который раз не сможет ни до чего договориться. Будет полярный разброс самых разных мнений и много шума. А кончится ничем. Во-первых, голосованием такие вещи не решаются. А во-вторых, на каком языке мы будем общаться: «нравится - не нравится»? Какой аргумент можно выдвинуть против примитивного «мне не нравится», кроме разве удара ниже пояса — «это твои проблемы»? У нас нет еще достаточной культуры понимания фотографии, нет культуры языка, понятий, необходимых для того, чтобы обсуждение стало адекватным.

А теперь по сути вашего вопроса.

Вы и сами понимаете, что для того, чтобы публично высказать свое мнение, не нужно спрашивать разрешения у специалистов или простого народа. А тем более сегодня, когда демократия развита настолько, что любой может написать все, что думает и закопать это на кладбище Интернета, поставив тем самым виртуальный памятник своей глупости. Причем ни один разумный человек не станет это читать или комментировать. Кроме тех «писателей», которые находят смысл в таком обмене своими «открытиями».

Можно, например, заявить: «А я не согласен со Львом Толстым!». Или: «Мои карточки — это настоящее искусство, а вы ничего в искусстве не понимаете». Для того, чтобы повесить эту оригинальную мысль на каком-нибудь сайте, не требуется даже справка от психиатра. Это действительно безопасно, если даже тебя и назовут дураком, всегда можно с достоинством ответить: «Сам дурак», не утруждая себя излишней аргументацией.

Нужно сказать, я из другого времени, когда ни демократии, ни Интернета не было.