

александр лапин

фотография как...

УДК 070
ББК 85. 16
Л24

Печатается по решению Ученого совета
факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Е. И. Пронин,
заслуженный работник культуры Российской Федерации,
доцент кафедры кинооператорского мастерства ВГИКа
Ю.Н. Транквиллицкий.

Лапин А. И.

Л24 Фотография как... Учебное пособие. - М.: Изд-во
Московского университета, 2003. - 296 с. ISBN 5-
211-04456-8

Книга посвящена теории черно-белой репортажной фотографии.

Прежде всего это проблемы фотографической композиции, вернее
-роли композиции в творчестве фотографа. В связи с этим в книге
затронуты вопросы психологии зрительного восприятия, в том числе
движения глаза при восприятии плоского изображения.

Рассматриваются специфика фотографии, отношения документальной
и художественной фотографии, построение языка изображения.

Предлагаются классификация видов репортажной фотографии, а также
принципы оценки и анализа фоторабот.

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

**УДК 070
ББК 85.16**

ISBN 5-211-04456-8

© Лапин А. И., 2003 г.
© Изд-во Моск. ун-та, 2003 г.

Оглавление

От автора (10)

часть первая

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ (18)

Введение

Фотография как композиция (19)

Глава 1

Отступление первое:

Об устройстве глаза (30)

Отросток мозга (30). Самый совершенный
фотоаппарат (31). Непростительные ошибки (32)

Глава 2

Феномен картины Плоскость и
пространство (35)

Изобразительная плоскость (35). Основы
восприятия (37). Восприятие пространства (38).

Пространство в плоскости (40).

Плоскость без пространства (44).

Замечание о пользе ретуши (45).

Обратная перспектива (46)

Глава 3

Равновесие (65)

Зрительное равновесие (65). Зрительный вес
(68). Необходимость равновесия (70)

Глава 4

Симметрия (72)

Симметрия полная и свободная (72).

Композиция Весы (72). Проблема левого и пра-
вого (75). Проблема диагонали (78)

Глава 5 Связи как язык (80)

Иконические и другие знаки (80). Изобразительные и смысловые связи (83). Связи как рифма (87). Связи подобия и контраста (90). Конструктивные связи (93). Связи внешние и внутренние (95). Связи нереальных форм (100)

Глава 6 Гармония и единство (102)

Единство подобных и контрастных форм (102). Соразмерность и пропорциональность (109). Единство и гармония (112). Единство компоновки и рамки (114). Тональное единство (117). Секрет красоты (121)

Глава 7

Отступление второе:

О движении глаза (125)

Прогулки глаза. Остановки внимания (125). Активные линии (127). Композиционный и смысловой центры (130). Композиция картины И. Репина «Не ждали» (132). Акценты, выделение главного (134). Композиция «Сикстинской мадонны» Рафаэля (136). Ритм и движение (139)

Глава 8 Еще раз о композиции (144)

Компоновка. Конструкция. Композиция (144). Обобщенное видение (146). Фотографическая композиция (151). Живая композиция (154). Еще раз про определения (156). Что делать (158)

часть вторая

СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИИ (166)

Глава 1 Природа фотографии (167)

Документальность (167). Избыточность информации (167). Одноглазое видение (168). Прозрачность (168). Одновременность (169). Случайность (169). Анализ и отбор (171)

Глава 2 Возможность художества (176)

Документальное и художественное (176).
Пространство для художественности (178)

часть третья

ВВЕДЕНИЕ

В РЕПОРТАЖНУЮ ФОТОГРАФИЮ (184)

Глава 1 Виды или жанры (185)

Глава 2

Виды репортажной фотографии (190)

Хроникальная фотография (190). Информационная фотография (191). Событийная фотография (191). Ситуационная фотография (195). Фотография момента (198). Фотография детали (199). Изобразительная фотография (201). Композиционная фотография (206). Фотосерия (209). Фотоочерк (210)

Глава 3 Отступление третье: Фотография и кино
(217)

часть четвертая
ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ (226)

Глава 1 Проблема
анализа (227)

Подход к проблеме (227). Фотографич-
ность и художественность (233). Искус-
ство фотографии и фотографическое ис-
кусство (234)

Глава 2 **Анализ**
фотографий (236)

Примеры как не надо (236). Примеры как
надо (244). Основной принцип (246).
Разбор фотографий (248)

Глава 3 Несколько замечаний от автора
(283)

Глава 4
Отступление четвертое:
Фотография и компьютер (287)

Счастливый конец (292)

Источники иллюстраций

(293) Список литературы

(294)

Благодарности:

Автор выражает свою искреннюю благодарность рецензентам, внимательно прочитавшим рукопись и внесшим ряд ценных замечаний.

Автор благодарит профессора МГУ Э. А. Лазаревич, без участия которой эта книга не была бы опубликована, и всех друзей, помогавших ему при работе над книгой, в особенности А. В. Турусова и Д.Э. Эльяшева.

Особая благодарность В. А. Жарову, без которого эта книга не была бы написана, а также жене Елене, которая за те 20 лет, пока автор писал свою книгу, ни разу (ну, почти ни разу) не спросила, сколько ему за это заплатят.

Посвящается матери Анне Аркадьевне, которая всегда говорила, что фотограф - это не профессия.

И она была права, это действительно не профессия, а состояние.

от автора

Имеется много книг о композиции в фотографии, однако практически все они рассчитаны на начинающих. И это оправданно, потому что читатель, который хочет научиться грамотно фотографировать, в большинстве своем не знаком с азбукой художественного творчества или дизайна. Его, читателя, интересуют самые элементарные, начальные сведения о том, как компоновать кадр, использовать передний план, передавать глубину пространства или выделять главное.

И в этом смысле такие книги, как ставшие уже классическими «Основы композиции в фотографии» или «Беседы о фотомастерстве» Л. Дыко необходимы и полезны.

Однако фотографу, уже прошедшему начальный этап обучения мастерству, требуются и другие руководства, в которых вопросы композиции рассмотрены более подробно и на другом уровне. Прежде всего потому, что композиция - одна из самых важных и, наверное, самых сложных категорий любого искусства: живописи, музыки, литературы, кино и т.д. А потому она заслуживает самого серьезного и обстоятельного разговора.

Настоящая книга и предназначена для такого читателя - фотографа, который в своем развитии уже приблизился к фотографическому творчеству или, быть может, даже к фотографическому искусству.

В книге рассматривается прежде всего репортажная фотография. Причем репортаж понимается не как жанр, а скорее - метод съемки, отсутствие режиссуры, какого бы то ни было вмешательства фотографа в происходящее. Репортажная фотография, таким образом, исследует действительность и часто открывает нам в самых обычных ситуациях такие глубины и такие смыслы, которые в реальной жизни мы просто не замечаем.

Вместе с тем, много внимания уделяется понятию художественности в фотографии, причем художественная фотография никак не связана с каким-то особо «художественным» фотографическим жанром, например портретом. Любая фотография,

репортажная или даже информационная может быть или не быть художественной, это зависит не от того, *что* изображено, а от того, *как* это изображено.

В книге много рисунков с простыми геометрическими фигурами. Во-первых, подобные примеры наиболее наглядны для демонстрации каких-то композиционных взаимодействий. Во-вторых, и в реальности часто встречаются геометрические формы: треугольник, круг, квадрат или формы, приближенные к ним.

И, в-третьих, при анализе формы мы должны временно отстраниться от смысла изображаемого и рассматривать детали и фигуры на снимке обобщенно, именно как геометрические формы. И только потом, при дальнейшем рассмотрении, связь значений изображенных предметов с их изобразительным наполнением определит нам искомое - содержание.

Для первого знакомства с фотокомпозицией рекомендуются указанные книги Л. Дыко, а также «Фотокомпозиция» (совместно с А. Головной).

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

Для тех, кто интересуется изобразительным искусством, советуем прочесть для начала «Искусство видеть» Ю. Даниэля, по вопросам композиции - «Композиция в живописи» М. Алпатова, статьи и лекции В. Фаворского.

Наиболее сложные вопросы теории изобразительного искусства очень интересно изложены в исследовании Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

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

Самым настойчивым можно рекомендовать «Психологию искусства» Л. Выготского, которую можно читать всю жизнь, настолько она глубока.

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

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

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

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

В школе учат читать и писать, потом учат писать по правилам - грамотно. Но это элементарное умение, конечно, ничего общего не имеет с писательством. Это, безусловно, игра слов, но она отчетливо показывает разницу между умеющим фотографировать и творческим фотографом.

Так что вся надежда на это *«почти»*.

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

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

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

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

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

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

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

В языке не хватает дефиниций. Все, что изображено на фотобумаге, - снимок на паспорт или шедевр в музее, все это - фотография. Литература, например, подразделяется на десятки различных жанров и никто не перепутает лирическую поэзию с поэтической прозой. В фотографии такого деления нет, кроме устаревшего документальное - художественное.

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

* * *

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

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

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

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

Причем время «умеющих снимать», по всей видимости, кончилось, снимать сегодня умеют все, потому что «умеет» сама камера. Это как самопишущая ручка, о которой всегда мечтали графоманы всех времен и народов. Количество настоящих

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

фотографов, естественно, не увеличилось и увеличиться не может, зато количество средних, полупрофессионалов возросло необыкновенно. Они со своей «умной» камерой берутся за любую работу и соответственно уровень фотографии в периодических изданиях и на выставках опустился до среднего и ниже.

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

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

Ну, а сама фотография с появлением новых камер и новых технологий, особенно компьютерных, безусловно, изменится. Прогнозы делать опасно, но некоторые вещи кажутся очевидными.

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

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

Цениться будет то, что простой любитель сделать не сможет несмотря на все совершенство аппаратуры, все же остальное - редкие явления природы, редкие непредсказуемые события, всяческие казусы, эта область станет частью именно любительской фотографии. Здесь любители одержат верх благодаря своим огромному количеству и вездесущести.

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

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

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

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

В компьютерных возможностях трансформации изображения, собственно, нет ничего нового. Практически все то же самое можно сделать и чисто фотографически: маскирование при печати, оптический фотомонтаж и коллаж, соляризация (создание контурных линий), изогелия (разделение изображения на 3-4 тона), фотобарельеф и засветка (заливка одним тоном) и т.д., хотя на освоение этих техник уходят годы труда. Другое дело - доступность метода. Конечно же, компьютерных фотографий, равных по силе фотографиям поляка Эдварда Хартвига или фотомонтажам американца Джерри Улсмана, или непревзойденным монтажам Витаса Луцкуса, основанным на соединении старинной и современной фотографии, больше не станет - наоборот, те редкие шедевры, которые все-таки создадут талантливые дизайнеры, просто утонут в море дешевых трюков.

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

Традиционную фотографию можно рассматривать как игру, это некая процедура с отложенным результатом. Предварительно определяются место и условия съемки, потом делается ход - нажимается кнопка затвора. Но в результате ничего видимого не происходит: снимок может вообще не получиться (проигрыш), может получиться как ожидалось (выигрыш), но может получиться и то, что не предвиделось совсем и превосходит все ожидания (крупный выигрыш). Пленку еще нужно проявить, высушить, затем напечатать. И в течение всего этого процесса фотограф испытывает весь комплекс ощущений азартного игрока: ожидание, волнение, разочарование, радость. Потом это повторится еще раз при печати.

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

В зеркальной камере мы, казалось бы, видим изображение на матовом стекле, это и есть будущий кадр.

Однако открытая диафрагма при наводке на резкость и эффекты длительной выдержки опять-таки не дают нам возможности предсказать результат, он может быть неожиданным, опять присутствует элемент игры.

В цифровой фотографии все это выглядит по-другому, результат появляется на дисплее сразу же (или почти сразу, эта проблема будет решена), любые изменения цвета, света, композиции немедленно реализуются. То есть получается всегда в

точности то, что было видно, все решается в один момент и никаких сюрпризов. Элемент игры значительно меньше (кроме репортажной съемки, когда на дисплей просто некогда смотреть).

Отрицать прогресс нелепо. И все же...

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

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

Но вот совсем еще недавно фотограф сам проявлял и печатал снимки, более того, многие реализовали свое понимание фотографии именно в печати.

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

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

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

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

Конечно, сегодня объективно существует и другой процесс - упрощение визуального языка в СМИ. Еще живо знаменитое «народ этого не поймет». С другой стороны народ, листая популярный журнал, действительно хочет отдыхать.

Но вместе с тем есть и будут издания для думающих читателей, есть серьезные, аналитические статьи, им необходима настоящая, умная фотография, хотя сегодня,

нужно признать, она не востребована в России, это объясняется низкой пока еще фотографической культурой и отсутствием специалистов-фоторедакторов.

На Западе многие говорят о кризисе репортажной фотографии, однако всякий кризис когда-нибудь заканчивается.

Интересно, что нечто подобное происходило с книгой, ей предрекали полное исчезновение в связи с появлением телевидения и развитием визуального языка (а сегодня к этому добавляется еще и компьютер). И что же? Ничего страшного не случилось, книга остается жить, выяснилось, что заменить ее невозможно

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

Что бы ни случилось с фотографией в будущем, будет ли она цифровой, электронной или какой-то другой, независимо от этого вопросы организации изображения в кадре останутся наиболее актуальными для фотографа или оператора камеры, если он будет так называться. Какой бы умной ни была его камера, она не решит самостоятельно тех задач, которые возникают и будут возникать всякий раз, когда человек смотрит на окружающий мир через видоискатель и решает, что взять в кадр, какие детали необходимы (и их следует выделить), а какие лишние (их желательно убрать или, по крайней мере, приглушить), сочетание каких именно деталей несет в себе смысл, как этот смысл усилить или ослабить и прочее, и прочее. Решать это должен всякий раз человек, управляющий камерой, а для того чтобы решить эти проблемы, он должен владеть композицией, которой посвящена данная книга.

ЧАСТЬ

1

ОСНОВЫ

КОМПОЗИЦИИ

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

ВВЕДЕНИЕ

ФОТОГРАФИЯ КАК КОМПОЗИЦИЯ

«Композиция (латинское - compositio сочинение, составление, связь) в литературе и изобразительных искусствах - построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующее единое целое»

Словарь иностранных слов

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

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

Настоящая же работа с камерой совершенно другая, это строительство кадра, организация его. Фотограф стремится к тому, чтобы в кадр не попало ничего лишнего. Он обдуманно выбирает детали будущего снимка, ищет смысл в их сочетании и положении, компоует их, добиваясь выразительности, стремясь наполнить кадр вполне определенным содержанием. Композицию и выразительность художник находит

также в самой реальности, но фотографу труднее, он не может синтезировать свою картину из отдельных наблюдений и должен найти ее целиком.

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

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

В любом спонтанно возникшем сочетании объектов реальности глаз стремится отыскать организацию, какой-либо порядок, закономерность, будь то камни на земле, трещины в штукатурке, облака в небе или люди на улице.

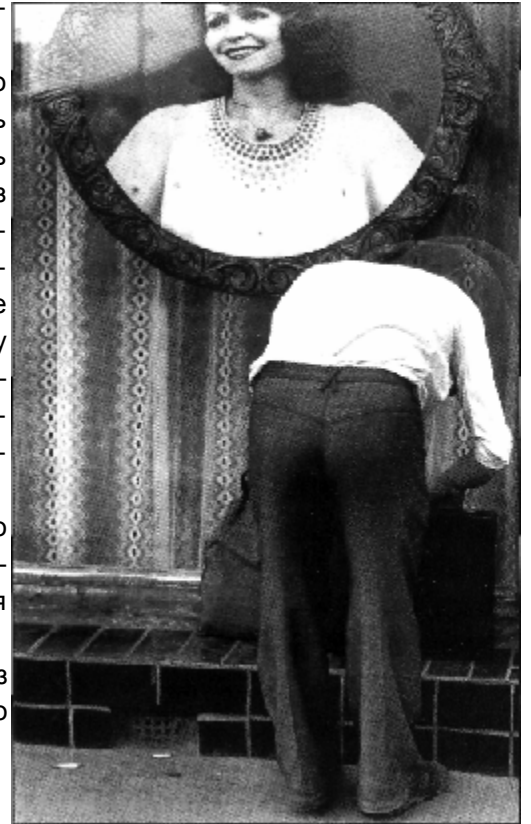
Можно утверждать, что фотографическому способу изображения присуща композиционность. Рамка видоискателя, рамка кадра на пленке, прямоугольный обрез бумаги как рамка - всё это границы той части реальности, которая на фотографии изображена.

Включая в кадр определенные объекты и отвергая другие, определяя отношения между выбранными объектами, фотограф строит не что иное, как композицию, которая выражала бы нужный ему смысл. Рамка кадра - это граница, разделяющая важное и неважное, существенное для смысла и несущественное.

Кадр, ограниченная вырезка из целого сразу приобретает совершенно иной статус. Он выделен для рассматривания, для понимания, для сравнения частей и т.д. и т.п. Перед нами особая реальность, время в ней остановилось раз и навсегда. И это, конечно, еще больше увеличивает ее ценность, мы ищем смысл в случившемся.

* * *

Взяв в кадр две детали - портрет женщины в витрине и мужчину, склонившегося перед ней, фотограф тем самым обращает внимание на их схожесть (белые формы и



1

их очертания). Выделенные из окружающего, на фотографии они взаимодействуют друг с другом определенным образом, вызывая к жизни вполне конкретные ощущения и ассоциации (**илл. 1**; см. также с. 84)*.

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

Однако простого соединения деталей в кадре недостаточно, чтобы между ними пробежала искра смысла. *Во-первых*, необходимо заставить глаз их заметить, а для этого детали должны быть выделены зрительно, чтобы не потеряться среди других. *Во-вторых*, нужно установить какие-то изобразительные отношения между ними, связать их определенным образом. Это заставит нас поверить в закономерность, неслучайность такого соединения, искать в нем смысл. И, *в-третьих*, добиться целостности, завершенности композиции. Это особый, изолированный мир, который рамой начинается и рамой заканчивается, он не нуждается в том, что находится за ее пределами.

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

Рама - это знак картины как цельного замкнутого мира внутри, все необходимое и ничего лишнего. Это «...средство упорядочения и выразительности» (М. Шапиро, 45-142).

Или точнее: «...все, что попадает в поле, ограниченное рамой, может быть воспринято и зачастую действительно воспринимается как изображение, как картина» (С. Даниэль, 16-74).

* * *

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

«Считавшееся когда-то необходимым и совершенно оправданным „обволакивание“ документальной натуры „оболочкой художественности“, „радующей глаз“ давно

* В скобках указаны страницы, на которых эта фотография будет рассмотрена еще раз, но уже в другом качестве.

воспринимается как искусственность, надуманность, украшательство, совершенно не нужное репортажному снимку» (С. Морозов, 51).

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

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

Фотографию часто рассматривают с точки зрения ее технической природы, забыв²ая о главном - конечном результате. Если же начать рассмотрение именно с него, все будет выглядеть несколько иначе.

Конечный же результат всего фотографического процесса, каким бы он, этот процесс, ни был - это плоское изображение на фотобумаге, предназначенное для длительного рассматривания. Конечно, фотография - изображение действительности, реальности. Конечно, это самое близкое, самое точное ее отражение, самое «объективное», ибо реальность изображает как бы самоё себя при помощи объектива. Все это правильно, все так. Но факт остается фактом: фотография - это новое средство изображения реальности на плоской поверхности, гораздо в большей степени, нежели живопись и графика, похожее на саму эту реальность. Похожее - да, но никак не тождественное, это совсем не изображение собаки при помощи самой собаки (пример С. Образцова). Собака в жизни и ее изображение на фотобумаге не только не совпадают во всем многообразии цветов, форм, запахов, осязательных, двигательных ощущений и всего прочего, но зачастую просто совершенно не похожи. Изображение собаки, знак собаки, иногда с трудом поддается расшифровке (илл. 2). Так что на самом деле говорить о тождественности объекта и изображения, слепке с натуры, буквальном переносе реальности на фотобумагу - нет никаких оснований.



Черно-белое изображение, лишенное цвета, - точно такая же условность, как графика. Интересно, что иной рисунок или чертеж дает гораздо более точное представление о предмете, чем фотография, к примеру, показывает его внутреннее устройство. И все-таки в подлинность фотографии, пусть самой плохой технически, мы верим больше. Практически всегда мы можем отличить фотографическое изображение от нарисованного. И все же мера условности, зазор между изображаемым и изображением, существует и в фотографии, а там, где есть такая условность, существует пространство для творчества и искусства.

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

Если же взять следующие уровни - пластический, художественный, образный, отличие это делается еще меньшим, в меньшей степени влияет, скажем, на восприятие цельности изображения, точности отношений или поэтичности метафоры. Мы практически одинаково воспринимаем изображение нарисованное, написанное и полученное фотографически, если речь идет о восприятии формы.

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

Фотография может быть картиной в такой же степени, как нечто написанное красками - ею не быть. Фотография со всеми своими отличиями - такое же плоское и неподвижное изображение реального мира, как и произведения графики или живописи.

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

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

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

Фотограф может найти такую точку (лечь на пол или влезть на шкаф), что губы одного человека в какой-то момент будут касаться уха другого, хотя в реальности

ничего такого не происходило, это результат одноглазого видения объектива. И на снимке получится, что первый как будто шепчет что-то второму на ухо.

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

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

В какие-то времена в живописи использовалось всего несколько композиционных схем - композиция в овале, треугольнике и тому подобное. Живую, не придуманную композицию художники искали в природе. Иногда композиция для исторической картины «находилась» в рисунке на камне или трещинах штукатурки.

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

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

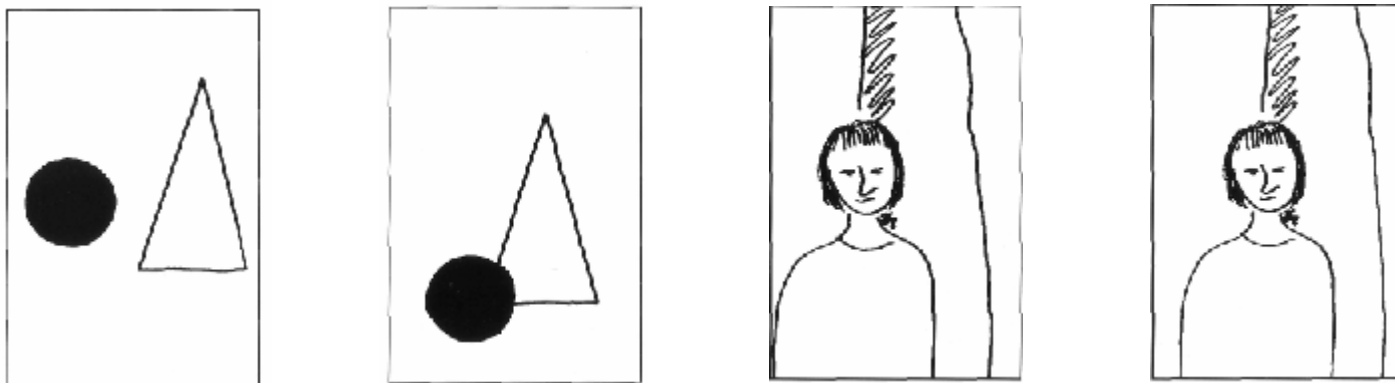
Но разве не тем же самым занимается фотография с ее вечными поисками всего необычного и значимого в реальности, с ее уникальной способностью находить выразительность даже в одном остановленном мгновении? Фотография не просто тяготеет к композиции, она представляет фотографу практически неограниченные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

3. Д. Картье-Брессон



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

Всякая ли фотография имеет композицию? Если композицией называть осмысленное расположение материала, имеющее, вдобавок, определенную цель (гармо-

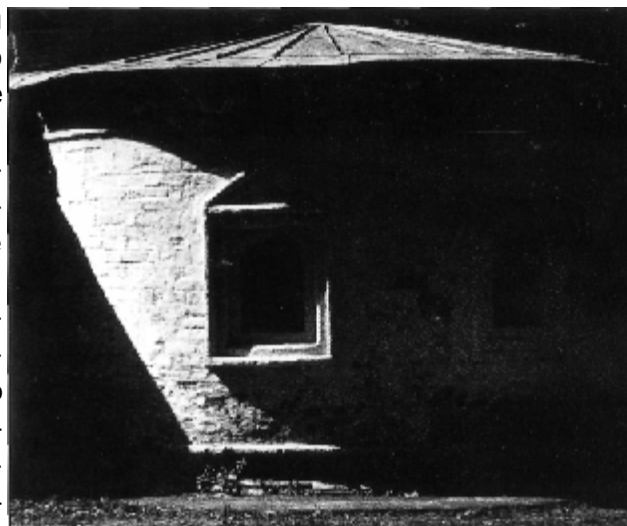


ния, цельность, выражение содержания), тогда случайное, непредсказуемое расположение деталей в подавляющем большинстве фотографий никак не может называться композицией. 4 « 7

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

Компоновка - распределение предметов и фигур в кадре - решает более простую задачу заполнения плоскости изображения, элементарное выделение главного, равновесие компонентов (илл. 4-7; подробнее об этом на с. 144).

Некоторые снимки имеют кажущуюся композицию - когда линии, тональные формы случайно образуют некий геометрический узор, претендующий на выразительность. Это как бы псевдокомпозиция - тот случай, когда подобный сюжет может быть решен композиционно, но над ним надо работать и работать, одного случайно схваченного кадра недостаточно (илл. 8).



8. Валерий Родин

Возможна ли антикомпозиция, то есть не просто композиция плохая, неудачная, а нарушение всех и всяческих ее основ? Вот пример. Равновесие отсутствует,

снимок сделан с нижней точки, ракурсные искажения сильны. С одной стороны, плоскость стены (однотонная, оранжевая в оригинале поверхность) совпадает с плоскостью бумаги, с другой - она напряжена, внутренне сопротивляется, не вписывается в прямоугольник (илл. 9, 10).

Во имя чего такая компоновка? Если фотографа привлекла красивая архитектурная деталь, то снимок этот противоречит задаче, он некрасив, три окна насильно втиснуты в кадр, не согласованы между собой. Но это нарушение, скорее, по незнанию, не осознанное. Просто фотограф не знаком даже с азами визуальной грамоты.

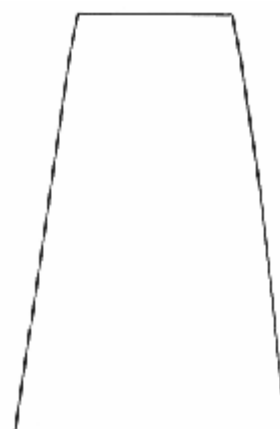
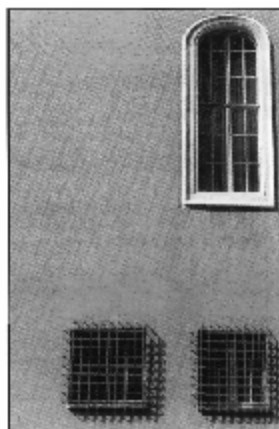
Второй вариант - фотограф осознанно отказывается от каких-то композиционных норм или правил во имя новой выразительности. То есть, отказавшись от общепринятых приемов, он открывает свои, новые приемы, которые, если фотограф талантлив, со временем станут нормой. Так в литературе периодически появляются писатели, которые пишут неправильно, не теми словами и другими фразами (Д. Хармс, А. Платонов). Понятно, что это нарушение не ради нарушения, но ради созидания.

Нарушение композиции в этом случае, если оно оправдано и приводит к новому смыслу, - это тоже композиция, другого языка у художественной фотографии просто нет. Часто отказ от композиции обманчив, ведь говорят, что изобразить хаос, беспорядок можно только композиционными средствами, а диссонанс обнаруживается благодаря существованию гармонии.

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

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

Очень редко все же бывает и так, что композиция складывается как бы сама собой, почти без участия фотографа. Пример - случайный спуск затвора. Лучший пример - когда фотограф перезаряжает пленку и прощелкивает несколько кадров. Иногда эти незапла-



9, 10

11



нированные первые кадры на пленке бывают просто удивительными, хотя фотограф просто не видел, куда был направлен аппарат и естественно не мог даже предположить, что получится в результате (**илл. 11**).

Или иначе - фотограф следит за какой-то частной деталью, но никак не за целым. Вообще говоря, последнее просто не реально, в кадре десятки людей, оценить выражение лица главного героя в центре кадра и одновременно с этим ритм движений прохожих на дальнем плане физически невозможно.

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

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

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

Фотограф снял своих близких, деда и бабу, на память, для себя. Получилось, однако то, чего он не мог предположить и поначалу сам не оценил - фотография удивительной силы, размышление о жизни и судьбе. Больше такого случая в его жизни не было (**илл. 12**, см. также с. 213, 255).

12. Николай Смильк



Элементарная композиция (выделение главного, акценты) нужна коммуникативной фотографии, в частности фотожурналистике. Но так ли необходима ей композиция, так сказать, в полном объеме, с ее тонкими отношениями гармонии, соразмерности и пропорциональности, единства и цельности, со всем богатством ее нюансов?

Конечно, совершенство композиции первоначально несвойственно было фотографии. Ее задача информировать и документировать. Необходимость в компози-



ции возникла потом, когда фотография решила доказать, что она не хуже живописи и может создавать «картины», чем она довольно долго и занималась.

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

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

В самом деле, откуда в реальности законченная композиция, кто и когда ее видел, пока фотография не доказала нам и самой себе, что такое возможно? И фотография доказала это, она нашла художественность в действительности, не копируя больше приемов живописной композиции. Времена прямого подражания живописи или графике прошли. И сегодня, наоборот, можно обнаружить картины, которые по сути своей, по видению гораздо больше похожи на фотографии, чем на живописные полотна (**илл. 13-16**).

Но научилась ведь живопись выражать духовное содержание, хотя первоначальной задачей ее было изображать похоже (чтобы воробьи клевали виноград с картины) и создавать образы для церкви.

13- 16

Отложной задачи похожести живописи освобождалась веками, хотя бывали и рецидивы - изобретение центральной перспективы, передвижники в России. И, как считают многие, помогла ей в этом фотография в конце XIX века. Это чисто техническое изобретение, аттракцион вроде кинематографа в его начальный период, со временем преодолело свой комплекс неполноценности и, сумев обратить свои врожденные недостатки в достоинства, стало чуть ли не центральным искусством XX века.

Похожесть, точность во всех деталях перестали рассматривать как искусство живописца. 1/1 живопись откачивается от буквальной похожести. Кроме того, она вновь после веков господства центральной перспективы вернулась к видению двумя глазами, оставив одноглазое зрение фотографии.

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

«Главное в музыке - это неслышное, в пластическом искусстве - невидимое и неосознаваемое» (*Б. Христиансен, 11-47*). Соответственно, в поэзии самое главное заключено между строк. Поль Валери говорит, что это растянутое колебание между звуком и смыслом, поэзия состоит из отношений слов и отношений их резонансов.

И вообще искусство - это попытка выразить невыразимое.

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

Она находит композицию там, где ее найти очень трудно - в реальности. И если композиция, как считается, это душа искусства, то художественная фотография также имеет душу, а потому способна выражать духовные ценности и быть подлинным искусством (**илл. 17**; см. также с. 206).

17. А. Картье-Брессон



глава 1

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ :

ОБ УСТРОЙСТВЕ ГЛАЗА

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

Глаз, к примеру, как и всякая собирающая линза, дает на сетчатке перевернутое изображение окружающего. Уже одно это открытие ошеломило в свое время ученых. Почему же мы не видим мир вверх ногами? Когда в одном из опытов психологи надели человеку очки с оборачивающими призмами и мир в его глазах наконец-то обрел верх и низ, испытуемый в первое время вообще не ориентировался в пространстве. Зато уже через несколько дней все пришло в норму. Когда очки были сняты, переход обратно к перевернутому миру занял всего несколько часов.

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

САМЫЙ СОВЕРШЕННЫЙ ФОТОАППАРАТ. Среди всех приборов, созданных человеком по образцу какой-то части человеческого тела, нет большего подобия, чем между глазом и фотоаппаратом, хотя изобретатели аппарата не копировали буквально устройство глаза.

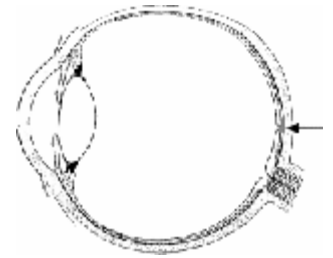
Английский ученый Дж. Уолд пишет, что за истекшие годы многое стало ясным в зрении благодаря фотоаппарату, но мало в фотографии благодаря глазу. Сегодня каждый школьник знает, что глаз подобен фотоаппарату. И в том и в другом случае линза проецирует перевернутое изображение на светочувствительную поверхность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

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

Центральная ямка сетчатки имеет размер меньше булавочной головки, примерно 0,5 мм (илл. 18), на ее долю приходится угол меньше 3 градусов при общем угле зрения 180 градусов (илл. 19; поле зрения левого глаза, виден кончик носа). Зато центральная ямка состоит из одних только колбочек, что позволяет различать самые мелкие детали. Собственно, взглянуть на какой-то предмет и означает повернуть глаз так, чтобы изображение попало на центральную ямку. Иногда различают конус четкого видения (2-3 градуса) и зрительный конус относительно четкого видения.

Наши глаза находятся постоянно в движении, и то, что секунду назад было расплывчатым, в следующее мгновение может стать отчетливым. Неподвижным глазом с расстояния 3 метра можно было бы рассмотреть только часть лица встречного человека, настолько мала центральная ямка резкого видения.

Известно также, что в каждый отдельный момент внимание наше может быть сосредоточено только на одной малой части всего поля зрения. Все же остальное имеет в



18



сознании совершенно другой статус. Так, мы слышим зачастую шум многих голосов, но воспринимаем всего один разговор, нас интересующий.

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

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

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

Что вы видите на рисунке - вазу или два профиля? Присмотритесь повнимательней: поочередно появляется то одно, то другое, смысл картинки как бы переворачивается, пульсирует. Глаз никак не может решить, что же является в этом случае фигурой, а что фоном позади нее (**илл. 20**).

Куб Неккера дает иллюзию, связанную с восприятием пространства. При наблюдении фигура сама собой «переворачивается», одна объемная проекция сменяется другой. Мозг пробует оба варианта, не останавливаясь окончательно ни на одном из них (**илл. 21**).

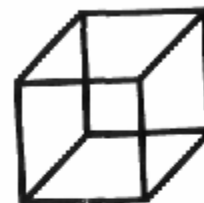
Американский психолог Э. Боринг назвал свой рисунок «неоднозначная теща». Перед нами (**илл. 22**) то элегантная молодая девушка, то устрашающего вида старуха. И снова глаз видит одно и другое попеременно.

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

С другой стороны, несовершенство это, готовность глаза быть обманутым, дает нам возможность воспринимать объемно не только реальный мир, но и его изображение на плоскости средствами графики, живописи или фотографии - картину.



20



21



22



23

Восприятие плоского изображения трехмерным по праву можно назвать одной из удивительнейших иллюзий, свойственных человеческому зрению.

Черная фигура на рисунке лежит в плоскости бумаги и вместе с тем имеет третье измерение, воспринимается как уходящая в глубину (**илл. 23**).

Чего бы стоило все наше изобразительное искусство, если бы глаз видел в картине только мазки, абстрактный узор линий или же фотографическое зерно на снимке, не будь он способен воспринимать все это как человеческое лицо, пейзаж или уличную сцену.

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

Рассмотрим **илл. 24**. Возникает ощущение наклонной поверхности земли, а плоскость страницы остается на месте. Изображение, ограниченное рамой, как бы уходит в глубину, получает третье измерение. Но в то же время мы прекрасно сознаем, что это иллюзия: перед нами страница книги, а не окно, за которым простирается уходящая вдаль поверхность.

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

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

И все же картины существуют, значит, они возможны. Для того чтобы использовать эту кажущуюся глубину в фотографических снимках, научиться управлять ею, необходимо разобраться в причинах возникновения иллюзии пространства, понять, что заставляет глаз видеть плоское изображение объемным.

Очень важно отметить принципиальное отличие между восприятием оптических иллюзий, в которых мы видим попеременно то одно, то другое изображение,

24. Виктор Трубленное



и восприятием картины. В случае картины мы одновременно воспринимаем и плоскость носителя (холст, фотобумага), и предметы в пространстве.

* * *

Можно предложить очень эффектную демонстрацию истинной глубины плоского изображения. Возьмем простейший случай: два круга, большой и маленький. Допустим, что маленький круг в действительности такой же, как большой (но находится дальше и потому уменьшен). Нельзя ли в этом случае определить его «настоящее» положение в пространстве?

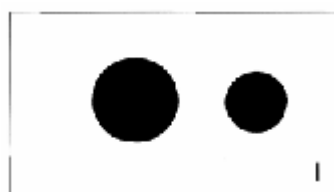
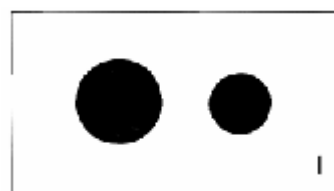
Будем полагать, что большой круг находится в плоскости листа I. Возьмем другой лист бумаги и нарисуем на нем круг такого же размера (**илл. 25**; лист II).

Теперь показывающий опыт отходит с листом II назад, а зрители сравнивают размеры малого круга на листе I и круга на листе II вдаль, пока они не станут равными (**илл. 26**).

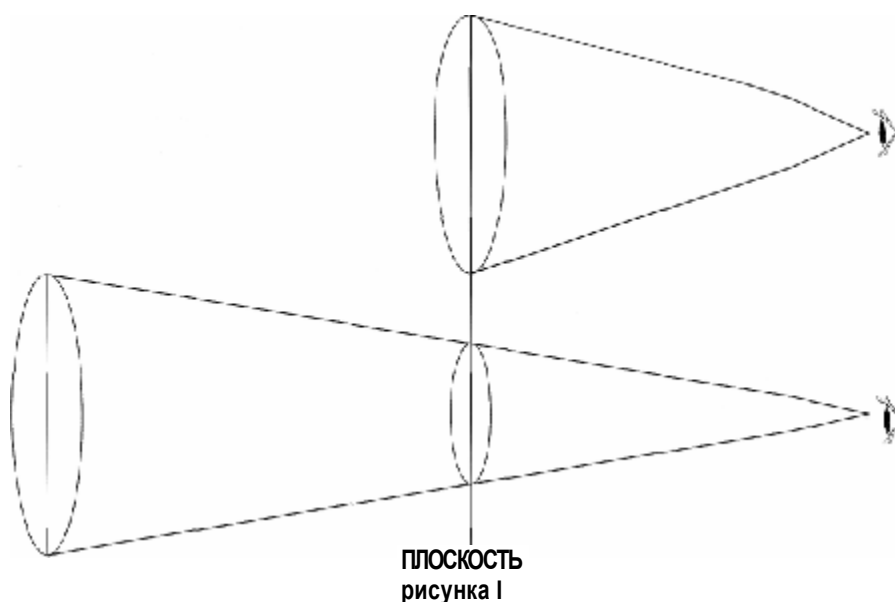
При заданных на рисунке размерах кажущееся, иллюзорное удаление малого круга из плоскости равно примерно расстоянию от рисунка до зрителя (**илл. 27**).

Таким же образом можно определить положение каких-то персонажей или деталей картины в пространстве, если сравнить их с равными им персонажами или деталями переднего плана.

Этот простой опыт показывает, насколько сильна иллюзия третьего измерения при восприятии плоского изображения. А возникает она, естественно, как результат на-



25
26



27

шего опыта видения удаленных предметов в реальном пространстве.

глава 2

ФЕНОМЕН КАРТИНЫ

ПЛОСКОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПЛОСКОСТЬ. Сама поверхность прямоугольного листа бумаги, белая и чистая, на которой еще ничего не изображено, в силу нашего прежнего опыта восприятия всевозможных картин неоднородна. Мы воспринимаем ее как пещеру, центральная часть более всего удалена от нас, края же сходятся к плоскости самой бумаги, прикреплены к раме. Все происходит так, как будто изображения, увиденные ранее, оставили свой след на изобразительной плоскости (в нашем сознании).

Самый маленький кружок на первом рисунке воспринимается как очень удаленный, потому что находится в самой далекой части изобразительной плоскости (**илл. 28**). Тот же кружок на втором рисунке не так удален, он близок к раме, то есть зрительно он гораздо ближе к поверхности бумаги (**илл. 29**).

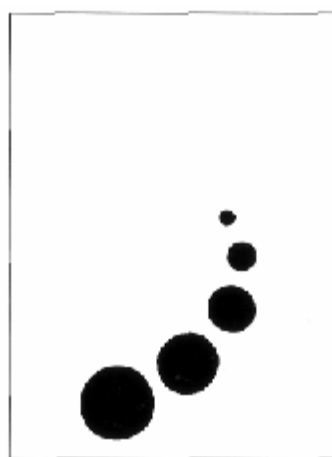
Уже указывалось, что рама - это знак картины. Изобразительная плоскость - такой же знак, ибо, являясь просто поверхностью бумаги, одновременно зрительно воспринимается и как некое пространство, как структура.

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

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

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

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



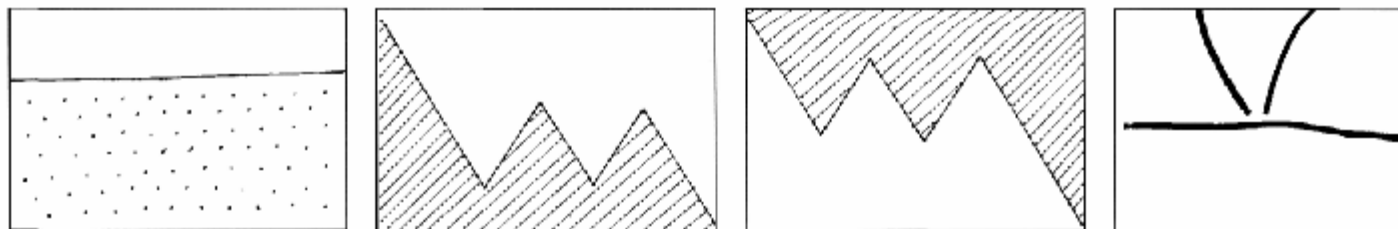
28



29

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

Где-то вдали угадывается линия горизонта, от нее к нижнему краю рамы простирается горизонтальная плоскость земли, плоскость становится пространством (илл. 30).



Картинка перевернута, но все равно нижняя часть воспринимается как «земля», а верхняя - как «небо» (илл. 31, 32). И даже дорога на «небе» не помогла (илл. 33).

Круг явно движется, падает вниз (илл. 34). Круг спокоен, неподвижен (илл. 35).

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

Горизонтальный формат более повествовательный, вертикальный соответствует активному действию. Самая активная линия в прямоугольнике - это диагональ, она наиболее протяженная и динамичная.

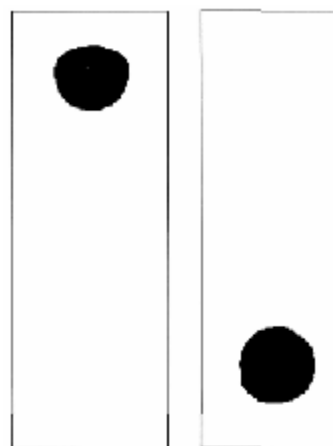
Любая линия, любая фигура, помещенная в изобразительную плоскость «подобна камню, брошенному в пруд» (Р. Арнхейм, 4-28). От камня идут круги по воде, отражаясь от берега (рамы), они образуют сложную интерференционную картину. Но еще более сложную картину мы получим, если в «пруд» изобразительной плоскости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

Психологи в связи с этим говорят даже о наличии перцептивных (зрительных) сил, действующих на какую-либо фигуру или между фигурами в изобразительной плоскости (илл. 36).

Эти силы реально воспринимаются, их можно сравнивать, то есть измерить. К примеру, два черных круга в плоскости могут зрительно притягиваться друг к другу, а при слишком близком расположении наоборот отталкиваться (илл. 37, 38).

Конечно, восприятие перцептивных сил происходит подсознательно, мы же ощущаем определенное беспокойство в расположении кругов, стремление их изменить

30 —



33



34,35

36

положение на более спокойное, устойчивое. Другие вопросы, связанные с изобразительной плоскостью и ее свойствами, будут рассмотрены ниже.

ОСНОВЫ ВОСПРИЯТИЯ. На фотографии, которая состоит, на первый взгляд, из хаотически расположенных пятен, все же есть нечто узнаваемое. Почти все, с большим или меньшим трудом, увидят на ней пятнистую собаку в характерной позе. На снимке специально убраны все полутона, чтобы собака слилась с фоном, состоящим из таких же черных пятен. И все же глаз достаточно легко распознает знакомый объект. Каким же образом происходит это узнавание, ведь от собаки здесь ничего не осталось (илл. 39)?

Может быть, мы видели только что такую же фотографию в полутоновом варианте и вспомнили ее сейчас? Или за свою жизнь встретили столько пойнтеров, что способны рисовать их с закрытыми глазами? Быть может, нас специально тренировали в решении картинок-загадок типа «найдите собачку»? Именно что тренировали, с самого рождения некий шутник развлекает нас подобным образом, ежесекундно (мы не в состоянии смотреть долго на фиксированную точку, изображение на сетчатке все время обновляется) глаз поставляет мозгу все новые и новые картинки. И в каждой загадка. Вы видите существо с четырьмя ногами и вытянутым туловищем. Мозг мгновенно решает эту загадку - собака! «Скорее бежать, она может укусить», или «Шарик, ко мне». Но почему не кошка, не корова, не движущаяся игрушка-робот, почему такой однозначный и определенный ответ, да еще в долю секунды?

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

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

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

37,38

39



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

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

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

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

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

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

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

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

Мы подошли вплотную к интересующей нас проблеме: каким образом в процессе видения определяется удаленность предметов, как глаз воспринимает пространство?

Собственно проблема заключается в том, что сетчатку в первом приближении можно считать плоской, так что удаленность как таковая глазом непосредственно не фиксируется. А, кроме того, ведь любое изображение на сетчатке |

соответствует бесконечному числу возможных расположений предметов в пространстве. Модель корабля в метре от нас и сам корабль будут «нарисованы» хрусталиком одинаково, в одном размере. Но как же в таком случае мы получим информацию о расстоянии?

Чаще всего указываются следующие признаки.

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

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

Бинокулярная диспаратность - стереоскопический эффект за счет наличия двух разнесенных глаз. Обеспечивает предметность видения.

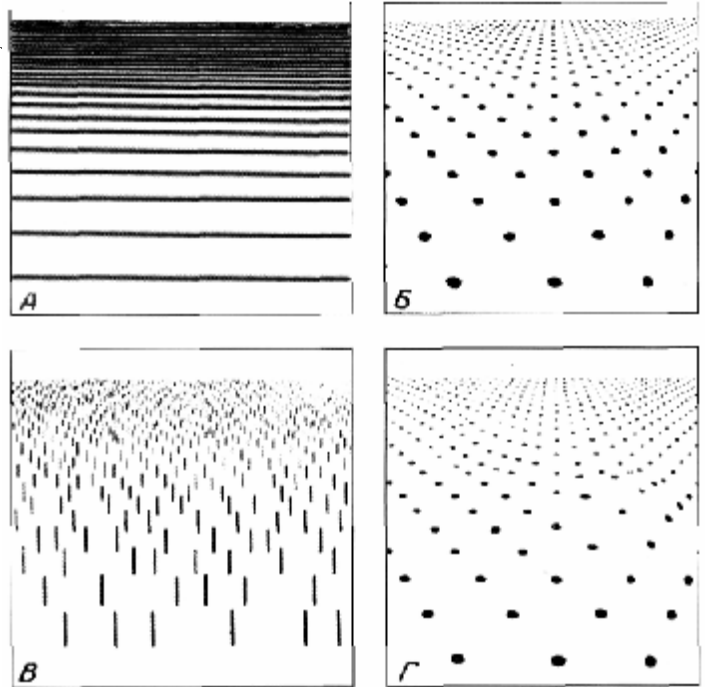
Параллакс движения. Этот эффект проявляется, когда наблюдатель или сам предмет движется и изображение на сетчатке меняется соответствующим образом.

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

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

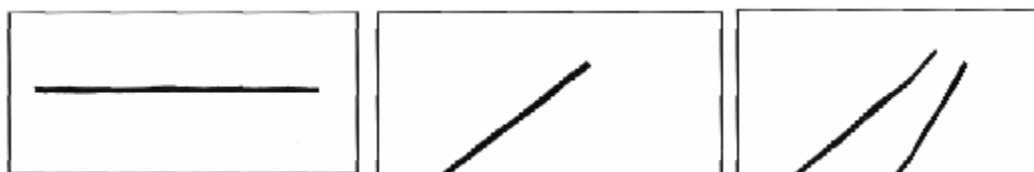
Было высказано предположение, что трехмерное пространство создается постепенным уменьшением зрительно воспринимаемых свойств поверхности (перцептивными градиентами). Меняться могут как размеры однородных предметов, так и интервалы между ними, а также цвет, яркость, освещенность или отчетливость текстур. На рисунке приведены примеры некоторых поверхностей. Все они воспринимаются как уходящие вдаль плоскости, а в последнем случае различаются даже небольшое возвышение в одном месте и углубление в другом (илл. 40-43).

40-43



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

ПРОСТРАНСТВО В ПЛОСКОСТИ. Очевидно, что все перечисленные признаки удаленности становятся бесполезными, когда глаз рассматривает плоское изображение. В этом случае, скорее всего, нечто совсем другое заставляет нас видеть изображение это объемным. При восприятии картины или фотографии имеет место удивительный парадокс - мы прекрасно осознаем их двумерность, но в то же самое время они выглядят трехмерными.



44-46

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

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

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

Отрезок на илл. 44 мы видим лежащим в плоскости рамки (листа бумаги), а другой отрезок (илл. 45) воспринимается многими уходящим в глубину и пересекающим эту плоскость в какой-то точке. Каждый, глядя на илл. 46, скажет, что это дорога, уходящая вдаль. Это очень важная для нас иллюзия зрительного

Однако не так все просто. В любой линии, любой фигуре, черной на белой бумаге, уже есть какая-то тайна. Например, рассмотрим черный круг. При восприятии этого круга есть три возможности. Первая:



47

круг принадлежит плоскости бумаги, в последней вырезано отверстие, в которое и вложен круг (илл. 47). Вторая: сквозь круглое отверстие в бумаге виден черный фон, расположенный сзади (илл. 48). И третья: круг выходит из бумаги и висит над ней (илл. 49).

Как ни странно, мы воспринимаем эту простую картинку именно в третьем варианте - как круг, выступающий из бумаги. Пустое пространство беспрепятственно продолжается за кругом. Ровная поверхность в нашем восприятии стремится сохранить целостность.

Вообще из трех описанных возможностей (разрезанная плоскость с кругом внутри нее; белая поверхность, в которой вырезана соответ-



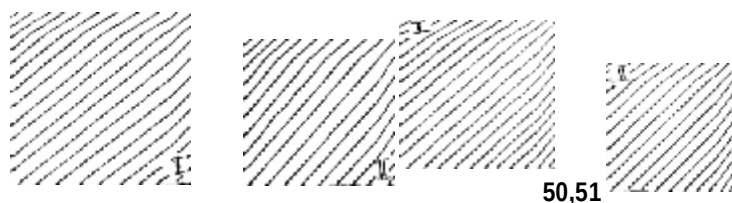
48

ствующая фигура-дырка, и последняя) глаз выбирает решение, отвечающее самой простой структуре. В этом заключается принцип

восприятия. Сходящиеся на плоскости прямые вызывают впечатление двух параллельных, уходящих в глубину.

Собственно этот закон линейной перспективы описал еще Леонардо да Винчи. Параллельные в реальном окружении линии проецируются на сетчатку как линии, сходящиеся в некоторой точке. Эта точка располагается на горизонте. Однако, строго говоря, отсюда еще не следует, что изображение сходящихся линий на плоскости должно вызывать эффект глубины пространства. Речь опять-таки идет об иллюзии нашего зрения. Это знак, но не всякий знак способен вызвать такую сильную иллюзию. Изображение снега не вызывает у нас ощущения холода, зато лимонно-желтый цвет может свести скулы, как будто это настоящий лимон, и он у нас во рту.

«Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружавшие со своими удалениями, кажутся уходящими в



50,51

глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением (ослаблением. -АЛ.) их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом», - пишет великий Леонардо (25-92).

* * *

Квадрат II кажется нам более удаленным, нежели I (илл. 50). Это - вторая часть закона линейной перспективы - постепенное уменьшение размеров равновеликих предметов - также дает впечатление удаленности. Причем на илл. 51 пространство выражено значительно сильнее, впечатление усилилось за счет расположения квадратов на воображаемой горизонтальной плоскости, уходящей в глубину.

Еще одна иллюзия, которая дает нам возможность использовать закон тональной перспективы: более светлые предметы воспринимаются как более далекие. Важно отметить, что других признаков глубины на чертеже нет, квадраты равны по величине и отличаются только светлотой (илл. 52). Опять-таки по мере накопления признаков эффект удаленности значительно усиливается (илл. 53 - 55).

простоты, выдвинутый Р. Арнхеймом.

«Свободу поверхность получает только благодаря третьему измерению. Для зрительного образа на сетчатке глаза не имеет никакого



48

значения, расположена ли линия внутри плоскости или перед ней. Поверхность модели, когда она способствует более простой структуре, будет выглядеть трехмерной, а не двумерной» (4-214).

Вместе с тем наряду с пространственным восприятием черного цвета (черное как близкое) существует и другое его восприятие - как далекое. Это опыт видения ночью или, например, далекой части замкнутого пространства. Что и позволило В. Фаворскому рассматривать черный квадрат на белой бумаге как отверстие, провал в ней (второй вариант восприятия).

В каждом конкретном случае восприятие черного будет зависеть от тонального окружения черного пятна, степени его размытости, логики пространства. И все же мы будем придерживаться версии черного круга над белой бумагой.

И еще одна иллюзия, аналог замечания Леонардо о размытии контуров далеких предметов. Это возрастающее с расстоянием обесформливание мелких деталей в результате ухудшения остроты зрения и воздушной дымки.

На **илл. 56** изображение нечеткого квадрата кажется глазу более удаленным. Глубина резко изображаемого пространства в фотографии чаще всего ограничена, это

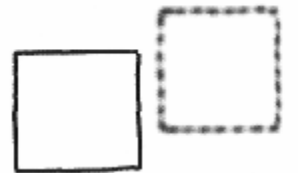


52-55

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

56

Таким образом, перечисленные выше изобразительные признаки глубины относятся, прежде всего, к законам перспективы. Мы в этой книге не рассматриваем вопросов, связанных с цветом, но стоит упомянуть еще об одном эффекте перспективы, которую Леонардо назвал воздушной. Цвета делаются менее насыщенными с увеличением расстояния до предметов, видимая их окраска изменяется к голубой части спектра.



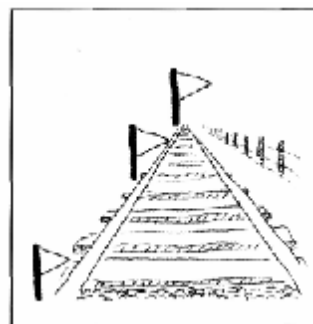
Все указанные нами изобразительные признаки глубины составляют один важнейший фактор — перспективу. Об их эффективности говорит следующий рисунок (**илл. 57**). Хотя флажки вдоль железной дороги изображены строго одинаковыми, глазу кажутся увеличивающимися, причем последний достигает просто гигантских размеров. А дело все в том, что три флажка помещены на рисунке, построенном по законам перспективы, что и дало очень сильное ощущение пространства. Сходящиеся линии полотна, забора, постепенное уменьшение размеров одинаковых предметов, наличие на горизонте точки схода — все эти признаки глубины вступают в противоречие с отсутствием перспективных искажений указанных флажков. Иллюзия оказалась сильнее здравого смысла!

Еще один, может быть, самый сильный признак глубины — заслонение (перекрывание). Расположенный ближе предмет заслоняет, перекрывает часть другого, находящегося дальше. Именно так мы воспринимаем пространственные отношения на **илл. 58**. А теперь расположение предметов видится совсем иным (**илл. 59**).

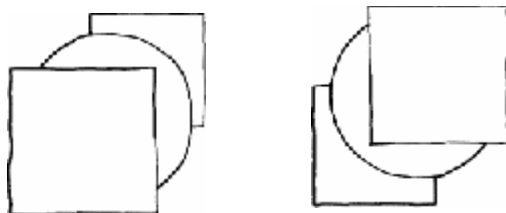
Если на первом рисунке предметы стоят на горизонтальной плоскости, которой в действительности не существует, то на втором они как бы повисли в воздухе.

Неявным образом заслонение присутствует на илл. 57 с железной дорогой. Одинаковые по размерам флажки заслоняют неодинаковые куски фона. Отсюда и возникает кажущееся их увеличение с расстоянием.

И еще один весьма существенный признак глубины - светотень. Свет и тень создают свое пространство и делают это весьма убедительным образом. Отброшенные те-



57

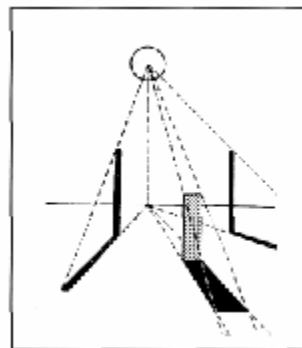
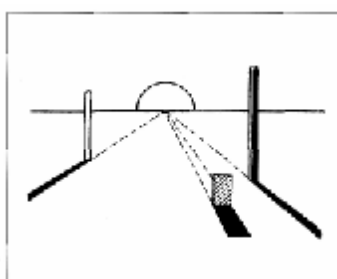
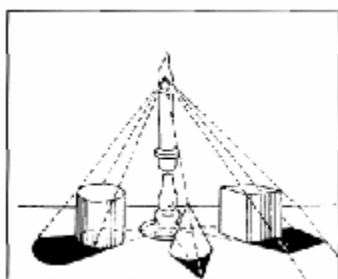


58, 59

ни красноречиво говорят нам о форме горизонтальной поверхности и окружающих предметах, тени собственные дают возможность буквально осязать предметы, почувствовать их форму и объем, определить их взаимное расположение (илл. 60 - 62).

Даже если сам источник не включен в кадр, характер распределения светотени, то, что мы называем эффектом освещения, все равно дает нам впечатление пространства картины, наполняет это пространство материальной средой, воздухом, таит в себе огромные выразительные возможности (илл. 63).

Четко очерченные тени от источников, которые с некоторым приближением можно считать точечными, - солнце, искусственные источники света без отражателей, лампа



60-62

вспышка и так далее при определенных условиях дают очертания, сходящиеся в глубину, то есть создают перспективу

Об эффективности светотени как признака глубины можно судить хотя бы по **илл. 64**. Плоское изображение плавно переходит в гораздо более объемное, возникает иллюзия.

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

Законы перспективы не придуманы кем-то как нечто обязательное к исполнению, они являются органическим свойством нашего видения, независимо от того, разглядываем мы реальное пространство или его плоское изображение.

Зная и умело пользуясь изобразительными признаками глубины, вдумчивый фотограф по-разному организует пространство, добивается большей или меньшей его протяженности, сжатости, деформации. Можно представить себе фотографии, в которых автор сознательно устранил перспективу или даже построил перспективу обратную. Способ передачи пространства, конечно, зависит от задачи, которую ставит перед собой фотограф. В этом смысле законы перспективы никак не догма, распространяющаяся на все случаи жизни, применять их следует творчески. А для этого и нужно знать законы эти в совершенстве, свободно использовать в своих снимках те или иные изобразительные признаки глубины.

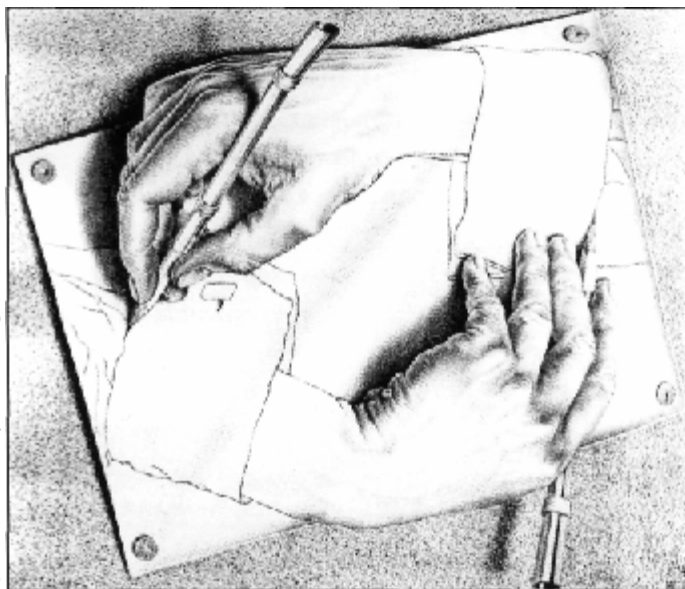
ПЛОСКОСТЬ БЕЗ ПРОСТРАНСТВА. Теперь приведем интересный пример изображения, в котором ни один из указанных изобразительных признаков глубины не работает. Мы не можем решить, что на рисунке ближе, а что дальше. Поэтому он и воспринимается абсолютно плоским, чему помогает фактура бумаги (**илл. 65**).

Интересно, что и эту картинку можно сделать объемной, но для этого придется уничтожить святая святых - изобразительную плоскость. Это можно сделать, например, следующим образом: повторить рисунок свежая краской и рассматривать его в темноте, изображение станет пространственным, рисунок оживет. В этом случае разум подскажет нам, что озеро дальше, чем пальмы, горы еще дальше, но дальше всего, конечно, Солнце.



63. Валерий Самарин

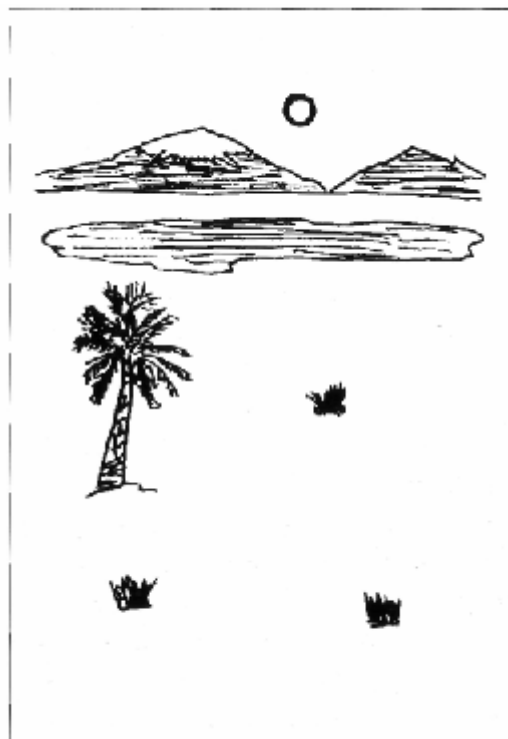
64. рисунок М. К. Эшера



ЗАМЕЧАНИЕ О ПОЛЬЗЕ РЕТУШИ. В фотографии фактура бумаги проявляет себя не только как свойство ее поверхности (матовая, глянцевая, тисненая). Глаз должен вырваться за пределы листа фотобумаги, преодолеть плоскостность снимка. Чаще всего мешают этому следы пыли и царапины на негативе. Все эти белые или черные пятнышки воспринимаются лежащими в плоскости бумаги и недвусмысленно указывают на происхождение изображения. Кроме того, размер их одинаков по всему полю изображения, что является сильнейшим нарушением перспективы и не позволяет воспринимать эти точки и волоски пространственно (**илл. 66, 67**).

Опытные фотографы знают, как поразительно меняется отпечаток после ретуши. Его поверхность становится как будто прозрачной. Такое заделывание мелких пятнышек, волосков и царапин на отпечатке называется «сборкой». Фактура бумаги больше ничем себя не выдает, снимок становится объемным. Структурные, зернистые бумаги предназначены для больших увеличений и рассматриваются издали. Итак, ретушь способна сделать прозрачным «стекло» фотобумаги и вернуть ей глубину изображения.

Ретушь, которую делают, чтобы приукрасить человека, польстить ему, это дорисовка (можно убрать двойной подбородок или какой-то дефект на лице, изменить форму носа или ушей).



65



66, 67

Зачастую к ретуши «самого правдивого» фотографического изображения прибегают с целью прямой фальсификации. Известен снимок, на котором в группе революционеров пять голов и одиннадцать ног. Ретушер убрал репрессированного, а ноги не сосчитал.

68

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА. Все бинокулярные признаки удаленности, дарованные природой человеку, отказываются работать при восприятии плоского изображения. Проблема «ближе - дальше» и «как далеко» решается при помощи других признаков, существующих в самом изображении, - так называемых изобразительных признаков глубины.

В реальности изобразительные признаки перспективы присутствуют далеко не всегда и чаще всего, наоборот, мешают друг другу. Например, маленькая белая фигура заслоняет на какое-то время большую темную. Глазу не составляет труда разобраться, какая из них ближе, а какая дальше, но на фотографии такое нарушение имеет совсем другой смысл.

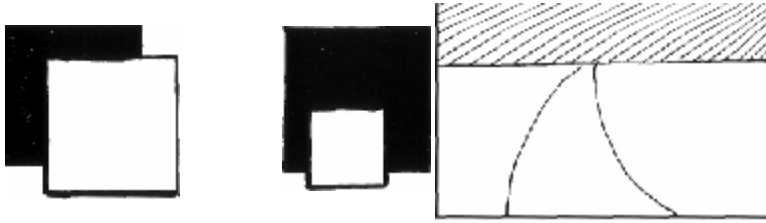
Треугольник белой стены своим острием уходит в глубину, и в то же самое время тонально воспринимается как фронтальная плоскость. Эти два его положения в пространстве зрительно существуют на равных основаниях. Такие несовпадения тональной и линейной перспективы встречаются довольно часто. (илл. 68; см. также с. 115).



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

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

В изобразительном искусстве обратная перспектива используется наравне с другими, а иногда сознательно конструируется художником (расходящиеся линии вместо



сходящихся и прочее). В фотографии такое практически невозможно, зато часто встречается случаи нарушения других законов перспективы, в частности тональной.

Никаких признаков глубины, кроме изобразительных, у нас в этом случае нет, в результате чего часто возникают очень сильные зрительные конфликты, иногда они достигают силы зрительной иллюзии (**илл. 69 - 71**).

Разумом мы отлично понимаем, что белое в самом деле ближе, чем черное, и почему оно оказалось ближе, но зрительное ощущение говорит об обратном. Белая фигура воспринимается как более удаленная.

Обычно такие конфликты разрешаются в виде воображаемого движения. Какая-то черная масса дальнего плана имеет стремление зрительно двигаться (выступать) вперед, а светлая фигура плана переднего, наоборот, - отступать назад. Ощущение это, естественно, подсознательное, разум не допускает возможность реального движения или хотя бы мысли о движении. Однако впечатление остается, и впечатление этого кажущегося движения очень сильное и убедительное (**илл. 72**).

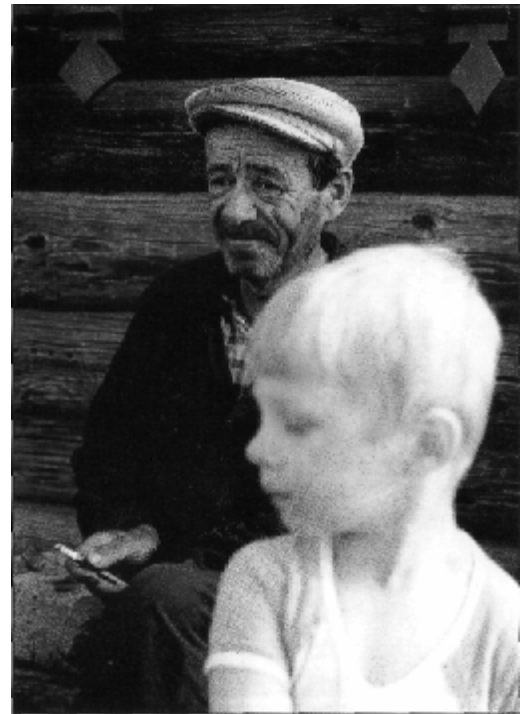
Уточним еще раз, что при восприятии реального мира конфликт, вызванный разнообразными нарушениями тональной перспективы, значительно слабее, кажется временным, незначительным или вообще отсутствует. По крайней мере подобные нарушения не воспринимаются как конфликт.

* * *

Снимок В.Филонова - не простое противопоставление мальчика и старика как «молодости» и «старости». Его содержание не так однозначно, искать его нужно в сильнейшем эффекте обратной перспективы. (**илл. 73**; см. также с. 241). Мальчик находится перед стариком, а зрительно воспринимается как вырезанное в темном фоне отверстие. В этой метафоре и скрыт смысл фотографии. Белая фигура нереальна, она находится одновременно как бы и спереди и сзади.



I-72



73. Владимир Филонов

Следует отметить, что иногда встречаются и случаи нарушения линейной перспективы, например линии вместо того, чтобы сходиться, расходятся. Вот такой пример. Интересно, что если перевернуть снимок, все станет на место (**илл 74**).

* * *

Какое-то напряжение исходит от черного коврика на стене. Кажется, сейчас он взмахнет крыльями и... произойдет что-то страшное. Причина та же - обратная перспектива. Зрительно коврик движется вперед (**илл. 75**).



74

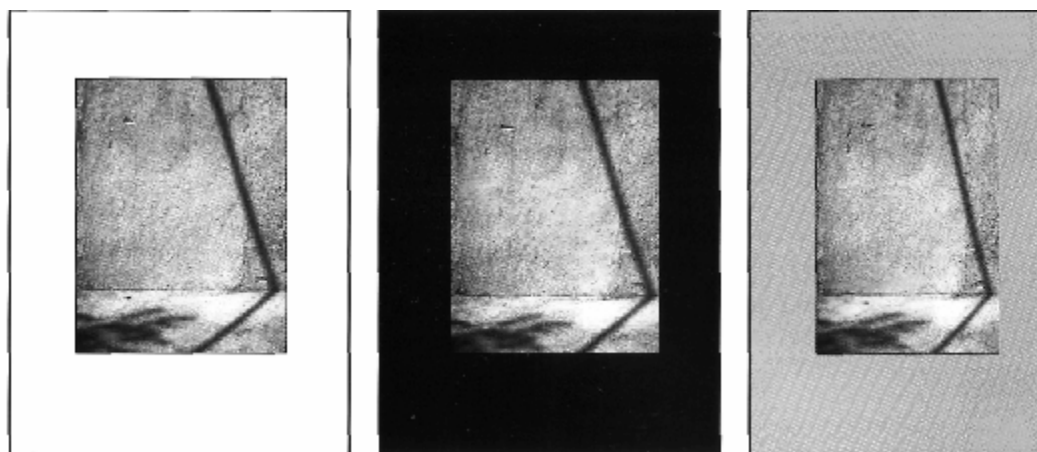
75. Виктор
Витман

Организация пространства - одна из важнейших задач фотографа, в ней заключены огромные возможности выразительности. Пространство может быть глубоким или уплощенным, просторным или уютным, ограниченным или бесконечным, открытым или угадывающимся (спрятанным), привычным или нереальным, дискретным или непрерывным, развивающимся по диагонали снизу вверх или сверху вниз или, наконец, сжатым, как пружина.

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

Бывает и так, что на снимке не только отсутствует задний план, но нет и среднего, то есть снимок состоит из одного переднего плана. И это какая-то фронтальная поверхность, параллельная изобразительной плоскости.

Где зрительно будет находиться эта поверхность, зависит в данном случае от тона (цвета) паспарту. Можно выдвинуть ее вперед (белые поля паспарту и серая плоскость; илл. 76), можно отодвинуть назад (серая плоскость на черном паспарту; илл. 77), а можно закрепить на листе (серое на сером фоне; илл. 78). В этом случае при удачном освещении и проработке фактуры возникает максимальная иллюзия реальности, вещественности изображаемой плоскости (в живописи это называется обманкой).



76-78



Прямой угол угадывается, но зрительно не подтвержден. Возникает конфликт, и на этом конфликте основано содержание снимка.

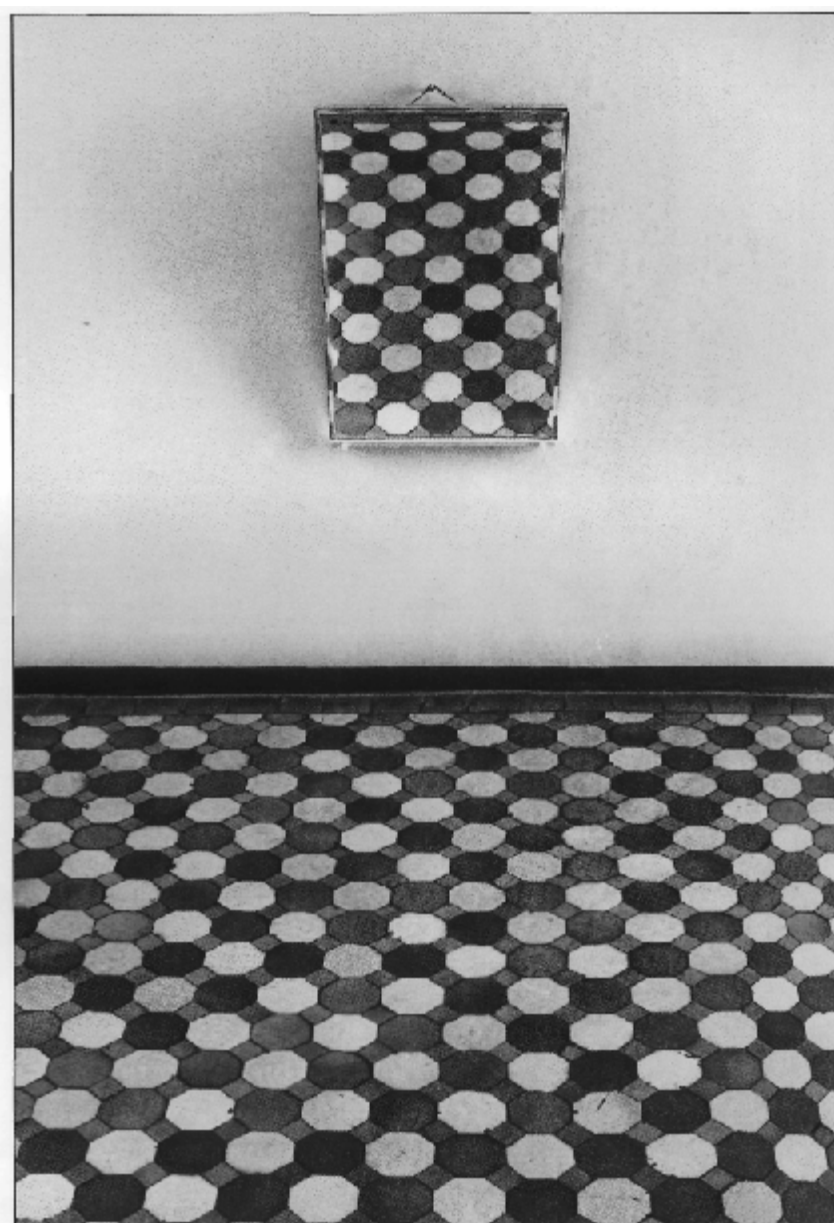


Тот же прием применен и в этой фотографии. Стена дома и тротуар тонально образуют одну большую плоскость, по которой как бы ползут эти люди.

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



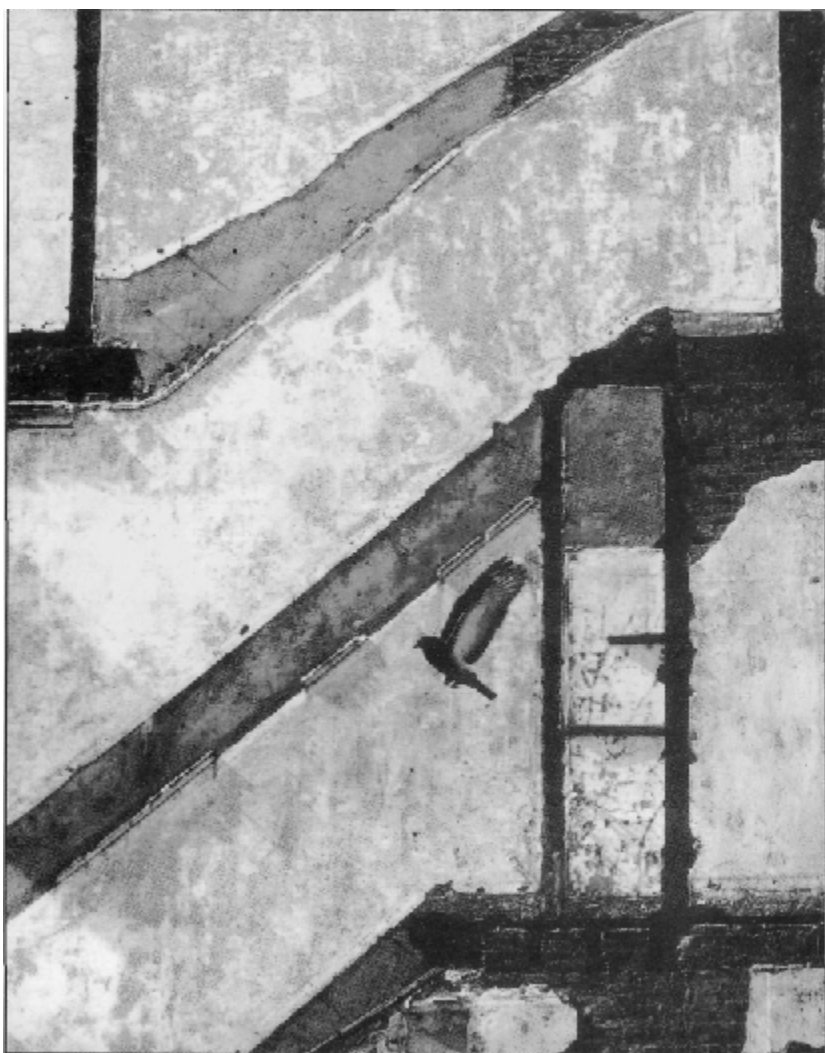
Поскольку зеркало на стене не отделено от нее (рама, тень), оно смотрится как прорыв в этой стене, а изображение в зеркале, наоборот, вырывается из стены вперед. На заднем плане мы получаем кусок переднего, который к тому еще и повис над ним в воздухе. Это напоминает палиндром в поэзии (*Аргентина манит негра*), передний план становится задним, а задний - передним.



82. Анатолий Черей



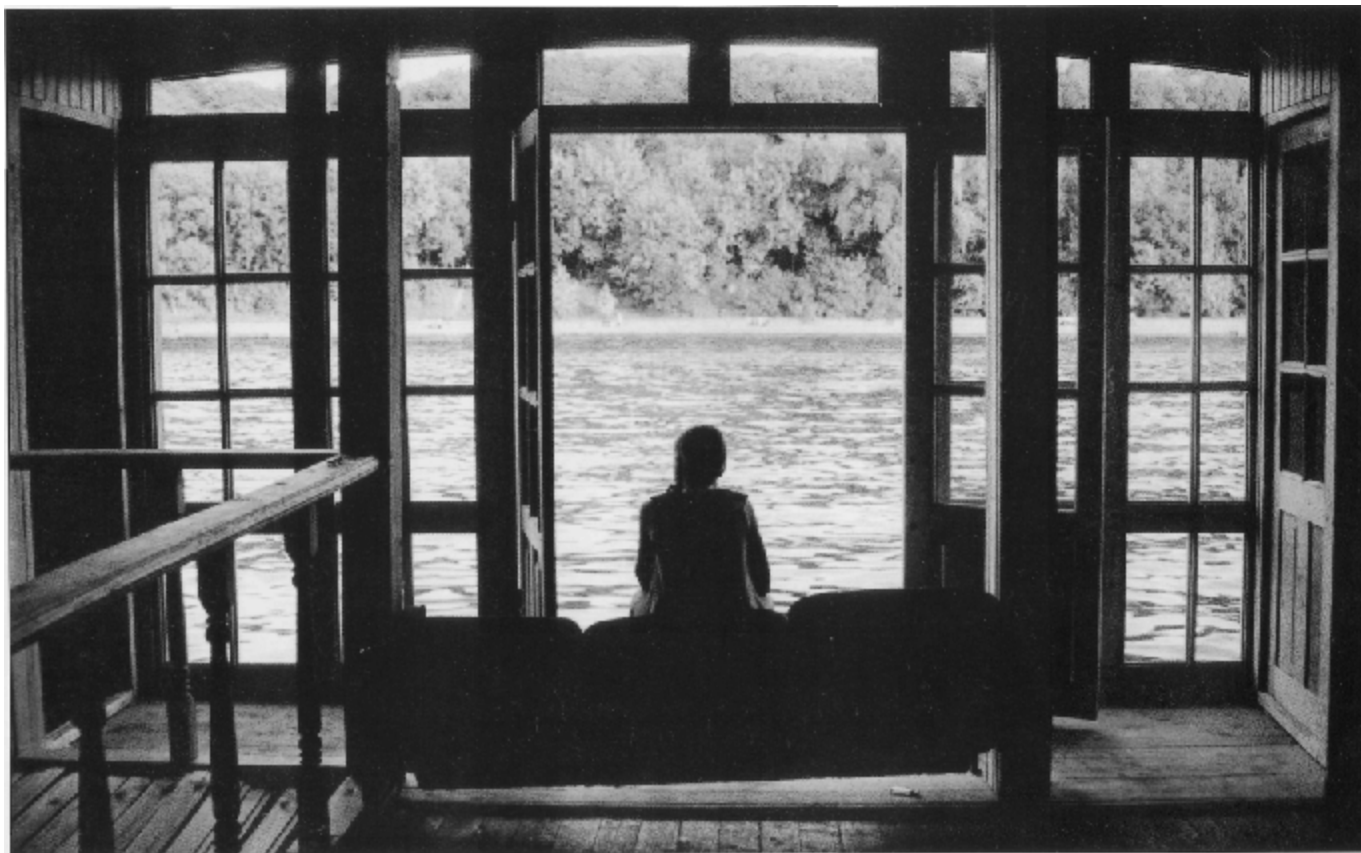
ны и черного провала слева. Зрительно он выступает, а логически отступает (см. также с. 159, 269).



**84. Андре
Кертеш**

Фронтальная поверхность может содержать в самой себе скрытое, кажущееся пространство.

Геометрический узор на поверхности очень динамичен, большую роль играют диагонали, верхняя, более светлая, зрительно отстоит дальше, чем нижняя. Пространство проступает сквозь неоднородную плоскость (см. также с.230).



строится как прорыв в темной поверхности переднего плана, это многочисленные снимки из окон, изображения в проеме стены и так далее.



Глубокую перспективу в данном случае создает большой тональный контраст между планами, хотя черная форма совершенно плоская (см. также с. 118).



Средняя горизонтальная линия в центре - это как бы далекая линия горизонта, за которой угадывается другое пространство.

Итак, главный герой во всех этих фотографиях - именно пространство.



В подавляющем большинстве фотографий сильная перспектива создается только одним изобразительным средством, здесь это сходящиеся линии (см. также с.131).



ненный вариант - это фотография, где перспектива ощущается лишь в отдельных участках изображения, возникают своеобразные ходы в глубину, которые иногда приводят глаз к чему-то важному (см. также с. 95).

89. Геннадий Бодров



ве фотографий, полностью лишенных признаков глубины, мы ориентируемся благодаря единственному признаку, который присутствует всегда, а именно заслонению. Иначе в этой зрительной каше просто не разобраться.

**90. Геннадий
Бодров**

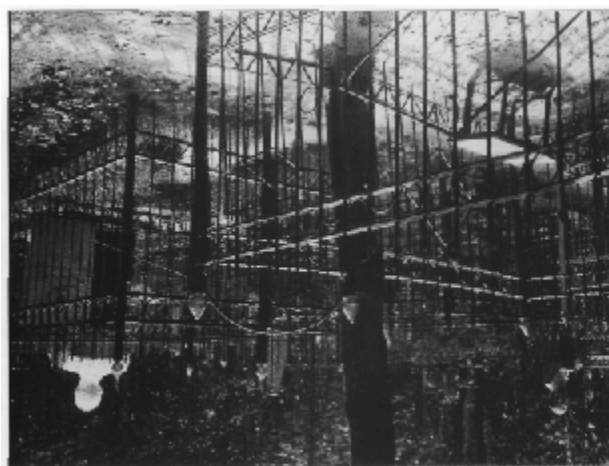


пользуется обратная пер-
спектива (см. также с.
149).



92

Еще более убедительный пример обратной перспективы. Светлая полоса земли снизу зрительно уходит назад, а черное пространство деревьев и могил, наоборот, движется на нас. Если перевернуть снимок, светлое станет небом и мы получим привычную тональную перспективу (см. также с. 254).



93



все изобразительные признаки глубины пространства собраны как будто специально: уменьшение размеров, схождение линий, переход от черного к белому и, наконец, заслонение (см. также с. 197).