

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**).

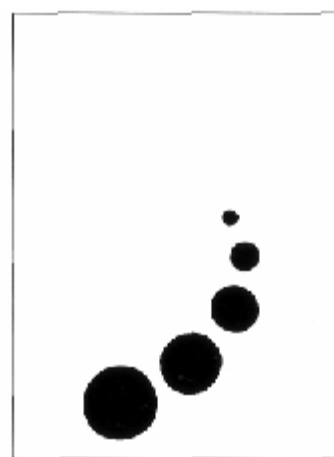
Уже указывалось, что рама - это знак картины. Изобразительная плоскость - такой же знак, ибо, являясь просто поверхностью бумаги, одновременно зрительно воспринимается и как некое пространство, как структура.

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.



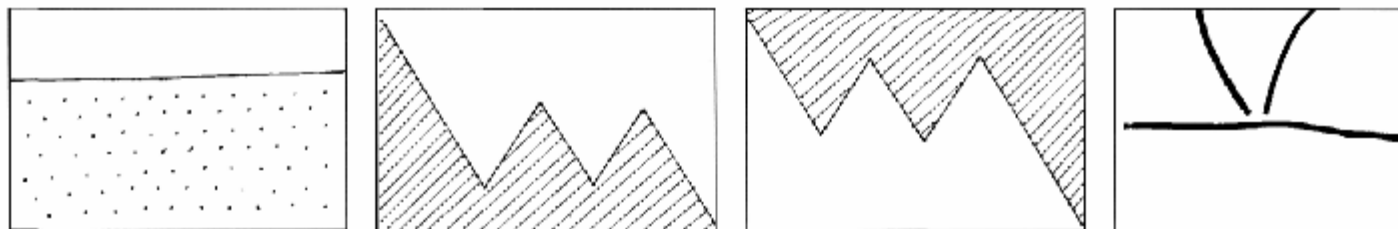
28



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.

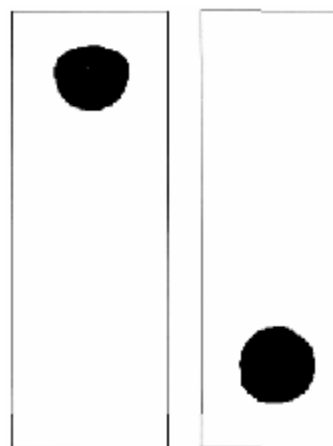
Любая линия, любая фигура, помещенная в изобразительную плоскость «подобна камню, брошенному в пруд» (*Р. Арнхейм, 4-28*). От камня идут круги по воде, отражаясь от берега (рамы), они образуют сложную интерференционную картину. Но еще более сложную картину мы получим, если в «пруд» изобразительной плоскости 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.

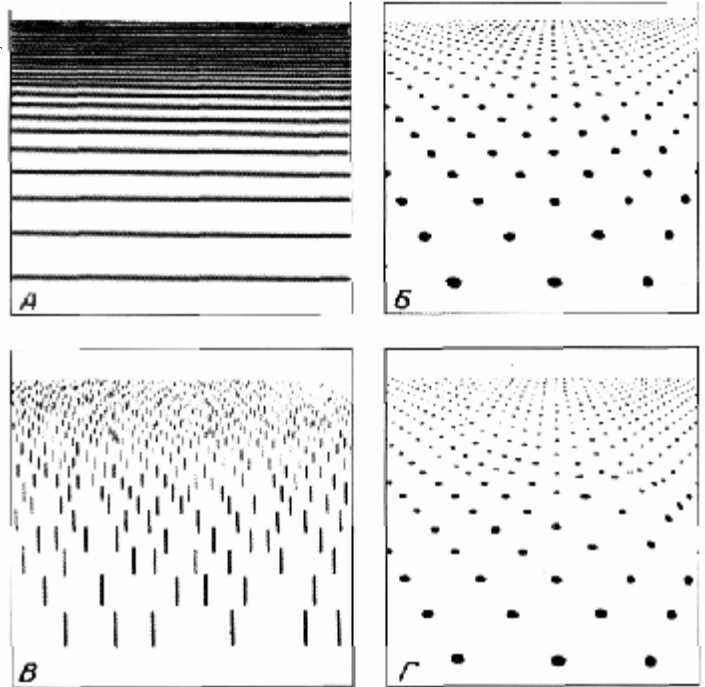
Параллакс движения. Этот эффект проявляется, когда наблюдатель или сам предмет движется и изображение на сетчатке меняется соответствующим образом.

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.

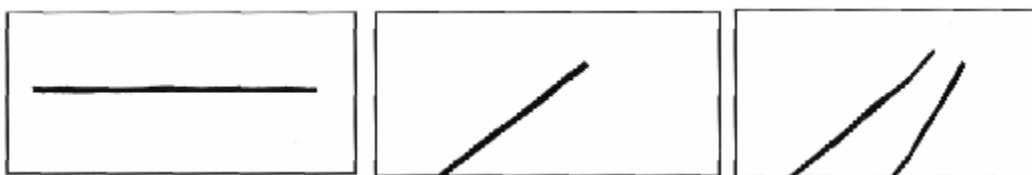
Было высказано предположение, что трехмерное пространство создается постепенным уменьшением зрительно воспринимаемых свойств поверхности (перцептивными градиентами). Меняться могут как размеры однородных предметов, так и интервалы между ними, а также цвет, яркость, освещенность или отчетливость текстур. 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-



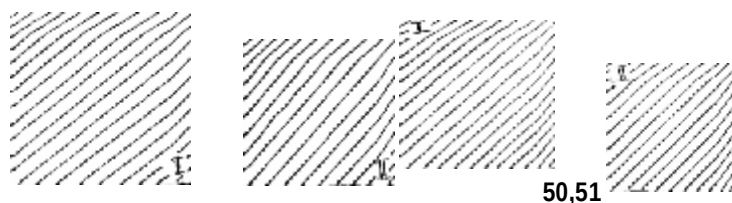
48

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



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 размывании 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

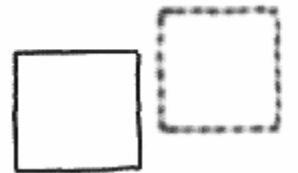


52-55

56

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.

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.



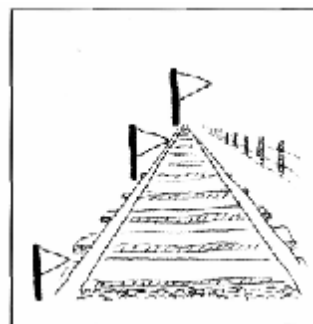
Все указанные нами изобразительные признаки глубины составляют один важнейший фактор - перспективу. Об их эффективности говорит следующий рисунок (**илл. 57**). Хотя флажки вдоль железной дороги изображены строго одинаковыми, глазу кажутся увеличивающимися, причем последний достигает просто гигантских 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**).

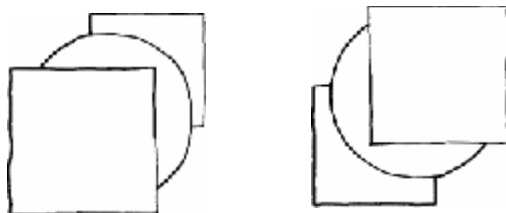
Если на первом рисунке предметы стоят на горизонтальной плоскости, которой в действительности не существует, то на втором они как бы повисли в воздухе.

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

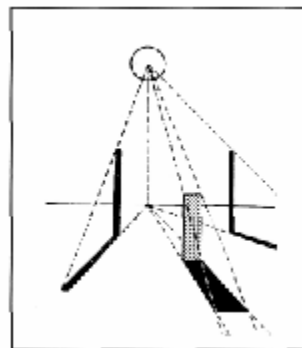
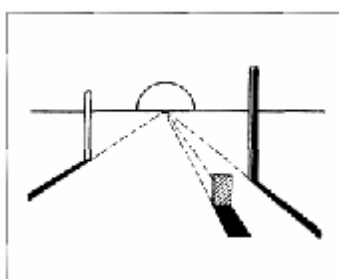
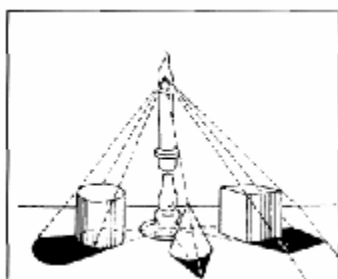


58, 59

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



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

60-62

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.

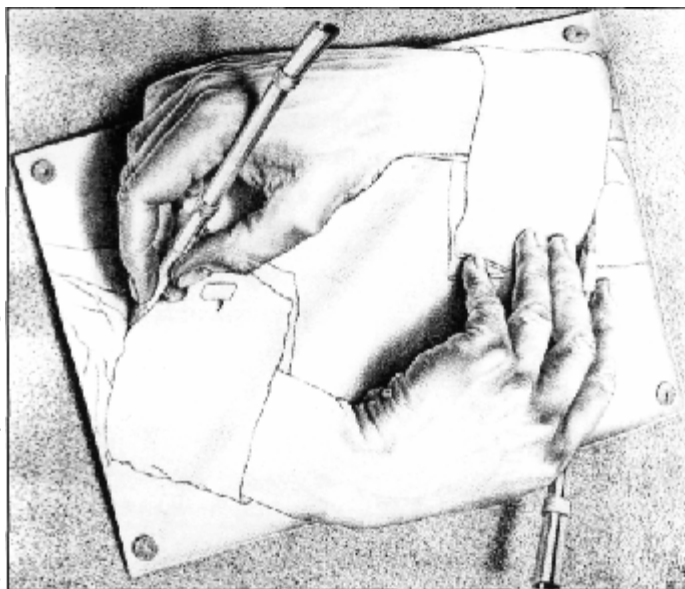
ПЛОСКОСТЬ БЕЗ ПРОСТРАНСТВА. Теперь приведем интересный пример изображения, в котором ни один из указанных изобразительных признаков глубины не работает. Мы не можем решить, что на рисунке ближе, а что дальше. Поэтому он и воспринимается абсолютно плоским, чему помогает фактура бумаги (**илл. 65**).

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

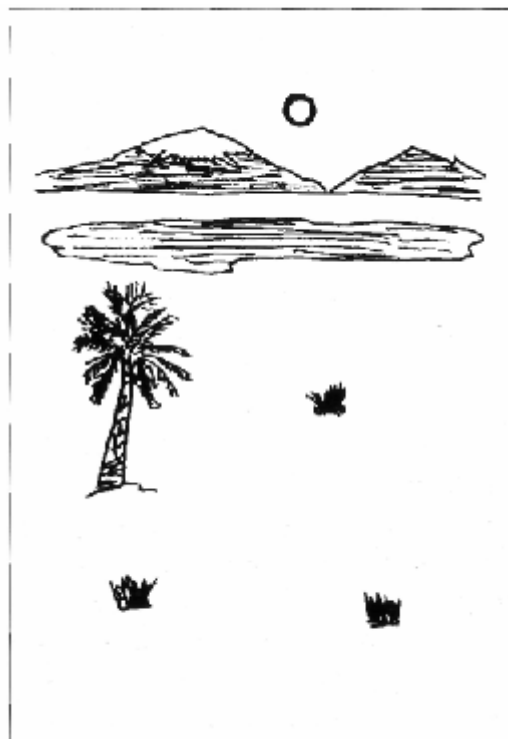
64. рисунок М. К. Эшера



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. Чаше 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.

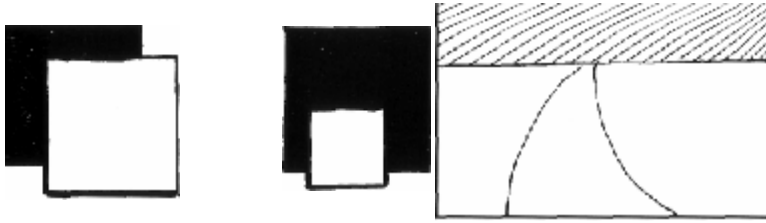
Треугольник белой стены своим острием уходит в глубину, и в то же самое время тонально воспринимается как фронтальная плоскость. Эти два его положения в пространстве зрительно существуют на равных основаниях. Такие несовпадения тональной и линейной перспективы встречаются довольно часто. (илл. 68; см.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

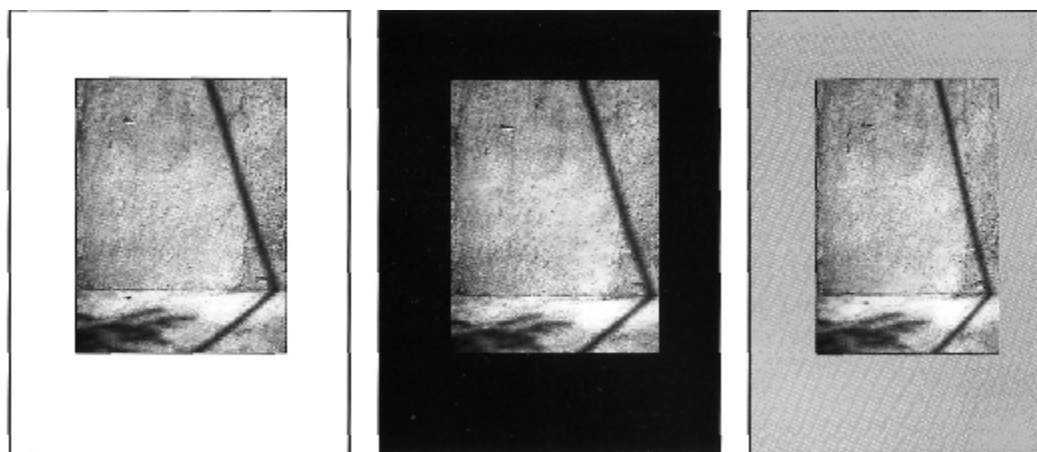
75. Виктор
Витман

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