

глава 3

РАВНОВЕСИЕ

ЗРИТЕЛЬНОЕ РАВНОВЕСИЕ. Достаточно одного взгляда на **илл. 95**, чтобы заключить - черный диск какой-то беспокойный, он плохо себя чувствует в этом положении, стремится перейти в другое, более спокойное, более приятное положение внутри квадрата (приятное не ему, конечно, а глазу).

Положение на **илл. 96** еще более беспокойное, теперь диск еще и как будто сжат, деформирован.

Важно отметить, что это умозаключение сделано без измерения линейкой, и вообще это не «мысль» ума, а «чувство» глаза, который мгновенно ощутил неправильность, напряженность взаимного расположения квадрата и диска.

«...Каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение. Иногда думают, что суждение - это монополия интеллекта. Но визуальное суждение не является результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальное суждение - это необходимые и непосредственные ингредиенты самого акта восприятия. Видение того, что диск смещен относительно центра, есть существенная, внутренне присущая часть зрительного процесса вообще» (*Р. Арнхейм, 4-24*).

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

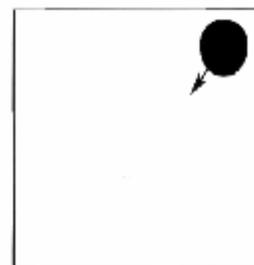
Центр квадрата - точка не обозначенная на чертеже, зато это часть его структуры, «хорошее» расположение здесь единственное - диск в центре квадрата (**илл. 97**). В центре все силы находятся в состоянии равновесия и диск, наконец, успокаивается. Определить это положение можно двумя способами: двигать диск внутри квадрата или же квадрат (рамку) относительно диска.

Равновесие - устойчивое положение уединенной фигуры в раме - результат ее взаимодействия с этой рамой (**илл. 98**).

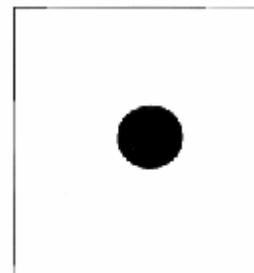
«Визуальная модель содержит в себе нечто большее, чем только элементы, регистрируемые сетчаткой глаз... каждая визуальная модель динамична» (*Р. Арнхейм, 4-27*).



95

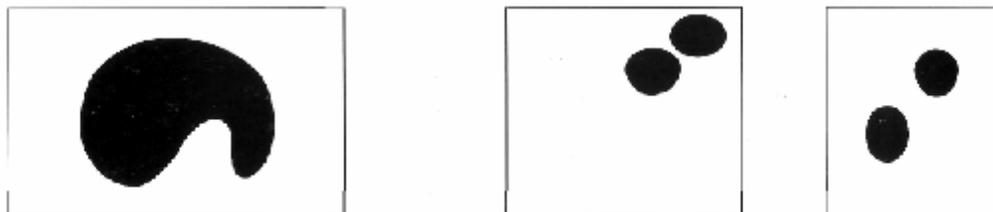


96



97

Если в квадрат поместить два диска (**илл. 99**), взаимодействовать будут не только сам квадрат и каждый из них, но и диски между собой. Можно найти положение рав-



98 - 100

новесия, как на **илл. 100**. Точно так же любые фигуры, помещенные в рамку, взаимодействуют не только между собой, но и с рамкой.

Все компоненты в рамке должны быть распределены таким образом, чтобы в результате достигался эффект равновесия. Хотя, конечно, и это правило не универсально, в каких-то случаях мы сознательно нарушаем зрительное равновесие, чтобы добиться определенного эффекта.

Отсутствие равновесия воспринимается как конфликт, равновесие - снятие этого конфликта, примирение перцептивных сил.

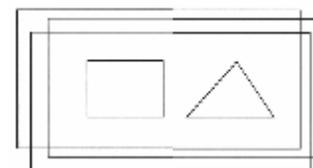
Равновесие - взаимодействие двух или нескольких компонентов с рамкой. Это означает две вещи. Во-первых, если рамки нет и фигуры расположены на бесконечной плоскости, говорить о равновесии бессмысленно. И, во-вторых, сочетание фигур будет уравновешенным при одном положении рамки и не будет при другом.

Перемещая достаточно большую рамку по горизонтали, мы добиваемся равновесия расположения фигур в рамке вдоль горизонтальной оси (**илл. 101**).

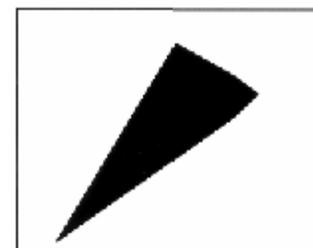
Положение отдельной фигуры может быть неустойчивым, она стремится перевернуться, опрокинуться, двигаться вниз по направлению гравитационных сил. Но это неустойчивость физическая, буквальная, она не имеет отношения к нашему пониманию зрительного равновесия. Пример фигуры, которая не устойчива, но, тем не менее, зрительно уравновешена при данном положении рамки (**илл. 102**).

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

Стремление к равновесию вызывается нашим неосознанным желанием обнаружить в компоновке фигур определенную организацию, необходимую для комфортного восприятия, организацию ясную и прежде всего устойчивую, то есть не случайную.

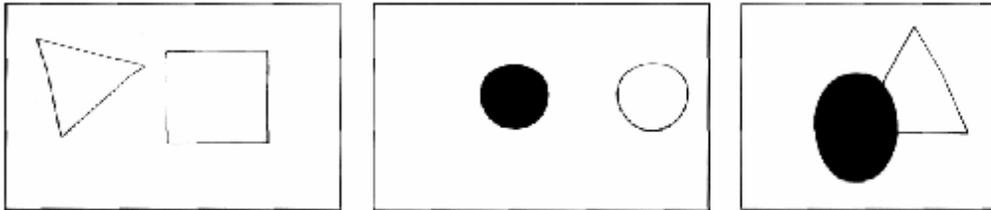


101



102

Компоненты закреплены на своих местах, ни один не выказывает желания изменить свое положение на более стабильное, это и есть необходимое глазу равновесие.



103 - 105

Причем равновесие - только первый шаг к такой организации, компоненты могут быть лишены какой-либо согласованности, единства. Но тем не менее и их требуется уравновесить (илл. 103).

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

Ну, а в случае компоновки из разных по форме, тону или размерам компонентов равновесие - единственное средство хоть как-то ее упорядочить, чтобы она приобрела устойчивость, не казалась случайным сочетанием несоединимых компонентов и могла существовать в рамке как законченное целое (илл. 104).

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

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

Как и физическое тело, всякая имеющая границы визуальная форма (одна фигура или сочетание фигур) обладает центром тяжести, его можно определить, передвигая рамку относительно указанной формы до совпадения ее центра тяжести с центром рамки. Это и обеспечит равновесие формы в рамке (илл. 105).

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

В редких случаях, когда равновесие имеет место одновременно по двум осям, горизонтальной и вертикальной (и когда других указаний на низ и верх - неба или земли нет), компоновка одинаково устойчива во всех своих положениях. Такую картину или фотографию можно повесить на стену как угодно: вверх ногами или боком. Это могут быть какая-нибудь абстрактная картина или же снимок, сделанный с верхней точки.

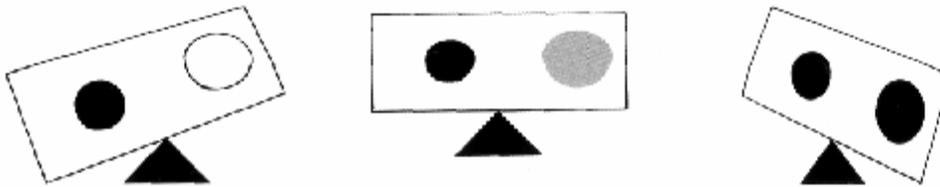
ЗРИТЕЛЬНЫЙ ВЕС. Для равновесия важны зрительно воспринимаемые факторы: цвет, размер, положение, важность - все это объединено в одном понятии «зрительный вес».

Вес компонента возрастает пропорционально его расстоянию от центра равновесия (илл. 106). Это напоминает правило рычага, известное из физики.

Так что при определении равновесия рисунка или фотографии можно облегчить себе задачу: вырезать из бумаги черный треугольник и приложить его к рамке в середине ее нижней стороны. Тогда у нас действительно получится какое-то подобие весов, на которых мы взвесим две половинки изображения, левую и правую (илл. 107 - 109).



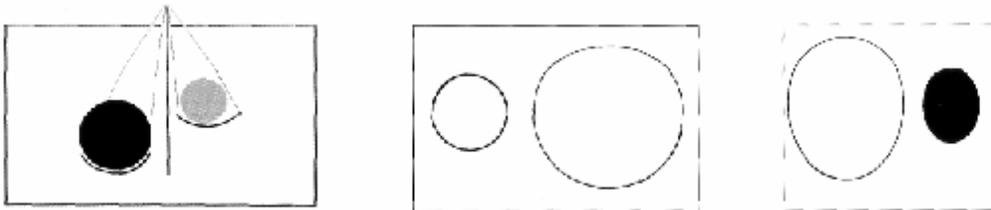
106



107 - 109

Можно применить правило рычага к глубине пространства: чем дальше в пространстве расположены предметы, тем больший вес они имеют (илл. 110).

При прочих равных условиях предмет больших размеров будет выглядеть тяжелее, светлый - легче, чем темный, а прозрачный еще легче. Красный цвет тяжелее голу-

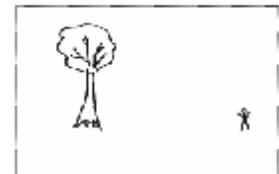


110 - 112

бого, яркие цвета тяжелее темных (илл. 111, 112). Но и это еще не все, зрительный вес зависит от того, что мы называем важностью изображенного предмета.

Зрительный вес значительно отличается от реального - маленькая фигура человека может уравновесить большой дом, зрительный вес многократно увеличивается с учетом нашего интереса к определенной фигуре или детали, с ее смысловой нагрузкой (илл. 113).

Компонент, находящийся в центре композиции, имеет большую важность, но вес меньший, нежели компонент на периферии. Вес компонента в верхней части композиции больше того, что помещен снизу, а компонент, помещенный справа, имеет



113



114 - 118

большой вес, чем компонент в левой части. Изолированный компонент весит больше, на вес оказывают влияние форма и ориентация компонентов, их компактность. Если в группе людей, одетых в белое, появляется некто в черном, именно он по контрасту с окружением имеет преимущественный вес и значимость.

В компоновке с двумя кругами один режется рамкой. И хотя мы хорошо представляем себе его истинные размеры, равновесие определяется не ими, а только той его частью, которая находится внутри рамки (**илл. 114**).

Вырезанная часть большого круга слишком мала, а потом велика (**илл. 115, 116**).

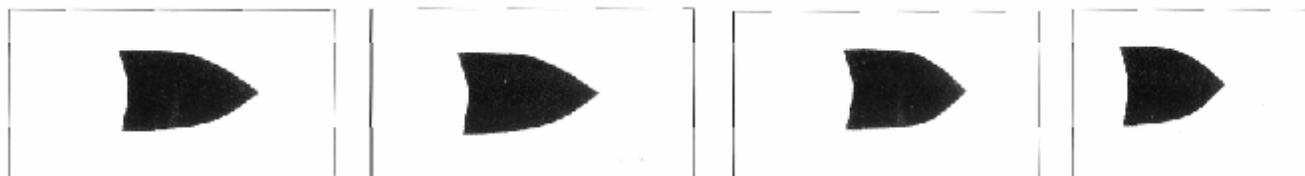
Верхний круг неустойчив, ему тесно в углу, он стремится сдвинуться вниз по диагонали. Пустая центральная часть в рамке вызывает зрительное напряжение (**илл. 117**).

Но вот равновесие достигнуто, и конфликт устранен (**илл. 118**).

* * *

Еще один важный для равновесия элемент - направленность. Вытянутая форма имеет определенное направление, если она закреплена в точке опоры или одной своей стороной касается рамки. Иногда в самой форме имеется преимущественное направление - как в треугольнике, конусе, пирамиде (**илл. 119, 120**).

Направление имеют, например, ветка дерева или дерево целиком. Самое «сильное» направление - объект в движении, а также указующий жест руки или направление



взгляда. Уравновесить такой направленный, динамичный элемент можно только

119 - 122

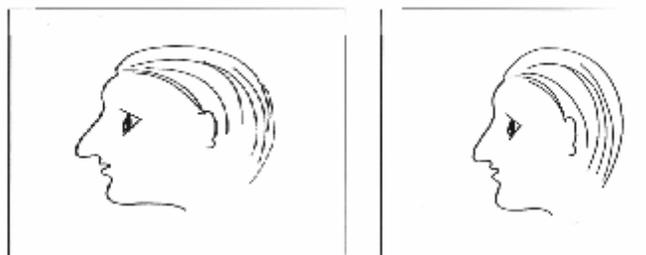
пустым пространством с той стороны, куда он направлен (илл. 121,122 и 123,124). Это пространство каким-то образом уравнивает, успокаивает возникшее напряжение.

Таким образом, в отдельных случаях мы нарушаем равновесие буквальное (центральное положение фигуры или группы фигур в рамке), чтобы... добиться равновесия.

Главная задача, которую должен был решить фотограф, komponуя этот снимок, - равновесие черных масс (илл. 125).

НЕОБХОДИМОСТЬ РАВНОВЕСИЯ. Очевидно, что стремление к равновесию, к сдерживанию взаимоисключающих сил или желаний заложено в самом человеке. У художника это чувство особенно обострено и поэтому равновесие является одним из основных средств гармонизации формы. Равновесие усиливает простоту и ясность композиции.

«...Равновесие - это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, как, например, загнанный в лузу бильярдный шар. Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом композиция выглядит „нуждающейся“ во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. (...) Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия. Временная неопределенность дает повод для болезненного ощущения остановленного времени» (Р. Арнхейм, 4-34).



123, 124

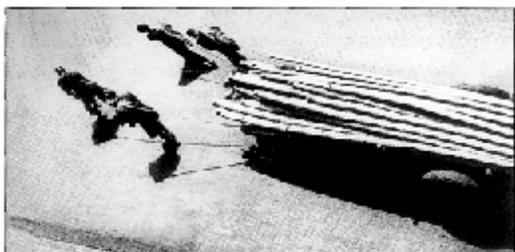


125. Берг Штери

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

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

Отметим еще раз, что в отдельных случаях мы осознанно отказываемся от равновесия ради выразительности (**илл. 125, 126**). В оригинальной фотографии равновесия, конечно, нет. Однако убрав массивную тень справа, мы лишим снимок этот главного его достоинства - ощущения тяжести повозки, которую везут эти люди.



126. Цанг И. Куан



127

глава 4

СИММЕТРИЯ

СИММЕТРИЯ ПОЛНАЯ И СВОБОДНАЯ. Предельный случай равновесия - полная симметрия, когда одна половина формы является зеркальным отражением другой. Такая организация сокращает количество воспринимаемой информации ровно вдвое: стоит взглянуть на одну часть изображения, и мы будем в точности знать, что и как располагается в другой.

Отношение к полной, зеркальной, симметрии самое разное - как к вульгарному отсутствию вкуса, связи с тиранией или извращению, а иногда как к той единственной идее, с которой «человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» (*Г. Вейль, 8-37*).

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

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

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

Если же понимать симметрию широко, как сочетание симметрии в расположении и асимметрии в деталях, такого рода композиции, наверное, составляют большинство. Стремление к симметрии заложено уже в самом горизонтальном формате кадра (большинство фотографий горизонтально). Необходимо уравновесить правую и левую части композиции, ее «крылья», часто они в большей или меньшей степени действительно похожи. Естественно, что в сочетании симметрия - асимметрия роль организующего начала остается за симметрией.

КОМПОЗИЦИЯ ВЕСЫ. Начинающий фотограф помещает главное в центр кадра и более ни о чем не заботится. Когда возникает желание расположить главный объект асимметрично, ближе к краю кадра, тут же хочется чем-то уравновесить его в другой

части по принципу «что-то слева - что-то справа». Наверное, 90 из 100 снимков делаются в такой компоновке. И здесь масса возможностей - от полного формализма «человек справа, столб слева» до очень гармоничных и содержательных сочетаний, все зависит от вкуса фотографа и обстоятельств (илл. 128, 129; см. также с. 201).

Компоновку такого рода можно назвать Весы, она действительно их напоминает. Смысл Весов - установка на симметрию, сравнение, сопоставление двух крыльев.

Обычно это три выделенных элемента: два на периферии и один в центре. Причем разнесенные элементы справа и слева должны уравновешивать друг друга, в этом смысл Весов. Центральный элемент выполняет роль оси симметрии (илл. 130-132). Но он не обязателен, чаще встречаются Весы из двух выделенных элементов (илл. 133). Пример такой компоновки - разворот книги или журнала, осью симметрии в этом случае является линия сгиба.

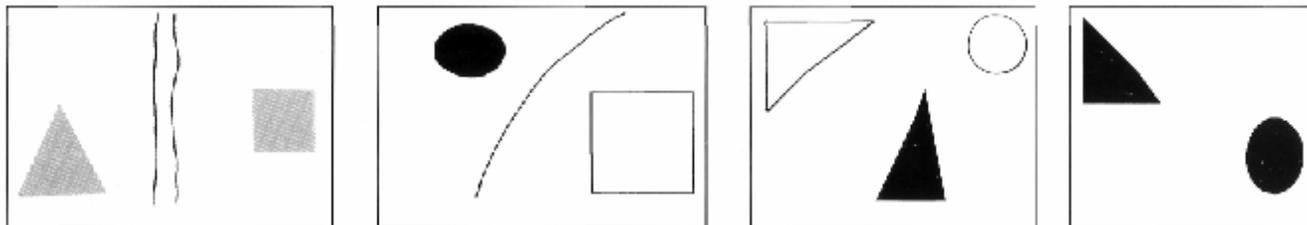
Более того, возможны Весы и с одним зрительным центром (илл. 134; см. также с. 76). В этом случае пространство слева, симметричное фигуре, полно значения, глаз особенно внимательно рассматривает его.



128



129. Андрей Турусов

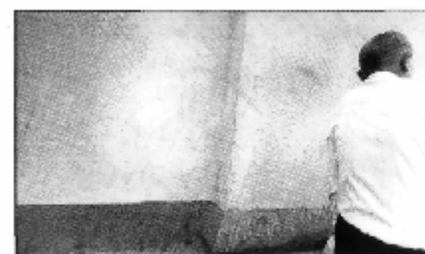


130 - 133

Остается заключить: главная особенность композиции типа Весы состоит в том, что это композиция аналитическая по своей сути, она заставляет глаз вновь и вновь сравнивать два периферийных компонента, отыскивать в них похожие и контрастные черты, а потом неизбежно перейти к смыслу такого сопоставления.

Если слева мужчина, а справа женщина, симметричная композиция Весы сравнивает их, оценивает и, в конце концов, знакомит (илл. 135).

По сути, Весы - это еще один случай группирования по положению. Две формы, симметрично расположенные относительно рамки кадра, связаны



134

изобразительно, а потому и по смыслу. Возможны Весы как изолированная часть в сложной композиции. Две симметричные фигуры образуют устойчивую группу.

Интересно, что композиции с неполной симметрией, почти симметричные, с большими или меньшими отклонениями от симметрии справа и слева наиболее красивы. Они не так сухи и безжизненны, как при зеркальной симметрии, но и не настолько беспокойны, как явно асимметричные. Почти симметричные композиции спокойны, движение и жизнь в них не на поверхности, а в глубине, они скрыты в нюансах. Глаз постепенно находит множество отличий, сравнивает и анализирует, проникает в смысл. Путешествие по такой картине - настоящее удовольствие. Пример: «Тайная вечеря» Леонардо. Вытянутый горизонтальный формат усиливает повествовательность композиции, это показ, но одновременно и рассказ (**илл. 136**).

Подобная композиция позволяет соединить порядок со свободой, закономерность и уравновешенность сочетать с непринужденностью, а кроме всего прочего подобная композиция предлагает нам игру в сбывшиеся и несбывшиеся ожидания. Когда сходятся столь полные противоположности, как симметрия и асимметрия, такое сочетание может родить или полного уroda, или нечто прекрасное (**илл. 137**; см. также с.281).

* * *

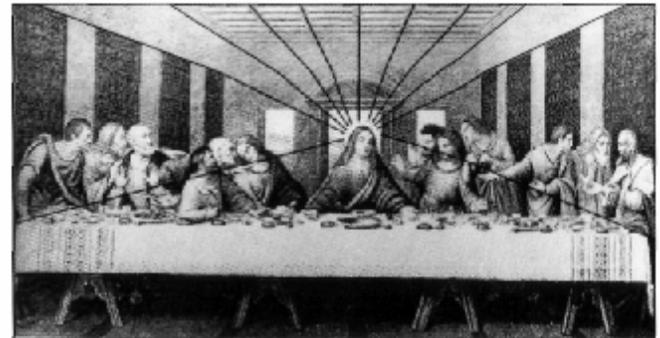
Композиция на **илл. 138** частично асимметричная. Два верхних круга смещены немного влево, уравновешивающий их нижний - вправо. Выразительные очертания контрформы повторяются справа и слева. Полностью симметричная композиция суха и безжизненна (**илл. 139**).

* * *

На **илл. 140** изображен монах с одной из картин Сезанна. Полная симметрия верхней части картины - голова,



135



136



137

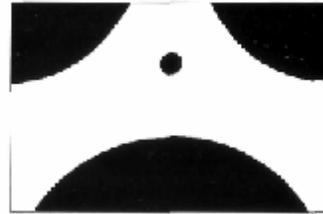
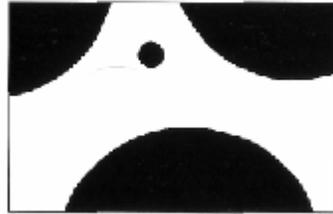
лицо, плечи, крест на груди - вступает в сильный конфликт с асимметричным положением рук, они кажутся беспокойными, полными энергии.

ПРОБЛЕМА ЛЕВОГО И ПРАВОГО.

Левая и правая части изобразительной плоскости неравноценны. Если рассматривать картину в зеркальном отражении, прекрасная в оригинале композиция может оказаться просто неудовлетворительной, а помимо этого теряется ее значение. Перед вами прорись с картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» и ее зеркальное отражение (илл. 141, 142). Равновесие в картине нарушилось; чтобы его восстановить, пришлось уменьшить зрительный вес фигуры справа (илл. 143).

То же самое происходит и в случае зеркального отражения фотографии. Вход в лабиринт стал выходом из него (илл. 144, 145).

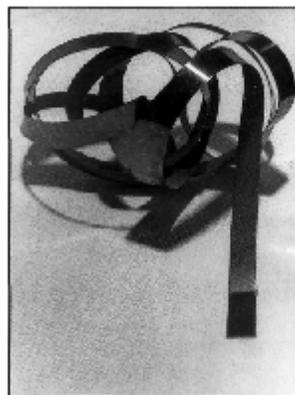
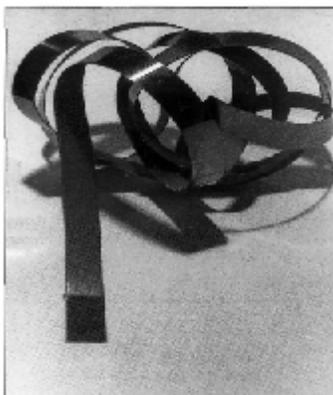
Уравновешенная компоновка в зеркальном отражении выглядит совершенно не уравновешенной (146,147),



138, 139 140



141 - 143



144, 145

пустое пространство справа раздражает глаз (илл. 148, 149; см. также с. 116).

Причина явления не известна. Обычно это связывают с европейским порядком чтения слева направо. Однако ставились опыты с людьми, читающими как справа налево, так и сверху вниз, и даже с людьми, не умеющими читать. Восприятие не менялось. Другое объяснение - асимметрия мозга, предмет справа мы «видим» левым полушарием мозга, а слева - правым, каждый из двух глаз соединен со своим полушарием.

Два слова написаны справа налево, попробуйте прочесть их. В первом случае сделать это довольно трудно, приходится преодолевать сопротивление глаза, упорно читающего слева направо. А во втором - значительно легче, последняя буква зрительно выделена, глаз сразу попадает в конец слова и, возвращаясь назад в начало строки, автоматически читает слово в обратном порядке (илл. 150, 151).

Так что «ужасную» привычку глаза можно победить даже при чтении текста. Что же говорить о картине или фотографии, в которой центр внимания мо-



146, 147



148, 149

жет быть расположен справа, с него и будет начинаться «чтение». Порядок восприятия картины определяется только композицией и ничем иным.



152, 153

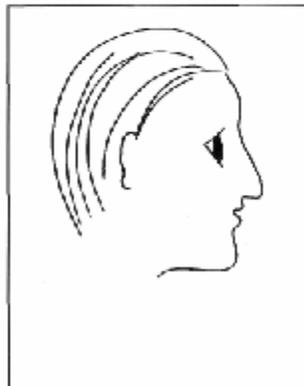
Если же в композиции никаких указаний на этот счет нет, глаз двигается в привычном направлении, что естественно. Картина без активных центров внимания становится текстом и читается как текст.

Неравноценность левого и правого в картине остается, но «чтение» ее слева направо не обязательно. Не привычный порядок чтения слева направо определяет путь глаза по картине, а композиция и только композиция.

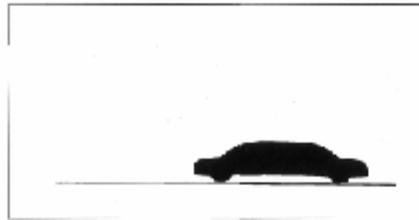
Какова бы ни была причина различий в восприятии левого и правого, эффект имеет место, и эффект сильнейший. Психологи говорят даже, что зритель отождествляет себя с левой стороной, зато то, что происходит в правой части, имеет особую важность. В. Кандинский сравнивал левую часть картины с далью, а правую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

Обычно в правую часть мы попадаем в конце путешествия глаза, поэтому какая-то значащая деталь в правой части завершает восприятие, появляется неожиданно и на этом можно построить целый рассказ. Поэтому, если вы хотите спрятать что-нибудь до времени, «прячьте» это в правой части кадра (илл. 152; см. также с. 99).

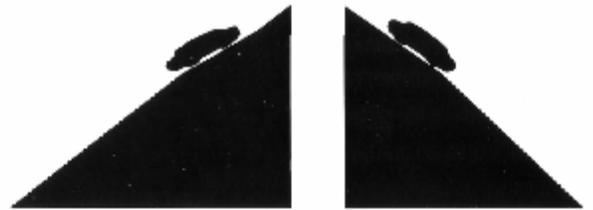
Однако зеркальный вариант снимка с шариком теряет смысл. Рука с пистолетом не спрятана, как раньше.



154, 155



156



157 - 158

Но содержание фотографии именно в неожиданности ее появления (**илл. 153**).

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

И еще один интересный феномен левого и правого: портрет человека в профиль. В одном случае он открыт и смотрит нам в лицо, а в другом - отвернулся (**илл. 154, 155**). Действительно похоже, что маленький зритель слева в углу смотрит на портрет сбоку, таким образом он видит в первом случае лицо в фас, а во втором - затылок.

Или другой пример. Куда движется машина на **илл. 156**. Большинство отвечают - направо, меньшая часть - налево или на нас.

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

ПРОБЛЕМА ДИАГОНАЛИ. С неравноценным восприятием левого и правого связан еще один феномен композиции. Диагональ, идущую из левого нижнего угла в правый верхний, называют восходящей, или диагональю подъема, а диагональ из левого верхнего угла в правый нижний -



159. Анатолий Черей



160. Гунар Бюнде

соответственно нисходящей, или диагональю спуска. Иногда говорят о диагонали «борьбы» и противоположной ей диагонали «ухода».

Первая машина (илл. 157) зрительно поднимается в гору (ее подталкивает движение глаз), а вторая - скатывается вниз (илл. 158).

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

Полная симметрия выражает максимальную стабильность и покой, статику, зато композиция с выраженной асимметрией наоборот полна энергии и движения. Недаром большинство таких композиций диагональные, а диагональ — одна из самых активных, динамичных линий в кадре, она организует движение, она сама движение (илл. 159, см. также с. 143; илл. 160, см. также с. 248).

* * *

Можно рассмотреть как пример известную картину В. Сурикова «Боярыня Морозова». Суриков, как известно, пришел довольно широкую полосу холста снизу и только тогда сани «пошли». Здесь важен был след от саней на переднем плане (илл. 161).

Так вот, в зеркальном отражении вместо затрудненного движения саней на картине мы получим более быстрое и легкое по восходящей диагонали (илл. 162). Но, кроме того, меняется и смысл картины. Так, сильная связь поднятой руки боярыни и двуперстия юродивого справа будет читаться в другом порядке, группы сочувствующих и противников поменяются местами.



161. «Боярыня Морозова»



162. Зеркальная копия

глава 5

СВЯЗИ КАК ЯЗЫК

ИКОНИЧЕСКИЕ И ДРУГИЕ ЗНАКИ. В разные годы были предприняты многочисленные попытки исследовать язык изображения методами семиотики, выделить элементарные знаки этого языка. В изобразительном искусстве это линия, форма, цветовое пятно и прочее; в фотографии предлагались зерно и пятно как скопление зерен или же среди деталей в кадре пытались отыскать подлежащее, сказуемое и т.д. С XVI века известно сочинение В. Хогарта, в котором он предлагал формулу красоты, S-образную линию. Попытки эти успехом не увенчались, художники рисуют, не зная собственного языка, а фотографы - фотографируют.

И все же можно говорить о знаковой природе изображения, но в другом аспекте. На фотографии мы видим множество предметов: это люди, животные, дома, деревья, облака и так далее. Причем это не точные копии предметов реального мира и тем более не сами эти предметы, как считали многие исследователи, а всего лишь их знаки, иногда узнаваемые и даже слишком подробные, а иногда только слегка намеченные и совершенно непохожие (**илл. 163**).

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

Фотографическое изображение состоит из знаков-посредников между предметом и смыслом. Изобразительный знак сам по себе — это какая-то плоская фигура:

- знак отсылает нас к обозначаемому им объекту реальности (с его буквальным на значением);

- вместе с тем, знак этот (вернее - означаемое им) имеет более широкий смысл,

значение. Оно заключено в нашем сознании, памяти. Знак всегда указывает на нечто большее, чем на самую себя. Это некое понятие, представление, содержащееся в изображенном объекте, факте, явлении. (Капля на щеке, обручальное кольцо, широко раскрытые глаза, поцелуй, рукопожатие - все эти знаки-изображения имеют большой

спектр значений, а, кроме того, мы интерпретируем их в зависимости от контекста);

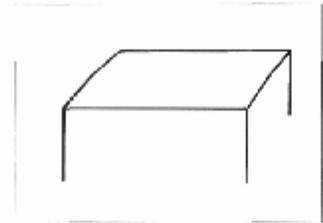
- знак может иметь собственную выразительность как форма, то есть интонацию, эмоциональную окраску. И это существенным образом влияет на его интерпретацию.



163

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

Для нас наибольший интерес представляют иконические знаки (icon - изображение). Они изображают (условно или подробно) какой-то реальный объект, факт, явление. Важнейшая функция иконического знака — функция названия, знак называет объект, который изображает, отсылает нас к его содержанию и назначению (от изображения мы переходим к слову), но, вместе с тем, может рассматриваться и отвлеченно, как плоская фигура или форма. Иконический знак на **илл. 164** не только параллелограмм и три отрезка прямых. Мы распознаем в этом знаке стол, причем мысленно видим его целиком, во всех проекциях. Это стол, так сказать, в самом общем виде, идея стола.



164

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

Иконический знак (знак-изображение) обозначает двух людей, которые касаются друг друга, или обнимаются, или целуются, или только смотрят друг на друга. Но значение этого знака имеет бесчисленное число вариантов - как касаются, как обнимаются, как целуются и как смотрят. То есть все дело в этом *как*: робко, стыдливо, страстно, по-дружески и прочее. Об этом мы судим по нюансам изображения.



165 - 168



Таким образом, значение иконического знака не равно означаемому факту, в каждом конкретном случае интерпретация такого простого события будет иметь свой смысл, свой неповторимый оттенок, часто не совпадающий со смыслом, воспринимаемым в реальности (**илл. 165-168**, см. также с. 100, 204, 263).

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

Но зато можно исследовать язык тех отношений и взаимодействий, которые происходят на изобразительном уровне. То есть содержание фотографии складывается из содержимого того явления или факта, которые на фотографии изображены, и содержания, которое выражает форма изображения, если, конечно, она организована и содержательна (что бывает не так часто).

* * *

Голого человека ловят на поле во время соревнований. Забавная ситуация, все, кто имели при себе камеру, конечно, не удержались и сняли ее. Вот перед нами один из таких снимков (**илл. 169**).

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

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

Но и этого мало. Если рассмотреть нижнюю часть кадра, мы увидим выразительную картину, составленную из ног персонажей (**илл. 170**). Не слишком ли много случайностей для одной фотографии! Или фотограф увидел и оценил все это в один момент? Вряд ли.

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



169. Жан Бредшоу

вырвало этот уникальный момент из контекста времени, зафиксировала тот парадоксальный смысл, о котором идет речь.

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

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

Изображение значительно отличается от изображаемого, во многих случаях оно обладает своей выразительностью и своим собственным смыслом (170; см. также с. 160).



170

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И СМЫСЛОВЫЕ СВЯЗИ. Необходимо подчеркнуть - мы не ставим себе целью создание языка фотографии в семиотическом плане, то есть создание словаря элементарных знаков и правил грамматики - образования из этих знаков новых, более сложных. Наверное, это невозможно. Точно так же невозможно сократить всевозможные случаи соединения знаков, образования самостоятельных «фраз» из этих знаков до некоторого количества универсальных правил. Если, конечно, не сводить все богатство человеческих отношений к языку жестов или языку цветов (красный - сила и страсть, белый - невинность).

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

Однако мы можем рассматривать некоторые закономерности этого гипотетического языка - принцип образования иконических знаков, а также возникновение в изображении соединений из двух и более иконических знаков, которые и являются носителями смысла и представляют собой изобразительные высказывания.

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

* * *

Возникающая в изображении сильная связь двух иконических знаков (белых форм) приводит к связи обозначаемых объектов реальности (илл. 171; см. также с. 286).

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

И после этого, возвращаясь к портрету женщины на витрине и реальному мужчине перед ней, мы непременно перенесем этот абстрактный смысл на наших персонажей. Самая поверхностная ассоциация - две фигуры как бы соединяются в одну за счет близости белых форм.

А в следующей фотографии знаки-изображения связаны общими очертаниями, но контрастны по тону, и в этом конфликте также можно обнаружить содержание (**илл. 172**; см. также с. 203).

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

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

В первом уровне изображения заключена фабула, а первый и второй уровни совместно выражают сюжет, который развертывается* в определенной последовательности и раскрывает истинное содержание изображения. Фабула - это то, что происходило на самом деле (фиксация деталей, событий и действующих лиц), а сюжет - это то, как воспримет происходящее зритель. «Он целует ее» или «они идут по улице» - это фабула, а сюжет, как и содержание, имеет в этом случае бесчисленное число возможностей, ибо зависит от способа изображения, а это и есть как.



171



172

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

Но и обратный перевод невозможен, все равно классическое «Мама мыла Машу» не адекватно изображению «Мама моет девочку», если в изображении этом нет аналога созвучию *ма - мы - ма* и еще многого, что содержится в этой простой фразе.

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

Возможно, облако на фотографии будет похоже на дерево (оно и в реальности было похоже, но всего на один момент), а на переднем плане - яблоня в цвету (и она взята из реальности). Но связь облако + яблоня** появляется именно в изображении. Эта связь содержательна, она вызвана подобием иконических знаков, что приводит в конечном итоге к ассоциативной связи облако на небе, как дерево + дерево на земле, как облако. Может быть, эта идея и привлекла фотографа.

* * *

Содержание фотографии не исчерпывается фабулой «женщина сидит на лавочке, мимо проходит мужчина», здесь важно не *что*, а *как*. На

Сюжет действительно разворачивается в нашем сознании, пока глаз, переходя от одной детали к другой, не проникнет в смысл. Пускай это время, время восприятия изображения, очень мало, оно все же реально. Восприятие - это совместная работа глаза, сначала глаза и потом ума. Глаз делает свою работу, а ум - свою. А композиция - программа восприятия изображения.

** Два подчеркнутых слова или словосочетания и знак «+» - обозначение изобразительной или смысловой связи.



173. Юрий Теуш

снимке есть некая связь между нашими героями (вернее между их иконическими знаками), зрительно мы ее ощущаем (**илл. 173**; см. также с. 152).

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

Фотограф запечатлел именно тот момент, который дарит нам новый, неожиданный смысл. Она сидит, он проходит. Да он уже давно прошел и даже не посмотрел на нее, а мы все еще рассматриваем эту фотографию и ищем в ней то, чего, по всей видимости, в действительности не было.

Что же получается, фотография врет и ей нельзя верить? А документальность, а правдивость? Документальность в деталях, естественно, остается; остается и избыточность информации. Но фотографический «рассказ» весьма своеобразен.

Фотография больше умалчивает, чем говорит. Это напоминает один литературный казус. Когда писатель пишет «Вошла дама в черных перчатках» и больше ничего про даму не сказано, остается только гадать, было ли на ней надето что-либо еще, кроме этих перчаток.

У фотографии с этим «что-либо» как раз все в порядке, все подробности она описывает даже слишком дотошно, в этом ей нет равных. А вот со всем остальным плохо, потому что мы никогда не узнаем, как звали даму, что она сказала, когда вошла, и что с ней случится дальше, если будем искать ответы в самой фотографии и нигде больше.

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

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

В подавляющем своем большинстве фотография однозначна, как текст телеграммы. Но в некоторых случаях, а нам интересны именно они, фотография показывая одно, говорит совсем другое. Это известный принцип «один видим, два в уме».

Так что же это за случаи? А их всего два. Первый, когда само событие (ситуация) имеет подтекст и он просматривается сквозь поверхность фотографии. И второй, когда добавочный, несуществующий в реальности смысл проступает среди «веток» изображения, в его структуре. А это и есть та самая художественная форма, о которой много говорится в этой книге.

Три из четырех последних примеров - это фотографии с элементами художественности. Иконические знаки-изображения выразительны как отвлеченные формы и, с другой стороны, они взаимодействуют друг с другом. И это изобразительное взаимодействие трансформируется в нашем сознании в смысловое.

Вот мы и нашли, откуда берется вторая единица смысла (два в уме, а видим всего один).

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

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

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

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

СВЯЗИ КАК РИФМЫ. Фотографию обычно упрекают в том, что она всего-навсего протокольная копия реальности, сделанная бездушной камерой, что она, де способна зафиксировать только то, что случилось, но никоим образом не то, что могло бы случиться. То есть, если этому верить, вымысел и фантазия в фотографии невозможны.

Однако это совсем не так. Разрыв между содержанием изображения и изображаемого так же велик, как разрыв между описанием случая из жизни и рассказом или стихотворением, написанными по этому поводу. То есть вымысел и фантазия в фотографии достижимы.

Существование зрительной связи между двумя иконическими знаками более всего сближает фотографию и поэзию. «Что такое поэзия? А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут

выражать новую тайну всякий раз, когда их произнесут», - сказал Ф. Гарсиа Лорка (26-609).

Это подобно поэтической строфе, когда созвучие между двумя выделенными словами приводит к взаимодействию всех оттенков их значений и смыслов. («Звук уснул» у Ф. Тютчева. Три раза повторенное «у» соединяет два, казалось бы, несовместимых по смыслу слова гораздо сильнее, чем любая другая, не звуковая связь).

Так и хороший фотограф часто рифмует совершенно несопоставимые, несоединимые вещи и понятия. (Облако-дерево и дерево-облако, в этом есть немного от поэзии. Жаль только, что в переводе с изобразительного языка это не так убедительно, ибо в словах «облако» и «дерево» нет силы поэтического созвучия.)

«Основой всего является поэзия. Многие фотографы носятся с какими-то странным и нелепыми изображениями, думая, что это и есть поэзия. Ничуть не бывало. Поэзия включает в себя обычно два элемента, вступающие в противоречие, и между ними вспыхивает искра. Но она появляется лишь изредка и ее трудно подстеречь. Это то же самое, как если бы человек подстерегал вдохновение, оно приходит само, когда человек живет полной, обогащающей его жизнью» (А. Картье-Брессон, 53).

Интересно, что Лорка и Брессон говорят о двух - и не более - словах или элементах. То есть связи всего двух элементов достаточно для возникновения поэтического смысла.

*На голый ветке Ворон
сидит одиноко.
Осенний ветер.
(Басе, Япония, XVII век)*

Вот тот единственный язык, на котором только и можно передать содержание хорошей фотографии. А может, так и надо фотографировать? Конечно, но сначала надо научиться так видеть.

А вот мнение художника. «Кроме того, по аналогии с поэзией нужно указать на нечто вроде рифмы, когда через подобие одна форма похожа на другую и они перекликаются» (В. Фаворский, 33-86).

И еще это очень близко тому, что Л. Толстой называл «сцеплением мыслей». «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но и каждая мысль, выраженная словами, особо теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно

словами никак нельзя; а можно только посредственно - словами описывая образы, действия, положения» (40-268, 269).

Только в нашем случае «сцепление мыслей» осуществляется на уровне изображения сцеплением иконических знаков, а сами мысли возникают как результат такого изобразительного сцепления.

Видим мы в конечном счете не глазом, а мозгом, поэтому почти всегда видим не то, что видим, а что думаем. Это в жизни, а при восприятии изображения, той же фотографии с ее установкой на длительное и подробное рассматривание, мы, наоборот, думаем то, что видим.

* * *

Что общего между керамическим портретом на могильном памятнике и крышей машины? Ничего. Но на фотографии Л. Фрида эта связь отчетлива (белая табличка и белая крыша), хотя к какому-либо ассоциативному значению не сводится, она собирает изображение, организует порядок его восприятия и, в конце концов, опосредованно определяет его содержание (**илл. 174**; см. также с. 162).

Композиция представляет собой вариант Весов, крайние элементы - табличка с фотографией и крыша машины, в центре черные фигуры стариков.

Сильная изобразительная связь белая крыша + белая табличка задает смысловую: машина + могила и тем самым определяет цель прихода стариков на кладбище. Хотя на самом деле куда они идут, мы, конечно же, не знаем.

Вертикаль дерева возвращает глаз к машине, обход повторяется вновь и вновь. Изображение не отпускает нас, заставляет смотреть и думать.

Фотография А. Кертеша. Здесь главное - связь двух элементов, белой фигуры гимнаста и черной зрителя на мосту, она изобразительная и одновременно смысловая, вернее сначала изобразительная, а потом только становится смысловой (**илл. 175**). Была ли эта связь видимой в реальности? Только на один момент, и только в той точке в пространстве, которую занимал фотограф. То есть можно сказать, что такого сопоставления никто кроме него не видел и не представлял.

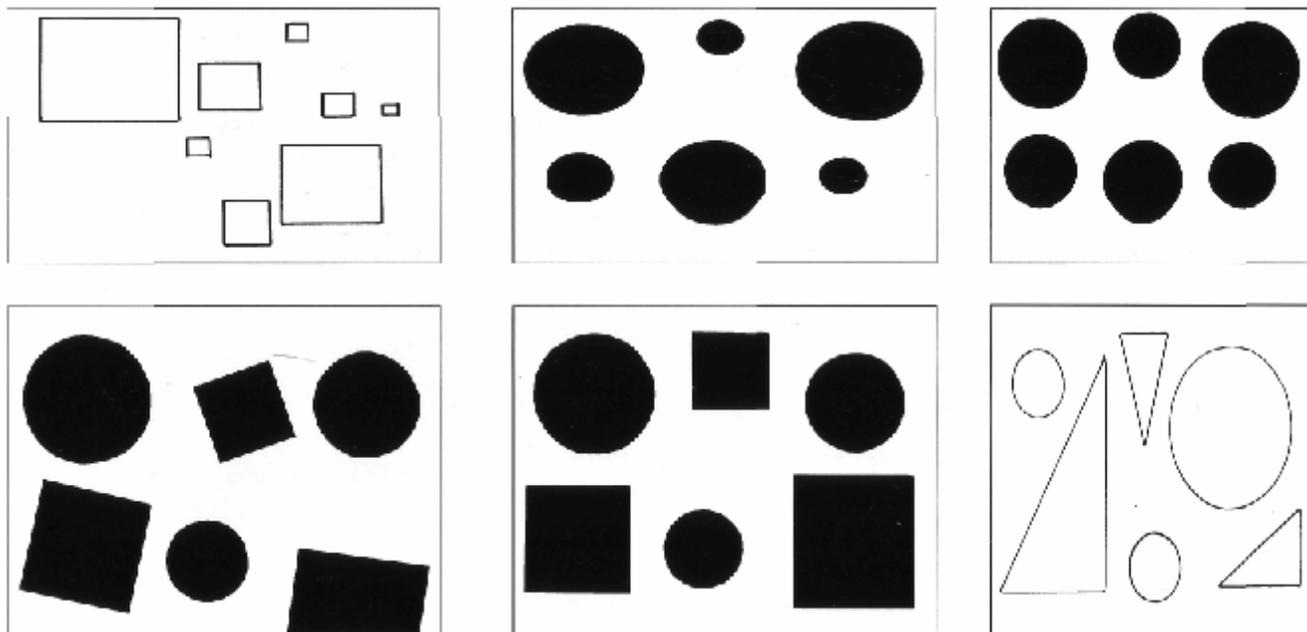
Сильная связь двух выделенных по контрасту с фоном фигур - белая фигура + черная фигура (симметрия, форма, общая вертикаль) и в то же самое время контраст между ними (ориентация, тональность) подчеркивают смысловую связь (контраст) между гимнастом и зрителем, что в конечном итоге определяет содержание снимка.



174. Леонард Фрид



175. Андре Кертеш



Смысловые, логические связи только обозначаются (их еще нужно раскрыть), изобразительные связи ощущаются непосредственно, они заданы, изображены (потому их и называют изобразительными).

Это как в языке - связь значений двух слов мы воспринимаем рассудком, а связь их звучаний эмоционально, потому что ощущаем (слышим) ее реально.

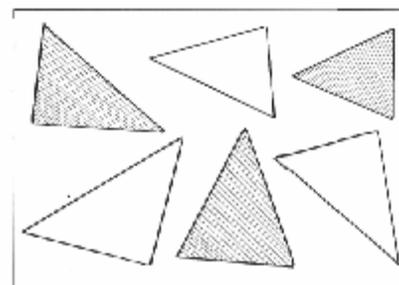
СВЯЗИ ПОДОБИЯ И КОНТРАСТА. Возникающие в изображении связи легче всего показать на простых геометрических формах, которые явным или неявным образом присутствуют в любом видимом объекте.

На **илл. 176** два больших квадрата связаны своими размерами (*подобие по размерам*). Они как бы «видят» только друг друга, не замечая остальных.

На **илл. 177** шесть кругов по той же причине образуют два треугольника.

Но вот отношение размеров изменилось, и зрительная связь окончательно распалась, она больше не существует (**илл. 178**).

Такая способность двух или нескольких фигур взаимодействовать, образовывать группу зависит от отношения их размеров, оно достаточно



176 177 178

179 180 181

182

свободное, не жестко заданное. Мы будем говорить о соизмеримости фигур*. Легче всего определить соизмеримость, найдя пограничную ситуацию, предел соизмеримости, когда группа начинает распадаться.

На **илл. 179** круги не смешиваются с квадратами, стремятся отойти от них и объединиться (*подобие на основе формы*).

Эффект еще больше, подобие между фигурами усиливается, фигуры более соизмеримы. Круги образуют свой треугольник, а квадраты - свой (**илл.180**).

Как видно из **илл. 181**, подобие по размерам - более сильная организация, чем подобие по форме. То есть даже далекие по форме фигуры могут иметь сильную связь.

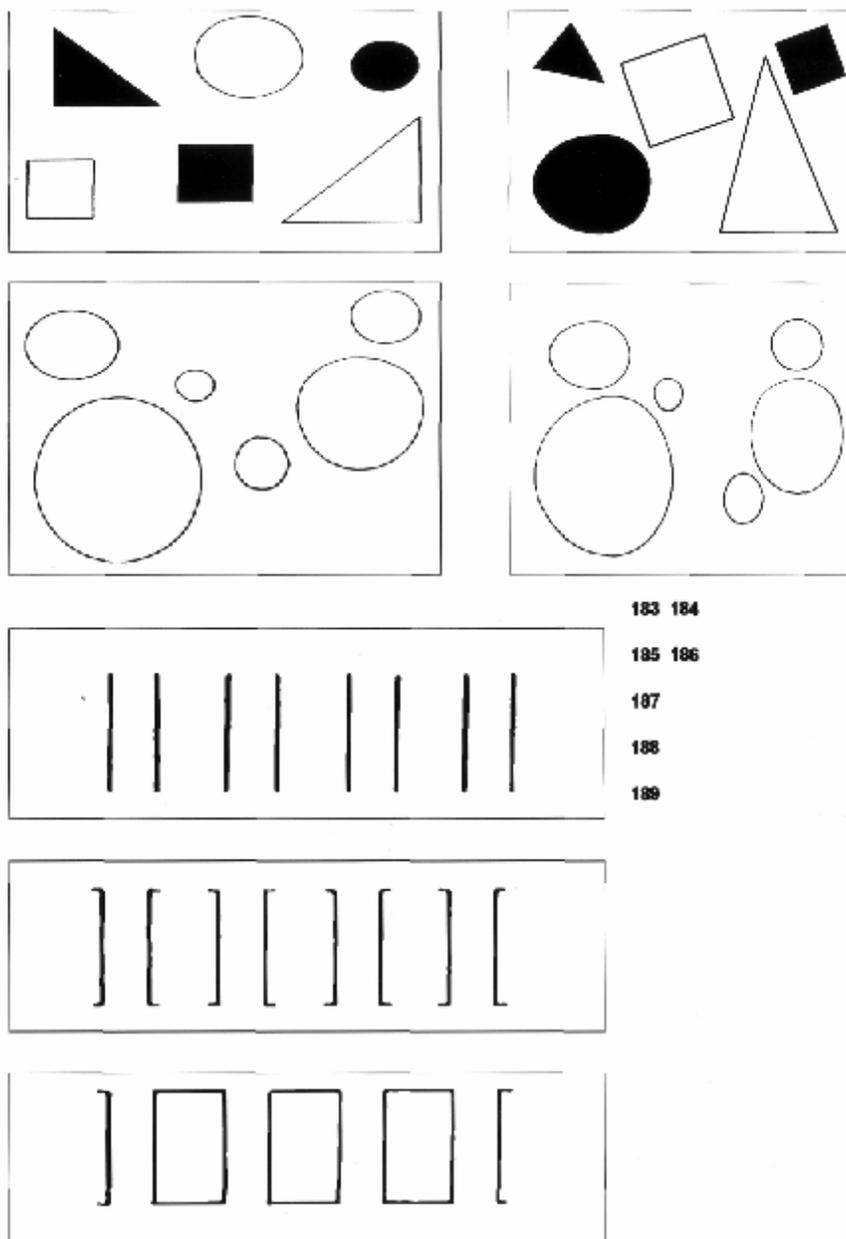
Подобие цвета и тона (илл. 182). Опять образуются две группы по три фигуры в каждой.

Подобие по тону (цвету) сильнее, чем подобие по форме (**илл. 183**). И сильнее, чем подобие по размерам (**илл. 184**).

Подобие по расположению (правило близости или родства). Вместо шести фигур мы получили две самостоятельные группы по три фигуры (**илл. 185,186**).

Две соседние линии связаны в одно целое, мы видим что-то вроде узких прямоугольников (**илл. 187**).

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



Промежуточное положение (**илл. 188**).

Теперь наоборот более отдаленные отрезки связаны в одно целое. Здесь мы видим широкие прямоугольники (**илл. 189**).

На **илл. 187** работает правило близости, а на **илл. 189** побеждает правило замкнутости.

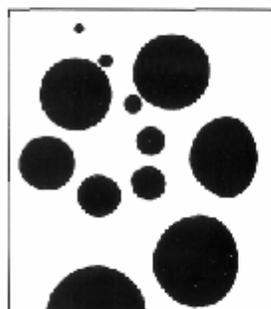
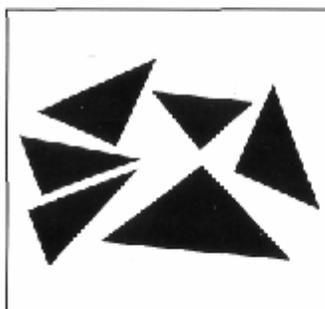
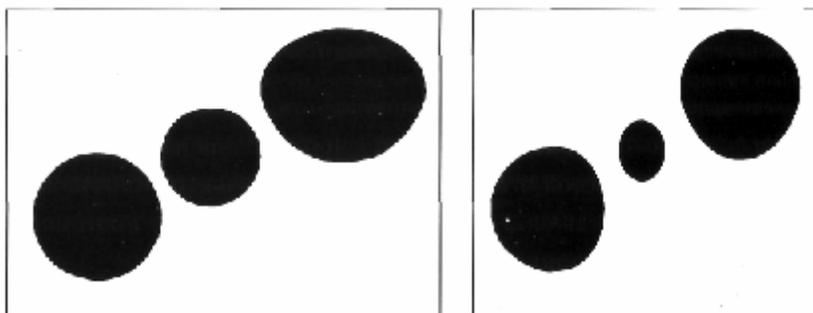
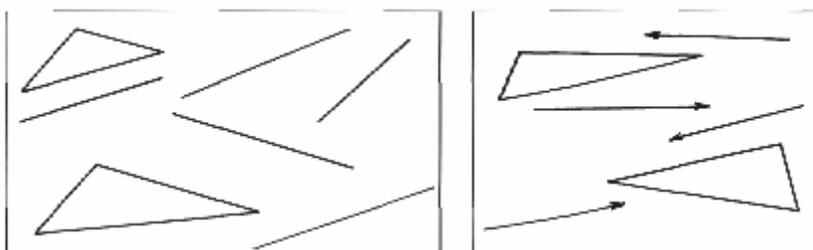
Подобие по ориентации (**илл. 190**).
Подобие по направлению движения (**илл. 191**).

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

* * *

Центральному кругу на **илл. 192** тесно, его притягивают два больших круга, он разрывается между ними. И все это потому, что все три круга соизмеримы и образуют устойчивую группу, а потому все они принадлежат одной плоскости. А маленький круг на **илл. 193** не соизмерим с большими кругами, он ушел в глубину, где ему свободно и легко.

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

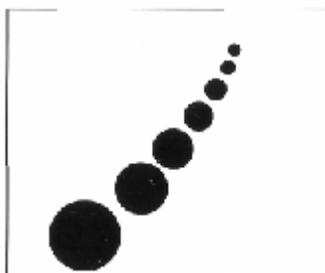


190 191

192 193

194 195

196 197



Симметричные формы объединяются в одно целое. Вообще симметрия - настолько сильный тип организации, что проникает практически в каждую структуру. Так, любые симметричные части большого ансамбля образует самостоятельные группы. Каждый из треугольников связан с симметричным ему (илл. 194).

Особого рода связь - группа элементов одной формы, с постепенно уменьшающимися размерами (илл. 195). Ряд элементов направлен всегда от большего к меньшему, это объясняется сильным перспективным эффектом движения от переднего плана в глубину. Такая группа характеризуется развитием. Вместе с тем она отличается тем, что фигуры, ее составляющие, в одной плоскости не лежат. В ряду соизмеримы два или три последовательных элемента. На илл. 196 первый и четвертый уже несоизмеримы.

Группирование может произойти по принципу осмысленности. Разрозненные детали собираются в одно целое, если целое представляет собой нечто узнаваемое (илл.197).

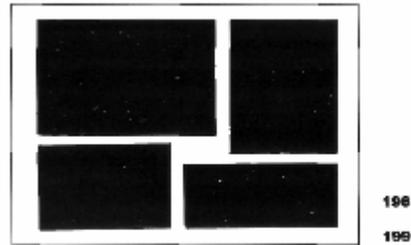
Простейший пример объединения в одну группу нескольких фигур - в целом они имеют очертания простой геометрической формы (илл. 198, 199).

Помимо этого в любой случайной форме (облака на небе) мы ищем и чаще всего находим знакомые образы (илл. 200).

КОНСТРУКТИВНЫЕ СВЯЗИ. В изображении как объединении множества деталей и фигур, форм и тоналностей, линий и цветов необходимо должны быть силы, которые зрительно соединяют весь ансамбль или его части в одно целое. Иначе он будет казаться случайным и ничего не означающим набором деталей. Эту объединяющую роль играют связи и взаимодействия. Связи организуют конструкцию изображения.

Понятие «конструкция» гораздо шире, чем «композиция». Всякая композиция непременно представляет собой конструкцию, но не всякая конструкция есть композиция. Так что наличие связей - условие необходимое, но недостаточное. А сами эти связи следует называть конструктивными.

Конструкция, логические и зрительные связи между деталями изображения необходимы для объединения этих деталей в единый ансамбль. Конструкция - это как бы план, схема будущей композиции, она требует



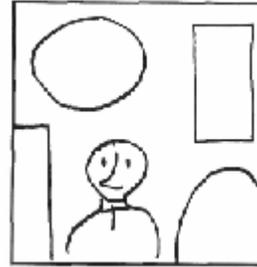
194
195



200

значительной доработки, прежде чем будут выполнены главные условия: целостность и завершенность такого объединения, гармония и единство всех его компонентов.

Р. Арнхейм указывает, что соединение фигур в группы особенно важно в «разбросанных композициях», для которых требуется объединение «более или менее изолированных элементов ритмично и нерегулярно расположенных по всей площади картины» (4-85). Чаще всего это ритмические композиции. Например, портрет человека в интерьере-



ре, когда стена позади человека заполнена всевозможными активными фигурами: картинами, фотографиями, книгами и т.д. (илл. 201, 202 - 203; см. также с. 188, 205).



Любое изображение буквально пронизано связями, которые образуются между иконическими знаками реальных предметов. Тем более изображение, ограниченное рамой. Такова фотография: рамка кадра вырезает некую часть реальности, сама по себе придает этой части, всем ее элементам и сочетаниям какую-то особую значимость.

Сразу следует оговориться - наличие большого числа связей не делает этот снимок (илл. 204) ни лучше, ни хуже, потому что связи эти никак не работают, они случайны, несодержательны и неконструктивны.

Изобразительные связи на снимке - это прежде всего выделенные яркостью белые фигуры, соизмеримые друг с другом: скатерть на столе + занавески на окнах + платье женщины в центре (подобие по тону и размеру), а также три головных убора женщин + девять или десять свисающих с потолка кусков ткани (подобие по форме и тону) и множество других. И это только белые, наиболее акцентированные формы.



201

202, 203. Арнольд Ньюман

204

Единственная связь, которая могла быть содержательной, - лица женщин + фотография на стене, но она слишком слаба.

СВЯЗИ ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ. Фотография значительно усиливает связи, ре- продуцированные в реальности, а также создает свои новые связи, которые в ре- альности отсутствуют.

Прежде всего в фотографии содержатся смысловые или логические связи. Люди, их действия, выражения лиц, жесты и взгляды, предметы в их руках и обстановка - все это позволяет понять смысл происходящего. Смысловые связи привнесены из изображаемой реальности, названы и обозначены ею.

Часто бывает так, что информации на снимке недостаточно, тогда мы домысливаем ситуацию. Фотография вообще имеет свойство больше умалчивать, чем говорить.

* * *

Мужчина на кладбище остановился у могилы, на ней фотография молодого чело- века в военной форме. «Отец пришел к сыну», - говорим мы себе, хотя никаких до- казательств тому на снимке, конечно, нет. Овал шляпы на снимке связывается с тем- ным кругом на плите. Из этой изобразительной связи возникает связь смысловая (илл. 205; см. также с. 163).

Человек на фотографии держит в руках прямоугольник открытой книги. «Он читает», - заключаем мы, раскрывая связь человек + рука + книга. Это связь смысловая, внешняя по отношению к изображению, она отсылает нас к значениям изображенных объектов.

* * *

Но в реальном объекте кроме смысловых есть и другие связи - зрительные (подобие форм, тональностей, цвета и так далее). При восприятии объекта реальности такие, связи почти никогда не срабатывают, поскольку они не имеют прямого отношения к смыслу. В жизни, даже если мы их и замечаем, то уж во всяком случае не придаем значения. Кроме того они постоянно образуются и исчезают.

Другое дело изображение фотографическое как объект внимательного рассматривания: мы не только обна- руживаем в нем то, что раньше не замечали и не могли заметить, но и находим новый смысл во всех этих соче- таниях и взаимодействиях.

Зрительные связи переходят в изображение, если не будут утеряны при этом переходе. Зрительная связь светлое лицо человека + белое пятно книги в изображении может выглядеть совершенно иначе (точка съемки, освещение), но может и сохраниться. Тогда она станет частью изображения.



205. Геннадий Бодров



206. Геннадий Бодров

Изобразительная связь каменный шар + мяч, вообще говоря, не имеет строго определенного смысла. И тем не менее именно на ней построен этот прекрасный снимок (см. также с. 145).

Однако в изображении возникнет и множество связей другого рода, тех, которые по тем или иным причинам отсутствовали в изображаемом. Поза читающего повторяет очертания кресла вдалеке. Во-первых, в жизни мы такие совпадения просто не замечаем, они возникают и тут же распадаются. Во-вторых, их трудно заметить, если до человека один метр, а до кресла - три. Или же мы не сможем увидеть их одновременно, нужно повернуть голову (человек и кресло в разных углах).

Эти внутренние изобразительные связи заданы структурой изображения, его плоским характером. Два предмета, разно удаленные в реальности, на плоскости изображения находятся рядом, одинаково отчетливы и могут быть связаны. Точно так же два предмета, окрашенные в контрастные цвета, в черно-белом изображении хорошо уживаются, благодаря чему может возникнуть связь между ними.

К внутренним отнесем и зрительные связи, пришедшие из изображаемого, поскольку в изображении они значительно изменятся и приобретут другой статус.

Таким образом, возникают новые связи, невозможные в реальности. Какая-то часть из них окажется содержательной, что даст новые смысловые связи.

В реальности человек и стул, на котором он сидит, связаны. А на фотографии, допустим, человек в темной одежде будет зрительно связан с темным проемом двери, а стул своими очертаниями - с вазой на столе.

Смысловая связь человек + стул остается, но к ней добавляются две новые внутренние связи человек + проем и стул + ваза. То есть смысловая связь может быть чисто логической (человек сидит на стуле), а может возникнуть как следствие изобразительной связи, связи значений иконических знаков. Связь стул + ваза может иметь смысл (это зависит от контекста), а может остаться чисто изобразительной.

Изображение содержит внешние и внутренние связи, часть из них - это связи смысловые, а часть - изобразительные.

Таким образом, слово «связь» употребляется в следующих значениях.

- Связь иконического знака с обозначаемым объектом.

Это смысловая связь «знак - означаемое», буквальное предназначение объекта, а также весь спектр значений и смыслов означаемого объекта или действия.

- Смысловая, логическая связь значений двух иконических знаков (рука + карандаш или рука + нож - это внешняя связь). Значение отдельного знака и связь значений двух знаков - это внешние смысловые связи. Они содержатся в изображении, но от него не зависят, безразличны к нему. Два знака в изображении могут быть связаны своими значениями, но изобразительно не иметь ничего общего. Внешние они по тому, что отсылают нас как бы наружу, вовне изображения.

- Зрительные связи двух предметов, реально существующие в изображаемом (круглое + круглое или яркое + яркое). В изображении эти связи, если они сохраняются, приобретают статус внутренних изобразительных связей.

- Внутренние изобразительные связи, связи, возникающие только в плоскости изображения (связь зрительных форм, тональностей, очертаний и так далее двух иконических знаков, невозможная в реальности). Они наоборот безразличны к изображаемому. То есть два знака могут быть связаны независимо от того, что они изображают и что означают. Даже если по смыслу они совершенно не сопоставимы.

Изобразительная связь между двумя знаками, будучи спроецирована на обозначаемое ими, может иметь ассоциативный смысл (пусть не прямой, далекий, мерцающий). Например, человек + фотография на стене. В этом случае изобразительная связь порождает смысловую. Если же такого смысла не существует (или он слишком абстрактный), как, например, светлая штора на окне + светлая чашка на столе, такая изобразительная связь служит композиции изображения (зрительное единство шторы и чашки), скрепляет его, необходима для гармонии и цельности формы. Но она же может быть и лишней, разрушающей композицию, не вписывающейся в единство остальных связей. Тогда ее необходимо устранить или во всяком случае ослабить (экспозиция, свет, печать, ретушь).

Таким образом, внутренние изобразительные связи можно подразделить на чисто изобразительные и изобразительно-смысловые. В результате можно назвать всего три типа связей:

- внешние смысловые;
- внутренние смысловые (изобразительно-смысловые);
- внутренние изобразительные (чисто изобразительные).

Первый тип связей - фабула изображенного - это то, что говорит о себе реальность через изображение. Эти связи - основа конструкции изображения.

Второй и третий - изобразительные связи, они отсутствуют или слабо выражены в реальности. Это то, что можно узнать (увидеть, осмыслить, почувствовать) о реальности только через изображение. Изобразительные связи - основа композиции изображения. Совместно с первым типом - конструктивными связями - они передают сюжет, выражают содержание. Соответственно второй и третий типы мы можем назвать композиционными связями. И это — основа целостности композиции как художественной формы.

Один и тот же набор предметов (фабула) композиционно может изображаться разными способами, в силу чего будет иметь совершенно разные связи, иначе говоря, разное содержание (сюжет как изложение фабулы на языке изображения).

Смысловые и изобразительные связи реально существуют в фотографическом изображении. Смысловые связи, конечно, возникают в нашем сознании, однако вызваны они реальным значением или соединением совершенно реальных компонентов изображения. Изобразительные связи подобия, связи положения и масштаба, движений и тональностей еще более реальны, можно говорить об их объективном существовании.

Изобразительный язык достаточно объективен. И даже если зритель не владеет этим языком, все равно такой язык существует.

Вот округлая деталь А на переднем плане, а вот другая меньшего размера, но подобная ей на дальнем - В. А и В необходимо связаны, причем эта связь А + В реальна, она есть результат зрительного взаимодействия двух форм (илл. 207). Остается добавить, что связь эта внутренняя, в реальности она не работает из-за большого расстояния между А и В.

Другое дело, насколько связь А + В является смыслообразующей. Это будет зависеть от того, что именно означают иконические знаки А и В. Хотя, конечно, бывает, что связи оказываются пустыми, случайными.

Итак, связи бывают содержательные и несодержательные. Кроме того, необходимо различать сильные и слабые связи. Сильные связи выделены в изображении (тональные акценты, крупность плана, резкость и так далее), слабые - не выделены или выделены недостаточно, они почти не читаются, зачастую ими можно пренебречь.

Фотограф может усилить или ослабить какие-то изобразительные связи. Так, кадирование уже известного нам снимка слабую связь "двух рук превращает в сильную. Схожие по форме (или смыслу) равноотстоящие от рамки компоненты приобретают особенно сильную связь в силу симметрии. Сильная связь меняет смысл, теперь рука слева так же значима, как и рука «стреляющего», последняя больше не спрятана, как раньше, наоборот, она подчеркнута повтором рука-рука, (илл. 208, 209).

Связи могут быть смелыми и тонкими, умными или глупыми. Бывают связи, которые сводятся к банальным ассоциациям, известным из плохой литературы и ставшими расхожими штампами. Например, голая ветка + осенний лист или женщина + яблоко в руке. Конечно, здесь нет открытия.

Но связи могут быть совершенно неожиданными и в то же время содержательными. К примеру, связь голова человека + ваза на шкафу может иметь интересный подтекст, если ваза и голова подобны по форме и тону, а шкаф узкий и высокий, что-то вроде пьедестала. Такая связь в портрете может тонко рассказать о человеке на фотографии. То есть фотограф сделает пусть маленькое, но открытие на изобразительном уровне.



207



208, 209

Можно представить себе фотографию: женские ножки + ножки стула. Связь между ними может быть как чисто вербальная, так и изобразительная. В первом случае она отсутствует в самом изображении, возникает только в уме благодаря повтору «ножки» - «ножки». Два объекта названы, показаны, но ничем больше не связаны. А во втором связь эта реально существует в изображении, это часть его (округлость, расположение, симметрия, световые акценты и прочее).

Случайно возникшая в момент съемки связь - похожие жесты двух персонажей - может ухудшить или, наоборот, обогатить композицию.

СВЯЗИ НЕРЕАЛЬНЫХ ФОРМ. Возможны связи не только между несопоставимыми, но и между несуществующими объектами.

Очертания головы собаки как бы повторяются в изгибе руки девушки (илл. 210). Такой кусок фона, который при определенных условиях воспринимается как самостоятельная фигура, называется контрформой. В изобразительном искусстве контрформа встречается довольно часто. Так, художник, рисуя натюрморт (яркие фрукты на темной скатерти), иногда озабочен не столько расположением этих фруктов, сколько рисунком черных контрформ между ними.

* * *

Контрформа ведет себя как реальная фигура и вступает в отношения с другими фигурами (илл. 211; см. также с. 282).

Белая контрформа выступает как самостоятельная фигура (илл. 212).

Контрформа не проявляет себя (илл. 213).

Контрформа образует дополнительные фигуры с рамкой (илл. 214).

Таким образом, язык фотографии составляют не отдельные слова-знаки (зерно, пятно, прямая и округлая линии т.д.), а те знаки-изображения, которые как раз и являются носителями смысла и выражают содержание изображения, взаимодействуя друг с другом.



210. Павел Смертин



211



212 - 214

Фотография выгодно отличается от живописи тем, что в ней не нужно учитывать элементарные знаки: мазок как след кисти живописца, направление и характер штриха или линии в графике. В живописи и графике это подлинные знаки, они означают и одновременно выражают, поскольку неразрывно связаны с рукой художника и определяют его замыслом и психофизиологическим состоянием.

Фотографическое зерно или скопление зерен не обладает индивидуальностью, это результат физико-химического процесса. Если в целом большая или меньшая зернистость отпечатка имеет определенную выразительность, отдельное зерно ею не обладает. Скопление зерен может изображать какую-то маленькую деталь, пуговицу на пиджаке или кусочек пиджака. Поэтому иконические знаки в фотографии рассматриваются начиная с более крупных образований. То есть их количество не так велико.

Изобразительно выделенные элементы изображения, содержательные элементы, взаимодействуя друг с другом в определенных сочетаниях, могут образовывать отдельные «фразы» или сочетания слов.

Фотография - мышление в образах, но это не «образ матери» или «образ молодости» (на снимке всегда конкретная мать или молодая женщина), зато это может быть образ тяжести или мягкости, устремленности или покоя, борьбы или гармонии. Из классических искусств ей наиболее близка поэзия, которая основана на созвучии, сцеплении смыслов двух-трех слов в строфе, возникающем эхе.

Говорят, поэзия возникает между словами. В самом деле, в сочетании «звук уснул» и звуковые и смысловые связи двух слов возникают буквально в немом пространстве между ними. Но точно так же смысл в изображении возникает между предметами-знаками, как зрительное их созвучие, рифма, эхо.

Умение видеть и создавать нужные связи и тем самым выражать вполне определенное содержание - это и есть умение фотографа говорить на языке изображения.

Причем содержание его настолько объективно, насколько объективно существующие изобразительные связи вызывают одинаковые ассоциации у разных зрителей, что, конечно, зависит от индивидуальных особенностей и уровня их подготовки.