

глава 6

ГАРМОНИЯ И ЕДИНСТВО

«Гармония (греч. Harmonia) - связь, созвучие, соразмерность,

1) стройная согласованность частей

одного целого,

2) в архитектуре и в изобразительных

искусствах - согласованное и соразмерное

сочетание всех элементов художественного произведения».

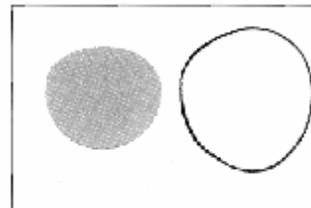
Словарь иностранных слов

ЕДИНСТВО ПОДОБНЫХ И КОНТРАСТНЫХ ФОРМ. Если мы хотим соединить в одной рамке две подобные по форме, но разные по размеру фигуры (причем соединение это должно быть устойчивым), мы воспользуемся принципом равновесия.

В результате можно говорить об определенной завершенности компоновки. Две фигуры теперь существуют не сами по себе, они как бы образуют одно целое, достаточно согласующееся и непротиворечивое. Ни одна из фигур не нуждается в изменении положения, размера или тона, то есть фигуры однозначно закреплены и приобретают смысл именно в таком сочетании. Меньший размер круга компенсируется его тоном, он серый или черный, чем и уравнивает большой белый круг (**илл. 215**). Конфликт несоответствия размеров (отсутствия симметрии) устранен, наша компоновка приобрела устойчивость, определенность.

Если же фигуры контрастны по форме, одного равновесия мало, конфликт между ними слишком велик.

Уже указывалось, что равновесие - только первый шаг к примирению конфликтных, контрастных фигур в одной рамке. Равновесие обеспечивает устойчивость такого объединения, однако не приводит его к единству. Уравновешенная компоновка из двух



215

или нескольких контрастных по форме, размеру, тону, цвету или направлению фигур согласована только по одному показателю - зрительному весу, важности, но сами фигуры при этом могут оставаться совершенно чужими, их ничего не связывает. Такая компоновка выглядит как насильное, случайное их объединение (илл. 216).

Однако стоит только по-другому ориентировать треугольник, положение сразу изменится. Теперь конфликт стал значительно меньшим, объединение двух фигур выглядит более мотивированным (илл. 217). Иначе говоря, квадрат и треугольник приобрели некое единство. Единство проявляется в согласованности фигур, то есть формы их остаются конфликтными, но в деталях они в чем-то схожи, подобны. Появляются связи между ними, в нашем случае это параллельность стороны квадрата и треугольника и симметрия по горизонтальной оси.

Следовательно, единство возможно как для подобных, так и для контрастных форм, иначе художник не смог бы объединить в картине большое и малое, округлое и острое, вертикальное и горизонтальное, светлое и темное.

Для достижения целостности два резко контрастирующих начала должны иметь связующие элементы, иначе компоновка распадается.

Если теперь сблизить квадрат и треугольник и сделать равными их параллельные стороны, единство усиливается, взаимодействие между ними настолько сильное, что они буквально притягиваются друг к другу, стремятся соединиться (илл. 218). И это действительно так, соединившись, квадрат и треугольник образуют единую фигуру более простой формы (илл. 219).

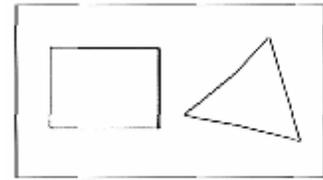
Это соответствует основному закону зрительного восприятия, на котором основана гештальтпсихология: «...любая стимулирующая (зрительная -А, Л.) модель воспринимается таким образом, что результирующая структура будет, насколько это позволяют данные условия, наиболее простой» (Р. Арнхейм, 4-65).

Группирование фигур на основании подобия, связи между ними уменьшает в целом количество независимо воспринимаемых элементов в ансамбле, что также соответствует принципу простоты. Простота проявляется или в конфигурации объединенной формы, или в осмысленности объединения. Фрагменты изображения мы объединяем в целые группы, что значительно упрощает восприятие.

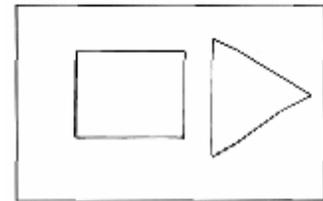
Высшее проявление единства - это буквальное, физическое объединение двух фигур в одно целое или же стремление их к такому объединению.

* * *

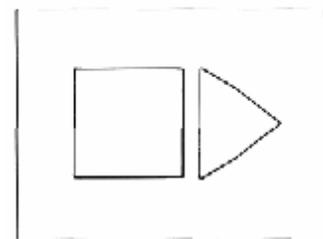
Теперь мы поступим по-другому, будем не объединять, а разъединять форму на две части. Нужно сказать, что сопротивление формы при этом настолько сильное, что поначалу у нас просто ничего не получится. Например, две половинки круга



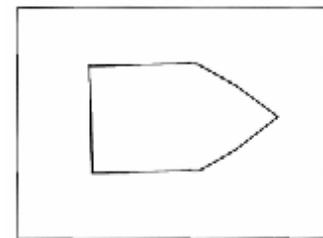
216



217



218



219



220 - 224

просто невозможно разделить. Если разрезать круг и раздвинуть половинки на небольшое расстояние, поначалу они сопротивляются такому разделению сильнейшим образом, круг остается кругом, а белая разделительная контрформа (испытывающая большое давление зрительных сил и потому очень сжатая и белая) выглядит как белая полоска, наклеенная на круг, но отнюдь не как пустое пространство между двумя его половинами (илл. 220).



225 - 228

И только при дальнейшем увеличении промежутка половинки начинают ощущать себя самостоятельными формами, и круг окончательно разрушается как целое (илл. 221). При еще большем увеличении промежутка половинки перестают притягиваться и полностью успокаиваются (илл. 222).

То же самое происходит с прямоугольником и, надо думать, со всякой целостной формой при попытке разделить ее на части. Следует упомянуть, что притяжение максимальное, если линия раздела достаточно гладкая (илл. 223, 224).

Вместе с тем возможны и случаи, когда фигуры испытывают сильное влечение друг к другу при строго определенном расстоянии между ними, причем согласованность между фигурами теряется при буквальном их соединении (илл. 225 - 228).

А иногда даже подобные фигуры никак не хотят соединяться, хотя имеют одну параллельную сторону. Это значит, что форма при их слиянии не станет более простой, фигуры как будто сопротивляются такому объединению (илл. 229 - 231).

Из трех пар кругов, изображенных на рисунке, только одна средняя пара как будто притягивается друг к другу (илл. 232 - 234 и 235 - 237).



229 - 231

Как мы видим, круги притягиваются только в том случае, когда реальная разница их размеров не слишком мала, но и не слишком велика. Но тогда можно предположить, что зрительный контраст между подобными фигурами при определенном отношении их размеров становится средством соединения, единства, а не различия между ними. Когда контраст слишком мал или слишком велик, он не читается, то есть не работает. Иначе говоря, контраст в бытовом понимании (слон и муравей) и зрительный контраст значительно отличаются.

Критерий объединения разных по размеру фигур, такое согласованное отношение их размеров мы назовем соразмерностью. Таким образом, мы получаем новый тип связей - связи соразмерных фигур.

Как видно из рисунка (илл. 238), связи соразмерности не так сильны, как связи подобия по размеру. Мы получили не три группы из двух фигур, а две по три.

Не следует путать соразмерность и соизмеримость. Соизмеримость (напомним, это критерий объединения нескольких подобных фигур в группу) - более широкое понятие, фигуры, равные или близкие по размеру будут соизмеримы, но не соразмерны.

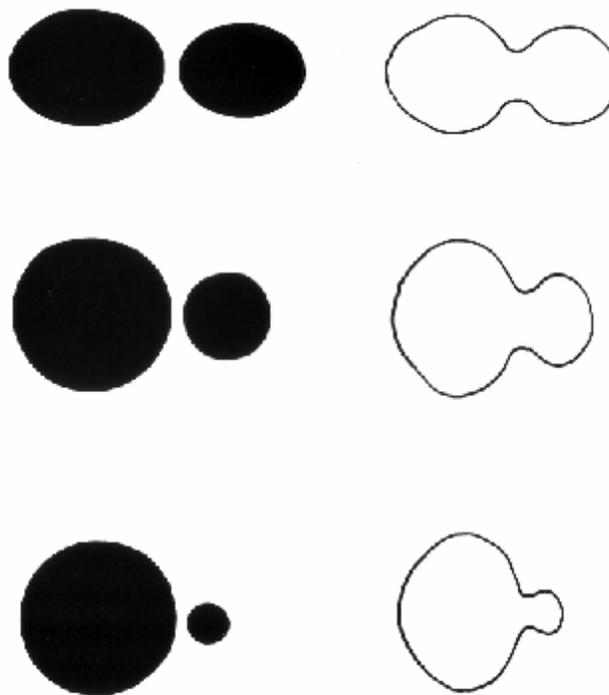
Вместе с тем соразмерность не может быть выражена точным числом - отношением размеров или площадей фигур, количество фигур, соразмерных данной, достаточно велико, хотя и ограничено по размеру сверху и снизу.

И, наконец, фигуры могут обладать единством на большом удалении друг от друга (илл. 239).

Два маленьких треугольника - единство формы, размера*, геометрическое подобие. Два черных круга - единство тона.

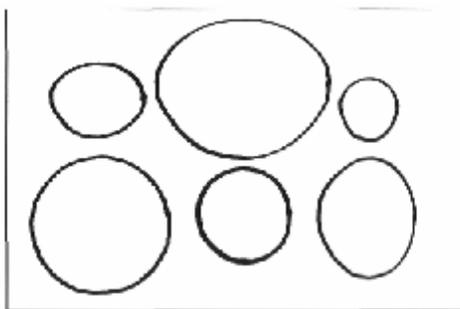
Большой треугольник и квадрат - единство размера и параллельность одной стороны, прямой угол. Все три

* Единство размера не означает равенство, это соизмеримость двух фигур.

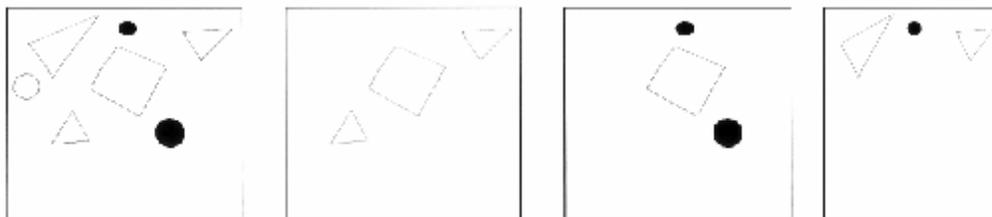


232 - 234

235 - 237



238



239 - 242

треугольника - параллельность двух сторон, равенство одного угла. Два треугольника слева - продолжение одной стороны.

Симметрия - настолько сильная связь, что проникает в любую организацию. Локальные Весы из трех элементов воспринимаются как одно целое (илл. 240 - 242). Подобные связи удаленных фигур приводят к цельности компоновки, каждая из фигур нуждается в другой, с ней связанной.

Таким образом, основа единства - это всевозможные связи между фигурами, связи подобия по форме, размеру, тону и направлению, связи положения, симметрии и соразмерности. А также нюансные связи - повторение элементов формы: углов, линий и прочее.

Нюансы - небольшие отличия между подобными элементами, которые только подчеркивают их схожесть, или же наоборот - те детали контрастных элементов, которые сглаживают противоречия между ними.

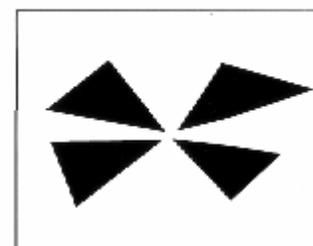
Существуют три основных типа отношений между элементами - это подобие, тождество и контраст. Подобие (связи подобия) рассмотрено нами в предыдущей главе. Тождество - это повторение одинаковых элементов.

Контраст - это отношение конфликтных, плохо согласующихся друг с другом фигур, линий, форм, тональностей и цветов, направлений и так далее вплоть до полной их противоположности. Это большое и малое, черное и белое, круглое и острое и тому подобное. Вместе с тем, как мы убедились, контраст может быть и соединительным отношением - соразмерность фигур.

Из простых геометрических фигур самая конфликтная по отношению к другим - это, конечно, треугольник. Особенно остроугольный, имеющий выраженное направление (такая фигура всегда еще и стрелка-указатель). Треугольник - наиболее динамичная фигура.

Треугольники образуют центростремительную компоновку (илл. 243).

Направленные треугольники в верхней части компоновки задают движение вдоль ряда, мы заставили глаз двигаться в нужную нам сторону (илл. 244).



243



244

Круг и квадрат менее контрастны в соединении, ибо более компактны и



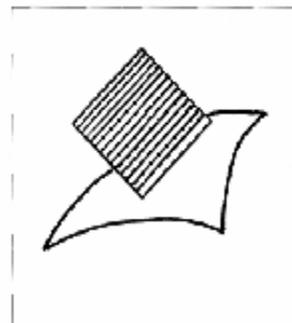
245 - 248

благодаря этому уже имеют определенное единство (илл. 245).

Вытянутый прямоугольник также может быть направленным (илл. 246). Контрастны вертикаль и горизонталь, вообще любые направления, образующие прямой угол (илл. 247). Контрастными могут быть и линии: прямая и кривая, две кривых разного радиуса, гладкая и зигзагообразная и т.д (илл. 248). Контрастны два несопоставимых тона или цвета: белое и черное, фиолетовое и желтое.

Две фигуры могут быть контрастными сразу по нескольким признакам (илл. 249).

Контраст размеров и форм, тональностей, направлений и так далее порождает конфликт при объединении фигур. Способ устранения, сглаживания этого конфликта - нахождение единства между контрастными формами.

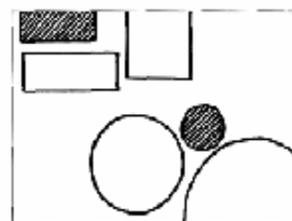


249

Сочетание подобных фигур требует наличия нюансов - отличий между ними, а в сочетании контрастных фигур необходимы нюансы - подобные черты. Иначе как то, так и другое сочетание не станет согласованным и гармоничным.

Единство двух или нескольких группировок фигур обеспечивается теми же связями. Сами группировки возникают благодаря разнообразным связям между отдельными фигурами, но в целом компактная группировка может быть объединена еще и общими очертаниями, то есть выступать как самостоятельная фигура, иметь форму, размер, тон и направление (композиция в круге или треугольнике в живописи). А, кроме того, две группировки могут быть связаны еще и проникновением одной в другую (тон, цвет, элементы формы) (илл. 250).

* * *



250

Единство обеспечивают разнообразные связи между отдельными фигурами, что приводит к цельности компоновки. Однако далеко не любое единство или цельность нас устроят. В каких-то случаях единства слишком мало, а в каких-то слишком много (объединение одинаковых фигур). Не всякая компоновка, обладающая единством, становится композицией. Можно ли говорить о единстве досок забора или цельности квадратов на шахматной доске? А зеркальная симметрия, обладает ли она цельностью?

Термин «композиция» когда-то имел и другое значение - примирение враждующих сторон в суде. Таких «врагов» в любой картине или фотографии великое множество - это большое и малое, это черное и белое, это круглое и остроугольное и так далее, и так далее. Инструмент такого примирения - единство, а цель - гармония.

Все эти несопоставимые на первый взгляд формы, величины, тона и цвета композиция не только примиряет, но и приводит к гармонии. Это как хор из многих голосов или оркестр из разных инструментов. А в результате получается музыка.

Композиция - это «...расчлененное целое, в котором каждая часть достаточно выразительна и может быть воспринята сама по себе, хотя в то же время ясно видна ее связь с целым, ее включенность в целостную форму» (*Г. Вельфлин, 9-183*).

«Ничто в композиции не должно повторяться. Ни величины, ни пятна, ни интервалы-"паузы", ни типы, ни жесты... Целое просто и нерасторжимо, детали бесконечно многообразны» (*Е. Кибрик, 33-38, 39*).

Так что «...цельность предполагает сложность; только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей» (*В. Фаворский, 33-80*).

Отсутствие цельности мы воспринимаем как дробность, несогласованность компонентов.

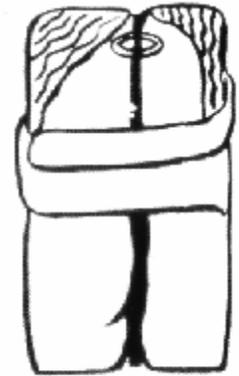
Если равновесие - это только первый шаг к единству, то и единство, не подкрепленное гармонией, - только первый шаг к подлинной согласованности отдельных компонентов в композиции.

Пример буквального единства как объединения. Изобразительное единство подчеркивает смысловое (**илл. 251**).

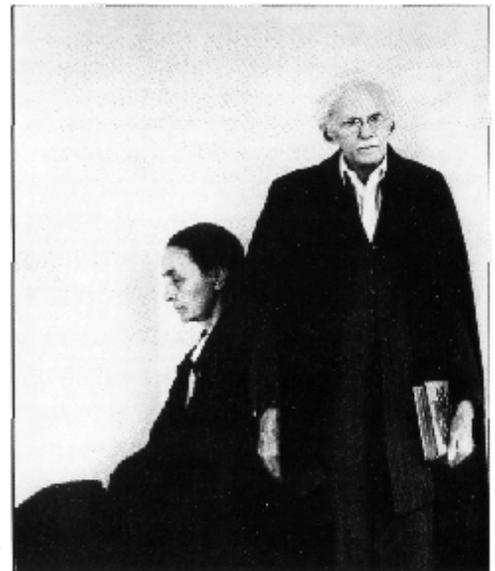
Плавные очертания двух фигур и почти полное отсутствие деталей в тенях создают их изобразительное единство. Результат - смысловое единство, общность двух людей (мужа и жены; **илл. 252**).

* * *

Еще один пример. Нет равновесия, треугольник и прямоугольник имеют разный зрительный вес и, кроме того, несопоставимы по величине и по форме. Связаны эти две фигуры только симметричным расположении (композиция Весы; **илл. 253**). Равновесие достигнуто, но фигуры по-прежнему не согласованы (**илл. 254**). Удалось создать цельную группу из треугольника и прямоугольника. Равновесие в такой компоновке невозможно, для этого нужен очень большой круг (**илл. 255**).

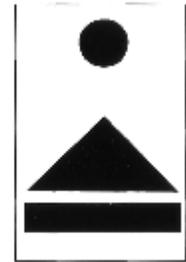


251. По скульптуре
Константина Бранкузи



252. Арнольд Ньюман

Теперь осталось только перейти к вертикальному формату и слегка уточнить раз-



253 - 256

меры фигур. Единство всех трех фигур: группы треугольник-прямоугольник и круга. Композиция обрела устойчивость, у нее появился верх и низ (илл. 256).

Таким образом, нам удалось сгладить все конфликты, которые композиция имела первоначально, и добиться определенной гармонии.

«Соразмерный - соответствующий какой-нибудь мере, находящийся в согласии с каким-нибудь мерилом. „Истинный вкус состоит... в чувстве соразмерности и соразмерности" (А.С. Пушкин)».

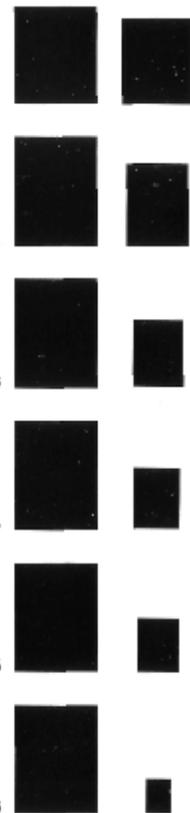
Толковый словарь русского языка Д.Н. Ушакова

СОРАЗМЕРНОСТЬ И ПРОПОРЦИОНАЛЬНОСТЬ. Дано шесть пар квадратов, размер одного постоянный, второго - меняется. Требуется выбрать «хорошую» пару. При всей неопределенности такого задания решит его почти каждый. Пара 1 отпадает сразу, квадраты слишком похожи, это раздражает глаз*. Не подойдет нам и пара 6 - слишком разные. В итоге большинство выбирают пару 3 или 4, в меру похожие и в меру различные (илл. 257 - 262).

Мы вновь сталкиваемся с соразмерностью двух подобных фигур, при определенном отношении их размеров они обладают единством. Из всех возможных пар соразмерных квадратов можно выбрать такие, размеры которых будут иметь строго определенное отношение. Это случай пропорциональности.

Можно предположить, что при сравнении именно квадратов существенно отношение их сторон, а не площадей. В то время как соразмерность кругов или фигур произвольной формы связана с отношением их площадей как зрительных компактных масс.

* Так же раздражает глаз угол, близкий к прямому, но не прямой. Не хватает определенности, ясности, многие видят его неустойчивым, колеблющимся около положения вертикали. Не в этом ли причина магии знаменитого «Черного квадрата» К. Малевича, который на самом деле никакой не квадрат?



257 - 262

Но не потому пары 3 и 4 «хорошие», что стороны их относятся в пропорции, примерно равной золотому сечению, наоборот, сечение «золотое» потому, что его выбирает большинство.

С древнейших времен известны несколько «благородных» пропорций (размеров одной фигуры или отношения величин). Это знакомое всем золотое сечение (1:0,618), которое называли божественной пропорцией, и несколько других. Отношение отрезков в благородной пропорции обладает наибольшей соразмерностью, такая пропорция называется гармонической.

По всей видимости, ощущение элементарной гармонии присуще человеку в силу его собственного строения или воспитания. Известно множество рецептов благородных, гармонических пропорций, от золотого сечения до чисел Фибоначчи, однако начинать следует не с линейки, а с тренировки глаза, воспитания вкуса.

Тем более что не всегда классическая пропорция дает наилучший результат. Все зависит от конкретной ситуации: цвета (тона) фигур, их формы, ориентации и положения в пространстве.

Чувство соразмерности гораздо важнее, чем знание формул пропорциональности. Несколько фигур могут быть пропорциональными, но иметь разное наполнение - цвет, тон, фактуру и так далее. В этом случае привести их отношения к гармонии можно только «на глазок» и никакие формулы из учебника в этом не помогут.

Точно так же согласованность двух фотографий на полосе определяется не столько их размерами, сколько цветом, тоном, важностью, всем тем, что мы назвали зрительным весом.

Пропорциональность подразумевает точную меру, соразмерность - приблизительную, синоним - согласованность, слаженность. Пропорциональность - частный случай соразмерности.

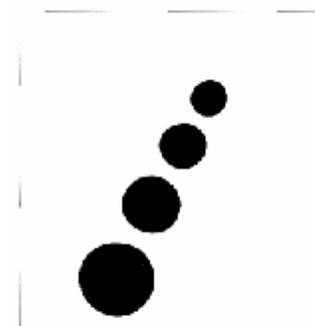
Соразмерность может относиться к размерам одной фигуры (в этом случае она близка по смыслу к пропорциональности, мы говорим «пропорционально сложенный человек» или «несоразмерно вытянутый прямоугольник»).

Две подобные фигуры могут иметь какое-то заданное отношение линейных размеров или площадей, это пропорциональность. Но чаще всего это понятие относится к последовательности подобных фигур. Если эти фигуры образуют ряд с постепенно изменяющимися размерами (интервалами), если закономерность изменения прочитывается, в этом случае говорят о пропорциональности такого ряда. Ряд фигур может быть более или менее гармоническим, все будет зависеть от закона его образования.

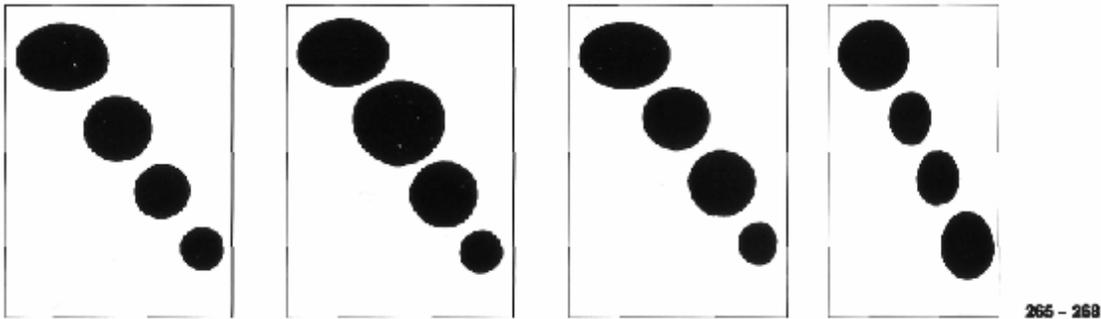
Диаметры кругов относятся в пропорции золотого сечения (илл. 263). А в этом ряду так относятся их площади (илл. 264). Оба ряда воспринимаются перспективно.



263



264



265 - 268

Ряд одинаковых фигур (и интервалов) - метр, ряд с изменяющимися параметрами - ритм.
 Рассмотрим ряд подобных фигур, изменяющих свой размер в силу некоторой закономерности. Четыре круга пропорциональны и расположены в порядке убывания величины (**илл. 265**). Такой порядок задает направление ряда в целом и одновременно организует



269 - 272

восприятие: мы рассматриваем круги сверху вниз, один за другим, от большего к меньшему, оценивая слаженность их отношений.

Замена хотя бы одного из кругов воспринимается как разрушение порядка, как случайная помеха, что-то инородное (**илл. 266 - 268**).

Что удивительно: если поменять местами два средних круга или даже расположить круги попарно в виде креста, порядок восприятия сохраняется, настолько сильной оказывается связь «хорошего» продолжения. От круга 1 мы переходим к кругу 2, затем к кругу 3 и, наконец, к кругу 4. Каждый раз глаз выбирает ту единственную фигуру, которая соразмерна предыдущей, и переходит именно к ней (**илл. 269 - 271**). Движение глаза определяется ритмом и только им.

Цельность этой очень точной и красивой композиции из пяти кругов определяется порядком их восприятия от большего к меньшему (**илл. 272**).

ЕДИНСТВО И ГАРМОНИЯ. Гармония достигается соразмерностью и единством всех элементов. Соразмерность касается размеров, а единство - согласования форм и положений элементов, их согласованности в нюансах, очертаниях и сопряжениях. Вообще сопряжения, очертания и развитие могут стать главной темой композиции.

Единство композиции воспринимается практически мгновенно, зато нюансы обнаруживаются не сразу, они позволяют рассматривать ее сколь угодно длительное время и находить при этом все новые и новые созвучия и рифмы.

Как соразмерность, так и единство подразумевают не бессистемное многообразие или унылое однообразие, а гармоническое сочетание одного и другого, все решает чувство меры. Интересующий нас порядок - символическое единство противоположностей.

Лучше всего сказал об этом великий Леонардо да Винчи.

«Но результатом живописи ...является гармоническая пропорция, наподобие той, как если бы много различных голосов соединились вместе в одно и то же время и в результате этого получилась бы такая гармония, которая настолько удовлетворила бы чувство слуха, что слушатели ослобенели бы и становились чуть живыми от восхищения.

В результате этой пропорциональности получается то единое созвучие, которое служит глазу так же, как музыка уху» (25-31).

Единство - средство устранения, сглаживания, примирения возникающих конфликтов. Конфликт заложен уже в самой природе плоского изображения - картины, рисунка, фотографии. Это главный конфликт между плоскостностью носителя (холст, бумага, фотобумага), которая часто не скрывается (мазок, шероховатая, структурная, тисненная бумага), и пространственностью воспринимаемого изображения.

Бывают конфликты неразрешимые, это всевозможные иллюзии, нарушения перспективы, в том числе обратная перспектива. Вообще же всякое случайное сочетание различных фигур - это сплошные конфликты, начиная с конфликтов несовместимых форм, размеров или цветов и кончая борьбой за первенство между фигурами и группами.

Можно говорить не только о формальном, но также и о смысловом единстве как непротиворечивом ансамбле предметов, опять-таки все необходимое и ничего лишнего.

Единство как особого рода гармоническое объединение разных как по форме и тональности, так и по размеру компонентов существует на нескольких уровнях:

- единство двух или нескольких элементов;
- единство всех элементов в группе;
- единство нескольких групп между собой;
- единство отдельной группы и композиции в целом.

То есть единство осуществляется в малом и большом.

Каждая фигура и каждая линия, каждая форма и каждое движение, каждая цветовая и тональная масса, все элементы композиции объединяются в одно неразрывное целое. Для этого необходимо, чтобы все изображение было пронизано всевозможными связями и отношениями. И главным связующим может стать именно гармония между элементами, частями композиции и самой композицией как единым организмом.

«Гармония есть результат повторения основной формы произведения в его частях» (А. Тирш, 13-182).

Гармония целого - это поэзия формы.

Кстати, в древнегреческом слово «гармония» первоначально значило «скрепы» или «гвозди». Связи, основанные на гармонии и единстве, гармонические связи, безусловно, самые сильные из всех существующих связей, которые объединяют ансамбль разнородных элементов в одно нерасторжимое целое.

Именно гармония - самое сложное в композиции.

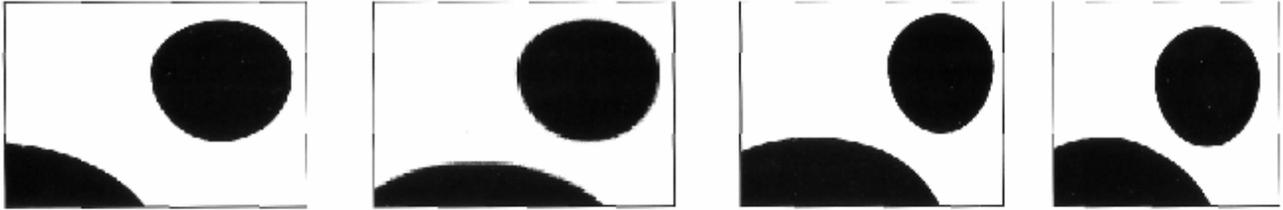
Равновесие, единство или пропорциональность не так трудно рассчитать или сконструировать, но привести все отношения к гармонии - вот главная задача для художника. Здесь все на нюансах, но от этих «чуть-чуть» зависит то главное, что отличает настоящую картину или художественную фотографию от очень похожей на нее, пускай даже мастерски сделанной, но - подделки.

* * *

В этой в подлинном смысле слова поэтической фотографии (илл. 273) композиционное единство двух контрастных по тону фигур выражено в плавных очертаниях (подушка - спина), связи двух «голов» и волнообразных ритмах, соединяющих одну и другую в единое целое. Во всяком случае изобразительных «созвучий» здесь гораздо больше, чем в сочетании двух слов *старушка-подушка*.



273. Павел Смертин



274 - 277

Поиск равновесия двух фигур. Единство достигается согласованными отношениями масс, кривых, а также положением малого круга относительно большого и рамки (илл. 274 - 277).

Почти симметричная композиция. Уточнение размеров фигур, их положений, углов с рамкой и, главное - выразительности белой контрформы (илл. 278 - 281).



278 - 281

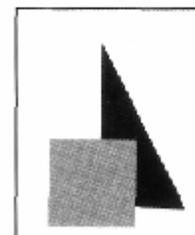
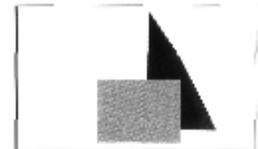
ЕДИНСТВО КОМПОНОВКИ И РАМКИ. Следующий этап - это согласованность компоновки и рамки. Очевидно, что всякая компоновка требует своей, единственной, предназначенной только для нее рамки. Ведь рамка - это тоже фигура, и она необходимо должна быть согласована с ансамблем фигур внутри нее.

Прежде всего рамка должна быть соответствовать компоновке. К примеру, вертикальная форма плохо смотрится в горизонтальной рамке, зато хорошо согласуется с вертикальным форматом (илл. 282, 283).

Мы должны учитывать как направленность формы, так и пустые, не заполненные части изобразительной плоскости. Но если раньше при определении равновесия мы двигали рамку целиком относительно заключенных в нее фигур, теперь подвижными должны быть все ее стороны.

В фотографии такое уточнение границ кадра называется кадрированием. Лучше всего изготовить для этого простое приспособление - два угольника из плотной черной бумаги (илл. 284). Стандартный формат негатива подходит не для всякого сюжета, поэтому чаще всего мы кадрируем дважды: при съемке и, кроме того, сам отпечаток, если он сделан со всего негатива.

При кадрировании мы решаем три задачи: уточняем равновесие фигур в кадре, находим оптимальный формат рамки, наиболее всего согласующийся с сочета-

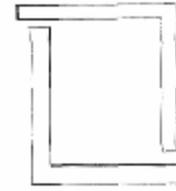


282, 283

нием фигур, тональностей и направлений в кадре, и, кроме того, в отдельных случаях кадрирование способно изменить и смысл изображения, его прочтение зрителем (**илл. 285, 286**; см. также с. 197).

Можно говорить о единстве рамки и компоновки в целом, но также и о единстве каких-то фигур или их элементов с рамкой как геометрической фигурой.

Вертикаль и горизонталь - главное, что заложено в прямоугольнике рамки, это, как камертон, первая нота, с которой все начинается. Если в ансамбле фигур вертикальное и горизонтальное направления заданы, такая компоновка воспринимается как более замкнутая. Края и углы рамки становятся чем-то обязательным, ибо находят отклик в компоновке. А сама компоновка как бы собрана специально для данного формата, то есть выглядит совершенно законченной в своей ограниченности, вертикальные и горизон-



284



285, 286

тальные элементы фигур оправданы рамкой. В этом случае рамка - это не только граница, но и необходимая часть компоновки, ее завершение, ее продолжение (**илл. 287**).

И наоборот, если направления вертикали и горизонтали не обозначены прямо в составляющих компоновку фигурах, она выглядит более случайной вырезкой из окружающего, которая возникла на один только момент и продолжается за пределы рамки. Случайность здесь относительная, если компоновка обладает цельностью, она только выглядит как случайная, но на самом деле таковой не является (**илл. 288, 289**).

Какой сильный акцент - белая сигарета. Кроме всего прочего это еще и единственная в кадре горизонтальная линия (**илл. 290**).

А в этом снимке нет ни одной строго горизонтальной или вертикальной линии, все какие-то приблизительные, отсюда скрытое движение, беспокойство (**илл. 291**).



287 - 289, 290. Ирвинг Пенн

В живописи были периоды, когда художники-новаторы боролись с чрезмерной, на их взгляд, классичностью композиции. Для них было совершенно неприемлемым поместить главного персонажа в центре картины, выявить вертикали или симметрию в композиции. Они отрицали неподвижность, статику, им нужно было движение, порыв «случайно» схваченного мгновения. Возникло понятие открытой композиции как противоположности замкнутой. Интересно, что живопись боролась с тем, что сама создала - с микрокосмом картины, которая рамой начинается и рамой заканчивается, ограниченная в самой себе. Кстати, излюбленной линией в этот период стала диагональ. Таков, например, Рубенс с его текущими композициями.



291

Рамка - это прямые углы, это горизонтали и вертикали сторон, это сама изобразительная плоскость с ее неоднородностью, это формат как отношение сторон. Компонировка в рамке состоит из каких-то фигур, деталей или объектов, а кроме того - из пустот, промежутков между ними.

Иногда эти пустоты приобретают какую-то форму и становятся самостоятельными фигурами-контрформами, но чаще всего остаются кусками неформленного пространства - фона (илл. 292).



292, 293 - 295

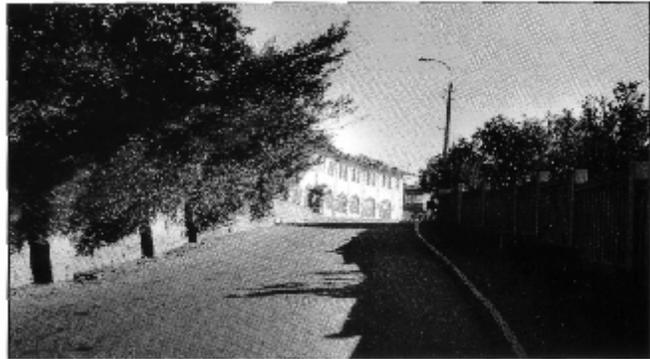
Сильная контрформа приводит к тому, что в итоге мы согласуем не три формы, а три линии, образующие контрформу, ее «изящную» фигуру. Нет равновесия и соразмерности между тональными массами (**илл. 293**). Равновесие есть, нет согласованности и единства между линиями, образующими контрформу (их кривизной; **илл. 294**).

Удалось достичь единства между черными массами и их очертаниями (**илл. 295**).

ТОНАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО. В том случае, если какая-то часть изображения имеет определенную тональность, которую мы воспринимаем в целом как белую, серую или черную, часть эта образует единую тональную массу. Такая масса может включать в себя множество отдельных знаков - фигур (люди с загорелыми лицами в серой одежде на сером фоне) или быть знаком какого-то одного объекта реальности (снега на земле, облака в небе, тени на стене; **илл. 296**, см. также с. 158).

Тональная масса имеет свои очертания (частично она может замыкаться рамкой) и выступает как самостоятельная фигура. Несколько тональных масс будут обобщенно восприниматься как сочетание фигур, каждая из которых имеет свою тональность. Очевидно, что белые тональные массы станут взаимодействовать с белыми, серые - с серыми, а черные - с черными по принципу тонального подобию, то есть образуют свои группировки (**илл. 297**).

В этом случае можно говорить о тональной композиции. Распределение тональных масс в кадре может быть более или менее согласованным, а сами тональности иметь гармонические отношения. Более того, в отдельных случаях можно рассматривать отдельно «белую», «серую» или «черную» композицию тональных масс, причем каждая из них может быть достато-



296



297

ягельной и цельной. Умение работать с тональными массами - это, по сути, способность видеть обобщенно, необходимая фотографу и художнику (**илл. 298, 299**, см. также с. 141; **300**).

В цветном изображении существенна связь масс холодного цвета с холодными, а теплого - с теплыми или даже связь локальных цветовых масс: красного с красным, а голубого с голубым.

Обычная серая шкала как пример тонального ритма, безусловно, обладает своей красотой благодаря множеству оттенков серого между двумя крайними контрастными тонами - белым и черным. Если поля серой шкалы будут разбросаны по плоскости хаотически, глаз все равно отметит богатство полутонов. Другое дело, что случайно оказавшиеся рядом два тона могут быть слишком близкими или слишком контрастными и не гармонировать друг с другом.

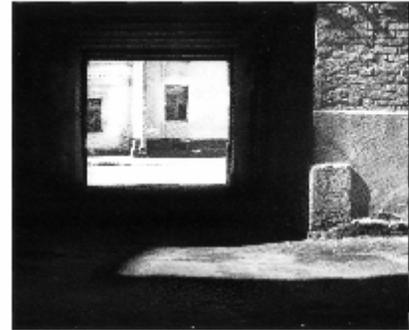
Если в шкале отсутствует какая-либо тональность, глаз сразу отмечает этот перебой. В фотографии такое случается довольно часто. Будем называть отсутствующую тональность минус-тональностью.

Для правильной тонопередачи идеально, чтобы на фотобумаге имелись все почернения - от самого черного (максимальное почернение фотобумаги) до самого белого (белизна подложки). Интервал яркостей на фотобумаге не сравним с тем, что мы воспринимаем в реальности. Поэтому так важно использовать весь диапазон почернений.

Вместе с тем имеются фотографии, в которых используется только часть шкалы, это снимки в светлой или темной тональности. Но и в этом случае только большое количество полутонов даже в таком узком диапазоне будет выглядеть гармоничным (**илл. 301**).

Тональный ритм (чередование не менее трех тональностей) может быть не менее музыкален, чем линейный. И отношение двух рядом расположенных тональностей также может быть гармоничным. В этом случае мы можем говорить о тональном единстве в кадре (**илл. 302** - прямая печать, 303 - печать с маскированием).

Иногда тональные отношения можно значительно обогатить, если добавить минус-тональность. Например, на снимке присутствует белое, черное и близкое к нему темно-серое. В этом случае явно не хватает средне-серого тона, он и будет минус-тональностью.



298



299. Андре Тюрпен,



300

Пример - снимок с лестницей. Полоса на стене и круг на потолке одинакового темно-серого тона. Если связь между ними не принципиальна (а в снимке это именно так), можно сделать, например, темную полосу на стене более светлой. Таким образом, мы расширим тональный диапазон этой фотографии и значительно ее улучшим. Ритмический ряд в нижней части снимка черное - серое - белое приобретает законченность и пропорциональность(илл. 304, 305).

* * *

Можно добавить отсутствующую в снимке тональность и не внося изменений в сам снимок за счет паспарту, на котором он наклеен. Паспарту следует рассматривать как продолжение композиции снимка, оно для того и нужно, чтобы фотография вместе с паспарту (размеры полей и тональность) воспринималась наиболее цельно.

Следующий уровень сложности - размещение отпечатка на паспарту. Один прямоугольник необходимо гармонично вписать в другой. При этом начинают



301. Александр Дегтярев



302, 303



304, 305. Борис Давыдов

взаимодействовать поля паспарту, обычно боковые поля устанавливают равными, а нижнее - несколько больше верхнего.

Графические компоновки с геометрическими фигурами принято рисовать на белой бумаге. Если взять черную бумагу и белые фигуры, они будут восприниматься как вырезанные в бумаге отверстия.

Моделировать картину или фотографию лучше всего, используя в качестве фона серую бумагу. Действительно, очень мало фотографий, где фон был бы чисто белым, в большинстве случаев он именно серый (редко - черный) и на этом фоне имеются как более плотные (условно черные) формы, так и более светлые (условно белые). На сером фоне проще изобразить небо или снег (**илл. 306, 307**).

Мы уже говорили о том, как глаз воспринимает изображение на плоскости: он одновременно видит и плоскость с «лежащими» на ней фигурами, и пространство с фигурами, удаленными на различное расстояние. Назовем первое, плоское, поверхностное видение *восприятием-один*, а второе, пространственное, *восприятием-два*. Напомним еще раз: восприятие-один и восприятие-два осуществляются одновременно. Это отличает плоское изображение от зрительных иллюзий, основанных на феномене *фигура - фон* (глаз не может выбрать, что считать фигурой, а что фоном).

При *восприятии-один* мы ощущаем плоскость бумаги, ее фактуру и фигуры на ней плоскими. Таким образом, при восприятии-один изобразительная плоскость - это действительно плоскость, мы отчетливо видим однородную фактуру бумаги, которая ее представляет.

При *восприятии-два* мы ощущаем пространство в расположении фигур, фигуры переднего плана лежат в плоскости рамы, черные фигуры выступают из нее, остальные уходят в глубину. Реально же, когда оба восприятия суммируются, мы продолжаем видеть и поверхность бумаги, она не растворяется, не делается прозрачной, но как бы уходит назад, освобождая место фигурам в пространстве. Сама же изобразительная плоскость уже не плоскость, а вогнутая поверхность пещерообразной формы.

В случае белой бумаги (фона) удаленные фигуры не разрывают поверхность пещеры, а только раздвигают, растягивают ее в глубину. Зрительно фон (белая бумага) воспринимается дальше самой удаленной фигуры в силу tonальной перспективы. Можно вообразить себе белую изобразительную поверхность как резиновую пленку, которая растягивается, но не рвется. В этом случае изобразительная «плоскость» неразрывна (**илл. 308, 309**).

С появлением серого фона пространство значительно видоизменяется и усложняется. Если поверхность белой бумаги зрительно находилась в максимальном



306, 307



308



309

удалении от рамы, серая бумага значительно ближе к наблюдателю. Черные фигуры на белой и серой бумаге ведут себя одинаково - выступают из нее на зрителя. А вот с белыми фигурами все обстоит иначе: на белом фоне они принадлежат ему, а на сером те же фигуры выглядят как прорезы в нем, зрительно они находятся дальше бумаги. *Восприятие-два* дает нам белые фигуры позади бумаги-фона, они прорывают серый фон, отступают назад.

Если контур белой фигуры на белом раньше принадлежал самой фигуре, теперь он ей уже не принадлежит и становится частью серой поверхности.

* * *

Белый треугольник лежит на белой бумаге, черный контур принадлежит самой фигуре (**илл. 310**).

На этом рисунке белый треугольник уходит назад. Контур его фигуре не принадлежит, это часть серого поля, сама фигура выглядит как контрформа. Пространство значительно усложняется (**илл. 311**).

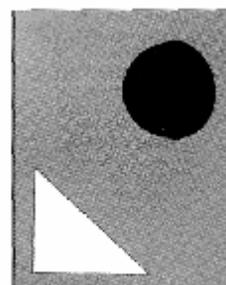
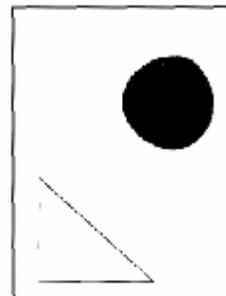
Итак, в случае черных и белых фигур на сером фоне (самая близкая фотографии модель) мы получаем наиболее сильное разделение группировок из контрастных белых и черных форм. Одна зрительно находится за бумагой, вторая перед ней, они существуют в разных пространствах.

Если группировки настолько независимы друг от друга, что каждая из них способна самостоятельно заполнять изобразительную плоскость, мы можем говорить отдельно, скажем, о белой или черной компоновке.

СЕКРЕТ КРАСОТЫ. Связи подобия и контраста, равновесие и симметрия, единство и соразмерность, прочие взаимодействия, которые мы изучаем с помощью простых геометрических схем, - это тот язык, на котором «разговаривают» фигуры в изобразительной плоскости друг с другом, с самой плоскостью и рамой.

Изобразительные отношения между ними мы воспринимаем как смысловые - это согласие или антагонизм, объединение или вражда, борьба за первенство или гармония противоположностей. Владая этим подлинно художественным языком, можно изобразить любую историю - от любви Ромео и Джульетты (притяжение фигур из враждующих группировок) до сказки о мудром правителе (который одним своим появлением в группе устанавливает гармонию и порядок), все зависит от фантазии.

Возвращаясь же к предметам реальности на картине или фотографии, можно вспомнить совет Мориса Дени, который предлагал: «помнить, что картина,



310, 311

прежде чем быть боевой лошадей, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является по существу плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке» (29-358).

Отвлечься от предметности в фотографическом изображении и воспринимать его как чистую форму, конечно же, много труднее и не всем дано, но следует помнить, что восприятие это целиком подсознательное и весь вопрос в том, допускаются ли подобные ощущения (тяжести, давления, согласия форм и т.д.) в сознание или не осознаются.

Глаз (мозг, сознание) стремится отыскать организацию в расположении деталей, организацию желательную простую и непротиворечивую. Но высшее удовольствие для глаза - организация гармоническая и цельная, то есть - красивая.

Самая простая и устойчивая организация - симметрия. Но в этом случае глазу не хватает пищи, симметричная композиция схватывается мгновенно, мгновенно оцени-



312. А. Картье-Брессон

вается и больше там глазу делать нечего. Это случай полной зеркальной симметрии. Основная пища для глаза, то, что заставляет его вновь и вновь возвращаться в картину, - разнообразие нюансов. Мера простоты и разнообразия решает все. Так, композиция в свободной симметрии, как наиболее удачное сочетание простоты и сложности всевозможных нюансов отклонения от зеркальной симметрии, - одна из самых красивых. В живописи можно найти множество таких примеров.

«Нет прекрасного вне единства; и нет единства без подчиненности. Кажется, что это противоречит одно другому; но это не так.

Единство целого рождается из подчиненности частей; и из этой же подчиненности рождается гармония, которая немислима вне многообразия.

Единство и единообразие так же отличны друг от друга, как красивая мелодия от непрерывно тянущегося звука», - писал Дидро (18-142, 143).

Когда о красоте говорит обычный человек, подразумевается понятие, содержащееся в сознании в виде этаких готовых к употреблению консервов для ума: «красота красивых женщин» или «красота красивых цветов» и т.д. Это красота первого рода, общеупотребительная и банальная, не красота даже, а этикетка на консервной банке.

Настоящая же красота воспринимается подсознательно, скорее ощущается, чем сознается. Это и есть красота подлинная, которую мы находим в жизни и в искусстве.

Здесь относится и наиболее интересующая нас красота - красота композиции. Как еще лучше сказать о хорошей композиции, если не «очень красиво!» (илл. 312, 313; см. также с. 208).

Уникально сложившаяся композиция, предельно гармоничная и цельная - большая ценность и большая находка художника или фотографа. Композицию нельзя придумать, ее можно найти, прозреть в случайности и хаосе видимой реальности. Фотогра-



фию, которая ставит себе именно такую цель, по праву можно назвать композиционной. И особенно ценная находка - репортажная композиционная фотография, когда фотограф ничего не придумывает и не ставит, а только наблюдает, осмысливает и отбирает.

Ну, а если искать секрет красоты, лучше всего воспользоваться очень тонким замечанием Жозефа Жубера.

«Очевидно одно: в прекрасном всегда сочетаются красота видимая и невидимая.

Очевидно и другое: никогда прекрасное не очаровывает нас так сильно, как когда мы, напрягая внимание, понимаем его язык лишь наполовину» (38-99).

Таким образом, можно утверждать, что скрытая гармония гораздо ценнее явной. Красота видимая - на поверхности, это красивый свет или красивое лицо. А невидимая красота — это точность отношений и нюансов, она воспринимается, но не осознается.

Дисгармония режет глаз немедленно. Гармония же, наоборот, не бросается в глаза сразу же, она входит в нас постепенно и благодаря нюансам усиливается в результате сколь угодно длительного рассматривания.

Скорее всего, гармонию мы ощущаем как отсутствие дисгармонии. Точно так же покой понимается как отсутствие движения. То есть если в ансамбле фигур, линий, тональностей и прочего нет ни одного элемента, который раздражал бы глаз несоответствием своей формы, размера, тона и т.д., иначе говоря, не вызывал бы ощущения дисгармонии, такой ансамбль будет действительно гармоничным.

И еще одно важное обстоятельство: когда человек говорит «это красиво», на самом деле это значит «я думаю, что это красиво» или «я знаю, что это красиво». Понятно, что подобное утверждение не имеет ничего общего с подлинным восприятием красоты, восприятие это есть ощущение, переживание. Работа мысли начинается потом, как результат такого ощущения, но не как его причина.

Р. Арнхейм говорит о визуальном мышлении как о мышлении посредством визуальных операций. Но в то же время человек мыслит словами и только словами, без слов его мышление невозможно. Произведение изобразительного искусства является не иллюстрацией к мысли его автора, а конечным проявлением самого мышления. Слова приходят потом как попытка объяснить воспринятое.

Так что судить о художнике или фотографе следует не по его биографии или тем более высказываниям, а в конечном счете по тому, как он строит композицию и как представляет себе гармонию.

глава 7

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ:

О ДВИЖЕНИИ ГЛАЗА

ПРОГУЛКИ ГЛАЗА. ОСТАНОВКИ ВНИМАНИЯ. Уже упоминалось, что глаз не в состоянии воспринимать неподвижное относительно сетчатки изображение. Он при этом слепнет буквально через минуту. Глаз - неутомимый охотник за информацией - все время находится в движении, все время в поиске. В каждый момент времени глаз повернут таким образом, чтобы изображение интересующего его предмета или часть его попали в центральную ямку, зону наилучшего видения.

При таком дискретном характере зрения восприятие остается непрерывным, мы не осознаем малых скачков глаза, «видим» какой-то предмет целиком, хотя глаз не может схватить его во всех деталях и добывает информацию постепенно. Впечатления от отдельных кусочков суммируются и дают единое целое, отчетливо видимое во всех подробностях. И. Сеченов назвал глаз «щупалом», подчеркивая тем самым важнейшее значение ощупывающих движений глаза в чувственном познании объектов. Когда-то считалось, что глаз плавно обходит контур предмета, тем самым идентифицируя его. Новейшие исследования ученых показали, что это не так.

Глаз совершает скачки, мгновенно перебрасывая внимание с одной детали к другой. Он не скользит непрерывно вдоль контура предмета, а отыскивает так называемые точки наибольшей информативности и переходит от одной такой точки к следующей.

Так мы рассматриваем фотографию скульптурного портрета Нефертити (илл. 314). Глаз концентрирует внимание на контуре, прежде всего на профиле египетской царицы. Но чаще всего он возвращается к глазам, носу и губам.

Большие отрезки на рисунке - это скачки глаза, черные точки в их концах - остановки внимания, затем снова скачок, внимание глаза привлекла уже другая точка. В секунду происходит три-пять таких скачков. Следует различать произвольные скачки глаза, которые бывают кратковременными (и, видимо, неосознанными), и скачки внимания с длительной фиксацией в какой-либо точке. Последние наверняка связаны с мыслительным процессом, процессом понимания, «чтения» изображения. Длительность большого скачка составляет всего сотые доли секунды, фиксация же происходит в течение десятых долей. «Глаза и губы, - пишет доктор биологических наук А.Л.Ярбус, который



314

исследовал характер движения глаз при восприятии картины, - могут сказать о настроении человека и его отношении к наблюдателю, о том, какие шаги он может предпринять в следующий момент» (47-142).

Подобные записи движения глаза (дрейфогаммы) получают следующим образом: на глазное яблоко испытуемого прикрепляется присоска с маленьким зеркальцем. Блик от него регистрируется светочувствительной фотобумагой.

Траектория движения глаза при осмотре и узнавании данного предмета индивидуальна для каждого наблюдателя. Но «путь обхода» откладывается каким-то образом в памяти. В другой раз тот же наблюдатель дает почти идентичную траекторию. Кроме этого путь обхода зависит от установки восприятия, задания, поставленного экспериментатором, степени осведомленности о том, что будет показано.

Итак, глазу важны точки наибольшей информативности контура, а криволинейные отрезки, соединяющие эти точки, глаз почти не интересуется. «В процессе рассматривания глаз задерживается лишь на определенных элементах объектов зрения, на других очень мало, а на некоторые совсем не обращает внимания» (А. Ярбус, 47-139),

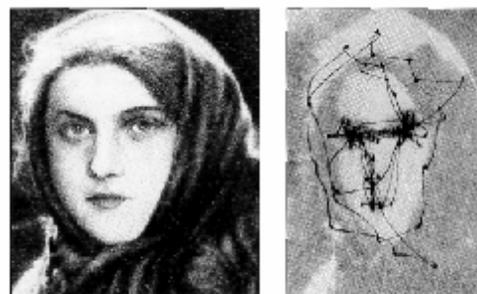
Глаз находит прежде всего точки максимальной кривизны контура, а также точки пересечения различных контуров, они говорят о положении предметов в пространстве. Еще один портрет, на сей раз фотографический (илл. 315). Испытуемому давалась минута на рассматривание лица девочки, траектория движения глаза показывает те же закономерности - концентрацию внимания на глазах, носе и губах.

Картина Шишкина «В лесу». Чаще всего глаз возвращается к смысловому центру - фигурке человека. В любом изображении мы отыскиваем прежде всего человека (или животное) как деталь, наиболее существенную для понимания смысла. Обратите внимание - из всех деревьев глаз выбрал самые яркие стволы, имеющие наибольший контраст с фоном (илл. 316).

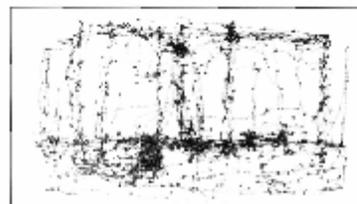
И еще одна картина - «Березовая роща» И. Левитана. Опять глаз предпочитает участки наивысшего контраста. Достаточно внимания уделил он и линии горизонта, стараясь отыскать там какую-либо дополнительную информацию (илл. 317).

Больше всего глаз задерживает внимание на смысловых центрах изображения - это фигура человека в пейзаже, глаза, губы, рот и нос

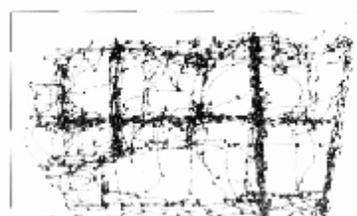
в



315



316



317

портрете. Кроме того, последние два примера показывают еще один важный момент: глаз привлекают участки, где сталкиваются самые сильные контрасты - светлое на темном или же темное на светлом. Таким образом, можно сказать, что смысловые центры и участки наибольшего контраста привлекают внимание глаза в картине или фотографии в первую очередь.

Выделение главного в изображении определяется тесной связью восприятия с мышлением. Движение глаз отражает, по всей видимости, процессы человеческого мышления, а потому запись этого движения позволяет определить, в каком порядке и к каким элементам глаз - а значит и мысль человека! - обращается больше всего.

Для нас важен именно порядок рассматривания глазом данного объекта. По нему мы можем восстановить «прочтение» картины, то есть ход мысли зрителя. Подробно об этом мы будем говорить в следующей главе, а сейчас нам необходимо понять, какие же именно детали привлекают внимание глаза в первую очередь.

Итак, мы пришли к следующему. Главное в фотографии или картине (если не говорить о смысловых центрах) может быть выделено при помощи контраста тональностей. Внимание глаза в первую очередь привлекают темные предметы на светлом фоне или светлые на темном. Принцип этот давно известен, о нем писал еще когда-то Леонардо да Винчи.

В практике контраст тональностей на фотоснимке создается выбором точки съемки и характером освещения объекта.

Свет, эта основа основ фотографии, создает, пожалуй, самые сильные акценты в снимке. Умение видеть свет, использовать его возможности - одно из главных для фотографа.

Следующий по важности прием выделения главного - это активные линии.

АКТИВНЫЕ ЛИНИИ. Было установлено, что глаз обходит картину скачкообразным путем, причем характер этого обхода на первый взгляд кажется нам случайным, хаотическим. Так ли это?

В книге А.Л. Ярбуса «Роль движений глаз в процессе зрения», из которой взяты несколько иллюстраций, приведена регистрация движений глаз при рассматривании картины И. Репина «Не ждали» (илл. 318). Дрейфогаммы разных испытуемых имели много общего, некоторые записывались повторно через несколько дней.



318

На картине два главных персонажа, которые и привлекают внимание глаза в первую очередь: это вошедший мужчина в дверях - сын и женщина в центре - мать. Обе фигуры выделены, они самые крупные в картине, находятся на переднем плане изображения.

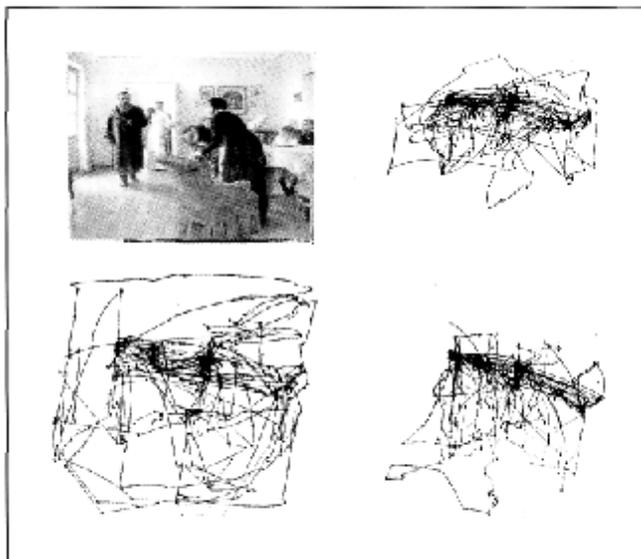
Записи движений глаза испытуемых при разглядывании этой картины показали одну интересную особенность. В подавляющем большинстве случаев глаз останавливался прежде всего на фигуре сына, затем перебрасывал внимание на мать, застывшую в позе удивления и радости, а потом возвращался обратно к сыну. Что заставляет глаз двигаться подобным образом, почему порядок обхода - общий для разных зрителей, каждый из которых показал свою, отличающуюся в деталях дрейфогамму? На рисунке приведены три из них (**илл. 319**).

Объяснение заключено в направлении взглядов действующих лиц. Все присутствующие смотрят на вошедшего, он в свою очередь - на мать, она же направлением своего взгляда, движением всей фигуры опять возвращает глаз к сыну. Художник как бы заставляет нас вернуться к главному действующему лицу, рассмотреть его внимательней. Мы уже говорили, что движение глаз отражает работу мысли. Значит, за то время пока глаз переходит от одной фигуры к другой и затем возвращается обратно, мы лучше поймем сюжет картины, драму происходящего. По одежде вошедшего мы определим, откуда он пришел в дом и где побывал. Сравнив возраст двух главных героев, оценив позу женщины, мы убедимся, что перед нами мать, которая дождалась сына.

Тот же прием повторен еще раз: когда при дальнейшем рассматривании картины глаз увидит детей за столом, он будет отброшен назад к матери или вошедшему и все начнется сначала.

Испытуемый в одном из опытов в течение 35 секунд (а это очень много) рассматривал главным образом фигуры матери и сына, скользнув по пути на долю секунды по лицам служанки и детей. При этом ни одной детали обстановки комнаты, одежды персонажей глаз не заметил (конечно, периферийным, «нерезким» зрением все это оценивалось, но вниманием не фиксировалось). Запись движения глаза разбита на семь последовательных частей, продолжительность каждой - пять секунд (**илл. 320**).

Итак, перед нами пример, когда художник не просто ведет глаз зрителя по картине, но и навязывает тем самым свое прочтение сюжета, толкование его. Возвраты глаза



319

к главной фигуре, такое замыкание композиции чрезвычайно важно тем, что дает возможность (вынуждает нас) с большей силой проникнуться содержанием картины, чувствами ее героев.

Глаз в рассмотренном примере перескакивал с одной детали на другую отнюдь не случайным образом, путь обхода был предопределен художником, запрограммирован им. Движение глаза в этом случае было подчинено во многом направлениям взглядов изображенных на картине людей, другие причины мы рассмотрим ниже.

Линии предпочтительного следования глаза при рассматривании фотографии или картины, которые заложены в композиции, мы будем называть активными линиями композиции, или просто активными линиями. Глаз имеет тенденцию организовывать структуру изображения, упорядочивать его. Значащие линии, которые привлекают внимание глаза в первую очередь, образуют структуру кадра - это активные линии.

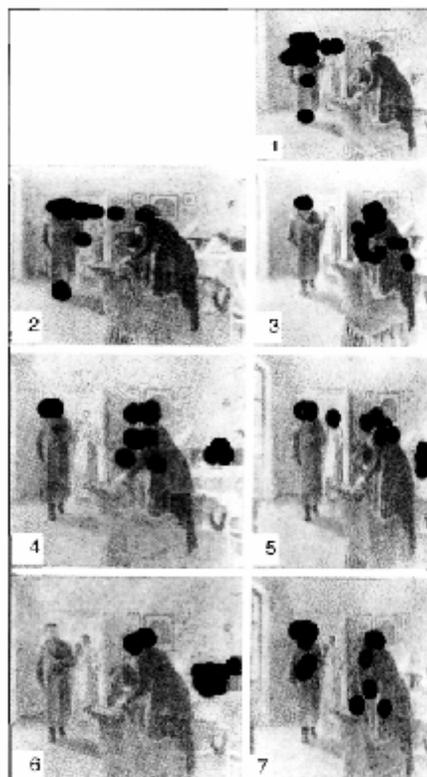
Активные линии в нашем примере в действительности не существуют, они не изображены на картине, линии эти воображаемые. В других случаях активные линии композиции — это в самом деле какие-то линии, полосы или подобие стрелок. Кроме того, активные линии создаются связями подобия. От черной детали глаз перейдет к черной, от круглой - к круглой.

Активные линии играют важную роль в процессе рассматривания любого изображения, они организуют путь обхода, то есть понимания изображаемого, осмысления его.

При анализе композиции иногда говорят о ходах понимания. По сути, это те же активные линии. «Если говорить о схеме, то композиция ближе всего может быть изображена посредством стрел или лучей разной повторности, направленных к композиционному центру или от него» (Н. Волков, 10-47).

В схеме композиции главную роль играют именно активные линии, они задают структуру композиции, связи между отдельными ее элементами. При помощи активных линий может быть выделено главное в фотографическом снимке, они указывают глазу: «смотри сюда, следуй за мной!».

П. Флоренский сравнивал картину с книгой, в ней заключен не только сам текст - изображение, но и порядок его прочтения.



320

Фотограф должен не только уметь распознавать в композиции сильные активные линии (а еще более ценно умение видеть их в натуре), но и пользоваться этим средством выделения главного. Очень полезно бывает нарисовать схему композиции, схему активных линий, такая тренировка композиционного видения, разбор фоторабот известных мастеров чрезвычайно важны, ибо учат находить основное в любой композиции - ее структуру.

Схема активных линий композиции показывает стремление их сойтись в одну точку. Такая точка, если она существует, называется композиционным узлом. В приведенном примере композиционный узел совпал со смысловым центром изображения - фигурой человека (илл. 321, 322; см. также с. 265).

Сходящиеся в глубину линии также ведут глаз за собой. Во всех случаях это сильные активные линии, стрелки внимания, которые приводят глаз к чему-то очень важному, но могут лишь пообещать и обмануть, если они нацелены в никуда (илл. 323 - 326; см. также с. 264, 284).

КОМПОЗИЦИОННЫЙ И СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТРЫ.

Мы говорили о композиционном узле (случае схождения нескольких активных линий в одну точку) и смысловом центре композиции. Это участок на фотографии, который особенно существен для понимания смысла изображенного, прочтения сюжета. Определим еще одно понятие - композиционный центр фотографического снимка.

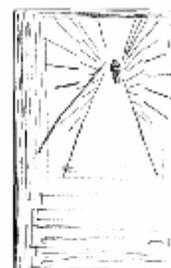
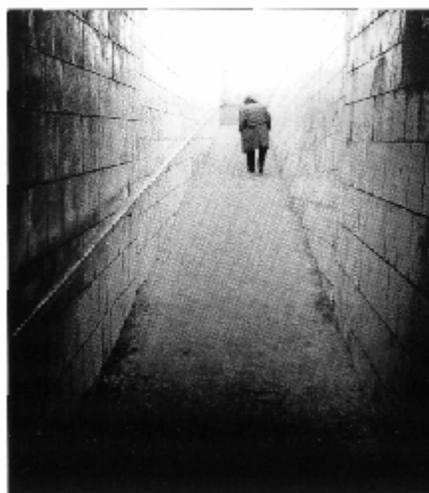
Композиционный центр создается при помощи одного или нескольких средств выделения главного. Это главный центр композиции. Только в отличие от смыслового центра композиционный не связан с изображенным на фотографии. Это центр зрительный, центр внимания, который определяется структурой изображения, композицией.



321, 322



323, 324



Композиционный центр может совпадать или не совпадать со смысловым. В первом случае глаз приходит к пониманию сути изображенного сразу, его не утомляют второстепенные детали, которые можно рассмотреть и потом. Такая композиция наиболее экономична и ясна.

В случае разделения композиционного и смыслового центров они могут быть связаны активными линиями, которые и должны привести внимание зрителя к смысловому центру. Композиционный центр - лицо человека справа, смысловой - серп и молот слева (**илл. 327**; см. с. 257); смысловой центр - голова, композиционный - окно (**илл. 329**, см. с. 206).

Если композиционный центр в снимке не выделен, глаз отыскивает главное в геометрическом центре кадра. Он обусловлен самим прямоугольником фотографического снимка. В подавляющем большинстве случаев главное помещено в непосредственной близости от геометрического центра кадра.

И наконец, вполне возможно наличие в каком-то снимке двух или даже нескольких композиционных центров (**илл. 328**). Два равнозначных композиционных центра вынуждают глаз переходить от одного к другому, как бы сравнивая их важность. Такое сравнение может носить характер сопоставления или противопоставления. Фотограф либо указывает на подобие двух каких-то предметов или фигур, которое заключено в похожести их геометрических форм, или же, напротив, подчеркивает несходство их форм или смыслов. Такой прием композиционного подобия или контраста очень широко используется в фотографии.

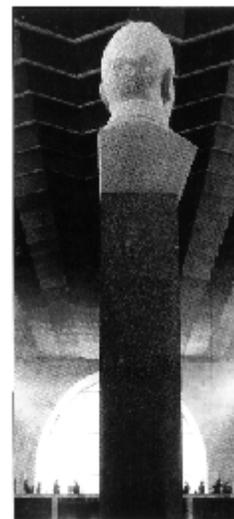
И в этом случае путь обхода - переходы внимания с одного композиционного центра на другой и обратно - предопределяет понимание замысла фотографа, дает возможность зрителю проникнуться его идеей. Конечно, такое сравнение может быть банальным или глубоким, нелепым или имеющим глубокий подтекст. Все будет зависеть от оригинальности самой идеи фотографа, меры его проникновения в суть ситуации, явления или события.



325, 326



327, 328, 329



Композиционный центр фотографического снимка важен для нас тем, что это центр внимания, организованный средствами композиции. Именно этот участок служит началом обхода при рассматривании фотографии.

Итак, мы пришли к тому, что движение глаза по картине или фотографии определяется не изображаемыми событиями (точнее - не только ими), но главным образом особенностями их изображения, то есть - композицией.

Точка вхождения в изображение - зрительно выделенный композиционный центр. Причина проста: в первый момент глаз выбирает наиболее контрастную фигуру или деталь в картине. У Репина это для большинства зрителей фигура вошедшего (темный силуэт на светлом фоне; симметричное расположение двух окон; темная голова служанки за его спиной как эхо головы главного героя).

Затем глаз двигается согласно указаниям, которые заключены в композиции. Это направление взглядов персонажей, линии, выделенные яркостью или подобием, все то, что мы назвали активными линиями.

КОМПОЗИЦИЯ КАРТИНЫ И. РЕПИНА «НЕ ЖДАЛИ». Активные линии у Репина: главным образом это эмоциональные взгляды персонажей, но не только они; линия спины матери приводит к смысловому центру - ее лицу; доски пола ведут к фигуре вошедшего; группа *мать-жена*, обобщенно это треугольник, своим острием (локоть жены) также обращена к вошедшему; сильная активная линия - свет из окна (илл. 330).

Основная диагональ: вошедший + мать-жена + мальчик задана подобием черных фигур. Или иначе: лицо вошедшего + два лица (служанка и горничная) + два лица (жена и мать) + два лица (дети). Ей вторит другая диагональ: белый фартук служанки + белый воротничок девочки (подобие белых фигур).

Если мать и жену «читать» как одну фигуру (а этого добивается художник), композиция симметрична относительно этой обобщенной фигуры, она напоминает известные нам Весы. И только вошедший нарушает эту симметрию

Две группы из двух фигур *служанка-горничная* и *девочка-мальчик* зеркально симметричны: темное + светлое и светлое + темное.

Фигуры в картине связываются главным образом подобием цвета (тона). Мы знаем, что это самые сильные связи даже для фигур разной формы. Движение глаза может быть вызвано в том числе и такими изобразительными связями. Пусть центр внимания - какая-то фигура (круг, квадрат, красное пятно). Периферийное, нерезкое



330

зрение уже выбирает следующий центр. Естественно, что это будет опять круг или квадрат, или пятно красного цвета, если таковые найдутся и нет других, более сильных указаний, куда двигаться.

Еще одна диагональ в картине: ладонь матери + ладонь жены + лицо жены + лицо матери, ее подчеркивают два белых удара (манжета и воротничок матери). И вторит ей другая диагональ: черные сапожки девочки + мундир мальчика. Сапожки под столом, и они работают, отсылают глаз к черному мундиру. Мальчик смотрит на отца, возвращает глаз в картину, не дает ему выйти из нее.

Две малые диагонали образованы связями: овал кресла жены + полукруг большой картины на стене. И повтор: белые ноты на рояле + белая вертикаль скатерти.

Все эти многочисленные группировки (подобие по тональности, форме и цвету) связывают воедино персонажей картины и придают ей конструктивную целостность.

Интересен разговор рук (термин из живописи) вошедшего, горничной, жены и матери (у других персонажей руки не показаны). Пять рук образуют овал.

Можно продолжить этот анализ и дальше, перейдя к незначительным деталям (отдельно висящая на стене рамка выделяет детей за столом; овал стола, «прикрепленный» к раме картины, направлен к центру; спинка стула справа у рамы ведет глаз к такой же за спиной девочки; кресло на переднем плане не только уменьшает зрительный вес фигуры матери, чтобы она стала соизмеримой с фигурой сына, но и указывает на эту фигуру, одновременно своим цветом оно связано с фигурой вошедшего; очертания всей группы картинок на стене как бы повторяет проем двери, фигуры матери и жены вписываются в него так же, как группа *горничная-служанка* в прямоугольник раскрытой двери и так далее), однако уже совершенно понятно, что *ни одной* лишней детали на картине нет, все работают, всё связано воедино, всё организовано для понимания смысла.

Движение глаза по картине полностью предопределено художником и реализовано построением композиции, композиционными связями и взаимодействиями.

* * *

Главная идея изображения у Репина - неожиданность появления ссыльного сына (название «Не ждали»). Фигура вошедшего кажется чужеродной в этой домашней обстановке. И действительно, не будь ее, мы получили бы совершенно самостоятельную симметричную композицию (илл. 331).

Неожиданное появление этой большой фигуры как бы разрушает покой и стабильность жизни семьи. Одна композиция разрушена, возникает другая, теперь уже не шесть, а семь фигур живут в раме. Пустое место слева заполнено, но устойчивой и надежной симметрии больше не существует.



331

По своим размерам фигура вошедшего сопоставима лишь с фигурой матери. Композиция из этих двух фигур настолько самостоятельна, что практически не нуждается в остальных персонажах, только с матерью сын общается в этот момент, это их миг и их разговор (**илл. 332**).

Зрительно это общение усиливается темной одеждой матери и сына, фигура вошедшего подчеркнута темная, лицо его в тени, оно темнее других в картине, чепчик матери повторяет тень на лице сына.

Таким образом, первоначальная композиция как бы складывается из двух. Первая - композиция без входящего. И вторая - двухфигурная композиция: мать и сын. Фигура матери входит в обе композиции и тем самым соединяет их в одно целое.



332

АКЦЕНТЫ. ВЫДЕЛЕНИЕ ГЛАВНОГО. При анализе композиции картины И. Репина нам встретились следующие приемы выделения главного.

1. *Создание композиционного центра яркостью, контрастом с фоном.*

Контраст тональностей - сильнейшее средство выделения.

Фигура ссыльного в проеме двери - первый композиционный центр картины, с него чаще всего начинается движение глаза.

2. *Размещение главного вблизи геометрического центра.*

Фигура матери, вернее, группа мать-жена - еще один композиционный центр, группа выделяется центральным положением, контрастом с фоном, однако художник не зря совместил фигуру матери в черном и черное платье жены на втором плане, он хотел увеличить зрительный вес матери; выделена голова матери (черный чепчик, контраст с лицом). Так что мать - это не менее или даже более сильный композиционный центр. В картине два композиционных центра, они же смысловые, переходя от одного к другому и обратно, мы прочитываем сюжет.

3. *Внимание привлекают прежде всего наиболее значительные по размеру фигуры.*

В картине - это мать, она ближе всех к зрителю, она и важнее всех фигур. Зрительный вес (значение) ее фигуры складывается с весом жены. Если для части зрителей мать оказалась важнее сына, причина этому - ее размер и центральное положение. Вместе с тем часть платья матери заслонена креслом (без этого она была бы намного больше), в результате ее фигура зрительно приближена к фигуре сына (**илл. 333**).

4. *Главную фигуру выделяет соседство со зрительно активными элементами фона, а также стрелки-указатели, равно как и другие активные линии, главным образом это направления взглядов.*



333

Фотографии на стене у головы матери, линия ее спины, спинка кресла, соседство жены на втором плане, два светлых пятна (ноты + край скатерти) - все это выделяет на картине мать и главное - ее лицо.

Фигура горничной кроме светлого платья и белого фартука выделена еще и головой служанки позади. По тональности горничная контрастна матери, контрастно и ее поведение, она единственная в картине не выражает своих эмоций.

Темная фигура вошедшего выделяется по контрасту с рядом расположенной горничной в светлом. Легкий наклон его головы повторен темной головой служанки.

5. Главное выделяется светом.

Вошедший стоит у окна, свет идет слева направо, подчеркивая диагональ сын-мать.

Если мы рассматриваем не картину, а фотографию, какое из фотографических средств выделения главного не вошло в наш перечень? Ответ очевиден - это резкость.

6. Главное выделяется резкостью.

Точнее - резкое выделяется на фоне нерезкого и наоборот нерезкая фигура на фоне резких будет так же восприниматься как главная.

Интересно, что и в живописи были попытки, следуя естественному процессу зрения, изображать некоторые второстепенные объекты размытыми, нерезкими. Исследователи обнаружили это на картинах художника XVII века Яна Вермеера.

Читатель может спросить, нужна ли такая строгая и продуманная организация материала, как у Репина, ведь далеко не всякий зритель сможет оценить хотя бы малую часть тех приемов, которые описаны в нашем анализе композиции. Ответ один: зритель и не должен видеть или понимать весь этот механизм, он воспринимает (осмысливает) изображение в целом, следуя логике его развития, и в этом его (зрителя) единственная задача.

Анализ композиции интересен специалисту, художнику, в нашем случае - изучающему композицию. Мы восстановили в какой-то степени мышление художника, оно запечатлено в самой картине. Гёте говорил, что материал искусства видит каждый, содержание его доступно лишь тем, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства.

Можно сказать, что композиционное изображение содержит множество вопросов и столько же ответов. «Для чего нужна эта деталь?», «почему этот угол темнее, чем тот?», «почему эта фигура пересекает ту таким образом, а не иначе?» и так далее, и так далее. На каждый вопрос можно найти ответ в самой картине.

Композиция у Репина функциональна, она для раскрытия смысла, для «рассказа». Можно предположить, что художник не стремился в данном случае к гармонии, картина сюжетна, композиция строит сюжет, и это было главным для автора.

Так что если рассматривать композицию картины Репина с формальной точки зрения (обобщить фигуры персонажей до геометрических фигур, полностью отвлечься от сюжета), нельзя сказать, что она может существовать самостоятельно, в ней все для смысла, но ничего «для красоты».

КОМПОЗИЦИЯ «СИКСТИНСКОЙ МАДОННЫ» РАФАЭЛЯ. А вот что пишет М. Алпатов о «Сикстинской мадонне» Рафаэля (илл. 334). «В „Сикстинской мадонне" есть гибкое всепроницающее движение, без которого в живописи трудно создать впечатление жизни. Вместе с тем все в ней уравновешено и подчиняется закону меры и гармонии. Но главное движение в картине выражено не в фигурах, а в складках одежды. Движение фигуры мадонны усиливает откиннутый у ее ног плащ и вздувшееся над головой покрывало, и потому кажется, что Мария не столько идет, сколько всплывает, точно ее влечет вне ее лежащая сила. С этим движением плаща мадонны согласован изогнутый край папского облачения. Движение складок ее плаща подхватывается движением складок одежды Варвары и звучит отголоском в краях откиннутого занавеса». И еще. «Нет возможности несколькими словами описать все мелодическое богатство рисунка



334

Рафаэля. Как и в греческой классике, контур у него не только очерчивает края предметов, но, мягко изгибаясь, плавно скользит, то сливает очертания, то превращает их в зеркальное подобие друг друга, и потому нашему глазу доставляет такую отраду видеть, как все эти прочно построенные и четко очерченные тела вместе с тем образуют гармоничный узор. Живое, органическое совпадает с геометрически правильным и вместе с тем кое-где отступает от него» (2-93).

Не правда ли, совершенно другая задача и другое решение? Композиция организует восприятие, но все же главная ее цель - выразительность и гармония.

Можно забыть про сюжет, про «недетскую разумность» во взгляде младенца - «не то испуг и тревога, не то гнев и властность», про то, что «Ее чудные темные глаза широко и доверчиво раскрыты, как у человека, который многое видит и многого ожидает; они широко расставлены и слегка увеличены; над ними чуть вскинута тонкие дуги бровей. Ее лицо спокойно, ни один мускул не дрогнет в нем, и только в губах ее есть нечто робкое, почти детское - и эти черточки робости и доброты в женщине, перед которой снимает тиару и падает на колени земной владыка, придают ее образу глубину, которой не обладает ни одна другая мадонна Рафаэля» (М. Алпатов, 2-94).

Так вот, можно хотя бы мысленно провести совершенно кошунственный эксперимент - закрыть лица младенца и Марии, надо думать, что общее впечатление сохранится, в этом случае хранитель духовного содержания этой великой картины - не только написанное на лицах, но, главным образом, композиция изображения. Иначе говоря, композиция содержательна, она выражает нечто сверх сюжета. И опять-таки ни одной лишней детали, все работают не столько на раскрытие сюжета, как на красоту (не украшательство, настоящую красоту гармонических отношений).

Композиция Рафаэля в отличие от репинской не спрятана, она открыта для восприятия, зритель должен ее почувствовать, воспринять эмоционально.

Картина Рафаэля - еще один пример удивительного сочетания симметрии и асимметрии. Симметрия задана всем строем картины, от развевающегося занавеса до расположения фигур. Это композиция Весы. Поэтому так много внимания мы уделяем двум крайним фигурам, их отличиям и смыслу этих отличий. Но внутри этой симметрии все асимметрично. Фигуры Сикста и Варвары, складки занавеса, даже херувимы у нижнего парапета зрительно уравновешены, но отнюдь не повторяют друг друга зеркально. Центральное положение фигуры Марии с младенцем подчеркивает ее важность, это смысловой центр. Геометрический центр картины приходится на голубой плащ Марии, лицо же ее, рука, которой она держит младенца, покрывало, наполненное ветром много выше, все это образует круг и является композиционным центром (акцент алого платья, **илл. 335**).

Вместе с тем это не главный композиционный центр картины. По сути, центров таких три или даже четыре, если считать группу херувимов. И главный из них это, безусловно, фигура Сикста, она выделена цветом (золотистый цвет папского облачения, алая подкладка, основная линия которой будет потом повторяться много раз в картине, три удара белого цвета). Именно с фигуры Сикста и начинается движение глаза по картине. Потому, кстати, в зеркальном отражении, когда Сикст расположен справа, нарушается не только равновесие картины, но и ее смысл.

Дальше существуют два пути для глаза. Первый - это активная линия взгляда Сикста, она сразу приводит нас ко второму композиционному центру - лицу Марии и младенцу. В этом случае далее глаз перейдет к Варваре (повторение красного и голубого в ее одежде), по направлению ее взгляда спустится вниз к херувимам. И после, а это и есть главное, чего добивался художник, их взгляды опять организуют движение снизу вверх, от ног мадонны к ее лицу, к тому кругу любви и заботы, который изобразил художник.



335



336, 337, 338

Это движение снизу вверх очень важно, оно дает ощущение возвышенности мадонны, ее парения в воздухе. Оно необходимо еще и потому, что как бы заставляет зрителя сначала опустить голову перед богородицей, затем увидеть ее ноги, плащ и только потом подняться к ее лицу и божественному младенцу.

Движение в картине задано геометрическими формами:

- сходящиеся кверху половины занавеса;
- эти динамические линии повторяются дважды - в треугольнике, составленном из лиц четырех главных фигур, и в белой контрформе в нижней части картины (усеченный треугольник, направленный вверх; **илл. 336**).

Воображаемое движение снизу вверх и сопровождающее его реальное движение Мадонны сверху вниз - вот основа картины Рафаэля

И второй путь глаза - от Сикста к лицу Марии задан связью алой подкладки его одеяния и кусочка алого платья мадонны у ее ноги (на рисунке выделены штриховкой). И в этом случае мы также совершаем движение снизу вверх по ее фигуре, которое было так необходимо художнику (**илл. 337**).

Таким образом, перед нами еще один пример, когда художник в композиции своей картины заложил определенную последовательность ее зрительного восприятия, которая определяет содержание картины, ее духовное наполнение.

Следует отметить также, насколько выразительны контрформы, в которые вписаны головы Сикста и Варвары (**илл. 338**).

Самое главное в картине Рафаэля, что позволяет говорить о музыкальности ее ритма, - это нюансы. Отброшенная ветром накидка, поднятая пола плаща, из-под которой виден кусочек алого платья, и сама форма этого кусочка, линии и очертания,

которые повторяют и повторяют друг друга, переходы цветовых пятен с одной фигуры на другую - все это нюансы.

Расположение фигур задано с самого начала, но можно написать сотни картин с таким же точно расположением (конструкция), которые не будут обладать и малой долей того единства и всепроницающей гармонии, которыми славится «Сикстинская мадонна» великого Рафаэля.

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ. В композиции всегда имеются более выделенные линии, массы и формы, и, кроме того, формы более раздробленные и мелкие. Все они или часть из них могут быть объединены с помощью ритма.

Ритм - это периодическая закономерная повторяемость одинаковых или схожих элементов, а также интервалов между ними. В изобразительном искусстве это обычно выглядит как повтор однородных элементов, отличающихся одним или несколькими признаками: цветом, очертаниями фигур, формой и размерами, направленностью и прочим. Это созвучие, похожесть и в то же время отличие компонентов на уровне нюансов.

Ритм ощущается в силу последовательного перемещения глаза вдоль ритмического ряда. Ритм всегда задает движение. Чтобы появилось ощущение ритма в изображении, требуется как минимум три повторения: вторая единица позволяет предчувствовать закономерность, третья - подтверждает ожидаемое.

Частный случай ритма — метр (простая повторяемость одинаковых единиц, регулярный ритм). Ритм никогда не укладывается в метр, поэтому он живет и движется. Ритм - это единство разнообразия и многообразия, это периодически разрешающийся конфликт ожидания и случившегося, и, кроме того, - специфическое переживание «перебоя» при его нарушении.

Самые разнообразные ритмы влияют тем или иным образом на жизнь человека - ритм сердечной деятельности, ритм дыхания, смена дня и ночи, фазы лунного цикла, чередование времен года, элементы движения, циклы развития от зарождения до смерти и многое другое.

Столь же велико разнообразие ритмов в искусстве, начиная от боя барабана, организующего движение солдат, до ритмов в музыке и поэзии. Ритмы воздействуют эмоционально. Так, музыка способна повлиять на периодичность дыхания слушателя или даже привести к сокращению мышц. При зрительном восприятии возникает субъективное ощущение ритма у воспринимающего. Восприятие ритма - процесс активный, человек «переживает» его развитие, подсознательно сопоставляя ритм с прячущимся за ним метром.

В музыке, поэзии, танце, физическом труде ритм воспринимается в реальном времени, в изобразительном искусстве - это время восприятия изображения.

Простейший вариант - разместить ритмические элементы в линейный ряд и прочитывать его слева направо. В первом случае это напоминает строй солдат по росту (**илл. 339**), во втором - случайное соединения пешеходов (**илл. 340**), в третьем - задержку движения (**илл. 341**), а в четвертом - его ускорение (**илл. 342**).

Классический пример ритма - картина П. Брейгеля «Слепые». «Слепые тянут друг друга в ров. Согласованная форма соединяет шесть фигур в ряд тел, которые начинают постепенно скатываться и, наконец, падают. На этой картине последовательно изображены стадии одного и того же процесса: беззаботность, растерянность, тревога, заминка и, наконец, падение» (*Р. Арнхейм, 4-89*). Ритм рассматривается в порядке развития, от вертикального положения к наклонному, то есть слева направо (**илл. 343**).

Но можно заставить слепых на картине не падать, а подниматься, если надеть на крайнего справа красную шапку или кафтан. Такой композиционный центр задаст движение справа налево и мы будем воспринимать ритм в обратном порядке.

В «Тайной вечере» Леонардо ритм обогащает полную симметрию деталей дальнего плана, «внося в их изображение волнистую линию жизни» за счет ритмического изменения фигур плана переднего (*Б. Раушенбах, 34-41*).

В фотографии ритм часто встречается на снимках всевозможных ступенек и лестниц (одна из вечных фотографических тем, **илл. 344**; см. также с. 276).

Несколько схожих форм, непрерывно изменяющих свою величину или тон, задают движение от большего к меньшему или от темного к светлому (это связано с перспективным восприятием).

В линейном ритме (точнее, непрерывном, линия может быть и криволинейной) глаз всегда движется в направлении нарастания изменений.

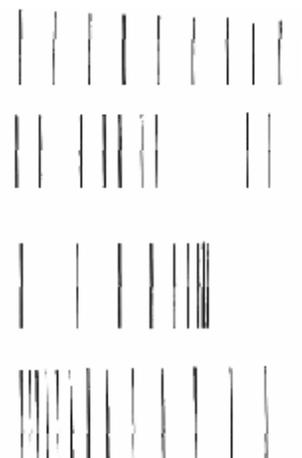
Возможны движения к композиционному центру, от рамки к геометрическому центру картины, к смысловому центру и так далее. В любом случае причина находится, глаз выберет направление, ритм всегда живет в движении (**илл. 345**).

Движение, которое задает ритмический ряд, обладает одной интересной особенностью: двигаясь вдоль ряда, переходя от одного элемента к другому, мы воспринимаем их во временной последовательности. Это напоминает кинокадры, в результате мы можем, например, заставить фигуру вращаться (**илл. 346**).

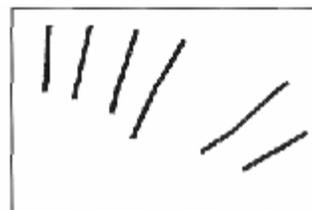
Ранее был приведен пример разорванного ритма: последовательность ряда разрушена, но даже в таком сложном случае ритм организует движение однозначным образом.

Остается добавить, что завершенность ритмического ряда - условие законченности композиции. Ряд может вести в никуда, но может и приводить к чему-либо.

Итак, ритм, пожалуй, самая сложная и трудно переводимая на слова категория композиции. Если художественное произведение сравнивать с живым организмом,



339 - 342



343

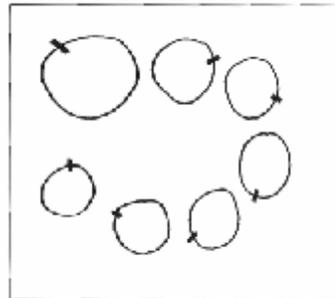
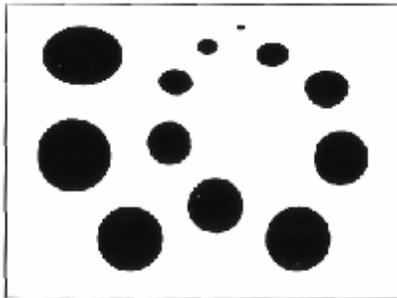


344. Геннадий Бодров

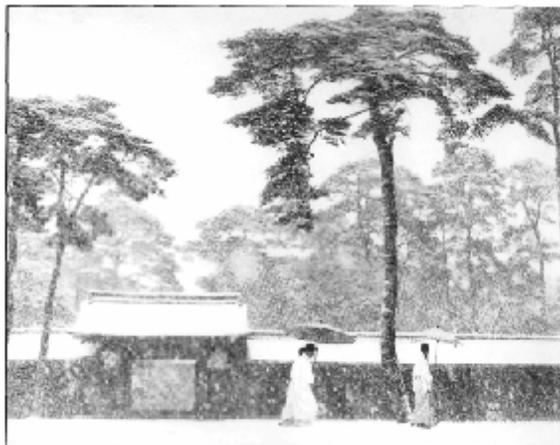
то ритм - это его пульс, дыхание. В композиции все как бы шевелится, движется, сталкивается, ритм - всегда развитие, порыв, волна.

Если про метр можно сказать, что это «одинаковое в разнообразии, ритм - разнообразие в одинаковости» (А. Далькроз, 39-39). А. Белый определил ритм как «организацию ударений» (39-40).

Ритм организует процесс восприятия изображения, делит его на множество временных интервалов, последовательность их, в свою очередь, ощущается как музыкальное начало в композиции. Ритм - это чередование напряжений и разрядок, то есть постоянно изменяющийся конфликт (илл. 347, 348; см. также с. 208, 277).



345, 346



347. Вернер Бишоф



348. Андре Тюрпэн

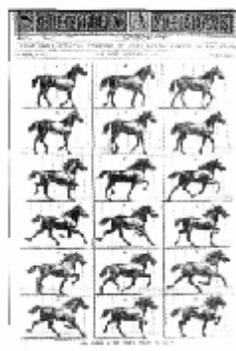
Фотография всегда останавливает движение, она не может показать реальное движение, на снимке будут запечатлены одна единственная фаза и один момент времени (илл. 349; см. также с. 271). Зато только с появлением фотографии стало возможным создать зрительную энциклопедию движений людей и животных. Это сделал Э. Мьюбридж в конце XIX века. Он же первый сфотографировал бегущую лошадь и доказал, что такой фазы движения, как на картине Т. Жерико не существует (илл. 350, 351).

«Мне думается, что прав Жерико, а не фотография, его лошади действительно скачут», - вступился за живопись О. Роден (28-613, 614). Ему вторит А. Доде: «Моментальный снимок может дать только ложное изображение. Снимите падающего человека, вам удастся дать один из моментов его падения, но не само падение» (35-82),

В самом деле, падающий человек на фотографии неподвижен. Это противоречие и помешало в первое время оценить по достоинству выразительность моментальных снимков. Человек застыл в полете, зато можно рассмотреть его лицо, что не менее интересно, чем изображение падения как такового. Тем более что в жизни мы не в состоянии не то что разглядеть, просто увидеть это.

Более того, со временем фотография научилась изображать и само движение, причем делать это не менее экспрессивно, чем живопись. И это не только идея многократного экспонирования различных фаз движения на один негатив (которую, впрочем, немедленно подхватила кинетическая живопись).

Чисто фотографические приемы передачи движения родились, надо думать, благодаря техническим ошибкам. Кто-то, снимая движение, забыл уменьшить выдержку и на пленке объект получился смазанным. А другой увлекся и при съемке повернулся вместе с камерой вслед за движущейся машиной. Первый способ съемки - это смазка, камера неподвижна, выдержка достаточно длительная для того, чтобы объект сдвинулся за время экспозиции. Второй способ - проводка (проводить, провозжать), выдержка менее длительная, но не моментальная, объект перемещается и в том же направлении движется камера. В первом случае объект смазан, но фон резкий, во втором - объект относительно резкий, а фон смазан.



349. Валерий Михайлов

350. Картина Т. Жерико

351. Снимки Э. Мьюбриджа

Вместе с тем можно и в абсолютно резком изображении добиться ощущения движения, задать его в любом направлении, снизу вверх или справа налево.

В картине Жерико композиционный центр расположен в правой ее части: это светлое пятно лошади и двух жокеев, а также, что не менее важно, белая вертикаль столба. Соответственно с этим мы и рассматриваем картину справа налево, как и было задумано художником.

Так что глаз, перемещаясь по картине, может двигать какие-то фигуры на ней (лошади Жерико, машина на диагонали).

Глаз же заставляют двигаться прежде всего активные линии, такие как направления взглядов персонажей. И, кроме того, возникающие между фигурами, тонами и формами связи. От большего, выделенного светлого пятна мы переходим к меньшему. Это тоже движение, и оно вызвано композицией.

Сильное движение - ритмический ряд с уменьшением размера или тона - уже рассмотрен. При значительном уменьшении начального размера такой ряд всегда уходит в глубину изобразительной плоскости. Вообще любая направленная активная линия вызывает ощущение движения.

Диагональ задает самое сильное движение, чаще всего также в глубину изображения, особенно если она ведет к геометрическому центру.

* * *

Даже такой нематериальный фактор, как луч света является активной линией и вызывает движение вдоль нее (от источника, если он в кадре, или сверху вниз, как обычно в природе).

Свет от окна идет справа налево по диагонали и связывает обе половины кадра в одно целое, собирает его (илл. 352; см. также с. 278).

* * *

Ритмический ряд из трех элементов задает движение слева направо по диагонали (илл. 353).



352. Елена Лапина

353. Анатолий Черай

глава 8

ЕЩЕ РАЗ

О КОМПОЗИЦИИ

Теперь, когда читатель ознакомился с основными средствами композиции - равновесием, симметрией, ритмом, соразмерностью, а также с категориями единства, гармонии и целостности, мы снова обращаемся к понятию композиции и рассмотрим более сложные вопросы.

КОМПОНОВКА. КОНСТРУКЦИЯ. КОМПОЗИЦИЯ. Организация изображения рассматривается на трех уровнях. *Первый - это компоновка*, распределение предметов и фигур на изобразительной плоскости (в кадре). Основная цель - заполнение плоскости, элементарное равновесие. Если что-то находится справа, нужно уравновесить его чем-то слева, чтобы не было пустого места.

Есть простые правила компоновки (часто композицию, по крайней мере фотографическую, сводят к этим правилам), но компоновка и композиция соотносятся как текст телеграммы и литературное произведение.

Не следует упрощать проблему. Неверно было бы утверждать, например, что линия, которая делит кадр пополам, - это недопустимо. В правилах компоновки это так, а в композиции - нет. Потому что в композиции нет простых правил и простых решений.

Варианты компоновки можно перечислить по пальцам, возможности композиции неограниченны, здесь нет и не может быть никаких правил, как не может быть правил в творчестве. По сути, это и есть творчество, творчество формой.

Хорошая или плохая, какая-то компоновка имеется в любом изображении, даже в самой корявой изобразительной фразе. Но далеко не любое изображение обладает композицией. В отличие от компоновки композиция обязательно наделена смыслом.

Следующий уровень - конструкция, схема построения композиции. Из живописи известны несколько общепринятых конструктивных построений - в треугольнике, круге, овале. Конструкция касается всего лишь нескольких главных элементов изображения, их сочетаний и взаимодействий. Это скелет, который потом обрстет мясом деталей, подробностей и нюансов.

Конструкция - план организации, но не законченная организация. Ее элементы можно заменять другими, двигать, уменьшать или увеличивать.

И третий уровень - это собственно композиция.

Итак, компоновка - это орфография, конструкция - грамматика фразы. А композиция - поэтика, наполнение этой фразы выразительностью и смыслом.

Основа конструкции - смысловые и зрительные (конструктивные) связи. Конструкция заложена в изображаемом, откуда она переносится с большими или меньшими потерями в изображение.

Художник делает предварительные эскизы, наброски, а потом в процессе работы уточняет положения, размеры и форму элементов изображения, ослабляет одни связи и усиливает другие.

Фотограф лишен такой возможности. Он должен уже при съемке разглядеть конструкцию в объекте и возможности композиции в этой конструкции. Он может уточнить какие-то тональные отношения при печати, убрать лишнее при кадрировании, но главные отношения и связи закладываются при съемке.

Поэтому для него три этапа композиционной работы существуют только в уме, а на практике это один процесс.

Конструкция уже существует в самом объекте, в данном случае это сочетание шаров (илл. 354; см. также с. 200). Остается главное - построить их согласованное и гармоничное расположение на плоскости, связать ритм шаров с ритмом ступенек и выбрать самый выразительный момент. А кроме всего прочего ведь мяч - это тоже шар. 1/1 разве не связан он с головой девочки по форме и тональности?

* * *

«То, что говорит о себе через произведение самая действительность, есть конструкция в произведении; а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения.

Конструкция - способ отношения элементов самой действительности. А композиция - соотношение элементов, которыми действительность изображается, то есть строение произведения.

Конструкция направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам» (П. Флоренский, 12-48).

Для построения композиции необходимо уточнить все отношения, привести к согласию все компоненты изображения, добиться единства этих компонентов и гармонии в отношениях между ними. Компоненты, с которыми имеет дело композиция, - это изобразительные знаки на плоскости изображения и их объединения - группы.



354. Геннадий Бодров

Работа над композицией - это область «чуть-чуть». Мы не один раз убеждались на геометрических примерах: стоит чуть-чуть подвинуть, уточнить положение или размер одной из фигур - и из случайного набора возникает закономерный, гармоничный и устойчивый ансамбль.

Если главные компоненты объединены отношениями гармонии и единства, если все они связаны друг с другом и каждый из них с целым, а масса второстепенных деталей и подробностей не мешает такому объединению, значит композиция построена.

Конструкция, конструктивные связи определяют смысл изображения, а композиция с ее тонкими отношениями гармонии и единства - выразительность, эмоциональное, духовное его наполнение.

Итак, конструкция - это схема построения, композиция - выразительное и законченное целое.

Конструкция имеет дело с конкретными объектами реальности, а композиция - с иконическими знаками, их формами, тональностями, равновесием, симметрией и асимметрией, зрительными аналогиями и контрастами этих форм и фигур.

Композиция - целенаправленная организация всех этих отношений на плоскости. Эта организация выражает тот мир чувств и идей, который мы воспринимаем в изображении.

Нельзя изобразить мысль, но можно изображением ее вызвать.

Итак, композиция - это цельная и законченная конструкция с фиксированными компонентами, обладающая изобразительным и смысловым единством. Ее компоненты невозможно заменить или изменить каким-либо образом, они сопротивляются таким изменениям и стремятся вернуться в первоначальное положение (**илл. 355**).

ОБОБЩЕННОЕ ВИДЕНИЕ. И еще о композиции, на сей раз самое важное.

«Композиция требует от художника развития у него способности отвлеченного мышления, умения оперировать обобщенными, упрощенными, доведенными до геометрического состояния формами и силуэтными фигурами. Она требует умения добиваться удачных и острых сочетаний, умения оценивать их эстетическое значение и их содержательность.

В работе над композицией совершенно необходимо вначале упрощать, обобщать. Больше того, именно этими очищенными от излишних деталей и подробностей формами и надо обобщенно выразить сюжет. Для зрителя все формы и части картины являются живыми конкретностями - людьми, домами, деревьями, но для художника в начале



355. К. Мацузакэ

работы - это компоненты, это силуэты, это цветовые пятна, которые при определенном сочетании должны обрести свой смысл и художественное значение» (С. Григорьев, 15-32).

Очень важно понять одну простую истину: первоначально фотографической композиции нет никакого дела до происходящего события, она создана не им. Не потому в кадре разлита гармония, что в нем семья мирно сидит за столом, а потому, что стол круглый, потому, что очертание группы людей повторяет форму круглого стола. И только потом, при «чтении» изображения зритель свяжет единство круглых форм по аналогии с единством сидящих за столом.

Более того, точно такая же композиция может относиться к изображению убитых на поле боя. В этом случае красота композиции по контрасту подчеркнет ужас происходящего. Круглое и красное - это в одном случае может быть разрезанный арбуз, а в другом - отрезанная голова. Но все же на первом формальном уровне композиционных взаимодействий - это только круглое и красное и ничего больше.

Выразительная, цельная композиция комфортна для восприятия, она не дает глазу выйти из изображения. Если обычное время зрительного восприятия картины порядка секунды, здесь, возможно, оно составит несколько секунд, а это очень много и очень важно.

Содержание в форме мы обнаружим потом, на втором этапе восприятия. А на первом этапе первична именно форма. Любая форма отчасти содержательна, это значит, что сознание отыскивает какое-то содержание во всякой, самой абстрактной форме. Однако в художественной, особым образом организованной форме, содержание это управляемо, оно возникает не случайно и может иметь вполне определенный смысл.

Восприятие же формы в значительной степени субъективно. Зритель может не «прочитать» изображение, но оно не зависит от зрителя, ибо реально существует. В этом смысле, следуя Л. Выготскому, следует считать художественную форму объективной реальностью. Нельзя требовать от всех зрителей одинакового восприятия, оно сугубо индивидуально. Вопрос нужно ставить по-другому: в какой мере и при каких условиях восприятие разных зрителей будет содержать нечто общее?

Отношения содержания и формы - центральная проблема в любом искусстве, не только изобразительном. Все знают - содержание и форма неразрывны, но мало кто представляет себе эту неразрывность как тождественность, полное слияние двух категорий в одно понятие (а не два отдельных понятия, пусть даже связанных друг с другом неразрывно).

Чаще всего путают содержимое и содержание. Во времена борьбы с формализмом эстетики учили студентов так: форма - это стакан, в него можно налить воду или вино, это и будет содержание. Или говорят: форма - это скорлупа яйца,

а внутри заключен цыпленок, уничтожьте форму и вы получите содержание. Это напоминает того чудака, который распилил скрипку, чтобы узнать, откуда берется музыка.

Если рассматривать яйцо, скрипку или стакан как понятие (как слово-знак), тогда действительно в «яйце» сидит цыпленок, в «скрипке» - музыка, а в «стакане» - вино. Но нас интересует не содержание слова «стакан», а содержание, связанное с формой стакана, конкретного или абстрактного.

Стакан - это не просто емкость для хранения жидкости, в нем есть нечто, что отличает, скажем, стакан от рюмки или бутылки, чашки или тарелки. И никто не перепутает одно с другим. Эти особенности и образуют форму любого стакана, стакана «вообще». Но каждый стакан индивидуален, он гладкий или граненый, прозрачный или матовый, тонкого или толстого стекла. И у него, естественно, своя форма, более или менее отличающаяся от универсальной.

Форма яйца - это округлость и нежность, это симметричность и одновременно асимметрия, наконец, это ни с чем не сравнимая белизна одного из самых совершенных творений природы. И скрипка точно так же имеет свою специфическую форму, изящную, возвышенную и музыкальную.

Форма стакана или скрипки создавалась веками, в ней есть элементы на первый взгляд не обязательные, они для красоты, но не для удобства. Это форма художественная, она содержательна, то есть выражает нечто, что вызывает в нас определенные чувства или ассоциации, они-то и являются ее содержанием.

Таким образом, вместо содержания нам предлагается содержимое, а вместо конкретного вещественного предмета - его смысловое значение. Форма, конечно, связана с назначением вещи (функция). Но прежде всего это сама вещь, зримые особенности ее строения. А содержание - это ощущения при ее чувственном восприятии, переживание и осмысление этих ощущений.

Так что форма и содержание не просто связаны неразрывно, они принципиально неразделимы, это одно и то же. Ведь мы не можем отделить чувственное восприятие формы от осмысления этого восприятия, то и другое происходит одновременно, иначе говоря, это один процесс. То есть содержание есть просто другая сторона формы. Поэтому разрушение формы равносильно уничтожению содержания.

В особенности это касается формы любого изображения, в том числе и фотографического. Форма изображения есть композиция со всеми связями, взаимодействиями и значениями, которые она содержит. Осмысление этих связей и значений есть содержание формы. Конечно, далеко не каждое изображение имеет организованную форму. И тем более не всякая форма художественна. В подавляющем большинстве

случаев форма совершенно случайна, содержание ее непредсказуемо, во всяком случае оно никак не связано с изображенной ситуацией и не раскрывает ее значения.

Образующие форму иконические знаки ведут себя на плоскости фотографии точно так же, связи и взаимодействия между ними возникают чисто случайно, они абсолютно не зависят от изображаемой ситуации или события и вызваны к жизни совсем не ими (так, в толпе людей связи возникают между теми, чья одежда случайно оказалась подобной по тону или цвету).

Художник тщательно продумывает изображение каждого иконического знака на картине, а потом в процессе работы еще много раз будет уточнять его форму, положение и цвет. Фотограф же ловит момент и зависит от случая. В этом основное отличие в творчестве фотографа и художника.

Как мы не раз убеждались, содержание изобразительной формы может быть крайне неожиданным, не совместимым с фабулой. Но может и значительно обогатить ее прочтение, открыть в ней такие смыслы и такие грани, которые в реальности просто невозможно было представить. И к этому, конечно, нужно стремиться.

* * *

Человек читает газету (это фабула, *что* изображено), на таком материале сделаны миллионы фотографий, но эта чем-то отличается от других. На лице читающего довольно скептическое выражение, это важная смысловая деталь, но к форме она отношения не имеет. Форма (*как* изображено) — светлый лист газеты максимально выделен на темном фоне. Лицо человека связано с газетой как по тональности, так и буквально, оно как бы является ее продолжением. В результате мы воспринимаем газету с головой человека и двумя маленькими ручками. Этот изобразительный подтекст достаточно силен, фигура мужчины практически не различима (черное на черном). Данная форма возникла как результат осмысленных действий фотографа - точка съемки, экспонирование по светам, запечатывание фона (илл. 356; см. также с. 219).

Таким образом, изображение значительно отличается от изображаемого. На снимке изображено не совсем то, что было в жизни, а что-то совершенно другое. Этим сюжет отличается от фабулы. Воспринимая форму изображения (как правило подсознательно или отчасти сознательно), мы обнаруживаем содержание этой формы. Очень приблизительный перевод его на слова: газета как неотъемлемая часть человека, газета как живое существо и так далее. Объективно существующая форма оборачивается в нашем сознании определенным содержанием. Интерпретация (осмысление, возникающие ассоциации) этого содержания, конечно, субъективна. Она будет в наибольшей степени адекватна изображению для тех,



356

кто воспримет в этом снимке не только информацию на поверхности, но главным образом изобразительный язык, то есть сможет воспринять обобщенную форму.

Еще один снимок с газетой. Разница между изображением и изображаемым не так велика. Разве только точка съемки выделила вертикали вокруг фигуры человека, да рамка кадра отсекала все лишнее (**илл. 357**; см. также с. 221).

Форма проста: центральная композиция, огромная светлая на сером газета, которая закрывает голову читающего ее человека. Человек черный, а газета почти белая, это исключает изобразительную связь между ними или же их объединение как в предыдущем снимке. Наоборот, черная фигура и белый прямоугольник газеты конфликтны, враждебны. Содержание в форме: газета в силу своей величины не только скрывает от нас лицо человека, но и заслоняет (замещает) ему весь видимый мир.

Так что фабула та же, а форма и содержание, естественно, другие.

Смысл этого изображения (подтекст) можно было прозреть и в реальности. Фотографу оставалось только зафиксировать ситуацию, усилив ее звучание: белизна газеты, общая вертикаль - название «Правда», маленькая фотография под ним, фигура мужчины.

И, наконец, третий снимок - газету читает женщина. Форма: композиция Весы, сравнение крыльев - женщина справа и окно слева - не имеет смысла. Это единственная связь, но она пустая (**илл. 358**; см. также с. 219).

Изображение в точности соответствует изображаемому. Мы не находим в изображении какой-то новый смысл, в связях между компонентами, в их формах или очертаниях. Все на поверхности. Это прямая фотографическая задача - фиксация отдельных моментов реальности (чистая, прямая фотография). Если ситуация, событие, момент значительны и интересны, интересной будет и сама фотография. Изображение остается нейтральным к смыслу, язык изображения не используется. Мы скажем, что форма в этом случае не содержательна, она не прибавляет ничего нового к изображенной ситуации.

Таким образом, в первом из трех снимков с газетой форма наиболее содержательна, и, более того, содержание снимка не только не повторяет смысла изображенного на нем факта, но просто с ним не сопоставимо. Иконические знаки-изображения читающего газету и самой газеты - а они безразличны к тому, что изображают и имеют собственную выразительность - соединились в композиции таким образом, что в изображении мы находим новый, непредвиденный смысл.

Во втором снимке форма не настолько самостоятельна, она подчеркивает тот смысл, который уже существовал в изображенной ситуации.



357



358

И в третьем снимке форма изображения просто немая, она ничего нам не говорит. Содержание - в ситуации: внешность женщины, ее лицо, окружение.

Художник строит композицию, рисуя. Он начинает с обобщения, намечая сначала геометрические формы и только потом превращая их в реальные фигуры.

Дар обобщенного видения - самый главный для фотографа (композиционная фотография). Сначала фотограф учится воспринимать реальные фигуры как обобщенные формы на плоском листе фотографического отпечатка. И только потом приходит умение воспринимать отстраненно сам объект съемки, то есть распознавать те связи и взаимодействия, которые объект приобретет в плоском изображении.

Умение видеть обобщенно — это умение переводить с одного языка на другой: с языка изображаемого на язык изображения. А это значит, - что чрезвычайно важно, - предвидеть результат.

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ. В живописной картине могут быть изображены десятки, если не сотни персонажей. И все же жест каждого, его очертания, цвет одежды и прочее предопределены художником в соответствии с его замыслом и основной задачей композиции - цельностью картины.

В психологии известно правило Мюллера: глаз (сознание) человека не может одновременно воспринимать как самостоятельные единицы более 7 ± 2 объектов. И хороший художник прекрасно это знает, он распределяет персонажей исторической или батальной картины по группам. Композиция всей картины сводится к гармоничной организации этих нескольких групп в соответствии с содержанием и живописной задачей.

Каждая из указанных групп как законченное целое - это картина в картине, в ней выделены главные и второстепенные персонажи, в их расположениях и сочетаниях нет ничего случайного или хаотического.

В фотографии, даже при меньшем количестве действующих лиц, такая строгая организация, конечно, невозможна, это противоречит ее природе. Поэтому в фотографии всегда хаос и гармония, случайное и закономерное существуют одновременно, все зависит от меры того и другого.

В одном случае никакой видимой организации просто нет, это протокольная фотофиксация (илл. 359).



359. Виталий Сахи-Вальд



360. Шамиль Баширов

Во втором намечаются слабые следы какой-то упорядоченности, случайно возникшей, но не завершенной фотографом (илл. 360).

И, наконец, в третьем организация преобладает над хаосом. Это уникальное стечение обстоятельств, возникшее именно в данный момент и попавшее на пленку, и результат великих усилий фотографа, если он сумел мгновенно оценить сложившуюся ситуацию. В последнем случае фотография имеет шансы стать художественным произведением, все зависит от того, как сложилась композиция, насколько она обладает гармонией и единством (илл. 361).



361. А. Картье-Брессон

Излишняя сделанность композиции, «картинность» так же вредны фотографии, как неряшливость или несогласованность живописи. Фотографическая композиция - это большая или меньшая согласованность нескольких выделенных элементов на фоне шума и помех случайного расположения второстепенных деталей. Требования к фотографической композиции гораздо менее строгие, но при этом она так же необходима, как и в любом другом изображении.

И опять вопрос: что выражает эта композиция, ведь она может быть смешной или нелепой, умной или банальной, музыкальной, поэтической, символической и т. д.

Композиция рождается в отрыве от изображенного события. Поначалу она от него никак не зависит. И только потом фотограф должен осознать содержание полученной композиции, связать его с происходящим, и, если это необходимо, внести свои коррективы. Это и значит «наполнить композицию смыслом». Так что все зависит от соответствия содержания происходящего и содержания композиции, вместе они и дадут искомое - содержание изображения.

Поэтому композиция создается всякий раз заново, ее нельзя повторить. На лавочке мог сидеть мужчина, а не женщина. Но тогда композиция эта выглядела бы просто нелепой или двусмысленной (илл. 362).



362. Юрий Теуш

Так что никак нельзя рассматривать композицию отдельно от содержания. Обычно говорят о связи содержания и формы, но композиция одновременно является и тем и другим, эти две стороны в ней нерасторжимы.

Возможна совершенно правильная, но абсолютно мертвая, сухая композиция, все решается на уровне нюансов. Можно расставить людей в кадре по правилам гармонии и одеть всех согласно законам перспективы, от черного до белого. И в результате ничего не получится, будет не хватать неожиданности, неправильности самой жизни.

В этом разница между композицией придуманной и найденной. Собственно, может, это главная задача изобразительной фотографии - находить оригинальную композицию именно в реальности.

Описание композиции требует определения: выразительная композиция, острая композиция, динамичная композиция, совершенная или красивая композиция.

* * *

Но то же и в живописи, например, существуют две картины, настолько похожие, что, казалось, художники соревновались, кто лучше справится с задачей. Это «Обручение Марии» Перуджино (1500 г.) и «Обручение Марии» Рафаэля (1504 г.) (илл. 363, 364).

Победил в споре Рафаэль, его картина полна изящества и гармонии во всех деталях и нюансах. Каждая линия, каждое движение согласуется и продолжается в других. А картина Перуджино кажется копией ученика, который не смог разобрать достоинств оригинала, хотя именно она и есть оригинал.

Можно смело утверждать, что если на фотографии, допустим, два главных из изобразительно выделенных десяти компонентов «хорошо» согласуются, то это уже очень хорошая фотография, а если три-четыре - просто композиционный шедевр (илл. 365; см. также с. 253). А что получится, если все десять из десяти согласуются как нельзя лучше? Начнем с того, что это практически невероятное событие, не следует рассчитывать на подобное везение.

Любая композиция - определенная система, основанная на соподчинении главных, менее значимых и второстепенных компонентов. В фотографии второстепенные компоненты обычно не выявлены зрительно, они практически неразличимы и большой роли не играют. В особенности это справедливо в черно-белой фотографии, где, к примеру, красный ковер, зеленое платье и фиолетовые цветы просто сольются в спокойный, однотонный фон.

Если главное в снимке выделено, а главных компонентов не бывает больше двух-трех (иначе пришлось бы выделять главное из главного), работать следует именно с этими компонентами.

В живописи каждая самая незначительная деталь прописана художником и участвует в общем ансамбле. В фотографии большая часть деталей — пассивные, молчаливые статисты. Искусство фотографа в том и состоит, чтобы взять в кадр всего две-три выделенные детали и непременно связать их между собой.



363, 364



365

И опять сравнение с поэзией. Б. Пастернак сравнивал стихотворение с покрывалом, натянутым на острия нескольких слов. Всего лишь нескольких, но не всех. Что лишний раз доказывает схожесть поэзии и фотографии.

ЖИВАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Можно сказать, что композиция - это собственная, независимая от изображаемого жизнь изображения, внутренний диалог, который ведут отдельные компоненты, диалог неслышный и не для всех видимый.

Композиционное изображение живое, его можно уничтожить, если изменить что-либо, что-либо подвинуть или убрать совсем. Сравнение с живым не случайно, это в самом деле живой организм, а не безжизненная схема.

Но это и позволяет художнику или фотографу отразить посредством художественного языка всю сложность, конфликты и противоречия реальной жизни (**илл. 366**; см. также с. 252).

Равновесие в композиции (особенно это касается репортажной фотографии) обманчиво, оно - на миг, в нем скрыто движение. Поэтому в совершенной композиции все живо, все движется, меняет форму, соединяясь, общаясь друг с другом.

«Произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира» (Ю. Тынянов, 42-57).



366. Владимир Семин



367 - 371

Маленький круг в центре несоизмерим с большими (их подлинный размер угадывается), но соизмерим с их частями, которые вырезаются рамкой. Ему так тесно посередине, потому что все три формы лежат в одной плоскости (**илл. 367**).

Любое отклонение центрального круга вызывает напряжение, возникает зрительная сила, которая стремится вернуть круг в первоначальное положение (**илл. 368, 369**). Композиция как бы сопротивляется внешним воздействиям, стремится к цельности. Опять возникает сравнение композиции с живым организмом.

На первом рисунке центры всех трех кругов лежат на одной прямой. Казалось бы, этим и объясняется гармония композиции. Но это не так. В чем легко убедиться, если кадрировать два последние рисунка. Теперь центры кругов явно не лежат на одной прямой, однако гармония вновь возникает (илл. 370, 371).

* * *

Очень красивая композиция возникает как следствие единства всего нескольких линий. И еще, конечно, красивая тень от лежащей фигуры, но тень «взята» из реальности, а вот согласие линий разных планов, переднего и заднего, возможно только в изображении на плоскости фотобумаги (илл. 372).

Снимок потрясающей силы (илл. 373; см. также с. 162), на первый взгляд чисто информационный. Сначала даже кажется, что солдат, проходящий мимо по своим делам, здесь «для пятна», что он совсем не нужен. Однако стоит его убрать - и снимок «не живет». Композиция, а она построена в этом случае на сочетании всего двух фигур, основана на единственной связи: памятник + солдат, причем фигуры эти соизмеримы и в чем-то подобны по форме. Именно в этом содержание этой великой фотографии, оно намного глубже запечатленного в ней факта.

Содержание не в том, что братская могила выглядит именно так, а не иначе (это очень важная, но все же деталь). И не в том, что мимо могилы проходит солдат (это фабула, она из жизни).

Содержание в форме, оно изображено, оно - в подобии солдата и памятника, их сопоставимости по тону и размеру. Только восприняв, ощутив эту форму, мы обнаружим истинное содержание: оно в том, что один (живой) уходит, а другой (его двойник, рифма, тень) остается навсегда.

Таким образом, информация на поверхности (перечень деталей и действующих лиц) - это фабула. Изображение на плоскости, особенности его построения, композиция этого изображения - это форма. Ее мы воспринимаем чувственно, восприятие это в значительной степени подсознательное, оно не управляется разумом; не все, что изображено, имеет буквальное отношение к смыслу происходящего. Но восприятие формы, в том числе и неосознанное, влечет за собой переживание, осмысление ее. Это сюжет (восприятие фабулы на языке изображения). И он дает содержание.



372. Мартина Франк



373. Георгий Зальма. Сталинград, 1942 год.

ЕЩЕ РАЗ ПРО ОПРЕДЕЛЕНИЯ. Теперь мы вернемся к смыслу таких понятий, как композиция, единство, целостность (или цельность). Сразу следует оговориться, композиция - настолько сложная категория искусства, что дать ее однозначное определение не представляется возможным. То есть таких определений десятки, если не сотни, но ни одно из них или все они вместе не могут заменить *чувство композиции*.

Чаще всего композицию определяют как единство и целостность изображения в рамке. Но как понимать эти единство и целостность, ведь придется сначала дать их исчерпывающее определение, что ничуть не легче, чем однозначно определить интересующее нас понятие композиции.

Иногда единство и целостность называют основным законом композиции. Но что это дает, ведь композиция без целостности и единства-это по определению не композиция.

Эти понятия не несут в себе какого-то определенного смысла, кроме одного: они суть названия тех специфических ощущений, которые испытывает художественно одаренный человек при восприятии совершенной композиции.

Обратимся к изобразительному искусству, его история в отличие от фотографической насчитывает тысячи лет и наверняка в теории этого искусства проблема композиции успешно решена.

«Композиция - самое сложное понятие в изобразительном искусстве. Композиция - сущность творчества. Она решает качество произведения, степень его воздействия на зрителя. Ничто в живописи не связано с идеей, замыслом, сюжетом картины, как композиция. Нет другого способа для художника выразить свою мысль, идею, сделать это понятным для зрителя, значительным и художественным» (С. Григорьев, 15-29).

Оказывается, самое сложное в живописи - это именно композиция. Даже говорить о ней почти невозможно. Можно, конечно, отметить наличие симметрии, равновесия или какой-либо связи. Это условия необходимые, но не достаточные. Не они делают композицию композицией, а едва заметные нюансы. Так что есть какой-то предел, после которого объяснить что-либо словами действительно невероятно трудно.

«Вопросы композиции в живописи трудно перевести на язык слов еще и в силу специфики самого искусства живописи...». Но самое замечательное дальше. «Хороша или плоха картина, может судить всякий по мере своего разумения. А вот хороша или плоха композиция картины, могут сказать только знающие мастера и тонкие знатоки. Они могут вынести безошибочное заключение о том, что в композиции хорошо и что плохо на основании внутреннего художественного чутья..., но и они иногда не находят достаточно подходящих слов для объяснения того, почему плоха или хороша композиция» (С. Григорьев, 15-30).

Итак, все оказалось невероятно сложным, как выяснилось, судить о композиции могут только избранные мастера. Не всякий художник обладает композиционным мышлением, на то есть знатоки. Ответа на наш вопрос мы пока не получили.

И композиция не исключение, точно так же не существует однозначного определения поэзии или музыки. Один поэт замечательно сказал: если вы дадите мне определение поэзии, я сейчас же напишу стихи, которые ему не соответствуют.

Искусство и все, что с ним связано, - всегда тайна. Найти определение композиции ничуть не легче, чем определить, что такое Истина, Любовь, Добро или Зло.

Чтобы объяснить, какие именно единство и целостность нам требуются, для этого существует только одно понятие - «композиционный».

Таким образом, получится определение типа - композиция это сочетание деталей, обладающее композиционным единством и композиционной цельностью. Итак, композиция - это когда композиция, а цельность - когда цельность. Хорошенькое определение.

Художник скажет: «Сейчас в картине единства и цельности нет, но вот я изменил ее чуть-чуть и они возникли». Почему нет, почему возникли? Единственно честный ответ: «В первом случае я этого не ощущал, а во втором ощутил».

Но и передать свои ощущения тоже невозможно. То есть можно сказать: «меня как будто током ударяет» или «в груди тесно». Дает ли это что-нибудь не испытавшему подобное?

Специфические ощущения, возникающие при восприятии произведения искусства, называют эстетическими. Но тогда произведение искусства - это то, что вызывает именно эстетическое восприятие. Ведь лучше не скажешь. Как иначе отличить подлинное произведение от очень похожей на него подделки ремесленника? Или в самом деле считать все написанное масляной краской искусством живописи, а любой текст с зарифмованными словами - искусством поэзии? Но это нонсенс

Так что определение искусства вызывает такие же невероятные трудности, как и определение композиции. И это понятно, ведь искусство и композиция - понятия одного уровня сложности. Основное средство любого искусства - построение художественной формы, а это и есть композиция.

* * *



374, 375

ЧТО ДЕЛАТЬ. А где же выход, вправе спросить читатель, к чему все эти разговоры?

Композиция, единство, цельность - это действительно разговор для избранных. Один говорит «единство», второй его понимает. То есть оба они одинаково владеют этим таинственным языком и могут с его помощью обмениваться мыслями.

Конечно, безошибочным композиционным видением (как и музыкальным слухом) наделены немногие, но развить в себе чувство композиции до какой-то степени, научиться видеть композиционно все же можно. По крайней мере для того, чтобы понимать изобразительное искусство или художественную фотографию. Испытавшему хоть раз ощущение совершенства композиции что-то должно открыться.

Для изучения композиционного языка есть три пути.

* * *

Первый. СРАВНЕНИЕ.

Еще никто и никому не смог объяснить, почему вот эта картинка красивая, а та - нет. Вместо объяснений гораздо лучше было бы повесить их рядом и сказать: «смотри!». Кому дано, тот увидит. А кому не дано, тот должен пропустить через себя сотни, тысячи таких сравнений и, в конце концов, тоже увидит.

Две картинки - это, например, две компоновки с одинаковыми геометрическими фигурами, отличающиеся их расположением. Или же две одинаковые фотографии, на одной из которых какая-то деталь перекрыта (об этом ниже). Или варианты печати, кадрирования одной фотографии.

То есть сравнивать надо не две фотографии или картины вообще, а близкие по компоновке варианты одной. Только смотреть на них нужно не один день, вставать ночью и опять смотреть (**илл. 374 - 377**; см. также с. 269).



376, 377

Но КАК СМОТРЕТЬ? Легко сказать смотреть, этому еще надо научиться. Обычно мешает фабула, информация на поверхности. А это значит - мешает голова, мы воспринимаем изображение логически. Люди обычно не смотрят, а думают глазами.

Необходимо отвлечься от поверхностной информации, и воспринимать только те формы и фигуры, которые изображены на фотобумаге, и их сочетания. Но как же все-таки научиться смотреть и видеть отвлеченно?

Для этого можно повесить снимок вверх ногами. Очень полезно посмотреть на него при другом освещении, например ночью при свете луны. Иди же смотреть не на картину, а на ее отражение в зеркале. Или же отойти подальше и смотреть издали. Еще один хороший совет: тем, кто носит очки, смотреть надо без очков, а кто их не носит, наоборот, надеть. А еще можно смотреть сильно прищурившись. Получается парадокс: чем меньше мы видим, тем больше воспринимаем.

На самом деле ничего необычного в этом, конечно, нет. При рассматривании перевернутого или слабо освещенного изображения или же когда надевают очки, происходит следующее: мелкие, второстепенные детали и полутона не распознаются, зато на первое место выходят несколько главных, зрительно выделенных. Что и помогает отвлечься от предметности.

Если перевернуть картинку, какое-то время она будет выглядеть как совершенно незнакомая. Вот это время особенно ценно, вы сможете увидеть нечто такое, чего раньше не видели и не смогли бы увидеть никаким другим образом.

Что мы видим на фотографии (картине) прежде всего, какие компоненты изображения, какие обобщенные формы наиболее важны для глаза, то есть играют в композиции главенствующую роль? Для этого можно предложить еще один прием

смотрения. Поставьте картинку перед собой (не глядя на нее), закройте глаза, затем откройте их на самое короткое время, какое только возможно, и вновь закройте. В глазах останется след, остаток от ментального сканирования изображения, это и есть то, что мы искали.

Облако в небе или снег на земле - уже не облако и не снег, а чисто белые, как будто из бумаги вырезанные плоские фигуры. И теперь, наконец, можно увидеть и оценить их выразительность и экспрессию. Несколько таких согласованных белых фигур - вот и основа композиции. То же самое и с черными фигурами, серые детали перестают различаться. К примеру, человек и его тень будут восприниматься вместе как одна обобщенная фигура (**илл. 378**; см. также с. 203).

Такое отвлеченное, абстрактное восприятие единственно возможно, когда речь идет о композиции или художественной форме. Хорошо тому, кто обладает даром обобщенного видения. А для остальных нужны какие-то искусственные приемы смотрения, они-то здесь и предлагаются.

* * *

Второй. ДВИЖЕНИЕ И ВЫБОР.

Художники учатся композиции многие годы, выполняют специальные упражнения, пишут этюды. Профессор Академии художеств Ф. А. Бруни советовал молодому И. Репину прежде чем писать картину вырезать из черной бумаги фигуры персонажей и двигать их на бумаге в различных вариациях, пока не найдутся наиболее удачные сочетания силуэтов и расположение их в картине.

Не правда ли, это похоже на репортаж? Люди в кадре как-то двигаются, фотографу нужно выбрать момент наилучшего - в смысле композиции - их расположения.

Второй путь - это работа с геометрическими фигурами. Нужно вырезать их из черной бумаги и двигать на листе так же, как делал это Репин. Сначала можно взять две фигуры, только потом три и, что гораздо труднее, - четыре и больше. Упражнения с простыми фигурами позволяют ощутить композиционные взаимодействия, так сказать, в чистом виде.

Здесь недопустимы какие-то узнаваемые образы - Луна над горой или лицо человека, они только уведут от главной задачи - согласованного сочетания фигур, сами компоновки должны быть совершенно отвлеченными, абстрактными. То есть смысловые связи исключаются (**илл. 379, 380**).



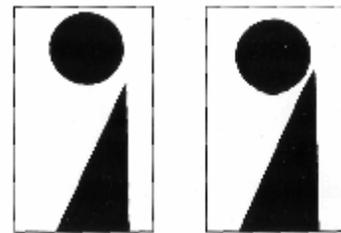
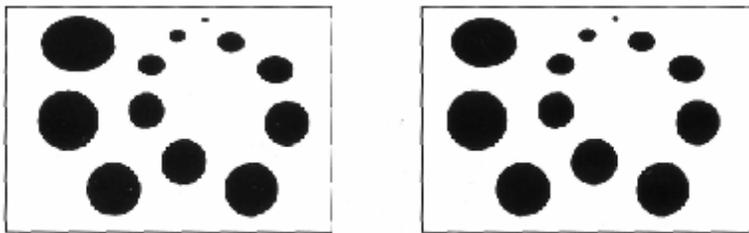
378

В процессе работы обязательно выяснится, что какой-то круг велик по размеру, а треугольник нужен, наоборот, большего размера и прямоугольный. Так что количество фигур-игроков будет все время возрастать. Значительно увеличивается и число вариантов для работы над двух или трехфигурной компоновкой.

Результат лучше всего повесить на стену, приклеив фигуры к бумаге резиновым клеем, и оставить его там надолго. Со временем вы найдете в нем много ошибок. Придется снова двигать, снова выбирать и снова вешать. И так далее, и так далее. Лучше иметь два набора одинаковых фигур с тем, чтобы выбрать для испытания достаточно близкие варианты (илл. 379 - 386).



379, 380



381 - 384

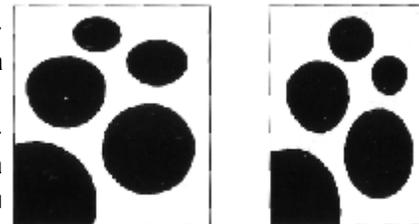
Третий. АНАЛИЗ.

Следующий этап работы с композицией - это анализ известных произведений живописи или фотографии. Но просто сидеть и смотреть на них недостаточно, нужно постараться понять, как они работают.

Мы исходим из того, что картина или фотография имеет совершенную, тщательно продуманную композицию. В таком случае она обладает тем, что мы называем цельностью, это значит, что в ней ничего нельзя изменить, уменьшить или увеличить, передвинуть или убрать.

Но именно этим мы и станем заниматься, тем, что нельзя. Будем испытывать композицию на прочность, убирать из нее какую-то деталь, фигуру, тональную массу и проверять, действительно ли она так необходима и что будет без нее. Сначала нужно запастись бумагой разного тона: белой, серой и черной, из нее мы будем делать маски.

На картине или фотографии имеется множество деталей, но не все из них одинаково важны для композиции. Иногда удастся определить



385, 386



387. Георгий Зельма



388



389. Леонард Фрид



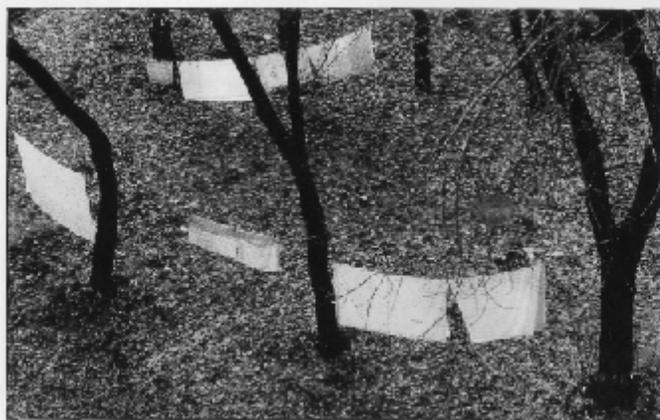
390



391. Геннадий Бодров



392



393. Владимир Нефедов



394

остальные в одно целое.

Для этого следует по очереди прикрывать отдельные детали изображения маской из бумаги нужного тона и сравнивать результат с первоначальной композицией. Если появилось ощущение, что композиция распалась, значительно ухудшилась, потеряла смысл, значит мы нашли то, что искали.



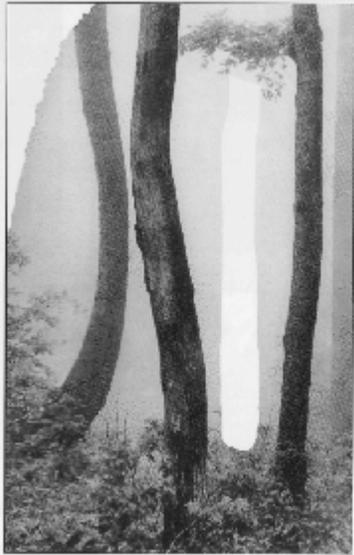
395



396



397



398

Если деталь, значение которой мы исследуем, лежит на черном фоне, маска должна быть также черной, на белом - белой, на сером - серой. Очень важно не создавать новые тональные акценты в изображении, для этого и нужна бумага разного тона. Вырезать маску по контуру, конечно, не нужно, она может быть весьма приблизительной. Ее задача - исключить какую-либо смысловую деталь из контекста и устранить из композиции зрительный центр, создаваемый выбранной деталью по контрасту с фоном, приглушить его.

Вот где читателю особенно понадобится способность к отвлеченному мышлению: не обращая внимания на массу второстепенных, незначительных деталей, увидеть основу целого.

В результате мы определим, что в изображении является главным. Может быть, даже удастся найти то, что называется композиционной идеей, основой композиции (**илл. 387 - 392**).

* * *

Есть и другой вариант, можно взять такую фотографию, композиция которой в целом не сложилась, но в ней есть что-то привлекательное, может быть, удачное сочетание каких-то деталей, тонов или выразительная линия.

В этом случае мы ищем такую деталь или детали, которые реально мешают наметившейся идее, не вписываются в нее.

Очень полезно исследовать таким образом свои фотографии, убедиться, что в них нет ничего лишнего. А если есть, надо подумать, как это убрать: при печати или на компьютере.

Во всяком случае, такой анализ композиции, а это самый настоящий анализ, во многих случаях необходим и очень полезен. Тем более что метод предельно прост и доступен каждому (**илл. 393 - 398**).

Остается только добавить, что автор назвал свою развивающую игру «Фиговый лист», имея в виду древних греков, которые мешающие общему эстетическому впечатлению детали, как известно, прикрывали листьями определенного дерева.

ЧАСТЬ 2

СПЕЦИФИКА

ФОТОГРАФИИ

Уникальность фотографии заключена в том, что это сотворчество художника и природы, это всегда игра для двоих. Фотография может быть настоящим искусством постольку, поскольку сама реальность спонтанно создает некие моменты истины и красоты. Роль фотографа - почувствовать такой момент, осмыслить его и выразить в материале.

глава 1

ПРИРОДА

ФОТОГРАФИИ

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ. Восприятие фотографического изображения обусловлено установкой на его техническую природу. О природе фотографии, ее специфике написано множество исследований. Обычно специфику эту сводят к документальности и правдивости, имея в виду, что фотографическое изображение получается как результат физико-химического процесса (как бы) без участия человека, а потому оно, это изображение, (как бы) обладает совершенной объективностью, недоступной в любом другом способе изображения реальности. (Ниже мы рассмотрим смысл этих «как бы».)

Андре Базен пишет: «Все искусства основываются на присутствии человека и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием». Он же говорит об «иррациональной силе фотографии, которая принуждает нас верить в ее реальность» (6-44, 45).

Получается, что документальность - это какое-то сакральное свойство фотобумаги и всего, что на ней изображено, какая-то мистическая составляющая фотоснимка.

Любая фотография, современная или старинная, подразумевает человека с камерой, непременно присутствующего в данный момент и в данном месте. Они, фотограф и объектив камеры, и являются настоящими свидетелями, а сама фотография - документом, подтверждающим это свидетельство. Возникает сильнейший эффект присутствия. В этом объяснение документальности. Фотография дает нам возможность заглянуть в прошлое, собственно она всегда уходит в прошлое с течением времени, вызывая чувство ностальгии.

Что же касается правдивости фотографии, она давно научилась фальсифицировать реальность и откровенно врать. Сегодня же, в век компьютерного произвола, говорить о правдивости фотографического изображения надо с большой осторожностью.

Итак, фотография документальна постольку, поскольку документален процесс фотографирования. В самой фотобумаге нет молекул правды.

ИЗБЫТОЧНОСТЬ ИНФОРМАЦИИ. Документальность связана с количеством информации на фотографии. Одновременно с необходимой, существенной визуальной

информацией на пленку попадает масса второстепенных, ненужных деталей и подробностей, совершенно не относящихся к тому главному, единственно важному, что стремился запечатлеть фотограф. Подчас избавиться от этого информационного «шума», добиться лаконичности в изображении нет никакой возможности. Во всяком случае это стоит очень больших усилий.

Зато шум этот служит как бы фоном главному изображению, добавляя и добавляя к нему огромное количество мельчайших, скрупулезно выписанных подробностей, которые как раз и вызывают ощущение документальности, информационной насыщенности фотоснимка. Последний можно внимательно и длительно изучать как документ.

Вся эта масса подробностей дает возможность «новыми глазами» увидеть, наконец, все то, что обычно не фиксируется вниманием.

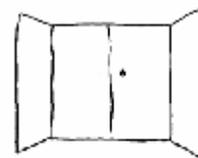
Итак, избыточность информации - еще одно прирожденное свойство фотографии. И в этом главное ее отличие от рукотворного, написанного рукой человека изображения.

Ф. Гойя заметил по поводу излишней детализации: «Я не считаю волос в бороде проходящего мимо человека и пуговиц на его сюртуке, и моя кисть не должна видеть больше меня» (24-68).

Конечно, объектив видит слишком много, но ведь это вполне преодолимый недостаток, вопрос умения и мастерства фотографа. Лаконичность, устранение лишних деталей вполне достижимы и, возможно, хор случайных деталей при всем их огромном количестве не заглушит главных солистов, а может быть, и более того, запоет согласно с ними.

ОДНОГЛАЗОЕ ВИДЕНИЕ. Центральная перспектива в живописи вполне соответствует видению фотографического объектива. Так что фотография, как и живопись, - это одноглазое зрение, то есть в большой степени условность, во многом не похожая на то, что мы видим двумя глазами. Например, только при одноглазом зрении можно пальцем закрыть дом вдали или даже Солнце в небе.

Так ребенок рисует шкаф. И он по-своему прав, потому что не закрывает один глаз и не замирает на месте, чтобы правильно его нарисовать (илл. 399).



399

ПРОЗРАЧНОСТЬ. Благодаря документальной точности фотографического изображения его поверхность (фотобумага) буквально прозрачна, мы смотрим как бы сквозь нее (как в окно) и вместо плоского изображения видим сам объект съемки во всех его мельчайших подробностях.*

* Подразумевается именно оптическая прозрачность, а не прозрачность как ясность, понятность.

Живопись и тем более графика менее прозрачны. В картине покрытая мазками плоскость холста отчетливо видна.

Фотография прозрачна не для всех, маленькие дети и животные не опознают объекты на снимках. Прозрачность по всей видимости обусловлена обучением и культурным опытом. Это иллюзия нашего восприятия, такая же, как иллюзия третьего измерения.

Прозрачность фотографии связана с избыточностью информации, чем выше качество отпечатка (резкость, проработка мелких деталей, количество полутонов и прочее), тем большее количество второстепенных деталей мы находим в изображении. Так что прозрачность усиливается с повышением качества печати и достигает максимума в цветной фотографии. Если же изображение настолько некачественное: размытое, лишенное мелких деталей или полутонов (фотографика), что фигуры и знаки на нем лишены достоверности реальных объектов, - прозрачность отсутствует.

Прозрачность фотографии, полная иллюзия реального пространства при ее восприятии - природное ее качество. Это первое отличие фотографии от рукотворного изображения, оно вызывает ощущение ее документальности и правдивости.

ОДНОМОМЕНТНОСТЬ. Еще одно принципиальное отличие фотографического изображения от написанного или нарисованного - его одномоментность. Все, что происходит в любой его части, в центре, справа или слева на периферии, происходит обязательно в один и тот же момент времени. Это позволило В. Фаворскому упомянуть в свое время о противоестественности и даже фальши фотографии, которая заставляет взгляд топтаться на месте.

В изобразительном искусстве запрет этот снят. Задние ноги лошади изображены в одной фазе, а передние в другой, следующей фазе движения. И пока мы переводим взгляд с задних ног к передним, за это короткое время фаза движения меняется, и лошадь начинает двигаться, оживает. Возникает чудо разномоментного изображения, синтеза двух фаз движения (см. также с. 142). В фотографии подобное невозможно, иллюзия движения достижима, но другими средствами.

Хотя фотографическое изображение одномоментно, восприятие фотографии длительно: за это время глаз по очереди обойдет все узловые точки изображения и проникнет в смысл. Таким образом одномоментность буквально не воспринимается.

СЛУЧАЙНОСТЬ. Глаз человека устроен так, что имеет очень небольшую зону резкого видения, она соответствует углу зрения в 2-3 градуса. Это правило сохраняется при рассматривании изображения на матовом стекле аппарата во время съемки и приводит

к тому, что фотограф в самый ответственный момент просто не в состоянии одновременно увидеть, к примеру, выражение лица или фазу движения персонажа в правой части кадра и другого - в левой, он видит или то, или другое.

Поэтому, когда великий фотограф говорит о долях секунды, в которые «надо одновременно понять значение события и взаимосвязь визуальных форм, которые его передают» (*А. Картье-Брессон. 49-13*), это воспринимается как красивые слова. Фотограф не видит в последний момент кадр целиком (а если видит, то не глазом) и далеко не всегда в состоянии предугадать, что получится на пленке.

Что говорить - весьма обидное обстоятельство. Выходит, что в тот самый момент, когда фотограф просто обязан видеть все, что происходит в границах кадра, уследить за десятками самых разных микрособытий, сделать этого он не в состоянии. Иначе говоря, уникальные, великие фотографии рождаются с большой долей случайности. Возможно ли это? Да, возможно, именно так оно и происходит.

В момент съемки фотограф предельно концентрирует все свои способности, всю свою интуицию, он работает буквально нервами и кожей, но вместе с тем надеется как на самого себя, так и на удачу, на везение. До того как пленка не проявлена, фотограф никогда не знает, получилось ли на ней то, что он успел увидеть в видоискателе (к этому еще надо добавить, что в зеркальных камерах сам момент съемки просто не виден). Герой в кадре может моргнуть, другой внезапно поднять руку или ногу, да мало ли что может случиться, тысяча неожиданностей. Причем 999 из тысячи окончательно испортят кадр, а одна - самая желанная - только улучшит его. Вот на нее-то вся надежда! Потому что тогда на негативе появится что-то такое, что просто невозможно было себе представить.

Не зря великий шутник Бернард Шоу, сам фотолюбитель, сравнивал фотографов с треской, мечущей миллионы икринок, лишь единицы из которых продолжат жизнь.

Случайность как формообразующий элемент немислима ни в одном из классических искусств, это специфическое свойство фотографии и только фотографии. Но не следует стыдиться случайности, необходимо заставить ее работать.

Фотографу нужны талант, отточенная интуиция, умение предвидеть, предугадать. Ведь случайность - это внезапно открывшаяся неизбежность. И случайность помогает, но для этого фотограф, работающий на улице, снимает в день больше пленок, чем любитель за год, иногда 20-30 роликов. В чем же тогда мастерство, почему он это делает? Сколько не то что уникальных, просто удачных фотографий снимет такой фотограф в день? Одну-две, если очень повезет, а иногда - ни одной. Но зато несколько безупречных снимков лягут в коллекцию после года работы.

В конечном счете фотографические шедевры рождаются от случайного стечения великого множества обстоятельств, лишь одно из которых по расхожей формуле - присутствие фотографа в данный момент в данном месте.

АНАЛИЗ И ОТБОР. В силу специфики фотографии чаще всего фотограф проходит путь не от замысла к результату, а прямо противоположный - от результата к его осмыслению, оценке и анализу. «Что же у меня получилось, - задает он себе вопрос, - хорошо это или плохо? И что этим сказано, что это значит, что увидит в этом зритель?».

Фотограф выбирает дважды: один раз при съемке, второй - после, по отснятым кадрам. И это самый ответственный его поступок. Поэтому фотография - это больше чем наполовину осмысление и отбор, а хороший фотограф - больше чем наполовину безупречный вкус.

Анализ и отбор - наиболее творческий процесс в работе фотографа. Именно здесь проявляется его личность, он очеловечивает сотни и тысячи актов «механической фиксации», выбирая из них один или отбрасывая все. Этот один - его детище, его продолжение и выражение.

Но при этом фотограф имеет дело не с природой, а с новой реальностью - ее изображением на фотографии. Он отыскивает смысл не в изображаемом, а в изображении, что совершенно не одно и то же. Способы воздействия на изображаемый объект ограничены: свет, оптика, выбор точки съемки. А с изображением можно работать по-другому, по-художнически. Можно ослабить или усилить тот или иной оттенок содержания, изменяя форму - перестроить тональные и линейные отношения в кадре за счет печати, кадрирования, тактичного компьютерного вмешательства.

Фотографическое изображение в отдельных, «художественных» случаях гораздо содержательней изображаемого, оно не только раскрывает смысл события, но и интерпретирует его.

С другой стороны, сколько хороших снимков летят в корзину по той простой причине, что фотограф просто не в состоянии оценить то, что получилось у него на пленке. И это касается не только начинающего фотолюбителя, но и опытного фотографа. Просто какой-то кадр на его пленке оказывается намного умнее своего создателя, и тот выбирает другой, соседний, более привычный, более похожий на то, что он видел когда-либо или сделал сам. Проблема выбора - самая главная и самая трудная в творчестве фотографа. Не каждому она по силам.

Художественный вкус нужен фотографу не только при съемке, гораздо больше он необходим в процессе анализа и отбора снятого материала, оценки его пластической

выразительности и получившегося смысла. Это очень трудный и длительный, по-настоящему творческий процесс.

Иногда легче сделать сотню новых снимков, чем понять, что же получилось на одном.

Действительно, очень и очень сложно по слепой, наспех напечатанной контролке или тем более по контакту 24x36 мм определить, что стоит за этим изображением, как бы оно выглядело в другой печати, и какой должна быть эта другая печать. Иными словами, нужно увидеть то, чего нет, но могло быть, если бы было что-то такое, чего тоже нет. Часто никаких зримых отличий выбранный кадр просто не имеет, и дело решает интуиция фотографа, его опыт и понимание задачи.

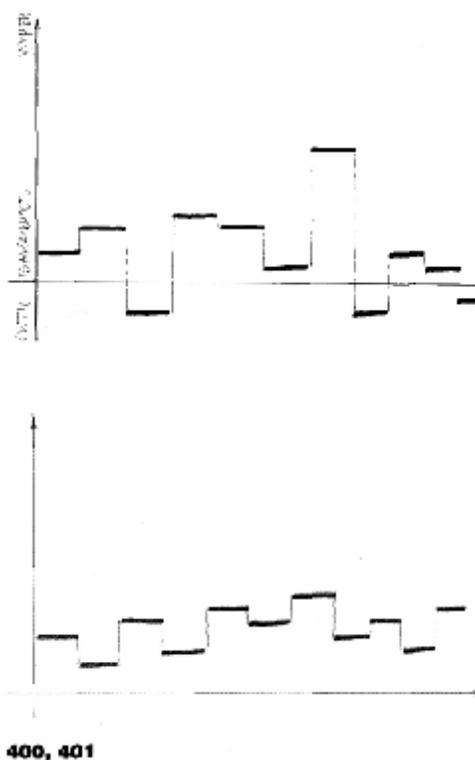
Человек, способный на это, - настоящий художник, со своим сложившимся отношением к жизни, с ясным пониманием, что он хочет сказать людям, во имя чего он снимает. И когда фотограф «открывает» на пленке незапланированный кадр, он и здесь должен быть художником, чтобы увидеть, оценить и осмыслить его. Чтобы взять на себя ответственность и сказать: «Это не случайный кадр, это и есть правда жизни».

«Великая фотография должна полностью выражать в глубочайшем смысле все то, что фотограф чувствует не только об объекте съемки, но и о жизни в целом» (*Ансел Адаме, 54-17*).

Кроме того, конечно, необходимо время, чтобы отойти от тех впечатлений, которые сопутствовали съемке, суметь взглянуть на фотографию объективно. Снимок уже сделан и живет своей собственной жизнью, нужно увидеть его чужими глазами.

Можно утверждать: гениальный фотограф снимает так же много, как и средний, зато отбирает он гениально точно.

Здесь есть несколько важнейших вопросов, ответы на которые должен дать всякий фотограф на определенном этапе своего развития. Что лучше - один выдающийся снимок или сто «хороших», удачных, в которых, как говорится, «что-то есть»? Что правильно - работать (добиваться совершенства) над одним снимком или потратить это время, а это годы труда, на то, чтобы сделать сотни или десятки таких же удачных, но незавершенных, недоделанных, полусырых? Что остается после большого фотографа, сколько его фотографий будут помнить?



Вопросов много, ответ каждый находит самостоятельно. Но во всяком случае можно сказать одно: редкое умение доводить работу до конца дается очень немногим. Но прежде всего это очень большой труд и огромные затраты энергии.

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

Диаграмма 1. Очень посредственный фотограф, который случайно раз в жизни сделал значительную работу. Так что судить о нем по этой работе нельзя (**илл. 400**).

Диаграмма 2. Ровный, стабильный профессионал, не опускается до банальности, но и не поднимается выше своего уровня. Он не подведет, но и не сделает ничего яркого, запоминающегося. Никакого роста (**илл. 401**).

Диаграмма 3. Хороший фотограф, которому удалось сделать несколько работ высочайшего уровня. Тенденция к росту (**илл. 402**).

Диаграмма 4. Очень хороший фотограф, средний уровень здесь гораздо выше, но у него временный застой (**илл. 403**).

Диаграмма 5. Вот что останется от фотографа, всего несколько работ, по ним и будут судить о его творчестве (**илл. 404**).

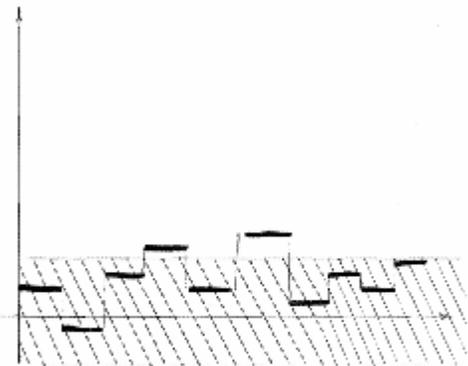
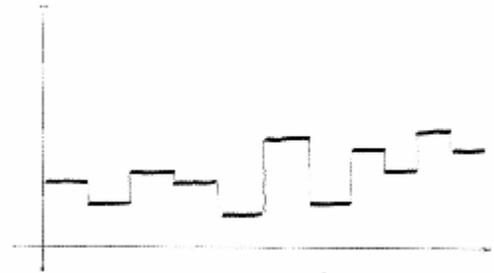
Ну, а если посредственный фотограф раз в жизни сделал работу, уровень которой выше, чем у хорошего, не следует ему завидовать, таковы правила игры.

* * *

Казалось бы, такие природные качества фотографии, как документальность, протокольность или тем более случайность, лишают ее права называться подлинным искусством. Конечно, это не так, в мире достаточно фотографий, которые потрясают нас не только информацией, но и глубиной содержания, совершенством художественной формы.

Уникальность фотографии заключена в том, что это сотворчество художника и природы, это всегда игра для двоих.

Фотография может быть настоящим искусством постольку, поскольку сама реальность спонтанно создает некие моменты истины и красоты. Роль фотографа - почувствовать такой момент, осмыслить его и выразить в материале.



402 - 404

В заключение перечислим еще раз основные черты специфики фотографии.

Автоматизм фотографического процесса не отменяет творческих усилий фотографа, который выбирает мотив, вырезает определенный кусок реальности, придает смысл своему визуальному сообщению организацией формы, созданием композиции.

Одноглазое видение объектива, конечно, значительно изменяет пластику видимой реальности, зато дает фотографу необычные выразительные возможности - например, можно точно совмещать детали переднего и дальнего планов. (Капелька на стекле попадет на небо, а на крупно взятой ладони одного человека будет стоять другой).

Плоскостность и статичность фотографического изображения, рамка видоискателя и рама фотографии на стене дают основание говорить о возможности фотокартины с ее цельностью и завершенностью. Восприятие фотографии, живописной картины и графики имеют много общего. Например, иллюзию третьего измерения, хотя, конечно, иллюзия эта в фотографии гораздо сильнее благодаря ее прозрачности и сплошности информации (фотографию в отличие от картины можно рассматривать в лупу и находить все новые мельчайшие подробности и детали).

Избыточность информации, протокольность фотографического изображения может быть преодолена, если фотограф добивается лаконичности, или, наоборот, использована для усиления документальности.

Документальность - бесценный дар фотографии. В конце концов на снимке изображено не то, что фотограф придумал, а то, что случилось однажды в жизни, а фотограф только увидел, осмыслил и успел запечатлеть, присутствуя в тот самый момент в том самом месте. Именно так мы воспринимаем фотографию - как свидетельство.

Но документальность не отрицает авторского начала фотографии, человеческого ее наполнения. Один заметит что-то смешное или забавное, философ - философское, а поэт - поэтическое, каждый свое, и каждый покажет свое «я». Сразу видно, если фотограф пуст и ему нечего сказать. А иногда фотограф хитрит, уходит от ответственности: «Я только зеркало, я отражаю, но не интерпретирую».

Моментальность фотографии научила нас видеть и ценить выразительность момента.

О. Роден заметил: «Правду говорит художник, а фотография лжет, ибо в действительности время не останавливается» (28-613). Так воспринимали фотографическое изображение в самом начале, но со временем этот его недостаток превратился в одно из самых больших достоинств. Время стало останавливаться.

Может быть, самое мощное средство выражения в фотографии именно остановленное время. Лишь одно это уникальное ее свойство необычайно расширяет наше знание о мире, как научное, так и эстетическое. Великая сила фотографии в том, что она способна как ничто другое показать невидимое глазом (как буквально

невидимое - фазы быстрого движения, бег лошади; так и психологически невидимое - фактуру окружающих предметов, траву, облака, самые простые вещи, которые мы обычно «видим», но никогда не рассматриваем подробно.) И только фотография дает нам возможность подробного зрения.

Одномоментность фотографического изображения буквально не ощущается, восприятие этого изображения достаточно длительно. Кроме того, часто мы мысленно представляем событие в развитии, момент *до* и момент *после*.

Случайность фотографического изображения дает свой эстетический эффект. Уникальная фотография поистине бесценна еще и потому, что она в принципе неповторима. Фотограф приручает случайность, заставляет ее работать на себя. Специфика творческой работы фотографа - сотни или тысячи кадров ради одного - дарит нам в результате великие снимки.

Момент съемки - не заключительная точка в работе фотографа и не последний пик его творческой активности. Последующие **анализ и отбор** материала дают неограниченные возможности для настоящего творчества, наполняют документ человеческим содержанием.

Величие фотографии заключено в том, что она является документальным свидетельством существования в хаосе жизни уникальных мгновений. Как подлинное искусство, она дает нам возможность проникнуть в смысл происходящего.

Такова специфика фотографии. Можно следовать ей, использовать ее уникальные возможности. А можно с ней бороться, раскрашивая фотобумагу красками, «склеивая» куски на компьютере, занимаясь режиссурой репортажных кадров, или каким-то другим способом, которых - нужно заметить - становится все больше и больше. В конце концов это дело вкуса.